



QUADERNO  
2015

# WAR FILMS

INTERPRETAZIONI STORICHE  
DEL CINEMA DI GUERRA



A cura di Stefano Pisu

Società Italiana di Storia Militare  
Acies Edizioni Milano

*PROPRIETÀ LETTERARIA*

*tutti i diritti riservati:*

*Vietata anche la riproduzione parziale senza autorizzazione.*

*ma gli Autori conservano il diritto di pubblicare altrove*

*il proprio contributo*

*© 2015 Società Italiana di Storia Militare  
Acies Edizioni Milano*

ISBN 978-88-909551-4-3



In copertina: *Lebanon* (2009), di Samuel Maoz

## *Indice*

*Per una storia totale del cinema di guerra*  
di Stefano Pisu, “ 7

### **Studiare i WF**

*Lo studio storico-militare di un genere cinematografico*  
di Virgilio Ilari, “ 21

*La rappresentazione cinematografica della guerra*  
di Giaime Alonge, “ 45

*Cosa ci insegnano sulle guerre i documenti audiovisivi?*  
di Pierre Sorlin, “ 67

### **Tempi di guerra**

*La mobilitazione prebellica nel cinema dello stalinismo*  
di Stefano Pisu, “ 83

*I Kriegsfilm del III Reich*  
di Virgilio Ilari, “ 117

*Hollywood nella seconda guerra mondiale*  
di Stefano Cambi, “ 159

### **L'Arma più forte**

*Il culto della Grande guerra nei documentari del Luce*  
di Elio Frescani, “ 183

*L'Istituto Luce nella guerra d'Etiopia*  
di Gianmarco Mancosu, “ 211

*La seconda guerra mondiale nei film di Roberto Rossellini*  
di Pietro Cavallo, “ 225

*La guerra italiana del 1940-43 nei film di Francesco De Robertis*  
di Paolo Cau, pag. 247

*Un ammiraglio per Cinecittà*  
di Giuseppe Bonelli, “ 259

### **Autori e sottogeneri**

*L'infanzia di Andrej. Il trauma di guerra in Tarkovskij*  
di Tatiana Polomochnykh, “ 265

*Il Vietnam di Francis Ford Coppola*  
di Vito Zagarrìo, “ 293

*La guerra medievale nel cinema*  
di Marco Merlo, “ 313

*Gli extraterrestri non leggono Clausewitz*  
di Eric Terzuolo, “ 335

### **Cinema Impero**

*Visioni da un altro mondo. Il cinema coloniale francese ed inglese*  
di Maurizio Zinni, “ 361

*La sindrome di Algeri? Il cinema francese e la “sporca guerra”*  
di Andrea Argenio, “ 387

*La Battaglia di Algeri. Com'è nata quella fotografia*  
di Marcello Gatti, “ 407

*Elaborazione del lutto. El desastre de 1898 nel cinema spagnolo*  
di Matteo Giurco, “ 415

### **Comparazioni e coproduzioni**

*I documentari di guerra del '14-'18*  
di Giuseppe Ghigi, “ 439

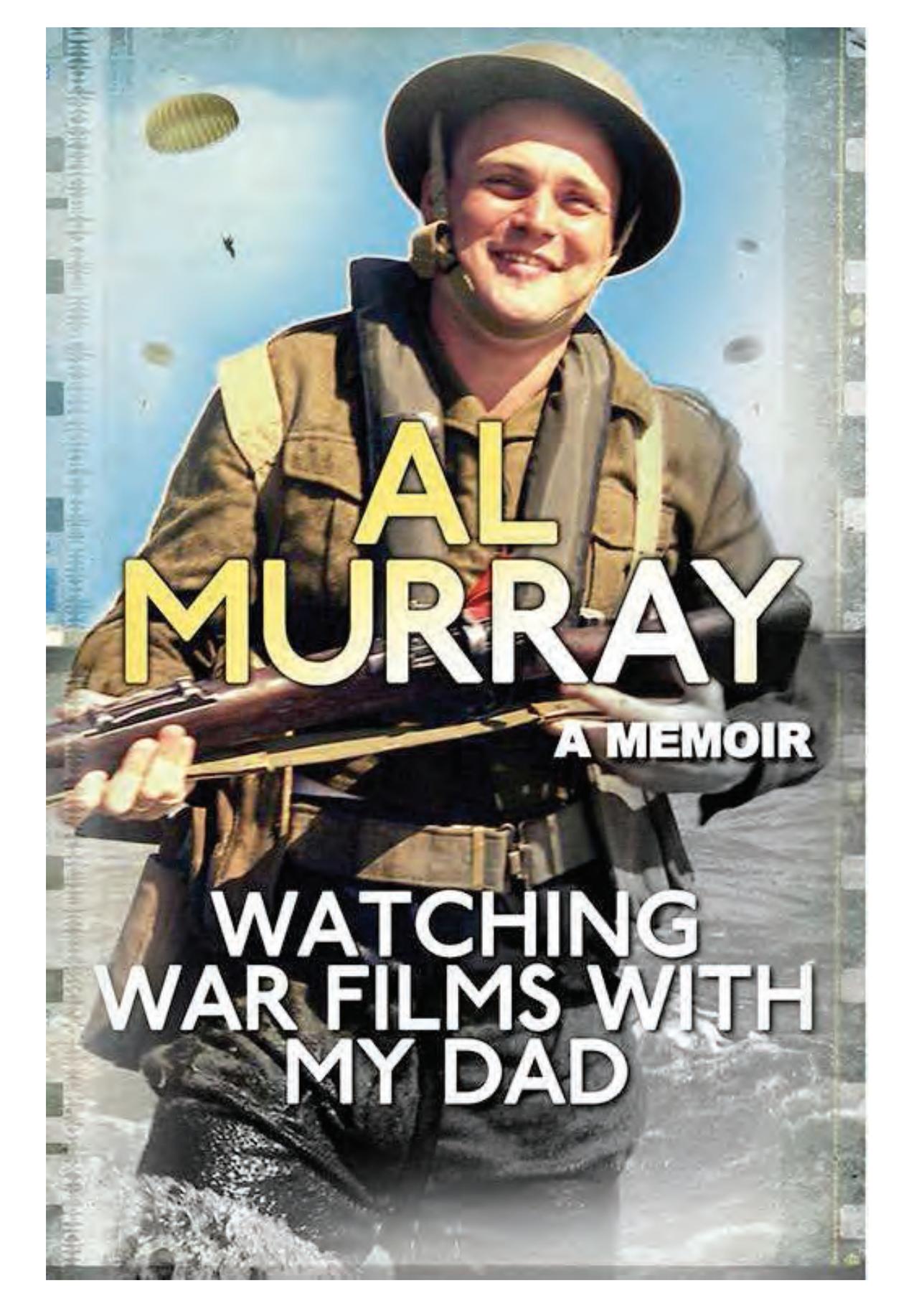
*“Berge in Flammen” di Luis Trenker*  
di Giovanni Punzo, “ 477

---

<i>Austerlitz e Waterloo. Due coproduzioni italiane</i> di Lorenzo Cuccoli,	pag. 493
<i>I mille volti di Napoleone</i> di Giampaolo Buontempo,	“ 517
<i>Gli americani nella Campagna d'Italia: l'occhio del cinema</i> di David Ellwood,	“ 541
<i>Cinecittà sulla Neretva.</i> di Francesco Di Chiara,	“ 561

### **Altri schermi**

<i>Appunti sull'immaginario televisivo della Grande guerra</i> di Vanessa Roghi,	“ 587
<i>The Gulf War and the Media</i> di Philip Taylor,	“ 609
<i>Il caso Gundam. La guerra negli anime</i> di Marco Teti,	“ 629
<i>La Seconda guerra fredda seriale: The Americans</i> di Mario Del Pero,	“ 647
<i>Video-jihad</i> di Lorenzo Donghi,	“ 661
<i>la guerra ai tempi di Youtube</i> di Giuliana Galvagno,	“ 683

A man in military gear, including a helmet and a jacket, is smiling and holding a rifle. He is standing in water, and a parachute is visible in the sky behind him. The background has a film strip texture.

# AL MURRAY

**A MEMOIR**

**WATCHING  
WAR FILMS WITH  
MY DAD**

## Per una storia totale del cinema di guerra

*Le cinéma, c'est pas sérieux!*<sup>1</sup>

Nel febbraio 2014 il presidente degli Stati Uniti Obama ha annunciato in tono scherzoso “We’re building *Iron Man*”<sup>2</sup>, riferendosi alla sinergia fra il Pentagono e Hollywood finalizzata alla creazione di armature all’avanguardia per le *Special Forces* sul modello del celebre supereroe del grande schermo interpretato da Robert Downey Jr. Del resto in inglese il nesso fra guerra e cinema è perfino lessicale, visto che *to shoot* significa sia “sparare” che “filmare”.

In *Lebanon* (2009), di Samuel Maoz, l’occhio della cinepresa è il visore di un carro armato. Ma già settant’anni prima esisteva il “cine-mitra”, ossia una cinepresa accoppiata a un’arma automatica, o montata sul calcio come il *fotokinopulemet* inventato dal regista sovietico Aleksandr Medvedkin<sup>3</sup> per le riprese al fronte durante la seconda guerra mondiale, alla ricerca di una focalizzazione la più possibile interna<sup>4</sup>. Del resto l’idea del cinema come arma ricorre ampiamente nella teoria e nella stessa tecnica della propaganda: basti pensare, per restare in Unione Sovietica, alla doppia qualificazione assonante del cinema come strumento (*orudie*) e arma (*oružie*)<sup>5</sup>, oppure al celebre slogan fascista “la cinematografia è l’arma più

---

1 Affermazione del presidente della commissione di storia contemporanea del CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique) con cui motivò il non rinnovo di un progetto di ricerca diretto da Marc Ferro fondato sull’uso delle immagini filmiche come fonte storica. Cfr. « Entretien avec François Garçon e Jacques Montaville », *Éducation* 2000, 18 marzo 1981, p. 11, cit. in Christian Delage, Vincent Guigueno, *L’historien et le film*, Paris, Gallimard, 2004, p. 9.

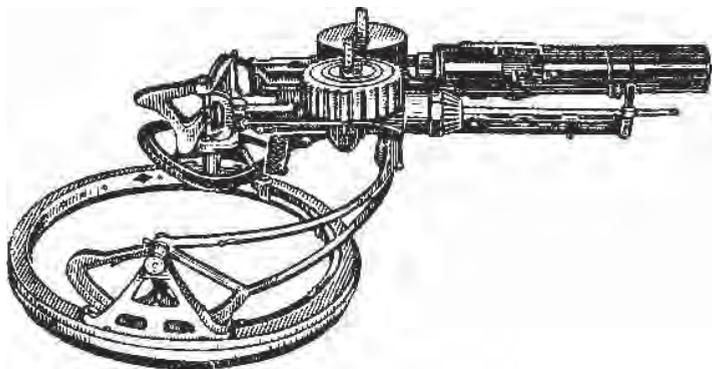
2 <https://www.youtube.com/watch?v=77pnVFLkUjM> V. Alberto Flores D’Arcais, “Armature in stile Iron Man per i soldati americani”, *Repubblica*, 8.7.2014, p. 17.

3 Cfr. Emma Widdis, *Alexander Medvedkin*, London-New York, I.B. Tauris, 2005.

4 Sul concetto narratologico di focalizzazione v. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, pp. 206-224.

5 Cfr. Kristian Feigelson, *L’U.R.S.S. et sa télévision*, Paris, INA, 1990, p. 18.

forte”, che campeggiava alla cerimonia di fondazione della nuova sede del Luce nel novembre 1937<sup>6</sup>.



Cinepresa su mitragliatrice USA Lewis [A. F. Borovikov e G. I. Sedlenek (sost.), *Sbornik materialov po vooruženiju inostrannykh samoletov* (raccolta di materiale sugli armamenti aerei stranieri), Mosca, 1941, p. 67, fig. 247.]

Anche l'industria hollywoodiana durante la seconda guerra mondiale riconobbe il proprio valore strategico: “Total war is fought with cameras as well as cannons. Planes drop propaganda as well as bombs”<sup>7</sup>. Il gioco delle analogie linguistiche potrebbe poi continuare, passando dai campi visivi ai campi di battaglia, dai piani strategici ai piani di ripresa, dagli obiettivi militari a quelli cinematografici.

L'obiettivo che questo quaderno intende mettere a fuoco è, invece, lo studio del binomio guerra-cinema con gli strumenti della ricerca scientifica, secondo una prospettiva fortemente multidisciplinare, vista la pluralità di approcci che tale accostamento consente. Già di per sé, infatti, il cinema e la guerra costituiscono fenomeni trasversali alle scienze umane e sociali. Indagarle insieme apre ulteriori piste e interpretazioni, che riteniamo irriducibili a un esclusivo campo del sapere, almeno che non si voglia correre il rischio di semplificare la complessità dei termini in questione.

6 Cfr. *Mussolini posa per la prima pietra della nuova sede dell'Istituto Nazionale Luce al Quadraro. 10.11.1937*, archivioluce, codice foto A00077506.

7 War Activities Committee of the Motion Picture Industry, *Movies at War*, 1942, in National Archives and Records Administration, Records of the Historian Relating to the Domestic Branch 1942-45, Motion Picture Industry Information, Rg 208.



Tuttavia, bisogna constatare che in Italia – rispetto ad altri paesi come gli Stati Uniti e la Gran Bretagna<sup>8</sup> – gli studi scientifici sui complessi rapporti fra guerre e rappresentazione audiovisiva (cinematografica in primis, ma non solo) sono emersi più tardi, restando quantitativamente limitati. Preceduti nel 1984 da un semplice repertorio<sup>9</sup> e nel 1985 dal volume sul cinema della grande guerra a cura di Gian Piero Brunetta<sup>10</sup>, i contributi italiani allo studio del cinema di guerra si sono sviluppati solo dagli anni Novanta, dando al tema dignità accademica<sup>11</sup>. Peraltro gli studiosi coinvolti in questi pochi lavori, anche quando collettanei, appartenevano spesso allo stesso macrosettore disciplinare<sup>12</sup> – solitamente la storia del cinema – con

8 V. l'ampia rassegna bibliografica presente nel saggio di V. Ilari qui pubblicato.

9 Claudio Bertieri, Umberto Rossi, Ansano Giannarelli (cur.), *L'ultimo schermo: cinema di guerra, cinema di pace*, presentazione di Cesare Zavattini, Archivio audiovisivo del Movimento Operaio, Bari, Dedalo, 1984. Una ricerca sulla letteratura precedente condotta presso la Biblioteca Luigi Chiarini ha riscontrato solo brevi note e un unico articolo (Jacob Lewis, "Ambiguità di Hollywood nella seconda guerra mondiale", in *Cinema nuovo*, XVI, N. 190, nov.-dic. 1967, pp. 428-441).

10 Gian Piero Brunetta (cur.), *La guerra lontana. La prima guerra mondiale e il cinema tra i tabù del presente e la creazione del passato*, Rovereto, Bruno Zaffoni Editore, 1985.

11 V. Mino Argentieri (cur.), *Schermi di guerra. Cinema italiano 1939-1945*, Bulzoni 1995; Id., *Il cinema in guerra: arte, comunicazione e propaganda in Italia, 1940-1944*, Roma, Editori Riuniti, 1998. Ernesto G. Laura. *Fotogrammi di guerra, frammenti di cinema: L'immagine della guerra in cento anni di cinema italiano*, Roma, Eserciti e popoli, 1995.

12 Fra le poche eccezioni si vedano Peppino Ortoleva, Chiara Ottaviano (cur.), *Guerra e mass media. Strumenti e modi della comunicazione in contesto bellico*, Napoli, Liguori, 1994. I lavori di Ortoleva sono stati fondamentali per il generale studio della storia attraverso i

la conseguenza di circoscrivere l'analisi nei confini del proprio terreno privilegiato di studio<sup>13</sup>.

I grandi assenti da questo filone di studi sono stati invece gli storici contemporaneisti e gli storici militari. Ciò è ascrivibile a due fondamentali ragioni. Da un lato la tradizionale diffidenza della storia contemporanea in Italia, attenuatasi ma talvolta percepibile, per l'uso della cinematografia e degli audiovisivi quale fonte per l'indagine storica al pari delle altre<sup>14</sup>.

---

media, fra cui il classico *Cinema e storia. Scene dal passato*. Torino, Loescher, 1991. Sul ruolo della televisione in ambito bellico si veda Luisa Cigognetti, Lorenza Servetti, Pierre Sorlin (cur.), *La guerra in televisione. I conflitti moderni fra storia e cronaca*, Venezia, Istituto storico Parri Emilia Romagna – Marsilio, 2003.

- 13 Cfr. Roy Menarini, Massimo Moretti, Andrea Giaime Alonge, *Il cinema di guerra americano, 1968-1999*, Recco, Le Mani, 1999. Dello stesso Alonge si vedano *Il disegno armato. Cinema di animazione e propaganda bellica in Nord America e Gran Bretagna*, Bologna, CLUEB, 2000, *Tra Saigon e Bayreuth: Apocalypse now di Francis Ford Coppola*, Torino, Tirrenia Stampatori, 2001 e il fondamentale *Cinema e guerra. Il film, la Grande Guerra e l'immaginario bellico del Novecento*, Torino, Utet, 2001. La prima guerra mondiale è stata l'oggetto di altre monografie scientifiche – soprattutto nell'ultimo decennio – ma sempre realizzate da studiosi italiani di cinema come Pier Marco De Santi, *1914-1918: una guerra sullo schermo*, Roma, Rivista militare, 1988; Id., *La grande guerra nel cinema italiano*, Firenze, Pagliai polistampa, 2005; Sarah Pesenti Campagnoni, *WWI La guerra sepolta. I film girati al fronte tra documentazione, attualità e spettacolo*, Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Torino, 2013; Giuseppe Ghigi, *Le ceneri del passato. Il cinema racconta la grande guerra*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014; Alessandro Faccioli, Alberto Scandola (cur.), *A fuoco l'obiettivo! Il cinema e la fotografia raccontano la Grande Guerra*, Bologna, Persiani, 2014.
- 14 Non a caso i primi esempi italiani di uso storico delle fonti cinematografiche si debbono a due studiosi stranieri, Pierre Sorlin e David Ellwood, e ad uno storico del cinema, Gian Piero Brunetta, prefatore (pp. 7-10) di Sorlin, *Gli italiani al cinema. Immaginario e identità sociale di una nazione*, Mantova, Tre Lune Edizioni, 2009 e curatore insieme ad Ellwood del pionieristico *Hollywood in Europa. Industria, politica e pubblico del cinema 1945-1960*, Firenze, La casa Usher, 1991. V. Giovanni De Luna, *La passione e la ragione. Il mestiere dello storico contemporaneo*, Milano, Mondadori, 2004. Altri lavori che usano il cinema come fonte storica sono quelli di Pietro Cavallo [*Viva l'Italia. Storia, cinema e identità nazionale (1932-1962)*, Napoli, Liguori, 2009 e insieme a Luigi Goglia e Pasquale Iaccio (cur.), *Cinema a passo romano. Trent'anni di fascismo sullo schermo (1934-1963)*, Napoli, Liguori, 2012] e di Ermanno Taviani [tra cui con Antonio Medici e Mauro Morbidelli (cur.), *Il Pci e il cinema tra cultura e propaganda. 1959-1979*, Roma, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, 2001]. V. pure Francesca Anania e Piero Melograni (cur.), *L'Istituto Luce nel regime fascista: un confronto tra le cinematografie europee*, Roma, Istituto Luce, 2006; Maurizio Zinni, *Fascisti di celluloido. La memoria del ventennio nel cinema italiano (1945-2000)*, Venezia, Marsilio, 2010; Id., *Schermi ra-*

Una diffidenza che cela(va) piuttosto una difficoltà a confrontarsi con materiali eterogenei, visto il necessario approccio inclusivo che uno studio storico rigoroso dei documenti iconografici comporta e il confronto continuo che richiede con le più consuete fonti scritte. D'altro canto va rilevata una forte sottovalutazione degli aspetti e delle fonti militari da parte della storiografia nazionale, del tutto anomala rispetto agli altri paesi. Ciò dipende dal mancato confronto fra chi rifiuta aprioristicamente dignità scientifica alla storia militare e al pensiero strategico; e chi presume di potersi esimere dal rigore scientifico appagandosi di un autodidattismo incolto e autoreferenziale avulso dalla comunità scientifica e dal circuito internazionale. Il modo più proficuo, quindi, per avvicinare comunità che condividono la stessa passione di fondo per la ricerca ci è parso quello di mettere insieme studiosi provenienti da diverse discipline – dalla storia militare alla storia contemporanea, dalla storia del cinema alla storia delle relazioni internazionali, dai *media studies* agli studi strategici – al fine di esplorare la complessità delle relazioni fra guerre e audiovisivi, nel tentativo di mostrare il carattere innovativo delle piste di ricerca e degli spunti interpretativi possibili.

Il quaderno si caratterizza per ospitare contributi di studiosi di diverse generazioni. Sono presenti lavori di autorità riconosciute che nella loro carriera hanno aperto nuovi orizzonti di indagine, diventando dei punti di riferimento per chiunque si voglia cimentare in quegli ambiti. Vanno ringraziati specialmente perché la loro partecipazione legittima ulteriormente e aumenta il prestigio del presente progetto. Altrettanto rilevante è inoltre l'intervento di studiosi che hanno già consolidato il proprio percorso di ricerca poiché ciò dimostra l'interesse e il sostegno

---

*dioattivi. L'America, Hollywood e l'incubo nucleare da Hiroshima alla crisi di Cuba*, Venezia, Marsilio, 2013; Vanessa Roghi e Luca Peretti (cur.), *Immagini di piombo. Cinema, storia e terrorismi in Europa*, Milano, Postmedia books, 2014; Elio Frescani, *Il cane a sei zampe sullo schermo. La produzione cinematografica dell'Eni di Enrico Mattei*, Napoli, Liguori, 2014. Nell'ambito della storia delle relazioni culturali internazionali v. S. Pisu, *Stalin a Venezia. L'Urss alla Mostra del cinema fra diplomazia culturale e scontro ideologico (1932-1953)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013 e Stefano Cambi, *Diplomazia di celluloidi? Hollywood dalla Seconda guerra mondiale alla Guerra fredda*, Milano, Franco Angeli, 2014. Dal 2012 Rubbettino pubblica *Cinema e Storia. Rivista di studi interdisciplinari*, diretta da Paolo Mattera e Christian Uva.

dalla comunità scientifica attiva per le tematiche qui proposte. Non meno importante è infine la presenza di chi più recentemente ha iniziato o sta intraprendendo ora la strada della ricerca: l'originalità dei temi e degli approcci da loro presentati, unite all'entusiasmo nell'accettare la proposta, costituiscono a nostro avviso dei fattori di ricchezza e vitalità per il volume.



La scelta iniziale dell'apertura disciplinare – oltre che generazionale – ha reso non semplice individuare alcuni assi tematici all'interno di un laboratorio storiografico vastissimo e dalle diramazioni potenzialmente inesauribili.

La sezione *Studiare i war films* include contributi che si propongono di fissare coordinate fondamentali per un approccio scientifico al cinema di guerra. Queste basi rimandano in particolare a molteplici esigenze epistemologiche. Innanzitutto la classificazione di un genere molto ampio e dai confini porosi, per cui diventa imprescindibile l'uso critico dei repertori internazionali presenti in rete, al quale deve seguire la considerazione attenta della vasta letteratura multidisciplinare. Inoltre la definizione degli ambiti in cui l'analisi del film bellico è realmente utile e proficua per lo studio delle scienze storiche e sociali. Emerge la rilevanza primariamente sociale e politica – nonché economica – del documento audiovisivo di carattere bellico, che diventa fonte importante anche per una moderna storia militare.



La sezione *Tempi di guerra* affronta il ruolo del cinema quale strumento per la mobilitazione sia nei regimi totalitari, sia nelle democrazie del Novecento. I contributi rimarcano come la produzione filmica costituisca un fattore decisivo non solo per sostenere un paese dal punto di vista morale e orientarne l'informazione durante le operazioni belliche, ma ugualmente per preparare e militarizzare le società in tempo di pace, quando si presentano possibili conflitti, sia di natura offensiva che difensiva, e occorre individuare chiaramente il 'nemico'. I diversi soggetti dell'industria cinematografica – produttori, registi, operatori – interagiscono con gli interlocutori politici e militari in una negoziazione dagli esiti non sempre scontati, nonostante i comuni obiettivi, per via dell'influenza della situazione interna, oltre che del quadro internazionale.

La sezione *L'Arma più forte* partendo dal noto slogan mussoliniano, si focalizza sul caso italiano e in particolare sul periodo fascista. Essa conferma l'importanza accordata dal regime alla produzione filmica circa le tre principali guerre in cui fu coinvolto, dal punto di vista ideologico, quando non strettamente militare. A parte, infatti, la guerra imperialista in Abissinia e il secondo conflitto mondiale, la sezione evidenzia come i documentari Luce tentarono di contribuire con le immagini in movimento al rafforzamento nella società italiana del culto della grande guerra, che era uno dei capisaldi del discorso ideologico e mitopoietico del regime. I contributi mostrano poi gli interessi – talvolta divergenti – fra le istanze

politiche, militari e cinematografiche quando si trattò di elaborare un'immagine socialmente accettabile, sia documentaria che di finzione, dell'Italia e degli italiani in guerra.

La sezione *Autori e sottogeneri* riunisce delle categorie tradizionalmente antagoniste nella teoria del cinema, ma qui accomunabili dal medesimo oggetto di indagine. Il film di guerra offre una grande varietà di sottogeneri fra i quali se ne evidenziano due apparentemente agli antipodi – guerre in epoche lontane o contro alieni – che tuttavia seguono il comune filo rosso di trasfigurare nel passato remoto e nel futuro immaginario interpretazioni, attese e inquietudini del tempo presente. Si considerano poi le produzioni di due grandissimi registi come Coppola e Tarkovskij che, pur nella loro diversità culturale e stilistica, cimentandosi spesso con l'argomento bellico hanno fatto emergere entrambi la figura allegorica dell'Apocalisse come categoria interpretativa della guerra in una chiave più profondamente umana, psicologica e spirituale.

La sezione *Cinema Impero* mostra come il cinema sia una fonte privilegiata per una storia culturale del colonialismo su scala globale e dei processi di elaborazione memoriale del passato imperiale nelle ex potenze coloniali europee. I diversi contributi coprono nel complesso una produzione filmica ultracentennale, che va dagli inizi del XX secolo – e dalle origini dello stesso cinema – fino agli anni più recenti. Una tale prospettiva aiuta a comprendere quali immagini e discorsi iconografici di quell'esperienza furono prodotti nei paesi coinvolti come (ex) colonizzatori e il loro evolversi. La testimonianza postuma di Marcello Gatti (1924-2013), direttore della fotografia de *La Battaglia di Algeri*, arricchisce la sezione svelando la genesi di uno dei più importanti film non solo del filone post coloniale, ma dello stesso cinema di guerra.

La sezione *Comparazioni e coproduzioni* rappresenta una prospettiva originale per un approccio alla storia culturale internazionale capace di allargare la tradizionale chiave politico-diplomatica: si indaga così la circolazione transnazionale di scritture filmiche delle guerre in grado di sedimentarsi nell'immaginario collettivo con una capacità di presa sul pubblico molto maggiore rispetto agli studi storici-militari specialistici. La decodificazione della struttura dei documentari della grande guerra è poi rilevante giacché essi costituiscono una tappa fondamentale



nell'evoluzione globale delle tecniche di ripresa e montaggio dei conflitti successivi. Emergono come interessanti casi di studio anche la dialettica fra persistenza e mutamento del mito – anche cinematografico – di Napoleone e delle “sue” guerre, le *joint venture* internazionali che produssero narrazioni nuove dell'Italia nella seconda guerra mondiale, nonché la sovraesposizione in quest'ultima dell'esercito americano, capace di oscurare cinematograficamente qualsiasi altra forza armata alleata realmente attiva all'epoca.

La sezione *Altri schermi* potrebbe essere un'anticipazione su come proseguire una ricerca ad ampio spettro sul ruolo dei media audiovisivi nel (ri)costruire le guerre. Un interessante campo d'indagine riguarda la ri-mediazione del materiale cinematografico preesistente operata dalla televisione e il suo contributo alla definizione di un nuovo immaginario bellico. Il contributo di Philip Taylor (1954-2010) è importante sia perché scritto da uno dei principali studiosi mondiali dell'argomento, sia perché è esso stesso una testimonianza di come la novità rappresentata dalla copertura *live* della prima guerra del Golfo avesse stimolato anche una *instant research* a livello internazionale<sup>15</sup>. Sono studiate poi altre forme in cui la televisione ha espresso prodotti a tema bellico: dagli *anime* giapponesi

15 Si vedano fra gli altri Marc Ferro, *L'information en uniforme. Propagande, désinformation, censure et manipulation*, Paris, Ramsay, 1991 e Béatrice Fleury-Villate (cur.), *Les Médias et la guerre du Golfe*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1992.



MUSEO NAZIONALE DEL CINEMA  
TORINO

# AL FRONTE

CINEOPERATORI E FOTOGRAFI  
RACCONTANO LA GRANDE GUERRA

**MOLE ANTONELLIANA, TORINO**  
29 GENNAIO - 3 MAGGIO 2015  
[www.museocinema.it](http://www.museocinema.it)

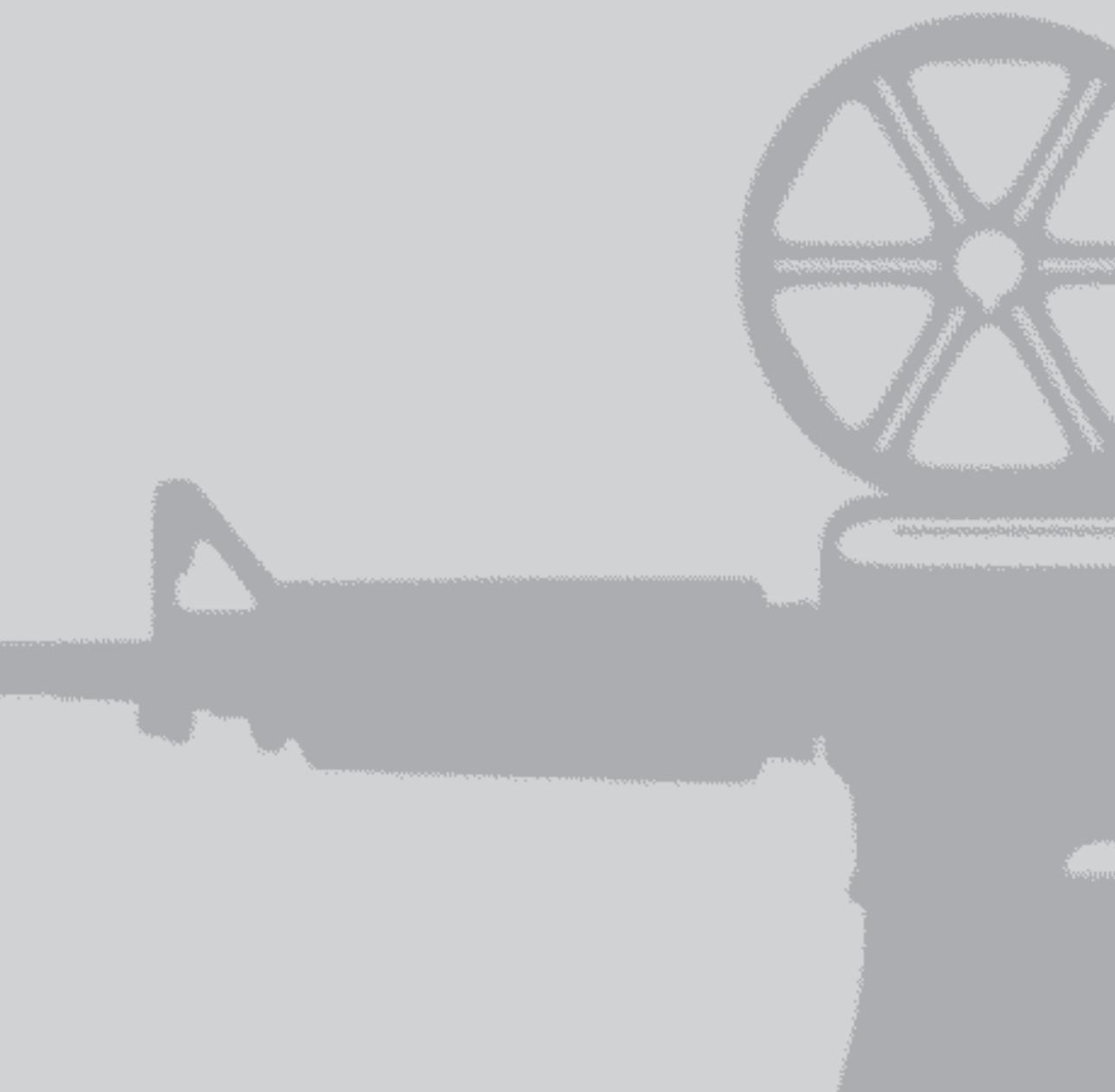


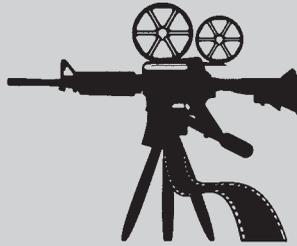
– le cui radici affondano nel trauma atomico e che hanno modellato l’immaginario guerresco di intere generazioni di giovani, anche italiani, nei decenni precedenti – alle serie televisive attuali, che sono fra i prodotti di maggior successo dell’industria dell’entertainment televisivo e che nel caso di *The Americans* reinterpretano la ‘seconda guerra fredda’ sulla scia dei casi reali di spie *illegals* e delle rinnovate tensioni russo-americane degli ultimi anni. Gli ultimi interventi riguardano il modo in cui i video prodotti dal fondamentalismo qaedista possano essere interpretati non solo come rappresentazioni del terrorismo jihadista ma come autentiche forme di rappresentanza di quello nell’arena mediatica, mentre la riflessione sulla piattaforma di YouTube mostra il suo ruolo al contempo di archivio ricchissimo delle guerre del XX secolo e di “teatro di guerra” multipolare dei conflitti più recenti.

L’auspicio è che questo lavoro sia un trampolino per un definitivo salto di qualità verso la comprensione di come lo studio stratificato del cinema e delle moderne fonti audiovisive siano non solo utili, ma essenziali per interpretare la complessità dei fenomeni bellici e delle società coinvolte, e come, viceversa, la storia militare costituisca una preziosa fonte per evitare di avere uno sguardo miope quando si osservano le guerre da un’ottica unidirezionale. Se il concetto di guerra moderna si caratterizza per essere una *guerra totale*, allora anche il suo studio deve poggiarsi sulla consapevolezza della necessità di un approccio integrato e inclusivo, che incoraggi le contaminazioni fra le discipline, pur nel rispetto degli obiettivi principali di ciascuna di esse. Una visione più ampia che contribuisca a una riflessione critica in un anno in cui alle diverse ricorrenze sulle guerre del XX secolo si sovrappone la dimensione compiutamente “mediatica” dei conflitti del nuovo millennio, nei quali le immagini e la loro circolazione virale non sono più soltanto un mezzo per raccontare la guerra, ma diventano un’autentica arma strategica.

Stefano Pisu

Cagliari, 1 aprile 2015





# *Studiare i WF*



THE PHILOSOPHY OF  
**WAR  
FILMS**

---

EDITED BY DAVID LaROCCA



---

# Cinema di guerra

## Preliminari per lo studio storico-militare di un genere cinematografico

di Virgilio Ilari

*Ut pictura poësis*  
(Orazio, *Ai Pisoni*, 361)

Nel novembre 2001 si svolse a Potsdam, presso il Militärgeschichtliches Forschungsamt (MGFA), un convegno di due giorni sulla guerra e il militare nel cinema (*Krieg und Militär im Film*), al quale parteciparono oltre 60 storici, sociologi e studiosi dei media, allora quasi tutti giovani. Gli atti, un volume di 654 pagine, furono pubblicati nel 2003 nella collana scientifica del MGFA (Beiträge zur Militär- und Kriegsgeschichte N. 59), a cura di Bernhard Chiari, Matthias Rogg e Wolfgang Schmidt<sup>1</sup>. Nato a Vienna nel 1965, tenente colonnello di complemento delle truppe esploranti della Bundeswehr, con richiami in Bosnia (SFOR) e Afghanistan (ISAF), autore di importanti monografie sulla guerra 1939-45 al fronte orientale, Chiari è attualmente direttore scientifico del Centro per la Storia militare e le scienze sociali (ZMSBw) della Bundeswehr, sorto nel 2013 dalla fusione tra l'MFGA e l'Istituto delle scienze sociali (SOWI), nonché docente all'Università della Bundeswehr di Amburgo, come il colonnello Rogg (1963). Il colonnello della riserva Schmidt insegna invece storia militare alla Führungsakademie, pure ad Amburgo. La parte più importante del volume è la prima, dedicata al metodo interdisciplinare nello studio del film di guerra, con saggi di Gerhard Paul (1951), docente di didattica della storia a Flensburg, di Clemens Schwender (1956), docente di amministrazione dei media alla Hochschule der populären Künste di Berlino, dei

---

<sup>1</sup> Bernhard Chiari, Matthias Rogg, Wolfgang Schmidt (Hrsg.), *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*, Oldenbourg Verlag, 2, 2003.

germanisti Ulrich Fröschle (1963) ed Helmut Mottel (1958) e di Günter Riederer (1956), psicologo evolutivo. Gli altri 21 saggi riguardano il confronto tra il cinema di guerra russo e americano, la grande guerra nel cinema di Weimar, la Luftwaffe nel cinema del Terzo Reich, e guerra e militare nel cinema tedesco del dopoguerra.

A quanto pare questo importante volume è del tutto ignorato in Italia. L'unica biblioteca italiana che ne possiede una copia è quella del Museo della Shoah di Roma. Abbiamo dunque un gap di oltre due lustri da colmare nei confronti della Germania. E il nostro compito è molto più difficile perché, non esistendo da noi enti neanche lontanamente paragonabili al livello e all'autorevolezza scientifica del MGFA e della Führungsakademie, dobbiamo supplire con povero ingegno privato alla fastosa ignavia di stato. Il risultato di questo primo tentativo italiano non sarà dunque al livello dell'omologo tedesco: ma segnerà quanto meno un cippo per misurare la distanza, e una spia della refrattarietà italiana alla storia militare critica.

La genesi di questo *Quaderno* della Società Italiana di Storia Militare è stata particolarmente complessa. L'idea originaria, a cui cominciammo a lavorare nel 2011, era semplicemente di documentare i vari modi in cui alcuni tra gli storici militari italiani si rapportano al cinema storico e in particolare al cinema di guerra, ma l'esecuzione si rivelò subito impervia e deludente. Infatti, quando ci mettemmo all'opera, ci rendemmo conto che non solo noi guardavamo al cinema di guerra con l'ingenuità degli spettatori comuni, ma che proprio la presunzione di conoscere i fatti "wie es eigentlich gewesen", ci rendeva ancor più passivi di fronte allo schermo. Invece di considerare i film, e la relativa letteratura specializzata, come genere letterario e corpus di documenti storici da ricostruire, decrittare e interpretare in un contesto più ampio, ci mettevamo inconsciamente sulla difensiva, pronti a rintuzzare pregiudizialmente le immaginarie incursioni *ultra crepidam* di cineasti e critici cinematografici, pescando e mettendo alla berlina gli orologi ai polsi dei legionari. Un atteggiamento ben testimoniato da due volumi collettivi usciti a Firenze<sup>2</sup> e a New

2 Sergio Bertelli (cur.), *Corsari del tempo. Gli errori e gli orrori dei film storici*, Firenze, Ponte Alle Grazie. 1995.

York<sup>3</sup> in quello stesso 1995 in cui Robert A. Rosenstone pubblicava il saggio e la raccolta di scritti<sup>4</sup> che oggi vengono considerati pietre miliari della teoria generale del cinema storico<sup>5</sup>.

Quel che ci proponevamo, fin dall'inizio, non era di impartire lezioni, ma di apprendere, rimettendoci umilmente a studiare per allargare gli orizzonti della disciplina che professiamo, e che per nostra esclusiva colpa restano in Italia ancora troppo angusti e autoreferenziali. Non si trattava solo di cogliere nei film di guerra l'aderenza e l'originalità rispetto alle fonti letterarie e storiche – basti pensare ai capolavori di Rossellini e Visconti o di Kubrick e Bondarčuk, o all'accuratezza di *Culloden*<sup>6</sup>, *Comma 22*<sup>7</sup>, *Gettysburg*<sup>8</sup>, *Hiroshima*<sup>9</sup>, *Master and Commander*<sup>10</sup>, *Il Mestiere delle*

- 
- 3 Mark C. Carnes (general Ed.), *Past Imperfect: History According to Movies*, New York, Henry Holt & Company, 1995.
  - 4 Robert A. Rosenstone, *Visions of the Past: the Challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard, 1995; Id. (Ed.), *Revisoning History: Film and the Construction of a New Past*, Princeton, 1995. Per un confronto tra questi due volumi e quello curato da Carnes, v. Bryan F. Le Beau, "The Perils and Promise of Rendering the Past on Film", *American Studies*, vol. 38, No. 1 (Spring 1997), pp. 151-155. Cfr. pure Rosenstone, *History on Film / Film on History*, Pearson, 2006, 2nd edition 2012; Id. and Constantin Parvulescu, *A Blackwell Companion to Historical Film*, Wiley-Blackwell, 2013.
  - 5 Insieme a Boleslaw Matuszewski, Siegfried Kracauer, André Bazin, Marc Ferro, Gianni Rondolino, Lino Micciché, Pierre Sorlin, Michèle Lagny, Peppino Ortoleva, Andrea Fioravanti, per non citare che i più noti. Cfr. Silvio Alovio, "Cinema e storia: elementi per una bibliografia essenziale", *La Valle dell'Eden*, N. S., VI, nn. 12-13, luglio-dicembre 2004, pp. 206-285.
  - 6 John R. Cook, "Making the Past Present. John Watkin's *Culloden*", in Barry Keith Grant and Jeannette Sloniowski (Eds.), *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, New and Expanded Edition, Detroit, Wayne State U. P., 2014, pp. 217-236.
  - 7 James H. Farmer, "The Catch-22 Air Force", *Air Classics*, Volume 8, No. 14, December 1972.
  - 8 Nicholas White, *Acceding to War: Nationalism, Popular Entertainment and the Battle of Gettysburg*, A Dissertation Submitted to the Faculty of the Department of English, Graduate College, University of Arizona, 2009.
  - 9 Lawrence H. Suid, "Hiroshima and Nagasaki, Image and Reality", in Rikke Schubart, Fabian Virchow, Debra White-Stanley, Tanja Thomas (Eds.), *War Isn't Hell, It's Entertainment: Essays on Visual Media and the Representation of Conflict*, Jefferson (N. C.), McFarland and Co., 2009, pp. 167-180.
  - 10 Tom McGregor, *The Making of Master and Commander: The Far Side of the World*. New York, W.W. Norton, 2003. Cfr. Anne Gjelsvic, "'Tell Me That Wasn't Fun': Watching the

*armi*<sup>11</sup>); ma anche di renderci conto che un film di guerra, proprio come un romanzo, un poema o un'icona, può essere, di per sé, più ricco di informazioni e di pensiero di intere pedanti biblioteche di pseudo-storia militare. Sta di fatto che l'unico "testo" italiano noto all'estero su quella che negli anni Sessanta si chiamava guerra rivoluzionaria, di liberazione nazionale e di riscatto anticolonialista, e che oggi viene chiamata in Occidente guerra "asimmetrica" e via mistificando, è un film.

Che *La Battaglia di Algeri* possa essere considerato dal Pentagono più pertinente e istruttivo<sup>12</sup> del *Manuale di guerriglia* di "Che" Guevara, è una di quelle informazioni che la maggior parte degli storici militari italiani ignora e comunque considererebbe un'ulteriore riprova, per dirla con Obelix, che "sono pazzi questi americani". Ma il fatto non è solo impor-

---

Battle Scenes in *Master and Commander with a Smile in Your Face*", in *War Isn't Hell, It's Entertainment*, cit., pp. 115-131.

- 11 Andrea Fioravanti, *La "storia senza storia". Racconti del passato tra letteratura, cinema e televisione*, Perugia, Morlacchi, 2006, pp. 183 ss. ("Il 500 italiano di Ermanno Olmi"). A mio avviso la lettura di Olmi (2001) è un'inconscia *contaminatio* tra la morte di Giovanni de Medici e quella del Cavalier Baiardo senza macchia e senza paura, stupidamente ucciso da un'archibugiata italiana a Romagnano Sesia il 30 aprile 1524. Quest'ultima, grazie a Brantôme, divenne un topos letterario "ariostesco", mentre nel caso di Giovanni l'effetto politico ridusse a mero dettaglio la morte per arma da fuoco. Ma è questo che Olmi, fin dal titolo banalmente fuorviante, mette in risalto; perché, nonostante le precise citazioni di Guicciardini, è ideologicamente refrattario a cogliere la portata storica dell'evento, di cui si aveva piena coscienza nel Risorgimento e ancora una flebile eco nel 1956 (*Giovanni delle Bande Nere*, di Sergio Grieco e Luigi Capranica). Anche in questo film, come in tutti i suoi, Olmi è candido specchio del senso comune dell'Italia post-storica, che pochi anni fa si è lasciata ridicolmente raccontare di essere nata nel 1861 (v. Ilari, "L'Italia dopo l'Italia", *Limes*, 2012, N. 4, pp. 147-157).
- 12 Tony Shaw, *Cinematic Terror: A Global History of Terrorism on Film*, Bloomsbury Publishing USA, 2014, chapter 5: "Newsreel Guerrillas". Il 27 agosto 2003 la Direzione per le Operazioni Speciali e i conflitti a bassa intensità del Pentagono dichiarò che il film era un'utile illustrazione dei problemi da affrontare Iraq. Nell'invito ad assistere alla proiezione si leggeva: "How to win a battle against terrorism and lose the war of ideas. Children shoot soldiers at point-blank range. Women plant bombs in cafes. Soon the entire Arab population builds to a mad fervor. Sound familiar? The French have a plan. It succeeds tactically, but fails strategically. To understand why, come to a rare showing of this film." L'edizione restaurata del film, rilasciata il 12 ottobre 2004 dalla Criterion Collection, è corredata da interviste a due ex consulenti del Pentagono per il controterrorismo, Richard A. Clarke e Michael A. Sheenan che discutono il modo in cui guerriglia e terrorismo sono rappresentati nel film, mentre i registi Spike Lee, Mira Nair, Julian Schnabel, Steven Soderbergh e Oliver Stone discutono la resa cinematografica.

tante per la storia del cinema: lo è, ben di più, per la storia militare.

La rilevanza strategica e il potenziale bellico di quel che Mussolini – ribaltando l’affermazione di Lenin sul cinema “la più importante delle arti” – definiva “l’arma più forte dello stato”<sup>13</sup> sono aspetti ben noti della “guerra politica” (concetto coniato in Gran Bretagna durante la seconda guerra mondiale<sup>14</sup>), della “guerra psicologica” e, più in generale, di quel che oggi viene definito “soft power”.

L’“arma più forte” non sono ovviamente i film di guerra, ma l’intera “fabbrica dei sogni” di una determinata nazione o di una determinata epoca. La mobilitazione politica dell’industria cinematografica è stata, già nelle guerre mondiali e soprattutto nella guerra fredda<sup>15</sup> ben più determinante della mobilitazione religiosa. L’ostilità di Hollywood alla guerra del Vietnam<sup>16</sup> è stata perfino valutata come uno dei fattori della sconfit-

---

13 Guido Aristarco, *Il cinema fascista: il prima e il dopo*, Bari, edizioni Dedalo, 1996, pp. 72-73.

14 Y. M. Streatfield, *The Complete Record of the Political Warfare Executive*, CAB 101/131, 1949, typeset by Lee Richards, London 2001. Philip M. Taylor (Ed.), *Allied Propaganda in World War II: The Complete Record of the Political Warfare Executive*. From the National Archives (PRO), Thomson Gale, 2005. Robert Pee, “Political Warfare Old and New. The State and Private Groups in the Formation of the National Endowment for Democracy”, *49<sup>th</sup> Parallel. An Interdisciplinary Journal of North American Studies*, vol. 22 (Autumn 2008), pp. 21-36.

15 Tony Shaw, *British Cinema and the Cold War: The State, Propaganda and Consensus*, I. B. Tauris, 2006; Id., *Hollywood’s Cold War*, Edinburgh U. P., 2007. Id. and Denise J. Youngblood, *Cinematic Cold War, The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*, U. P. of Kansas, 2014. Cfr. pure Id., *British government propaganda and persuasion during the mass media*, ; Id., *Eden, Suez and the Mass Media: Propaganda and Persuasion during the Suez. Crisis*, New York and London, I. B. Tauris, 1996.. Cfr. pure Ronnie D. Lipschutz, *Cold war fantasies: film, fiction, and foreign policy*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2001. Tra gli studi più recenti cito ancora, ad esempio, Lilya Kaganovsky, “Thinking again about Cold War Cinema”, in Sanja Bauhn and John Haynes (Eds.), *Cinema, State Socialism and Society in the Soviet Union and Eastern Europe, 1917-1989: Re-Visions*, London, Routledge, 2014, pp. 24-48. Sul nesso tra imperialismo, militarismo e cinema in America v. pure Carl Boggs, “Pentagon Strategy, Hollywood, and Technowar”, *New Politics*, XI, Summer 2006, pp. 1-41 e Id. and Leslie Thomas Pollard, *The Hollywood War Machine: U.S. Militarism and Popular Culture*, Paradigm Pub., 2007. Un saggio di Boggs sul marxismo di Gramsci (1976) ha esercitato una vasta influenza nella sinistra americana.

16 A proposito di *Hearts and Minds* (1976) di Peter Davis, cfr. David Grosser, «‘We Aren’t on the Wrong Side: We Are the Wrong Side’», in Linda Dittmar and Gene Michaud, *From*

ta, e proprio per questo la conquista “dei cuori e delle menti” mediante la “guerra con le informazioni” (information warfare) e la retorica della “narrazione” (narrative) è divenuta il principale obiettivo strategico delle successive guerre americane, a cominciare dal 1990<sup>17</sup>.

La rilevanza storico-militare della “settima arte” non consiste poi soltanto nel fatto di essere anche la “quarta arma”. La produzione cinematografica è infatti anche strumento di diplomazia parallela<sup>18</sup> e al tempo stesso uno dei fronti della guerra economica. Sarebbe molto interessante, infatti, studiare da una prospettiva storico-militare la conquista americana dell’industria cinematografica<sup>19</sup>, determinata in ultima analisi da un’imprevedibile “symbiotic relationship between the film industry and America’s stewards of high culture”<sup>20</sup> e mantenuta con una rigorosa difesa del copy-

- 
- Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*, Rutgers U. P., 1990, pp. 269-282. V. pure Julian Smith, *Looking away; Hollywood and Vietnam*, Scribner, 1975. Michael Paris, “The American Film Industry and Vietnam”, *History Today*, Vol. 37, No. 4 (April 1987).. Gilbert Adair, *Hollywood’s Vietnam: from the green berets to Apocalypse now*, New York, Proteus, 1981. Milton J. Bates, *The wars we took to Vietnam: cultural conflict and storytelling*, Berkeley, University of California press, 1996. Stefano Ghisloti e Stefano Rosso (cur.), *Vietnam e ritorno: la guerra sporca nel cinema, nella narrativa, nel teatro, nella musica e nella cultura bellica degli Stati Uniti*, Milano, Marcos y Marcos, 1996. Mark Taylor, *The Vietnam war in history, literature and film*, Edinburgh U. P., 2003.
- 17 Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, Columbia U. P., 1986; Philip M. Taylor, *War and the Media: Propaganda and Persuasion in the Gulf War*, Manchester U. P., 1992. David L. Robb, *Operation Hollywood: how the Pentagon shapes and censors the movies*, New York, Prometheus Book, 2004.
- 18 Stefano Pisu, *Stalin a Venezia. L’Urss alla mostra del cinema fra diplomazia culturale e scontro ideologico (1932-1953)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013. Stefano Cambi, *Diplomazia di celluloidi? Hollywood dalla Seconda guerra mondiale alla Guerra fredda*, Milano, Franco Angeli, 2014. V. The Berlin Language of Art & Music Conference 2014 “Cinematic Cultural Diplomacy: Practicing Cultural Diplomacy through Film” (Berlin; February 12th - 14th, 2014 - Held Parallel to the Berlin International Film Festival); The Language of Art & Music Conference in Hollywood “*One Star, One Heart: Using Cinema to create Social Awareness*” (Hollywood; February 27th - March 2nd, 2014 - Held Parallel to the 86th Academy Awards). Cit. nel sito dell’Academy for Cultural diplomacy.
- 19 Jens Ulf-Møller, *Hollywood’s Film Wars with France: Film-trade Diplomacy and the Emergence of the French Film Quota Policy*, University Rochester Press, 2001.
- 20 Peter Decherney, *Hollywood and the Cultural Elite: How the Movies Became American*, Columbia U. P., 2013.



right<sup>21</sup>; oppure la guerra degli anni Settanta per la TV a colori in Europa<sup>22</sup> e la competizione sul digitale<sup>23</sup>. A sua volta l'uso attuale o potenziale del cinema a scopi bellici ne condiziona lo sviluppo artistico, tecnico e socio-economico<sup>24</sup> in misura più rilevante di quanto non avvenga per la letteratura, la storiografia e le arti visive, forme di creatività relativamente meno dipendenti dalla committenza e dai gusti sociali<sup>25</sup>, per quanto l'avvento del digitale stia accorciando le distanze e creando nuove sfide per la stessa condotta delle operazioni militari, ora esposte ad essere filmate in diretta con intenti non controllati od ostili<sup>26</sup>.

21 Peter Decherney, *Hollywood's Copyright Wars: From Edison to the Internet*, Columbia U. P., 2013.

22 Rhonda J. Crane, *The Politics of International Standards. France and the Color TV War*, Norwood (N. J.), Ablex, 1979.

23 Jeffrey A. Hart, *Technology, Television, and Competition: The Politics of Digital TV*, Cambridge U. P., 2004.

24 Stuart Klawans, "How the First World War Changed Movies Forever", *The New York Times*, 19 November, 2000.

25 Peppino Ortoleva, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Torino, Loescher, 1991, p. 7.

26 Cori E. Dauber, *Youtube War: Fighting in a World of Cameras in every cell phone and photoshop on every computer*, U. S. Army, Strategic Studies Institute, November 2009. Chris Jones, Andrew Zinnes and Genevieve Joliffe, *The Guerilla Film Makers Pocket-book: The Ultimate Guide to Digital Film Making*, A&C Black, 2010.

Tuttavia lo scopo che ci siamo proposti qui non è una storia militare del cinema come strumento di propaganda o di diplomazia parallela o come fronte di guerra economica. L'intento era d'imparare a leggere, come fonte per la nostra disciplina e alla luce della Film Theory<sup>27</sup>, quel corpus che i critici e gli storici del cinema definiscono "cinema di guerra" o "War Films" (WF).

Autori come Virilio, Chapman, LaRocca affrontano in modo specifico la rappresentazione cinematografica della guerra, ma il compito preliminare è, ovviamente, la ricognizione della materia, che rinvia alla classificazione dei generi cinematografici. Nel 1964, dopo un anno e mezzo di lavoro, un'apposita commissione dell'Istituto cinematografico di Belgrado concluse che, in base ai film prodotti fino ad allora, non era possibile trovare criteri assolutamente rigorosi e oggettivi<sup>28</sup>. La lista belgradese includeva 45 generi, tra cui Historical, War, Adventure, Spy. Dopo i saggi di Tom Perlmutter e Norman Kagan sul cinema di guerra, entrambi del 1974<sup>29</sup>, la bibliografia analitica di Frank Manchel (1990) si limita a ripartire i WF in documentary<sup>30</sup> e fiction<sup>31</sup>, un criterio illusorio<sup>32</sup> non recepito dalle successive monografie sul tema<sup>33</sup>.

27 Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford U. P., 1984. Edward Branigan, Warren Buckland (Eds), *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, 2013.

28 *Film Genres. An Essay on Terminology and Determination of Film Genres*, Beograd Film Institute, 1964, cit. in Frank Manchel, *Film Study: An Analytical Bibliography*, Fairleigh Dickinson U. P., 1990, Volume 1, pp. 279-280.

29 Tom Perlmutter, *War Movies*, Castle Books, London, Hamlyn, 1974; Secaucus, (N.J.), Castle Books, con un contributo di Derek Ware sugli effetti speciali (*I film di guerra. Immagini spettacolari e storia della guerra in celluloide*, Milano, Fratelli Fabbri, 1975). Norman Kagan, *I film di guerra*. Milano Libri, 1978.

30 Manchel, *op. cit.*, pp. 279-324.

31 Manchel, *op. cit.*, pp. 325-380, menziona come sotto-generi Biographical WF, Adventure WF, Spy WF, Historical WF, Films on the (U. S.) Military Branches, The Military of Foreign Countries, The Prisoner of War Films, Socially Conscious War, Rehabilitation, The Civilian Wars, Aviation Films.

32 Ortoleva, *op. cit.*, pp. 12-13.

33 Wes D. Gehring (Ed.), *Handbook of American film genres*, New York, Greenwood, 1988. Luca Aimeri e Giampiero Frasca, *Manuale dei generi cinematografici: Hollywood: dalle origini a oggi*, Torino, Utet, 2002. Maurizio Francesconi, *Se muori ti ammazzo: introduzione al cinema di guerra americano*, Roma, Lithos, 2005. Guy Westwall, *War Cinema: Hollywood on the Front Line*, Wallflower Press, 2006. *La messa in scena della guerra*, se-

Inizialmente, nel gergo dell'industria cinematografica americana, War Films indicava i film sulla guerra civile, distinti dai western<sup>34</sup>. Nell'accezione corrente, il termine include i film (War Movies, WM) i documentari (WD) e le serie televisive, anche quelli in cui la guerra è solo pretesto, allegoria, mera ambientazione storica (sci-fi, fantasy, kolossal, spy-story, western<sup>35</sup>, shoah<sup>36</sup>, action, adventure, comedy, comics based). Alcuni autori propongono Combat Films per distinguere il genere dall'Home-Front Drama (tipo *Since You Went Away*) e dai film sull'impatto sociale e individuale della guerra (come *The Best Years of Our Lives* o *The Deer Hunter*)<sup>37</sup>. Ma a voler essere troppo rigorosi non sapremmo dove collocare, ad esempio, *Barry Lyndon* (1975), le cui celebri scene scandite dalle note di *British Grenadiers*, *Lilliburlero* e *Hoehenfriedberger March* sono un cult per gli storici militari. D'altra parte il cinema di guerra non può essere confuso col dilagante "militainment"<sup>38</sup> incentrato sulla spettacolarizzazione della violenza<sup>39</sup> o sulle performances aeronautiche<sup>40</sup>.

---

zione monografica di *Cinegrafie* N. 18.

34 James Chapman, *War and Film*, Reaktion Books, 2008, p. 8.

35 Sono talmente tanti che le liste sull'en.wikipedia sono suddivise per decenni. Prima del 1920 ne furono prodotti 200; solo quelli della serie *The Three Mesquiteers* prodotti dalla Republic Pictures fra il 1936 e il 1943 sono 52. La categoria en.wikipedia *Lost Western (genre) films* include 80 pagine, quella dei poster 480 immagini.

36 La *List of Holocaust Films* di en.wikipedia include 143 film (63 durante la guerra fredda e 80 dopo) e 168 documentari (22 fra il 1945 e il 1976; 26 negli anni '80, 69 negli anni '90, 61 dal 2000 a 2014, di cui 9 solo nell'anno 2000). I film italiani sono dieci, da *Kapò* (Pontecorvo) a *La vita è bella* (Benigni).

37 Chapman, *op. cit.*, p. 9.

38 Cfr. Matthew Thomas Payne, "Manufacturing Militainment: Video Game Producers and Military Brand Games", in *War Isn't Hell*, cit., pp. 238-255. Robin Andersen and Marin Kurti, "From *America's Army* to *Call of Duty*: Doing Battle With the Military Entertainment Complex", *Democratic communiqué*, vol. 23, No. 1 (2009), pp. 45-65.

39 Stefano Rosso (cur.), *Un fascino osceno: guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, Verona, Ombre corte, 2006. Di contro alla scarsa audience dei film sulla Long War in Iraq e in Afghanistan, *American sniper* (2014) ha incassato 315 milioni di dollari.

40 La categoria «Aviation films» di en.wikipedia include 19 "subcategories" (tra parentesi le pagine dedicate a ciascun film): Films about aviation accidents or incidents (70); American aviation films (199); Animated films about aviation (8); British aviation films (71); Canadian aviation films (80); Cold war aviation films (18); Documentary films about aviation (32); Films about shot-down aviators (52); Films based on Thunderbirds (TV series) (3); Films set in airports (23); Films set on airplanes (93); Japanese aviation films (16); Korean War aviation films (12); Philippine aviation films (2); USAF in films (43, of which 30 in

La “tassonomia” più recente dei sottogeneri del cinema di guerra è quella allegata ad un volume collettivo curato da David LaRocca<sup>41</sup>, e che riportiamo nel seguente riquadro:

- Childhood and coming-of-age during wartime
- Historical drama (including elements of re-creation and reenactment)
- War Romance and Melodrama – Serial Melodrama – Serial Combat
- Ancient Battle – Medieval – Shakespeare
- Religious Drama or Epic – Dictatorships and Totalitarian Regimes
- Wars of Revolution / Insurrection / Independence – American Revolution
- Civil War – World War I – World War II (Combat, Holocaust, Home Front)
- Korean War (Combat / Home Front) – Vietnam War (Combat / Home Front)
- Mercenary – Samurai – Pulp War / Western – Modern Western / Terrorism
- Cold War – Home Front (Including Deployment and Return from War)
- Journalists and Photojournalists (Features, Documentaries, and Series)
- Documentary (General, On Policy, On Mental Health, With fictional elements and reenactments, Faux Documentary, Depictions on Race, Serial or episodic)
- Class/Race Conflict (e. g. Drafting Minorities, the Poor, Immigrants into War)
- Gender Conflict
- Courtroom and War Trials – Prisoner of War / Escape
- Military Science Fiction

the WW2); Uruguayan Air Force Flight 571 (13); Vietnam War aviation films (3); WW1 aviation films (27); WW2 aviation films (48), Films about the atomic bombing of Hiroshima and Nagasaki (21); Battle of Britain (43). Il totale è 845 (al lordo delle ripetizioni di film classificati in più categorie); e non sono inclusi i film italiani, russi e tedeschi. Cfr. James H. Farmer, *Celluloid wings: [the impact of movies on aviation]*, Blue Ridge Summit (PA), Tab Books, Shrewsbury - Airline Publishing, 1984. Bruce Orriss, *When Hollywood Ruled the Skies: The Aviation Film Classics of World War II*. Hawthorne, California: Aero Associates Inc., 1984. Jack Harwick and Ed Schnepf, “A Viewer’s Guide to Aviation Movies”. *The Making of the Great Aviation Films*, General Aviation Series, Volume 2, 1989.

41 David LaRocca (Ed.), *The Philosophy of War Films*, U. P. of Kentucky, 2014, pp. 489-509 (“The Multifarious Forms of War Films: the Taxonomy of Subgenres”).

La Rocca sottolinea inoltre l'incidenza crescente dei WF tra i film di successo: su 86 Academy Awards for Best Picture, ne classifica 16 come WM<sup>42</sup>; tra i WD vi sono 17 candidati e 4 vincitori dell'Oscar.

Ma quanti sono i WF? Nel 2006 l'Internet movies database<sup>43</sup> registrava oltre 4.500 "war movies", ma secondo Robert James Niemi appena 150, ossia il tre per cento, sono "ispirati da fatti veri" e possono perciò essere classificati come "military history films". Il suo elenco include quasi esclusivamente film britannici o americani, che Niemi discute brevemente nei primi 4 capitoli di un suo libro: i seguenti trattano dei film storici sullo sport, la musica, l'arte, il crimine, i rapporti socio-economici e i conflitti razziali negli Stati Uniti<sup>44</sup>.

Di selezioni di WF ve ne sono un'infinità, dai *Top 10 War Movies* selezionati dai critici del *Guardian* e dell'*Observer*<sup>45</sup>, alla Sam's List<sup>46</sup> che ne include (con varie ripetizioni) 1.623, il cui minimo comun denominatore è che nelle loro schede informative compare la parola "war". Senza contare le liste esclusivamente soggettive<sup>47</sup>, che ci informano della cultura e dei

42 LaRocca, *op. cit.*, p. 5. L'elenco include però film che non classificherei tra i WF, come *The Deer Hunter* (1978), *Out of Africa* (1985), *Cinema Paradiso* (1988), *Dancing with Wolves* (1990), *Schindler's List* (1993), *Forrest Gump* (1994) e *La Vita è meravigliosa* (1997). Gli altri sono *Platoon* (1986), *Braveheart* (1995), *The English Patient* (1995), *Gladiator* (2000), *The Lives of Others* (2006), *The Counterfeiters* (2007).

43 <http://www.imdb.com>.

44 Robert James Niemi, *History in the Media: Film and Television*, ABC-Clio, 2006; Id., *Inspired by True Events: An Illustrated Guide to More Than 500 History-Based Films: An Illustrated Guide to More Than 500 History-Based Films*, Second Edition, ABC-CLIO, 2013.

45 La lista include: 1 *Apocalypse Now* (1979, Francis Ford Coppola); 2 *Paths of glory* (1957, Stanley Kubrick); 3 *The Thin Red Line* (1998, Terrence Malick); 4 *Ran* (1985, Akira Kurosawa); 5 *Idi i smotri* (1985, Elem Klimov); 6 *Three Kings* (1999, David O. Russell); 7 *The Deer Hunter* (1978, Michael Cimmino); 8 *La Grande Illusion* (Jean Renoir); 9 *Roma città aperta* (1945, Rossellini, Fellini); 10 *Who Eagles Dare* (1968, Brian G. Hutton). Una lista amatoriale dei *Top 10 Best Ancient/Medieval War Movies* (youtube) include 10 *Ironclad* (2011), 9 *Ben Hur* (1959), 8 *King Arthur* (2004), 7 *Robin Hood* (2010), 6 *300* (2007), 5 *Seven Samurai* (1954), 4 *Kingdom of Heaven* (2005), 3 *Troy* (2004), 2 *Braveheart* (1995), 1 *Gladiator* (2000).

46 [www.imdb.com/list/ls055723960/?start=301&view=detail&sort=listorian:asc](http://www.imdb.com/list/ls055723960/?start=301&view=detail&sort=listorian:asc)

47 P. es. Claudio Bertieri, Ansano Giannarelli, Umberto Rossi (cur.), *L'ultimo schermo: cinema di guerra, cinema di pace*, presentazione di Cesare Zavattini, Archivio storico audiovisivo del movimento operaio, Bari, Dedalo, 1984. Lawrence J. Quirck, *The Great War Films: From the Birth of a Nation to Today*, New York, Citadel Press, 1994. Steven Jay

gusti del selettore e del suo ambiente di riferimento, ma non danno alcun apporto ad una ricerca rigorosa. Per avere senso, un repertorio<sup>48</sup> dev'essere almeno tendenzialmente completo e catalogato in modo oggettivo incrociando molteplici indicatori (es. tipologia, committenza, costo, circolazione; epoca, nazione, argomento, genere, influenze, enfasi, implicazione ideologica, rilevanza tecnica e artistica ...).

Oggi vi sono ottimi repertori generali<sup>49</sup> e specifici, ad esempio dei filmsulla prima<sup>50</sup> e la seconda<sup>51</sup> guerra mondiale. Altri riguardano la Corea<sup>52</sup>, il

---

Schneider (cur.), *101 film di guerra*, Monteveglio (BO), Atlante, 2010; Claudio G. Fava, *Guerra in cento film*, Recco, Le Mani Microart's, 2010.

- 48 Umberto Eco, *Vertige de la Liste*, Paris, Flammarion, 2009. Cfr. James Delbourgo and Staffan Müller-Wille, "Listmania", *Isis*, The History of Science Society, Vol. 103, No. 4 (December 2012), pp. 710-715 e 735-742 (Delbourgo, "Listing People"). .
- 49 Robert Davenport, *The encyclopedia of war movies: the authoritative guide to movies about wars of the twentieth century*, New York, Facts on file, 2004. von Thomas Klein, Marcus Stiglegger und Bodo Traber (Hg.), *Filmgenres: Kriegsfilm*, Stuttgart, Reclam 2006. Constantine Santas, James M. Wilson, Maria Colavito, Djoymi Baker (Eds.), *The Encyclopedia of Epic Films*, Lanham (Maryland), Rowman & Littlefield, 2014.
- 50 Roger Smithe (Ed.), *The first world war archive*, introduction by Stephen Badsey, catalogue entries compiled by Stephen Badsey...[et al.], Trowbridge, Flicks Books, 1994. La bibliografia è immensa, ma citiamo almeno il saggio di Luke McKennan, "Propaganda, patriotism and profit. Charles Urban and British Official War films in America during the First World War", *Film History*, vol. 14, No. ¾ "War and Militarism, 2002, pp. 369-389.. Tra i contributi italiani, citiamo Pier Marco De Santi, *1914-1918 : una guerra sullo schermo*, Roma, Rivista militare, 1988; Id., *La grande guerra nel cinema italiano*, Firenze, Pagliai polistampa, 2005; Giaime Alonge, *Cinema e guerra. Il film, la Grande Guerra e l'immaginario bellico del Novecento*, Torino, Utet, 2001; Giuseppe Ghigi, *Le ceneri del passato. Il cinema racconta la grande guerra*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014.
- 51 Frances Thorpe and Nicholas Pronay, *British official films in second world war: a descriptive catalogue (1939-1945)*, Oxford, Clio Press, 1980. Thomas Doherty, *Projections of war: Hollywood American culture and World War II*, New York, Columbia U. P., 1993. John Whiteclay Chambers II and David Culbert II (Eds.), *World War II, Film, and History*, Oxford U. P., 1996. S. Paul Mackenzie, *British War Films 1939-1945*, London, A&C Black, 2001. Jeanine Basinger, *The World War II combat film: anatomy of a genre*, Middletown, Wesleyan U. P., 2003. Peter B. High, *The Imperial Screen: Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War, 1931-1945*, Univ of Wisconsin Press, 2003. Jo Fox, *Film Propaganda in Britain and Nazi Germany: World War II Cinema*, Bloomsbury Academic, 2007. Terry Rowan, *World War II Goes to the Movies & Television Guide Volume I A-K*, Lulu.com, 2012. King-fai Tam, Timothy Y. Tsu, Sandra Wilson (Eds.), *Chinese and Japanese Films on the Second World War*, London, Routledge, 2014.
- 52 Paul M. Edwards, *A Guide to Films on the Korean War*, Greenwood Publishing Group, 1997

Vietnam, la guerra nucleare<sup>53</sup>. Nel 2002 sono stati repertoriati oltre 2.550 film sulla storia europea 1550-1815<sup>54</sup>.

I repertori a stampa diventano però rapidamente obsoleti, mentre quelli online possono essere costantemente accresciuti ed emendati. L'edizione inglese di wikipedia include parecchie liste di war film e TV specials, una a carattere generale e varie specifiche per i conflitti maggiori<sup>55</sup>. La prima lista include 1.500 film elencati per conflitto in ordine cronologico: è particolarmente ricca di illuminanti spunti geopolitici e storico-militari la parte relativa ai conflitti del post guerra fredda, che include ben 278 film; ex-Jugoslavia (68), ex-Unione Sovietica (26), guerra del Golfo (16), attentato delle Due Torri (10), guerra al terrore (21), Afghanistan (30), Iraq (46), Africa (27), Medio Oriente (12), Messico (9), Mercenari (13).

53 La wikipedia *List of films about nuclear issues* include 34 documentari e 56 film. Una Lista dei dieci migliori include 1 *Dr. Strangelove* (1964), 2 *Threads* (1984), 3 *The Day After* (1983), 4 *Testament* (1983), 5 *Countdown to Looking Glass* (1984), 6 *When The Wind Blows* (1986), 7 *The War Game* (1966), *A Day called X* (1957), *Damnation Alley* (1977), *Dreamscape* (1984). Ma, a parte il capolavoro di Kubrick, tra i film sulla guerra nucleare uno storico militare preferisce *The Hunt for the Red October* (1990), *K-19: The Widowmaker* (2002) o il misconosciuto *The Bartini Code. The Riddle of the Red Baron* (2005). Sul tema, v. i recenti lavori di Maurizio Zinni [*Schermi radioattivi. L'America, Hollywood e l'incubo nucleare da Hiroshima alla crisi di Cuba*, Marsilio, Venezia 2013], Jerome F. Shapiro [*Atomic Bomb Cinema: The Apocalyptic Imagination on Film*, London, Routledge, 2013] e David Deamer [*Deleuze, Japanese Cinema, and the Atom Bomb: The Spectre of Impossibility*, Bloomsbury Publishing USA, 2014].

54 Michael Klossner, *The Europe of 1500-1815 on film and television: a worldwide filmography of over 2550 works, 1895 through 2000*, McFarland & Co., 2002.

55 Molto interessanti sono le *List of book based war films*, suddivise per epoche storiche: (pre-1775), (1775-1898), (1898-1926), (1927-45), (post-1945), (peace). Altre riguardano conflitti particolari (es.: *List of films and television shows about the American Civil War*; *List of World War I films*; *Vietnam War in film*, con 40 documentari e 94 film, di cui 10 vietnamiti, uno cinese e 4 italiani!; *List of nuclear holocaust fiction* e *List of r*). Circa la seconda guerra mondiale, oltre alla lista generale (*List of World War II films*) ve ne sono altre specifiche su particolari tipologie (*List of Allied propaganda films of World War II*; *List of World War II documentary films*; *List of World War II short films*; *List of German films of 1933- 45*). La *List of film featuring the U. S. Marine Corps* include 44 titoli. La voce *Submarine films* ne elenca 139, di cui uno (1999) sui sottomarini confederati, uno (2007) sull'affondamento del *Lusitania*, 26 prodotti durante la grande guerra, 11 tra le due guerre, 52 sulla seconda guerra mondiale, 2 su quella di Corea, 29 sulla guerra fredda, 13 sul post-guerra fredda e 26 sul futuro o sul passato fantastico. V. pure Jonathan Rayner, *The Naval War Film. Genre, History, National Cinema*, Manchester U. P. 2007. I film su Troia e le Amazzoni sono nella *List of film based on Greco-Roman mythology*.

Un buon terzo di questi film non è occidentale, e alcuni fanno risaltare le insospettite reticenze, rimozioni, omissioni e auto-censure del nostro cinema, incluso quello che si vorrebbe “progressista” o “di denuncia” (ma *Right or Left, my Country*)<sup>56</sup>. Un paio di film africani riguardano ad esempio pagine nere della storia militare italiana che sono anche pagine bianche del cinema italiano: *Asad al-ṣaḥrā'* (1981)<sup>57</sup> e *Adwa* (1999). Altri denun-

56 Mitsuhiro Yoshimoto, “The Difficulty of Being Radical: The Discipline of Film Studies and the Postcolonial Order”, in Braudy, *Film Theory*, cit., pp. 865-877.

57 *Il Leone del deserto* (أءارء صرءا ءسءا, *Asad al-ṣaḥrā'*), il film del produttore e regista siriano-americano Mustafa Akkad [ucciso nel 2005 ad Amman durante un attentato di al-Qā'ida] su Omar al-Mukhtār (1861-1931), l'eroe della resistenza senussita impiccato dagli italiani, interpretato nella pellicola da Anthony Quinn. Il film, parzialmente finanziato da Muḥammad Gheddafi con 35 milioni di dollari, presenta compiacenti distorsioni storiche tese ad avallare l'appropriazione dell'icona da parte del regime tripolino nato (e poi morto) proprio come antagonista dei senussiti della Cirenaica. Peraltro autorevoli storici, sia pure «di sinistra» come Angelo Del Boca, Denis Mack Smith e Drew Middleton (esperto militare del *New York Times* e di *New Republic*), hanno tributato entusiastici attestati al film, che, detto fra noi, non calca poi troppo la mano nel racconto delle vessazioni italiane e della trappola sleale infine tesa a Omar al-Mukhtār. Del resto sui retroscena del film «cova ci gatta», perché fu girato pure a Roma, a Latina e Caprarola con una équipe tecnica in maggioranza italiana (tra cui la costumista), e il cast conta 13 attori italiani su 24, inclusi Raf Vallone, Gastone Moschin, Lino Capolicchio e un paio in ruoli di arabi («una faccia una razza»). Nella voce dedicata al film su it.wikipedia, viene sbrigativamente accreditata la tesi, inesatta, che in Italia sia stato inizialmente oggetto di una formale censura. La realtà è però più complicata (testimonianza di Piero Crociani, resami il 24 ottobre 2012.). Presentato a New York il 17 aprile 1981, *The Lion of the desert* suscitò un'immediata interrogazione dell'on. Olindo Del Donno, un sacerdote cattolico eletto nelle liste missine. Nella risposta, il sottosegretario agli esteri Raffaele Costa, liberale, informò il parlamento che fin dal maggio 1981 i nostri uffici diplomatici a Washington e a New York avevano monitorato la pellicola, giudicata uno spot propagandistico del regime libico che negava faziosamente l'umanità del soldato italiano ormai concordemente riconosciuta dagli storici onesti. Nel 1982 il film fu presentato a Cannes e proiettato in Europa, ma non in Italia, tanto che il settimanale *Panorama* ipotizzò un intervento politico della Farnesina sul distributore italiano, allo scopo di evitare che la proiezione rinfocolasse le polemiche circa l'espulsione degli italiani decretata da Gheddafi nel 1969 (e ampiamente indennizzata dal nostro governo) e turbasse il vitale business petrolifero tra la Penisola e la sua Quarta Sponda. Costa negò le pressioni, ma Akkad dichiarò di averle apprese dal distributore italiano. A sua volta Emo Egoli, allora presidente dell'Associazione per l'amicizia italo-araba, precisò che non vi era stato da parte del Ministero dello spettacolo alcun diniego del nulla-osta alla distribuzione prescritto dalla legge 21 aprile 1962 n. 161, ma soltanto perché nessuno l'aveva richiesto! In seguito un importante istituto bancario italiano mise allo studio un contributo per finanziare la distribuzione del film in Italia, ma l'ipotesi fu archiviata a seguito dell'uccisione in Libia di un tecnico dell'Eni. Il film fu comunque proietta-

ciano “di che lacrime grondi e di che sangue” la laïcité francese – *Weda’an Bonapart* (1985), *Camp de Thiaroye* (1987), *Indigènes* (2005) – o ci mostrano le nostre epopee (*Gallipoli*, 1981) “from the other side of the hill” (*Gelibolu*, 2005; *Çanakkale 1915*, 2012).

Certamente la maggior parte di questi film (come ad esempio quelli turchi su Gallipoli) sono mere imitazioni, a ruoli rovesciati, dell’epica euro-americana. Altri però sono innovativi anche nei modelli e nei temi, e quindi sono particolarmente interessanti per la storia militare critica, che adotta un canone oggettivo e non identitario [agli antipodi dell’epica nazionale che ispira la storia militare “monumentale”, riducendola a mero contrappunto retorico e corporativo della storia “civile”].

Illuminante è anche lo studio di come un determinato tema o soggetto cinematografico persiste, evolve o si auto-replica nel tempo. Ad esempio, un esame diacronico dei 69 film e documentari (1955-2009) relativi al conflitto israelo-palestinese permette di evidenziare e mappare l’andamento della battaglia mediatica tra i due schieramenti, entrambi agguerritissimi<sup>58</sup>.

Alcuni di questi film, come *Waltz with Bashir* (2008) e *Lebanon* (2009),

---

to al festival di Montecatini nel 1983 e presentato al Mifed, il mercato internazionale per prodotti audiovisivi più importante in Italia. L’intervento della Digos per impedire la proiezione organizzata per il 10 marzo 1987 a Trento da un gruppo pacifista fu stigmatizzato in parlamento da Democrazia proletaria, la quale chiese di proiettarlo alla Camera. La pellicola fu nuovamente proiettata il 17 settembre 1988 a Riminicina, e poi in altri festival. Malgrado un impegno assunto da Craxi quand’era presidente del consiglio, il film non fu invece mai proiettato dalla Rai. Due proiezioni del 2002 (in gennaio al convegno di studi storici di Sesto San Giovanni, e in novembre al Festival dei Popoli di Firenze) suscitarono ancora un’interrogazione parlamentare, cui rispose, il 15 aprile 2003, il ministro della Cultura e dello spettacolo Giuliano Urbani. In occasione della sua prima visita ufficiale in Italia Gheddafi si fece accompagnare dall’anziano figlio di al-Mukhtār e il 10 giugno 2009, atterrato a Ciampino, esibì, appuntata sul taschino, la foto dell’arresto dell’eroe, ripetendo poi il gesto il 28 marzo 2010, quando il premier Silvio Berlusconi compì l’ormai celebre baciamano. Una ricaduta di questa effimera congiuntura politica fu che *Il Leone del deserto* entrò nel circuito televisivo italiano: Sky lo mandò infatti in onda l’11 giugno 2009 replicandolo più volte. Emanuele Farruggia, “Il Leone del Deserto”, *NSC*, XVI n. 1, 2012, pp. 147-158.

58 V. Ilari, “Da *Exodus* a *Lebanon*. Il cinema nel conflitto israelo-palestinese”, in *Risk* N. S. N. 10, pp. 65-70 (*Liberal* X, N. 54, novembre-dicembre 2009). Holger Pötzsch, “The Ubiquitous Absence of the Enemy in Contemporary Israeli War Movies”, in LaRocca, *op. cit.*, pp. 313-334.

sono capolavori del cinema pacifista contemporaneo. Gli Antiwar sono però la categoria più sfuggente dei WF<sup>59</sup>. Wikipedia ne elenca 143, ma alcuni, come *Saving Private Ryan*, non sono affatto pacifisti<sup>60</sup> mentre altri, come *Apocalypse Now*, sono più sottilmente ambigui<sup>61</sup>. Nel suo celebre saggio del 1961 sul modo corretto di fare un film pacifista Paul Goodman contrapponeva la rappresentazione della violenza “conclusa e catartica” a quella “ripetitiva” e “pornografica”, che induce mortiferi sensi di colpa e pulsioni auto-punitive, immancabilmente proiettati su capri espiatori<sup>62</sup>. Anche secondo Chapman il carattere pacifista non sta nella crudezza delle immagini, ma nel persuadere il pubblico che la guerra è un’atroce tragedia<sup>63</sup>.

Questa finalità pedagogica è, sempre secondo Chapman, il vero limite artistico degli Antiwar, come dei Prowar. Ma lo studio dei film pedagogici non si esaurisce nella denuncia del loro carattere propagandistico, come nota Ortoleva a proposito della storiografia italiana sul cinema totalitario: se il cinema non è “storia scritta col fulmine”<sup>64</sup>, non può neppure essere ridotto a “luogo dove agiscono le strategie della menzogna e della manipolazione”<sup>65</sup>. L’intento pedagogico è costitutivo della produzione artistica, ma l’arte è in compenso una fonte inesauribile di “memi”, di “spie” inconsce del sentire comune, di “rivelatori privilegiati” del “latente dietro l’apparente, del non visibile dietro il visibile”<sup>66</sup>, di quelle che Siegfried Kracauer definiva le “disposizioni psicologiche profonde di un popolo in una specifica fase della sua vicenda”<sup>67</sup>.

Ad esempio, l’Inghilterra laburista di Mary Quant, dei Beatles e del

59 Michael T. Isenberg, *Film Against War*, 2004.

60 Chapman, *op. cit.*, p. 32.

61 Frank P. Tomasulo, “The Politics of Ambivalence: Apocalypse Now as Prowar and Antiwar Film”, in Dittmar and Michaud, *From Hanoi*, *cit.*, pp. 145-156.

62 Paul Goodman, “Designing Pacifist Films”, *Liberation*, April 1961 (poi in *Utopian Essays and Practical Proposals*, Vintage Books, 1964).

63 Chapman, *op. cit.*, pp. 117 ss.

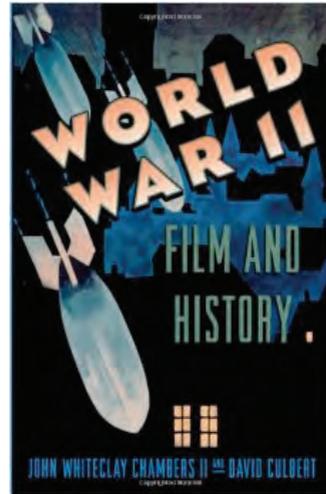
64 La celebre frase fu pronunciata dal presidente Wilson a proposito di *The Birth of a Nation* (1915) di Griffith. Cfr. Ortoleva, *op. cit.*, p. 2, nt. 4.

65 Ortoleva, *op. cit.*, pp. 15-16.

66 Marc Ferro, in Ortoleva, *op. cit.*, p. 33.

67 Ortoleva, *op. cit.*, pp. 43-44.

ritiro a Ovest di Suez era la stessa di *Dr. No* (1962, primo dei 23 film 007), *Lawrence of Arabia* (1962), *Zulu* (1964), *Kartoum* (1966), *The Charge of the Light Brigade* (1968), *The Man Who Would Be King* (1975), *Zulu Dawn* (1979), fino alla spudorata apologia australiana del vile omicidio di un ecclesiastico colpevole di essere *boche* e pacifista (*Breaker Morant*, 1980) e ai remake di *The Four Feathers* (2002) e *Zulu* (2013) sullo sfondo della Global War On Terror<sup>68</sup>. Il confronto col coevo cinema italiano è particolarmente illuminante, se si pensa che *Isandlwana* (1879) fu peggio di *Adua* (1896) e che *Dogali* e *Macallé* non furono da meno di *Rorke's Drift*.



I WF riflettono, enfatizzano e propagano i mutamenti dei ruoli sessuali<sup>69</sup> e della propensione al militarismo<sup>70</sup>. *The Wind and the Lion* (1975) preannunciava l'esportazione della democrazia negli ex Imperi coloniali eu-

68 Lee Grieveson and Colin MacCabe, vol. 1 *Empire and Film*; vol. 2 *Film and the End of Empire*, British Film Institute, 2011.

69 Karen A. Ritzenhoff, Jakub Kazecki (Eds.), *Heroism and Gender in War Films*, Palgrave Macmillan, 2014. Sul "gender" nel cinema di guerra v. pure Robert T. Eberwein (Ed.), *The War Film*, Rutgers University Press, 2004, pp. 117-192. Ralph Donald and Karen MacDonald, *Women in War Films: From Helpless Heroine to G.I. Jane*, Lanham (Md), Rowman & Littlefield, 2014. Emmett Early, *The Alienated War Veteran in Film and Literature*, McFarland, 2014.

70 Lawrence H. Suid, *Guts and glory: great American war movies*, Reading, Addison-Wesley, 1978; nuova ed. riveduta *Guts and Glory: The Making of the American Military Image in Film*, U. P. of Kentucky, 2002; Id., *Sailing on the Silver Screen: Hollywood and the U.S. Navy*, Naval Institute Press, 1996; Dolores A. Haverstick and Lawrence H. Suid, *Stars and Stripes on Screen: A Comprehensive Guide to Portrayals of American Military on Film*, 2005. V. pure Frank J. Wetta and Stephen J. Curley, *Celluloid wars: a guide to film and the American experience of war*, New York, Greenwood, 1992. Emmett Early Jefferson, *The war veteran in film*, McFarland, 2003. Peter Rollins, *Why We Fought: America's Wars in Film and History*, U. P. of Kentucky, 2008. Cfr. Andrew J. Bacevich, *The New American Militarism. How Americans Are Seduced by War*, with a new Afterword, Oxford U. P., 2005.

ropei<sup>71</sup>. E bastava vedere *Pomarančeve Nebo* (2006), *Rigas Sargi* (2007), *Sluga Gosudarev* (2007), *Brestskaia krepost'* (2010), *Bitwa Warszawska 1920* (2012)<sup>72</sup>, *1612* (2012) per cogliere le avvisaglie della crisi ucraina<sup>73</sup>. Sono film di cui in Italia non ci siamo neppure accorti, refrattari come siamo a quel “collasso delle convenzioni”<sup>74</sup> che in Germania, ad esempio, ha reso possibile *Das Boot* (1981) e *Der Untergang* (2004)<sup>75</sup>.

Se il cinema riflette la e contribuisce alla persistenza dei miti identitari, opera allo stesso modo anche in rapporto al revisionismo storico. E' il caso, ad esempio, delle reinterpretazioni del western<sup>76</sup>, di Lincoln<sup>77</sup>, della seconda guerra mondiale<sup>78</sup>. Se non sono pure increspature superficiali, il revisionismo storico e il collasso delle convenzioni sono accolti con ostilità dai custodi della memoria, costretti alla denuncia solo quando la rimozione e il silenzio sono divenuti impossibili. *Das Boot* suscitò polemiche innescate da un veterano e storico della guerra sottomarina tedesca<sup>79</sup>. E

71 Ahmed Ould Meiloud, *Image of Arabs in Hollywood Films*, ProQuest, 2008.

72 Emanuele Farruggia, “La battaglia di Varsavia”, *Nuova Storia contemporanea*, XIX, N 1.

73 V. Ilari, “Codice Prometeo”, *Risk N. S. N. 5 (Liberal*, IX, N. 49, novembre-dicembre 2008).

74 Elisabeth Krimmer, “More War Films: *Stalingrad* and *Downfall*”, in Jaimey Fisher and Brad Prager (Eds.), *The Collapse of the Conventional: German Film and Its Politics at the Turn of the Twenty-first Century*, Wayne State U. P., 2010, pp. 81-108.

75 Carlo Altinier, “Mein ciak: Hitler returns!”, *Cineforum*, 45, N. 445 (giugno 2005), pp. 38-43.

76 Jennifer L. McMahon, B. Steve Csaki (Eds.), *The Philosophy of Western*, U. P. of Kentucky, 2010. Jeremy Agnew, *The Old West in Fact and Film: History Versus Hollywood*, McFarland, 2012.

77 Mark S. Reinhart, *Abraham Lincoln on Screen: Fictional and Documentary Portrayals on Film and Television*, Jefferson (N. C.), McFarland and Co., 2009.

78 Michael Paris (Ed.), *Repicturing the Second World War. Representations in Film and Television*, Palgrave Macmillan, 2007. Maria Cristina Ana Kabiling, *World War II in Popular American Visual Culture. Film and Video Game after 9/11*, A Thesis submitted to the Faculty of The School of Continuing Studies and of The Graduate School of Arts and Sciences in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Liberal Studies, Washington, Georgetown University, 2010. Jonny Roberts, *How has the representation of World War II on film changed from 1939 to 2009*, A dissertation for BA (Hons) Film & Video, International Film School, University of Wales, Newport, 2010.

79 Lothar-Günter Buchheim, “Kommentar – Die Wahrheit blieb auf Tauchstation”, *Geo*, No. 10, 1981. David G. Thompson, “Villains, Victims and Veterans: Buchheim’s *Das Boot* and the Problem of the Hybrid Novel-Memoir as History”, *Twentieth Century Literature*, 39,

analoga reazione hanno avuto i veterani della seconda guerra mondiale di fronte al revisionismo hollywoodiano<sup>80</sup> e quelli della guerra patriottica russa contro *Vojna i Mir*<sup>81</sup>.

Quello di *Guerra e Pace* è un esempio particolarmente interessante per il rapporto tra storia, letteratura e cinema. Com'è noto Tolstoj aveva avuto come consulente militare il generale Ivan Petrovič Liprandi (1790-1880), una vera autorità in materia. Tanto più i veterani si sentirono offesi a sentirsi spiegare che la guerra è una lotta di forze impersonali, in cui quasi nessun ruolo è svolto da singoli leader e che Napoleone non fu sconfitto dall'eroico esercito, ma dalla sua *hybris* e dalla tattica temporeggiatrice di Kutuzov che rifletteva e trasformava in arma la leggendaria pazienza russa<sup>82</sup>. Sopravvissuta a Tolstoj, nel primo ventennio sovietico l'epopea del 1812 fu soppiantata dalla lettura pseudomarxista e sentenziosamente economicista di Michail Pokrovskij (1868-1932). Liberato dal gulag nel 1934, lo storico militare Evgenij Tarle (1874-1955) cercò di conformarsi a questa visione, scrivendo una biografia di Napoleone (1936) in cui Borodino era una sconfitta russa, la guerra zarista impopolare e il ruolo dei partigiani di Davydov marginale e non paragonabile alla guerriglia spagnola.

Senonché lo stesso anno Stalin impose un cambiamento radicale nella storiografia e nel 1938 il povero Tarle pubblicò una storia del 1812 che enfatizzava il patriottismo del popolo, la saggezza di Kutuzov e la *vittoria* di Borodino<sup>83</sup>. Il libro fu tradotto in inglese nel 1942 e nel 1943 Tarle

---

No. 1 (Spring 1993), pp. 59-78. Robert C. and Carol J. Reimer, "The Boat", in *Nazi-Retro Film: How German Narrative Cinema Remembers the Past*, New York, Twayne, 1992, pp. 72-78. Sulla fotografia v. Marco Hadem, *Die Kameratechnik in Wolfgang Petersens Kinofilm "Das Boot"*, GRIN Verlag, 2007.

80 Suzanne Broderick, *Real War vs Reel War: Veterans, Hollywood, and WWII*, Rowman & Littlefield, 2015.

81 Dan Ungurianu, "Versions and Visions of History: Veterans of 1812 on Tolstoy's *War and Peace*.", *Slavic and East European Journal*, vol. 44, No.1, 2000, pp. 47-62 (ora in Id., *Plotting History: The Russian Historical Novel in the Imperial Age*, University of Wisconsin, 2007).

82 Sul punto v. l'eccellente Rick McPeak and Donna Tussing Orwin (Eds), *Tolstoy On War: Narrative Art and Historical Truth in "War and Peace"*, Cornell U. P., 2012.

83 In un gustoso intervento ad un convegno italo-russo sul 1812, Aleksej Bukalov, direttore dell'Agenzia ITAR-TASS, ha raccontato che nel 1958 un professore dell'Istituto Relazioni Estere di Mosca, di nome Grunt (!), mise un votaccio ad uno studente tedesco-orientale

fu consulente del film *Kutuzov* (di Vladimir Petrov)<sup>84</sup>, che si apriva con la *Preobraženskij Marš*, esaltava Kutuzov, Ermolov e Bagration ma non trattava male Barclay e Alessandro I [mentre *Suvorov*, del 1939, aveva inferito sul povero Paolo I], e dove il ritratto e le posture di Napoleone erano ispirate ai quadri di Vasilij Verešagin (1842-1904), uno dei maggiori illustratori dell'epopea russo-zarista. Il processo si concluse un quarto di secolo dopo, quando il capolavoro di Bondarčuk (1967)<sup>85</sup>, oltre a stracciare i precedenti e successivi *War and Peace* americani, monumentalizzò definitivamente l'interpretazione tolstoiana del 1812, in origine dissacratoria.

Uno dei veterani che nel 1868 polemizzarono contro *Vojna i Mir*, il generale Norov che aveva perso una gamba a Borodino, si sentì particolarmente indignato dal particolare "assurdo" di Kutuzov che, alla vigilia della battaglia, legge un romanzetto sentimentale, per giunta francese! Accadde però che dopo la morte di Norov fu trovata nella sua biblioteca proprio una copia del romanzetto, con un'annotazione autografa del proprietario: "letto a Mosca quand'ero ferito e prigioniero dei francesi nel settembre 1812"<sup>86</sup>. Non sempre l'aggiunta di un particolare è, come in Tolstoj, un tocco di genio: spesso un esperto vi scorge un anacronismo inconsapevole. E a volte i particolari sono tutti verisimili, ma è la loro ridondanza insistita, il loro insieme, che rivela il peggiore anacronismo. *Saving Private Ryan* è considerato il culmine dell'accuratezza storica nel campo cinematografico. Ma i cameramen del D Day non filmavano a colori e non furono in

---

che, interrogato su chi fosse il vincitore di Borodino, aveva risposto candidamente "Napoleone" [Tatiana Polomochnykh (cur.), *1812 Italianzi v ruskoj kampanii. Gli Italiani nella campagna di Russia*. Atti del convegno Cassino Roma. Materiali konferenzii Kassino-Rym oktobr 2012, Roma, AC Villa Paolozzi – Società Italiana di Storia Militare, p. 113].

84 Evgenij Aleksandrovič Dobrenko, *Stalinist Cinema and the Production of History: Museum of the Revolution*, Edinburgh U. P., 2008, pp. 94-96.

85 Olga Palatnikova, *Neizvestnyj Bondarčuk (Bondarčuk sconosciuto)*, EKSMO, 2010.

86 A. E. Norov, in *Voennyj Sbornik*, 1868, n. 1. Il ritrovamento del romanzo (*Les aventures di Roderick Random*, di Madame de Genlis) fu fatto da Michajlovskij-Danilevskij, il più grande storico russo delle guerre del 1799-1815. Cit. in Heinrich Böll, "Tentativo di avvicinamento. Considerazioni sul romanzo 'Guerra e pace' di Tolstoj" (estratti dal saggio critico su *Krieg und Frieden*, Verlag Kiepenheuer und Witsch, Köln, 1973), in Sante Graciotti e Vittorio Strada (cur.), *Tolstoj oggi*, Quaderni di San Giorgio, Firenze, Sansoni, 1980, pp. 180-181. Cfr. Pure Dominic Lieven, "Tolstoj on War, Russia, Empire", in McPeak e Tussing, cit..

grado di catturare nulla delle sequenze drammatiche create da Spielberg 53 anni dopo<sup>87</sup>. All'opposto, nella *Battaglia di Algeri* inquadrature, fotografia (sgranata, in bianco e nero) e montaggio creano l'effetto del cinegiornale. L'iperrealismo è artificio, il neorealismo arte. Quale sia il mezzo – pittura, scultura, teatro, trompe-l'oeil, lanterna magica<sup>88</sup>, tableau-vivant, fotografia, cinema – l'autenticità del reenactement è nell'insieme illusoria<sup>89</sup>.

Il centenario della grande guerra ha dato un forte impulso agli studi interdisciplinari che da alcuni anni si propongono di innovare la narrazione della guerra<sup>90</sup>, o per dir meglio, di costruire, soprattutto sulla base della letteratura, della memorialistica, delle arti visive e del cinema, canoni alternativi a quelli propri della storia militare critica<sup>91</sup>. Depurata di una certa

87 Chapman, *op. cit.*, p. 31: “*Saving Private Ryan* is realistic not so much because it represents what the Second World War was like but rather because it conforms to our expectations of what a Second World War combat movie should be. Or, as one commentator puts it, ‘the history of the war film might prove a better context for understanding *Saving Private Ryan*’s achievements than the history of the War itself”.

88 Cfr. Koen Vermeir, “The Magic of the Magic Lanterne (1660-1700): on analogical demonstration and the visualization of the invisible”, *The British Journal of History of Science*, vol. 38 No. 2, June 2005, pp. 127-159.

89 Jenny Thompson, *The Authentic Illusion: Twentieth Century War Reenactors and the Ownership of History*, in *War Isn't Hell, It's Entertainment*, cit., pp. 181-197.

90 Heather Jones, “As the centenary approaches: the regeneration of First World War historiography”, *Historical Journal* vol. 56, N. 3, 2013, pp. 857-878. Virginie Renard, *The Great War and Postmodern Memory: British Fiction 1985-2000*, P. I. E. Peter Lang, 2013.

91 V. Ilari, “Gli italiani in Spagna”, in Vittorio Scotti Douglas (cur.), *Gli italiani in Spagna nella guerra napoleonica (1807-1813). I fatti, i testimoni, l'eredità*, Novi Ligure, 22-24 ottobre 2004, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, p. 161-190. Kathryn Zabelle Derounian-Stodola (Ed.), *The War in Words: Reading the Dakota Conflict Through the Captivity Literature*, U of Nebraska Press, 2009. Rachel Woodward and K. Neil Jenkins, K.N., “Military identities in the situated accounts of British military personnel”, *Sociology*, vol. 45, No. 2, 2011, pp. 252-268. Ead. and Id., “Military memoirs, their covers, and the reproduction of public narratives of war”, *Journal of War and Culture Studies*, vol. 5, No. 3, 2012, pp. 349-369. “Communicating war through the contemporary British military memoir: the censorships of genre, state and self”, *ibidem*, vol. 7, No. 1, 2014, pp. 5-17. Catriona Kennedy, *Narratives of the Revolutionary and Napoleonic Wars: Military and Civilian Experience in Britain and Ireland*, Palgrave Macmillan, 2013. Dina Matar, Zahera Harb, *Narrating Conflict in the Middle East: Discourse, Image and Communications Practices in Lebanon and Palestine*, I. B. Tauris, 2013. Marco Mondini and Massimo Rospoche, (Eds.), *Narrating War, Early Modern and Contemporary Perspectives*, Bologna, Il Mulino, 2013. Daniel H. Rellstab, Christiane Schlote, *Representations of War, Migration, and Refugeehood: Interdisciplinary Perspectives*, London, Routledge, 2014.

supponenza, l'antropo-sociologia della narrazione militare è comunque un importante contributo ai "war studies", e non va confusa con le sconsiderate estrapolazioni dall'antropologia culturale e dalle comunicazioni sociali puerilmente recepite dal Pentagono dopo la fine della guerra fredda, contribuendo alla colossale fabbrica di eufemismi e affabulazioni mistificanti che ha caratterizzato la sciagurata ideazione e la catastrofica condotta della Global War On Terror.

Tra i danni collaterali vi è stata la pretesa di includere nella formazione degli ufficiali e perfino nella dottrina operativa saccenti vulgate del "cultural turn"<sup>92</sup>, la "svolta culturale" verificatasi nelle scienze umane (e in particolare nella storiografia) a partire dagli anni Settanta da cui sono nati i "gender", i "postcolonial", i "memory" e gli stessi "film studies". Il peggiore è stato però il furbastro corto circuito della "narrazione strategica" (Strategic Narratives), secondo cui per vincere la guerra basta raccontare (a casa) di averla vinta<sup>93</sup> [come del resto aveva già fatto il rilievo di Ramses III nel tempio di Abu Simbel a proposito della legnata di Kadesh, o la Francia e l'Italia a proposito della seconda guerra mondiale].

Ma, tradizionale o "culturale", la narrazione storica corre lo stesso rischio di autenticità illusoria della ricreazione visiva. Nel cinema il correttivo, sperimentato da John Huston nel 1945, è "hit the camera", ossia simulare l'effetto di un'esplosione sulla cinepresa<sup>94</sup>. Anche lo storico può

---

92 Jeremy Black, *War and the Cultural Turn*. Polity, 2011. Patrick Porter, "Good Anthropology, Bad History: The Cultural Turn in Studying War", *Parameters*, Summer 2007, pp. 45-58.

93 Andreas Antoniadis, Ben O'Loughlin and Alister Miskimmon (Eds.), *Great Power Politics and Strategic Narratives*, center for Global Political Economy, Working Paper, University of Sussex, March 2010. V. Ilari, "strategia della storia", in Luciano Bozzo (cur.), *Studi di strategia*, Milano, Egea, 2012, pp. 61-86. Alister Miskimmon, Ben O'Loughlin and Laura Roselle (Eds.), *Strategic Narratives: Communication Power and the New World Order*, London, Routledge, 2014. Jeffrey J. Kubiak, *War Narratives and the American National Will in War*, Palgrave Macmillan, 2014. Beatrice De Graaf, George Dimitriu, Jens Ringsmore (Eds.), *Strategic Narratives, Public Opinion and War: Winning domestic support for the Afghan War*, London, Routledge, 2015.

94 LaRocca, *op. cit.*, pp. 1-2, dove cita *A Cameraman at the Front* (1946), il documentario russo che contiene le immagini registrate dalla cinepresa quando l'operatore Vladimir Sushinsky fu colpito a morte e quelle girate subito dopo da un collega, a sua volta caduto in azione.

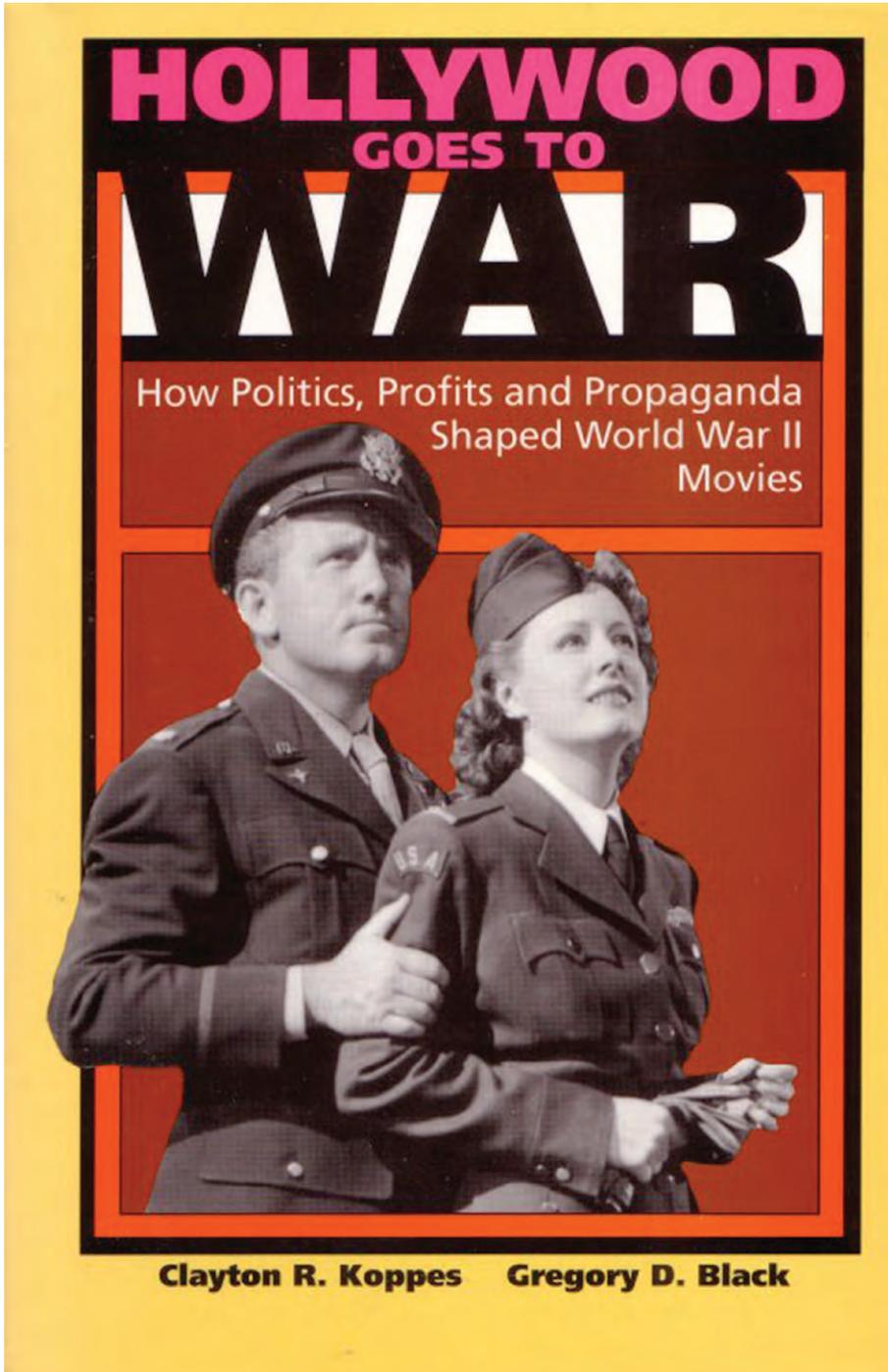
segnalare al lettore che la realtà che sta sperimentando non è l'evento ricostruito, ma il processo di ricostruzione: e lo fa dando conto puntualmente delle sue fonti. Oltre alle fonti, ci sono però l'ideologia e l'esperienza profonda, quella che Napoleone chiamava la *réminiscence*<sup>95</sup>, fatta anche di icone, la propria *Wunderkammer* inconscia.

*Ut pictura poësis*<sup>96</sup>. Nella diversità delle tecniche e nella specificità dei canoni espressivi, storiografia, letteratura e arti visive si influenzano e si rimandano reciprocamente<sup>97</sup>. Del resto *La ragazza spagnola* (1976) di Lucio Ceva testimonia che il capolavoro di un grande storico militare può essere il progetto di un film surrealista. Le differenze fra le arti stanno nel modo di rappresentare, ma il loro scopo – l'interpretazione – è unico. La “film philosophy” si avvale degli stessi strumenti critici – filologia, retorica, iconografia, psicanalisi, semiotica – impiegati dalla storia dell'arte e dalla storia della storiografia e del pensiero storico (incluse le loro declinazioni storico-militari).

95 «Sur le champ de bataille l'inspiration n'est le plus souvent qu'une réminiscence».

96 Oratio, *Ad Pis.*, 361. Cfr. « Η ποίηση είναι μια ζωγραφική που μιλάει και η ζωγραφική είναι σιωπηλή ποίηση » (« La poesia è pittura che parla, la pittura è una poesia silente », attribuito a Simonide). Rensselaer W[right] Lee, “*Ut pictura poësis*. The Humanistic Theory of Painting”, *The Art Bulletin*, vol. 22 (1940), pp. 196-269 [come monografia New York, Norton, 1967]. Mario Praz, *Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts*, The A. W. Mellon Lecture in Fine Arts 1967, Bollingen Series xxxv, 16, Princeton U. P., 1970.

97 Theodore K. Rabb, *The Artist and the Warrior: Military History through the Eyes of the Masters*, New Haven (CT) and London, Yale U. P., 2011. Peter Tame, Dominique Jeanerod and Manuel Bragança (Eds.), *Mnemosyne and Mars: Artistic and Cultural Representations of Twentieth-century Europe at War*, Cambridge Scholars Publishing, 2013.



---

## «Questa è davvero una battaglia?» Considerazioni sulla rappresentazione cinematografica della guerra

di Giaime Alonge

### 1. *Matuszewski e noi*

Nel 1898, tra marzo e ottobre, a meno di tre anni di distanza dalla leggendaria proiezione dei fratelli Lumière del 28 dicembre 1895, il fotografo polacco Bolesław Matuszewski, a Parigi (suddito dell'impero russo, e forse fotografo dello Zar, Matuszewski vive tra la capitale francese, Varsavia, e Pietroburgo), dà alle stampe due brevi saggi, grazie ai quali si ricaverà un posto nel canone del dibattito sul rapporto tra cinema e storia: “Une nouvelle source de l’histoire (Création d’un dépôt de cinématographie historique)” e “La photographie animée. Ce qu’elle est, ce qu’elle doit être”<sup>1</sup>. Per Matuszewski il cinema non è un’arte, neppure in potenza, bensì un semplice dispositivo meccanico di riproduzione del reale. Al massimo, cinema e fotografia possono servire a documentare arti ontologicamente effimere, come il teatro. Ma proprio grazie alla sua natura non-artistica, l’occhio “imparziale” dell’obiettivo non può mentire. Secondo Matuszewski, quelli che oggi definiamo film di non-fiction, e che nei primi anni della storia del cinema si chiamano “attualità” o film “dal vero”, offrono agli studiosi – del presente e del futuro – un patrimonio immenso, un nuova “fonte”. L’oggettività della macchina da presa – scrive Matuszewski nel primo saggio – è tale che potrebbe addirittura liberare il ricercatore dalla fatica della ricerca: «Da semplice passatempo la fotografia animata diverrà allora un agevole strumento per lo studio del passato, o meglio, dandone la visione diretta, farà sì che almeno su certi punti

---

1 Per la traduzione italiana dei due saggi, corredata da un’ampia introduzione, vedi Giovanni Grazzini, *La memoria negli occhi. Bolesław Matuszewski: un pioniere del cinema*, Roma, Carocci, 1999.

importanti non siano necessari la ricerca e lo studio»<sup>2</sup>. Il secondo saggio si apre con un omaggio a Muybridge e Marey, come a dire che l'origine e la vocazione naturale del cinema sono la scienza e la tecnica, e non lo spettacolo, quel «divertire il pubblico» introdotto dai Lumière, che Matuszewski liquida quale «balocco per bambini cresciuti»<sup>3</sup>. Agli occhi del polacco, il cinema deve essere strumento di documentazione e divulgazione, soprattutto per istruire le masse analfabete.

Da tutto questo discende la proposta – che oggettivamente precorre i tempi – di istituire un archivio cinematografico della vita contemporanea. Matuszewski concepisce tale archivio diviso in dipartimenti, che di fatto coincidono con quelli che saranno i principali filoni del non-fiction: cinema industriale, cinema medico-scientifico, *training films*, film di documentazione militare. La guerra, infatti, rappresenta uno dei principali centri di attenzione del cinema così come lo concepisce Matuszewski: «Immaginate che si cominci a discutere su una manovra militare o navale. Se il cinematografo ne ha riprese le fasi, la discussione finisce subito, perché esso può far calcolare con matematica esattezza le distanze fra i soggetti presi in esame»<sup>4</sup>.

A distanza di più di cento anni, sicuramente le tesi di Matuszewski ci appaiono molto ingenui, con la loro cieca fiducia nella veridicità dell'immagine prodotta meccanicamente, la quale inaugurerebbe quella che Peppino Ortoleva definisce "l'era del documento assoluto"<sup>5</sup>. Inoltre, il ragionamento di Matuszewski è in opposizione polare rispetto alle direttrici che, da lì a breve, imbroccherà la teoria del cinema in gestazione. *Film come arte*, solo per citare uno dei testi più noti, è tutto teso a smontare l'assioma di partenza di Matuszewski. Secondo Arnheim, il film è arte proprio perché non è mera riproduzione della realtà fenomenica<sup>6</sup>. Allo stesso modo, la nozione di fotogenia individua nella "semplice" riproduzione del reale, un "accrescimento" di natura estetica: «Le geste saisi par

---

2 Ivi, p. 64.

3 Ivi, p. 69.

4 Ivi, p. 66.

5 Cfr. Peppino Ortoleva, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Torino, Loescher, 1991, p. 2.

6 Cfr. Rudolf Arnheim, *Film come arte*, tr. it, Milano, Il Saggiatore, 1960.

un kodak n'est jamais tout à fait le geste qu'on voulait fixer. On y gagne généralement»<sup>7</sup>. Però, per molti versi, la prospettiva dalla quale, ancora oggi, ampi strati del pubblico, e consistenti settori della comunità scientifica, guardano le immagini di non-fiction, e in particolare quelle a soggetto bellico, non si è allontanato di molto dalla sensibilità di Matuszewski. In qualche modo, ci aspettiamo sempre che un'immagine che ci viene presentata come appartenente alla dimensione del non-fiction – fotografia, cinegiornale, film documentario, reportage televisivo, video postato sul web – ci dica la “verità” sulla guerra. Vogliamo sempre la «matematica esattezza» evocata da Matuszewski, e quando non la troviamo, gridiamo al falso.

Questo iato tra immagini e realtà è particolarmente evidente durante la Grande Guerra, che senza dubbio rappresenta il primo vero banco di prova del cinema come forma di documentazione degli eventi bellici. Non che prima del 1914 manchino le attualità – più o meno ricostruite – dedicate ai diversi conflitti che si combattono durante la *belle époque*, dalla guerra ispano-americana alla spedizione italiana in Libia, passando per la guerra anglo-boera e quella russo-giapponese. Nell'estate del 1898, proprio mentre Matuszewski sta dando alle stampe i suoi saggi, in Sudan, alcuni pionieri del documentario di guerra riprendono, come possono, le operazioni delle forze anglo-egiziane impegnate a sopprimere la rivolta dei dervisci. Ma il vero banco di prova, ribadisco, è il 1914-'18, sia perché, contrariamente ai casi evocati poc' anzi, si tratta di un conflitto vastissimo e prolungato, dove ci sono il tempo e le risorse tecnico-finanziarie per sperimentare nei modi più vari l'uso del cinema in contesto bellico; sia perché, a questo punto, il cinema è ormai un'industria consolidata, che può declinare la materia bellica nelle forme più diverse. Negli anni della prima guerra mondiale, in Europa e negli Stati Uniti, case di produzione private e strutture pubbliche realizzano centinaia di film, dai lungometraggi narrativi di argomento patriottico ai corti di propaganda (in animazione e in *live action*), ai cinegiornali e ai documentari. E alle immagini in movimento si devono aggiungere quelle statiche. Su tutti i fronti, migliaia di fotografie,

---

7 Louis Delluc, *Photogénie*, in Id., *Écrits cinématographiques I. Le Cinéma et les Cinéastes*, Paris, Cinémathèque Française, 1985, p. 33.

scattate da professionisti (in divisa o meno), oppure da fotografi amatoriali (in molti eserciti, formalmente ai soldati è vietato scattare fotografie, per ragioni di sicurezza, ma la pratica è così diffusa che viene sostanzialmente tollerata), documentano la vita delle trincee<sup>8</sup>. Inoltre, l'invenzione di Niépce trova un utilizzo anche più direttamente militare attraverso la fotografia aerea, per la ricognizione sulle linee nemiche e la realizzazione di mappe.

Iato tra immagini e realtà, abbiamo detto. Per lo spettatore di oggi, che ha visto in diretta, sullo schermo televisivo, il secondo aereo schiantarsi contro le Twin Towers, e che ogni giorno può trovare su Internet immagini realizzate in prima linea, provenienti dalle più diverse aree di conflitto del pianeta, i film di non-fiction della Grande Guerra sono deludenti. Lo erano anche per lo spettatore di ieri e dell'altro ieri, che, a partire dagli anni Trenta, ha avuto accesso a immagini registrate "a ridosso" degli eventi bellici. Basti citare le fotografie scattate da Robert Capa nella guerra civile spagnola e durante la seconda guerra mondiale. A paragone dei film di non-fiction e delle fotografie degli anni Trenta e Quaranta, quelli del primo conflitto mondiale non riescono quasi mai a cogliere il cuore dell'azione. Innanzi tutto c'è un problema tecnico. Le macchine da presa, che devono stare sul cavalletto, e sono prive di zoom, sono poco adatte a filmare la battaglia moderna. Infatti, lo scontro si svolge su un fronte di decine di chilometri, uno spazio enorme, e per lo più deserto (le truppe stanno nascoste nelle trincee), che si riempie per pochi istanti, nei rari momenti in cui i soldati si riversano nella terra di nessuno per andate all'assalto delle posizioni nemiche. Ma in questi momenti filmare è proibitivo, perché sporgersi oltre il parapetto è estremamente pericoloso. E anche rischiando, senza uno zoom, in quei pochi frenetici istanti, ci sarebbe ben poco da filmare.

---

8 La bibliografia sulla fotografia della prima guerra mondiale è ampia e non c'è modo di darne conto in modo compiuto in questa sede. Una buona introduzione, per quel che riguarda il caso italiano, è offerta da: Antonio Gibelli, "La nazione in armi. Grande Guerra e organizzazione del consenso", in Giovanni De Luna, Gabriele D'Autilia e Luca Crescenti (a cura di), *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*, vol. I\*: *Il potere da Giolitti a Mussolini (1900-1945)*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 39-71.



Fig. 1 – *The Battle of the Somme*

A questo si aggiunge l'azione della censura. Da un lato, è necessario evitare che film troppo crudi turbino i civili. Sono largamente vietate – con delle eccezioni che vedremo meglio più avanti – rappresentazioni esplicite della morte e della sofferenza<sup>9</sup>, così come si tende a glissare su armi ritenute “inumane”, quali i gas (a distanza di cento anni, per la coscienza occidentale, i gas rimangono un dispositivo bellico tabù: nel 2012, nel pieno della crisi siriana, il presidente Obama ha indicato proprio nell'eventualità dell'uso dei gas da parte di Assad la condizione per un intervento americano). Al contempo, i censori vogliono evitare che gli operatori forniscano, inconsapevolmente, informazioni utili al nemico, e tagliano in abbondanza.

<sup>9</sup> Cfr. Giovanni De Luna, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Torino, Einaudi, 2006.



Fig. 2 – *The Battle of the Somme*

Il risultato è che i film di non-fiction della Grande Guerra ci mostrano soprattutto la “periferia” della battaglia: accantonamenti, soldati nei momenti di riposo [Fig. 1] o in marcia verso il fronte [Fig. 2], prigionieri inviati nelle retrovie, fabbriche di armi e munizioni, generali e autorità politiche in visita alle truppe. Le poche volte che vediamo i soldati combattere, in realtà, nella maggior parte dei casi si tratta di immagini riprese durante le esercitazioni, oppure messe in scena appositamente per l’obiettivo. Uno dei casi più celebri è quello dei falsi di *The Battle of the Somme* (1916), molto probabilmente il film di non-fiction più famoso di tutto il conflitto, su cui, nel 1993, Roger Smither, della cineteca dell’Imperial War Museum di Londra, ha scritto un saggio ormai canonico nel quadro degli studi sul rapporto tra guerra e cinema di non-fiction<sup>10</sup>.

10 Cfr. Roger Smither, “Una meravigliosa idea del combattere”. *Il problema dei falsi in The*



Fig. 3 – *The Battle of the Somme*

Ma anche quando si modificano le condizioni tecniche e politiche, le cose non cambiano poi molto. Dagli anni Trenta in avanti, fotografi e operatori sono dotati via via di attrezzature più leggere, maggiormente adatte alla registrazione degli avvenimenti. Basta confrontare la staticità e la tendenziale vacuità delle sequenze di battaglia di *The Battle of the Somme* [Fig. 3] e degli altri film di non-fiction del 1914-'18, con la mobilità e la drammatica densità dei loro equivalenti realizzati durante la guerra civile spagnola, la seconda guerra mondiale, o quella del Vietnam. Inoltre, il tabù vittoriano della esibizione dei corpi straziati, progressivamente, si disgrega. L'immagine fotografica simbolo della guerra civile spagnola è proprio quella di una morte: il leggendario scatto di Robert Capa noto come *Miliziano colpito a morte*<sup>11</sup>. E anche la censura, almeno nel caso del Vietnam, diviene un problema molto minore di quanto non fosse nel 1914-'18. Eppure, il dibattito – accademico e mediatico – sulla

*Battle of the Somme*, tr. it, in Renzo Renzi (a cura di), *Il cinematografo al campo. L'arma nuova nel primo conflitto mondiale*, Ancona, Transeuropa, 1993, pp. 67-75.

<sup>11</sup> Cfr. Richard Whelan (a cura di), *Robert Capa. La collezione completa*, tr. it, Roma, Contrasto, 2001, p. 81.

veridicità di queste immagini prosegue. La domanda di Fabrizio del Dongo sul campo di Waterloo: «Questa è davvero una battaglia?»<sup>12</sup>, non ha perso di attualità. L'ombra del falso aleggia da sempre sull'immagine fotografica della guerra, sin dalle prime lastre impressionate da Alexander Gardner a Gettysburg. La stessa fotografia di Capa summenzionata è stata accusata di falso<sup>13</sup>. E così alcune delle più celebri fotografie della seconda guerra mondiale, da quella dei marines sulla collina di Iwo Jima, su cui Clint Eastwood ha costruito un intero film, *Flags of Our Fathers* (id., 2006), a quella dei russi che alzano la bandiera rossa sul Reichstag. Se il saggio di Smither cui ho fatto riferimento è un testo fondativo, è anche perché si concentra proprio sul tema della falsificazione del reale, che continua a rimanere centrale in molta della letteratura successiva sul nesso tra guerra e cinema di non-fiction.

Che il quesito che si pone Smither sia lecito, è fuor di dubbio. Ma il punto è che non può essere l'unico. Chiedersi se queste immagini, statiche o in movimento, ci dicono “la verità” sulla guerra, significa restare ancorati alla prospettiva di Matuszewski. Afferma Pierre Sorlin nel suo ultimo libro: «Chercher la vérité dans un film n'a de sens que par rapport à une idée du réel construite en dehors du film»<sup>14</sup>. Un film, anche un film di non-fiction, è comunque un film, una rappresentazione della realtà, non la realtà stessa. Per dirla con Jean-Luc Godard, “il cinema è il cinema”. Nessun film, neppure uno che ci mostri “tutto”, un “documento assoluto” realizzato senza alcun problema tecnico e senza interferenze censorie, può dirci davvero “tutto” su una dato aspetto della vita. Passiamo da *thanatos* a *eros*, e prendiamo il caso della rappresentazione del sesso e del cinema pornografico. Un film hard-core non ha limiti di sorta, esibisce “tutto”, eppure ci troviamo comunque di fronte a una simulazione, alla messa in scena di un rapporto sessuale (basti dire che, nella stragrande maggioran-

12 Stendahl, *La certosa di Parma*, tr. it., Milano, Mondadori, 1979, p. 89.

13 Cfr. Perter Burke, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, tr. it., Roma, Carocci, 2002, p. 28. Sulla nozione di “falso” applicata alle immagini foto-cinematografiche, e in rapporto alla dimensione storica, vedi anche Giovanni De Luna, *La passione e la ragione. Fonti e metodi dello storico contemporaneo*, Milano, La Nuova Italia, 2001, p. 196 e segg.

14 Pierre Sorlin, *Introduction à une sociologie du cinéma*, Paris, Klincksieck, 2015, p. 55.

za dei film porno, l'eiaculazione avviene “fuori”, a favore di camera). Tornando a *thanatos*, la semplice presenza della troupe, sul campo di battaglia, modifica la realtà. Come osserva David Perlmutter, nel suo *Visions of War: Picturing Warfare from the Stone Age to the Cyber Age*, molti soldati – è stato accertato da numerosi studi, a partire dalla celebre ricerca pubblicata dal generale Marshall nel 1947 – non prendono realmente parte al combattimento, non sparano, oppure si limitano a sparare a caso, senza mirare. Scrive Perlmutter:

Marshall's findings have been known for almost half a century, but in almost every documentary of any war such visions of passivity are absent. Part of the reason may lie in the presence of filmmakers, still photographers, or videographers. Being shown on camera by, for example, a CBS News crew would no doubt incite soldiers to engage in some sort of activity.<sup>15</sup>

I filmati realizzati in zona di guerra, da *The Battle of the Somme* sino alla ripresa col telefono cellulare dell'uccisione di Mu'ammarr Gheddafi, sono innanzi tutto oggetti culturali, di cui va analizzata la retorica. Dobbiamo guardarli non tanto per quello che ci nascondono, o che non possono dirci, bensì per quello che ci dicono, in maniera consapevole o meno (a volte, l'intenzionalità dell'autore viene completamente ribaltata: la fotografia del bambino con le mani in alto, durante la distruzione del ghetto di Varsavia, scattata per immortalare una “vittoria tedesca”, a posteriori è diventata una delle immagini simbolo della barbarie nazista<sup>16</sup>).

Proviamo con un esempio concreto. Prendiamo un mediometraggio italiano realizzato alla fine della Grande Guerra: *Dio segnò i confini d'Italia* (1919), una produzione di 26'30" della Sezione Cinematografica del Regio Esercito. Il film si apre con una cartina, in fiamme, dell'Europa. Questo incipit potrebbe farci pensare che si tratti di un'opera didattica, che descrive il procedere del conflitto nelle sue diverse fasi. Invece, ciò che segue è, più semplicemente, un insieme di riprese effettuate sul fronte italiano nelle ultime settimane di guerra, e anche dopo (in una scena, il

15 David D. Perlmutter, *Visions of War: Picturing Warfare from the Stone Age to the Cyber Age*, New York, St. Martin's Griffin, 1999, pp. 118-119.

16 Cfr. Frédéric Rousseau, *Il bambino di Varsavia. Storia di una fotografia*, tr. it., Roma-Bari, Laterza, 2009.

duca d'Aosta distribuisce i regali di Natale ai soldati, siamo cioè nel dicembre del 1918, quando ormai è arrivata la pace). Come tutti gli altri documentari del 1914-'18, *Dio segnò i confini d'Italia* ci mostra quasi solo i margini del campo di battaglia. E si può certo dire che il film tace su molti aspetti della guerra italiana. Innanzi tutto, non si menziona Caporetto, come non lo si menziona in nessun altro film italiano dell'epoca. E non c'è la sofferenza dei soldati, e meno che mai il punto di vista dei neutralisti. Questo è un film dell'esercito, e ci offre il punto di vista ufficiale, tant'è che si chiude con una parata al cospetto di Sua Maestà il Re d'Italia, in compagnia della moglie, del principe ereditario, e dei sovrani del Belgio. Ma *Dio segnò i confini d'Italia* è interessante proprio per questo. Subito dopo la cartina dell'Europa, vediamo un gigantesco cannone che viene scaricato da una vagone ferroviario. Poi, sullo schermo sfilano un dirigibile, le immagini aeree riprese dallo stesso, degli aeroplani. Più avanti, seguiamo un furioso bombardamento, scatenato da bocche da fuoco di ogni calibro. E' una vera e propria tempesta d'acciaio. Il film, insomma, vuole sottolineare la potenza tecnologica, la modernità, delle nostre forze armate. Non a caso, una sequenza è dedicata specificamente ai telefoni, che permettono agli ufficiali di artiglieria di dirigere il tiro (uno dei problemi più gravi delle battaglie della Grande Guerra era proprio la difficoltà nella comunicazione tra i reparti una volta che era iniziato lo scontro). Il film, insomma, rappresenta perfettamente il macchinismo della Grande Guerra.

La censura del 1914-'18 controlla che il pubblico non veda morti e feriti, abbiamo detto. Eppure, in questo film vediamo gli uni e gli altri: feriti italiani, prontamente soccorsi dai loro commilitoni, e morti austro-tedeschi. Se da un lato il tabù del cadavere scomposto permane per tutto il primo conflitto mondiale (così come in quello successivo), dall'altro ci sono delle eccezioni. A mano a mano che la guerra procede, e la lotta di fa più accanita, la censura allarga le maglie. Nei cinegiornali e nei documentari italiani successivi a Caporetto, troviamo abbastanza spesso inquadrature che ritraggono dei morti, così come troviamo i gas. Non solo, ma in *Dio segnò i confini d'Italia* troviamo anche diverse scene che mostrano la terribile distruzione materiale prodotta dalla guerra: un ponte ridotto in pezzi, macerie per le vie di Udine e Cividale liberate, un cavallo morto sul selciato. Ormai la guerra è vinta, e dunque si può anche mostrare quanto

sia costata. Ma queste immagini probabilmente sono anche legate a uno dei cliché del cinema di non-fiction dei primi decenni del Novecento: il paesaggio dopo il cataclisma, che torna in molte attualità e travelogue dell'epoca, a partire dalle immagini del terremoto di Messina del 1908.

Dunque, se poniamo loro le domande giuste, i film possono rappresentare una “fonte”, o forse sarebbe meglio dire – con Peter Burke – una “traccia”<sup>17</sup>. E se vogliamo usare i film per capire la guerra, senza limitarci al problema della “veridicità” delle immagini, forse, la stessa distinzione tra fiction e non-fiction risulta poco utile. Il cinema è il cinema. Già in alcuni saggi dei primi anni Settanta, poi confluiti in un libro chiave della riflessione sul rapporto tra cinema e storia, Marc Ferro teorizzava l'indifferenza tra queste due macro-categorie, che costituirebbero «des matériaux de même nature pour l'historien»<sup>18</sup>.

## 2. Lettere dal fronte

Tentiamo di percorrere la strada indicata da Ferro, e scegliamo una situazione topica del cinema – di finzione e di non-fiction – di guerra: la scena della distribuzione della posta ai soldati, e/o quella dei soldati che scrivono a casa. L'immagine del soldato che scrive con un lapis, appoggiato a un sacchetto di sabbia, in una trincea fangosa, o che legge e rilegge una missiva appena arrivata, seduto su una cassetta delle munizioni, è un'immagine assolutamente onnipresente nella rappresentazione contemporanea della guerra. Uso l'aggettivo “contemporaneo” nel senso di “dopo la Rivoluzione francese”. Infatti, prima del 1789, i soldati, quanto meno i soldati semplici, in genere, non scrivono a casa. E questo per due ragioni. Da un lato, per un motivo banale: fino all'Ottocento, la stragrande maggioranza della popolazione è analfabeta. Dall'altro lato, perché i soldati degli eserciti dell'*ancien régime* non hanno nessuno cui scrivere. La corrispondenza tra il fronte e le retrovie implica che coloro che si trovano sotto le armi possiedano un legame organico con la società. Questo, per la maggior parte dei soldati pre-Rivoluzione francese, non si dà. Gli uomini

17 Cfr. Peter Burke, *Testimoni oculari*, cit., p. 15.

18 Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 76.

che compongono il grosso delle armate, professionali, di Luigi XIV o di Federico II di Prussia sono reietti: vagabondi, contadini spossati, criminali, “feccia”, gente che è entrata nell’esercito come ultima soluzione per sfuggire alla miseria o alla legge, e che non ha una vita civile cui ritornare. Questi uomini sono soldati di mestiere, la loro casa è l’esercito, e quindi non hanno nessuno cui scrivere. Gli unici che scrivono sono gli ufficiali, i quali *sanno* scrivere e hanno *qualcuno* cui scrivere, ma rappresentano una minoranza.

La comunicazione epistolare da/per il fronte diventa un fenomeno di massa con l’introduzione della coscrizione obbligatoria. Una delle prerogative dello Stato moderno, insieme al monopolio della violenza, è proprio la possibilità di imporre ai cittadini di fare il servizio militare, e, in caso di guerra, di mandarli a combattere. Il XIX secolo vede lo sviluppo progressivo di grandi eserciti di coscritti, almeno in Europa continentale. Negli Stati Uniti e in Gran Bretagna, la diffidenza, di matrice liberale, nei confronti del servizio militare obbligatorio resiste fino alla Grande Guerra (nell’estate del 1914, l’Impero britannico entra in guerra con un piccolo esercito di professionisti, e adotta la leva obbligatoria solo nel 1916). Questi uomini, cittadini in uniforme, e cittadini scolarizzati (lo Stato moderno, prima di costringerti a vestire la divisa, ti costringe a indossare il grembiolino e andare a scuola), scrivono moltissimo mentre sono lontani da casa, e da casa ricevono a loro volta moltissime lettere. La Grande Guerra, la prima guerra moderna, il primo conflitto tecnologico di massa, vede, tra le altre cose, un enorme volume di corrispondenza da/per il fronte: lettere, cartoline, pacchi di vario genere. Antonio Gibelli, parla di un «bisogno quasi ossessivo di ricevere posta»<sup>19</sup>, un bisogno sentito anche dai soldati inizialmente analfabeti, che imparano a scrivere dopo la mobilitazione. E’ un’Italia contadina che, per la prima volta, si trova nella necessità di comunicare attraverso la parola scritta.

In questo gigantesco fiume di corrispondenza, i soldati danno notizia di sé, amici e famigliari rispondono. In alcuni casi, la macchina della propaganda si inserisce nel flusso. Anche persone estranee scrivono ai soldati,

---

19 Antonio Gibelli, *L’officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 55

per sostenerne il morale. Scrivono i bambini delle scuole, o quelle che in Italia si chiamano le “madrine di guerra”, signorine patriottiche che vergano lettere di incoraggiamento, accompagnate da pacchi contenenti prodotti di prima necessità, indirizzandosi a uomini in genere a loro sconosciuti. Ma il meccanismo può anche invertirsi. In *La camera verde* (*La chambre verte*, 1978) di Truffaut, ambientato tra le due guerre mondiali, il protagonista (interpretato dal regista stesso), un reduce della Grande Guerra, racconta di un soldato che, durante una licenza, fa la conoscenza di una ragazza, con la quale scambia giusto qualche parola, e poi, tornato in trincea, prende a scriverle. Le prime lettere sono molto compite, ma a mano a mano che il rapporto epistolare si sviluppa, l'uomo – che morirà in battaglia – diviene sempre più ardito, e alla fine le scrive lettere appassionate dall'esplicito contenuto erotico.

Nella Grande Guerra, la dimensione epistolare è così pervasiva, che il cinema bellico la mette in scena molto di frequente. Basti citare, ad esempio, *La guerra e il sogno di Momi* (1917) di Segundo de Chomón, uno dei film italiani più interessanti degli anni della Grande Guerra, che ha al centro la visualizzazione del sogno bellico di un bambino, e che presenta una cornice esterna dove la famiglia legge la lettera del padre in trincea. Il bambino, suggestionato dalle imprese eroiche di cui il genitore narra nella missiva, si addormenta e sogna una battaglia di soldatini. Nel cinema del periodo, la scena della lettura della lettera al fronte è così diffusa, e codificata, che Chaplin già ne fa una parodia nel 1918, in *Charlot soldato* (*Shoulder Arms*). All'inizio del film, c'è la scena, appunto già canonica, dell'arrivo della posta. Mentre gli altri soldati ricevono lettere e pacchetti, il povero Charlot non riceve nulla. Un aspetto centrale della scena dell'arrivo della posta è proprio il solco che si crea tra coloro che hanno ricevuto qualcosa (e che dunque hanno, a casa, qualcuno che li ama) e quelli che non hanno ricevuto niente. I due commilitoni con cui Charlot divide il rifugio sotterraneo leggono rapidamente le loro lettere, e poi si mettono subito a mangiare il cibo che le accompagna. Se, per i soldati, le lettere sono importantissime da un punto di vista psicologico, i pacchi che arrivano dalla famiglia lo sono dal punto di vista materiale. Paul Fussell, studioso e reduce della seconda guerra mondiale, dedica il suo *Wartime: Understanding and Behavior in the Second World War* alla memoria dei suoi genitori, «who sent socks and books» (per il bene del corpo e dello

spirito). Si pensi ai pacchi pieni di leccornie che Rosenthal riceve dalla sua ricca famiglia in *La grande illusione* (*La grande illusion*, 1937) di Renoir, e che il personaggio divide generosamente con i compagni di prigionia. L'etichetta militare, infatti, prevede che chi riceve del cibo lo metta a disposizione di tutti. In *Charlot soldati*, infatti, i compagni di Charlot gli offrono un morso di quello che hanno ricevuto, ma l'omino rifiuta dignitosamente. Imbarazzato dalla fortuna dei due amici, Charlot esce dal rifugio e si imbatte in un altro soldato. Anche lui ha ricevuto una lettera, che sta leggendo avidamente. A questo punto, Charlot non resiste alla tentazione, e, alle spalle del commilitone, si mette a leggere anche lui. Dal mutamento delle espressioni facciali di Chaplin, indoviniamo il ventaglio di sentimenti generati dalla missiva.

Il film non lo dice in maniera esplicita, ma è immaginabile che la lettera sia della fidanzata, o della moglie, del soldato. L'ansia che vediamo sul volto dei due uomini è, presumibilmente, quella creata da un possibile tradimento, o ripensamento, della donna. E' ovvio che, in questo genere di corrispondenza, una delle questioni più importanti, per i soldati, è la fedeltà delle donne a casa (la fedeltà degli uomini al fronte è percepita come un problema meno rilevante, di certo durante la prima guerra mondiale, ma per molti versi anche dopo). La lettera che tutti temono di ricevere è quella che, nello slang dell'esercito americano, durante la seconda guerra mondiale e il Vietnam, si chiama una *Dear John letter*, o – sullo scacchiere del Pacifico – una *Green Banana*<sup>20</sup>.

Per gli uomini in trincea, la lettera è un oggetto ambiguo, un oggetto che da un lato reca gioia («Non mi hanno dimenticato»), e che permette al soldato di rientrare in contatto, almeno per qualche istante, con il mondo «civile», nella doppia accezione del termine (non-militare e non-barbarico). Scrive sempre Gibelli: «Lo sguardo a casa, l'ancoraggio alle cose domestiche, ai sentimenti e ai legami familiari appaiono come l'unico rifugio in una situazione totalmente inospitale e precaria»<sup>21</sup>.

Un soldato che non ha voglia di leggere una lettera arrivata da casa è un

20 Cfr. Paul Fussell, *Wartime: Understanding and Behavior in the Second World War*, Oxford, Oxford University Press, 1989, p. 253.

21 Antonio Gibelli, *L'officina della guerra*, cit., p. 55.

soldato che ha perso la speranza. In *Tempo di vivere (A Time to Love and a Time to Die, 1958)* di Douglas Sirk, il cui protagonista è un soldato tedesco che combatte sul fronte orientale nel 1944, capiamo che gli uomini del suo reparto sono oramai privi di speranza dal fatto che quando arriva una staffetta in motocicletta con il sacco della posta, invece di farglisi attorno con eccitazione, lo ignorano e restano seduti nel fango, dove si sono lasciati cadere, esausti, piegati da settimane di sanguinosa ritirata.

Ma se da un lato la lettera è un ponte tra il fronte e la casa, essa può segnare l'incolmabile distanza tra coloro che sono in guerra e quelli che invece conducono la vita "di tutti i giorni", e che non sono in grado di capire che cosa significhi "stare laggiù". Nei film di guerra, molto spesso, questa contraddizione esplose in tutta la sua violenza in un'altra scena topica, quella della licenza, quando il soldato torna a casa e si scontra con l'incomprensione dei civili, oltre che con la sua stessa incapacità di *raccontare* la guerra.

Troviamo una rappresentazione chiarissima della sfasatura – al contempo psicologica e temporale – che la lettera da casa può produrre nella scena della lettura della posta di *Apocalypse Now (id., 1979)*. A un certo punto della navigazione lungo il fiume, la barca su cui viaggia il protagonista riceve il canonico sacco della posta. Martin Sheen, che ha divorziato e conduce ormai un'esistenza di asceti marziale, riceve solo dei documenti relativi alla sua missione, ma i membri dell'equipaggio ricevono lettere e pacchetti. Lance, l'asso del surf, legge una lettera, presumibilmente di un fratello minore, che gli racconta di una visita a Disneyland. «Non esiste un altro posto come Disneyland. O forse esiste, dimmelo tu», gli scrive il ragazzino. Lance, la cui mente è ormai sconvolta dall'esperienza bellica e dall'LSD, si guarda attorno e dice convinto: «E' qui, è proprio qui». Chef, il cuoco interpretato da Frederic Forrest, riceve una lettera della fidanzata, la quale, insieme alla missiva, gli manda anche un ritaglio di giornale relativo alla strage di Bel Air, in cui la "famiglia" di Charles Manson massacrò Sharon Tate e un gruppo amici, come a dire che follia e morte dilagano anche a casa, non solo in Vietnam. Nella lettera, la ragazza esplicita apertamente quelle incomprensioni e quei dubbi che, in *Charlot soldato*, erano pudicamente evocati, e subito esorcizzati. Prima la ragazza dice che non riesce a immaginarsi Chef in Vietnam: se lo immagina davanti alla

TV, con in mano una birra. E' la summenzionata incapacità dei civili di capire la realtà della guerra. E poi si scivola nel registro *Dear John*. «Eva [la fidanzata] dice che non sa se riusciremo a salvare il nostro rapporto», dice Chef. «Io sto qui, a 13.000 chilometri di distanza, cercando di salvare almeno il culo...», chiosa sarcastico. La discrasia tra il linguaggio da rivista femminile che usa lei, e la realtà terribile in cui vive lui, non ha bisogno di commenti. Il terzo che riceve una lettera è Clean, il ragazzino del Bronx interpretato da Larry Fishburne. Clean riceve un'audio-lettera, una cassetta incisa dalla madre. Proprio mentre Clean ascolta il nastro, la barca viene attaccata e il ragazzo rimane ucciso. Sull'immagine del corpo senza vita di Clean, sentiamo il nastro che va avanti. La donna dice che stanno mettendo da parte i soldi per comprargli la macchina, e descrive la vita del figlio una volta che questi sarà tornato a casa: si sposerà, farà dei bambini, che lui e la moglie le porteranno, e la nuora poi si arrabbierà con lei perché li vizia. La madre chiude la missiva raccomandando al figlio di "stare lontano dalle pallottole". Il *décalage* che i tempi della posta producono è agghiacciante. La lettera arriva, a raccontare la vita futura del destinatario, che però è morto.

Proprio nel genere del *Vietnam movie* troviamo un esempio, credo unico, di film costruito interamente attorno alle lettere: *Dear America – Lettere dal Vietnam* (*Dear America: Letters Home from Vietnam*, 1987), per la regia di Bill Couturie. Si tratta di un film televisivo, della HBO, che però ha avuto una parziale distribuzione in sala, sia negli Stati Uniti, sia in alcuni paesi stranieri, tra cui l'Italia. Questi sono gli anni del boom del *Vietnam movie* (*Platoon*, *id.*, di Oliver Stone, è del 1986), e la distribuzione in sala è pensata chiaramente per sfruttare il successo che il genere riscontra. Non per niente, anche se si tratta di un documentario, *Dear America* assomiglia molto ai film di finzione sul Vietnam, a partire dall'uso massiccio della musica degli anni della guerra. *Dear America* è tratto da un volume omonimo, uscito nel 1985, nel quadro della costituzione del *Vietnam Veterans Memorial* della città di New York. Il libro raccoglie 208 lettere scritte da 125 soldati e ufficiali americani che hanno combattuto nel Sud-Est asiatico. A prima vista, l'operazione non è così originale. Lettere e diari sono stati spesso fonte di ispirazione per il *war movie*. Basti citare *Lettere da Iwo Jima* (*Letters from Iwo Jima*, 2006) di Clint Eastwood, oppure – tornando indietro – *Ultime lettere da Stalingrado* (*Lettres de Sta-*

*lingrad*, 1969), un film francese tratto da un'antologia di lettere di soldati tedeschi, uscita in Germania Ovest nel 1950, e poi tradotta, con ampio successo, in altre lingue (nella prefazione del volume *Dear America*, si fa riferimento a questo libro)<sup>22</sup>. Ma *Lettere da Iwo Jima* e *Ultime lettere da Stalingrado* sono film a soggetto, dove la lettera, per quanto importante, è solo un tassello all'interno di una costruzione drammaturgica più complessa. Nel caso di *Dear America*, invece, il materiale epistolare informa completamente di sé il testo. La colonna visiva è composta da immagini di repertorio, accompagnate dalla lettura di passi delle lettere, fatta da attori più o meno famosi. Alcuni sono legati al *Vietnam movie*: Tom Berenger e Willem Dafoe da *Platoon*, Martin Sheen da *Apocalypse Now*. Ma la maggior parte sono solo nomi noti del cinema del tempo. Alcuni sono noti ancora oggi, come Robert De Niro e Harvey Keitel. Qualcuno è anche più noto oggi di quanto non fosse allora: Sean Penn. Altri, che avevano furoreggiato negli anni Ottanta, ora sono largamente sconosciuti ai più giovani: Matt Dillon, Eric Roberts, Kathleen Turner. A parte qualche raro passaggio, in cui sentiamo la voce di giornalisti o uomini politici americani, in brevi scene che servono a fornire il quadro storico complessivo, la totalità delle parole del film è costituita dalle lettere.

*Dear America* ha un prologo di tre minuti, collocato tra un cartello iniziale, che annuncia la "veridicità" del film («This film is about young men in war. It is their own story, in their own words...»), e i titoli di testa. Come spesso avviene nelle sequenze di esordio, qui troviamo, in piccolo, il senso e lo stile complessivo dell'opera. La sequenza è divisa in due parti. C'è una prima parte, festosa e idilliaca, dove vediamo i giovani soldati americani che si divertono (fanno il bagno, giocano a pallavolo, bevono birra) su una spiaggia, che potrebbe anche essere in California, se la lettera che commenta le immagini non ci dicesse che si tratta del Sud-Est asiatico [Fig. 4]. Sono immagini da *home movie*, forse un vero filmato amatoriale (alcune sequenze del film sono chiaramente di provenienza amatoriale), o forse una ripresa professionale che simula lo stile dei non professionisti. La strana affinità tra i soldati – che scattano fotografie, e le

---

22 Cfr. Bernard Edelman (a cura di), *Dear America: Letters Home from Vietnam*, New York, Pocket Books, 1985, p. XV.



Fig. 4 *Dear America*

organizzano in album – e i turisti è stata spesso messa in evidenza. Janina Struk, in *Private Pictures*, dedicato appunto alle fotografie scattate dai soldati in guerra, usa la formula di “turisti in uniforme”<sup>23</sup>. Samuel Hynes, nel suo *The Soldiers’ Tale*, un ampio studio sulla memorialistica di guerra moderna, parla dell’affinità tra letteratura di guerra e letteratura di viaggio: entrambe descrivono luoghi lontani, «unfamiliar and odd»<sup>24</sup>.

Ma la prima sezione del prologo, oltre a presentare il *topos* del soldato come turista, serve a costruire una coppia oppositiva con la sezione successiva: dopo la guerra come viaggio esotico, la guerra nella sua cruda realtà – il sangue, la morte, la distruzione [Fig. 5]. Lo scarto è sottolineato ulteriormente dai due motivi musicali che accompagnano le due sezioni, due motivi tra loro apertamente conflittuali. Da un lato c’è il tema “orecchiabile” e disimpegnato di *Under the Boardwalk* dei Drifters, che parla

23 Cfr. Janina Struk, *Private Pictures: Soldiers’ Inside View of War*, London, I.B. Tauris, 2011, p. 52.

24 Samuel Hynes, *The Soldiers’ Tale: Bearing Witness to Modern War*, Harmondsworth, Penguin, 1997, p. 5.

Fig. 5 *Dear America*

di una coppia che amoreggia in riva al mare, sotto il pontile, come dice il titolo. Dall'altro c'è *Fortunate Son* dei Creedence Clearwater Revival, un ruvido pezzo rock dall'esplicito contenuto anti-militarista: il "figlio fortunato" è il ragazzo di buona famiglia che riesce a schivare il servizio in Vietnam. Non a caso, la prima canzone è del 1964 e la seconda è del 1969. Appena cinque anni le dividono, ma in mezzo c'è un abisso. Il passaggio da una canzone all'altra, così come quello dalla scena della spiaggia alle immagini di battaglia, rappresenta in modo chiarissimo il salto dall'America sicura di sé dell'inizio dell'intervento nel Sud-Est asiatico a quella smarrita, consapevole che la sconfitta è dietro l'angolo, a cavallo tra gli anni Sessanta e i Settanta.

E alla fine del prologo vediamo i soldati che scrivono a casa [Fig. 6], o che leggono le lettere che arrivano dall'America, con tutti i riti feticisti che la lettura – soprattutto in quel contesto – comporta. Innanzi tutto, il gesto di annusare la lettera [Fig. 7], che molte ragazze profumano, o che forse, semplicemente, nella mente dei soldati "odora di casa". E qui ritroviamo l'impossibilità di comprendersi tra soldati al fronte e civili, di cui si diceva. Uno dei soldati scrive alla fidanzata: «Dear Sue, thank you for the

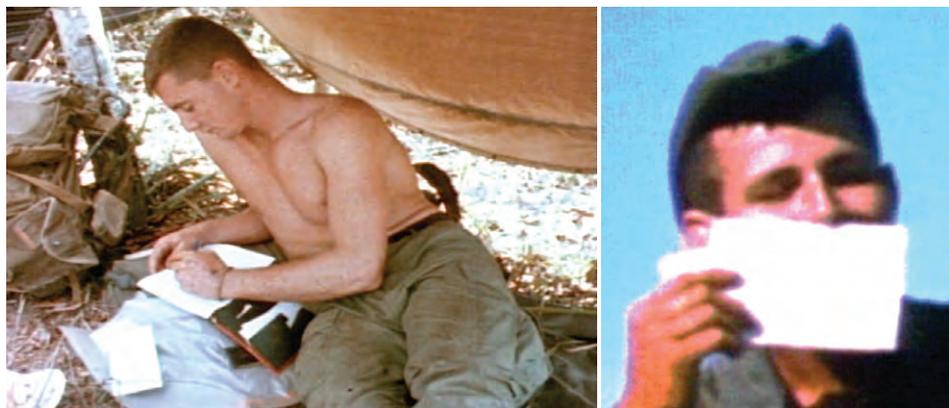


Fig. 6 e 7. *Dear America*

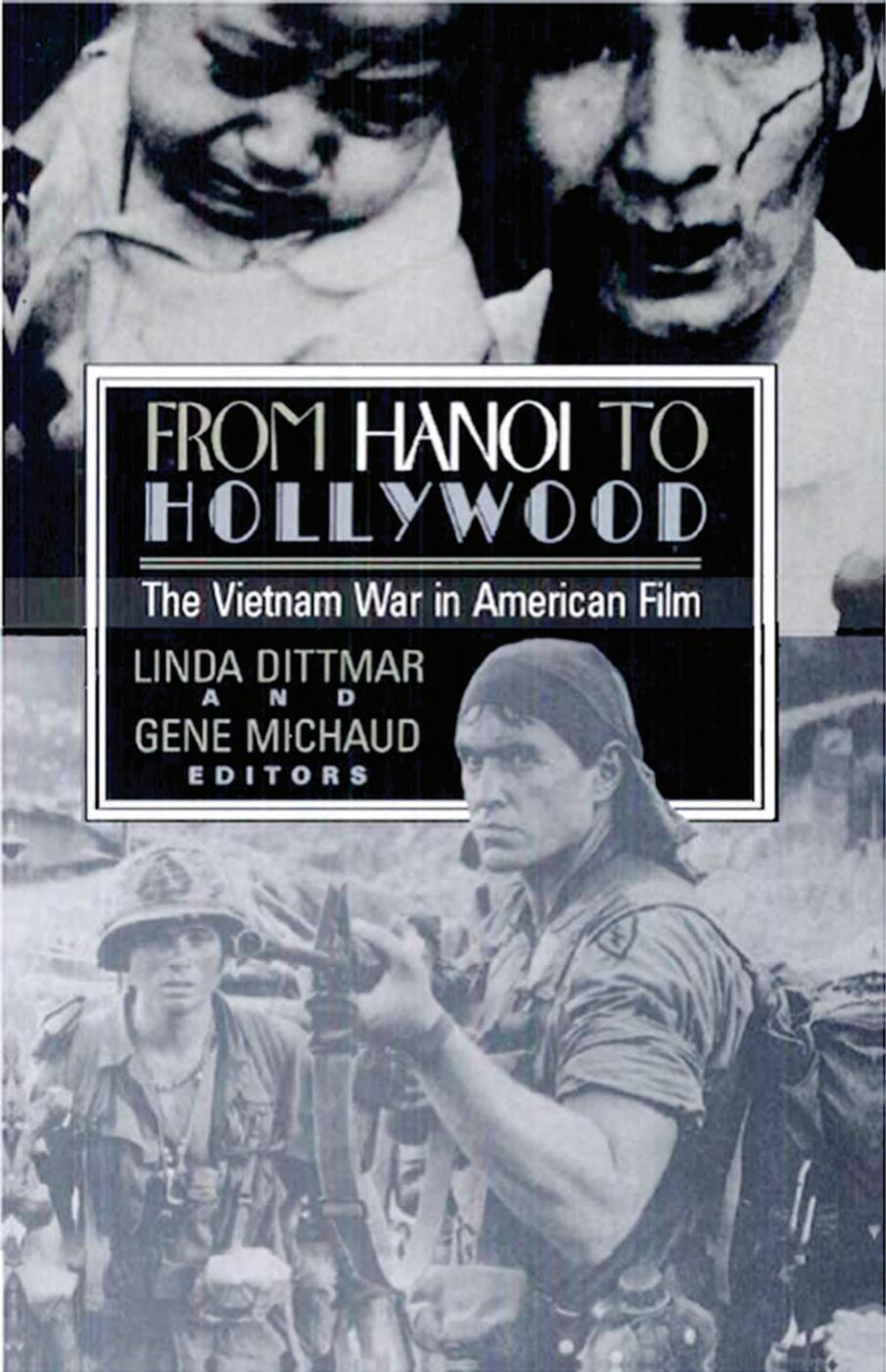
wingtips» (le *wingtpis* sono scarpe formali, quelle con la punta a coda di rondine, tipo le Church, per intenderci). E aggiunge: «Only one question: where do I wear them in Vietnam?». Ma l'incomprensione è bilaterale. In *Dispatches*, uno dei più bei libri scritti sulla guerra del Vietnam, il suo autore, Michael Herr, corrispondente di guerra (oltre che autore del commento over di *Apocalypse Now* e co-sceneggiatore di *Full Metal Jacket*, *id.*, 1987), racconta di un soldato che spedisce a casa, come “simpatico souvenir”, un paio di orecchie staccate al cadavere di un Viet Cong, e non comprende il disgusto della fidanzata<sup>25</sup>. Tutto *Dear America* è segnato da questa contraddizione: l'importanza della lettera, che permette al soldato di estraniarsi, anche solo per un poco, dalla brutalità della guerra, *vs.* la difficoltà di comunicare “davvero” tra persone che vivono in mondi così lontani. In una delle lettere che sentiamo recitare nel film, il soldato, che si rivolge a un amico, cui riesce a dire la verità sul conflitto, si chiede se per lui abbia senso continuare a scrivere ai genitori e alla ragazza, perché non fa che mentirgli.

Però, se questa contraddizione rimane più o meno aperta per tutto il corso del film, alla fine, in qualche modo, si risolve, e si risolve con la vittoria della parola scritta, con l'affermazione della capacità della scrittura di stendere un ponte sull'abisso. L'ultima lettera del film, come nel libro, non è di un soldato, bensì della madre di un caduto. E' scritta nel

<sup>25</sup> Cfr. Michael Herr, *Dispatches*, New York, Alfred A. Knopf, 1977.

febbraio del 1984. La donna si rivolge al figlio morto, nel quadro di un pellegrinaggio al *Vietnam Veterans Memorial* di Washington, D.C., un lungo muro di pietra nera, su cui sono incisi i nomi di tutti i 58.000 americani morti in Vietnam. Negli anni Ottanta, quel monumento, inaugurato nel 1982, è stato un luogo di elaborazione collettiva del lutto, un luogo in cui le persone andavano a piangere i loro cari, e lasciavano oggetti, tra cui, spesso, lettere. E un passaggio centrale di quella cerimonia era proprio la ricerca del nome del proprio caduto, nella massa sterminata degli altri nomi. L'esordio della lettera della madre dice: «I came to this black wall again to see and touch your name». La donna si reca al monumento per *toccare* il nome scritto sulla pietra. La scrittura diviene sostituto del corpo. E davanti a quel muro coperto di scritte, la donna deposita, in un paradossale dialogo unidirezionale, una lettera, analoga alle tante altre lettere che deve aver scritto al figlio quando questi era al fronte.





FROM HANOI TO  
HOLLYWOOD

The Vietnam War in American Film

LINDA DITTMAR  
AND  
GENE MICHAUD  
EDITORS

## Cosa ci insegnano sulle guerre i documenti audiovisivi?

di Pierre Sorlin

Nei suoi ricordi della prima guerra mondiale<sup>1</sup> Robert Graves racconta un episodio vissuto analogo a quello immaginato da Mario Monicelli ne *La Grande guerra*. Come i fanti Sordi e Gassman, anche lo scrittore s’imbatté, durante una ricognizione, in un nemico ignaro e indifeso, ed esitava a ucciderlo. Nel film italiano, l’esploratore austriaco intento a prepararsi il caffè, viene abbattuto dal sergente. Nel racconto autobiografico, è Graves a passare il suo fucile al sergente, “tiratore migliore” di lui. Precisa: “Lo fece fuori, però non ero rimasto a *vedere*”.

Sapere in maniera indiretta, mediata ... *vedere*? Appena nata, nel Seicento, la stampa, usando corrispondenze private, racconti di viaggiatori, messaggi di reporter, diffuse notizie sulle ostilità che si svolgevano in paesi lontani. Via via, l’informazione divenne più precisa. Con la radio, si fece quasi istantanea, però era “filtrata” da intermediari, il cronista, il giornalista, l’annunciatore. E poi, ci fu il cinema che, immediatamente, s’interessò alle operazioni militari che si effettuavano in tutto il mondo, mandando operatori a filmare, da Cuba alla Libia e ai Balcani. Cinegiornali, più tardi telegiornali, oggi video in transito sulle reti sociali: agli articoli della stampa, alla voce della radio, l’epoca contemporanea ha aggiunto una profusione d’immagini. Alla vigilia della prima guerra mondiale la gente era già abituata a guardare e a prendere per oro colato rappresentazioni belliche. Vedere con i propri occhi è come assistere in persona all’evento, “In fine abbiamo la realtà propria” scriveva un inglese dopo aver visto un film sulla battaglia della Somme<sup>2</sup>. Alla medesima epoca, la Paramount distribuiva in America un film intitolato *War as it really is*.

Si può, su uno schermo, osservare “la realtà” di una guerra? La risposta, evidentemente, è no. Riprese da cameramen che avevano lavorato presso tutti i contendenti, le immagini di *War as it really is* erano autentiche

1 *Good Bye to all that*, Harmondsworth, Penguin, 1960 [1929].

2 *Manchester Guardian*, 11 agosto 1916.

ma mostravano soltanto quello che si poteva filmare facilmente, sfilate di reggimenti, depositi di materiale militare, accampamenti, rovine, aspetti parziali di nazioni impegnate in un conflitto che lasciavano da parte i combattimenti, il quotidiano dei soldati, i cadaveri e le ferite, la mobilitazione economica in favore della lotta, la sostituzione degli uomini mandati al fronte. Che sia scritta, orale o visuale, l'informazione, nel corso delle ostilità, è sempre controllata, giornalisti e operatori non si spostano liberamente, vanno dove sono indirizzati, i cinegiornali menzionano spesso: "approvato dal comando militare". Timore di rivelare dettagli importanti al nemico, diffidenza nei confronti dei mass-media e della loro propensione a parlare troppo, desiderio di non inquietare l'opinione, spiegano il rigore del controllo. Come vediamo grazie a questa fotografia scattata durante la guerra in Afghanistan gli stati maggiori organizzano pseudo scontri che i cineasti riprendono agevolmente. È comodo, impressiona il pubblico, ma ha poco a che fare con gli scontri sul fronte.



La censura non è soltanto una pressione esterna esercitata dalle autorità, nei paesi democratici, è in buona parte il risultato di un consenso. Il 13 febbraio del 1991, l'aviazione alleata distrusse un rifugio antiaereo nel centro di Bagdad; alla mattina la BBC mandò in onda una chiamata del suo corrispondente che diceva che il rifugio era

pieno di civili; la telefonata veniva illustrata con riprese fatte nella città; immediatamente l'ufficio stampa del primo ministro chiese alla rete di separare il commento ufficiale (gli aerei hanno colpito un bersaglio militare) dalla telefonata e di isolare le riprese trasmesse da Bagdad che facevano vedere un città duramente colpita. La BBC assentì e, in un secondo tempo, modificò la trasmissione. Come spiegare questa rapida capitolazione? La stampa di destra si era scatenata contro la televisione pubblica accusata di offendere l'esercito e di demoralizzare il paese, il governo e la rete erano pronti a tutte le concessioni per evitare nuove critiche.

Il giornalista che, guidato da un ufficiale, segue uno scontro, può fare domande, ascoltare le voci che circolano, interrogare colleghi e, dopo, abbozzare un resoconto globale dell'evento. L'operatore ha soltanto quello che ha potuto filmare e non aggiungerà niente in seguito. Fino alla guerra del Vietnam, l'attrezzatura era pesante. Nei conflitti successivi è diventata leggerissima, però fare riprese chiare e rilevanti non è alla portata di chicchessia, i video presi con un telefonino fanno impressione senza offrire informazioni utili. Durante la seconda guerra mondiale il War Office britannico aveva vietato ai suoi cineasti di esporsi perché, in caso di incidente, non avrebbe potuto rimpiazzarli con operatori esperti. Televisione e stampa elogiano reporter o fotografi che hanno seguito in diretta un assalto, però c'è una grande differenza tra un giornalista o un fotografo e un operatore che, lavorando per un produttore o un canale televisivo, non diviene mai famoso, anche se ha fatto riprese eccezionali. Nei suoi ricordi sulla guerra del Golfo<sup>3</sup>, John Simpron, reporter per la BBC, riferisce un fatto caratteristico. Il 17 gennaio, dopo i primi bombardamenti, la BBC ordinò all'insieme del suo personale di partire immediatamente. I tecnici ubbidirono, mentre Simpron rimase a Bagdad: la disciplina è molto più forte tra quelli che si considerano semplici esecutori, un tecnico che non si conforma agli ordini rischia il proprio posto, quando il giornalista continua a telefonare, firma col proprio nome le sue cronache, è conosciuto dal pubblico, cosicché la produzione non può licenziarlo e gli editori si disputano le sue memorie.

Rimasto sul posto, l'operatore non è libero di agire a modo suo, deve mettersi al riparo, il suo campo visivo è ridotto, se vuole ottenere immagini chiare, che "parlino" al pubblico, aspetta la fine di uno scontro per filmare, come questi soldati riprendendo, in Piccardia, nell'aprile del 1917, una trincea tedesca conquistata dai francesi. La fotografia sembra un po' ridicola, non è per niente guerresca, però sullo schermo, con una panoramica estesa e rapida, una didascalia retorica, un accompagnamento vigoroso di pianoforte, l'immagine darà al pubblico l'illusione di una trincea appena occupata.

---

3 *From the House of War*, Londra, Hutchinson, 1991.



L'animazione è indispensabile per rendere un film attendibile. Le direttive del British Ministry of Information indirizzate agli operatori durante la seconda guerra mondiale insistevano sull'argomento: i cineasti devono "trattare seriamente argomenti seri. Gli uomini che fanno esercizi molto duri non devono arricciare il naso... Le riprese di soldati devono mostrarli in attività di soldati... e devono essere i più duri, i più accaniti"<sup>4</sup>. La medesima preoccupazione appare sui documenti audiovisivi relativi alle guerre successive, nei telegiornali britannici della prima guerra del Golfo, i soldati non si fermano mai, mentre un conduttore fa un commento, o mentre un giornalista intervista un generale, c'è sempre, in secondo piano, uomini che caricano bombe sugli aerei, verificano il materiale, scrutano il cielo. La soluzione migliore per dare vivacità a un film senza rischio per il cineasta sta nel chiedere ai combattenti di simulare davanti alla cinepresa la loro condotta sul fronte. Se un cameraman avesse filmato il mitragliatore che vediamo qui durante una battaglia, si sarebbe e sposto al fuoco del nemico e avrebbe notevolmente imbarazzato il tiratore. Sull'estratto fotografico si nota la calma con la quale l'uomo manovra l'arma. Sarebbe più teso se dovesse resistere a un attacco, però, nel corso della proiezione, il suo rapido movimento semi-circolare e il rumore forte delle pallottole

4 Gianfranco Casadio, *Immagini di guerra in Emilia-Romagna. I servizi cinematografici del War Office*, Ravenna, Lungo, 1987.

non consentono di prestare attenzione alla sua fisionomia, lo spettatore non si accorge di nulla.



Come definire una tale ripresa? Non è un falso, il mitragliatore ha riprodotto i gesti che farebbe di fronte a un attacco. Non è neanche una rappresentazione veritiera. Il film fa effetto perché viene presentato come una testimonianza diretta, garantita dalle voce autoritaria di un commentatore anonimo e perché l'auditorio è pronto a crederlo. Si potrebbe proporre un'altra immagine, ripresa nel corso di una battaglia, dunque autorevole, ma sarebbe poco chiara e deluderebbe l'uditorio. Quando i *Marines* americani, nella seconda guerra mondiale, cominciarono a riconquistare le isole del Pacifico, il comando creò una truppa speciale di soldati cineasti; non dovevano, come gli operatori mandati dal Pentagono, illustrare la guerra all'intenzione del pubblico, il loro compito era di documentare le tecniche militari dei *Marines* e dei Giapponesi. Erano presenti a Tarawa (1943) e i loro film, mandati immediatamente al quartiere generale, studiati con la massima attenzione, fecero capire che il momento più pericoloso era

quello che intercorreva dal salto fuori dalla chiatta da sbarco all'arrivo sulla spiaggia: nell'acqua, i *Marines* erano un bersaglio ideale per il nemico, l'errore era stato di costruire barconi troppo profondi che dovevano fermarsi a seicento metri dalla riva. La lezione fu utile, negli sbarchi successivi le perdite diminuirono in maniera impressionante. La differenza è notevole tra i film d'informazione, girati da cineasti che pensano allo spettatore, e film militari che tentano di registrare fatti senza tener conto della bellezza o del carattere seducente delle riprese. Nel 1945 i *Marines* crederono utile esporre, grazie al detto materiale, l'evoluzione delle operazioni nelle isole del Pacifico. Questa visione diretta, limitata ad eventi precisi e minuti non piacque, le proiezioni furono interrotte.

All'inizio della guerra di Corea i documenti vennero presentati in televisione per informare i riservisti che rischiavano di essere mobilitati. L'esperienza fu interessantissima. Gli spettatori furono convinti che lo sbarco nelle isole era stato un massacro. In realtà, la riconquista del Pacifico costò molto più all'aviazione o alla marina che non ai *Marines*. Però, a causa delle immagini viste alla televisione, molti riservisti tentarono di non essere mobilitati come fanti. I due episodi sono importanti. Il primo, l'indifferenza nei confronti di documenti autentici, mostra che il pubblico non va al cinema per essere informato. Questo non vuol dire che abbia paura di un confronto con immagini orribili, dalla Corea al Vietnam i telegiornali americani non risparmiarono cadaveri, corpi bruciati, vulnerati, sventrati ma questo "realismo", veloce, inserito nel quadro delle notizie quotidiane tra fatti di cronaca e meteorologia, accompagnato con commenti rassicuranti, era facilmente accettabile. Viceversa le riprese lunghe, necessariamente ripetitive e senza artificio dei *Marines* parevano noiose. Sullo schermo, la guerra è una forma di spettacolo. Se il film tenta di restituire un evento con la massima precisione, tenendo conto del fattore tempo, delle scadenze necessarie per effettuare ogni spostamento e ogni azione, irrita e mette l'uditorio a disagio.

La gente che va al cinema o accende il televisore per le notizie non si aspetta un resoconto dettagliato e preciso di quello che sta accadendo, la sua curiosità è volatile, effimera. Uno studio dei telegiornali americani negli anni 1978-1980 evidenzia che, nel mese in cui i diplomatici americani furono presi in ostaggio in Teheran, il pubblico smise di preoccuparsi

della situazione in Estremo Oriente e si appassionò all'Iran, che dimenticò ugualmente dopo qualche tempo<sup>5</sup>. L'interesse per un evento è proporzionale alla sua novità e inversamente proporzionale alla sua durata, gli interventi militari in Iraq e in Afghanistan hanno provocato, sul momento, un'intensa curiosità, alimentata da servizi televisivi quasi permanenti, poco a poco altri argomenti hanno soppiantato le operazioni, il desiderio di sapere si è dileguato fino all'oblio, dopo pochi mesi la maggioranza non sapeva se i combattimenti fossero ancora in corso.

Le risorse audiovisive relative a un conflitto risultano asimmetriche, sono abbondanti su certi episodi, inesistenti su altri. L'informazione è una merce, si vende, si scambia, ha un valore monetario come qualsiasi prodotto commerciale; mandare operatori e fonici in un posto dove accadono eventi eccezionali significa creare oggetti che produrranno un beneficio sul mercato delle ultime notizie. Abbiamo segnalato il ritiro di molti operatori che lasciarono Bagdad quando, nella prima guerra del Golfo, la capitale irakena fu bombardata. Il canale americano CNN fu l'unico a trattenere sul posto i suoi tecnici che registrarono immagini di esplosioni, di edifici rovinati, di morti e di feriti che inviarono ad Amman, in Giordania, dove erano vendute per cifre fino a dieci mila dollari a cassetta. Per la CNN l'offensiva aerea fu un buon affare, grazie ai suoi operatori il mondo intero osservò distruzioni e incendi. Dopo Bagdad fu dimenticata, le conseguenze umane ed economiche degli attacchi non furono mai registrate.

Mettiamo da parte i film destinati a informare sullo svolgimento di azioni militari, come quelli dei *Marines* americani. Per il resto, l'informazione audiovisiva è destinata a non combattenti, i soldati la guardano con disprezzo o collera, "tali riprese sono conformi alla guerra come una sagoma somiglia a un individuo vivente, o un sogno alla vita vissuta" notava uno di loro<sup>6</sup>. I produttori d'immagini adattano i messaggi alle aspettative del loro pubblico. Nei paesi impegnati direttamente in un conflitto si sforzano di rassicurare e di dare fiducia alla popolazione. Gli operatori britannici della seconda guerra mondiale dovevano riprendere soldati di tutte le na-

5 William C. Adams (a cura di), *Television Coverage of the Middle-East*, New Jersey, Ablex, 1981.

6 *Manchester Guardian*, 1° settembre 1916.

zionalità alleate per dimostrare la forza della coalizione. Le trasmissioni riguardanti le due guerre del Golfo seguivano le medesime direttive, si dava risalto alla partecipazione di contingenti provenienti di tutti i continenti, con un'insistenza particolare sui reparti arabi. Tali documenti sono fondamentali per interpretare la strategia dei dirigenti politici, la loro analisi delle paure e dello stato d'animo della popolazione, ma ragguagliano poco sull'accaduto. Sotto quest'aspetto un paragone tra i cinegiornali tedeschi e russi nel 1941, all'inizio dell'offensiva contro l'Unione Sovietica, è illuminante. Nel campo tedesco la vittoria, ritenuta sicura, è raffigurata attraverso uno schieramento di soldati; due sfilate s'incrociano: da sinistra a destra la *Reichswehr* va avanti; da sinistra a destra i prigionieri russi, sorridenti perché sono riusciti a sopravvivere, sfuggono ai bolscevichi. Di settimana in settimana lo schema si ripete, i film non documentano una campagna accuratamente preparata e rapida, ignorano il materiale militare del Reich, il quotidiano dei soldati, il problema delle comunicazioni attraverso un paese gigantesco, l'effetto dei bombardamenti, la resistenza, anche se limitata, dei russi: avanti e basta. I cinegiornali russi offrono soltanto discorsi; politici, sindacalisti, colcosiani, soldati si succedono e, di fronte alla macchina da presa, ripetono: "vinceremo"; invece di mettere in rilievo i casi di controffensiva efficace, il potenziale economico, l'immenità del continente, i dirigenti parlano. La disorganizzazione dell'Unione Sovietica, sorpresa dall'attacco tedesco, non basta per spiegare l'assenza d'immagini militari: nel 1941 i sovietici continuavano a credere, come nel decennio precedente, che la parola del partito era l'arma più forte.

Nei paesi non impegnati direttamente nelle ostilità, i fornitori d'immagini pensano prima di tutto a non essere fastidiosi e a divertire, chiedono agli operatori riprese curiose, piacevoli, svaganti capaci di distrarre. Salvo in Iraq il bombardamento di Bagdad fu, sugli schermi, un festival di colori e di luci, in un cielo verde le esplosioni lanciavano sciame di faville, l'annunciatore di CNN non sbagliava quando diceva: "si direbbe il 4 luglio", giorno della festa nazionale americana, con i fuochi d'artificio che fanno brillare la notte. Non si diceva nulla sugli obiettivi e la tattica degli assalitori, sulla difesa iraqena. I vari servizi mandati in onda sui televisori del pianeta il 17 gennaio del 1991, importantissimi per capire il parere dominante intorno al conflitto, non forniscono dati rilevanti sulla prima tappa del conflitto.

Il materiale attinente alle situazioni belliche è squilibrato, lacunoso su moltissimi aspetti, ma esauriente su alcuni eventi. In certi momenti, particolarmente all'inizio delle operazioni, molti operatori si precipitano sul posto, la materia è sovrabbondante. Di seguito scarseggia. Il lavoro compiuto dalla Federazione internazionale degli Archivi filmici ha permesso di recuperare e di restaurare film sconosciuti o considerati smarriti. Altri ricercatori hanno recuperato le bobine girate da cineasti dilettanti, già nella prima guerra mondiale e in numero impressionante dopo gli anni trenta. Produttori, registi, giornalisti vedono il profitto che possono trarre da questa ricchezza. Da un lato comprare materiale di repertorio costa meno di fare nuove riprese. Dall'altro le opere retrospettive sulle guerre del passato piacciono, offrono al medesimo tempo movimenti incessanti, azione, eroismo ed emozione. Ogni quindici o vent'anni uno studio o una rete televisiva elaborano una serie sulle guerre mondiali, i conflitti coloniali, le operazioni in Medio Oriente che smerciano facilmente a distributori o canali di altri paesi.

Usando vari fonti, si riesce a esporre visualmente le fasi di una guerra? Le ostilità tra due o parecchie potenze non si limitano a una successione d'operazioni, un conflitto nasce da una congiunzione d'interessi e di opposizioni, di alleanze, di un'evoluzione delle tecniche belliche, di una situazione interna particolare a ogni contendente. Rendere conto in immagini di tali fattori, misurando la loro importanza relativa per i diversi antagonisti, è irrealizzabile, l'immagine fa vedere, non spiega, non commenta. Per forza, la guerra filmata si concentra sugli aspetti militari. Una guerra oppone almeno due avversari, per mostrare una battaglia bisognerebbe bilanciare i due campi ma, l'abbiamo notato a proposito della guerra germano-sovietica, non hanno la stessa concezione dell'informazione filmica, le due visioni non coincidono. Per di più, certe operazioni non sono state filmate, la documentazione visiva è incompiuta. Film e trasmissioni "storici" sono fusioni più o meno abili di elementi diversi. Paradossalmente la parte importante è il commento, un discorso fuori campo riferisce le origini, le fasi principali e gli esiti delle ostilità, non si tratta di un'opera visiva, bensì di un discorso, talvolta esauriente quando è stato scritto da uno storico, talora superficiale. Come mai l'uditorio, che generalmente non amava molto le lezioni di storia, segue con piacere, serata dopo serata, l'insieme del programma?



È perché viene illustrato grazie a riprese di tipo generico, che non corrispondono necessariamente alla narrazione, ma creano, sullo schermo, l'indispensabile impressione di azione, di vita e di progressione. Ho selezionato, in tre film differenti, immagini utilizzabili per qualsiasi film di guerra. Immaginiamo senza fatica le frasi che potrebbero

accompagnarle: “Un fischio dà il segnale, gli uomini, strisciando sui ginocchi, escono a stento dalla trincea, superano i fili spinati, corrono a capo chino, storditi dal rumore dei cannoni” – con un sottofondo assordante di mitraglia. Alle spalle dell'ondata d'assalto (gli operatori hanno lavorato da dietro) gli spettatori corrono verso un avversario che non vedranno perché non è stato filmato.

Nel 1912, andando controcorrente rispetto all'entusiasmo universale scatenato, in Italia, dei cinegiornali sulla conquista della Libia, il giornalista Renato Serra affermava: “C'è della gente che si immagina in buona fede che un documento possa essere espressione della realtà, uno specchio, uno scorcio più o meno ricco, fedele di qualche cosa che esiste al di fuori. Come se un documento potesse esprimere qualche cosa di diverso da se stesso. La sua verità non è altro che la sua esistenza. Un documento è un fatto; la battaglia un altro fatto”<sup>7</sup>. È da lì che dobbiamo partire, dall'oggetto

7 “Partenza di un gruppo di soldati per la Libia”, (1912), ora in *Scritti di Renato Serra* (Fi-

film. Le riprese, se derivano da un evento accaduto, ne sono soltanto un riflesso parziale, non si riferiscono al mondo concreto, bensì alla sfera delle immagini in movimento nella quale siamo entrati alla fine dell'ottocento e nella quale, attraverso il cinema, la televisione, il telefonino, siamo sempre più avvolti. Alle pratiche quotidiane si giustappongono quelle rappresentate e i conflitti armati sono un aspetto di questo doppio orientamento, i cittadini di un paese in guerra accendono il televisore per ottenere, di là del loro quartiere, un sorvolo, una valutazione, una spiegazione di quello che sta succedendo.

Le immagini orientano lo sguardo, lo educano, costruiscono gli avvenimenti, non solo quelli già avvenuti, ma anche quelli futuri. Prendiamo un servizio della BBC, identico a quelli mandati in onda ripetutamente lungo la guerra del golfo: in una prima sequenza il conduttore fa un commento mentre si vedono elicotteri, aerei, missili, tutto un arsenale pronto per l'attacco; c'è poi una sequenza notturna, gli aerei decollano, le luci delle città scintillano nella pianura; un'ultima sequenza ci ricorda che anche sul mare bisogna essere attenti. Questo non meriterebbe un attimo d'attenzione se non si trattasse di una trasmissione del 21 agosto 1990: cinque mesi prima dall'offensiva il rituale visivo era già fissato, organizzato, quello che la gente vede nel gennaio del 1991 era la mera ripetizione di un modello stabilito molti mesi prima.

Si dirà che parlo del momento attuale, che prima non era così. Però, come l'Italia ha conosciuto e apprezzato l'enorme impegno di truppe e di materiale militare nella conquista della Libia, se non grazie al cinema? Perché gli Italiani, quando la guerra fu dichiarata al Regno Unito e alla Francia, erano convinti che avrebbero vinto facilmente se non perché, di settimana in settimana, i cinegiornali avevano dato a vedere un formidabile esercito nazionale? Cinema e televisione proiettano guerre immaginarie che il pubblico fa proprie, perché sono il suo principale, a volte unico contatto con la materialità dei combattimenti.

Per mezzo dell'inquadratura, dei movimenti della cinepresa, del montaggio e della colonna sonora, le opere audiovisive offrono un'interpreta-

zione di un fatto, una congiuntura, un'impresa, mostrano come l'emittente concepisce la situazione che riprende o, perlomeno, come vorrebbe farla vedere. Abbiamo notato come le rappresentazioni del loro affrontarsi proposte dai Tedeschi e dai Sovietici nell'estate del 1941 non aiutino a seguire le operazioni, ma siano preziose per afferrare lo stato d'animo, le disposizioni, le illusioni dei due campi. Propongo un altro esempio, quello dei cinegiornali repubblicani e nazionalisti nella guerra civile spagnola. Il caso è particolarmente interessante visto che non c'era, come nel conflitto precedente, una notevole diversità culturale e linguistica tra i contendenti. Non incontriamo discorsi programmatici, si tratta di due autoritratti che evidenziano i valori per i quali i due campi combattevano.

I repubblicani mettono al centro l'individuo con un uso sistematico del primo piano. Già il momento dell'arruolamento, presentato come l'adesione entusiasta di un'intera collettività, è filmato come una serie di scelte personali: civili di ogni origine, giovani o anziani, lavoratori o borghesi accettano la disciplina militare per trasformarsi in soldati. In seguito, molto spazio è consacrato alla vita nei campi, alle feste, alla musica, alle lettere dalla famiglia. Durante le scene di battaglia le riprese, abbastanza lunghe, consentono di capire l'obbiettivo delle operazioni. Si insiste sulla protezione del soldato che non deve mai essere esposto al fuoco del nemico senza motivo. Non si nascondono le ferite, ma il pubblico vede che i soldati colpiti sono assistiti, curati, guariti.

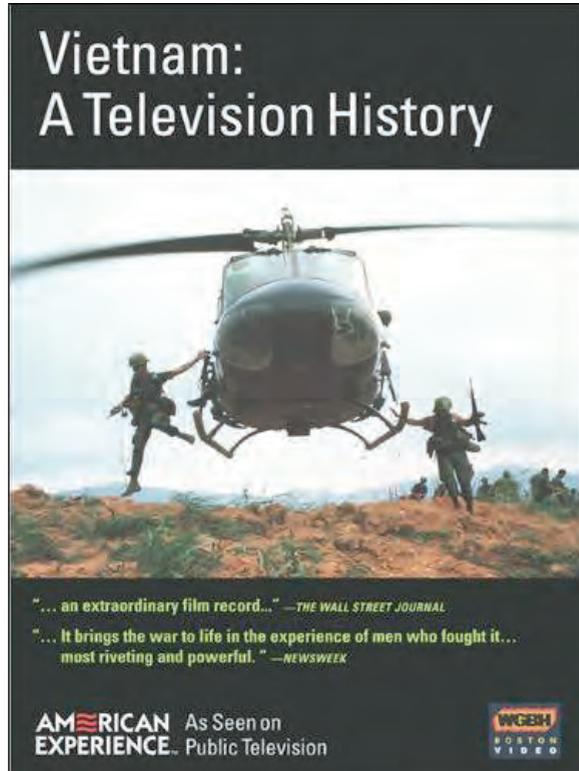
Sugli schermi nazionalisti si assiste a una vera mobilitazione non di semplici cittadini, ma di veri soldati, diversi della popolazione civile e da lei separati. La vita negli accampamenti è messa da parte, si va direttamente dalla caserma al fronte. Le lotte, rappresentate attraverso un montaggio rapidissimo, sono una conflagrazione d'immagini, un tumulto di colpi di fuoco, un'accumulazione di riprese piene di movimento, di violenza, di salti in avanti, di gesti che non mostrano come era disposto il campo di battaglia, ma sottolineano la bellezza della guerra e il suo spirito infuso di coraggio e di sacrificio. Non ci sono feriti, soltanto morti onorati come santi martiri da folle disciplinate, condotte da preti.

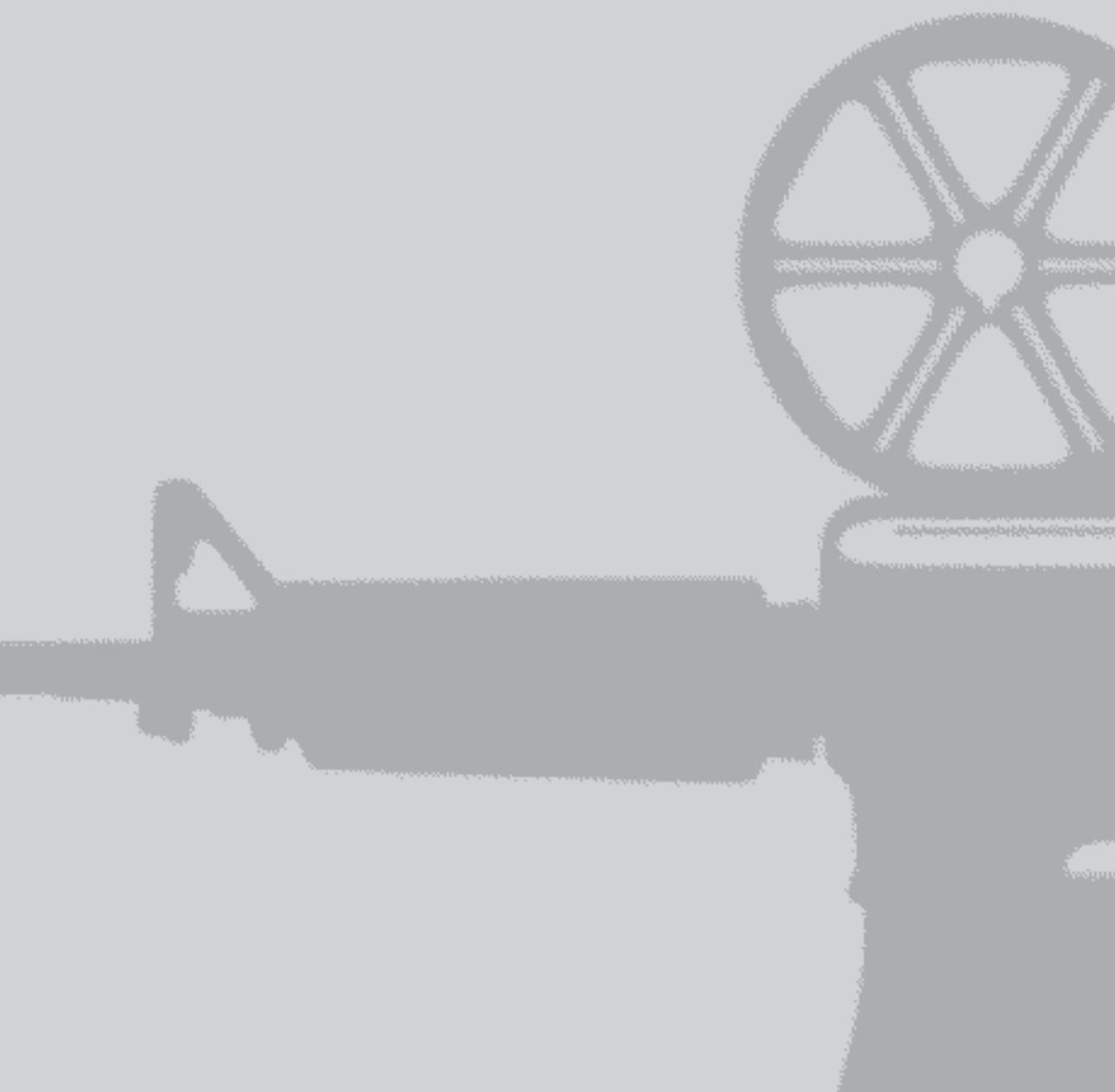
Il cauto e lento ritmo della battaglia repubblicana, il frenetico movimento dell'assalto franchista, la volontà di proteggere la vita e il culto della morte eroica permettono di capire, meglio dei discorsi ideologici, la

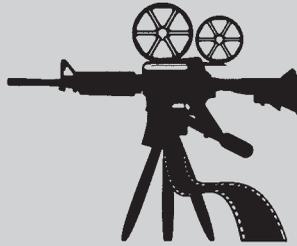
spietata violenza del conflitto spagnolo e la persistenza di una repressione ancora vigente alla morte di Franco.

Ci sono evidentemente circostanze nelle quali un film o un video sono utili per la storia militare. A patto di conoscere precisamente le condizioni nelle quali furono registrati (luogo, data, operatore, destinazione) possono completare le fonti cartacee, dando indicazioni parziali sulla progressione delle truppe, il comportamento dei mezzi meccanici e dell'armamento, le condizioni di un'avanzata o di una ritirata. Tuttavia, il loro valore principale non è fattuale, i documenti audiovisivi rivelano, prima di tutto, un modo di giudicare e di interpretare circostanze, eventi, iniziative.

Sarebbero meramente opinioni individuali se non avessero una larga diffusione e se non fossero un elemento determinante dell'ambito parzialmente concreto, parzialmente figurativo nel quale siamo inseriti. Viviamo con uno schermo, grande o piccolissimo, sotto mano, non è da stupirsi se quello che guardiamo influisce sulla nostra comprensione del mondo.







# Tempi di guerra



# PETER I. I. TEIL

*In deutscher Sprache*



REGIE: WLADIMIR PETROW

IN DEN HAUPTROLLEN: N. SSIMONOW  
N. TSCHERKASSOW · A. TARASSOWA · N. SHAROW  
M. TARCHANOW · W. DOBROWOLSKY · J. SARUBINA

EIN LENFILM IM VERLEIH DER SOVEXPORTFILM, VERTRETUNG FÜR DEUTSCHLAND BERLIN NSB MILA STR. 2

## Tempi di guerra

### La mobilitazione prebellica nel cinema sovietico fra pianificazione e geopolitica (1928-1941)<sup>1</sup>

di Stefano Pisu

*Il cinema di guerra per studiare i ‘lunghi’ anni Trenta sovietici*

Nell'introduzione a *Russian War Films*, Denise Youngblood conferma l'intuizione di Marc Ferro che il cinema non è solo riflesso di un'epoca, ma al contempo “agente” del mutamento<sup>2</sup>:

“To what extent – si chiede – were these films authentic evocations of Russian experiences of war and wartime? To what extent did they celebrate the militarized, patriotic society that Stalin and Brezhnev so ardently desired? To what extent did they construct a “usable past” for public consumption?”<sup>3</sup>

Il *War Film* sovietico si affermò come genere di finzione negli anni Trenta, una delle fasi più decisive e studiate del “secolo sovietico”<sup>4</sup>. Non fu una vicenda lineare, perché si susseguirono, spesso intersecandosi, diversi sottogeneri e temi, che riflettevano l'evoluzione dei giudizi ideologici sulle guerre del passato<sup>5</sup> e davano forma ai possibili conflitti a venire. L'affermarsi dello stalinismo coincise con un maggiore interessamento del

---

1 Il presente contributo è stato realizzato nell'ambito di un assegno di ricerca attivato dal Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio dell'Università di Cagliari, con il finanziamento della Fondazione Banco di Sardegna (anno 2014) e il cofinanziamento del suddetto Dipartimento. Tutte le citazioni da opere e documenti in lingua straniera, laddove non specificato, sono nostre.

2 Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Paris, Denoel/Gonthier, 1977 (riedizione 1993).

3 Denise J. Youngblood, *Russian War Films. On the Cinema Front, 1914-2005*, Lawrence, University Press of Kansas, 2007, pp. 3-4.

4 Moshe Lewin, *Le siècle soviétique*, Paris, Fayard/Le Monde diplomatique, 2003.

5 Non stupisce ad esempio la scarsità di film ambientati nella guerra del 1914-17, considerando che Lenin l'aveva bollata come *igra* (gioco, torneo cavalleresco), a paragone della guerra vera (*vojna*), ossia la rivoluzione innescata dalla fase suprema del capitalismo. Un caso eccezionale di film degli anni Trenta sulla prima guerra mondiale è *Okraina* [Sobborghi], realizzato da Boris Barnet nel 1933, che si inserisce nel filone cinematografico transnazionale pacifista sulla prima guerra mondiale come anche *All Quiet on the Western Front* (L. Milestone, 1930), *Westfront* (G.W. Pabst, 1930) e *La grande illusion* (J. Renoir, 1937).

partito alla settima arte, come dimostra la convocazione della prima conferenza del partito sul cinema nel marzo del 1928 in cui si affermò che il cinema non avrebbe più potuto essere un'arte "apolitica"<sup>6</sup>. Nella stessa conferenza si affermò d'altra parte la necessità che il cinema per il potenziale valore educativo dovesse esser capace di attrarre le masse: l'avanguardia sperimentale fu accusata in questo modo di "formalismo", sebbene quella rappresentasse una quota minoritaria della produzione cinematografica, mitizzata all'estero. Nel 1928 si inaugurò quindi una fase di più stretto controllo politico sul cinema, in sintonia con quanto avveniva nella letteratura, che condusse poi alla codificazione del realismo socialista in campo artistico e culturale. Il termine *ad quem* del presente contributo sarà invece il 1941, con l'avvio dell'operazione Barbarossa. L'intero settore cinematografico sovietico fu allora orientato sul sostegno allo sforzo bellico di difesa, e la ridefinizione delle sue priorità portò ad esempio a eliminare quasi del tutto la figura del nemico interno, del traditore<sup>7</sup>, per focalizzarsi su chi dall'esterno avrebbe voluto occupare la "sacra terra russa" come dice il principe Nevskij nell'omonima pellicola eizenštejniana.

### *La guerra civile al cinema: in principio fu il passato prossimo*

L'imposizione dell'economia pianificata si riflesse anche nell'industria cinematografica, in linea con il giro di vite nell'ambiente del cinema, che rimase parzialmente vittima della "rivoluzione culturale" a cavallo fra anni Venti e Trenta<sup>8</sup>. Già dall'estate del 1928 si discusse la possibilità di redigere dei piani tematici di produzione che avrebbero stabilito il numero di film da produrre annualmente, con i relativi finanziamenti, nonché i temi cui le case di produzione avrebbero dovuto attenersi. Uno dei primissimi piani tematici – per il 1928-1929 – prevedeva nove sezioni fra cui è significativo qui rilevare la presenza delle aree "temi internazionali" e "film

6 Per gli atti della conferenza cfr. *Puti kino. Pervoe vsesojuznoe partijnoe soveščanie po kinematografii*, Moskva, Teakinopecat', 1929.

7 Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*, London-New York, I.B. Tauris, 2001, p. 149.

8 Jamie Miller, *Soviet Cinema. Politics and Persuasion under Stalin*, London-New York, I.B. Tauris, 2010, pp. 91-104.

storici e storico-rivoluzionari”<sup>9</sup>, quali aree tangenti le questioni belliche. Il tema “storico-rivoluzionario” fu per la prima volta sovrapposto a quello esplicitamente militare nella relazione della Commissione cinematografica dell’Ufficio organizzativo del Comitato centrale del Partito<sup>10</sup> dell’aprile 1932, dove si approvavano gli argomenti su cui realizzare i film. In cima alla lista vi erano “Estremo oriente”, “Leningrad” e “Caricyn”, raggruppati poi sotto l’etichetta “temi militari”<sup>11</sup>. Dalla generica definizione di film “storico-rivoluzionario” deriverà poi il tema più specifico “guerra civile”, come attesta il resoconto del 7 ottobre 1933 della succitata Commissione cinematografica, che prevedeva la redazione di una sceneggiatura sull’Armata a cavallo di Budennyj<sup>12</sup>.

Nel marzo 1934 i temi “Armata Rossa e Guerra Civile” furono abbinati in una relazione preparata dal Dipartimento cultura e propaganda del Comitato Centrale per Ždanov, dove era segnalata come pronta la sceneggiatura di Čapaev (Georgij e Sergej Vasil’ev)<sup>13</sup>. Per capire le ragioni dell’emergere della guerra civile quale tema cinematografico autonomo, occorre inserire il cinema nel più ampio quadro del culto della guerra civile in Urss, nato già durante la NEP ma potenziatosi dalla fine degli anni Venti e in particolare nel decennio successivo. Il tentativo di costruire un discorso mitopoietico intorno alla Guerra civile, cui contribuirono diverse iniziative – dalla letteratura ai testi storici, dai film alla pittura, dai memoriali alle cerimonie commemorative – era finalizzato alla formazione di un’identità sovietica fondata sul sacrificio per la costruzione del socialismo e sulla

9 Ivi, p. 99.

10 La Commissione era stata istituita nella primavera del 1933 per controllare l’intero processo di realizzazione dei film. I contrasti con i vertici dell’industria del cinema circa le modalità della censura e soprattutto il parere di Stalin contribuirono allo scioglimento della Commissione nel dicembre 1934. Essa fu sostituita dal Dipartimento per l’attività culturale e l’istruzione (*Kultpros*) del Comitato centrale, dove emerse la figura di Andrej Ždanov. Ivi, pp. 60-62.

11 RGASPI (*Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Social’no-Političeskoj Istorii*, Archivio Statale Russo di Storia Politica e Sociale), f. 17, op. 114, d. 296, l. 2-11. Le tre indicazioni geografiche riguardavano diversi fronti della guerra civile.

12 Ivi, d. 365, l. 179-180. Il tema del primo corpo di cavalleria capeggiato dal comandante Budennyj durante la guerra russo-polacca del 1920 era già diventato prodotto di consumo popolare grazie al ciclo di racconti pubblicati da Isaak Babel’ dal 1926.

13 Ivi, d. 375, l. 50-52.



piena legittimazione del Partito, in un momento in cui lo stalinismo lanciava il suo progetto di trasformazione socioeconomia del paese<sup>14</sup>.

L'emergere della Guerra civile quale tema presente nella pianificazione della produzione cinematografica sovietica nella prima metà degli anni Trenta si inseriva quindi nella più ampia campagna di mobilitazione sociale e culturale lanciata allora dal potere per monumentalizzare l'esperienza fondativa e formativa<sup>15</sup> del conflitto che salvò il neonato stato sovietico<sup>16</sup>.

14 Justus Grant Hartzok, *Children of Chapaev: the Russian Civil War cult and the creation of Soviet identity, 1918-1941*, dissertation, University of Iowa, 2009. <http://ir.uiowa.edu/etd/1227> (consultato il 10 febbraio 2015)

15 Cfr. Sheila Fitzpatrick, "The Civil War as a Formative Experience", in Abbott Gleason, Peter Kenez, Richard Stites (eds.), *Bolshevik Culture. Experiment and Order in the Russian Revolution*, Bloomington – Indianapolis, Indiana University Press, 1989, pp. 57-76.

16 Nel 1931 Stalin aveva richiesto la costituzione di una commissione, diretta da Maksim Gor'kij, che avrebbe dovuto supervisionare la redazione di una storia della guerra civile. Nel maggio 1933 fu costituita la "Commissione per la sicurezza dei monumenti storici della Guerra Civile e dell'Armata Rossa" sotto gli auspici del Presidium del Comitato Centrale Esecutivo, massima istituzione legislativa dell'epoca e del Commissariato del Popolo alla Difesa. Cfr. Hartzok, *op. cit.*

La miglior risposta data dalla settima arte all'appello alla celebrazione della Guerra Civile fu certamente *Čapaev*. Il mito del comandante rosso era già presente negli anni Venti attraverso il romanzo di Dmitrij Furmanov, edito nel 1923. Tuttavia fu il film di Georgij e Sergej Vasil'ev ad aumentarne in modo esponenziale la po-



polarità. Il film ha come protagonista Vasilij Ivanovič Čapaev, incolto ma intrepido comandante di un distaccamento di rossi non inquadrato nell'Armata rossa, che si distingue per offensive di successo contro le truppe bianche. Per disciplinare la divisione e il suo comandante, il partito invia il commissario politico Furmanov. Inizialmente il comandante osteggia il commissario, razionale e istruito, percependolo come una minaccia alla sua autorità, ma il rapporto fra i due migliora gradualmente e Čapaev riconosce l'importanza delle indicazioni di Furmanov, senza tuttavia abbandonare il suo ruolo di leader. Il comandante, sorpreso da un attacco notturno dei bianchi, difende strenuamente la posizione ma è colpito a morte mentre cerca di guardare il fiume Ural. Il suo sacrificio è però compensato dalla vittoria della sua divisione sui bianchi.

Senza addentrarci nell'analisi di un film su cui si è scritto tanto<sup>17</sup>, in questa sede è opportuno quantomeno segnalarne alcuni aspetti. Čapaev fu il primo grande film sovietico di guerra di successo, nel giudizio della leadership sovietica, degli addetti ai lavori del cinema e del pubblico. Che il potere sovietico riponesse grandi speranze nella pellicola è dimostrato dal celebre editoriale con cui la *Pravda* benedisse il film prima dell'anteprima ufficiale del 7 novembre 1934, diciassettesimo anniversario della

17 Si vedano fra gli altri Julian Graffy, *Čapaev*, London-New York, I.B. Tauris, 2010, Ferro, *Cinéma*, cit., pp. 82-102; Kenez, *op. cit.*, pp. 155-158. Neja Zorkaja, *Istorija sovetского kino*, Sankt-Peterburg, Aletejja, 2006, pp. 209-222.

Rivoluzione<sup>18</sup>. Le promesse furono mantenute tanto che si contarono più di cinquanta milioni di biglietti venduti in patria fino alla fine del decennio e un buon successo anche nel mercato cinematografico ‘capitalista’<sup>19</sup>. Una chiave per capire l’enorme successo del film è il carattere popolare e spontaneo del personaggio principale, capace di favorire l’identificazione con il pubblico, come mostra la sequenza in cui il comandante spiega la sua strategia militare utilizzando mele e patate.

Le ragioni per cui il Partito lo sostenne apertamente – all’interno della campagna di celebrazione della guerra civile – rimandavano innanzitutto alla capacità del film di educare al rispetto dell’autorità del Partito e al sacrificio per la causa rivoluzionaria attraverso una presa di coscienza o della causa in sé o dell’organizzazione politica e militare. Il riconoscimento arrivò anche dagli stessi ambienti cinematografici, come testimonia il decreto del neonato sindacato dei cineasti dell’Urss che impose di seguire l’esempio vincente di Čapaev, non solo come film di guerra, ma anche e soprattutto come modello nel cinema di realismo socialista<sup>20</sup>, ossia dell’estetica che era stata canonizzata nell’estate dello stesso anno al primo congresso degli scrittori sovietici<sup>21</sup>.

Il trionfo di Čapaev fece della Guerra civile un soggetto cinematografico

18 “Čapaeva posmotrit vsja strana”, *Pravda*, 21 ottobre 1934.

19 Cfr. Kenez, *op. cit.*, p. 155. Sulla ricezione del film nell’area anglosassone si veda Jeremy Hicks, “The International Reception of Early Soviet Sound Cinema: *Chapaev* in Britain and America”, in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 2005, Vol. 25, No. 2, pp. 273-289.

20 Cfr. *Kino*, 22 novembre 1934. Per una problematizzazione del concetto di realismo socialista nel cinema si veda Valérie Pozner, “Le « réalisme socialiste » et ses usages pour l’histoire du cinéma soviétique”, in Kristian Feigelson (dir.), *Caméra politique. Cinéma et stalinisme*, Théorème 8, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 11-17.

21 Gli atti del primo congresso degli scrittori sovietici sono raccolti in *Pervyj vsesozjuznyj s’ezd sovetskich pisatelej 1934 g. Stenografičeskij očet*, Moskv, Gosizdat, 1934. La raccolta è tradotta in Giorgio Kraiski (a cura di), *Rivoluzione e letteratura. Il dibattito al 1° congresso degli scrittori sovietici*, Roma-Bari, Laterza, 1967. Nell’ampia letteratura internazionale sul realismo socialista segnaliamo Katerina Clark, *The Soviet Novel: History as Ritual*, Chicago, University of Chicago Press, 1985; Régine Robin, *Le réalisme socialiste, une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986; Thomas Lahusan, *How Life Writes the Book: Real Socialism and Socialist Realism in Stalin’s Russia*, Ithaca, Cornell University Press, 1997; Michel Aucouturier, *Le Réalisme socialiste*, Paris, PUF, 1998.

popolare, ma al contempo rischioso perché i confronti sarebbero sorti inevitabilmente. Nel marzo 1936 uscì *My iz Kronštadta* [Noi di Kronštadt], che ebbe anch'esso un grande successo, senza tuttavia diventare un fenomeno di cultura popolare come Čapaev. Il film, diretto da Esfir Dzigan racconta come nell'ottobre 1919 i marinai della fortezza navale di Kronštadt difesero la città di Pietrogrado dall'assalto del generale Judenič, aiutato dalle armate interventiste occidentali. Rispetto al film dei Vasil'ev, *My iz Kronštadta* spostava quindi l'obiettivo della cinepresa dal fronte orientale della guerra civile a quello nord occidentale. I punti in comune tuttavia sono molteplici. Come in Čapaev un ruolo fondamentale è affidato a un commissario politico – Vasilij Martynov – inviato dal Partito per organizzare la difesa militare. In questo senso il film di Dzigan, come quello dei Vasil'ev si regge sul rapporto fra il modello esemplare di bolscevismo (Furmanov e Martynov) e il carattere indisciplinato del protagonista<sup>22</sup>. Quest'ultimo ruolo in *My iz Kronštadta* è svolto dal personaggio del giovane Artem Balašev, benché le differenze con il comandante Čapaev siano sostanziali. Mentre, infatti, quest'ultimo è già un eroe dedito alla difesa della rivoluzione e necessita solo di un inquadramento all'interno dell'Armata rossa, Artem è inizialmente estraneo alla causa, si definisce un “senza partito” e solo dopo il sacrificio di Martynov diventa un eroe comunista<sup>23</sup>.

Un'altra analogia fra Čapaev e *My iz Kronštadta* consiste nella rappresentazione del nemico come figura spietata, funzionale a legittimare una reazione analoga. L'antagonista di Čapaev è il colonnello dei bianchi Borozdin, il quale commuta la pena capitale del fratello del suo attendente in un ordine di percosse, che lo porta comunque alla morte. In *My iz Kronštadta* i bianchi che catturano i marinai – fra cui vi è un ragazzino – dicono di non voler sprecare munizioni per ucciderli e, dopo aver messo a ognuno di loro una grossa pietra al collo, li spingono da una rupe in mare. Artem riesce a salvarsi e trasporta il corpo del commissario Martynov sulla rupe da cui sono stati gettati per seppellirlo, compiendo così una “potente dimostrazione visuale della commemorazione della Guerra Civile”<sup>24</sup>.

22 Zorkaja, *op. cit.*, p. 223; Cfr. Youngblood, *op. cit.*, p. 44.

23 Ivi, p. 45.

24 Hartzok, *op. cit.*, p. 229.

Non è difficile rinvenire nell'emersione di Artem un battesimo politico che spiega la sua rigenerazione in leader militare, il cui primo atto è appunto l'omaggio al suo maestro Martynov.

Il finale del film vede i bianchi che arretrando son costretti a buttarsi dalla stessa rupe da cui prima erano stati gettati i marinai. Artem, ripreso in *contre plongée*, chiede minaccioso: "E allora, chi altro vuole Pietrogrado?". È evidente che l'interrogativo supera i confini narrativi della pellicola per proiettarsi contro i nemici, esterni e interni, supposti e reali, dell'Urss di metà anni Trenta<sup>25</sup>. *My iz Kronštadta* confermava come nell'Urss ancora intorno alla metà degli anni Trenta fosse possibile fare dei film capaci di contemperare l'intrattenimento con il conformismo ideologico, soddisfacendo quindi il pubblico e le autorità politiche<sup>26</sup>.

Il culto della guerra civile, e dunque i suoi riflessi nella produzione cinematografica, subirono poi una rielaborazione quando i processi di Mosca inaugurarono il grande terrore staliniano del 1937-38<sup>27</sup>. Essendo sul banco degli imputati soprattutto la vecchia guardia bolscevica e i vertici dell'esercito<sup>28</sup>, protagonisti della guerra civile, la sua rappresentazione diventò molto più delicata e insidiosa. Inoltre va ricordato che lo stesso settore cinematografico rimase vittima delle repressioni, soprattutto a livello di-

25 Si ricordi che nella primavera del 1936 era stata appena portata a termine la deportazione dalla città di una parte della sua popolazione, ritenuta sospetta. Il provvedimento, interpretato a lungo come una misura repressiva in seguito all'omicidio di Kirov, faceva invece parte di un'operazione più ampia di 'ripulitura' delle zone di frontiera in vista di un eventuale conflitto.

26 Cfr. Youngblood, *op. cit.*, p. 46.

27 Nell'ampia letteratura sul grande terrore nella società sovietica si segnalano Oleg Chlevnjuk, come *Stalin e la società sovietica negli anni del terrore*, Perugia, Guerra edizioni, 1997; Nicholas Werth, *L'ivrogne et la marchande des fleurs. Autopsie d'un meurtre de masse, 1937-1938*, Paris, Taillandier, 2009; Karl Schlogel, *Moscow, 1937*, Cambridge, Polity Press, 2012.

28 Nella ricca letteratura sui rapporti fra terrore staliniano e Armata rossa si segnala almeno Roger Reese, *Stalin's Reluctant Soldiers: A Social History of the Red Army, 1925-1941*, Lawrence, University Press of Kansas, 1996. Per uno studio sull'influenza dell'Armata rossa nella creazione in Urss di una cultura socialista militarizzata che contribuì poi alle repressioni di massa si veda Mark Von Hagen, *Soldiers in the Proletarian Dictatorship: The Red Army and the Soviet Socialist State, 1917-1930*, Ithaca, Cornell University Press, 1990.

rigenziale<sup>29</sup>. Non appare superfluo riportare come nell'agosto 1937, proprio mentre si svolgeva la liquidazione di gran parte del gruppo dirigente dell'esercito, il capo della cinematografia Šumjackij<sup>30</sup> avesse scritto una relazione segretissima ai vertici del partito, tra cui lo stesso Stalin, in cui richiedeva il sostegno dell'Armata rossa, in termini di "risorse umane e materiali", per la realizzazione di film a sfondo bellico e in particolare di pellicole "che celebrassero l'eroismo della Guerra civile"<sup>31</sup>. È tragicamente ironico che Šumjackij richiedesse esplicitamente a Stalin "risorse umane" – si riferiva certamente a soldati semplici da impiegare come comparse – mentre il leader georgiano faceva condannare a morte fra i trenta e i quaranta mila ufficiali, "tra i quali gli alti gradi erano 1.500, tre volte di più di quelli morti durante la Seconda guerra mondiale"<sup>32</sup>. Ciò rivela come Šumjackij non avesse compreso a pieno il pericolo di affrontare il discorso cinematografico della guerra civile, che proprio a seguito del terrore, andava chiaramente ridefinendosi.

Tale rinegoziazione seguì l'interpretazione ufficiale della storia del partito comunista pubblicata nel celebre *Breve corso di Storia del partito comunista (bolscevico)* del 1938: il testo, tramite la falsificazione e la manipolazione delle vicende storiche interne al Partito, faceva di Stalin l'unico erede diretto e ammissibile di Lenin alla guida di quello, considerando tutte le opposizioni interne come delle deviazioni controrivoluzionarie da eliminare, politicamente e fisicamente<sup>33</sup>. I grandi processi del 1936-38 trovarono così piena giustificazione storica. L'uscita del *Breve corso* – la cui lavorazione era iniziata a metà decennio – fu attesa anche dal cinema e, dopo il silenzio del 1937-38, la guerra civile tornò sui grandi schermi nel 1939 con il celebre *Lenin v 1918* [Lenin nel 1918] di Michail Romm, che due anni prima in occasione del ventennale della Rivoluzione aveva fil-

29 Cfr. Miller, *op. cit.*, pp. 71-90.

30 Šumjackij stesso fu arrestato e fucilato nel luglio 1938. Cfr. Richard Taylor, 'Ideology as Mass Entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet Cinema in the 1930s', in Richard Taylor, Ian Christie (eds), *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, London, Routledge, 1991, pp. 193-216.

31 RGASPI, f. 17, op. 114, d. 954, l. 15.

32 Andrea Graziosi, *L'Urss di Lenin e Stalin. Storia dell'Unione Sovietica, 1914-1945*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 414.

33 *Istorija vsesojuznoj kommunističeskoj partii (bol'shevikov). Kratkij kurs*, Moskva 1938.

mato la prima opera del dittico sul leader rivoluzionario, *Lenin v Oktjabre* [Lenin nell'Ottobre]. L'ultima parte di *Lenin v 1918* è dedicata al compito che Lenin affidò a Stalin di organizzare le spedizioni di approvvigionamenti da Caricyn (dal 1925 ribattezzata Stalingrado) verso le grandi città e all'emergere del rivoluzionario georgiano come condottiero militare nella difesa del centro sulle rive del Volga, sebbene la storiografia abbia dimostrato una certa disorganizzazione e la non centralità strategica della città nell'economia del conflitto con i bianchi<sup>34</sup>.

La sequenza dell'incontro finale vede Lenin e Stalin seduti tranquillamente in poltrona e in mezzo a loro una bambina, la cui madre è morta d'inedia, che disegna. Lenin afferma che nessuna rivoluzione socialista può trionfare "senza una dura repressione" degli avversari, "senza una dittatura di ferro, anzi d'acciaio". L'aggettivo "d'acciaio" – in russo *stal'noj* – è un chiaro riferimento allo pseudonimo del leader georgiano, l'uomo d'acciaio. Quest'ultimo si rivolge a Lenin, parlando della bambina: "Ecco, Vladimir Il'ič [Lenin], per il bene di chi noi dobbiamo essere spietati con i nemici". Questa sequenza può esser letta come un manifesto della liceità tanto del terrore rosso durante la guerra civile voluto da Lenin, quanto dal grande terrore staliniano al momento dell'uscita del film. A emergere è il contrasto stridente fra la rilassatezza del campo visivo e la durezza del campo semantico delle parole – anticipate peraltro da un Lenin fischiettante – che rivelano la natura del terrore tanto vasto nelle sue dimensioni da diventare quotidiano e familiare, come il quadretto composto dai due leader e dalla bambina. Una bambina, la cui crescita è possibile, seguendo le parole del personaggio Stalin, solo a condizione di reprimere spietatamente gli oppositori della leadership del partito, e che assurge quasi al ruolo di *Rodina Mat'* (Madre Russia) nella sua infanzia, così come l'epoca della guerra civile aveva seguito la nascita dello stato sovietico generato dalla Rivoluzione d'ottobre.

Un caso particolare della compenetrazione fra la memoria cinematografica della guerra civile e il terrore staliniano fu senz'altro quello del Šcörs di Aleksandr Dovženko, anch'esso uscito nel 1939. Com'è noto fu lo stesso Stalin a richiedere nel 1935 al regista di realizzare un'opera su quello che

<sup>34</sup> Cfr. Robert Conquest, *Stalin*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 137-138.



definì il “Čapaev ucraino”: questi fu individuato nella persona di Nikolaj Ščors, fondatore della Brigata Bogun e comandante della prima divisione ucraina sovietica, molto meno conosciuto di Čapaev ma che, grazie alla macchina propagandistica sovietica, rapidamente fu “trasformato in figura leggendaria”<sup>35</sup>. La lavorazione del film fu lunghissima: alla pesantezza del sistema di produzione cinematografico sovietico a metà degli anni Trenta, che contemplava diversi livelli di controllo molto stretto già dalla fase di elaborazione della sceneggiatura<sup>36</sup> – processo cui lo stesso Stalin prese parte – si aggiunse la già citata difficoltà a scrivere delle storie sulla guerra civile durante i grandi processi di Mosca<sup>37</sup>. Il corto circuito fra memoria

35 Catherine Depretto, “Čhtchors (1939) d’Alexandre Dovjenko“, in Natacha Laurent (sous la direction de), *Le Cinéma « stalinien » questions d’histoire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 168.

36 Cfr. Natacha Laurent, *L’Œil du Kremlin. Cinéma et censure en URSS sous Staline*, Toulouse, Editions Privat, 2000 ; Miller, *op. cit.*, pp. 53-70, Kenez, *op. cit.*, pp. 127-142.

37 Un altro problema era dato dal fatto che il caso dell’Ucraina era stato oggetto di dispute all’interno della dirigenza bolscevica circa l’atteggiamento da tenere rispetto alle rivolte contadine. Cfr. Depretto, *op. cit.*, p. 171. Dovženko stesso era stato fra le fila dei nazionalisti ucraini di Petljura, nemico giurato dei bolscevichi e di Petljura, e con il film sperava di proteggersi dal suo passato. Cfr. Youngblood, *op. cit.*, p. 47.

e terrore si esprime concretamente nelle vicende di Ivan Dubovoj, che era stato il vice di Ščors alla guida della divisione e che l'aveva sostituito dopo la morte in battaglia di quello. Dubovoj era consulente militare di Dovženko nella scrittura del film e il suo personaggio avrebbe dovuto svolgere la funzione narratologica dell'"aiutante" del protagonista, riscattando la morte in battaglia del comandante Ščors attraverso la prosecuzione delle sue imprese vittoriose, non diversamente dal finale di Čapaev, che vede la morte del protagonista, ma la vittoria dei rossi. Dubovoj fu vittima degli arresti di massa nell'esercito nell'estate 1937 e fucilato un anno dopo, costringendo Dovženko a tagliare il finale. La pellicola termina quindi con Ščors ancora vivo che saluta le sue truppe rosse, fatte di contadini e operai, che sfilano indossando le uniformi del 1938<sup>38</sup>. A differenza di *My iz Kronštadta* e Čapaev, in Ščors non c'è un reale processo di educazione alla disciplina di partito o di consapevolezza della causa comunista, giacché il comandante ucraino è sin dall'inizio una persona istruita e un bolscevico convinto, oltre che un condottiero: insomma in Ščors si riuniscono Čapaev e Furmanov, Artem e Martynov. L'assenza di un reale percorso dinamico di cambiamento e la stessa rigidità corporea nell'interpretazione dell'attore Evgenij Samojlov confermano la cristallizzazione e l'appiattimento del personaggio cui aveva portato il realismo socialista a fine decennio, lontano dal modello più vivace rappresentato da Čapaev<sup>39</sup>.

Il progressivo conformismo alla linea staliniana si riflette a fine decennio nell'esaltazione del ruolo militare dello stesso Stalin, espressamente indicata nel piano tematico di produzione per il 1939-40 redatto dal Comitato per gli affari cinematografici ai primi di agosto del 1939<sup>40</sup>. Nell'allegato sono presenti i soggetti di tre sceneggiature ancora in fase di elaborazione riguardanti il tema della guerra civile, fra cui *Razgrom Denikina* [La sconfitta di Denikin] il cui scopo era inequivocabile: "Nel film s'intende mostrare il ruolo del compagno Stalin quale geniale stratega della Guerra civile, che ha elaborato e realizzato lo straordinario piano per sconfiggere Denikin, nettamente contrapposto al "piano" traditore di Trockij"<sup>41</sup>.

38 Cfr. Depretto, *op. cit.*, p. 173.

39 Cfr. Youngblood, *op. cit.*, p. 49.

40 RGASPI, f. 82, op. 2, d. 960, l. 5, 15-28.

41 *Ibidem*. Gli altri due soggetti sulla guerra civile presenti nel piano sono due biografie di

Il film non fu realizzato, ma all'epoca era già in lavorazione il massimo monumento cinematografico eretto al presunto ruolo militare e organizzativo cruciale di Stalin durante la guerra civile, *Oborona Caricyna* [La difesa di Caricyn]. Il progetto, ispirato al romanzo di Aleksej Tolstoj *Chleb* [Pane] del 1937<sup>42</sup>, risaliva al 1938 ma il film uscì poi solamente nel 1942. L'opera, divisa in due parti (*Caricyn serija 1 Pochod Vorošilova* [Caricyn, prima parte, La campagna di Vorošilov; *Oborona Caricyna*, La difesa di Caricyn)<sup>43</sup>, intendeva mostrare la sintonia fra Stalin e Vorošilov nel disattendere gli ordini di Trockij circa l'utilizzo degli specialisti militari ex zaristi, a favore di una milizia popolare, e nel non voler abbandonare la città ai bianchi alleati coi tedeschi.

Graziosi ha rilevato l'importanza storica dell'incontro fra l'allora commissario alle nazionalità, nonché responsabile zonale per gli approvvigionamenti, e il comandante che aveva riunito i reparti della guardia rossa, non ancora inquadrata nell'Armata rossa diretta da Trockij<sup>44</sup>. La scelta di dedicare il titolo della prima parte dell'opera a Vorošilov, oggetto all'epoca di un autentico culto, era dovuta al tentativo di oscurare la figura del maresciallo Tuchačevskij, eroe della guerra civile, che era stato fucilato nel giugno 1937. In un momento in cui l'Armata rossa era nel mirino delle repressioni, si esaltava d'altra parte l'importanza storica del movimento partigiano di bassa estrazione, allontanandosi per certi versi dal modello di Čapaev, dove l'inquadramento dei rossi nell'esercito regolare era invece motivo centrale. Il film naturalmente ebbe una massiccia diffusione in tutto il periodo della guerra, specialmente dopo che Caricyn (dal 1925 Stalingrado) era diventata nuovamente un importante teatro bellico, in cui occorreva nuovamente opporre resistenza ai tedeschi nuovamente nemici: i ritardi produttivi della cinematografia sovietica e l'andamento del conflitto

---

combattenti, *Aleksandr Parchomenko* e *Kotovskij*, da cui furono realizzati due film usciti nel 1942, girati rispettivamente da Leonid Lukov e Aleksandr Fajncimmer.

42 La monumentalizzazione dell'episodio della difesa di Caricyn era già stata avviata nel 1935 dalla sopraccitata Commissione per la sicurezza dei monumenti storici della Guerra Civile e dell'Armata Rossa, con il progetto di realizzare un grande quadro panoramico celebrativo della battaglia. Cfr. Hartzok, *op. cit.*, pp. 78-79.

43 L'uscita sugli schermi della seconda parte fu bloccata. Cfr. Evgenij Gromov, *Stalin: Iskusstvo i vlast'*, Moskva, Eksmo, 2003, p. 374.

44 Cfr. Graziosi, *op. cit.*, p. 105.

permettevano un processo di transfer dalla guerra civile alla seconda guerra mondiale, proprio mentre quest'ultima era nel pieno del suo svolgimento.

È possibile quindi allargare anche a *Oborona Caricyna* il dubbio di Denise Youngblood circa il valore dei film sulla Guerra civile negli anni Trenta come strumenti per inquadrare i cittadini dal punto di vista dell'esercito regolare. A causa del processo di delegittimazione storica, oltre che politica, di cui era stato vittima Trockij, in questi film l'Armata rossa era spesso in secondo piano e comunque non era facile definirne il ruolo<sup>45</sup>. Il focus era posto piuttosto sulla spontaneità, sullo slancio dei gruppi partigiani, sul sacrificio eroico, sul ruolo femminile<sup>46</sup> e non sull'organizzazione. Tuttavia i film degli anni Trenta intuirono e mostrarono la rilevanza potenziale che queste forme di partecipazione al conflitto avrebbero potuto avere, così come effettivamente accadde durante la seconda guerra mondiale per sostenere la resistenza all'invasione nazista<sup>47</sup>.

### *La difesa della patria e il passato remoto russo*

A metà anni Trenta intanto il partito aveva lanciato un'altra campagna di reinterpretazione del passato, spostando però l'attenzione verso la storia russa presovietica. Era finita sotto accusa la scuola storiografica marxista, il cui massimo esponente era stato Michail Pokrovskij, morto nel 1932<sup>48</sup>. L'obiettivo era la necessità di riscrivere la storia dell'Unione Sovietica,

45 La rappresentazione dell'Armata Rossa nei primi anni Trenta non era stata un'operazione semplice nemmeno se declinata al tempo presente, come dimostra il caso del film *Moja rodina* [La mia patria] di Iosif Cheific e Aleksandr Zarchi, lodato sulla stampa e poi ritirato nel 1933 in seguito al primo intervento diretto di Stalin nell'interdizione di un film. Sulla vicenda si veda *Kultura i vlast' ot Stalina do Gorbaceva. Kremlevskij Kinoteatr 1928-1953. Dokumenty*, Moskva, Rosspen, 2005, p. 201. Due anni dopo la coppia trattò nuovamente il tema dell'Armata rossa in *Gorjačie Denečki* [Giornatine calde], ma in chiave comico-romantica.

46 Attraverso le figure di Anka e del "komissar" i film Čapaev e *My iz Kronštadta* rappresentano le donne in chiave eroica. Nel 1935 Leo Arnštam realizzò *Podrugi* [Amiche] dove le protagoniste erano proprio tre ragazze, infermiere al fronte della guerra civile, ma capaci quando necessario di imbracciare anche le armi.

47 Cfr. Youngblood, *op. cit.*, p. 54.

48 Cfr. Maria Ferretti, "Storia e memoria in Unione sovietica", in Silvio Pons, Robert Service (cur.), *Dizionario del comunismo nel XX secolo, II vol.*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 451-454.

intesa come una storia della Russia alla quale si erano uniti gli altri popoli appartenenti all'Urss. Alla base di tale manovra storico-ideologica vi erano motivazioni sia di politica interna, che estera. Da un lato il gruppo dirigente emerso a inizio anni Trenta puntava a emarginare i rivoluzionari del passato e per far ciò esaltò il ruolo dello stato in senso nazionalista e imperiale russo<sup>49</sup>. D'altra parte, l'inserimento dell'esperienza sovietica nei tempi lunghi della Russia medievale e imperiale permetteva anche di irrobustire nella società il senso di appartenenza a una 'comunità immaginata'<sup>50</sup> dalla secolare tradizione militare, che era fondamentale visto il rapido e imponente riarmo nazista, oltre che l'aggressività giapponese di frontiera<sup>51</sup>. Quest'esigenza condusse alla pubblicazione nel 1937 del *Breve corso di storia dell'URSS* di Andrej Šestakov<sup>52</sup>.

Il nazional-bolscevismo promosso apertamente da Stalin a metà decennio fu alimentato da tutti i mezzi di comunicazione culturale e artistica<sup>53</sup>, e il cinema vi svolse un ruolo molto rilevante attraverso l'invenzione del film "storico-biografico". Questo genere ricostruiva le biografie di condottieri del passato russo, attorno alle battaglie decisive per la costruzione o la protezione dei principati russi prima e dell'impero zarista poi. Kenez ha individuato l'esplicito carattere didattico di questi film, che avrebbero dovuto costituire un sussidio audiovisivo del manuale del 1937<sup>54</sup>. Sebbene la tematica prettamente "storica" fosse presente nei piani già dalla fine degli

---

49 Cfr. Graziosi, *op. cit.*, p. 403

50 Benedict Anderson, *Comunità immaginate. Origine e fortuna dei nazionalismi*, Roma, Manifestolibri, 1996 (ed. or. 1982, 1991). Sui diversi agenti produttori di storia e sui suoi diversi usi si veda anche il classico Marc Ferro, *L'histoire sous surveillance. Science et conscience de l'histoire*, Paris, Calmann-Lévy, 1985.

51 Cfr. Graziosi, *op. cit.*, pp. 398, 433; Silvio Pons, *La rivoluzione globale. Storia del comunismo internazionale 1919-1991*, Torino, Einaudi, 2012, p. 113.

52 Andrej Šestakov, *Kratkij kurs istorii SSSR*, Moskva, Gosudarstvennoe Učebno-Pedagogičeskoe Izdatel'stvo, 1937. La grande campagna propagandistica lanciata in occasione dell'adozione del manuale fu segnalata dal primo segretario dell'Ambasciata italiana a Mosca Bartolomeo Migone. Cfr. Agnese Accattoli, *Rivoluzionari, intellettuali, spie: i russi nei documenti del Ministero degli esteri italiano*, Salerno, Europa Orientalis, 2013, p. 237.

53 Cfr. David Brandenberger, *National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931-1956*, Harvard, Harvard University Press, 2003.

54 Cfr. Kenez, *op. cit.*, p. 147

anni Venti, questo filone si animò nel 1937 con l'uscita della prima parte di *Petr Pervyj* [Pietro Primo] di Vladimir Petrov<sup>55</sup>, realizzato in occasione del ventennale della rivoluzione e ispirato al romanzo omonimo di Aleksej Tolstoj, iniziato nel 1929. Che Pietro il Grande fosse il protagonista della prima celebrazione di uno zar fatta dal cinema sovietico non deve sorprendere. Sia Lenin che Trockij nel 1917-18 avevano ripreso la citazione di Marx sullo zar per giustificare l'utilizzo da parte dei bolscevichi di metodi barbari in epoca rivoluzionaria<sup>56</sup>. Inoltre con l'affermazione dello stalinismo a fine anni Venti l'accostamento era frequente e fungeva da base del consenso ottenuto presso i giovani attratti anche dal titanismo nella campagna per la modernizzazione del paese condotta da Stalin, visto come novello zar nel suddetto romanzo di Tolstoj<sup>57</sup>. Il primo dei due film<sup>58</sup> su Pietro il Grande parte dalla sconfitta di Narva contro gli svedesi del 1700 e mostra come lo zar capì l'importanza di avere un esercito regolare ben addestrato – ma in cui risaltava l'estrazione popolare – e una flotta all'interno di un più generale processo di ammodernamento dell'impero<sup>59</sup>. Una tale focalizzazione faceva scattare il parallelo con l'opera d'industrializzazione del paese e di rigido controllo sulle forze armate intrapresa da Stalin<sup>60</sup>. Il film esalta il ruolo di Pietro I non solo quale stratega ma come artefice concreto dell'assedio, mostrandolo mentre carica i cannoni che distruggono la fortezza di Nyen del 1703, permettendo così l'avvio della fondazione di Pietroburgo. Le due interpretazioni del passato prossimo sovietico e del passato remoto russo si riuniscono in modo esemplare nel commento,

55 Il progetto del film era iniziato nel 1935, dopo che Tolstoj aveva completato i primi due romanzi. La lavorazione durò circa due anni, suscitando le ire del *Kultpros* per l'enorme spesa non preventivata. RGASPI, f. 17, op. 120, d. 256. l. 103.

56 Cfr. Graziosi, *op. cit.*, pp. 92, 108.

57 Ivi, p. 260.

58 Il secondo film uscì nel 1939.

59 Tuttavia va rilevato come l'obiettivo del film storico sovietico della seconda metà degli anni Trenta fosse la celebrazione delle grandi figure di leader, soprattutto militari, e non tanto dell'istituzione zarista in sé come dimostra l'uscita nello stesso anno di *Pugačev* di Pavel Petrov-Bytov. La presenza di un film che esalta uno zar e di un altro che incitava alla rivolta antizarista testimonia di una certa incoerenza ideologica all'interno dei piani produttivi.

60 Il nuovo manuale di storia dell'Urss del 1937 dedicava un capitolo allo zar, sottolineando "le qualità organizzative ed imperialiste del sovrano, respingendo le interpretazioni che lo presentavano come un despota ed un maniaco". Accattoli, *op. cit.*, p. 238.

poi pubblicato, che uno spettatore rilasciò alla fine della visione: “L’uscita della “Breve storia dell’URSS” e del film “Pietro I” testimonia la strada che la nostra scienza e la nostra arte devono percorrere per far proprie le indicazioni dei compagni Ždanov, Stalin e Kirov sullo studio della storia della nostra patria”<sup>61</sup>.

I film “storici” erano presenti nel piano tematico di produzione di lungometraggi a soggetto, presentato dal Comitato per gli affari cinematografici approvato dal Governo e dal Comitato centrale del Partito il 2 aprile 1938: tra i progetti approvati vi erano la seconda parte di *Petr Pervyj*, le sceneggiature di *Aleksandr Nevskij* e *Minin i Požarskij*<sup>62</sup>. Inoltre il decreto di approvazione proponeva al Comitato di presentare entro la metà dell’anno un’integrazione del piano con temi specifici: i primi dell’elenco erano la tematica difensiva (in russo *oboronnaja*), sulla vita dell’Armata rossa, della flotta aerea e della guardia di frontiera, la tematica antifascista e la lotta ai servizi segreti del fascismo internazionale<sup>63</sup>. Si tratta del primo piano in cui la tematica storica e quella bellica legata al presente erano contemplati esplicitamente e convergevano chiaramente verso l’orientamento antitedesco e antinazista: il piano tematico costituiva una sorta di termometro dello stato di allerta dell’Urss rispetto all’aggressività nazista, il cui livello saliva proprio in quelle settimane con la formalizzazione dell’*Anschluss*.

Il 1938 fu l’anno del celeberrimo *Aleksandr Nevskij* di Sergej Ejzenštejn, uscito a fine novembre quando la conferenza di Monaco e i suoi esiti furono interpretati dall’Urss come un tentativo di Francia e Gran Bretagna di spingere la Germania verso Est, mentre nell’estate si era già svolta la breve battaglia sul lago Khasan contro il Giappone.

Oggetto di molti studi<sup>64</sup>, in questa sede pare opportuno rilevare che il

61 ““Petr I” na ekrane”, *Komsomol’skaja Pravda*, 14 settembre 1937, cit. in *Sovetskoe Kino 1919-1991*, Moskva, Interros, 2006, p. 98.

62 RGASPI, f. 82, op. 2, d. 959, l. 67-69.

63 Le altre tematiche erano il movimento stacanovista, la costruzione del socialismo nelle Repubbliche autonome e dell’Unione, l’amicizia dei popoli, l’etnografia, la donna, la famiglia, lo sport, la commedia. RGASPI, f. 17, op. 3, d. 998, l. 11-12.

64 Fra i più importanti si veda Iurij Krivošeev, Roman Sokolov, “*Aleksandr Nevskij*”: *sozdanie kinošedevra. Istoričeskoe issledovanie*, Moskva, Liki Rossii, 2012. Si vedano anche i



film di Ejzenštejn inaugurò il genere che oggi possiamo definire storico-biografico-militare, benché nei piani tematici la categoria storica e quella militare in sé fossero distinte. Il precedente *Petr Pervyj*, infatti, non era completamente focalizzato sulle imprese belliche. Secondo Dobrenko, con *Aleksandr Nevskij* si ha la piena legittimazione del film sui leader militari, il cui valore documentario è da rintracciarsi sia nella “visualizzazione delle fantasie e fobie geopolitiche dello stalinismo”, sia nelle “tecniche di manipolazione politica” che offre della storia<sup>65</sup>. Nelle biografie storico-militari la figura storica perde i suoi connotati spazio-temporali oggettivi per diventare icona di un messaggio mitico; non più un individuo ma “pura

saggi più brevi Ol'ga Jumaševa, ““Aleksandr Nevskij” v kontekste evrazijskoj refleksii”, in Sergej Sekirinskij (pod. red.), *Istorija strany Istorija kino*, Moskva, Znak, 2004, pp. 99-114; Richard Taylor, *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, London–New York, I.B. Tauris, 2006 (prima ed. 1979), pp. 85-98. Per una sintetica lettura stratificata del film si veda Jérôme Bimbenet, *Film et Histoire*, Paris, Armand Colin, 2007, pp. 175-180.

<sup>65</sup> Evgeny Dobrenko, *Stalinist Cinema and the Production of History. Museum of the Revolution*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008, p. 66.

funzione di un mito geopolitico“, capace di giungere fino al presente staliniano e a un possibile scontro futuro<sup>66</sup>. Dobrenko parla dell’importanza del film quale opera dichiaratamente allegorica<sup>67</sup> in cui l’intersezione degli elementi militare-strategico, nazional-patriottico e carismatico, spiegava la vittoria militare del 1242 sul lago ghiacciato dei Ciudi contro i cavalieri Livoni e Teutonici, abbandonando così la chiave interpretativa provvidenzialista<sup>68</sup>. La didascalia finale del film – “E se qualcuno entrerà da noi con la spada, di spada ugualmente perirà. È su questo che si regge e sempre si reggerà la terra russa” – utilizzava lo stesso stratagemma narrativo del messaggio finale di *My iz Kronštadta*, ma con un salto qualitativo: non si trattava più solo di una domanda posta ad altri potenziali invasori nel 1936, ma di un’esplicita minaccia di morte in caso di invasione. Come *Čapaev*, *Aleksandr Nevskij* fu uno dei rari casi di film molto sponsorizzati a livello politico e capaci al contempo di diventare un fenomeno culturale di massa.

Il successo del film spinse l’industria cinematografica a presentare altri progetti a carattere storico-militare. All’inizio di dicembre del 1938, pochi giorni dopo l’uscita del film, il capo della cinematografia sovietica Dukel’skij – sostituto del fucilato Šumjackij – inviò il piano tematico integrativo per il 1939 che prevedeva altri due sceneggiature di “tematica storica”. Il primo era *Bogdan Chmel’nickij* di A. Kornejčuk sul leader della rivolta ucraina anti-polacca e antisemita del XVII secolo e sul suo “orientamento a unire l’Ucraina a Mosca”<sup>69</sup>. L’altra sceneggiatura, scritta da A. Glob e V. Vol’kenštejn, si intitolava *Ključč Berlina* [Le chiavi di Berlino] e descriveva la presa di Berlino effettuata dalle armate russe nel 1760, in seguito alla battaglia di Kunersdorf, durante la guerra dei Sette anni (1756-63). Inequivocabile il soggetto contenuto nel piano tematico: “La sceneggiatura è elaborata al fine di creare un film che dia un colpo a tutti

---

66 Ivi, p. 67.

67 Cfr. Sergej Ejzsenštejn, “Patriotizm – naša tema”, *Kino*, 11 novembre 1938, ripubblicato come “My Subject is Patriotism”, *International Literature*, 1939, n. 2, pp. 90-93, riprodotto in Richard Taylor, Ian Christie (eds), *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939*, London, Routledge, 1988 (ried. 1994), pp. 398-401.

68 Cfr. Dobrenko, *op. cit.*, p. 72.

69 RGASPI, f. 82, op. 2, d. 959, l. 84.

gli attuali tentativi fascisti di esaltare il “Federicus Rex”<sup>70</sup>. La presenza di queste due sceneggiature – dichiaratamente antitedesca e anti-polacca – rivela come gli ambienti cinematografici non fossero immuni alle tensioni della politica estera sovietica del tempo. In particolare con *Bogdan Chmel’nickij* si seguiva il percorso di film storico militare anti-polacco tout court che annovera anche le due opere di Pudovkin *Minin i Požarskij* (1939) e *Suvorov* (1941), abbandonando la differenziazione interna “etno-sociale” che aveva contraddistinto la produzione sul tema polacco fino alla metà degli anni Trenta<sup>71</sup>.

Nell’aprile del 1939, qualche settimana dopo l’ingresso di Hitler a Praga, Dukel’skij inviò una relazione a Molotov, sulla necessità di proseguire “il lavoro intenso sulla tematica storica e particolarmente storico-rivoluzionaria” e al contempo “l’implementazione della tematica difensiva [sottolineato nel testo]”<sup>72</sup>. Oltre ai lavori già in fase di ripresa e quelli su cui la sceneggiatura era già pronta, Dukel’skij proponeva dei soggetti nuovi per il 1940-41. L’elenco era diviso in film storici sul passato russo e “sugli eroi nazionali dei popoli fratelli dell’Urss”<sup>73</sup>. Fra i primi erano indicati il tema della battaglia di Grunwald del 1410 in cui si doveva mostrare “la seconda sconfitta dell’ordine livone-teutonico [la prima era quella contro Aleksandr Nevskij] contro le armate russe alleate con la Lituania”<sup>74</sup>. Un altro tema segnalato era “la guerra nazionale del 1812” dove si sarebbe dovuto mostrare “l’alto livello di patriottismo del popolo russo che non ha voluto sottomettersi al conquistatore straniero Napoleone”: da quest’idea sarebbe stato poi realizzato nel 1943 *Kutuzov* di Vladimir Petrov<sup>75</sup>.

70 Ibidem. Il riferimento era all’uscita nel 1936 in Germania del film *Fridericus*, diretto Johannes Meyer, che fu un tentativo cinematografico nazista di ispirare il pubblico al militarismo prussiano. Cfr. Richard Taylor, *Film Propaganda*, cit., p. 149.

71 Fra gli anni Venti e a metà degli anni Trenta si contano circa una settantina di film in cui la Polonia è criticata in chiave “etnosociale” (oppressione delle minoranze nazionali ucraine e bielorusse e della classe operaia). Cfr. Vasilij Tokarev, ““Kará panam!”: pol’skaja tema v predvoennom kino (1939-1941 gg.)”, in Sergej Sekirinskij, *op. cit.*, pp. 147-148.

72 RGASPI, f. 82, op. 2, d. 960, l. 1.

73 Ivi, l. 3.

74 Ivi, l. 2.

75 Alla realizzazione del film partecipò anche lo storico militare Evgenij Tarle che nel 1936 aveva scritto una biografia su Napoleone, apprezzata da Stalin, in cui la guerra zarista del

Poco dopo Dukel'skij fu sostituito ai vertici della cinematografia da Ivan Bol'sakov. Il 7 agosto 1939 questi inviò a Molotov, che rivestiva anche il ruolo di capo del governo, la relazione sul piano tematico per il 1939-40. A caratterizzare i temi delle sceneggiature erano ancora l'orientamento anti-tedesco e antinazista. Fra quelle in fase di elaborazione si segnalava *Bitva pri Grjunval'de* [La battaglia di Grunwald] la cui "idea fondamentale" era "la lotta del popolo russo contro l'espansione tedesca a Est", attraverso la rappresentazione di come "i popoli russi, ucraini e bielorusi, avendo riservato un sostegno essenziale ai propri vicini, Polonia e Lituania", sconfissero le armate dell'ordine Teutonico (dei cavalieri tedeschi)". La presenza evidente di questo soggetto pone degli interrogativi sulla conoscenza all'interno del settore cinematografico delle trattative che avrebbero condotto alla firma del patto di non aggressione del 23 agosto. Un altro segnale in questo senso è dato dalla presenza del film *Esli zavtra vojna* [Se domani ci sarà la guerra] – film del 1938 sulla guerra immaginata contro la Germania – nella lista dei film sovietici fatta pervenire all'ambasciata francese a Mosca il 10 agosto per la presentazione al primo festival di Cannes, la cui inaugurazione era stata fissata per il primo settembre 1939<sup>76</sup>.

La documentazione sul cinema parrebbe confermare quindi le tesi secondo cui Molotov mostrò interesse per le proposte di accordo politico della diplomazia tedesca non prima della fine di luglio e che solo il naufragio delle trattative con Francia e Gran Bretagna a metà agosto spinse la leadership sovietica verso un'intesa concreta con la Germania<sup>77</sup>. La piani-

---

1812 era ritenuta impopolare. I cambiamenti nell'interpretazione storica ufficiale portarono poco dopo Tarle a scrivere un'altra opera – che funse da base storica al film di Petrov - in cui invece erano esaltati il patriottismo del popolo, la saggezza di Kutuzov e la battaglia di Borodino. Cfr. Dobrenko, *op. cit.*, pp. 94-96.

76 *Télégramme à l'arrivée, Moscou 10 août 1939*, Archives Diplomatiques La Courneuve, Ministère des Affaires Étrangères, Services des œuvres françaises à l'Étranger 466, 07-2 1939, Cinéma en France, Festival International du film à Cannes. Solo cinque giorni prima Bol'sakov aveva inviato al vice commissario del popolo agli Esteri Potemkin un elenco diverso, ancora più antitedesco, visto che comprendeva *Aleksandr Nevskij* e *Professor Mamlok*, pellicola del 1938 di Rappaport e Mimkin che denunciava apertamente l'antisemitismo di stato della Germania. RGALI (*Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i Iskusstva*, Archivio Statale Russo della Letteratura e delle Arti), f. 2456, op. 4, d. 63, l. 13.

77 Cfr. Geoffrey Roberts, "The Soviet Decision for a Pact with Nazi Germany", in *Soviet Studies*, 1992, vol. 44, No. 1, pp. 57-78.

Кинотеатр „Магнит“ Телефон  
Центр. 2—17

СЕГОДНЯ  
и ЕЖЕДНЕВНО

НОВЫЙ ЗВУКОВОЙ ОБОРОННЫЙ ФИЛЬМ



ПРОИЗВОДСТВО „МОСФИЛЬМ“

Авторы сценарного плана—М. СВЕТЛОВ, Е. Л. ДЗИГАН, Г. С. БЕРЕЖКО.  
Работа бригады под руководством режиссера-орденносца Е. П. ДЗИГАНА.

Нач. сеансов: в 4, 6, 8 и 10 ч. в. Касса предварт. продажи открыта с 2 ч. дня на все сеансы

ficazione tematica – quantomeno tentata dai vertici del cinema sovietico – si scontrò con l’assenza di un programma strategico a livello diplomatico<sup>78</sup>, che si univa alla segretezza anche interna delle contrattazioni. Il ritiro dalla distribuzione di film su cui si era investito tanto in termini economici e ideologici, oltre che la modifica della programmazione tematica, mostra i limiti di quest’ultima in una contingenza di estrema fluidità delle scelte sovietiche in ambito geopolitico a fine anni Trenta<sup>79</sup>. La firma del 23 agosto sorprese così non solo Francia e Gran Bretagna per l’azione dell’intelligence sovietica e nazista<sup>80</sup>, ma anche lo stesso settore cinematografico dell’Urss che, ricordiamo, era direttamente subordinato al Governo. Infine si può aggiungere come Molotov fosse realmente oberato dai nuovi impe-

78 Ivi, pp. 57-78. Più in generale sul patto e sulle reazioni a livello europeo si veda il recente Alberto Basciani, Antonio Macchia, Valentina Sommella (a cura di), *Il patto Ribbentrop-Molotov, l’Italia e l’Europa (1939-1941). Atti del convegno (Roma, 31 maggio – 1 giugno 2012)*, Roma, Aracne, 2013.

79 Cfr. Miller, *op. cit.*, p. 103.

80 Zachary Shore, *What Hitler Knew. The Battle for Information in Nazi Foreign Policy*, Oxford University Press, Oxford 2003, pp.102 e ss, cit. in Eugenio Di Rienzo, *Le potenze dell’asse e l’Unione Sovietica 1939-1945*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2013, p. 45.

gni di ministro degli Esteri e di presidente del Consiglio dei commissari del Popolo di un apparato statale stravolto dalle repressioni di massa degli anni precedenti.

Con la firma del patto, la parola *fašizm* [fascismo, termine più usato nella lingua russa rispetto a nazismo] scomparve dai media. Tutti i film antitedeschi e antinazisti – tra cui *Aleksandr Nevskij*, *Professor Mamlok* e *Semja Oppenhejm* [La famiglia Oppenhejm, Grigorij Rošal', 1938], oltre a quelli sulla guerra immaginaria – furono ritirati dalle sale. Inoltre, i vertici cinematografici sovietici dovettero letteralmente rivedere i propri piani. Il 28 ottobre Bol'šakov scrisse a Ždanov di aver emendato il piano per il periodo 1939-41 in base alle sue indicazioni<sup>81</sup>. Il 4 novembre 1939 il Politbjuro del Comitato Centrale del partito approvò il piano di agosto con le modifiche suddette fra cui l'esclusione del sopraccitato *Bitva pri Grjunval'de* e del soggetto *Na l'dine* [Sul lastrone di ghiaccio] che avrebbe dovuto trattare la competizione tedesco-sovietica per la conquista del polo Nord; restava il film sul 1812 e vi entrava per il 1940 *Suvorov*<sup>82</sup>.

Fra settembre e ottobre proseguiva intanto la campagna cinematografica anti-polacca sia sul passato sovietico, con l'uscita il 21 settembre di *Ognennye gody* [Anni infuocati] di Vladimir Korš-Sablin<sup>83</sup>, sia su quello russo, con l'uscita in ottobre di *Minin i Požarskij* di Pudovkin, pellicola sugli eroi della rivolta anti-polacca che nel 1613 aveva portato alla salita al trono della dinastia Romanov<sup>84</sup>. Nel gennaio 1940, sulla scia degli accordi commerciali stipulati il 19 agosto precedente e in anticipo sul memorandum firmato l'11 febbraio, il Politbjuro autorizzò la vendita al Terzo Reich del dittico cinematografico su Pietro I e sulla coppia Minin e Požarskij: il carattere anti-polacco di quest'ultimo avrebbe dimostrato ai tedeschi l'unità di intenti sovietico-nazista sullo smembramento dell'ormai ex stato polacco<sup>85</sup>. All'inizio del 1941 uscì invece *Suvorov* di Pudovkin, sebbene

81 RGASPI, f. 17, op. 163, d. 1238, l. 174.

82 Ivi, op. 3, d. 1015, l. 50, 100-102.

83 Il film, prodotto dalla casa di produzione Sovetskaja Belarus', è ambientato nel 1919 e mostra la resistenza dei reparti armati di contadini e operai bielorusi all'invasione della Bielorussia sovietica da parte di polacchi bianchi.

84 Cfr. Vasilij Tokarev, "Kará panam!", cit. pp. 153-155

85 RGASPI, f. 17, op. 3, d. 1018, l. 33.

l'accento fosse posto sulle grandi capacità strategiche del generale<sup>86</sup>, piuttosto che sul tema anti-polacco in sé, che è esplicitato all'inizio del film nella campagna per reprimere l'insurrezione polacca del 1794.

*Al contrattacco: il "film di difesa" e la guerra futura*

I film sulla guerra futura o immaginaria s'inseriscono in una più ampia produzione culturale della seconda metà degli anni Trenta – comprendente anche testi letterari e teatrali – che è stata definita "utopia militare"<sup>87</sup>. Nel cinema prese il nome di *oboronnyj fil'm*, letteralmente film di difesa; una qualificazione che, al di là della sua immediata semantica militare, rimanda alla più generale categoria del *defensive thinking* con cui Miller interpreta la funzione teorica del cinema nello Stato bolscevico il quale avrebbe dovuto "legittimare e proteggere l'ideologia comunista, il potere e, soprattutto, la realtà che quelli avrebbero dovuto produrre"<sup>88</sup>.

Nella seconda metà del decennio il tema delle forze armate sovietiche fu traslato in un ipotetico futuro non lontano. Il tema della guerra futura e della sua preparazione erano stati trattati sporadicamente dal cinema sovietico sin dagli anni Venti sebbene in chiave fantascientifica<sup>89</sup>. Tuttavia l'approccio difensivo e il concetto di "accerchiamento capitalistico", rimasti nella mentalità della leadership sovietica anche negli anni del fronte comune antifascista, favorirono la richiesta di film che immaginassero la capacità sovietica di reagire a eventuali attacchi. Quando il nemico prese forma concreta nel nazismo tedesco a ovest e nell'aggressività di frontiera giapponese, i film di difesa misero chiaramente a fuoco il nemico da cui sarebbe occorso proteggersi.

86 La sceneggiatura di *Suvorov* fu fortemente criticata da Stalin per l'assenza delle particolarità della politica e della tattica militare del generale. Poiché le riprese erano già iniziate, il regista Pudovkin decise di riprendere il lavoro daccapo. Cfr. Gromov, *op. cit.*, pp. 243-245.

87 Cfr. Vasilij Tokarev, "Sovetskaja voennaja utopija kanuna vtoroj mirovoj", in *Evropa*, 2006, 1(18), pp. 97-161. Il romanzo più popolare di questo genere fu *Pervyj udar* [Il primo colpo] di Nikolaj Španov, pubblicato nel 1939 dalla casa editrice del Commissariato del Popolo alla Difesa.

88 Miller, *op. cit.*, p. 13.

89 Evgenij Margolit, *Živye i mertvoe. Zametki k istorii sovetskogo kino 1920 – 1960-ch godov*, Sankt Peterburg, Masterskaja "Seans", 2012, p. 249.

Il film *Rodina zovet* di Aleksandr Mačeret del 1936 è esemplare di questo genere. Protagonista è Sergej Novikov, pilota collaudatore d'aerei militari di uno stabilimento aeronautico, che è celebrato come eroe dopo aver volato ininterrottamente per sessantadue ore. Improvvisamente giunge la notizia dell'attacco aereo sferrato senza preventiva dichiarazione di guerra da un non meglio identificato nemico. Novikov, nonostante non sia in perfette condizioni fisiche, va a Mosca per arruolarsi nell'aviazione militare. Le svastiche sulle ali e sulla deriva degli aerei svelano l'identità del nemico, le cui bombe sprigionano dei gas che intossicano a morte Jurka, il figlio di Novikov. Il pilota, il cui odio per il nemico è dato dalla somma dell'amore per la patria e per il figlio scomparso, guida la squadriglia che annienta gli aerei nemici, fra cui quello che aveva ucciso il figlio. Il film termina con l'adesivo della svastica che si squaglia su rottami dell'aereo in fiamme.

*Rodina zovet* contiene in sé i motivi fondamentali dell'*oboronnyj fil'm* nella seconda metà degli anni Trenta, ma anche alcuni tratti anomali il cui abbandono nelle opere successive rivela la codificazione del genere in sintonia con i mutamenti della visione sovietica ufficiale. Innanzitutto il protagonista, oltre essere definito eroe per le sue capacità d'aviatore in tempo di pace, è pronto a combattere per la propria patria<sup>90</sup>. Lo stesso cognome del personaggio – Novikov, dall'aggettivo russo *novyj* (nuovo) – suggerisce come il protagonista sia il prototipo dell'"uomo nuovo" sovietico, tanto ricercato dal realismo socialista. Nella sequenza delle visite mediche, ad esempio, Novikov mostra con orgoglio le cicatrici delle ferite riportate sui diversi fronti della guerra civile, a evidenziare che ne porta sul proprio corpo la memoria. Il riferimento alla guerra civile è ancora presente quando il protagonista in uniforme rivede dopo lungo tempo proprio gli ex compagni d'arme, richiamati anch'essi per il nuovo conflitto. Novikov, infatti, pur non essendo più giovane – il figlio Jurka va a scuola e ha circa 10/12 anni –, è comunque arruolabile. Se nel 1936 una sequenza con diversi reduci della guerra civile nuovamente in uniforme era ancora accettabile, ciò

---

90 Una delle figure militari fondamentali fu quella del *pograničnik*, cioè della guardia di frontiera, primo baluardo difensivo in caso di attacco terrestre. Questo ruolo è stato cinematograficamente valorizzato dall'interpretazione del celebre attore Nikolaj Krjučkov nel film *Na granice* [Alla frontiera] di Aleksandr Ivanov del 1938.

non sarebbe più stato possibile negli anni successivi a causa dell'inizio dei processi di Mosca e del grande terrore. Nei film successivi i protagonisti saranno militari più giovani e la memoria della guerra civile sarebbe stata appannaggio di personaggi di età più avanzata<sup>91</sup>.

Un personaggio molto importante del film è Jurka, il figlio di Novikov. Anch'egli rappresenta un prototipo per la sua categoria. È un pioniere, appassionato di aerei, costruisce una radiotrasmittente per parlare con il padre quando è in volo. Oltre che essere un alunno modello, Jurka è anche



un cittadino già pronto a combattere per la propria patria: avendo saputo dell'attacco nemico, lascia, infatti, la casa presso la fabbrica, scrivendo un biglietto in cui avverte di essere partito per il fronte ed è poco dopo che

<sup>91</sup> Personaggi di anziani cui è deputato il ruolo di custodire la memoria della guerra civile si trovano nel già citato *Na granice*, in *Morskoj post* [la postazione marittima] di Vladimir Gončukov del 1938 e in *Esli zavtra vojna* [Se domani ci sarà la guerra], di Efim Dzigani, Lazar' Anci-Polovskij e Georgij Berezko, uscito nel 1939.

troverà la morte, avvelenato dai gas delle bombe.

Anche in altri film ci saranno bambini desiderosi di contribuire alla difesa del territorio<sup>92</sup>. Tuttavia Jurka è l'unico a morire fra i personaggi principali di tutti i film del genere girati nella seconda metà degli anni Trenta. La morte è presente molto raramente, solo nelle scene di scontri fra sovietici e nemici, e comunque sempre fra le comparse e mai in primo piano. L'azzeramento quasi totale della morte in guerra sembrerebbe rendere omaggio la dottrina strategica ufficiale lanciata apertamente da Stalin all'inizio del 1939 con lo slogan secondo cui la guerra sarebbe stata *maloj krov'ju i na čuzoj territorii* (con poco sangue e in territorio straniero). Questi film, infatti, non contemplano la dimensione tragica dell'invasione subita. In *Rodina zovet*, oltre la morte di Jurka, si riscontra la reazione organizzata e disciplinata dei civili, che appartengono all'*Osoavjachim*, associazione per la diffusione di massa delle conoscenze militari di base. Il film in questo senso ha in sé una forte carica didattica e pedagogica perché mostra come sarebbe occorso comportarsi in caso di attacco. Gli *oboronnye fil'my* avevano lo scopo di mostrare l'unità e la coesione di tutta l'Urss (militari e civili, giovani e anziani, uomini e donne, russi e cittadini delle repubbliche nazionali) nel fronteggiare la guerra, come recita la didascalia del più celebre dei film di difesa, *Esli zavtra vojna*: "L'attacco nemico ha sollevato tutto il popolo sovietico"<sup>93</sup>.

Il finale di *Rodina zovet* – con la semplice ritirata dell'aggressore – costituisce un altro motivo che fu poi integrato nei film successivi dalla controffensiva delle forze armate sovietiche nel territorio nemico, in ossequio alla seconda parte dello slogan staliniano sulla dottrina strategica. Nel 1938 il film *Na granice*, ambientato alla frontiera dell'estremo oriente sovietico, non da ancora per certo il contrattacco dell'Armata rossa e la didascalia finale afferma: "Se servirà, noi attraverseremo!". La controffensiva diventerà ineluttabile nei film successivi, soprattutto del 1939. *Esli zavtra vojna*, – realizzato nel 1938 ma proiettato per la prima volta il 23 febbraio 1939,

---

92 Si vedano a proposito *Granica na zamke* [Il confine al sicuro] di Vasilij Žuravlev del 1937 e il già citato *Esli zavtra vojna*.

93 In *Na granice* la famiglia Vlasov, che abita al confine con la Mancuria, combatte attivamente i bianchi e i giapponesi al fianco della guardia di frontiera.

giorno nazionale dell'Armata rossa – mostra l'inizio della controffensiva sovietica al minuto trentatré, quindi a metà circa del mediometraggio che dura poco più di un'ora. In un altro film del 1939, *Tankisty* [Carristi] di Drapkin e Mjman, l'avanzata sovietica integrata parte addirittura al minuto diciassette, su un totale di circa un'ora e venti minuti, e si conclude con l'occupazione del comando militare nemico. È questo un chiaro esempio del tentativo di applicazione cinematografica<sup>94</sup> del concetto strategico di “operazione in profondità” (*glubokij boj*) che era stato elaborato in Urss già a fine anni Venti da Tuchačevskij e Triandafillov ed entrato nel 1936 nei regolamenti di campo dell'Armata rossa, un anno prima quindi della fucilazione del primo dei suoi due teorici<sup>95</sup>.



94 Uno di questi film si intitola esplicitamente *Glubokij rejd* [Raid in profondità] (Petr Malachov, 1938) e vede l'aviazione spingere i sovietici fino a Pullen, capitale immaginaria di un impero altrettanto inventato, sebbene di origine chiaramente tedesca.

95 Cfr. Graziosi, *op. cit.*, pp. 371-372.

Anche la rappresentazione del nemico merita alcuni accenni: in *Rodina zovet* si ha soltanto il carattere iconico della svastica nazista sugli aerei rivali<sup>96</sup>. Il nemico non prende un corpo concreto. Nei film successivi invece la tendenza sarà di rappresentare concretamente gli alti vertici militari nemici, per quanto riguarda quelli di origine chiaramente tedesca, e soprattutto le truppe nel caso dei giapponesi. Il nemico di origine tedesca è oggetto di un'iconografia anacronistica. I vertici militari sembrano essere usciti dalla prima guerra mondiale piuttosto che anticipare la seconda: sono tutti chiaramente *agés* e coi baffi folti alla prussiana; i soldati in *Esli zavtra vojna* portano ancora l'elmo a punta. Forse non era soltanto una questione di immaginario obsoleto ma ancora una volta di illusione di una vittoria facile creata con la visualizzazione di un nemico militarmente arretrato. In *Glubokij rejd* ad esempio il primo attacco "imperiale" è lanciato da un dirigibile che è colpito facilmente e bruciato dall'aviazione sovietica.

L'*oboronnyj fil'm* entrò nei piani tematici come genere riconosciuto nel 1938 quando il Politbjuro propose al Comitato per gli affari cinematografici di inserirlo nel piano integrativo per il 1938<sup>97</sup>. L'integrazione prevedeva sei film, programmati poi per il 1939, di cui però fu realizzato solamente *Četvertyj periskop* [Il quarto periscopio], sulla capacità di difesa della flotta rossa<sup>98</sup>. A metà aprile del 1939 il responsabile della cinematografia sovietica Dukel'skij poco prima di dimettersi segnalava a Molotov la necessità di "sviluppare il film di difesa", riportando il grande successo ottenuto in patria e all'estero da diversi film tra cui il già citato *Na granice*<sup>99</sup>. Ivan Bol'sakov, successore di Dukel'skij, nel piano visto precedentemente datato 7 agosto 1939 inserì otto soggetti di film di difesa per i quali era

---

96 Dal VII congresso del Komintern dell'estate 1935 l'Urss aveva adottato la linea antifascista dei fronti popolari sul modello francese, rafforzando il suo ruolo di avamposto del comunismo internazionale e punto di riferimento del movimento antifascista in Europa. Cfr. Claudio Natoli, "Tra continuità e rinnovamento: la svolta nella politica del Comintern", in Sandra Teroni (cur.), *Per la difesa della cultura. Scrittori a Parigi nel 1935*, Roma, Carocci, 2002, pp. 9-28. Sulla posizione dell'Urss rispetto al riarmo tedesco si veda Silvio Pons, "L'Urss, il Comintern e la rimilitarizzazione della Renania", in *Studi Storici*, 1991, No 1, pp. 169-220.

97 RGASPI, f.17, op. 3, d. 988, l. 11,12.

98 Ivi, op. 82, d. 959, l. 84-97.

99 Ivi, op. 2, d. 960, l. 1-4.

già pronta la sceneggiatura. Uno di questi soggetti era intitolato *Razgrom fašistskoj eskadry* [La sconfitta della squadra fascista] e intendeva mostrare “il coraggio e l’eroismo in battaglia” dei piloti d’aereo sovietici “con i fascisti sul fronte occidentale”, e la sconfitta della “squadra militare fascista-samurai” sulle coste dell’Urss<sup>100</sup>. Così come nel caso dei film storici antitedeschi, il piano presentato nel novembre successivo da Bol’šakov per il 1940 fu epurato anche dei titoli dei film di difesa, tantoché il summenzionato fu modificato in *Razgrom vražeskoj eskadry* [La sconfitta della squadra nemica]<sup>101</sup>.

### Conclusioni

I diversi filoni esplicitamente bellici del cinema sovietico nei suoi lunghi anni Trenta non costituivano la maggioranza della produzione cinematografica dell’epoca<sup>102</sup>. Tuttavia furono fra le pellicole più sostenute dal partito e dal governo come dimostra l’assegnazione il 15 marzo 1941 del primo “premio Stalin” nell’arte e nella letteratura per le opere realizzate nei precedenti sei-sette anni<sup>103</sup>. Fra i destinatari del primo premio vi furono i registi e gli attori protagonisti di *Čapaev*, *Ščors*, *Lenin v 1918*, *Petr Pervyj*, *Minin i Požarskij*, *Suvorov* e *Aleksandr Nevskij*<sup>104</sup>. Quest’ultimo ricevette il principale riconoscimento, nonostante il suo orientamento an-

100 Ivi, l. 5, 15-28. Si ricordi che fra il maggio e il settembre 1939 si svolsero le battaglie di Khalkhin-Gol in Mongolia fra Urss e Giappone. Cfr. Stuart T. Goldman, *Nomonhan, 1939: The Red Army’s Victory that Shaped World War II*, Annapolis, Naval Institute Press, 2012.

101 RGASPI, f. 17, op. 3, d. 1015, l.50, 100-102.

102 Un posto fondamentale era riservato ai film sulla società contemporanea che dovevano mostrare la costruzione del socialismo nell’industria e nell’agricoltura, oltre che film sul *byt’*, ossia sulla vita quotidiana dell’Urss. Altra tematica era quella esplicitamente rivoluzionaria. Anche questa tuttavia, fondata sulla lotta interna alla società fra fautori del socialismo da un lato e sabotatori, traditori, nemici del popolo, dall’altro, contiene un invito alla vigilanza e alla preparazione a qualsiasi forma di conflitto. Cfr. Kenez, *op. cit.*, pp. 146-150. Lo stesso genere comico, portato avanti soprattutto dai registi Grigorij Aleksandrov e Ivan Pyr’ev, non fu esente da queste tendenze. Cfr. Gian Piero Piretto, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 151-173.

103 *Izvestija*, 15 marzo 1941.

104 Cfr. Gromov, *op. cit.*, pp. 245-6.

titedesco: da un lato ciò era un segno che il valore mobilitante era troppo alto da essere sacrificato sull'altare della diplomazia filonazista; dall'altro potrebbe essere interpretato come un principio di propaganda antitedesca in vista di uno scontro con la Germania che però Stalin era certo sarebbe stato procrastinato almeno fino al 1942<sup>105</sup>. Infatti, anche *Esli zavtra vojna* ricevette il premio, seppur di secondo grado.

Più difficile è comprendere il reale impatto mobilitante sul pubblico e quindi sulla società sovietica degli anni Trenta. Riguardo *Čapaev* è stato dimostrato come gli spettatori avessero riconosciuto e fatto proprio l'eroismo del protagonista, sfruttando al contempo il messaggio del film per dar voce a delle rivendicazioni nei confronti delle autorità centrali<sup>106</sup>. Sappiamo inoltre che *Aleksandr Nevskij*, concepito oltre che a fini patriottici anche per rafforzare l'autorità statale e del suo leader, fu percepito in realtà come un'esaltazione del popolo russo *tout court* che nel futuro avrebbe costituito un problema per la compattezza dell'Urss<sup>107</sup>. L'effetto principale dei film di difesa, all'interno della produzione sull'"utopia militare" degli anni Trenta, fu invece quello di illudere la società sovietica circa la facilità con cui la guerra sarebbe stata vinta e il suo carattere prettamente offensivo, così come il realismo socialista aveva il compito di mostrare la realtà come sarebbe dovuta essere, nell'ottica dell'inevitabile vittoria storica del socialismo. La previsione sarebbe stata clamorosamente smentita da una guerra combattuta sul proprio suolo per più di tre anni e costata quasi 27 milioni di vite umane<sup>108</sup>.

---

105 Ivi, pp. 464-469; Ettore Cinnella, "La cinica alleanza. I rapporti tra Urss e Germania nel 1939-1941", in Basciani, Macchia, Sommella, *op. cit.*, p. 90.

106 Cfr. Hartzok, *op. cit.*, pp. 155-56.

107 David Brandenberger, "The Popular Reception of S.M. Eisenstein's Aleksandr Nevskij", in Kevin M.F. Platt, David Bandenberger (eds), *Epic Revisionism. Russian History and Literature as Stalinist Propaganda*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2006, pp. 233-252.

108 Nel racconto di guerra *Donna Anna* di Vladimir Tendrjakov del 1969, pubblicato solo nel 1988, il narratore riporta le affermazioni del protagonista, un tenente sopravvissuto per miracolo a uno scontro coi tedeschi nell'estate 1942: "Eccomi... disse lui e improvvisamente gridò con cordoglio, con quella stessa voce con cui aveva chiamato la sua unità all'attacco: "Uccidetemi! Uccidetelo! ... Chi ha girato "Esli zavtra vojna" .. Uccidetelo". Cit. in Margolit, *op. cit.*, p. 254.



Ciò che principalmente emerge è la presenza rilevante della guerra nel cinema sovietico di questi anni, che non può essere limitato al genere della guerra civile, come fa *Youngblood*. Lo scopo era di mobilitare la società sia sul fronte interno – attraverso soprattutto i film sulla guerra civile – sia davanti alle minacce esterne, che assunsero dalla seconda metà degli anni trenta i contorni tedeschi e giapponesi, con cui peraltro gli scontri di frontiera avevano portato a un conflitto reale, sebbene senza dichiarazione di guerra. A imporsi è la dimensione pancronica della rappresentazione del conflitto. Essa si esemplifica efficacemente nel celebre manifesto *Ci battiamo alla grande, colpiamo accanitamente – nipoti di Suworov, figli di Čapaev* realizzato all’indomani dell’attacco nazista<sup>109</sup>. Dallo sfondo emergono, in ordine cronologico, Nevskij con la spada, Suworov con la sciabola e Čapaev con la mitragliatrice: tutti colorati in rosso e protesi verso un ne-

109 Sul manifesto sovietico durante la seconda guerra mondiale e sulla sua successiva rielaborazione, fino agli anni della perestrojka si veda Gian Piero Piretto, *Gli occhi di Stalin. La cultura visuale sovietica nell’era staliniana*, Milano, Raffaele Cortina Editore, 2010, pp. 201-215.

mico che viene da sinistra, da ovest. In primo piano abbiamo i soldati sovietici preceduti dal fuoco dei carri armati, a sottolineare la modernità dell'Armata rossa. Nell'immagine si condensano così tutti i tempi in cui l'iconografia cinematografica sovietica della guerra era stata declinata nel decennio precedente, dal passato remoto<sup>110</sup> al futuro<sup>111</sup>. D'altra parte i piani temporali erano in questi film come vasi comunicanti e continui erano i rimandi reciproci: dai moniti al tempo futuro nella chiusa dei film storici e sulla guerra civile, ai riferimenti al tempo mitico della guerra civile nei film di difesa.



Altro esempio di questa commistione temporale è il cortometraggio Čapaev s nami [Čapaev è con noi] di Vladimir Petrov, uscito poco dopo l'attacco nazista, che si presenta come una continuazione del film. L'eroe infatti non è morto mentre tentava di guardare l'Ural, ma si è miracolosamente salvato, e ricompare nell'estate del 1941 per esortare i soldati dell'Armata rossa a combattere i tedeschi.

Negli anni Trenta la fiction cinematografica aveva avuto il compito di preparare la società sovietica a mobilitarsi per una guerra ritenuta dalla leadership "inevitabile"<sup>112</sup>. Il disastro del giugno 1941 dimostrò invece come la pianificazione sovietica, militare oltre che cinematografica<sup>113</sup>, fosse comunque soggetta all'imprevedibilità della contingenza, in questo caso rappresentata dal caparbio rifiuto di Stalin di credere agli innumerevoli segnali dell'imminente attacco nazista<sup>114</sup>.

110 Il 29 luglio 1942, all'inizio della battaglia di Stalingrado, il presidium del Soviet supremo istituì gli ordini militari di Aleksandr Nevskij, di Suvorov e Kutuzov. Nella decorazione dell'ordine di Nevskij l'immagine del principe di Novgorod è il volto di Nikolaj Čerkasov, suo interprete nel film di Ejzenštejn.

111 Si veda anche il ritornello della canzone cantata dai tre carristi in *Tankisty*: "Non c'è, non c'è stata e non ci sarà sulla terra nessuna forza tale da sconfiggerci".

112 Silvio Pons, *Stalin e la guerra inevitabile (1936-1941)*, Einaudi, Torino, 1995.

113 Il 28 maggio 1941 un decreto della Segreteria del Comitato centrale del partito aveva stabilito di preparare entro un mese una serie di filmati didattici per preparare la popolazione alla difesa dagli attacchi aerei. RGASPI, f. 17, op. 116, d. 93, l. 9.

114 Graziosi, *op. cit.*, pp. 464-469.



## *Verbotene Filme* I *Kriegsfilme* del Terzo Reich

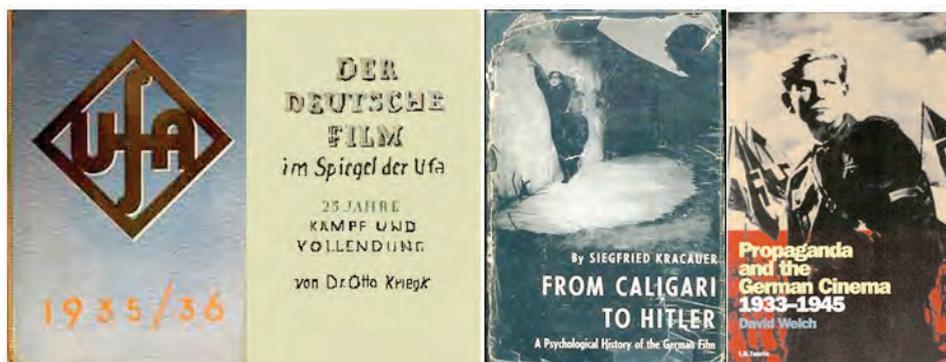
di Virgilio Ilari

### *Una breve introduzione al cinema di guerra del Terzo Reich*

Secondo David Welch solo un sesto dei 1097 lungometraggi prodotti durante il Terzo Reich aveva un diretto contenuto politico e tra questi solo 96 furono commissionati e interamente finanziati dallo stato<sup>1</sup>. Di questi

1 Otto Kriegk (1892-1945), *Der Deutsche Film Im Spiegel Der Ufa: 25 Jahre Kampf und Vollendung*, Ufa-Buchverlag, 1943. Siegfried Kracauer (1889-1966), *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (1947), Revised and Expanded Edition, Edited and introduced by Leonardo Quaresima, Princeton U. P., 2004. Erwin Leiser (1923-1996), *'Deutschland, erwache!' Propaganda im Film des Dritten Reiches*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1968. Id., *Nazi Cinema*, London, 1974. G. Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches*, Stuttgart, Ferdinand Enke Verlag, 1969. David Stewart Hull, *Film in the Third Reich. A Study of the German Cinema 1933-1945*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1969. Francis Courtade, Pierre Cadars, *Geschichte des Films im Dritten Reich*, C. Hanser, 1975. Julian Petley, *Capital and Culture: German Cinema 1933-45*, London, British Film Institute, 1979. Richard Taylor, *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany* (London, 1979), New York, I. B. Taurus, 1998. David Welch, *Propaganda and the German Cinema, 1933-1945* (Oxford U. P., 1983), New York, I. B. Taurus, 2001. Klaus Kreimeier, *Die UFA-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*, München, Wilhelm Heyne Verlag, 1992 (= *The Ufa Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945*, University of California Press, 1999). Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and its Afterlife*, Cambridge, London: Harvard U. P., 1996. Felix Moeller, *Der Filmmminister. Goebbels und der Film Im Dritten Reich*, Berlin, Henschel Verlag 1998. Nicholas Reeves, *The Power of Film Propaganda: Myth or Reality*, London, Continuum, 1999 (New York, A&C Black, 2004), pp. 83-134. Rafael Capurro u. Petra Grimm (Hg.), *Krieg und Medien: Verantwortung zwischen apokalyptischen Bildern und paradisischen Quoten?*, Franz Steiner Verlag, 2004. Mary-Elizabeth O'Brien, *Nazi Cinema as Enchantment. The Politics of Entertainment in the Third Reich*, Rochester and Woodbridge, Camden House, 2006. Ramón Reichert, *Kulturfilm im "Dritten Reich"*, Synema, - Ges. für Film u. Medien, 2006. Roel Vande Winkel and David Welch (Eds.), *Cinema and the Swastika. The International Expansion of Third Reich Cinema*, New York, Palgrave Macmillan, 2007. Jo Fox, *Film Propaganda in Britain and Nazi Germany: World War II*, Oxford, Berg, 2007. Ian Garden, *The Third Reich's Celluloid War. Propaganda in Nazi Feature Films, Documentaries and Television*, The History

circa 300 furono poi censurati dal governo militare alleato come espressione dell'ideologia e dei principi politici nazisti, e, più in generale, del razzismo, del militarismo, del nazionalismo e della propaganda contro gli Alleati. La censura colpì la quasi totalità dei film di soggetto bellico, militare o storico, che costituivano circa un decimo della produzione totale e un terzo dei censurati<sup>2</sup>.



Nel 1949 la censura alleata fu sostituita dal regolamento di autodisciplina (FSK) dell'industria cinematografica tedesca (SPIO) e il 23 maggio 1955, con l'entrata in vigore dei Trattati di Parigi, ebbe fine il regime di occupazione militare. Nel 1966 i diritti dei due terzi dei film prodotti durante il nazismo dalla casa cinematografica del partito (UFA) e dalle altre grandi imprese nazionalizzate (Terra, Tobis, Bavaria, Wien-Film) furono attribuiti alla Felix Murnau Stiftung di Wiesbaden. Considerato il valore commerciale dei film censurati, questi ultimi furono riesaminati coi criteri dell'FSK e la maggior parte poté così essere commercializzata fra il 1979 e il 1985 sotto forma di DVD, eventualmente con tagli e avvertenze per il pubblico circa il carattere ideologico del prodotto. Un ulteriore riesame venne fatto nel 1995-96 e attualmente restano “vorbehalten” (♦) in terri-

Press, 2011.

2 Nel 1951 John Frank Kelson (1916-1978) compilò un *Catalogue of the Forbidden German Features and Short Films* conservati negli archivi della Commissione di Controllo alleata (Divisione Servizio Informazioni, Sezione Cinema). Il catalogo, incompleto, è stato ristampato nel 1996 dall'Imperial War Museum a cura e con introduzione di Kenneth R. M. Short.

torio tedesco e austriaco soltanto 41 film, di cui 25 possono farsi rientrare tra i film storici e di guerra, il più famoso dei quali è *Kolberg* (♦) di Veit Harlan (1900-1964), che è anche l'ultimo e l'unico a colori. Da notare che 9 dei 41 film ancora proibiti, e 8 dei 25 "bellici", sono di Karl Ritter (1888-1977), già pilota della grande guerra, uno tra i primi aderenti al NSDAP e poi direttore e capo della produzione della Universum Film AG (UFA)<sup>3</sup>. Un interessante documentario di Felix Moeller su questi divieti (*Verbotene Filme*) è uscito il 6 marzo 2014.

In realtà questi film hanno sempre circolato più o meno apertamente, tanto che molti si trovano online insieme a centinaia di documentari<sup>4</sup>, inclusi parecchi a colori<sup>5</sup>, provenienti da collezioni pubbliche e private. Una parte è costituita dai *Lehrfilme*, cortometraggi di 15/20 minuti realizzati dagli Ausbildungsabteilung delle tre Armi sia per addestrare le truppe che per prepararle al durissimo fronte orientale: questi sono stati poi studiati dalle forze armate americane e ora se ne trovano moltissimi anche su archive.org (es. *Das Dritte Reich: In Farbe festgehalten*)<sup>6</sup>.

Molti Kriegsfilm sono notevoli anche dal punto di vista artistico, ma la prevalenza dello scopo propagandistico rende quasi obbligato raggrupparli a seconda delle tematiche, che David Welch identifica in "cameratismo, eroismo e partito", "sangue e suolo", "principio gerarchico", "guerra e immagine del militare", "immagine del nemico". Sono declinazioni di una concezione totalitaria, che riscrive il passato e rappresenta il presente in funzione esclusivamente politica, al solo scopo di "svegliare" il popolo e mobilitarlo per la lotta finale contro il nemico interno e la cospirazione internazionale. D'altra parte la deformazione dei fatti a fini meramente

3 Jay W. Baird, *To Die for Germany: Heroes in the Nazi Pantheon*, Indiana U. P., 1992, pp. 172-201 ("Karl Ritter and the Heroic Nazi Cinema"). Daniel Gethmann, *Das Narvik-Projekt: Film und Krieg*, Bonn, Bouvier, 1998. William Gillespie, *Karl Ritter: His Life and 'Zeitfilms' under National Socialism*. Potts Point, New South Wales: German Films Dot Net, 2014.

4 David Welch, "Nazi Wartime Newsreel Propaganda", in K. R. M. Short (Ed.), *Film and Radio Propaganda in World War II*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1983, pp. 201-219. Welch, 2001, *cit.*, pp. 163-172. Peter Zimmermann, *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, vol. 3 (*Drittes Reich, 1933-1945*), Reclam, 2005.

5 *Farbfilme aus dem Dritten Reich*, DVD, Polar Film + Medien GmbH.

6 (<https://archive.org/details/DasDritteReichInFarbeFestgehalten>)

propagandistici riguarda tutto il cinema prodotto durante la seconda guerra mondiale, incluso quello degli Alleati, in primo luogo il cinema britannico. Si deve inoltre notare che alcuni temi sviluppati dal cinema nazista erano già presenti nel cinema di Weimar, in particolare la reinterpretazione della storia tedesca come riscatto dall'umiliazione e dalle sofferenze inflitte dai nemici e dai traditori.

I film a carattere storico del periodo hitleriano enfatizzano infatti Federico II, il "Pericle" tedesco che salvò la Prussia nella guerra dei sette anni; l'eroico sacrificio dei cadetti; la guerra di liberazione contro Napoleone; i loschi intrighi contro i grandi precursori del Führer (Gneisenau, Bismarck, Carl Peters); la "pugnalata alla schiena" contro l'invitto esercito della grande guerra; la persecuzione delle minoranze tedesche, le colonie perdute; la barbarie bolscevica, il tradimento polacco, la fatuità francese; l'astuto cinismo britannico in combutta col grande capitale ebraico smascherato dalla resistenza irlandese e boera.

I film sul riarmo e poi sulla guerra in corso sottolineano che si tratta della revanche, del secondo tempo della partita cominciata nel 1914. I veterani sono l'esempio e la guida non solo morale, ma anche tecnica e politica delle reclute, le donne il sostegno psicologico del marito al fronte, i giovani hitleriani sognano il volo e vigilano senza cedimenti contro spie, traditori, disertori e parassiti. L'enfasi però è più sulla tenacia e la forza di volontà del popolo e del soldato tedesco che sulla potenza bellica. Ai lungometraggi dedicati alle vittorie iniziali sulla Polonia, la Norvegia e la Francia subentrano poi cortometraggi più modesti sugli altri fronti, sulla guerra terrestre moderna (Panzertruppen, Fallschirmjäger) e sulle imprese degli U-Boote e delle Waffen-SS. Fa eccezione la Luftwaffe, iper-rappresentata rispetto alle altre armi e associata all'idea nazista di modernità come invecchiamento della tradizione<sup>7</sup>. Analizziamo ora più da vicino le varie tematiche belliche.

---

7 Hans Dieter Schäfer, *Moderne im Dritten Reich*, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, 2003.

## §. 1. Geopolitik

### *Volksdeutschen. La minoranza perseguitata*

La protezione delle minoranze tedesche dell'Europa Orientale (Volksdeutschen<sup>8</sup>) e Meridionale e la loro riunione alla madrepatria fu uno dei temi centrali della politica estera nazista e la giustificazione della guerra. Il tema è trattato in quattro film. Tratto da un racconto di Gerhard Menzel (1894-1966), autore pure della sceneggiatura, *Flüchtlinge* (“rifugiati”, 1933, UFA), di Gustav Ucicky (1898-1961), riguarda la persecuzione bolscevica di un gruppo di tedeschi del Volga alla frontiera cino-sovietica in Manciuria. Costoro vengono salvati da un capo che abbandona quelli non più utili ed esige obbedienza assoluta dagli altri, sacrificando poi la vita dopo la morte di un ragazzo che gli era devotissimo. Fu il primo film a vincere il premio di Stato e Goebbels si congratulò perché, pur non richiamandosi esplicitamente al nazismo, esprimeva perfettamente lo spirito della rivoluzione.



Volksdeutschen. *Flüchtlinge* (1933), *Friesennot* (1935), *Heimkehr* (1941), *Menschen im Sturm* (1941)

Seguì nel 1935 *Friesennot*<sup>9</sup> (*Dorf im roten Sturm; Frisons in Distress*, USA) di “Peter Hagen” alias Willi Krause (1907-1945), preposto da Goebbels nel 1934 alla pianificazione cinematografica (Reichsfilm Drammaturg).

8 Jerzy Kochanowski und Maike Sach (Hg.), *Die “Volksdeutschen” in Polen, Frankreich, Ungarn und der Tschechoslowakei: Mythos und Realität*, Osnabrück 2006. Jochen Oltmer, „Heimkehr“? „Volksdeutsche fremder Staatsangehörigkeit“ aus Ost-, Ostmittel- und Südosteuropa im deutschen Kaiserreich und in der Weimarer Republik“, *EGO Europäische Geschichte Online*, 2011.

9 Welch, 2001, *cit.*, pp. 207-213.

Concepito come la risposta tedesca ad un film sovietico, peraltro antibritannico<sup>10</sup>, *Friesennot* immagina la ribellione contro l'oppressione sovietica di un villaggio fondato da mennoniti emigrati nel 1786 dalla Frisia<sup>11</sup>. Rinnegando la nonviolenza predicata dal fondatore della setta, i contadini esasperati rivivono la rivolta anabattista di Münster (1534): puniscono, affogandola nella palude, l'amante tedesca del commissario politico, massacrano la guarnigione sovietica, bruciano le case e si danno alla macchia.

Nel 1941 comparvero due film che giustificavano le aggressioni alla Polonia e alla Jugoslavia con la protezione delle minoranze tedesche. Prodotto dalla Wien-Film GmbH e girato a Vienna nei Rosenhügel-Filmstudios, *Heimkehr* ("Ritorno a casa"), questo pure di Ucicky e Menzel, s'ispirava alle immagini del rimpatrio di Volksdeutschen dalla Galizia e dalla Volinia dipinte da Otto Engelhardt-Kyffhäuser (1884-1965), che aveva accompagnato il viaggio su richiesta di Himmler. Costato 3,7 milioni di marchi, il film ne incassò 4,5 al botteghino. Riconosciuto di altissimo valore politico e artistico, fu proiettato in prima assoluta il 31 agosto al Cinema San Marco a Venezia e premiato con la coppa del Minculpop. La prima tedesca avvenne il 10 ottobre al Wiener Kino-Scala, in presenza del governatore del Reich Baldur von Schirach: ripetutamente interrotto dagli applausi, fu insignito del raro titolo di "Film der Nation". Ancora il 20 agosto 1944 Goebbels annotava nel suo diario che la scena del carcere con Paula Wessely (1907-2000) in lacrime era "la migliore mai girata in un film"<sup>12</sup>. Un analogo film (*Menschen im Sturm, Ljudi u oluji*, di Fritz Peter Buch, Tobis) sulle vessazioni serbe, fu girato nel 1941 a Zagabria: la troupe fu ricevuta da Ante Pavelič, il quale si raccomandò di inserire la figura di un croato che aiuta i tedeschi.

Per tutti questi film la censura alleata è stata rimossa, mentre permane il divieto (♦) per *Über alles in den Welt*. Girato nel 1941 su soggetto,

10 *Potomok Čingischana* ["Il discendente di Gengis Khan", noto in Occidente come *Tempesta sull'Asia*], 1928, di Vsevolod Pudovkin. Maurizio Serra, "Asia in Fiamme", *Nuova Storia contemporanea*, XIII, N. 3, 2009.

11 Wally Kroeker, *An Introduction to the Russian Mennonites*, Intercourse, Pa., Good Books, 2005.

12 Gerald Trimmel, *Heimkehr. Strategien eines nationalsozialistischen Films*. Wien, Werner Eichbauer Verlag, 1998. Welch, 2001, *cit.*, pp. 110-117.

produzione e regia di Karl Ritter, riguarda casi di civili tedeschi che allo scoppio della guerra si trovavano in territorio nemico. Un impiegato della Siemens arrestato a Parigi; un intero ensemble di musica popolare sequestrato a Londra pur essendosi dichiarati “tirolesi, non tedeschi”; la petroliera *Elmshorn* affondata dall’equipaggio per non consegnarla al nemico. Gli episodi sono inframmezzati da spezzoni di cinegiornali sulle avanzate tedesche e conclusi da un appello a formare legioni di emigrati.



Rote Bestien. *Henker, Frauen und Soldaten* (1935) *Weisse Sklaven* (1937), *GPU* (1942)

### *Rote Bestien. I film antisovietici*

Subito dopo *Flüchtlinge* e *Friesennot* furono prodotti altri due film antisovietici. Basato sul romanzo *Ein Mannsbild namens Prack*, di Friedrich Reck-Malleczewen (1884-1945), *Henker, Frauen und Soldaten* (*Donne e carnefici*; 1935, Bavaria Film), di Johannes Meier (1888-1976), tratta di un pilota che, catturato dagli inglesi in Medio Oriente, riesce a impadronirsi di un aereo britannico e a tornare in Prussia, dove si arruola nei volontari tedeschi che combattono nel Baltico sotto la bandiera zarista contro i bolscevichi e i nazionalisti locali sostenuti dagli anglo-francesi. Qui deve affrontare un cugino russo passato coi bolscevichi e al quale contende una donna, a sua volta agente comunista.

Ambientato nel 1917 e diretto da Karl Anton (1898-1979), *Panzerkreuzer Sebastopol: Weisse Sklaven* (1937, Lloyd-Film Berlin) è una sfida suicida alla *Corazzata Potemkin* di Ejzenštejn. Anche qui c’è infatti l’ammutimento dell’equipaggio, non però capeggiato da un marinaio ma sobil-

lato da un ambiguo agente bolscevico. Senonché i lealisti riprendono il controllo della nave, fanno saltare in aria il forte con tutti i bolscevichi e salpano verso la libertà. Accantonato dopo il patto di non aggressione, il film fu ripescato, col titolo *Rote Bestien* (belve rosse), dopo l'operazione Barbarossa.

Sempre del 1941 è *GPU*<sup>13</sup> (♦*Ghepeu, The Red Terror*, UFA), pure di Karl Ritter, in cui l'attrice Laura Solari<sup>14</sup> è una ragazza balto-tedesca che collabora coi servizi sovietici solo per poter scoprire l'assassino dei genitori e si suicida dopo averli vendicati.

### *Legion Condor. I film sulla guerra di Spagna*

Anche se il documentario *España heróica* viene considerato un prodotto della propaganda nazista, la partecipazione tedesca si limitò alla regia (Paul Leven) e al montaggio (Fritz C. Mauch). Prodotto dalla Falange nel 1938 in risposta al documentario repubblicano del 1936 diretto da Luis Buñuel e Jean-Paul Le Chanois, intendeva rappresentare le ragioni dei nazionalisti all'opinione pubblica straniera, tanto che fu proiettato davanti al Comitato internazionale di non intervento. Diversamente dall'Italia, che dedicò un famoso film all'eroismo nazionalista (*L'Assedio dell'Alcazar*, 1940, di Augusto Genina, vincitore del Premio Mussolini alla Mostra di Venezia), i film tedeschi sulla guerra di Spagna riguardarono esclusivamente l'intervento dei loro volontari, in particolare della Legione Condor responsabile del bombardamento di Guernica. *Kameraden auf See* (♦1938, Heinz Paul, Terra), immagina una torpediniera tedesca che si trova in Spagna allo scoppio della guerra civile. Innamorato della fidanzata spagnola del comandante, il secondo ufficiale disobbedisce all'ordine di non intervenire e salva i civili dalle violenze dei "rossi".

Seguì nel 1939 un docu-film UFA di Karl Ritter, *Im Kampf gegen den Weltfeind - Deutsche Freiwillige in Spanien* (♦ In lotta contro il nemico

13 Welch, 2001, *cit.*, pp. 213-218.

14 (1913-1994, di Bellinzona). V. Friedemann Beyer, *Die Ufa-Stars im Dritten Reich: Frauen für Deutschland*, W. Heine, 1991. Antje Aschaid, *Hitler's Heroines: Stardom & Womanhood In Nazi Cinema*, Temple U. P., 2010.

mondiale – Volontari tedeschi in Spagna), che inizia con la contrapposizione tra le atrocità bolsceviche e il patriottismo nazionalista e si conclude col solenne ritorno dei volontari, accolti e decorati da Göring. Il documentario servì da base per *Legion Condor* (♦), uno dei 21 film aeronautici commissionati all'UFA da Göring, diretto da Ritter con la consulenza del generale di squadra aerea Helmuth Wilberg (1880-1941). Le riprese cominciarono a Babelsberg il 9 agosto 1939, proprio alla vigilia della guerra, e la spesa salì a 5,5 milioni di marchi, il decuplo del costo medio. Purtroppo, come il 9 settembre annotava Goebbels nel suo diario, il “secondo atto” dei “Ritters Legion Condor” era diventato inattuale “per la forte tendenza antibolscevica”<sup>15</sup>, accantonata dal patto germano-sovietico del 1939 e dalla cobelligeranza contro la Polonia.



Ade Polenland. *Der höhere Befehl* (1935). *August der Starke* (1936). *Die Warschauer Zitadelle* (1937). *Ritt in die Freiheit* (1937). *Feinde* (1940). *Feldzug in Polen* (1940). *Heimkehr* (1941).

### *Ade Polenland! Dalle coproduzioni alla conquista*

Tra le ricadute del patto di non aggressione tedesco-polacco del 26 gennaio 1934 vi furono alcune coproduzioni cinematografiche. Prodotto dalla Nerthus Film e dalla Tobis Polski e diretto da Paul Wegener, *August der Starke* (*Augustus the Strong*, 1936) raccontava intrighi e amori alla corte di Federico Augusto I (1670-1733), principe elettore di Sassonia, re parlamentare di Polonia, intrepido guerriero e soprattutto grande amatore. L'intonazione politica è filo-polacca e antirussa pure in due film del 1937, *Die Warschauer Zitadelle* (1937 Fritz-Peter Buch, ABC-Film) e *Ritt in die Freiheit* (1937, Karl Hartl, UFA), ambientati all'epoca dell'insurrezione di Varsavia del 29 novembre 1830.

<sup>15</sup> Elke Fröhlich (Hrsg.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, München, K. G. Saur, 1993, vol. 3.

Naturalmente questi film furono vietati nel 1938 e nell'inverno 1939-40 ne furono prodotti altri due di segno opposto. Prodotto dalla Deutsche Filmherstellungs-und-Verwertungs GmbH, *Feldzug in Polen*<sup>16</sup>, di Fritz Hippler, mirava a rappresentare le ragioni tedesche e fu ripetutamente proiettato presso le minoranze tedesche all'estero. Privo di una vera trama, mescola spezzoni di cinegiornali con le riprese fatte da Leni Riefenstahl per un altro film. I polacchi sono rappresentati come i veri aggressori, screditando l'eroismo della loro cavalleria e sostenendo che la resistenza di Varsavia era insensata. Mentre si glissa sul ruolo della Francia, viene enfatizzato il disegno britannico di accerchiare la Germania, che giustifica il patto con Stalin. Prodotto dalla Bavaria Filmkunst e girato a Praga nell'inverno 1940, *Feinde* (♦), di Viktor Touriansky, narra l'avventurosa fuga attraverso i boschi dei lavoratori di una segheria tedesca inseguiti dagli operai polacchi che si sono sollevati alla vigilia della guerra: il tema della pulizia etnica antitedesca ripreso l'anno dopo da Ritter in *Heimkehr*, di cui abbiamo già parlato.

### *Gegen Engelland!*

Inizialmente il cinema del regime non fu aggressivo nemmeno nei confronti dell'Inghilterra. *Der höhere Befehl* (*Le spie di Napoleone*, 1935, di Gerhard Lamprecht, UFA) rievocava anzi l'antica alleanza anglo-tedesca contro Napoleone, mentre *Victoria in Dover* (1936, Erich Engel, Klagemann-Film/Tobis) raccontava un flirt giovanile della futura imperatrice dell'India con un tedesco<sup>17</sup>.

La propaganda nazista contro la Gran Bretagna non verteva tanto sull'imperialismo colonialista, ma sull'ingerenza politica della grande finanza e sull'oppressione delle piccole nazioni bianche. Troviamo così inizialmente un film UFA sui Rotschids presentati come i burattinai della politica

16 Thomas Sakmyster, "Nazi documentaries of intimidation: 'Feldzug in Polen' (1940), 'Feuertaufe' (1940) and 'Sieg im Westen' (1941)", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 16, 1996, No. 4, pp. 484-514.

17 Nel 1954 vi fu un remake austriaco di Ernst Marischka, con Romy Schneider, onusta del personaggio di Sissi, nel ruolo della giovane principessa Vittoria.

europa (*Die Rotschids aktien auf Waterloo*, 1940<sup>18</sup>, di Erik Waschneck) e due Tobis di Max W. Kimmich (1893-1980), sulla resistenza irlandese, *Der Fuchs von Glenarvon* (1940) tratto da un racconto di Nicola Rohn, e *Mein Leben für Irland* (1941). Più famoso è però un altro Tobis su Paul Krüger (1824-1904), il presidente della Repubblica del Transvaal (e oriundo prussiano!) che guidò la resistenza boera contro gli inglesi in Sudafrica.



Gegen Engelland! *Victoria in Dover* (1936), *Der Fuchs von Glenarvon* (1940), *Mein Leben für Irland* (1941), *Ohm Krüger* (1942), *Anschlag auf Bakui* (1942)

Diretto da Hans Steinhoff (1882-195) e prodotto e interpretato dal celebre attore Emil Jannings (1884-1950), *Ohm Krüger*<sup>19</sup> (“zio Krüger”) uscì in Germania il 4 aprile 1941, preceduto da un intenso passa-parola che gli assicurò un grande successo, con 250.000 spettatori nei primi quattro giorni. Secondo il SD (il servizio di sicurezza delle SS), il pubblico era particolarmente impressionato dal fatto che un film di tale qualità potesse essere prodotto in tempo di guerra. In effetti non furono lesinati i mezzi: *Ohm Krüger* costò 5,5 milioni di marchi e impiegò 4.000 cavalli, 200 buoi, 180 carri trainati da buoi, 25.000 soldati e 9.000 donne.

Il film – che dipingeva Churchill come l’aguzzino di un campo di concentramento e la regina Vittoria come un’ubriaccona – fu insignito dall’Uf-

18 Welch, 2001, *cit.*, pp. 222-227.

19 C.W. Hallstein, “Ohm Krüger: The Genesis of a Nazi Propaganda Film”, *Literature/Film Quarterly* (2002); R. Vande Winkel, R. “Ohm Krüger’s Travels: a Case Study in the Export of Third-Reich Film Propaganda”, *Historical Reflections / Réflexions Historiques*, 35:2 (2009), pp. 108–124. Welch, 2001, *cit.*, pp. 228-236.

ficio Censura del ministero della Propaganda del titolo di “Film der Nation”, attribuito soltanto ad altri tre film (*Heimkehr*, *Der Grosse König* e *Die Entlassung*); Jannings ricevette da Goebbels<sup>20</sup> l’“anello d’onore del cinema tedesco” e, al festival di Venezia un vivo elogio da Alessandro Pavolini, ministro della cultura popolare italiana, mentre il film vinse la Coppa Mussolini per il miglior film straniero. Il film fu distribuito nei paesi alleati e in Francia. Nell’ottobre 1944 Goebbels lo utilizzò per galvanizzare la milizia popolare (*Volkssturm*) ma il 31 gennaio 1945 lo ritirò, nel timore che le immagini della deportazione dei boeri nei campi di concentramento inglesi potessero deprimere il morale della popolazione.

*Ohm Krüger* è tuttora “vorbehalten” (♦), come pure *Anschlag auf Baku* (♦ *Attack on Baku*, 1942, UFA) di Friedrich Kirchhoff (1901-1953). Girato in Romania e a Berlino (Babelsberg Studio), il film è ambientato nell’Azerbaigian del 1919, dove un intrepido tedesco, responsabile della sicurezza dei campi petroliferi, si scontra con un agente inglese che organizza attentati terroristici allo scopo di impadronirsene. Particolarmente interessante la scenografia di Otto Hunte (1881-1960).

### *Ostafrika*

Un altro tema del cinema nazista, sviluppato in particolare da Herbert Selpin (1902-1942), è la nostalgia delle colonie africane<sup>21</sup> e, più in generale, della proiezione tedesca nel mondo. Il suo *Die Reiter von Deutsch-Ostafrika* (i cavalieri dell’Africa Orientale tedesca, 1934, Terra), esalta la resistenza dei coloni tedeschi comandati da Paul Emil von Lettow-Vorbeck (1870-1964). Nel 1937 Selpin dedicò un altro film alla difesa internazionale di Tientsin contro la rivolta dei Boxers (*Alarm in Peking*, Minerva-Tonfilm). *Deutsches Land in Afrika* (*Zwei Frauen*, 1939, DFG) rivendica il

20 Goebbels scrisse nel diario: “Grande emozione. Il film è unico. Davvero un grande successo. Ognuno è entusiasta che Jannings abbia eccelso. Una pellicola anti-Inghilterra oltre i sogni più sfrenati ... c’era pure il Gauleiter Eigruber, molto entusiasta”. (*The Goebbels Diaries, 1939-1941*, ed. and transl. by Fred Taylor, Hamish Hamilton, 1982, p. 293).

21 Sara Friedrichsmeyer, Sara Lennox, Susanne Zantop, *The Imperialist Imagination: German Colonialism and Its Legacy*, University of Michigan Press, 1998. Gisela Graichen, Horst Gründer, *Deutsche Kolonien – Traum und Trauma*. 4. Aufl., Berlin, Ullstein, 2005.

perdurante carattere tedesco delle colonie sottratte dal “vergognoso” trattato di Versailles.

Selpin tornò sul tema nel 1941 con *Carl Peters*<sup>22</sup> (♦), al quale collaborò come soggettista pure Ernst von Salomon (1902-1972). Il film esalta la figura del giornalista, esploratore e propugnatore della colonizzazione



Ostafrika: *Die Reiter von Deutsch-Ostafrika* (1934), *Deutsches Land in Afrika* (1939), *Carl Peters* (1941), *Alarm in Peking* (1937), *Aufruhr in Damaskus* (1939)

tedesca dell’Africa (1856-1918): la scena centrale è il suo discorso (in uniforme di commissario imperiale per le colonie) alla commissione parlamentare d’inchiesta in cui attacca l’imperialismo britannico e denuncia in toni “hitleriani” la paralisi decisionale del sistema tedesco.

A questo filone si può ricondurre pure *Aufruhr in Damaskus* (*Uproar in Damascus*, 1939, Terra), di Ucicky, riconosciuto di speciale valore politico e artistico dal ministero della propaganda. Girato a Tripoli, nel deserto libico e sul piroscampo *Habitich*, racconta le imprese di un piccolo reparto tedesco distaccato sul fronte siriano della grande guerra, che deve fronteggiare la rivolta araba capeggiata da Lawrence d’Arabia<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Welch, 2001, *cit.*, p. 228.

<sup>23</sup> Neidhardt, “Aufruhr im Damaskus (1939)”, *Der globale Krieg. Der Erste Weltkrieg und das Kinos*, Deutsches Historisches Museum, 2014 online.

## §.2. Ehrenwort

### *Westfront. La trincea come crogiolo della Nuova Germania*

Nelle elezioni del settembre 1930 il NSDAP divenne il secondo partito al Reichstag. In dicembre Goebbels guidò personalmente le incursioni delle camicie brune contro le sale cinematografiche in cui si proiettava *All Quiet on the Western Front* (*All'Ovest niente di nuovo*, 1930, Universal Pictures) di Lewis Milestone (1895-1980), tratto dal primo romanzo (*Im Westen nichts Neues*, 1929) di Erich Maria Remarque (1898-1970). Per porre fine ai disordini, l'11 dicembre le autorità weimariane vietarono le proiezioni<sup>24</sup>. Perseguitato dai nazisti nel 1933 Remarque dovette emigrare in Svizzera. Nel 1937, mentre pubblicava il terzo romanzo (*Drei Kameraden*), uscì in America un film (*The Road Back*, di James Whale, Universal) ispirato al secondo della trilogia (*Der Weg zurück*, 1931).



Weimarer Kino-Pazifismus. *Westfront 1918* (1930), *All Quiet on Western Front* (1930), *Die andere Seite* (1931), *Nienandsland* (1931).

Questa reazione dei nazisti trovava consensi profondi anche tra i loro avversari. L'intervento americano nella grande guerra era stato vissuto come una diabolica congiura, che aveva all'ultimo momento strappato la vittoria sui nemici europei e vanificato il sacrificio dei combattenti. Che

<sup>24</sup> Benjamin Schröder, "Weimar Cinema and the Contested Remembrance of the World War I: the Ban of All Quiet on the Western Front in Germany (1930)", *University of Sussex Journal of Contemporary History*, 12, (2008). Michael Wedel, "Universal, Germany, and 'All Quiet on Western Front': A case study in crisis historiography", *NECSUS, European Journal on Media Studies*, posted April 14, 2013.

ora proprio gli americani mettersero le mani pure sulla memoria del fronte fu sentito come un sacrilegio. L'affronto stava nella nazionalità del film, non nel suo messaggio pacifista<sup>25</sup>. Non c'erano state infatti analoghe reazioni alla prima berlinese (23 maggio 1930) di *Westfront 1918 - Vier von der Infanterie*<sup>26</sup>, Nero-Film), di Georg Wilhelm Pabst<sup>27</sup> (1885-1967), tratto dall'omonimo romanzo (1929) di Ernst Johannsen (1898-1977), il più famoso film pacifista tedesco oltre che il massimo capolavoro della "nuova oggettività" (*Neue Sachlichkeit*)<sup>28</sup>. E non ci furono incidenti neppure alla prima, avvenuta il 10 dicembre 1931, di *Niemandsland (No Man's Land; Hell on Earth, Terra)* del russo Viktor Trivas (1896-1970), incentrato sulla fraternità umana tra combattenti di ogni esercito il cui comune nemico è la guerra e recitato in tedesco, francese, inglese e "addirittura" yiddish. Ciò non toglie, ovviamente, che dopo la presa del potere, nell'aprile 1933, entrambi i film fossero vietati, e quello di Pabst perché dava "una rappresentazione molto unilaterale e quindi falsa della guerra" compromettendo "l'interesse vitale dello Stato di preservare e rafforzare la volontà militare del popolo". L'8 ottobre 1935 fu vietato pure *Spione am Werk (Spies at Work, 1933)* di Gerhard Lamprecht (1897-1974).

Non furono invece vietati un altro film pacifista di Pabst (*Kameradschaft, La tragédie de la mine, Comradship, 1931, Nero-Film*), che del resto fu un grosso flop commerciale, e tanto meno *Die andere Seite (The Other Side 1931)* che vedeva le cose dal punto di vista di un ufficiale britannico. Del

---

25 Bernadette Kestler, *Film Front Weimar: Representations of the First World War in German Films of the Weimar Period (1919-1933)*, Amsterdam U. P., 2003. V. pure Thomas F. Schneider (Hg.), *Kriegserlebnis und Legendenbildung: Das Bild des 'Modernen' Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film*, 3 Bde, Osnabrück, 1998.

26 Christian Hißnauer, "Westfront 1918 – Vier von der Infanterie", in von Thomas Klein, Marcus Stiglegger und Bodo Traber (Hg.), *Filmgenres: Kriegsfilm*, Stuttgart, Reclam 2006. Andre Kagelmann u. Reinhold Keiner, "'Lässig beginnt der Tod, Mensch und Tier zu ernten'. Überlegungen zu Ernst Johannsens Roman *Vier von der Infanterie* und G. W. Pabsts Film WESTFRONT 1918", In Ernst Johannsen, *Vier von der Infanterie. Ihre letzten Tage an der Westfront 1918*, Kassel: *Media Net-Edition* 2014, pp. 80-113.

27 Wolfgang Jacobsen (Hrsg.), *G. W. Pabst*, Berlin, Argon, 1997.

28 Hermann Kappelhoff, *Der möblierte Mensch. Georg Wilhelm Pabst und die Utopie der Sachlichkeit. Ein poetologischer Versuch zum Weimarer Autorenkino*. Berlin, Vorwerk 8, 1995. S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, Torino, Lindau, 2001 p. 447.

resto quest'ultimo era di Heinz Paul (1893-1983), membro del NSDAP, che aveva già diretto per la Terra-Film due lungometraggi a carattere documentario (*Die Somme*, 1930, *Douaumont - Die Hölle von Verdun*, 1931 e poi il film *Tannenberg* (1932). Seguì nel 1933 *Das Ringen um Verdun*, che utilizzava come fonte lo stesso materiale del documentario *Verdun Vision d'Histoire* (1927-28) di Léon Poirier (1884-1968). Nel 1928-29 ne era uscita in Francia e in Germania una versione muta rimaneggiata da Paul col titolo *Verdun. L'héroïsme de deux peuples*: il remake sonoro del 1933 sopprimeva ogni accenno alla riconciliazione e puntava sull'effetto revanscista.



Dal pacifismo al militarismo: i docu-film di Heinz Paul.  
*Verdun Vision d'Histoire* (1928), , *Douaumont* (1930), *Tannenberg* (1932)

Analoga revisione della memoria della guerra austro-italiana fu attuata dall'UFO nel 1936 su iniziativa del futuro diplomatico Anton Graf Bossi Fedrigotti (1901-1990), con il film *Standsschütze Bruggler* (*Home Guardsman Bruggler*) di Werner Klingler (1903-1972), prodotto da Peter Ostermayr (1882-1967). Il film, di forte intonazione pangermanista e anti-italiana, si contrapponeva a *Berge in Flammen* (*Montagne in fiamme*, 1931) di Luis Trenker e Karl Hartl<sup>29</sup>, una coproduzione franco-tedesca, che, influenzato dall'ideologia austro-fascista, puntava alla riconciliazione

29 V. in questo volume il saggio di Giovanni Punzo.

e con l'Italia. Il cinema tedesco suppliva dunque al disinteresse del cinema viennese verso la memoria della guerra comune. L'unico film austriaco di soggetto militare prodotto nel periodo è infatti una commedia leggera, *Drei Kaiserjäger* (*Three Imperial Light Infantrymen*, 1933) di Robert Land (1887-1942) e Franz Hofer (1882-1945).



*Berge in Flammen* (1931), *Drei Kaiserjäger* (1933), *Standsschütze Bruggler* (1936),

Il primo film programmaticamente nazista sulla memoria della grande guerra fu *Stoßtrupp 1917* (*Shock Troops*, 1934, di Ludwig Schmid-Wildy (1896-1982) e del SA-brigadeführer Hans Zöberlein (1895-1964), tratto dal suo romanzo *Der Glaube an Deutschland* (1931). Seguì nel 1936 *Im Trommelfeuer der Westfront - Ein Film vom Heldenkampf unbekannter Soldaten* (*I Vestfrontens Trommeild*, 1936), di Charles Willy Kayser (1881-1942). Ma anche qui il contributo di maggior rilievo fu quello di Karl Ritter, con quattro film UFA, due del 1937, *Unternehmen Michael* [♦ *Battaglione d'assalto*] e *Patrioten* [*Patriots*] e due del 1938, *Urlaub auf Ehrenwort* e *Pour le mérite* (♦ *La squadriglia degli eroi*).

Il primo, tratto dal dramma *Frühlingsschlacht* (battaglia di primavera) di Hans Fritz von Zwehl (1883-1966), si riferisce alla cosiddetta “Operazione Michael” lanciata dalla Linea Hindenburg il 21 marzo 1918 dando inizio all’ultima offensiva strategica tedesca. Un reparto d’assalto, accerchiato in un villaggio, preferisce la morte eroica alla resa e, scaduta la tregua, il comando tedesco fa bombardare il villaggio, sacrificando i suoi uomini per colpire il nemico e aprirsi la strada verso la fortezza detta “Il Labirinto”.



*Stosstrupp 1917* (1934), *Im Trommelfeuer der Westfront* 1918 (1930), *Unternehmen Michael* (1937), *Patrioten* (1937), *Urlaub auf Ehrenwort* (1938), *Flucht ins Dunkel* (1939), *Blutsbrüderschaft* (1941),

*Patrioten* è l'avventura di un pilota tedesco abbattuto in territorio francese e raccolto da una compagnia di attori girovaghi, che riesce a salvarsi con l'aiuto di una soubrette (l'attrice cecoslovacca Lidia Baarova, che proprio durante la lavorazione del film fu colta in flagrante intimità con Goebbels). In *Urlaub um Ehrenwort* un reggimento berlinese in trasferimento dal fronte orientale a quello occidentale a seguito della pace separata russa, deve sostare alcune ore in una stazione della capitale. Il colonnello proibisce qualunque contatto con la città infetta di "desertori, rivoluzionari e disfattisti", ma poi concede un permesso sulla parola di tornare in tempo per proseguire per il fronte. Il film segue alcune storie individuali: e alla fine rientrano tutti, pure un "intellettualoide di sinistra" che imprecava contro l'idea di "morte eroica" e aveva giurato di disertare

alla prima occasione.

Anche *Pour le mérite*<sup>30</sup> è articolato in episodi. Insignito della massima decorazione prussiana (Pour le mérite), il giovane tenente pilota Fabian Prank (interpretato da Paul Hartmann, 1889-1977) non si adatta alla vita civile. Si avvicina ai Freikorps e in uno scontro coi comunisti viene uccisa la sua fidanzata. Arrestato, durante il processo proclama di non riconoscersi nel regime democratico che umilia la patria. Scontata la pena emigra ma dopo la rivoluzione viene richiamato come colonnello della Luftwaffe per ricostituire la vecchia squadriglia. Il film si conclude con il discorso del Führer sulla creazione della Wehrmacht e il ripristino della coscrizione.

Basato sul romanzo di Karl Unselt *Gespens im späten Licht. Flucht ins Dunkel* [♦ 1939, Terra], di Arthur Maria Rabenalt (1905-1993), è la storia di due amici che al fronte trovano un brevetto industriale e nel dopoguerra creano un'azienda chimica. Il film accredita la tesi della "coltellata alla schiena" inferta dai politicanti all'esercito vittorioso. In *Blutsbrüderschaft* [♦ 1941, produttore Walter Tost], di Philipp Lothar Mayring (1879-1948), un tenente e un pilota che si sono conosciuti nell'ultimo combattimento della guerra, stringono un patto di sangue e portano con loro l'infermiera che li ha curati, le loro strade però si separano; il tenente si adatta, ha successo e corteggia l'infermiera. Il pilota si unisce ai Freikorps e quando si re-incontrano la ragazza sceglie lui. Poi i due si riconciliano e il 1° settembre 1939 sono di nuovo insieme alla testa della stessa compagnia.

### *Unsere Wehrmacht. Il riarmo secondo il cinema*

Il filo conduttore dei film nazisti sulla memoria della grande guerra è l'idea di "rivincita": l'esercito invitto pugnato alla schiena ma sopravvissuto clandestinamente e in antitesi allo stato, ricostituito dal Führer richiamando alle armi veterani e coscritti.

La rinascita dell'esercito è il tema di *Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht*<sup>31</sup>, il terzo documentario UFA di Leni Riefenstahl (1902-

30 Welch, 2001, *cit.*, pp. 160-163.

31 David Culbert and Martin Loipedinger, "Leni Riefenstahl's Tag der Freiheit: the 1935 Na-

2003) dopo *Der Sieg des Glaubens* (1933) e *Triumph des Willens* (1934). Presentato il 30 dicembre 1935, era considerato perduto, ma una copia incompleta (28 minuti) fu scoperta nel 1970. Bilanciando l'assenza dell'esercito nei precedenti documentari, che aveva irritato i vertici militari, questo è interamente dedicato al discorso di Hitler sulla costituzione della Wehrmacht e il ripristino della coscrizione obbligatoria, tenuto nella giornata delle forze armate. Le sequenze iniziali (il risveglio nell'attesa, la toilette a torso nudo filmata con sapiente sensualità femminile, l'afflusso delle truppe a piedi e a cavallo sulla spianata, tra bande e canti) ricalcano quelle di *Triumph des Willens*, ma vi sono spunti espressionisti che anticipano *Olympia* (1938). Dopo il discorso di Hitler, incentrato sulla necessità di ristabilire la sicurezza militare per non farsi condizionare dalle pressioni straniere, seguono le manovre delle varie armi: molto spazio è dato a baionette e cavalli, ma compaiono i famosi sidecars, l'artiglieria motorizzata, la contrarea e, per la prima volta, formazioni di carri armati proibiti dal trattato di pace: il film si conclude con un tripudio di bandiere del Reich sulle note del Deutschlandlied, mentre uno stormo di aerei forma una svastica sotto le nuvole.

Le manovre autunnali del 1935 dettero spunto pure ad una commedia (*Herbstmanöver*, FDF GmbH) di Georg Jacoby (1882-1964) tratta da un racconto di Hans Ritter ed Eberhard Storch.

Altri film riguardarono la reintroduzione della leva (Wehrpflicht). In *Soldaten-Kamaraden* (1936, Cinephon Film GmbH), di Toni Huppertz (1900-1945, ucciso a Marostica dai partigiani), la naja accomuna un simpatico carpentiere allo schizzinoso e antipatico figlio del suo principale. Tra i due quello recalcitrante alla naja e imbranato con le donne è il signorino, mentre il carpentiere prende la vita con allegria e ottimismo, si ambienta subito in caserma e conquista la ragazza. In *Das Gewehr über* (*Shoulder Arms*, cioè "spall'arm", 1935, Germania-Film GmbH), di Jürgen von Alten, basato su un racconto di Wolfgang Marken, un emigrato tedesco in Australia, preoccupato della brutta piega che suo figlio sta prendendo per le cattive frequentazioni democratiche e permissive, approfitta del

---

zi Party Rally Film", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 12, 1992, No. 1, pp. 3-40.

Wehrpflicht per mandarlo a raddrizzarsi in Germania: il ragazzo, inizialmente recalcitrante, “guarisce” perfettamente ...



Unsere Wehrmacht: *Tag der Freiheit*: *Unsere Wehrmacht* (1935), *Herbstmanöver* (1935), *Soldaten-Kameraden* (1936), *Das Gewehr über* (1939), *Drei Unteroffiziere* (1939), *Spähtrupp Hallgarten* (1941), *Der 5. Juni* (1942).

Il 1° agosto 1935 fu vietata la commedia *Der Stolz der 3. Kompanie* (*Musketier Diestelbeck*, 1932) dell'austriaco Fred Sauer (1886-1952) perché rappresentava la vita militare “in modo inaccettabile dal punto di vista nazista”. In compenso gli alleati avrebbero poi vietato la commedia *Musketier Meier III* (1938, Germania-Film GmbH) di Joe Stöckel (1894-1959), perché rappresentava in modo comico e non problematico l'arte di arrangiarsi praticata dai soldati tedeschi nei villaggi francesi occupati durante la grande guerra.

In *Drei Unteroffiziere* (♦ 1939, UFA) di Werner Hochbaum (1899-1946) va in scena il cameratismo tra i tre sottufficiali comandanti di squadra dello stesso plotone, che resiste alle complicazioni del servizio e alle rivalità amorose, suscitando l'ammirazione del capitano che perdona perciò lievi mancanze disciplinari. Lo stesso tema, ma nelle drammatiche circostanze della guerra, è al centro di *Spähtruppe Hallgarten* (1941, Germania Film GmbH), di Herbert B. Fredensdorf. Due Gebirgsjäger, rivali in amore, si promettono che la ragazza sarà di chi dei due tornerà dalla guerra. Incaricato di compiere una rischiosa ricognizione, il meno fortunato designa come suo compagno il rivale, esperto alpinista. Ma questi viene ferito, e nonostante tutti i tentativi di portarlo in salvo, il compagno deve lasciarlo in mano inglese. Tutti pensano che lo abbia fatto apposta: nella compagnia crolla il cameratismo e, rimpatriato come istruttore, il superstite viene aspramente rimproverato dalla ragazza. Chiede perciò di tornare al fronte, dove si riscatta con una morte eroica, salvando la vita dei suoi camerati. Altri film sul rapporto tra il fronte e il paese è *Sechs Tage Heimaturlaub* (*Sei giorni di licenza, Six Days' Leave* 1941), di von Alten.

*Der 5. Juni* (♦ 1942), di Fritz Kirchhoff, è l'unica fiction realizzata dal regime su una specifica campagna di guerra, in questo caso quella del 1940 (10 maggio – 25 giugno) contro la Francia. Un sottufficiale veterano della grande guerra, torna al fronte col figlio caporale: mortalmente ferito, affida il ragazzo a un sergente perché ne faccia un buon soldato. Uscito il 25 agosto, il film fu però ritirato in novembre per ragioni ignote, forse per scarso successo di pubblico oppure per non offendere il governo di Vichy.

Le operazioni belliche furono invece “coperte” da documentari: *Flieger, Funker Kanoniere* (1937), *Flieger zur See* (1938/39) e *Kampf um Norwegen* (1940), di Martin Rikli (1898-1969); *Deutsche Waffenschmiede* (1939/40, 12') e *Deutsche Panzer* (1940, 13') di Walter Ruttmann (1887-1941); *Unsere Infanterie* (1940/41) di Georg Muschner (1885-1971); *Wir sind und bleiben Soldaten* (1940/41); *LAH (Leibstandarte Adolf Hitler) im Einsatz* (1941, 39'); *Sieg in Westen*<sup>32</sup> (1941, 114') di Svend Noldan

32 Cooper C. Graham, “‘Sieg im Westen’ (1941): interservice and bureaucratic propaganda rivalries in Nazi Germany”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 9, 1989, N. 10, pp. 19-43. V. pure Sakmyster, *cit.*

(1893-1978), prodotto da Fritz Hippler, con Hitler e Rommel; *Sprung in den Feind* (1942, 22'), di Wilhelm Stöppler, sulla presa del ponte di Moerdijk in Olanda da parte dei Fallschirmjäger; *Sowjetrussland wird Niedergerungen!* (1942, 112' in 11 Akten); *Junker der Waffen-SS* (1943), *Rüstungsarbeiter* (1943) di Edith e Wolf Hart; *Atlantik Wall* (1944) di Arnold Fank.



Nel 1941 Fritz Hippler girò inoltre varie edizioni di *Frontschau* (visioni dal fronte) che avevano lo scopo di preparare i rinforzi inviati al fronte orientale alla particolare durezza delle operazioni. Questi documentari vanno distinti dai già menzionati *Lehrfilme*, cortometraggi per l'addestramento delle truppe.



Abteilung Lehrfilm

### Heimatfront-Film

Tra i film che trattano il tema del fronte interno possiamo annoverare *Verräter* (traditore, 1936, UFA) di Karl Ritter. Agenti segreti nemici tentano di carpire i segreti dei nuovi armamenti prodotti dalla Germania. Un agente si infila come tecnico in una fabbrica aeronautica. Altri comprano un progettista che ha inventato un sistema di gassificazione del greggio e lavora ai nuovi modelli di panzer, approfittando del suo disperato bisogno di denaro per mantenere la sua sempre più esigente amante. Infine un ex-banchiere attualmente soldato delle Panzertruppen viene costretto a collaborare con una falsa ricevuta. Ma la Gestapo vigila e sventa i piani del nemico. L'agente infiltrato riesce a fuggire con un nuovo bombardiere, ma questo viene abbattuto in mare dalla Luftwaffe e dalla Kriegsmarine: il progettista viene arrestato e il terzo affoga in una palude durante la fuga.



Heimatfront. *Verräter* (1936), *Vorsicht! Feind hört mit!* (1940), *Auf Wiedersehen, Franziska!* (1941), *Die Degenhardts* (1943)

Analoga la trama di *Vorsicht! Achtung! Feind hört mit!* (1940, Terra), di Arthur Maria Rabenalt. Una coppia di agenti britannici cercano di impadronirsi delle formule relative a una nuova lega per i cavi dei palloni frenati, da un lato seducendo la segretaria del progettista e il figlio del padrone della fabbrica, e dall'altra comprando due impiegati dell'azienda strozzati dai debiti. Qui a far fallire il piano sono gli operai, che, insospettiti, denunciano uno dei traditori, innescando la reazione dei servizi di sicurezza. Il film si conclude con l'annuncio dell'esecuzione dei due traditori e l'esortazione a vigilare contro le spie.

Il tema di *Auf Wiedersehen, Franziska!* (1941, Terra), di Helmut Käutner (1908-1980), è la solitudine delle donne prodotta dalla guerra. La protagonista (la bionda Marianne Hoppe, 1909-2002) è particolarmente sfortunata,

perché nel 1932 si innamora di un corrispondente di guerra che sta sempre in giro peggio di un marinaio e durante qualche brevissima sosta la sposa e la ingravida due volte. Sconvolto dall'uccisione di un collega durante la guerra cino-giapponese, il reporter ritorna, ma lei ora vuole il divorzio e si mette con un vecchio spasimante. Ma intanto è scoppiata la guerra, il nuovo compagno viene richiamato e durante la causa di divorzio il pianto dei figli riconcilia i coniugi. Appena in tempo per una nuova partenza del reporter, lui pure richiamato, sia pure in una delle 5 Propagandakompanien della Wehrmacht<sup>33</sup>.

*Die Degenhardts* (1944, Tobis) di Werner Klingler, è la storia di una famiglia della media borghesia, con cinque figli, i più grandi al fronte, nei primi anni di guerra e culmina col bombardamento notturno di Lubeca del 28 marzo 1942 da parte della RAF. Il vecchio capofamiglia torna nella sua città natale, percorre col cuore spezzato le strade devastate: ma ovunque ferve, indomita e fiera, l'immediata ricostruzione. Lui stesso è richiamato come ispettore dal consiglio comunale. Presentato proprio a Lubeca il 6 luglio 1944, il film voleva eccitare il risentimento contro gli alleati e preparare la popolazione civile a resistere sotto i bombardamenti.

### *Luftwaffe. Il dominio degli schermi*

Un posto particolare tra i Kriegsfilm nazisti occupano quelli dedicati alla Luftwaffe<sup>34</sup>. Oltre a *Pour le mérite* (◆), di cui abbiamo parlato a proposito della memoria della grande guerra come elemento della revanche,

---

33 Berndt Boll, *Die Propagandakompanien der Wehrmacht 1938 bis 1945*. In Christian Stadelmann, Regina Wonisch, *Brutale Neugier: Walter Henisch. Kriegsphotograf und Bildreporter*. Christian Brandstätter, Wien 2003. Daniel Uziel, *The Propaganda Warriors: The Wehrmacht and the Consolidation of the German Home Front*, Oxford, Peter Lang, 2008, pp. 87 ss. Reiner Rother u. Judith Prokasky (Hrsg.): *Die Kamera als Waffe. Propagandabilder des Zweiten Weltkrieges*. München, edition text+kritik, 2010.

34 Gethmann, *op. cit.*, pp. 68 ss. ("Film-Luft-Waffe", specialmente su Ritter). V. Bernhard Chiari, Matthias Rogg, Wolfgang Schmidt (Hg.), *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*, Oldenbourg Verlag, 2, 2003, pp. 343-438 ("Die Luftwaffe in NS-Propagandafilm"), con articoli di Matthias Rogg (introduzione), Reiner Rother (*Stukas*), Rolf Seubert (*Junge Adler*), Jan Kindler ("Zur Inszenierung der Luftwaffe im NS-Kulturfilm", pp. 401-438).

l'ex-asso Karl Ritter girò altri due UFA "aeronautici" di grande spessore, *Stukas* (♦ *Aquile d'acciaio*, 1941) e *Besatzung Dora* (♦ 1943).

Uno dei 21 film commissionati da Göring all'UFA, *Stukas* è un *Zeitfilm*, film contemporaneo, un genere che Ritter, soggettoista e regista, contribuì largamente a creare e a teorizzare come risposta ai film rivoluzionari russi. Uscito il 27 giugno 1941, al culmine delle fortune belliche della Germania<sup>35</sup>, celebra il ruolo determinante dei nuovi cacciabombardieri nella sconfitta della Francia. Il film è incentrato sui combattimenti aerei, ma racconta anche due episodi particolari: un pilota abbattuto che riesce da solo a far arrendere un intero reggimento francese; un altro, che ha subito un forte trauma, recupera la capacità di combattere quando, ascoltando al Festival wagneriano di Bayreuth il *Siegfried Rheinfahrt* (il viaggio al Reno di Sigfrido) nel *Crepuscolo degli Dei*, ha un flashback ricordando di averlo sentito suonare a quattro mani dal comandante e dall'ufficiale medico della squadriglia. Il film termina con gli *Stukas* in volo verso l'Inghilterra.

Due tenenti e due sergenti formano l'"equipaggio Dora" di una squadriglia di ricognizione a lungo raggio operante sui fronti Occidentale, Orientale e Africano. Il cameratismo resiste ad ogni sorta di incidenti e complicazioni tecniche, operative e familiari. Gli eventi bellici funestarono però la realizzazione del film. Le riprese iniziarono presso Berlino nell'agosto 1942, e la controffensiva britannica di El Alamein obbligò a girare le sequenze africane nelle altrettanto sabbiose, e per il momento ancora sicure, spiagge di Ostia. Poi lo staff si spostò sul fronte Orientale, ma alla fine dell'anno cominciò la controffensiva sovietica e in febbraio si arrese la 6a Armata a Stalingrado. Infine la scena del recupero dei piloti italiani abbattuti in Libia divenne inopportuna dopo la perdita dell'ultimo caposaldo in Tunisia e la caduta di Mussolini. Pungolato dalla censura, Ritter dovette più volte riscrivere e tagliare la sceneggiatura, finché nel novembre 1943 il film fu definitivamente vietato. Tuttavia, col permesso di Goebbels, fu proiettato il 2 febbraio 1945 agli allievi piloti della Luftwaffe a Brandenburg-Briest, con una conferenza introduttiva di Ritter.

35 Andreas Hillgruber (1925-1989), *Hitlers Strategie: Politik und Kriegsführung, 1940-1941*, Frankfurt am Main, Bernard & Graefe Verlag für Wehrwesen, 1965.



Luftwaffe: *Pour le mérite* (1938), *D III 88* (1939), *Feuertaufe* (1940), *Kampfgeschwader Lützow* (1941), *Stukas* (1941), *Besatzung Dora* (1943)



Altri tre importanti film aeronautici, prodotti dalla Tobis, furono sceneggiati e diretti da Hans-Karl Bertram (1906-1993), lui pure pioniere del volo come Ritter. Oltre a *Feuertaufe*<sup>36</sup>, un documentario sulla Luftwaffe nella campagna di Polonia, Bertram scrisse la sceneggiatura e collaborò con Herbert Maisch (1800-1974) alla regia di *D III 88* (♦ *The New German Air Force Attacks*, 1939). Il titolo si riferisce al numero di serie del biplano monoposto Albatros III D, il tipo più rappresentativo della caccia tedesca e austro-ungarica durante la grande guerra, montato da molti assi, primo tra

<sup>36</sup> Welch, 2001, *cit.*, pp. 172-183.

tutti il celeberrimo “Barone Rosso” Manfred von Richthofen (1892-1918). Elogiato da Goebbels come “un film ineccepibile sul destino nazionale”, fu pure un grande successo commerciale. Anticipando i temi dell’americano *Top Gun* (1986), è incentrato sulla rivalità tra due giovani piloti della Luftwaffe che competono per la stessa ragazza e per primeggiare nella squadriglia, e che a forza di inutili sfide finiscono per danneggiare i loro aerei. Scontata la meritata punizione, le due ex prime donne ascoltano a capo chino la lezione morale del comandante, veterano della grande guerra, sulla disciplina e il cameratismo che regnava tra gli assi del passato.

Oltre alla sceneggiatura, anche la regia di Kampfgeschwader Lützow (♦ 1941) è interamente di Bertram. Formato di veterani della grande guerra e della Legione Condor, lo stormo comandato da Günther Lützow (1912-1945), durante la campagna di Polonia scopre colonne di civili tedeschi deportati dai polacchi. Alla vista degli aerei la scorta si mescola ai prigionieri, ma gli aviatori riescono a colpire solo i polacchi senza ferire alcun connazionale. Poi lo stormo parte per i cieli dell’Inghilterra. Ultimo film aeronautico del regime fu il documentario *Front am Himmel* (1944, 80’) di Wilhelm Stöppler, Carl-Otto Bartning e K. L. Ruppel.

Più bravi a sfuggire al nemico che alle ragazze in cerca di marito, sono i piloti a far da mattatori nelle storie d’amore a lieto fine raccontate negli Heimatfront-Filme. In *Wunschkonzert*<sup>37</sup> (1940, Cine-Allianz/UFA), dell’austriaco Eduard von Borsody (1898-1970), con l’olando-tedesca Ilse Werner (1921-2005) e il popolarissimo Carl Raddatz (1912-2004), i protagonisti si innamorano nel 1936 durante le Olimpiadi di Berlino, ma tre giorni prima del matrimonio lui viene segretamente destinato alla Legione Condor con l’ordine di interrompere ogni comunicazione. Lei resta senza notizie per tre anni finché durante la famosa trasmissione radio domenicale “concerto a richiesta” lei lo sente richiedere una canzone e tra varie peripezie riesce a rintracciarlo.

37 Aikaterini Giampoura, “*Wunschkonzert* (1940): Filmic presentation of the German Volksgemeinschaft in WWII”, Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät III, Institut für Sozialwissenschaften (2015 online su academia.edu). “*Wunschkonzert*” (1940): Filmic presentation of the German *Volksgemeinschaft* in WWII.



L'arma più amata: *Wunschkonzert* (1940),  
*Die grosse Liebe* (1942), *Zwei in einer grossen Stadt* (1942)

In *Die große Liebe* (1942, UFA) di Rolf Hansen (1904-1990), con la svedese Zarah Leander (1907-1981) e il moravo Viktor Staal (1909-1982), una casuale notte d'amore, propiziata da un raid aereo nemico su Berlino, tra una soubrette danese un tenente pilota in breve licenza dal Nordafrica, si trasforma in un grande amore, ma per una lunga serie di malintesi i due non riescono a incontrarsi: tra l'altro si ritrovano a Roma, ma la notte prima delle nozze lui sente il dovere di ripresentarsi al suo reparto. Mandato in Russia, torna ferito in un ospedale alpino, dove finalmente lei riesce ad acciuffarlo. Convogliono a nozze e guardano con speranza al futuro mentre uno stormo sfreccia nel cielo.

In *Zwei in einer grossen Stadt* (1942), di Volker von Collande (1913-1990), prodotto da Robert Wüllner (1885-1966), con l'austro-francese Monika Burg aka Claude Farell (1918-2008) e Carl John (1905-1977), una crocerossina incontra un sottufficiale pilota in breve licenza a Berlino. Legano subito, si rivedono casualmente altre due volte, la terza si confessano reciprocamente l'anore e quando si rivedono la quarta manca un'ora alla partenza di lui per il fronte...



Scuola di Volo: *Wunder des Fliegens* (1935), *Himmelhunde* (1942), *Junge Adler* (1944)  
*Quax der Bruchpilot* (1941), *Quax in Afrika* (1943)

Un altro gruppo di film “aeronautici” riguarda la passione per il volo. Il primo, *Wunder des Fliegens*, di Heinz Paul, prodotto dalla Terra-Film, risale al 1935, e batte pure questo sulla continuità tra *Fliegerstreitkräfte* del '14-'18 e Luftwaffe<sup>38</sup>. *Himmelstürmer* (1941, Tobis) è una storia del volo dai fratelli Wright alla trasvolata atlantica di Charles Lindbergh fino agli albori dell'aviazione da guerra tedesca. Per contrappasso, il regista, Walter Jerven, perì nell'aprile 1945 in uno degli ultimi bombardamenti aerei di Berlino. In *Himmelhunde* (♦ 1942, Terra), di Roger von Norman (1908-2000), il giovane hitleriano Werner, appartenente a un gruppo alianti dell'HJ, partecipa ad una gara contro il divieto dell'istruttore, motivato da ragioni di sicurezza. Per questo la sua vittoria viene annullata e lui viene espulso dal gruppo. Viene però riammesso quando dimostra di aver capito il valore del cameratismo e dell'obbedienza senza discussioni. Analoga la morale di *Junge Adler* (1944, UFA), di Alfred Weidenmann (1916-2000), un film apprezzato da Goebbels ma di scarso successo. Per raddrizzare il carattere arrogante del figlio, il direttore di una fabbrica di bombardieri lo ritira dalla scuola e lo porta a lavorare con sé. Ma il ragazzo tratta gli altri dipendenti con degnazione e cambia atteggiamento solo quando i colleghi lo salvano da un grave incidente e lo proteggono dalla collera paterna.

L'aviazione fa da spunto pure ad un film (*Quax der Bruchpilot*, 1941) di Kurt Hoffmann (1910-2001) con Heinz Rühmann (1902-1994) nella parte dell'impiegato Otto Groschenbügel (Pinza da un soldo) detto “Quax” che

38 Manfred Korhaus, *Das Wunder des Fliegens und andere antifaschistische Erzählungen*, Röderberg-Verlag, 1981. Rolf Seubert, “Junge Adler. Technik-Faszination und Wehraufmachung im NS-Jugendfilm”, in Chiari et al. (Hg), *op. cit.*, pp. 380 ss.

si è fitto in capo di prendere un brevetto di volo. Visto il successo del film, si decise di produrre un seguito, *Quax auf Fahrt*, poi ribattezzato *Quax in Afrika*, che però fu sfortunato. Girato faticosamente nel 1943-45, censurato, poi liberalizzato, fu proiettato in Germania il 22 maggio 1953.

### *Kameraden auf See*

Decisamente inferiore alla Luftwaffe è la presenza cinematografica della Kriegsmarine, oltretutto incentrata quasi esclusivamente sugli U-Boote. Il primo film è *Morgenrot*<sup>39</sup> (“mattino rosso”, intitolato in Italia *L’inferno dei mari*), su soggetto dello scrittore nazista Gerhard Menzel (1894-1966) prodotto da Gunter Stapenhorst (1883-1976) con la regia di Gustav Ucicky. Girato a Kiel e uscito il 2 febbraio 1933, narra le vicissitudini dell’equipaggio di un sottomarino della grande guerra che riprende il mare dopo una breve licenza. Inizialmente la missione ha successo e l’U-Boot affonda un incrociatore britannico. Ma poi viene a sua volta affondato da un “Q-ship” (mercantili con armamenti nascosto). Il tenente e 9 uomini restano intrappolati a 60 metri di profondità: possono uscire, ma hanno solo otto respiratori e tutti preferiscono morire piuttosto che sacrificare due compagni. Allora il tenente e un marinaio si suicidano per salvare gli altri. Nel film risuonano varie canzoni popolari (*Wenn die Soldaten durch die Stadt marschieren; Muß I Denn Zum Städtele Hinaus: 1827*) e religiose (*Nun danket alle Got*), oltre a *Ich hatt’ einen Kameraden* (1809) di Ludwig Uhland (1787-1862) e il celebre *Matrosenlied (Denn Wir fahren gegen Engelland)* di Hermann Löns (1866-1914).

Seguirono due documentari Tobis; uno del 1934 sulle gesta dell’incrociatore corsaro *Emden* affondato nel 1914 nell’Oceano Indiano (*Heldentum und Todeskampf unserer Emden, 35’*), diretto e interpretato dall’austriano Louis Ralph (1878-1952); e nel 1936 un altro di Leonhard Fürst (1904-1972) sul riarmo navale (*Klar Schiff zum Gefecht. Ein Film von der deutschen Flotte*).

Di *Kameraden auf See* (1938, Terra), di Heinz Paul abbiamo già par-

<sup>39</sup> Sigrid Lange, *Morgenrot*. In Thomas Klein, Marcus Stiglegger und Bodo Traber (Hg.), *Filmgenres. Kriegsfilm*, Stuttgart, Reclam, 2006, pp. 61-65.



Kriegsmarine. *Morgenrot* (1933), *Heldentum und Todeskampf unserer Emden* (1934); *Kameraden auf See* (1938). *U-Boote Westwärts!* *Arditi dell'Oceano* (1941)

lato a proposito dei film sulla guerra di Spagna. In *U-Boote Westwärts!* (♦ 1941, *Arditi dell'Oceano*, UFA), di Günther Rittau (1893-1971) un sottomarino intercetta un mercantile neutrale (olandese) con un carico illegale di parti di aereo: mentre si accingono a minarlo, arriva una torpediniera inglese di scorta: il sottomarino si immerge per sfuggire ai siluri, senza poter attendere la squadra di preda (un tenente e tre marinai) che resta così a bordo del mercantile e viene catturata dalla torpediniera. Il sottomarino non esita a silurare a sua volta la torpediniera, poi continua ad affondare le navi del convoglio nemico e intanto recupera in mare i quattro della

squadra di preda: ma il tenente non sopravvive alle gravi ustioni. Alla fine della crociera l'U-Boot rientra alla base con 9 vittorie segnate sul pennone.

In seguito furono prodotti solo brevi documentari, come *Boote mit Flügeln* (1942, 14') di Nicholas Kaufmann (1892-1970), *Asse zur See - Ein Filmbericht von unseren Schnellbooten* (1943, 18') di Herman Stöß e *U-Boote am Feind* (1943, 22').

### §. 3. Nationalgeschichte

*Führerprinzip. Federico II e Bismarck interpretati da Otto Gebühr*

L'edizione tedesca di wikipedia<sup>40</sup> ha catalogato ben 39 film su Federico il Grande, di cui tre anteriori alla grande guerra, nove "weimariani", sette "nazisti"<sup>41</sup> e venti postbellici (1982-2012, di cui nove nel periodo 1979-1986). I quattro maggiori del 1933-1942 (di Frölich, Steinoff, Meier e Harlan) furono censurati dagli alleati,

In *Der alte und der junge König* il giovane Federico è interpretato da Werner Hinz e il padre da Emil Jannings. Negli altri film il re continuò ad essere interpretato da Otto Gebühr (1877-1954), come in quasi tutti i precedenti film "federiciani"<sup>42</sup>. Gebühr era stato pure "der alte Vorwärts",

<sup>40</sup> *Liste von Filmen zu Friedrich II. (Preußen)*.

<sup>41</sup> I film "federiciani" girati durante il III Reich includono due cortometraggi di Phil Jutzi del 1935 (*Anekdoten um den alten Fritz*) e 1936 (*Heiteres und Ernstes um den großen König*) prodotti dalla K. U.-Filmproduktions- und Vertriebs-GmbH, una commedia [*Das schöne Fräulein Schragg*, 1937, di Hans Deppe, Tonicht Film/UFA] e quattro film storici: *Der Choral von Leuthen* [1933, Carl Frölich e Arzén von Cserépy, UFA], *Der alte und der junge König* [1935, Hans Steinoff, Deka-Film GmbH], *Fridericus* [1936, in due parti, di Johannes Meier, da un romanzo di Walter von Molo, Diana-Tonfilm GmbH] e, più importante di tutti, *Der Grosse König [Il Grande Re*, 1942, Veit Harlan, prod. Harlan e Willi Wiesner, Coppa Mussolini a Venezia]. Cfr. Welch, 2001, *cit.*, pp. 147-155. V. pure Michael Klossner, *The Europe of 1500-1815 on film and television: a worldwide filmography of over 2550 works, 1895 through 2000*, McFarland & Co., 2002.

<sup>42</sup> *Die Tänzerin Barberina* (Campanini), di Carl Boese, 1920; la quadrilogia *Fridericus Rex* di Arzén von Cserépy, 1922-23; *Die Mühle von Sanssouci* di Friedrich Zelnik, 1926; *Der alte Fritz*, di Gerhard Lamprecht, 1928; *Das Flötenkonzert von Sans-souci*, di Gustav Ucicky, 1930; *Die Tänzerin von Sanssouci*, 1932, di Frederich Zelnik.

il maresciallo Blücher, in *Waterloo* di Karl Grune [1929, Bavaria Film / Emelka] e fu ancora Bismarck nei due film di Wolfgang Liebeneiner (1905-1987) prodotti dalla Tobis, *Bismarck (Il cancelliere di ferro)*, 1940) e *Die Entlassung* (1942, sull'esonero del primo ministro da parte del giovane Guglielmo II)<sup>43</sup>. Entrambi censurati dagli alleati per esaltazione del Führerprinzip, furono poi liberalizzati.

### *Kadetten*

Altri film furono ispirati dalle rocambolesche avventure di personaggi dell'epoca federiciana come il barone di Münchhausen (1720-1797) e il barone Friedrich von der Trenck (1726-1794), guardia del corpo di Federico II, gentiluomo di Caterina II di Russia e infine spia prussiana ghigliottinata a Parigi. Su Trenck ne uscirono due, nel 1932 *Trenck, Der Roman einer großen Liebe (Il prigioniero di Magdeburg)*, Phoebus Tonfilm) di Ernst Neubach e Heinz Paul, basato sul romanzo di Bruno Frank, e nel 1940 *Trenck, der Pandur (Il capitano di ventura)*, Tobis) di Herbert Selpin. Oltre un muto francese del 1911, a Münchhausen furono dedicati due cartoni animati (1931 e 1944) e il celebre UFA a colori di Josef von Bány (1943).

Questi film riproducevano lo stereotipo della guerra dei Sette anni come cavalleresca e avventurosa *guerre en dentelle*. Del tutto opposta è invece la storia raccontata da Karl Ritter in *Kadetten*<sup>44</sup> (♦ *I cadetti di Smolensko*, 1939, UFA). Nell'ottobre del 1760, per risparmiare la popolazione di Berlino, il comandante della debole guarnigione capitola col nemico di ritirarsi a Spandau. Partono pure i cadetti più anziani, mentre quelli tra i 9 e i 12 anni restano nella sede di Berlin-Lichterfelde. Senonché, in barba agli accordi, i russi li fanno prigionieri e li sottopongono a ogni sorta di vessazioni. I figli della nobiltà sopportano fieramente i lazzi e gli insulti delle prostitute e dei gaglioffi al seguito delle truppe. Sventato un tentativo di fuga, il comandante della scorta, un bestiale e sanguinario colonnello

43 Welch, 2001, *cit.*, pp. 141-146.

44 Jay W. Baird, *To Die for Germany: Heroes in the Nazi Pantheon*, Indiana U. P., 1992, p. 193-196. Ulrich Herrmann u. Rolf Dieter Müller (Hrsg), *Junge Soldaten im Zweiten Weltkrieg: Kriegserfahrungen als Lebenserfahrungen*, Weinheim, Juventa Verlag, 2010, pp. 67 ss.



Federico e Otto: *Der Choral von Leuthen* (1933), *Der alte und der junge König* (1935), *Fridericus* (1937), *Die Tänzerin von Sanssouci* (1932), *Kadetten* (1939), *Der Grosse König* (1942), *Bismarck* (1940), *Die Entlassung* (1942)

cosacco dal muso mongolo, ordina la decimazione dei cadetti: ma questo provoca la respiscenza di un capitano prussiano ingiustamente espulso da Federico II e passato al servizio russo. Nella scena chiave il capitano li raduna usando come segnale il Kadettenlied, risalente alla guerra dei trent'anni: i ragazzi rubano le armi, si asserragliano in un forte abbandonato e resistono ai cosacchi. Inforcato il cavallo di un nemico ucciso, un cadetto galoppa a chiedere rinforzi. Quando arrivano, trovano il capitano morto, ma i cadetti possono tornare a Berlino e sfilare cantando fra il tripudio della gente, prefigurando lo spirito della Hitlerjugend. Infatti come comparse furono utilizzati gli allievi dell'Istituto di educazione politica nazionale (Napola) di Potsdam. Le riprese iniziarono il 30 marzo 1939 e il film, costato 880.000 marchi, fu presentato il 5 settembre all'XI Parteitag di Norimberga, ma subito ritirato per non irritare i cobelligeranti sovietici. Rispolverato dopo l'Operazione Barbarossa, fu presentato il 2 dicembre 1941 a Danzica.

### *Befreiungskrieg*

Naturalmente la propaganda nazista sfruttò pure il tema romantico della guerra le di liberazione contro Napoleone, considerata l'atto di nascita del Popolo come soggetto politico, di cui si fa interprete un leader anche in contrapposizione allo stato. Allo scopo serviva perfettamente l'esempio del generale Ludwig Yorck von Wartenburg (1759-1830) che (contravvenendo agli ordini del re di Prussia, suo malgrado alleato di Napoleone), il 30 dicembre 1812, alla frontiera tra la Prussia e la Lituania, aveva firmato un armistizio, negoziato da Clausewitz, con un generale lui pure prussiano ma al servizio russo<sup>45</sup>. Il film a lui dedicato (*Yorck*, UFA), di Gustav Ucicky, su sceneggiatura di Veit Harlan, è del 1931, ma non è certo weimariano: semmai esalta i Freikorps che avevano proseguito nei paesi Baltici, al nominale servizio zarista, la guerra contro gli alleati che sostenevano l'indipendenza estone, e che, varcando la frontiera lituana, avevano reso omaggio al cippo commemorativo della convenzione di Tauroggen.

In seguito la guerra di liberazione fu ricordata da film d'avventura senza eccessive pretese politiche. Tratto da un romanzo di Georg von der Vring (1889-1968), *Schwarzer Jäger Johanna (Der Spion des Kaisers*, 1934, Terra), di Johannes Meier (1888-1976), con Marianne Hoppe, narra le avventure spionistiche e amorose di una ragazza di buona famiglia che nel 1809 finisce per unirsi, in abiti maschili, agli ussari neri fedeli al duca di Brunswick rifugiato in Boemia, i quali combattono contro il nemico che vuole trasformare il ducato in un dipartimento francese. Dopo Wagram, il duca cerca di raggiungere coi suoi ussari la squadra inglese nel Mare del Nord. Strada facendo libera molte città e villaggi ed è accolto trionfalmente a Brunswick, dove le truppe westfaliche inviate da Napoleone si ammutinano.

Uscito il 30 dicembre 1935, sei mesi dopo l'accordo navale anglo-tedesco del 18 giugno, *Der höhere Befehl (Le spie di Napoleone*, 1935, UFA), di Gerhard Lamprecht (1807-1974), rammentava la storica alleanza anglo-tedesca che aveva sconfitto Napoleone. Agenti segreti francesi, con la complicità di un'attrice, rapiscono nel territorio di un satellite renano

---

45 V. Ilari, "Tauroggen, il mito geopolitico che unisce russi e tedeschi", *Limes*, agosto 2014, pp. 124-126.



Befreiungskrieg. *Schwarzer Jäger Johanna* (1934),  
*Der höhere Befehl* (1935), *Ritt zwischen den Fronten* (1941)

un ufficiale prussiano al servizio russo che deve assistere un diplomatico britannico per stipulare un'alleanza. Un capitano dei dragoni, che non sopporta il giogo napoleonico, indaga di sua iniziativa sul rapimento e, pagando con la degradazione e l'esilio, libera il corriere, il quale può così portare a termine la missione.

*Ritt zwischen den Fronten* (*Kameraden*) (♦ 1941, Bavaria Film), di Hans Schweikart (1895-1975) è invece la storia del maggiore prussiano Ferdinand von Schill (1776-1809), che tentò di sollevare la Germania contro Napoleone. Dopo iniziali successi, la piccola armata di Schill fu sconfitta da truppe danesi e olandesi e i suoi ufficiali furono in gran parte condannati a morte o a pesanti pene detentive dalle stesse autorità tedesche.

*Das Volk steht auf!*

Il più famoso dei film sul Befreiungskrieg, e forse fra tutti i Kriegsfilme, è comunque *Kolberg*<sup>46</sup> (♦ *La Cittadella degli eroi*, UFA), di Veit Harlan (1899-1964), il regista del famigerato *Jud Süß* (1940). Basato sull'autobiografia di Joachim Nettelbeck (1738-1824), capofila della resistenza della città di Kolberg, assediata da truppe renane e italiane al servizio francese dopo la sconfitta prussiana del 14 ottobre 1806, il film è incentrato su Nettelbeck e August Neidhardt von Gneisenau (1760-1831), il difensore di Kolberg e in seguito uno dei riformatori dell'esercito e dello stato prussiani, interpretati da Heinrich George (1893-1946) e Horst Kaspar (1913-1952). Nel cast ci sono pure Gustav Diessl (1899-1948), interprete di von Schill, e Werner Scharf, caduto il 30 aprile 1945 combattendo nel Volkssturm, che nel film interpreta il generale milanese Pietro Teulíe (1769-1807), comandante della Divisione italiana e dell'assedio, fattosi stupidamente ammazzare da una cannonata dei difensori mentre, ubriaco, li insultava a cavalcioni di un cannone<sup>47</sup>.

I diari di Goebbels, tornati da Mosca nel 1992, dimostrano la grande importanza politica che il ministro attribuiva al film, concepito fin dal 7 maggio 1943 come “una potente lezione nelle aree soggette agli attacchi aerei” per “indicare che l'unità popolare in patria e al fronte può superare qualunque nemico”. Già in luglio Goebbels intervenne per correggere il progetto iniziale, che dava troppo spazio alla figlia di Nettelbeck, interpretata dalla moglie di Harlan (la svedese Kristina Söderbaum). Iniziate il 27 ottobre, le riprese terminarono il 17 luglio 1944: Girato in Agfa color, impiegò 187.000 soldati come comparse e costò 8,8 milioni di marchi.

46 David Culbert, “Kolberg, film, filmscript and Kolobrzeg today”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 14, No. 4, 1994; Peter Paret, “Kolberg (1945) as a historical film and historical document”, *ibidem*, pp. 467-474. Culbert, “The Goebbels Diaries and Poland's Kolobrzeg Today”, in Id. and Chambers, *World War II, Film, and History*, Oxford U. P., 1996, pp. 67-77. Welch, 2001, *cit.*, pp. 186-198. Ian Garden, *The Third Reich's Celluloid War. Propaganda in Nazi Feature Films, Documentaries and Television*, The History Press, 2011. Rolf Giesen u. Manfred Hobsch, *Hitlerjunge Quex, Jud Süß und Kolberg. Die Propagandafilme des Dritten Reiches*, Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag GmbH, 2005.

47 Eugenio De Rossi (1863-1929), “Una divisione italiana all'assedio di Colberg 1807”, in *Memorie Storiche Militari*, III, 1910, VII, pp. 233-286.



Goebbels visionò il montaggio il 7 dicembre assieme a circa 150 leader nazisti e, anche a seguito dei loro commenti, suggerì cinque tagli, il cui scopo fu però frainteso da Harlan, costringendo ad una seconda revisione. Finalmente soddisfatto, Goebbels sottopose la pellicola ad Hitler il 23 dicembre, e, ultimo dei quattro premiati col titolo di “Film della Nazione”, *Kolberg* uscì il 30 gennaio 1945, anniversario della presa del potere da parte di Hitler, contemporaneamente a Berlino e alla Rochelle, la base degli U-Boote atlantici assediata dal nemico. Fu poi proiettato a Königsberg, Breslau, Danzica e in altre grandi città, e specialmente nelle giornate della Hitlerjugend e alle reclute della Wehrmacht e delle SS.

Il 18 febbraio Goebbels concluse il discorso allo Sportpalast con le parole “il Popolo sorge, si scatena la tempesta!” (Das Volk steht auf, der Sturm bricht los!) tratte dal poema *Männer und Buben* (uomini e ragazzi) di Theodor Körner (1791-1813) che nella scena iniziale del film viene coralmemente intonato dal popolo e dalla Landwehr del 1813 che sfilano tenendosi sottobraccio [v. il Canto Nazionale di Goffredo Mameli, composto l’8 settembre 1847: “che, se il popolo si desta / Dio combatte alla sua testa, / la sua folgore gli da”]. Investita da russi e polacchi, Kolberg resistette il tempo necessario per consentire l’evacuazione dei 50.000 profughi dalla Pomerania. Goebbels vietò poi di comunicare, nel bollettino di guerra del 18 marzo, la caduta della città. A Berlino il film continuò ad essere proiettato fino alla fine al Tauentzien-Palast e nel famoso “cinema temporaneo”



dell'Alexanderplatz, ma con sempre minor afflusso di pubblico, a differenza del *Barone di Münchhausen* che continuò fino alla fine a fare il pieno. Catturato dai russi, il corpulento ex-comunista pomerano George morì di fame il 25 settembre 1946 nel campo di concentramento di Sachsenhausen.

Proibito dagli alleati, il film è ancor oggi vietato in Austria e Germania, ma il controproducente divieto, ovviamente inane rispetto ai mezzi di diffusione attuali, ha finito paradossalmente per riattualizzare il film, trasformandolo in un cult del populismo nazionalista e anti-occidentale e quasi in una "vittoria postuma". Ufficialmente può essere proiettato solo col permesso della Felix Murnau Stiftung e solo in una versione "politicamente corretta" preparata nel 1965 inframmezzando le scene con commenti e filmati intesi a far risaltare le falsificazioni e strumentalizzazioni propagandistiche: versione che all'epoca fu subissata dalle polemiche e subito ritirata. Il 22 marzo 1998 il film andò in onda in versione originale sul canale televisivo ARTE in occasione di una commemorazione di George e dopo un interessante documentario di Alexander Bohr sulla genesi del film (*Über den Film Kolberg vor 1945*).

### *Das Reich geht weiter*

Nel 1992, in occasione del 75° anniversario dell'UFA, il compositore Norbert Schultze, autore delle musiche di Kolberg, accennò al critico e regista Hans-Christoph Blumenberg la storia fino ad allora ignorata, di un ultimo film nazista (UFA N. 205) ispirato a *Mrs Miniver* (1942), il capolavoro di William Wyler (1902-1981) sull'Home Front britannico grandemente ammirato da Goebbels. Come risultò poi dalle accurate ricerche di Blumenberg<sup>48</sup>, *Das Leben geht weiter* ("la vita continua") era incentrato sulla vita quotidiana nel sobborgo berlinese di Zehlendorf all'epoca del bombardamento del 1943, e sulla figura di un ingegnere, interpretato da George, che continua intrepidamente a lavorare ad un prototipo di caccia notturno. Diretto da Wolfgang Liebeneiner, il regista di *Bismarck*, ma con la collaborazione di Karl Ritter e dello stesso Goebbels, il "film UFA N. 205" fu girato segretamente dal 20 novembre 1944 negli studi UFA di Babelsberg, dov'erano stati ricostruiti gli scorci berlinesi allora in macerie. Nel marzo 1945, a seguito degli attacchi alleati, la troupe dovette trasferirsi alla base aerea di Lüneburg, dove il film fu completato il 16 aprile. Il 18, all'arrivo degli inglesi, Liebeneiner nascose le pizze nella cattedrale di Bardowick. In seguito le pizze furono trovate da alcuni ragazzini, che per gioco dettero fuoco alla pellicola. Si salvarono solo cinque fotogrammi, che, insieme a testimonianze e documenti, in particolare il diario di produzione di Ritter, hanno consentito al produttore Carl Schmitt e al regista Mark Cairns di realizzare un documentario della Hessischer Rundfunk sponsorizzato dalla redazione di ARTE, rappresentata da Wolfgang Vogel.



<sup>48</sup> Hans Christoph Blumenberg, *Das Leben geht weiter. Der letzte Film des Dritten Reiches*, Berlin, Rowohlt, 1993. *Ultimo ciak a Berlino. Storia e destino del film che doveva magnificare la vittoria nazista*, Editrice Il Castoro, 1994.

# VERBOTENE FILME

*Fukas*  
 KOLBERG  
 HEIMKEHR  
 Die Rothschilds  
 AKTIEN AUF WATERLOO  
 ICH KLAGE AN  
 Über alles  
 in der  
 Welt  
 Jud Süß

## DAS VERDRÄNGTE ERBE DES NAZI-KINOS

EIN FILM VON FELIX MOELLER

MIT OSKAR ROEHLER, MOSHE ZIMMERMANN, GÖTZ ALY, JÖRG JANNINGS, JOHANNA LIEBENEINER, RAINER ROTHER,  
SONJA M. SCHULTZ, THOMAS KOEBNER, MARGARETHE VON TROTTA, ERNST SZEVEDITS, CHRISTIANE VON WAHLERT u.a.

DREH UND REGIE FELIX MOELLER  
 KASTELLE ISABELLE CHISZ, LUDOLPH WYER, ALING LÁSZLÓ  
 VERLEIH ANNETTE MUFF  
 GRAFISCHE GESTALTUNG PAUL/MARTIN EICHHORN  
 MUSIK BJÖRN WIESE  
 DREHLEITUNG JAN WICHERS, SAMUEL SCHMIDT,  
 GREGOR KUSCHEL, PETER BARANOWSKI, JEAN-BARTHELEMY VÉLAY u.a.  
 REGIEASSISTENT NATHALIE ANDRÉS  
 POSTPRODUKTION STEFAN BECKERS  
 PRODUKTIONSLEITUNGSLEITER BJÖRN JENSEN  
 POSTPRODUKTION STÄBCHEN ARRI FILM & TV BERLIN  
 REGULATION CHRISTIAN VON BEHR, ROLF BERGMANN, SABINE MITTERER  
 PRODUKTION AMÉLIE LAITSCHA, FELIX MOELLER  
 FILM BLUEPRINT FILM PRODUKTION IN KOPRODUKTION MIT DEM RUNDSTUHL BERLIN-BRANDENBURG UND DEM HESSISCHEN RUNDSTUHL  
 IN ZUSAMMENARBEIT MIT ARTE  
 GEFÖRDERT DURCH MEDIENBOARD BERLIN-BRANDENBURG, FILMFERNSHFONDS BAYERN, DEUTSCHER FILMFÖRDERFONDS, FILMFÖRDERUNGSANSTALT  
 IM VERLEIH DER EDITION SALZGEBER - WWW.SALZGEBER.DE

BLUEPRINT  
FILM GROUP

rbb

hr

arte

medienboard

FFF Bayern

DFP

F&T

## “La guerra come qualcosa di personale” La missione di Hollywood nella Seconda guerra mondiale.<sup>1</sup>

di Stefano Cambi

Quando si discute di film a sfondo bellico non si può prescindere dalla produzione riguardante la Seconda guerra mondiale. Infatti, nessun altro conflitto (neanche quello del Vietnam che, secondo alcuni critici, ha dato vita a un nuovo genere cinematografico) è stato tanto frequentemente drammatizzato sul grande schermo. È altrettanto evidente che Hollywood, dove è stata concepita la gran parte della filmografia di riferimento, ha rappresentato, in virtù di un imponente sistema di distribuzione, il centro mediatico più rilevante nel plasmare l'immaginario collettivo degli americani così come di milioni di spettatori in tutto il mondo.<sup>2</sup> La narrazione della “guerra totale” da parte degli *studios* è cominciata durante lo svolgimento stesso delle ostilità, quando anche l'industria americana del cinema fu chiamata a fare la sua parte nello sforzo militare nazionale. Nel trattare le problematiche connesse all'uso del film d'intrattenimento a fini di mobilitazione popolare, il presente articolo, attraverso una selezione di fonti limitatamente considerate dalla storiografia<sup>3</sup>, intende fornire un quadro generale sia del complesso e non sempre armonico rapporto tra addet-

---

1 I documenti governativi utilizzati in questo articolo sono stati consultati presso la Franklin Delano Roosevelt Presidential Library and Museum (Fdrl), la Harry S. Truman Library and Museum (Htlm), la Dwight D. Eisenhower Presidential Library and Museum (Ddel) e la sede di College Park della National Archives and Records Administration (Nara).

2 In particolare si fa riferimento alle otto compagnie che nel 1922 costituirono la più importante associazione di categoria degli industriali americani del cinema, la Motion Picture Producers and Distributors of America (Mppda), ossia: Mgm, Warner Bros., Paramount, 20th Century-Fox, Rko, alle quali si affiancarono le più piccole Universal, Columbia e United Artists. Nel 1945 la Mppda fu sostituita dalla Motion Picture Association of America (Mpa).

3 Tra le più approfondite pubblicazioni si segnalano: Clayton Koppes, Gregory Black, *Hollywood goes to war – Patriotism, movies and the Second world war from Ninotchka to Mrs Miniver*, London, I.B. Tauris & Co., 1988; Thomas Doherty, *Projections of War – Hollywood, American culture and World war II*, New York, Columbia University Press, 1993; Todd Bennett, *One world, big Screen – Hollywood, the Allies, and World war II*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2012.

ti ai lavori e funzionari pubblici in un contesto democratico e di libero mercato, qual era quello degli Stati Uniti, sia degli aspetti che hanno contraddistinto la propaganda governativa nei “film di guerra”, allora concepiti con un’accezione più ampia rispetto a quella cui siamo abituati.

Per comprendere l’importanza che lo schermo rivestiva nell’ottica dei responsabili per l’informazione di Washington è opportuno richiamare le parole con le quali Lowell Mellett, incaricato dal governo di tenere i contatti con le compagnie di produzione e distribuzione, si rivolse alle grandi personalità dell’industria cinematografica sul finire del primo anno di guerra:

Siamo ancora in uno stadio nel quale si rende necessario ricordare continuamente a noi stessi che è vero, che è reale, che ne siamo parte. In un certo qual modo per noi è solo una storia su un rotocalco, alla radio, o in un cinegiornale, una messinscena cui stiamo assistendo, una messinscena che avrà necessariamente un lieto fine – non una lotta all’ultimo sangue dove potremmo soccombere – Il mio e il vostro compito è quello di passare dal ruolo di spettatore passivo a quello di partecipante attivo [...] e concepire la guerra come qualcosa di personale.<sup>4</sup>

Tale esortazione, naturalmente, era rivolta non solo alla comunità di Hollywood, chiamata in causa nel ruolo di mediatrice, ma agli americani tutti. Il precipitare degli eventi aveva infatti posto il Paese di fronte alla necessità di colmare il *gap* militare con le potenze nemiche impegnando, nel più breve tempo possibile, tutte le sue risorse industriali e civili. In altri termini, gli Stati Uniti dovevano trasformarsi in un’efficiente “macchina da guerra”. Si può dire, sulla falsariga di questa metafora, che l’informazione bellica (così come definita dai propagandisti) rappresentava il “lubrificante” necessario a far lavorare al meglio gli ingranaggi. La strada verso la vittoria si prospettava infatti molto impegnativa e il popolo, che non viveva il conflitto sulla propria pelle ed era ancora attraversato da pulsioni isolazioniste, avrebbe dovuto produrre uno sforzo straordinario per dotare le forze combattenti di quanto necessario per piegare la volontà dei paesi

4 Wartime Motion Pictures. An address by Lowell Mellett, Chief Bureau of Motion Picture – Office of War Information – Washington, D.C., For delivery Thursday morning, November 12, 1942, before the annual meeting of the National Board of Review, Hotel Pennsylvania, Nyc, Motion Pictures – Research – Clippings, Papers of Harry S. Truman – Smof: Dallas C. Halverstadt Files – Subject File, 1946 – 1951, Htlm.

dell'Asse. Gli americani dovevano essere preparati ad affrontare fatiche, stress e ansie derivanti dall'emergenza bellica con assoluta determinazione, persuasi della necessità di agire responsabilmente, a lavoro, a casa, nella quotidianità. I funzionari del governo credevano che la motivazione potesse scaturire soltanto dalla comprensione e il cinema, inteso sia come discorso sia come luogo fisico, era ritenuto un ottimo canale attraverso cui informare ed educare i cittadini.<sup>5</sup>

Per parte loro, ampi settori dell'industria di Hollywood dimostrarono un'immediata disponibilità ad arrogarsi il compito. La Motion Picture Committee Cooperating for Defense, formatasi mentre la Francia stava vacillando di fronte alla folgorante avanzata nazista, si trasformò, dopo l'attacco giapponese a Pearl Harbor, in War Activities Committee of the Motion Picture Industry (Wac). Tale comitato, oltre a proseguire le campagne di sensibilizzazione e raccolta di fondi, si sarebbe occupato principalmente della produzione e distribuzione (per il governo) di cortometraggi, nonché della conseguente gestione della programmazione nelle sale americane.<sup>6</sup> Su richiesta degli associati, che domandavano «un punto di contatto, revisione, intermediazione e bonifica [dei materiali] tra l'industria e il governo», il 17 dicembre 1941 il Presidente Roosevelt nominò Mellett, ex-direttore del *Washington Daily News*, responsabile dell'Office of the Coordinator of Government Film (Ogf).<sup>7</sup>

---

5 The Framework of the Government Information Program, Government Information Manual for the Motion Picture Industry, Records of the Historian Relating to the Domestic Branch 1942-45, Rg 208, Nara.

6 The Motion Picture Industry's Cooperation With The Government In the War Effort, by Joseph H. Hazen, September 17, 1943, pp. 18 – 19, 320 – Warner Bros., Records of the Historian Relating to the Domestic Branch 1942-45, Rg 208, Nara; Memorandum on The Postwar International Information Program of the United States – Department of State, July 5, 1945, from John S. Dickey, Director of the Office of Public Affairs, to Archibald MacLeish, Assistant to the Secretary of State, p. 131 (spec. note 1), Owi – State Dept. study of postwar international information programs, Office of War Information (State Department – United Press) / State Department Information Programs (1946), Papers of Charles Hulten, Htlm.

7 Motion Picture in War Information (Functions of the Films in Total War; Functions of the Coordinator of Government Films), Submitted to Lowell Mellett, Coordinator of Government Film, by Arch A. Mercey, Deputy Coordinator of Government Film, June 16, 1942, Motion Picture in Total War, Records of the Historian Relating to the Domestic Branch, Rg 208, Nara.



Nel marzo del 1942 una delegazione composta dal presidente della Wac, George Schaefer (Rko), dal vice-presidente dell'associazione di categoria dei produttori e distributori americani, Francis Harmon, e da Nicholas Schenck (Mgm), Joseph Hazen (Warner Bros.) e Barney Balaban (Paramount), incontrò il direttore dell'Ogf e domandò espressamente che venisse stabilita una più stretta cooperazione tra le varie agenzie del governo e coloro i quali si rendevano disponibili per la realizzazione di documentari di guerra e cinegiornali. Nel corso di una riunione tenutasi all'inizio di aprile con i responsabili delle maggiori case cinematografiche,

studi indipendenti e produttori di cortometraggi (alcuni di questi, ingaggiati dal governo o, come Samuel Goldwyn, Sol Lesser e David Selznick, su iniziativa personale, si assunsero l'onere di confezionare un minimo di ventisei documentari nei successivi sei mesi) Mellett annunciò l'apertura di una succursale a Hollywood alla quale gli addetti ai lavori si sarebbero potuti rivolgere ogni qual volta avessero avuto bisogno di materiale informativo del governo e chiarimenti circa il programma d'informazione di guerra.<sup>8</sup> Era in sostanza l'inizio del coinvolgimento diretto delle compagnie cinematografiche non soltanto nel programma d'informazione di Washington, ma nelle politiche per la comunicazione in senso più

8 Hollywood Shorts Program – Attachment, from Leo C. Rosten (Executive Office of the President – Office for Emergency Management – Office Memorandum) to Mr. Lowell Mellett, Subject: Story for “Variety”, May 11, 1942, Hollywood Productions Book – E.A. Minderman, Blackburn, Katherine C., Lowell Mellett – Personal Files 1938-1944, Fdrl.

ampio, che avrebbero abbracciato, di lì a poco, anche le pellicole d'evazione. Fra le raccomandazioni espresse nel rapporto finale sulle attività svolte, infatti, i funzionari dell'Ogf invitarono a «continuare a fornire assistenza ai produttori di cortometraggi e lungometraggi assicurando un'informazione governativa appropriata da inserire nei loro film».<sup>9</sup>

Nel giugno del 1942 l'ufficio guidato da Mellett fu assorbito dalla sezione-nazionale dell'agenzia unica per la propaganda, l'Office of War Information (Owi), col nome di Bureau of Motion Picture (Bmp).<sup>10</sup> Il problema maggiore, dal punto di vista del Bmp, era costituito dal fatto che, nel primo anno di guerra, Hollywood aveva veicolato una narrazione del conflitto semplicistica e irrealistica, inutile propagandisticamente nonché potenzialmente dannosa, assolutamente da correggere. Nel prosieguo del discorso pronunciato al simposio del Motion Picture National Board of Review nel novembre del 1942, Mellett affermò:

Hollywood, come altre industrie del divertimento, prende spunto dagli interessi contingenti e uno di questi è la guerra. Pertanto i film che utilizzano il tema della guerra sono cresciuti sensibilmente di numero. Disgraziatamente molti di questi non sono buoni film, a causa della competizione tra i produttori per corrispondere questo naturale interesse del pubblico, così grande che all'inizio molti film furono scritti, prodotti e distribuiti prima ancora che autori e produttori potessero rendersi conto di cos'è la guerra, cosa significa per una grande democrazia prender parte a una guerra, in particolare una guerra che coinvolge ogni altro paese, grande o piccolo, del globo, e ogni aspetto della vita nel nostro Paese. Abbiamo avuto un'ondata di film che non avevano più aderenza alla realtà di quanto ne abbiano le strisce di fumetti del giornale, film che erano studiati per confermare la nostra concezione *naïf* per cui tutti i tedeschi sono superspie e maestri dell'arte bellica o tonti heilhitleranti, tutti i giapponesi sono sabotatori con denti da cavallo indossanti occhiali con montatura di corno, e qualsiasi corrispondente di guerra americano poteva, con l'aiuto di un'attraente bionda, gestire tutta la situazione, lasciando a noi altri ben poco da fare eccetto sedere in sala ad applaudire. Sfortunatamente questa guerra

9 Motion Picture in War Information (Recommendations), Submitted to Lowell Mellett, Coordinator of Government Film, by Arch A. Mercey, Deputy Coordinator of Government Film, June 16, 1942, Motion Picture in Total War, Records of the Historian Relating to the Domestic Branch, Rg 208, Nara.

10 Sull'Owi, si veda: Allan Winkler, *The Politics of Propaganda – The Office of War Information, 1942-1945*, New Haven – London, Yale University Press, 1978.

non è così facile, e tutto ciò che induce le persone a pensare che lo sia arreca un danno molto grande al Paese.<sup>11</sup>

Il distacco di Los Angeles del Bmp, in diretto contatto con le case cinematografiche, non perdeva occasione per esortarle a produrre «film di puro intrattenimento senza alcun tipo di riferimento alla guerra [...], che non dovrebbe essere usata nei film eccetto quando essi risultino, di conseguenza, di concreto aiuto per la vittoria».<sup>12</sup> I propagandisti fornirono «suggerimenti specifici» inerenti i temi dell'informazione di guerra («i principi», «il nemico», «popoli e nazioni unite», «lavoro e produzione», «il fronte interno», «le forze combattenti») da drammatizzare nel contesto della cornice narrativa. «Se attentamente e naturalmente inseriti in dialoghi ordinari, trame e scene», sostenevano, «certi dettagli possono avere un grande effetto finale». Di seguito sono riportati alcuni esempi di ciò che veniva chiesto di evidenziare:

Mostrate cosa l'uomo comune ha da guadagnare dalla vittoria [...] e cosa rischia di perdere in caso di sconfitta [...]. Mostrate la democrazia in funzione – nella comunità, nella fabbrica, nell'esercito [...]. Mostrate stranieri leali contribuire allo sforzo bellico, contenti della possibilità di supportare e aiutare la terra libera che li ha adottati [...]. Cercate di far capire che il nemico non è un pugno di leader attorno a Hitler, Mussolini e Tojo da una parte – un nemico personificato – né, all'opposto, l'intero popolo tedesco, italiano e giapponese. Il nemico sono le molte persone infettate dalla velenosa dottrina dell'odio, della forza che si fa diritto [...]. Mostrate gli indifferenti, i creduloni, gli scarica-barile, i pessimisti cronici come inconsapevoli agenti dell'Asse – per la verità più pericolosi di spie e sabotatori nemici, la cui parte è stata esagerata [...]. Non ridicolizzate o sottovalutate il nemico. Egli è astuto e coriaceo, occorrerà molto tempo per sconfiggerlo [...]. Appena se ne presenta l'opportunità puntualizzate che siamo trenta nazioni unite, combattenti fianco a fianco. I film sono stati inclini a esagerare il ruolo dell'America nel conflitto [...]. Mostrate i nostri

11 Wartime Motion Pictures. An address by Lowell Mellett, Chief Bureau of Motion Picture – Office of War Information – Washington, D.C., For delivery Thursday morning, November 12, 1942, before the annual meeting of the National Board of Review, Hotel Pennsylvania, Nyc, Motion Pictures – Research – Clippings, Papers of Harry S. Truman – Smof: Dallas C. Halverstadt Files – Subject File, 1946 – 1951, Htlm.

12 Wm. Goetz to All Producers, Directors, Writers and Heads of Department – Twentieth Century-Fox Film Corporation, March 5, 1943, Weekly Log (Poynter's Office) to June 1943, Records of the Historian Relating to the Domestic Branch 1942-45, Rg 208, Nara.

ragazzi in Australia, Irlanda, Inghilterra ecc. sfamati e ospitati dai nostri alleati. [...] Mostrate i nostri alleati come persone, come sono realmente, non come stereotipi o come creature peculiari sostanzialmente diverse da noi, e neanche come del tutto evidenti tipi americani trasposti in un ambiente esotico [...]. Mostrate i risultati della privazione di libertà essenziali sui popoli dei paesi conquistati dall'Asse. Troppi film sulle genti dei paesi occupati hanno fino a oggi fallito nel mostrare gli effetti della conquista [...]. Appena se ne presenta l'occasione, mostrate, naturalmente, in modo poco appariscente, persone fare piccoli sacrifici per la vittoria – volontariamente, gioiosamente, e per il loro proprio senso di responsabilità, non perché qualche legge li obbliga [...]. Dedicate un po' di attenzione ai reparti meno appariscenti così come la dedicate alle forze aeree; riconoscete l'importanza vitale della fanteria, dell'artiglieria, del genio, dei servizi [...]. Sottolineate il meticoloso addestramento dei nostri ragazzi, la migliore assicurazione per la loro sopravvivenza [...]. Mostrate confusi tra la folla e qualche ferito. Preparate le persone alle perdite cui andremo incontro, ma non allarmatele [...]. Fate parlare le persone francamente, realisticamente, dei loro ragazzi in servizio. Mostrate soldati di colore tra la folla, occasionalmente nella veste di ufficiali. Sottolineate la nostra unità nazionale usando nomi di estrazione straniera, mostrando tizi stranieri tra i soldati. Non esagerate nel concepire le scene di combattimenti in chiave melodrammatica [...]. Quando possibile mostrate scene di addestramento militare che risulterà utile al soldato dopo la guerra in tempo di pace, come l'addestramento tecnico, ingegneristico e meccanico. Guardate avanti, ai giorni in cui le liste dei caduti saranno una tragica realtà in America. [...] Cercate di far comprendere a madri, mogli e famiglie perché il sacrificio dei loro cari non è stato inutile.<sup>13</sup>

Questi e altri spunti costituiscono il nucleo del *Government Information Manual for the Motion Picture Industry*, distribuito a manager, sceneggiatori e registi stampato su fogli mobili in quanto integrato settimanalmente in base alle questioni più stringenti.<sup>14</sup>

13 Special Bulletin, Ex-Unit "A", Owi – Bmp, Motion Picture (Db) 14, Draft Historical Reports 1941-48, Records of the Historian [Relating to the Overseas Branch 1942-45], Rg 208, Nara.

14 Government Information Manual for the Motion Picture Industry, Government Information Manual for the Motion Picture Industry, Records of the Historian Relating to the Domestic Branch 1942-45, Rg 208, Nara. Una bozza del manuale è stata pubblicata in: Ken Short, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, "Washington's Information Manual for Hollywood, 1942", 1983, Vol. 3, No. 2, pp. 171 – 180. Tale versione è datata 2 giugno 1942, il che significa che è stata concepita dall'allora Office of the Coordinator of Government Film.

Per “aiutare” gli addetti ai lavori, i funzionari del Bmp leggevano copioni e guardavano film in produzione «regolarmente», trasmettendo agli studios le opportune revisioni e raccomandazioni; come risultato «molti film contemplati furono abbandonati dalla produzione, un grande numero di copioni furono riscritti e cambiati, e in certi casi sequenze discutibili [...] furono eliminate o rigirate».<sup>15</sup> Naturalmente non senza alcune resistenze, come si evince dal resoconto di una riunione del Consiglio per l’informazione bellica durante la quale il direttore dell’Owi, Elmer Davis, riferì che, per quanto «i capi dell’industria» non avessero «alcuna seria obiezione circa la funzione di critica negativa dell’Owi rispetto ai film», e fossero «d’accordo nel ritenere che tale critica sia effettuata nella fase della scrittura della sceneggiatura piuttosto che dopo il completamento del film», vi erano state «lamentevoli circa il personale dell’Owi a Hollywood, dirette in modo particolare verso il tentativo di suggerire il contenuto dei film». Conseguentemente, Davis fu costretto a dichiarare pubblicamente che «l’Owi non deve tentare di inserire alcunché in alcun film di Hollywood» pur avendo «fatto presente ai capi dell’industria che [...] non lascerà per nessuna ragione al mondo il suo distacco a Hollywood».<sup>16</sup> Nonostante le rassicurazioni del direttore dell’Owi, le critiche nei confronti del lavoro dell’agenzia per la propaganda non si placarono mai del tutto, giungendo pungenti persino da colui il quale era stato il membro più importante di quell’avanguardia di giovani produttori dichiaratasi assertrice dell’impegno civico di Hollywood ben prima di Pearl Harbor, Walter Wanger<sup>17</sup>. In un articolo uscito nella primavera del 1943, l’allora Presidente dell’Academy of Motion Picture Arts and Sciences dileggiava certi «super-intellettuali» secondo i quali «ciò che affascina coloro che si considerano l’élite colta deve essere per forza buono; mentre ciò che invece milioni di persone apprezzano di più, pessimo!». Per un “ingegnere del

15 Overseas Motion Picture Bureau, Report for period September 16, 1943 to October 15, 1943, Motion Pictures (Ob), Entry 266, Rg 208, Records of Office of War Information, Nara.

16 Board of War Information – Minutes of the Meeting of February 10, 1943, Owi - Board of War Information Meetings [minutes of meetings from September 2, 1942, June 29, 1943] (2), Lilly Edwards P., Papers, 1928-1992, Ddel.

17 Cfr. John Grierson, *Propaganda on Film – A Nation at War*, “The Film at War”, Rochelle Park, Hayden Book Company, 1975, pp. 55 – 58.

divertimento” il pubblico era “sovrano”. «Il film impegnato deve superare lo stesso test che il film d’evasione più facilmente supera: i frequentatori dei cinema devono aver voglia di vedere il film. Altrimenti “goebbelsizziamo” il cinema». Wanger poneva infine l’accento sulla presunta imperizia dei burocrati dell’Owi, definiti «sempre più ansiosi di introdurre roba nelle sceneggiature» e «incapaci di comprendere che lo spettatore non ha voglia di essere annoiato con film pesanti». <sup>18</sup>

All’interno del distacco del Bmp a Hollywood competeva alla Film Analysis and Reviewing Division selezionare tra l’enorme mole di materiali, talvolta con qualche difficoltà, i testi ritenuti più rilevanti dal punto di vista della politica per l’informazione. <sup>19</sup> È interessante notare che gli addetti del governo classificavano la produzione cinematografica d’evasione secondo categorie-guida loro proprie e, in base a queste, la definizione “film di guerra” non abbracciava necessariamente o esclusivamente i film dove erano presenti scene di combattimenti. Piuttosto, i burocrati individuarono i film *connessi* con la guerra in base ai sei *topic* indicati nel manuale: «qualsiasi film in cui il tema principale o la storia ha a che vedere con uno o più dei *topic* menzionati è considerato un film di guerra. Questa definizione ha portato a includere alcuni film in cui la guerra non è neanche menzionata». <sup>20</sup>

	1942	%	1943	%	1944	%	Tot.	%
<b>Directly related to the war</b>	126	25,9	133	33,2	115	28,5	374	28,5
The Issues	10	7,9	20	15	13	11,3	43	3
The Enemy	64	50,8	27	20,3	16	13,9	107	8
The United Nations and Peoples	14	11,1	30	22,6	24	20,9	68	5
American Production	5	4	9	6,8	7	6,1	21	1,6
Home Front	4	3,2	15	11,3	21	18,3	40	3

<sup>18</sup> Walter Wanger, *The Public Opinion Quarterly*, “Owi and Motion Pictures”, Spring, 1943, Vol. 7, No. 1, pp. 100 – 110.

<sup>19</sup> Nelson Poynter to Lowell Mellett, February 25, 1943, Motion Picture Bureau Misc. 1942-43, Records of the Historian Relating to the Domestic Branch 1942-45, Rg 208, Nara.

<sup>20</sup> Dorothy Jones, *Hollywood Quarterly*, “The Hollywood War Film: 1942-1944”, Oct., 1945, Vol. 1, No. 1, pp. 1 – 19.

Fighting Forces	29	23	32	24,1	34	25,4	95	7,3
<i>Army</i>							51	
<i>Navy</i>							26	
<i>Merchant Marine</i>							8	
<i>Women's Unit</i>							5	
<i>Miscellaneous</i>							5	

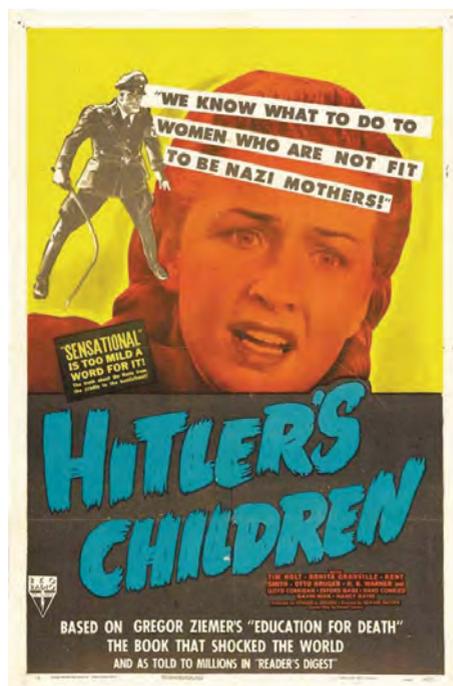
La tabella riassume i dati relativi ai film ritenuti di primaria importanza per il Bmp (suddivisi per *topic* e, nel caso dei film sulle “forze combattenti”, per corpi ai quali erano dedicati) tra quelli prodotti nel periodo di riferimento. Essa è stata ricavata da un articolo (intitolato *The Hollywood War Film: 1942-1944*) scritto dall’allora coordinatrice della Film Analysis and Reviewing Division, Dorothy Jones, immediatamente dopo la fine delle ostilità. Il fatto che l’ex-responsabile del team di revisori sia stata in grado di produrre una serie così precisa di riferimenti, spinge a ritenere che abbia conservato tra le sue carte personali un’ampia quanto approfondita documentazione di quella che è stata l’attività dell’ufficio dell’Owi a Hollywood durante l’incarico presso di esso (nell’introduzione si dice che vi lavorò per più di due anni e quindi, presumibilmente, dal giugno 1942 alla seconda metà del 1944). Nel medesimo articolo, con ogni probabilità rispecchiante le opinioni (che ormai la vittoria conseguita permetteva di rendere pubbliche) generalmente condivise in seno al Bmp, si traccia una sorta di bilancio finale circa i risultati ottenuti in termini di produzione di film propagandisticamente (oltre che artisticamente) validi. Sostanzialmente, era denunciato il «fallimento di Hollywood nel trarre il massimo vantaggio dai film nel contesto dello sforzo bellico». <sup>21</sup> Ripercorriamo dunque, per sommi capi, i giudizi espressi da Jones.

Il diretto coinvolgimento statunitense nel conflitto aveva reso particolarmente necessari film sul nemico, ma molti dei film usciti nel 1942, che trattavano di attività di spionaggio e sabotaggio, risultavano «insignificanti» e, altrettanto spesso, «fuorvianti»; nel peggiore dei casi, non solo ingeneravano nel pubblico una sottovalutazione dell’avversario ma, esagerando la minaccia rappresentata effettivamente delle “quinte colonne”, alimentavano diffidenze e sospetti nel momento in cui la situazione impone-

<sup>21</sup> *Ibid.*

va di fortificare l'unità della comunità.<sup>22</sup>

Un rapporto compilato dai revisori nel settembre 1943 riferisce di modesti miglioramenti circa i film sul nemico, che vedevano «in azione agenti segreti in un numero minore di casi» ed erano divenuti «di gran lunga più realistici e con l'ideologia, la propaganda e le tattica fascista meglio definite».<sup>23</sup> Esempi in tal senso erano *Northern Pursuit* (*L'ostaggio*, R. Walsh, 1943) e *Background to Danger* (*Le spie*, R. Walsh, 1943), nei quali la trattazione del tema spionistico era stata migliorata, *Hitler's Children* (*I figli di Hitler*, E. Dmytryk, I. Reis, 1943),



dove è mostrato l'indottrinamento impartito alla Gioventù hitleriana, e *This Land is Mine* (*Questa terra è mia*, J. Renoir, 1943) che, oltre a fornire un ritratto verosimile del nemico nazista, raccontava bene le attività di resistenza in un paese occupato; alcuni, come *Pilot Number Five* (n. d., G. Sidney, 1943), tentarono persino di affrontare il delicato tema del fascismo negli Stati Uniti. Tuttavia a guerra conclusa, nonostante fossero i più numerosi tra quelli appartenenti alle sei categorie di interesse per l'Owi, i film sul nemico si riteneva non avessero svolto egregiamente il compito di spiegare il fascismo, in quanto concepiti semplicemente come «un mezzo per capitalizzare al botteghino l'interesse del pubblico per la guerra».<sup>24</sup>

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Results of our recent inventory of Hollywood motion picture feature, Owi Bureau of Motion Pictures, Hollywood Office, Overseas Branch, October 8, 1943, Weekly Log (Poynter's Office) to June 1943, Records of the Historian Relating to the Domestic Branch 1942-45, Rg 208, Nara.

<sup>24</sup> Dorothy Jones, op. cit.

Anche i film mostranti il fronte interno e produttivo americano erano considerati particolarmente utili nel momento in cui la vita di milioni di cittadini stava per cambiare drasticamente. Questi film dovevano infatti rammentare agli spettatori l'importanza di seguire diligentemente pratiche quali il risparmio del cibo, l'accantonamento dei materiali, l'acquisto di buoni di guerra e, secondariamente, servire a mostrare alle popolazioni sottoposte agli orrori della guerra che negli Stati Uniti la vita non continuava come se niente fosse, che gli americani erano consapevoli dei sacrifici che la guerra comportava, e che li accettavano di buon grado in funzione della vittoria. Quelli sul fronte interno (per la maggior parte del genere *comedy*) furono considerati non solo esigui ma anche, salvo rare eccezioni, inadatti. Se nel caso di *The More the Merrier* (*Molta brigata, vita beata*, G. Stevens, 1943), in cui lui e lei dividono l'alloggio prima che cupido scocchi la sua freccia, la formula hollywoodiana aveva prodotto un risultato propagandisticamente apprezzabile, più spesso il lavoro della croce rossa, le mansioni degli osservatori del cielo e altre attività connesse con la difesa civile, vennero ridicolizzate, come nel caso di *Blondie for Victory* (n. d., F.R. Strayer, 1942), *Air Raid Wardens* (*Il nemico ci ascolta*, E. Sedgwick, 1943) e *Dixie Dugan* (n. d., O. Brower, 1943); i revisori ritenevano che tali film avessero fiaccato il reclutamento di volontari in patria e fossero stati considerati irriguardosi da parte delle popolazioni dei paesi soggetti a bombardamenti. Parimenti un ciclo di film ambientati a Washington, fra cui figuravano *Government Girl* (*Se non ci fossimo noi donne*, D. Nichols, 1943), *So This Is Washington* (n. d. R. Mc Carey, 1943), *Standing Room Only* (*Tutto esaurito*, S. Lanfield, 1944), *The Doughgirls* (*Ragazze indiavolate*, J.V. Kern, 1944), per quanto fosse «innocuo» se mostrato ad un pubblico statunitense, era ritenuto aver dato a quello straniero, poco familiare con la scena americana e incapace di distinguere tra parodia e realtà, «una fotografia effimera e altamente critica della nostra Capitale in tempo di guerra». In generale i film rientranti in questa categoria contribuirono ben poco allo sforzo bellico «ridicolizzando, esagerando o snaturando» i problemi del fronte interno, una tendenza ritenuta particolarmente dannosa per la sua proiezione all'esterno. Per quel che riguarda invece i film sul fronte produttivo, che dovevano servire a suscitare «interesse ed entusiasmo» per l'economia di guerra, dai ritmi sostenuti e incessanti, aiutando il reperimento di manodopera per

l'industria, nonché ad arricchire il prestigio del Paese all'estero, dove la vita di molte persone dipendeva dagli equipaggiamenti bellici *made in Usa*, se solo i destinatari si fossero resi conto «di quanto è costato produrre queste armi», i risultati non furono giudicati certo migliori:

La storia dei lavoratori americani è stata sempre una di quelle che Hollywood ha snobbato, e l'importanza maggiore della produzione in guerra non ha invertito questa tendenza. [...] Non vi è dubbio che Hollywood ha fallito miseramente in riferimento alla sua responsabilità di rappresentare e interpretare il ruolo di capitale e lavoro nel vincere la guerra.<sup>25</sup>

I rappresentanti delle case cinematografiche spiegavano le difficoltà inerenti la narrazione del mondo della produzione in termini di opportunità, asserendo che «gli operai vogliono fuggire da qualsiasi cosa gli ricordi il lavoro quando vanno al cinema», oltre che nella oggettiva «difficoltà di concepire storie attorno alla vita in fabbrica». Un terzo di questi film era costituito da *musical*, come *Mountain Rhythm* (n. d., F. McDonald, 1943), *Priorities on Parade* (n. d., A.S. Rogell, 1942), *Hers to Hold (Tua per sempre*, F. Ryan, 1943), *Meet the People* (n. d., C. Reisner, 1944), ma nessuno di quelli degni di encomio apparteneva a questo genere: *Wings for the Eagle* (n. d., L. Bacon, 1942), le cui riprese furono ambientate negli stabilimenti della Lockheed, *Good Luck, Mr. Yates* (n. d., R. Enright, 1943), la storia di un insegnante che lascia la cattedra per un cantiere navale, e *Man from Frisco* (n. d., R. Florey, 1944), ritenuto un interessante squarcio di vita in fabbrica.<sup>26</sup>

L'importanza della posta in gioco, per cui valeva la pena mettere da parte interessi particolari, avrebbe dovuto essere esaltata specialmente nei film dedicati ai temi della guerra, nonché della futura pace. Fra i primi, straordinariamente gradito fu *Joe Smith, American (Un americano qualunque*, R. Thorpe, 1942) dove il protagonista, incarnante l'americano medio, rivaluta istituzioni e pratiche democratiche del suo Paese che era abituato a dare per scontate. *The Ox-Bow Incident (Alba fatale*, W. Wellman, 1943), sul problema delle libertà civili, *Power of the Press* (n. d., L. Landers, 1943), sulle responsabilità che la libertà di stampa implica, e

---

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ibid.*

*Watch on the Rhine* (*Quando il giorno verrà*, H. Shumlin, H. Mohr, 1943), storia di un antinazista tedesco recatosi a Washington, erano altrettanti esempi di ciò che il Bmp si aspettava da Hollywood.<sup>27</sup> Per quanto nel settembre 1943 i film ritenuti utili a raccontare l'America al mondo fossero ancora una percentuale minima della produzione, i revisori del Bmp costatavano con soddisfazione che il numero dei film «dedicati ai temi della guerra o al modo di vivere americano» era cresciuto rispetto all'anno precedente.<sup>28</sup> Per quanto concerne i secondi, l'inventario compilato nove mesi dopo evidenziava l'«importanza speciale rivestita da questa particolare tipologia di film» (probabilmente in virtù del loro prossimo utilizzo in Europa centrale dopo il successo dello sbarco in Normandia) e il fatto che fossero aumentati, seppur in termini relativi rispetto al totale della produzione, da trenta a cinquanta (di questi «quattordici trattavano la storia americana, ventisette il modo di vivere americano contemporaneo, uno tentava di immaginare gli Stati Uniti del dopoguerra, e otto riguardavano i problemi delle minoranze americane»<sup>29</sup>).

I problemi connessi con la futura pace furono approfonditi solo dal 1944 e in pochi film, tra cui spiccavano *Wilson* (*Wilson*, H. King, 1944), biografia del Presidente che non riuscì a far aderire gli Stati Uniti alla Lega delle Nazioni (antesignana della costituenda Organizzazione delle Nazioni Unite) e *None Shall Escape* (*Nessuno sfuggirà*, A. De Toth, 1944), che affrontava il problema dei processi per i crimini perpetrati dai leader nazisti. A dispetto dello scarso numero di film a esso dedicati, il *topic* concernente i temi della guerra fu quello dove Hollywood produsse, secondo i propagandisti, i migliori risultati.<sup>30</sup>

I film sulle forze armate (secondi per numerosità) appartenevano prin-

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Results of our recent inventory of Hollywood motion picture feature, Owi Bureau of Motion Pictures, Hollywood Office, Overseas Branch, 8 October 1943, p. 4, Weekly Log (Poynter's Office) to June 1943, Records of the Historian Relating to the Domestic Branch 1942-45, Rg 208, Nara.

<sup>29</sup> Report to the motion picture industry of recent Owi inventory of Hollywood motion picture features, Los Angeles Overseas Bureau, Owi, [as of June 15, 1944], Weekly Log (Poynter's Office) to June 1943, Records of the Historian Relating to the Domestic Branch 1942-45, Rg 208, Nara.

<sup>30</sup> Dorothy Jones, op. cit.



*None shall Escape*

cialmente ai generi *comedy* o *musical* e inizialmente molti, usando un campo d'addestramento come sfondo, centravano le vicende «intorno a un impacciato, gradasso, duro sergente», protagonista di storie che avevano ben poco a che vedere con la serietà delle pratiche connesse con l'addestramento. Si elogiavano, quali isolati sforzi di ritrarre più realisticamente la vita militare, *The Navy Comes Trough* (*La Marina è vittoriosa*, A.E. Sutherland, 1942), esaltante i rischi corsi dai marinai per consegnare equipaggiamento bellico, e *Wake Island* (*L'isola della gloria*, J. Farrow, 1942), che conciliava sapientemente il film d'azione con lo stile documentaristico.<sup>31</sup> Dai documenti prodotti dal Bmp nel 1943, risulta che i propagandisti ritenevano le storie incentrate sulle forze armate in generale «meno melodrammatiche, più serie e realistiche. Nonostante alcune non irrilevanti eccezioni, pare esserci una crescente tendenza a trattare il soldato con

<sup>31</sup> *Ibid.*



*Destination Tokyo*

dignità e rispetto invece di servirsene per commedie». <sup>32</sup> Manifestazioni di questo nuovo approccio erano riconosciute in film come *Destination Tokyo* (*Destinazione Tokyo*, D. Daves, 1943), *The Eve of St. Mark* (n. d., J.M. Stahl, 1944), *A Guy Named Joe* (*Joe il pilota*, V. Fleming, 1943), *Air Force* (*L'arcipelago in fiamme*, H. Hawks, 1943), *Bataan* (*Bataan*, T. Garnett, 1943), *Guadalcanal Diary* (*Guadalcanal*, L. Seiler, 1943), *Gung Ho!* (n. d., R. Enright, 1943), *Sahara* (*Sahara*, Z. Korda, 1943), *Bombardier* (*19° stormo bombardieri*, R. Wallace, 1943), *Action in the North Atlantic* (*Convoglio verso l'ignoto*, L. Bacon, 1943). Tuttavia, a fronte di questi esempi considerati eccellenti per il loro modo di drammatizzare «onestamente e costruttivamente» il lavoro degli uomini al fronte, ancora molti film, come *The Fighting Seabees* (*I conquistatori dei sette mari*, E. Ludwig, 1943), per quanto fossero «apprezzabili nelle loro intenzioni

<sup>32</sup> Results of our recent inventory of Hollywood motion picture feature, Owi Bureau of Motion Pictures, Hollywood Office, Overseas Branch, October 8, 1943, Weekly Log (Poynter's Office) to June 1943, Records of the Historian Relating to the Domestic Branch 1942-45, Rg 208, Nara.



*The Seventh Cross*

cadevano nell'errore di usare la guerra per le solite, trite, storie romantiche hollywoodiane»; allo stesso modo *The Story of Dr. Wassell* (*La storia del Dr. Wassell*, C. B. De Mille, 1944), dove il protagonista è un dottore della marina che, con l'aiuto di giavanesi, cinesi e britannici, riesce nell'impresa disperata di portare in salvo dei feriti dopo l'invasione dell'isola da parte dei giapponesi, avrebbe potuto essere un buon soggetto ma soffrì di una «eccessiva artificializzazione, romanticizzazione e stereotipizzazione delle parti e delle situazioni». Per quanto la guerra fosse trattata con «minor superficialità» e il tipo di umorismo fosse più coerente con i canoni del «buon gusto», nel 1944 vi fu un sostanziale ritorno alla rappresentazione delle forze armate attraverso i generi *comedy* e *musical*, come in *Thousands Cheer* (*La parata delle stelle*, G. Sidney, 1943), *Up in Arms* (*Così vinsi la guerra*, E. Nugent, 1944), *Rainbow Island* (*L'isola dell'arcobaleno*, R. Murphy, 1944), *This Is the Army* (*This Is the Army*, M. Curtiz, 1943), *Here Come the Waves* (n. d., M. Sandrich, 1944). Il giudizio finale, anche per quanto riguarda questo tema, era «infelice», soprattutto perché «in tali film vi era spesso un eroe americano spaccone che risolve tutto da solo. Questo particolare tipo di arroganza ci ha procurato molto

criticismo all'estero», racconta Jones, «dove fummo accusati di ridimensionare il contributo dei nostri alleati e di esagerare la parte da noi giocata in questa guerra». <sup>33</sup>

I propagandisti americani consideravano infatti «necessario» fornire una «testimonianza» dell'apprezzamento per il ruolo che i popoli alleati avevano giocato nella «comune lotta contro il nemico». In questa prospettiva furono particolarmente apprezzati *Mrs. Miniver* (*La signora Miniver*, W. Wyler, 1942), utile (malgrado il ritratto fallace della classe media inglese) ad accrescere la solidarietà anglo-americana, e *Mission to Moscow* (n. d. M. Curtiz, 1943), uno sforzo (fra i più controversi per le «licenze artistiche» adottate nel rappresentare le purghe staliniane e il patto di non aggressione tra Mosca e Berlino) per dipingere i sovietici in termini simpatetici dopo che essi erano stati ridicolizzati e criticati sullo schermo per anni.

Apprezzati furono altresì *Dragon Seed* (*La stirpe del drago*, J. Conway, 1944), che forniva una rappresentazione dignitosa della lotta dei cinesi contro il Giappone, *Corvette K-225* (*Corvetta K-225*, R. Rosson, 1943), considerato un omaggio alla marina canadese, e *The Seventh Cross* (*La settima croce*, F. Zinnemann, 1944), per il ritratto impeccabile di un anti-nazista tedesco. Nonostante i propagandisti ritenessero che, nel complesso, il tema delle nazioni unite fosse stato al centro di alcuni dei migliori film di guerra prodotti, essi reputavano produttori, così come sceneggiatori, registi, e attori, generalmente molto limitati dalla loro scarsa conoscenza dei popoli e delle situazioni che stavano rappresentando, in particolare per ciò che riguarda lo spirito dei primi e la comprensione politica delle seconde. <sup>34</sup>

Naturalmente il Bmp scelse con speciale attenzione le pellicole dirette nei territori riconquistati: «il numero di film che possono implementare pienamente i nostri obiettivi politici di guerra è [...] estremamente risicato», sottolineavano i funzionari, «poiché non siamo nella posizione di esigere che Hollywood produca film che attuino i nostri fini propagandi-

<sup>33</sup> Dorothy Jones, op. cit.

<sup>34</sup> *Ibid.*

stici, dobbiamo stabilire dei paletti attraverso cui selezionare appropriatamente i materiali disponibili». Tali “paletti” mirarono a escludere i film mostranti corruzione politica, crimine, razzismo, imperialismo politico o commerciale, violazione delle Quattro libertà, accettazione passiva di ingiustizie economiche o sociali, americani inconsapevoli o disinteressati rispetto allo sforzo bellico, scene distorcenti fatti militari o politici al fine di esagerare la parte giocata dagli americani su fronti dove gli alleati avevano sostenuto la maggior parte dei combattimenti, o che mettessero in ridicolo le rispettive forze armate, nonché screditanti nazioni alleate, amiche o neutrali (anche attraverso singoli cittadini), film di guerra facenti vedere attività di resistenza o la distruzione procurata dalle operazioni militari alleate nel paese ove il film sarebbe stato mostrato (la differenza tra la realtà e la versione hollywoodiana si riteneva avrebbe irritato il pubblico locale), e film esaltanti l’opulenza americana nel momento in cui erano distribuiti in realtà affamate.<sup>35</sup>

L’insufficiente contributo propagandistico di Hollywood alla guerra contro l’Asse era imputato fundamentalmente a due fattori. Il primo risiedeva nella supposta impreparazione degli *studios* alla trattazione di soggetti a sfondo sociale, lacuna mai colmata. «Nonostante Hollywood cercasse di discostarsi dalle sue solite formule nel fare film di guerra, i risultati furono disastrosi, dato che il materiale stesso finì per risultare secondario rispetto allo sviluppo della storia convenzionale».<sup>36</sup> In secondo luogo, secondo i propagandisti, Hollywood aveva dimostrato una «mancanza di consapevolezza e considerazione circa il pubblico straniero. Attenzione primaria nella produzione è sempre stata accordata al botteghino nazionale, la fonte principale degli introiti dell’industria». In particolare per quel che riguarda la rappresentazione della guerra sui fronti di combattimento, la maggioranza degli addetti ai lavori era reputata «incapace di comprendere che il melodrammatico film d’azione a tinte forti, con l’eroe americano che da solo si sbarazza di decine di nazisti, avrebbe

35 Attached Operational Plan for Motion Pictures to be Shown in Liberated Areas, from Louis Lober, Assistant Chief – Motion Picture Bureau – Overseas Branch, to Ulric Bell, Motion Picture Bureau – Hollywood, November 24, 1943, Louis Lober, Records of the Historian Relating to the Domestic Branch 1942-45, Rg 208, Nara.

36 Dorothy Jones, op. cit.

portato sarcasmo e fischi in un cinema di Londra», o «che un *musical* intonante “gli *yankee* l’hanno fatto una volta e possono rifarlo”, avrebbe causato sconquassi tra soldati americani e britannici in un cinema di Bombay». <sup>37</sup> Poco dopo l’uscita dell’articolo di Jones, Arthur Rosenheimer Jr, che aveva servito nei Signal Corps (il dipartimento per la cinematografia dell’esercito), scrisse un altro articolo altrettanto critico nei confronti di Hollywood:

Non ho una lista onnicomprensiva di film a mia disposizione, come la signora Jones, ma se la memoria non m’inganna – e non credo – vi furono al massimo due o tre film minimamente assertivi circa il fatto che ciò per cui stavamo combattendo era la democrazia, e che quell’idea, o ideale, poteva nobilitare il nostro fine e rafforzare la nostra volontà: *Sahara*, *Bataan*, e forse *Action in the North Atlantic*. [...] La guerra forniva un’ampia gamma di possibilità per illustrare certi principi. L’essenza della democrazia è un plotone al fronte, dove ogni uomo fa la sua parte perché sa che il successo della sua unità, e la sua stessa incolumità, dipendono da questa. Hollywood ha preferito invece concentrarsi sul leader – Errol Flynn, con un’imperfezione sulla sua guancia – distorcendo il tema. O un ospedale militare, [...] lì tutti sono trattati ugualmente a prescindere dal loro grado [...]. Con l’eccezione di *Pride of the Marines* [*C’è sempre un domani*, D. Daves, 1945], la sua versione hollywoodiana è una storia d’amore tra un’infermiera e il capitano. [...] Se Hollywood ha fornito un qualche sostanziale contributo allo sforzo bellico, questo è rappresentato dal grande numero di tecnici e artisti del cinema impiegati nella produzione di *training* e *orientation* film per le forze armate. <sup>38</sup>

Anche Jones aveva concluso la sua riflessione con un riferimento agli addetti ai lavori che (svolto il servizio militare) sarebbero tornati al loro originario impiego, i quali, sosteneva, avendo fatto «un uso quotidiano del film come dinamica arma di guerra», avrebbero «accelerato» quei «cambiamenti importanti» circa i «tradizionali» modi di concepire la cinemato-

<sup>37</sup> *Ibid.* Probabilmente l’autrice allude nel primo caso a *Objective, Burma!* (*Obiettivo Burma!*, R. Walsh, 1945), la cui storia mostra il plotone americano, al seguito dall’eroe interpretato da Errol Flynn, avere la meglio sui giapponesi in un teatro militare in realtà di competenza britannica; infatti, dopo le proteste suscitate dal film nel Regno Unito, la Warner Bros. interruppe la sua distribuzione oltreoceano. Su questo episodio, cfr. Richard R. Lingeman, *Don’t You Know There’s a War On? The American Home Front, 1941-1945*, New York, G.P. Putnam’s Sons, 1970.

<sup>38</sup> Arthur Jr. Rosenheimer, *Hollywood Quarterly*, “Hollywood’s Wartime Service”, Apr., 1946, Vol. 1, No. 3, pp. 330 – 331.

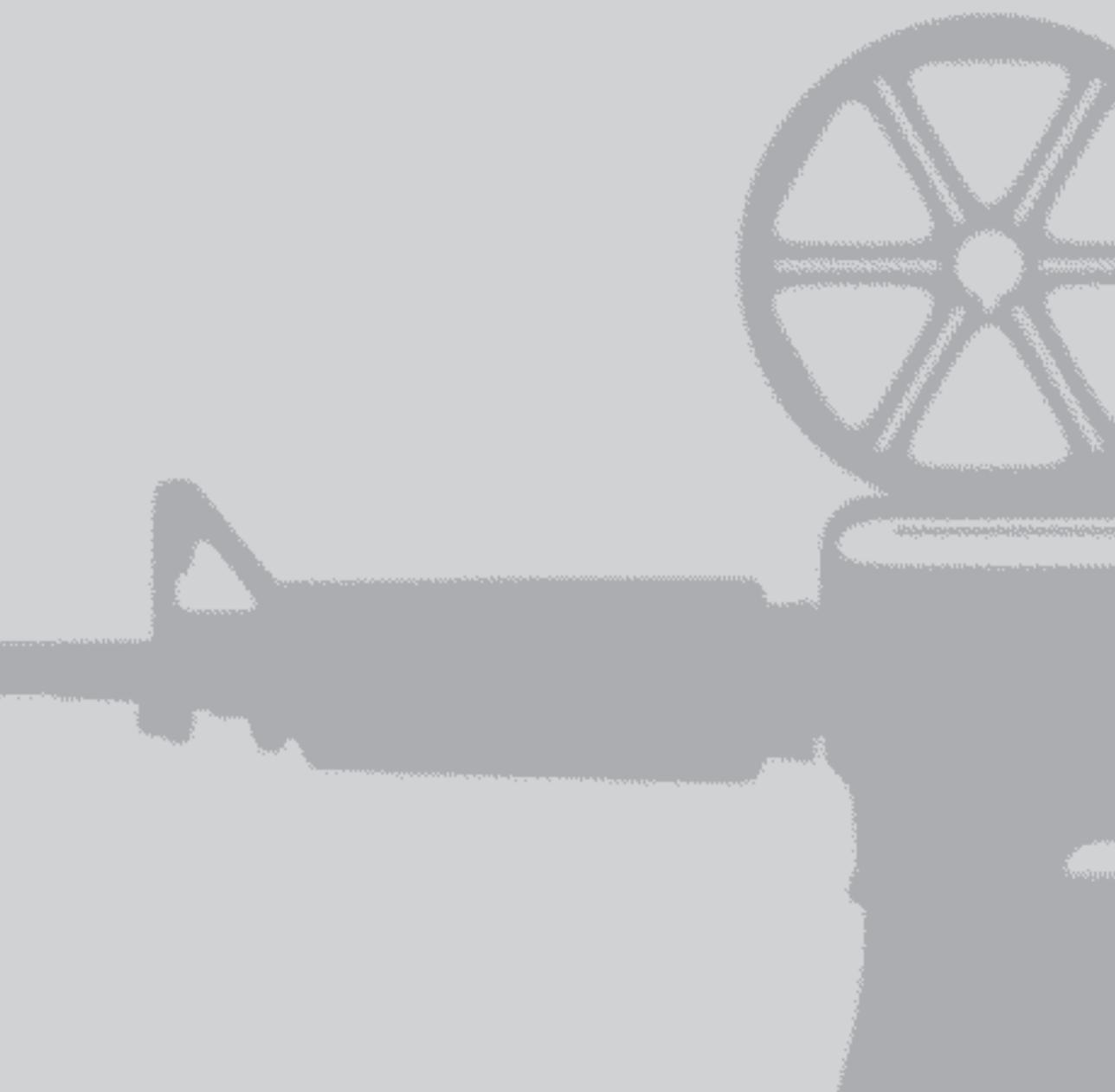


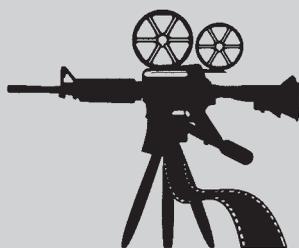
Il sermone nella chiesa bombardata (*Mrs Miniver*, 1942, di William Wyler)

grafia manifestatisi nella produzione durante la guerra di alcune pellicole considerate eccellenti per il modo di ritrarre la realtà.<sup>39</sup> I responsabili per l'informazione di Washington erano convinti che il complesso dei film girati sotto la loro supervisione, per quanto ritenuti non sempre soddisfacenti, avrebbero segnato una sorta di precedente destinato a lasciare tracce evidenti nel linguaggio cinematografico degli anni a venire. Lasciamo al lettore il compito di valutare, in un ottica diacronica, quelle che sono state le eventuali linee di continuità e discontinuità nella rappresentazione (anche di altri conflitti) dopo l'esperienza terminata nel 1945, una sorta di capitolo introduttivo che ci è parso doveroso ripercorrere per capire origine e sviluppo della questione.

---

39 Dorothy Jones, op. cit.





**L'Arma più forte**



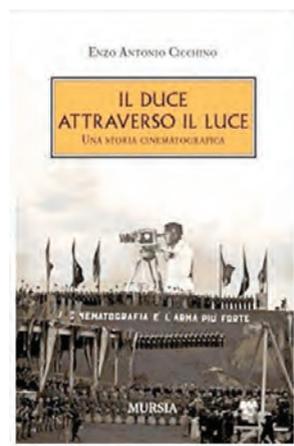


## *Memoria fascista o memoria dei reduci?* Il culto della Grande guerra nei documentari del Luce (1924-1936)

di Elio Frescani

### *Premessa*

Il fascismo ricondusse le sue origini non solo all'impresa garibaldina che aveva portato all'unità d'Italia, ma soprattutto al sacrificio dei combattenti della Grande Guerra. Un'esperienza unica, comprensibile solamente da coloro che avevano vissuto personalmente nelle trincee<sup>1</sup>. Mussolini nei suoi discorsi fece spesso riferimento al periodo bellico come spartiacque che aveva diviso in due il popolo italiano<sup>2</sup>, e, conoscendo bene il funzionamento dei mezzi di comunicazione di massa, non mancò di utilizzare anche le immagini in movimento per ribadire e rafforzare il legame del fascismo con la guerra. Con la fondazione dell'Istituto Luce nel 1924 il regime si assicurò il controllo dei cinegiornali e della produzione documentaristica<sup>3</sup>, che potette così utilizzare in base alle sue esigenze propagandistiche. La cinematografia si affiancò così agli altri strumenti di propaganda fascista e migliorò



- 1 Marco Mondini, *La guerra italiana. Partire, raccontare, tornare 1914-18*, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 174-185. Antonio Gibelli, "Luci, voci, fili sul fronte: la grande guerra e il mutamento della percezione", in Peppino Ortoleva, Chiara Ottaviano (cur.), *Guerra e mass media*, Napoli, Liguori, 1994, pp. 49-60; Id., *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.
- 2 Cfr. Pietro Cavallo, *La storia attraverso i media. Immagini, propaganda e cultura in Italia dal Fascismo alla Repubblica*, Napoli, Liguori, 2002, pp. 32-35.
- 3 Cfr. Luciano De Feo, "Come nacque l'Istituto Nazionale Luce", *Lo schermo*, n. 7, 1936, pp. 20-22; Mino Argentieri, *L'occhio del regime*, Bulzoni, Roma, 2003, pp. 25 ss; Gabriele D'Autilia, "Istituto Luce", in Victoria de Grazia, Sergio Luzzatto (cur.), *Dizionario del fascismo*, Torino, Einaudi, 2002, vol. I, pp. 684-688; Ernesto G. Laura, *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce*, Roma, Istituto Luce, 2004, pp. 13 ss.

notevolmente le strategie di comunicazione di massa fino a quel momento messe in atto dal regime. Quello che vediamo sullo schermo è ciò che i produttori vogliono arrivi al più vasto pubblico possibile, cioè l'immagine che il fascismo vuole dare del regime e del suo duce; nello stesso tempo le immagini sono anche ciò che gli spettatori accettano<sup>4</sup>. Sono, pertanto, una testimonianza del loro tempo, di cui offrono diverse "tracce"<sup>5</sup> e, per dirla con Sorlin, il "visibile"<sup>6</sup> del periodo si amplia anche grazie ai documentari e ai cinegiornali che gli italiani sono costretti a vedere al cinema da un decreto legge del 1926<sup>7</sup>.

Dopo pochi anni dalla sua nascita il partito fascista è riuscito a diffondere i riti fondamentali che lo distinguono dagli altri partiti: saluto romano; giuramento delle squadre fasciste e benedizione dei gagliardetti; venerazione dei simboli della nazione e della guerra; culto dei caduti; glorificazione dei "martiri fascisti" e cerimonie di massa<sup>8</sup>. È possibile ricavare l'immagine della Grande Guerra che viene presentata al pubblico dal regime attraverso i documentari dell'epoca? Quale fu il ruolo dei reduci e dei fascisti ripresi sullo schermo? Quale fu il ruolo del duce e del re?

Per cercare di rispondere a tali domande l'attenzione verrà focalizzata su alcune opere prodotte dalla metà degli anni Venti alla metà degli anni Trenta, in quanto nel periodo successivo l'attenzione dei film sarà data soprattutto alle nuove guerre del regime<sup>9</sup>. I documentari sono sta-

4 «Nei documenti audiovisivi non dobbiamo cercare la "realtà" della guerra, ma una sua rappresentazione che si riteneva accettabile per l'opinione pubblica. E questi documenti ci parlano soprattutto del paese che li ha prodotti, dei suoi dirigenti, della sua popolazione», Pierre Sorlin, "Immagini in movimento: guerra, cinema e televisione", in Ortoleva, Ottaviano, cit., p. 234.

5 Cfr. Michèle Lagny, "Il cinema come fonte di storia, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi, 2001, vol. V, pp. 267-281.

6 Per il concetto di "visibile" cfr. Pierre Sorlin, *Sociologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1979, pp. 68-69.

7 Cfr. Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 61.

8 Emilio Gentile, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza, 1994, p. 46.

9 Cfr. Elio Frescani, "Sperimentazione o documento? Il dibattito sul film documentario in Italia negli anni Trenta", in Pietro Cavallo, Luigi Goglia, Pasquale Iaccio, *Cinema a pas-*

ti selezionati in base alla presenza diretta di riferimenti al primo conflitto mondiale: quelli che presentano sullo schermo la memoria della Grande Guerra attraverso i riti di celebrazione degli anniversari di guerra (24 maggio e 4 novembre); i pellegrinaggi ai cimiteri, ai luoghi delle battaglie e le inaugurazioni dei monumenti<sup>10</sup>. Sono tanti i documentari di soggetto diverso in cui spesso sono presenti richiami alla prima guerra mondiale. Molte volte in tali film si ripropongono anche immagini della guerra riprese dai film dell'epoca di Luca Comerio (*La battaglia di Gorizia*, *La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello*, *La battaglia tra Brenta e Adige*, tutti del 1916) o da quelli realizzati dai reparti militari (*Dentro le trincee* del 1917 o *La battaglia sul Piave* del 1918)<sup>11</sup>, che in questa sede non saranno presi in considerazione poiché meritevoli di un discorso più specifico e approfondito. Come pure meriterebbero una riflessione a parte alcuni documentari di montaggio come *Guerra nostra* (1927), *La battaglia dall'Astico al Piave* (1927), *Gloria* (1934) e *Il Piave mormorò* (1934)<sup>12</sup>, in cui si celebra il mito della vittoria.




---

so romano. *Trent'anni di fascismo sullo schermo (1934-1963)*, Napoli, Liguori, 2011, pp. 213-250.

10 I documentari sono disponibili all'indirizzo [www.archivioluca.com](http://www.archivioluca.com).

11 Per un elenco più esaustivo di titoli di film militari cfr. Alessandro Faccioli, "Pellicole sul fronte: il cinema e la guerra", in Nicola Labanca (a cura di), *Dizionario storico della prima guerra mondiale*, Roma-Bari, Laterza, 2014, p. 381; Sarah Pesenti Campagnoni, *WWI La guerra sepolta. I film girati al fronte tra documentazione, attualità e spettacolo*, Torino, Università degli Studi di Torino, 2013, pp. 129-205; Lucio Fabi, "Doppio sguardo sulla Grande Guerra: un approccio didattico e divulgativo ai «dal vero» del conflitto", in Alessandro Faccioli, Alberto Scandola, (a cura di), *A fuoco l'obiettivo! Il cinema e la fotografia raccontano la Grande Guerra*, Bologna, Persiani, 2014, pp. 107-115.

12 Argentieri, cit., p. 47; Alessandro Faccioli, "Il mito montato. Costruzione della memoria e manipolazione audiovisiva nei documentari di montaggio italiani sulla Grande Guerra", in *Bianco e Nero*, n. 567, 2010, pp. 45-56.

### *Gli anniversari della Grande Guerra*

Il regime si appropriò del culto della patria attraverso l'istituzionalizzazione di alcune feste, allo scopo di legittimare il suo potere agli occhi degli italiani. Uno dei temi prediletti fu la glorificazione della Grande Guerra attraverso i riti di festeggiamento degli anniversari dell'intervento e della vittoria, cui furono affiancati i pellegrinaggi ai cimiteri e ai monumenti dei caduti<sup>13</sup>. Fra il 1923 e 1925 le celebrazioni degli anniversari della guerra furono occasione di scontri tra il regime e gli oppositori, ma anche con le associazioni di combattenti, che poterono reclamare il diritto di essere anch'essi «legittimi custodi del mito della guerra e della “religione della patria”»<sup>14</sup>. I maggiori contrasti si ebbero durante le manifestazioni del 4 novembre 1924, ma già l'anno successivo il regime predispose un “rigoroso servizio di vigilanza” per prevenire e impedire ai dissidenti di manifestare contro le cerimonie di governo<sup>15</sup>. Nel 1930 il rito del 24 maggio fu incorporato nel “culto del littorio” con una grande manifestazione nazionale che riunì combattenti, invalidi e mutilati a Milano i quali, attraverso il loro presidente Carlo Delcroix, omaggiarono il Duce quale “Restauratore della Patria”<sup>16</sup>. Tali manifestazioni furono l'occasione prediletta dal regime per la realizzazione di opere cinematografiche che immortalarono i rituali e concorsero alla loro diffusione in tutto il Regno.

Tra i primi documentari vi è *Dal Grappa al mare*<sup>17</sup> (1925), film che riprende il percorso compiuto, in occasione del decimo anniversario della dichiarazione di guerra, dai soci dell'Associazione nazionale combattenti e reduci. All'inizio vediamo il raduno dei partecipanti alla manifestazione nella piazza di Bassano del Grappa. I reduci sono tutti in abiti borghesi e si avviamo verso il monte Grappa in automobile (sono inserite immagini d'epoca<sup>18</sup>): il parallelo frequente con le immagini di repertorio «tende a sottolineare l'ardore della truppa, l'incitamento dei comandanti e il came-

13 Gentile, *Il culto*, cit., 1994, p. 74.

14 Gentile, *Il culto*, cit., p. 79.

15 Gentile, *Il culto*, cit., pp. 79-80.

16 Gentile, *Il culto*, cit., pp. 80-81.

17 *Dal Grappa al mare. Ricordi di guerra e scene dei campi di battaglia*, 1925, muto, 1h 01', M014801.

18 Tratte da *La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello*.

ratismo vissuto quotidianamente in trincea»<sup>19</sup>. Una didascalia recita: «Monte Grappa, massimo tempio della religione eroica, ‘si accese come un rogo e ondate di giovinezza montarono i gradini di fuoco offrendosi in un rito espiatorio a vittoria e a morte’. C. Delcroix». È uno dei primi accenni alla sacralizzazione dell’esperienza di guerra da parte del regime: il sacrificio dei combattenti sul monte Grappa, assunto ad altare dove i soldati si offrirono in sacrificio della “religione eroica”.



Delcroix, invalido di guerra e presidente dei mutilati, sarà uno dei principali protagonisti delle manifestazioni fasciste e molte delle sue frasi saranno didascalie che accompagnano il film. La cima del Grappa ancor oggi è meta di pellegrinaggi e considerata “sacra” dalle diverse parti politiche, laiche e religiose; ma è dal 1919 che diviene «Monte sacro della Patria»<sup>20</sup> e già dal 1923 vi furono contrasti tra il fascismo e la Chiesa per chi dovesse dirigere le cerimonie e costruire un sacrario.

Le contese si protrassero fino al 1932, quando il duce di forza decise che il regime avrebbe costruito il suo cimitero monumentale, inaugurato il 22 settembre 1935 alla presenza del Re<sup>21</sup>. Le immagini portano al cimitero di Montello, dove i reduci girano tra le tombe alla ricerca di nomi conosciuti. Il montaggio alterna immagini di repertorio e i pellegrini, mentre una didascalia richiama il sacrificio di sangue dei soldati. Con la retorica del sacrificio dei figli per la patria, la “consacrazione del sangue” dei caduti e i monumenti alla memoria si dà inizio alla diffusione del culto dei riti e dei simboli dedicati alla “religione della patria”<sup>22</sup>. Il pellegrinaggio passa per Treviso, Possagno, alcuni paesi lungo il fiume Piave, S.

19 Antonia Liguori, “L’occhio del regime sulla Grande guerra: l’Istituto Luce tra informazione, memoria e propaganda”, in *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, n. 2, 2003, p. 130.

20 Livio Vanzetto, “Monte Grappa”, in Mario Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell’Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 414.

21 Ivi, pp. 416-418. Cfr. anche il “Cinegiornale Luce” B0755, 25 settembre 1935: *Monte Grappa. Consacrazione del nuovo cimitero del Littorio in commemorazione dei caduti nella Grande Guerra, alla presenza del Re*.

22 Gentile, *Il culto*, cit., pp. 30-38.

Donà, Meolo, Ca' Gamba al cimitero dedicato ad Andrea Bafile "eroe della Patria", Ceneda, frazione di Vittorio Veneto. Si arriva a Udine, Cividale e Caporetto. Vediamo il fiume Isonzo e il cimitero di Plava, Gorizia e le alture del Doberdò, per arrivare al cimitero di Redipuglia. Infine i reduci arrivano a Trieste, San Giusto e Fiume, dove idealmente si chiude il pellegrinaggio dei reduci e la Guerra con l'impresa dannunziana.

I festeggiamenti del 24 maggio 1926 sono il soggetto del film girato a Ponte Chiasso, al confine con la Svizzera<sup>23</sup>, dove viene innalzata la bandiera italiana al centro della piazza alla presenza del segretario del Partito fascista Augusto Turati. Il segretario, circondato da miliziani in divisa, arriva in abiti borghesi. Dopo il discorso di rito Turati visita la sede del Fascio. Mentre il tricolore viene issato la folla esegue il saluto romano. La didascalia riporta parte del discorso del gerarca che accenna alla bandiera come latrice di speranze e di orgoglio. Il primo piano del tricolore stemmato sventola sullo schermo e sta a indicare la patria. Mentre nel simbolismo dell'Italia liberale il tricolore si collegava all'idea di nazione monarchica, con il fascismo «esso diventava elemento centrale di quella "liturgia della patria" attorno alla quale il regime costruiva la propria rappresentazione»<sup>24</sup>. Il 24 settembre 1923 il regime rese obbligatoria con decreto l'esposizione del tricolore per gli uffici pubblici di province e comuni in occasione di feste o lutti, e la precedenza della bandiera sugli altri vessilli in tutte le funzioni pubbliche. Già nel gennaio precedente il Ministero della Pubblica istruzione aveva disposto l'obbligo del rito del saluto alla bandiera nelle scuole: «ogni sabato, al termine delle lezioni, e alla vigilia delle vacanze, gli scolari dovevano rendere omaggio al vessillo con il saluto romano, accompagnando il rito col canto corale di inni patriottici. Come padrini per la cerimonia di consegna, erano prescelti i mutilati e gli invalidi di guerra, "figli prediletti della stirpe", per stabilire così un simbolico vincolo fra i testimoni dell'eroismo di guerra e le nuove generazioni»<sup>25</sup>.

Per il dodicesimo anniversario dell'entrata in guerra il partito fascista lasciò l'organizzazione delle celebrazioni all'associazione dei combatten-

23 *Tricolore d'Italia al confine*, 1926, muto, 5'45", M002402.

24 Gianni Oliva, "Il tricolore", in Isnenghi, *I luoghi della memoria. Simboli*, cit., p. 56.

25 Gentile, *Il culto*, cit., p. 67.

ti, i cui vertici erano stati fascistizzati. Anche se il posto principale nelle cerimonie fu lasciato a tali organizzazioni, il regime «poté procedere senza ostacoli alla incorporazione dei riti della “patria risorta” nel culto del littorio». Si legge, infatti, nelle disposizioni per l'ordine pubblico della questura di Roma che la celebrazione «trova quest'anno unite e concordi tutte le forze vive del Paese, perfetta essendo ormai la fusione di animi e di intenti fra i Fasci di combattimento e le associazioni dei combattenti, dei mutilati e dei volontari, di fronte alla grande opera di rinnovamento compiuta dal Governo Nazionale»<sup>26</sup>. Per l'occasione il Luce girò un documentario<sup>27</sup> che si apre con l'inquadratura della prima pagina de *Il Popolo d'Italia* del novembre 1914 con un articolo di Mussolini. Seguono poi il primo piano del tricolore sventolante, un gruppo di camicie nere con stendardo, la folla dei combattenti riuniti ai piedi del Vittoriano e infine l'inquadratura sulla massa dei combattenti a Piazza Venezia. Il montaggio crea un ideale legame tra il duce che appoggia l'intervento in guerra, i simboli della patria e della guerra (la bandiera e il monumento al Milite Ignoto) e il fascismo, con le camicie nere che si mescolano ai reduci e agli invalidi. Il Vittoriano e Piazza Venezia sono i due spazi pubblici di cui il regime si appropria e trasforma per le sue esigenze politiche e propagandistiche<sup>28</sup>. Iniziano le sfilate: il primo gruppo vede insieme reduci e miliziani, con Turati alla guida del corteo intento nel saluto fascista e con i componenti in ordine sparso. Seguono le varie associazioni dei combattenti con bandiere, cartelloni e labari che si radunano all'Altare della Patria per il «devoto omaggio al Milite Ignoto». Si passa poi all'Isola Sacra, dove si visita l'azienda omonima e se ne ammirano i prodotti. Al termine del documentario, in una sequenza di circa un minuto, vediamo Mussolini scendere da un'automobile, in abiti borghesi, e ricevere il saluto di una schiera di combattenti.

Nello stesso giorno, il 24 maggio 1927, fu girato un altro documentario<sup>29</sup> che vede protagonisti il Re, il maresciallo Diaz e il Duca del Mare Thaon

---

26 Ivi, p. 80.

27 *Celebrazione del XII annuale dell'entrata dell'Italia in guerra*, 1927, muto, 14'30", M009907.

28 Vittorio Vidotto, "I luoghi del fascismo a Roma", in *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, n. 2, 2005, pp. 40-41.

29 *Il faro della vittoria*, 1927, muto, 3'42", M000902.

di Revel in visita a Trieste, presso la Prefettura e la cattedrale di San Giusto per l'accensione del faro del porto di Trieste. Il Re «porta il suo omaggio alle vedove dei caduti nella guerra vittoriosa». Chiudono il film le immagini del porto di Trieste, gremito di imbarcazioni e spettatori, e una panoramica sulla piazza della prefettura affollata di spettatori.

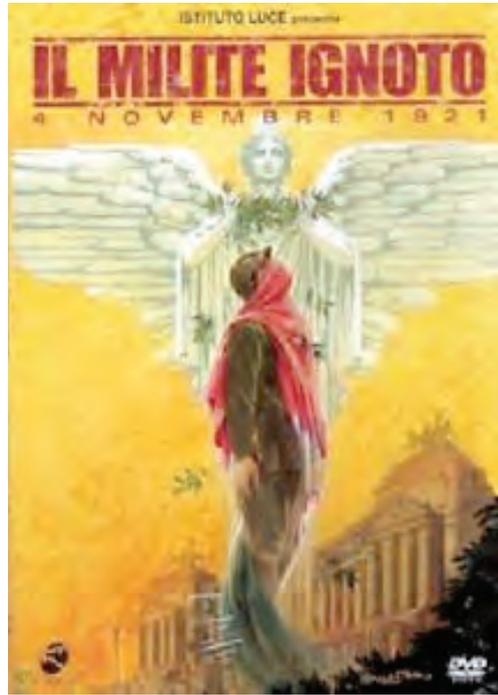
Nel ventesimo anniversario dell'entrata in guerra il Luce presentò un documentario<sup>30</sup> accompagnato da rumori in presa diretta (non sempre in sincronia con le immagini) e da didascalie. Il film si apre con alcuni particolari del Vittoriano, con l'immane bandiera italiana a chiudere la sequenza. Vediamo un corteo di militari, parlamentari e gerarchi, guidato dal duce in alta uniforme che sale le prime scale dell'Altare della Patria e attende l'arrivo del Re. Segue il corteo delle bandiere e labari di tutte le armi e i reggimenti che esce dal palazzo del Quirinale e in perfetto ordine marcia verso il Vittoriano. La carrozza dei reali esce dal Quirinale e arriva in piazza. Le «Bandiere dei Reggimenti disciolti dopo la grande guerra escono da Castel Sant'Angelo».

Il montaggio alterna il percorso del corteo delle bandiere e quello delle carrozze reali. Arrivati al Vittoriano, mentre i gerarchi fanno il saluto fascista, Vittorio Emanuele accenna un saluto militare e non quello fascista, e ricambia il duce e le altre autorità (alcuni in abiti arabi) con la sola stretta di mano. Un piano americano riprende il Re, il principe Umberto e il Duca di Spoleto<sup>31</sup>, con il duce di lato, che ricevono l'omaggio dei portabandiera; poi vi è il saluto al Milite Ignoto e l'ingresso nel monumento. In seguito «le Bandiere dei Reggimenti ricostituiti tolte dalle Cripie vengono deposte sull'altare». Il Re consegna le sedici bandiere ai comandanti dei reggimenti che sono chiamati dal duce. Il film si chiude con la panoramica del monumento e la bandiera italiana. L'aspetto interessante del documentario è la sobrietà rispetto a quelli dove i protagonisti sono i fascisti o il duce; qui la figura del re subissa quella del duce che riveste solo una funzione marginale. Tutto ciò che non vediamo (i discorsi roboanti dei gerarchi, le

30 *“Nella gloria del Vittoriano. 24 maggio XIII. XX annuale dell'intervento”*, 1935, sonoro, 9', D007207.

31 Dal commento del Giornale Luce B0684, 29 maggio 1935, montato con le stesse immagini del documentario.

camicie nere, i religiosi<sup>32</sup>) è indice della subalternità del fascismo alla monarchia. Il duce è costretto dal cerimoniale a stare un passo indietro al re, e lo vediamo mentre sale le scale del Vittoriano con lentezza per non andare avanti al sovrano. La sua presenza è limitata alla lettura dei nomi dei reparti cui il Re consegna la bandiera. Vediamo poche immagini in campo medio o con persone in primo piano, e le poche volte il soggetto principale è il monarca.



Per lo stesso anniversario si gira anche un documentario a Tunisi<sup>33</sup>, all'epoca protettorato italiano, per «l'omaggio degli ex combattenti ai caduti italiani e francesi». Il film si apre con due sequenze di altrettanti cortei di reduci che con bandiere e corone rendono omaggio ai monumenti ai caduti. Tra i presenti si vedono autorità francesi e tunisine. I cortei vengono fatti sfilare davanti alla cinepresa con il braccio alzato per il saluto fascista. Seguono le immagini della messa all'aperto presso un orfanotrofio italiano. Alle spalle del palco, da cui il prete impartisce la benedizione, si vede la gigantografia della testa di Mussolini. Le immagini cambiano e la didascalia informa che allo stadio di Tunisi sono presenti quattromila ex combattenti per ascoltare il discorso di Delcroix. Seguono le immagini del «saggio ginnico e la leva fascista alla presenza di S.E. Pietro Parini»: non manca un'esercitazione militare con la simulazione di un assalto. Chiude il film la consegna delle bandierine a due piccole italiane e a tre avanguardisti. Il film è sonoro nel senso che alle immagini si è aggiunto il commento

32 Nel documentario non compare la scena con i religiosi intorno all'altare che si vede nel cinegiornale.

33 *Tunisi. La commemorazione del 20° anniversario dell'entrata in Guerra dell'Italia*, 1935, sonoro, 8', D029803.

musicale. Durante la cerimonia di commemorazione dei caduti vediamo le bandiere italiana e tunisina sulla stessa asta, mentre prima e dopo il saggio ginnico viene mostrata solo quella italiana. Quasi a voler significare che mentre l'omaggio ai caduti è congiunto, la parte relativa alla gioventù fascista riguarda solo l'Italia che prepara la nuove leve a un futuro guerriero.

Un altro film viene girato in occasione dell'inaugurazione della "Casa madre dei mutilati" a Roma il 4 novembre 1936<sup>34</sup>. Il film inizia con l'omaggio al Milite Ignoto da parte del duce e del re. Il duce arriva a piazza Venezia e attende l'arrivo del sovrano. Le immagini stavolta sono in campo lungo e non si nota molto che il duce deve stare un passo indietro al re mentre salgono le scale del monumento. Dopo l'omaggio (visto di spalle) il gruppo con il re e il duce scende le scale, ripreso lateralmente. Si passa alla Casa dei mutilati. Davanti all'ingresso appaiono i Reali e Delcroix. Un sacerdote impartisce la benedizione e poi il gruppo si avvia verso la tribuna d'onore, dove Delcroix tiene il suo discorso. Probabilmente il sonoro è andato perso, in quanto non avrebbe senso mostrare per molti minuti l'oratore a cinepresa fissa. Chiude la sequenza il primo piano della bandiera su Castel Sant'Angelo. Dopo il discorso inizia la sfilata: prima le vedove, poi gli invalidi in carrozzella, gli invalidi e i ciechi accompagnati, altri sui camion con il braccio alzato e le bandierine e alla fine i reduci con le loro medaglie sul petto e le bandiere. Delcroix e diversi gerarchi fascisti rendono omaggio al Milite Ignoto. Il duce saluta la folla dal balcone di palazzo Venezia, accanto al lui c'è Delcroix. Anche qui probabilmente manca il discorso del duce, perché il montaggio alterna la folla e il duce, chiara scelta tecnica per mostrare l'adesione di massa al regime. In primo piano di nuovo la facciata della Casa madre dei mutilati. Stavolta la scena è tutta per il duce che visita la struttura alla testa del corteo. Di nuovo piazza Venezia dove vi sono le rappresentanze dei mutilati stranieri, tra cui Inghilterra, Stati Uniti e Germania. Si depongono le corone e i rappresentanti rendono omaggio al Milite Ignoto. Un particolare trattamento è riservato ai delegati nazisti, segno dell'avvicinamento tra i due regimi.

<sup>34</sup> *La casa madre dei mutilati in Roma. 4 novembre 1936 XV II°*, 1936, muto, 30', D038207.

*Le visite ai cimiteri di guerra e ai campi di battaglia*

Il primo conflitto mondiale è stato la prima guerra di massa: ha prodotto milioni di morti e coinvolto milioni di famiglie. Il dolore per la perdita di un proprio caro si trasmette nella memoria collettiva, che cerca di attenuarlo con la costruzione di cimiteri di guerra e monumenti ai caduti, dove recarsi a onorare la memoria dei “nuovi martiri”, morti per la salvezza della patria e della famiglia. In particolare il monumento al Milite Ignoto diventa il sito del principale rito di omaggio per tutte le vittime della guerra<sup>35</sup>. Dinamiche che si riproducono simili in tutti i paesi e le popolazioni che hanno vissuto l’esperienza della guerra. Dopo la fine del conflitto si costruiscono cimiteri di guerra monumentali nei pressi dei luoghi delle battaglie, e si raggruppano le tombe in base alla nazionalità dei caduti<sup>36</sup>. Eventi degni di essere ripresi diventano dunque i pellegrinaggi ai cimiteri di guerra, tra cui quello a Redipuglia<sup>37</sup>, oggi in provincia di Gorizia, tra i più noti e visitati a livello nazionale e internazionale, per il numero di tombe (oltre centomila) e la sua imponenza. Il monumento fu inaugurato ufficialmente il 14 maggio del 1923, mentre la struttura attuale fu terminata nel 1938 dopo un decennio di lavori. Il cimitero che vediamo nel documentario deve risalire ai primi anni Trenta, in quanto le immagini corrispondono alla descrizione che ne fa la guida del Touring club d’Italia del 1931<sup>38</sup>.

Il film si apre con l’immagine di un treno che arriva in stazione a Redipuglia. Migliaia di pellegrini invadono i binari e si avviano verso il cimitero. Panoramiche mostrano la collina del cimitero con le persone che girano tra le tombe, mentre in primo piano leggiamo l’iscrizione sul sarcrario: «Agli invitti / della terza armata / la patria». L’epigrafe dedicatoria assume una funzione simbolica e politica: deve esaltare i caduti, riconoscere il valore del loro sacrificio, rimuovere il dolore della morte, mostrare

35 Per le diverse tipologie di monumento cfr. Marco Mondini, *La guerra italiana. Partire, raccontare, tornare 1914-18*, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 326-340.

36 Emilio Gentile, *Due colpi di pistola, dieci milioni di morti, la fine di un mondo. Storia illustrata della Grande Guerra*, Roma-Bari, Laterza, 2014, pp. 186-187.

37 *Redipuglia. Quindicimila lavoratori milanesi in pellegrinaggio al cimitero di guerra*, [1924-31] - M008001, 10’, muto.

38 Cfr. Patrizia Dogliani, “Redipuglia”, in Isnenghi, *I luoghi della memoria. Simboli*, cit., pp. 423-424.

la riconoscenza imperitura della Patria e stabilire un legame tra i vivi e i morti<sup>39</sup>. Allo squillo di tromba i pellegrini si radunano ai piedi del sacrario per partecipare alla funzione religiosa. Seguono i discorsi del podestà di Ronchi dei Legionari e dell'onorevole Pietro Capoferri alla presenza di Giuseppe Bottai e Dino Alfieri. Il montaggio alterna panoramiche dall'alto della tribuna degli oratori a inquadrature dal basso. Gli oratori gesticolano vistosamente nell'intento di imitare il duce visto nei cinegiornali. Al termine della cerimonia si ritorna al treno per il rientro.

Anche i caduti che sono stati sepolti in terra straniera riceverono la devota visita degli italiani. Lo conferma un documentario del 1926<sup>40</sup>, che mostra il pellegrinaggio di marinai e reparti della Milizia volontaria per la sicurezza nazionale al cimitero di Mauthausen, dove sono sepolti 1830 soldati italiani. Il film rievoca un «ricordo triste di morte»: dopo la panoramica da una nave della folla in riva al Danubio, vediamo le croci allineate del cimitero e il monumento centrale in marmo bianco, omaggiati dai militari (marinai e carabinieri) e dalle camicie nere che partecipano in raccoglimento alla cerimonia religiosa («la preghiera d'Italia sulle tombe»). Al termine viene letto il messaggio del duce «rievocatore del martirio dei nostri eroi... [...] attraverso le terre più lontane, messaggio di fede infinita, d'amore purissimo, di saluto commosso». Si nota qui l'inizio dell'uso della retorica, della ricchezza di aggettivi che sarà caratteristica dei cinegiornali e documentari successivi. Il corteo dei pellegrini (compresi molti bambini), con il sacerdote benedicente in testa, gira tra le tombe e chiude la cerimonia. Il seguito delle immagini mostra il panorama lungo le rive del fiume e i pellegrini a bordo che salutano l'obiettivo<sup>41</sup>. Chiude il film il saluto delle camicie nere alla bandiera sulla nave.

Nell'ottobre del 1934 fu girato un documentario in occasione del pellegrinaggio dei mutilati e invalidi di guerra sugli altipiani delle battaglie<sup>42</sup>. Il film si apre con il particolare della medaglia commemorativa dell'evento:

39 Mondini, cit., p. 343.

40 *Marinai d'Italia e camicie nere sul Danubio*, 1926, muto, 8'40", M005103.

41 Una didascalia riporta che «Le camicie nere recano a bordo, in terra straniera, la giovinezza e la forza di Roma».

42 *14-16 ottobre XII Pellegrinaggio dell'associazione fra mutilati e invalidi di guerra sugli altipiani*, 1934, muto, 13', D048606.



da un lato un uomo con in spalla un fascio littorio e il motto mussoliniano “credere, obbedire combattere”; dall’altro una torre su un’altura con la scritta “Associazione nazionale mutilati invalidi di guerra”. Segue l’arrivo della colonna di camion nella piazza del Comune di Asiago per la cerimonia e «l’omaggio alle 9000 salme dei caduti raccolte nella Chiesa di S. Rocco». I pellegrini, in abiti civili e con il tricolore in mano, entrano in chiesa per l’omaggio ai caduti. Le immagini seguenti mostrano i camion avviarsi verso il monte Cengio, dove si visitano i camminamenti e le grotte scavate nella roccia dai soldati, e poi verso il Pasubio. Vediamo la deposizione delle corone all’Ossario dei caduti della I Armata. Si passa poi all’adunata dei mutilati a Verona, con varie personalità fasciste e Delcroix. Si assiste al corteo degli invalidi di guerra tra due ali di folla plaudente. Vediamo la Casa del mutilato di Verona, inaugurata il 16 settembre 1934. Delcroix viene accompagnato dai gerarchi fascisti all’ingresso della struttura e dopo nell’Arena di Verona dove tiene il discorso di chiusura della manifestazione.

Nel clima generale di ripresa del turismo dopo la guerra, anche i campi di battaglia europei entrano a far parte delle mete da visitare. Il fenomeno coinvolge anche l’Italia<sup>43</sup> e il Luce gira il documentario sui campi di bat-

43 Elisa Tizzoni, “Turismo di guerra, turismo di pace: sguardi incrociati su Italia e Francia”, in *Diacronie. Studi di storia contemporanea*, n. 15, 3/2013, <<http://www.studistorici.it>>

taglia in provincia di Gorizia<sup>44</sup>, «un film edito dal Comitato provinciale del turismo» con il commento del tenente Carlo Corubolo<sup>45</sup>. Anche se è un film “turistico” non è difficile scorgere in esso la propaganda di regime. Il film si apre con le immagini aeree di Gorizia e delle rovine del castello danneggiato dalla guerra. Segue il monumento ai caduti a forma di piccolo tempio e i ruderi e le lapidi di un cimitero, l’obelisco sul monte Calvario eretto in memoria dei caduti sul Podgora e il ponte del Tolmino distrutto dagli austriaci, ma ricostruito. Poi si vedono i resti delle trincee scavate nella roccia che conservano ancora pezzi di artiglieria. Alle riprese delle zone di guerra si alternano scorci panoramici delle valli e dell’Isonzo, i cimiteri di guerra e i monumenti ai caduti (tra cui il cippo dedicato a Filippo Corridoni). Le ultime immagini sono per il cimitero di Redipuglia. La didascalia «Visitate Gorizia e i campi di battaglia» chiude il film. La città diventò punto strategico militare nel corso della guerra tanto da meritarsi anche la dedica di un poemetto<sup>46</sup>.

Le opere analizzate mostrano una prevalenza sullo schermo, durante le celebrazioni, delle figure di ex combattenti su quelle dei fascisti. Nelle prime opere addirittura è poca la presenza di camicie nere o rappresentanti del regime, mentre la scena viene interamente occupata dai reduci e dagli invalidi, che a ragione si sentono i protagonisti della rievocazione del conflitto. Anche se le figure di regime non mancano, occupano un posto marginale nell’economia del filmato, segnale di una condizione d’inferiorità particolarmente sentita da coloro che non possono vantare una partecipazione diretta all’esperienza della guerra. Anche il duce appare “vittima” di tale soggezione, ma soprattutto nei confronti del monarca, il “re soldato”, cui spetta legittimamente un posto da protagonista nelle celebrazioni della memoria della guerra.

---

*com/2013/10/29/tizzoni\_numero\_15/>*.

44 *Gorizia e i campi di battaglia*, [1932-37], muto, 9’30, D025604; la datazione si deve spostare almeno dal 1933, visto che si vede il monumento a Corridoni inaugurato il 24 maggio del 1933, opera dello scultore Francesco Ellero cfr. <http://ilpiccolo.gelocal.it/trieste/cronaca/2013/05/23/news/il-monumento-a-corridoni-si-svela-1.7120356> (consultato il 6 febbraio 2015).

45 Così i titoli di testa, ma mancano commento sonoro e didascalie.

46 Mario Isnenghi, “La Grande Guerra”, in Id. (a cura di), *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell’Italia unita*, Roma-Bari, 2010, pp. 289-293.

*Le tecniche di comunicazione*

La qualità delle opere e le attività tecniche degli operatori del Luce non sono delle migliori, come è già stato rilevato da numerosi studi<sup>47</sup>. Nei primi documentari sembra che gli operatori non abbiano ancora le competenze necessarie a stabilire il punto di vista dell'obiettivo, gli angoli di ripresa migliori, la distanza ideale del punto di ripresa dal soggetto. Capita spesso che le macchine da presa siano posizionate ad altezza d'uomo, in mezzo alla folla, senza le dovute precauzioni. Si vedono così persone davanti all'obiettivo, oppure bandiere che coprono i protagonisti della cerimonia, e altri che fissano la macchina o fanno il saluto romano perché fanno di "apparire". È quanto accade in *Tricolore al confine*: la cinepresa è ai piedi del palco e quando i relatori salgono vi passano davanti oscurando la scena. L'operatore si sposta, ma durante il discorso Turati viene coperto dagli astanti, da bandiere e gagliardetti. Dopo aver fatto spostare le persone resta un gagliardetto che a tratti impedisce la visione; allora l'operatore sposta la cinepresa ma taglia in parte l'oratore. Si possono osservare molti spettatori poco attenti durante le cerimonie, in quanto non seguono le fasi del rito in religioso silenzio e inquadrati: sono distratti o di spalle, parlano tra loro o si allontanano. Altre volte si vede qualcuno passeggiare indifferente alla sfilata dei reduci o darvi addirittura le spalle. Altri salutano la cinepresa con il cappello o un fazzoletto, senza nessun accenno al saluto fascista. Le immagini sono state montate ugualmente, forse il censore di turno è stato poco attento o mancava ancora la consapevolezza del potere delle immagini.

In seguito alla visione delle opere naziste il regime comprese meglio l'importanza del mezzo cinematografico per la propaganda e si affinarono le tecniche di ripresa e di montaggio dei documentari e dei cinegiornali. Si diede «maggiore attenzione alla grandiosità della messa in scena, all'ordine della disposizione delle masse, al rapporto di totale sudditanza al potere del capo»<sup>48</sup>. Così dalla metà degli anni Trenta, con il perfezionar-

47 Tra cui Gabriele D'Autilia, ««Una rappresentazione di cui non si conosce la trama»: il documentario italiano degli anni trenta», in Alessandro Faccioli (a cura di), *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni trenta: la produzione i generi*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 62-74; Argentieri, cit.

48 Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*, Roma Editori Riuniti, 2001<sup>2</sup>, p. 104.

si delle tecniche di ripresa delle masse e l'ordine di irreggimentare le folle in divisa, le immagini furono diverse, con fascisti di ogni età inquadrati in perfetto ordine militare. E i saluti iniziarono a essere solo quelli col braccio alzato. In occasione dei discorsi ufficiali si attuò inoltre la tecnica del montaggio alternato tra oratore e ascoltatori – una sorta di campo e controcampo – in cui si specializzarono gli operatori del Luce per dare l'immagine del capo che dialoga con la folla. Si moltiplicarono poi le inquadrature della moltitudine che assiste alle cerimonie, come in *Tricolore d'Italia al confine*, per trasmettere l'immagine dell'adesione di massa al culto della memoria della guerra, che il regime provò a includere tra i riti del culto fascista. Nello stesso documentario l'altro soggetto è la bandiera italiana, sinonimo di Patria, evocatrice della guerra e del sacrificio dei soldati che ne hanno difeso i confini, come chiarisce meglio la didascalia che riporta una frase tratta dal discorso di Turati: «Questa bandiera ripete oggi a noi quello che è il travaglio e la passione quotidiana, la devozione con la quale guardiamo all'uomo che riassume il nostro spirito, le nostre speranze e i nostri orgogli». Come pure la scena finale del documentario *Marinai d'Italia e camicie nere sul Danubio* mostra le camicie nere fare il saluto fascista alla bandiera-Patria e le didascalie spiegano chiaramente il significato di quella scena: «A bordo è Italia e patria... [e] ovunque il tricolore s'innalz[a] e il saluto dei figli lo benedica... mentre la notte discende».

Le migliaia di pellegrini che visitavano i cimiteri di guerra e i luoghi delle battaglie furono utilizzate per dare l'idea di partecipazione di tutto un popolo al rituale della memoria dei caduti. Un popolo che il fascismo volle unito nella celebrazione dei culti laici della religione di stato, ma che implicitamente doveva essere la dimostrazione dell'adesione di massa al regime. Nel documentario del pellegrinaggio a Redipuglia anche i gerarchi fascisti sono in abiti borghesi e vi è poco di marziale nelle immagini, che sembrano più richiamare una scampagnata tra amici. Solo la sfilata dei giovani lavoratori con la 'M' sul petto e le immagini dei discorsi richiamano il regime. Il cimitero di Redipuglia «rappresenta l'opera forse più compiuta di appropriazione del culto della Grande Guerra da parte del fascismo»<sup>49</sup>, che si legittima presentandosi come la continuità dell'espe-

<sup>49</sup> Dogliani, cit., p. 425.

rienza della guerra. In tale progetto rientravano anche le inaugurazioni nel 1935 dei sacrari di Monte Grappa, Pocol, Fagarè e Mondello nella zona del Piave; nel 1936 la “Via sacra” sul Pasubio e Castel Dante a Trento<sup>50</sup>. Nel documentario sulla visita al cimitero di Mauthausen si ha uno dei primi accostamenti visivi tra camicie nere, soldati e popolo italiano. Le immagini dei marinai, i carabinieri, i civili (alcuni in camicia nera e altri in abiti borghesi) e i bambini sono accompagnate dalla didascalia che recita: «i soldati del mare, i militi dalla camicia nera recano l’omaggio della Patria lontana». Tutte le fasce di popolazione e tutte le armi sono rappresentate nel documentario e l’immagine che viene trasmessa è quella di un popolo unito nella celebrazione dei suoi soldati caduti per difendere la Patria.

A chiarire il significato delle immagini sono le didascalie, essendo la maggior parte dei documentari esaminati muta, anche se alcuni film sono considerati sonori per il solo fatto di avere musica o rumori in presa diretta come sottofondo. Il commento dello speaker si avrà solamente a partire dal 1934<sup>51</sup>. Nei primi film il linguaggio adoperato si richiama al gergo militare e religioso, che ben si addice al culto dei soldati caduti. In *Dal Grappa al mare*, per esempio, compaiono vocaboli come «quotidiano martirio», «inferni» e «sacrificio», «aspri cimenti» e «sanguinose lotte», «posti bagnati dai loro sudori e dal loro sangue». Tutto ciò è riferito alle giovani vite dei soldati che hanno combattuto nelle trincee e che sono considerati dal regime artefici della nuova Italia. Nell’ultima didascalia si riprende il tono religioso: «Fate, o Santi del Carso, o Martiri sublimi disseminati sull’Isonzo e sulla Piave, o purissimi eroi sepolti sui monti, sulle doline e nei piani, che l’Italia, una nei suoi confini finalmente raggiunti, una nel suo tenace volere, una nel suo illuminato comando, sia sempre fiammeggiante di avvenire e di gloria! E così sia». Tale chiusura riprende e condensa tutti i miti e i simboli della religione fascista: i soldati morti per la patria sono santi, martiri, eroi da venerare ovunque essi siano sepolti, perché grazie al loro sacrificio l’Italia ha raggiunto la sua unità nei confini. E ora, grazie anche a un uomo “illuminato” che la comanda, potrà guardare al suo avvenire di gloria. La guerra, che non si vede mai, tranne che nei pochi inserti presi

---

50 Ivi., p. 428.

51 Liguori, op. cit., p. 119.

dai filmati dell'epoca con tutti i limiti già noti<sup>52</sup> e la presenza della censura militare prima e fascista dopo<sup>53</sup>, viene sempre e solo evocata nelle parole scritte o ascoltate e appare con la visione dei corpi dei mutilati e invalidi, delle rovine materiali degli edifici o dei luoghi di combattimento<sup>54</sup>. Ancora leggiamo: «Quanti ricordi cari al cuore del fante che si rivede lacero, sporco e ... pidocchioso: ma fiero, indomito, assetato di vittorie e di gloria!». Il testo fa leva sui ricordi dei soldati, che dimentichi della durezza della vita di trincea, vanno in cerca della gloria, ma forse non è così per i fanti che conoscono la vita della trincea<sup>55</sup>.

### Conclusioni

I protagonisti dei primi documentari che alimentano il culto della memoria sono quasi sempre i reduci e gli invalidi, le vedove e i mutilati di guerra (uniche figure accettabili dei “corpi sacrificati” perché quotidianamente visibili<sup>56</sup>), insieme al Re e ai militari. All'inizio i reduci non indossano nemmeno la camicia nera e ciò dimostra che il fascismo non è riuscito facilmente a presentarsi come unico erede della memoria della Grande Guerra e interprete esclusivo delle cerimonie degli anniversari. Lo si può notare particolarmente nelle riprese dei pellegrinaggi ai cimiteri di guerra e ai luoghi delle battaglie. Le camicie nere sono poche, addirittura gli stessi gerarchi si presentano in abiti borghesi e la scena principale è occupata

52 Cfr. Giaime Alonge, *Cinema e guerra. Il film, la Grande Guerra e l'immaginario bellico del Novecento*, Torino, Utet, 2001, pp. 86-89; Teresa Bertilotti, “Pratiche urbane, entertainments e rappresentazione della violenza”, in *Memoria e ricerca*, n. 38, 2011, pp. 47-49; Giuseppe Ghigi, “«Sono morto per finta». La narrazione della Grande Guerra”, in *Cineforum* (537), n. 7, 2014, pp. 54-67. Id., *Le ceneri del passato. Il cinema racconta la Grande guerra*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014, pp. 95-102.

53 Cfr. Mario Isnenghi, “L'immagine cinematografica della grande guerra”, in *Rivista di storia contemporanea*, n. 3, 1978, pp. 341-345; Gian Piero Brunetta, “Cinema e prima guerra mondiale”, in Id. (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L'Europa. 1. Miti, luoghi, divi*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 265-266.

54 Alessandro Faccioli, “Il cinema italiano e la Grande Guerra: rovine, eroi, fantasmi”, in Id., Scandola, cit., pp. 21-23.

55 A differenza della guerra degli scrittori-soldati, cfr. Mario Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra*, Bologna, il Mulino, 2002<sup>5</sup>.

56 Pierre Sorlin, *Ombre passeggero. Cinema e storia*, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 132-134.

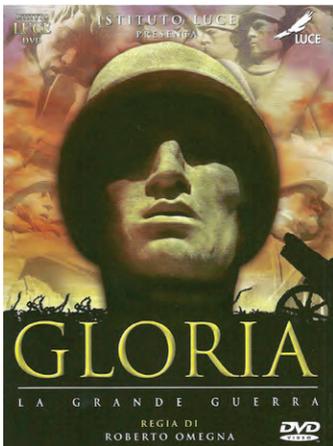
da Carlo Delcroix e dalle associazioni dei reduci, gli invalidi e i mutilati, che semplicemente con l'esposizione dei loro corpi all'obiettivo richiamano alla mente il sacrificio offerto nella guerra<sup>57</sup>. Anche quando il regime riuscirà a superare i primi anni di scontri e a imporre la propria paternità alle cerimonie, saranno sempre tali associazioni ad avere la scena durante le commemorazioni. Saranno i cinegiornali a imporre la supremazia del regime sullo schermo durante le celebrazioni del ricordo del conflitto grazie al commento che, anche in contraddizione con le immagini, guiderà lo spettatore verso i significati voluti dalla committenza. Lo stesso Mussolini compare poco nei documentari. La prima volta lo si vede nel film girato in occasione delle celebrazioni del 24 maggio 1927 a Roma. Il documentario si apre con il particolare di un suo articolo del novembre 1914 in cui incita il popolo alla guerra: «[...] parola che io non avrei mai pronunciato in tempi normali che inalzo [sic] invece forte, a voce spiegata, senza infingimenti, con sicura fede, oggi; una parola paurosa e fascinatrice: GUERRA!». Al termine, a chiudere il cerchio, lo vediamo ricevere l'omaggio dei reduci in un luogo isolato, da solo e senza nessun corteo di accompagnamento. È vestito in abiti borghesi, con cappotto e bombetta. Passa in rassegna un gruppo di combattenti che al suo passaggio lo salutano alzando il braccio. Uno di loro gli porge una lettera che il Duce subito apre e legge. Al termine della rassegna dice loro qualcosa con il braccio verso il cielo, e termina con il saluto fascista, il tutto di spalle alla cinepresa.

In molti documentari che non riguardano direttamente la Grande Guerra è sempre presente un richiamo ai combattenti del primo conflitto mondiale: un omaggio al monumento ai caduti, un ricordo ai morti in battaglia, la presenza di invalidi, reduci, vedove, lo scoprimento di una lapide o l'inaugurazione di un monumento, i gagliardetti di associazioni di reduci, un cimitero di guerra, una messa in ricordo<sup>58</sup>. Ogni occasione fu utile al regime per rimarcare il suo legame con la Grande Guerra. Nel film sul

57 Cfr. "Il corpo violato. Sguardi e rappresentazioni nella Grande guerra", numero monografico di *Memoria e ricerca*, n. 38, 2011.

58 Tra gli altri *Accademia militare di Modena. Il Mak P 100* (1932); *Una funzione religiosa e patriottica nel millenario cenobio benedettino di Camaldoli nel Casentino* (1932); *Il segreto del chicco di grano* [1925-31]; *La regia accademia di fanteria e cavalleria* [1924-31]; *La sentinella della patria* (1927).

*Pellegrinaggio dell'associazione fra mutilati e invalidi di guerra sugli altipiani*, ad esempio, non vi sono riferimenti espliciti al regime, ma forse è proprio questa la forza del film; perché il fascismo ha oramai fatta propria la continuità e l'identificazione della sua origine con i reduci e i mutilati della Grande Guerra, accomunati da un comune sentire e dalla volontà di ricostruire la nazione. Il duce si riserva maggiore spazio nei cinegiornali, ma non tanto da soverchiare gli ex combattenti, e preferisce apparire poche volte in compagnia del Re. Nel maggio del 1928 il Duce si reca nella caserma «Cavour fra gli avieri d'Italia, per la consegna della medaglia alla bandiera»<sup>59</sup>. Lo vediamo in abiti civili con il cilindro. Anche l'anniversario della vittoria del '29 celebrato a Roma vede protagonisti i mutilati e gli ex combattenti, mentre poco spazio viene dato al duce (ancora in abiti civili)<sup>60</sup>. Nel maggio del 1931 fu ancora Delcroix a tenere il discorso all'Università e alla casa dei mutilati, insieme a De Bono. Le riprese privilegiano le masse dei reduci e le sfilate<sup>61</sup>. Oppure è il re a inaugurare monumenti ai caduti della Grande Guerra<sup>62</sup>. Anche le celebrazioni della vittoria dello stesso anno videro protagoniste le masse dei reduci, le vedove e i bambini che cantano l'inno nazionale, con piazza Venezia gremita di persone



e teatro di numerose sfilate<sup>63</sup>. Il cinegiornale che documenta la celebrazione del novembre 1932 mostra solo una sequenza con l'arrivo della carrozza del re e poi privilegia i campi lunghi che mostrano la folla ai piedi dell'altare della patria<sup>64</sup>. Nella celebrazione del 4 novembre 1934 il duce rende onore al Milite Ignoto, ma solo la sequenza iniziale lo ritrae per pochi secondi, poi lo spazio è dato ai militari e alla folla<sup>65</sup>.

59 Cinegiornale Luce A0088.

60 Cinegiornale Luce A0467.

61 Cinegiornale Luce A0789.

62 Cinegiornale Luce A0792.

63 Cinegiornale Luce A0881.

64 Cinegiornale Luce A1023.

65 Cinegiornale Luce B0571.

Il Re è protagonista dei film *Ommaggio ai caduti di Velletri* (1927) e *La Regia Guardia di Finanza inaugura il monumento ai suoi morti in guerra alla presenza di S.M. il Re* (1930)<sup>66</sup>, mentre il duce si riserva il posto da protagonista nel documentario *Il Duce nelle trionfali giornate del decennale* (1932)<sup>67</sup>. È interessante notare la differenza tra le riprese di due documentari girati a distanza di un anno e che mostrano l'omaggio del Re e del duce all'Altare della Patria. Proprio nell'anno in cui Mussolini «si rende conto della pressione psicologica esercitata dai documentari nazisti sul popolo tedesco»<sup>68</sup>. Nel primo, *Nella gloria del Vittoriano* girato nel 1935 in occasione del ventennale dell'entrata in guerra, il Re è il protagonista principale delle immagini, mentre al duce è riservata una parte da comprimario. L'anno dopo, in occasione del film girato per l'anniversario della vittoria (*La casa madre dei mutilati in Roma*) non si vede l'arrivo del re, anche se la cinepresa è piazzata in un punto favorevole, poiché ha ripreso l'arrivo del duce e la sua attesa. La salita verso l'altare è ripresa di spalle, mentre poteva essere ripresa di lato (e forse così è stato) come avviene per la discesa. Anche la ripresa del corteo che sfila ai piedi del Vittoriano è stranamente presa di spalle. È probabile sia stato il duce a dettare il montaggio delle immagini. Nella seconda parte del documentario, quando visita la casa dei mutilati, il duce è il primo del corteo e può tenere la scena con le riprese ravvicinate. È lui il primo attore di questa parte del film, da cui si trae anche il cinegiornale. In quelli montati per l'occasione, infatti, le figure del duce e del re vengono separate in due servizi diversi, proiettati a distanza di una settimana l'uno dall'altro<sup>69</sup>. Come per le controversie sorte tra fascismo e Chiesa cattolica per la gestione dei riti sul Monte Grappa, così le immagini di molti documentari restituiscono l'ambiguità dei rapporti tra il regime, la Chiesa e la Monarchia: sul monte vediamo la presenza di Emilio De Bono e un prelado, e non il duce, a inaugurare il nuovo cimi-

66 Si nota nel documentario, ma anche in altri, che il Re saluta militarmente e stringe la mano ai soldati, ma non fa il saluto fascista, neppure quando incontra il Duce.

67 Alcune osservazioni sul film in Liguori, op. cit., p. 128-129.

68 Ivelise Perniola, "Documentari fuori regime", in Orio Caldiron (cur.), *Storia del cinema italiano. 1934-1939*, Venezia, Marsilio, Bianco e Nero, 2006, V, p. 374.

69 Cinegiornale Luce B0987, 11 novembre 1936, il Re e la Regina accompagnati da Delcroix; C. Luce B0993, 18 novembre 1936, col duce protagonista.



tero<sup>70</sup> alla presenza di una statua di gesso di 12 metri<sup>71</sup>, che dopo la cerimonia “sparirà” e non farà più parte del monumento<sup>72</sup>.

I documentari, tra informazione e propaganda, contribuiscono a creare e tenere vivo il culto della Grande Guerra, parte fondamentale della religione politica del regime. Nello stesso tempo svelano una subordinazione, nei primi anni di dittatura, dei fascisti ai reduci di guerra, riguardo alle principali manifestazioni legate al culto della memoria. Solo col tempo tale complesso di inferiorità verrà superato, riuscendo a inglobare nella religione fascista anche

gli ex combattenti, vestendoli con la camicia nera. Tale soggezione resta, però, nei confronti della monarchia. Il duce sarà sempre secondo al Re, per questo sono poche le opere in cui li vediamo insieme sullo schermo, e quando ciò accade, il duce lascia montare principalmente inquadrature in campo lungo, che non mostrano chiaramente la sua sudditanza al sovrano. L'ordine sarà di separare le due figure e mandarle sullo schermo in giorni diversi.

70 Cinegiornale Luce B0755, 25 settembre 1935: *Monte Grappa. Consacrazione del nuovo cimitero del Littorio in commemorazione dei caduti nella Grande Guerra, alla presenza del Re.*

71 La statua è opera dello scultore Giannino Castiglioni, cfr. Cinegiornale Luce B0707, 3 luglio 1935: *Milano. I lavori per la costruzione dell'imponente statua "La Patria Vigilante" in onore dei caduti sul Monte Grappa.*

72 Vanzetto, cit., p. 419

## L'Istituto LUCE nella guerra d'Etiopia

di Gianmarco Mancosu

### *Il cinema educativo fascista e la mobilitazione per l'impero.*

Il rapporto che intercorse tra cinema e fascismo è stato ampiamente approfondito e studiato da diverse prospettive metodologiche a seconda che lo si analizzi da un punto di vista squisitamente storico-politico, da quello di un'analisi sulla produzione e sui contenuti dei filmati stessi, da quello dell'impatto che l'uso strumentale dell'arma cinematografica avrebbe potuto avere all'interno della "fabbrica del consenso fascista".<sup>1</sup> Come osserva Philippe Cannistraro, anche sotto il fascismo il cinema italiano rimase sostanzialmente un'industria privata sebbene controllata e organizzata dallo stato<sup>2</sup>, specialmente dal 1934, con la creazione della Direzione generale per la cinematografia, operante in seno al Sottosegretariato della Stampa e della Propaganda.<sup>3</sup> Per questa ragione se si vuole approfondire il rapporto tra la politica fascista, i suoi elementi retorici - e tra essi in particolare il mito dell'impero - e le rappresentazioni cinematografiche, pare opportuno volgere lo sguardo non semplicemente alla produzione di film, ma anche a quel campo in cui il regime intervenne da subito in maniera decisa monopolizzando il controllo e la produzione, ovvero quello della cinematografia educativa.

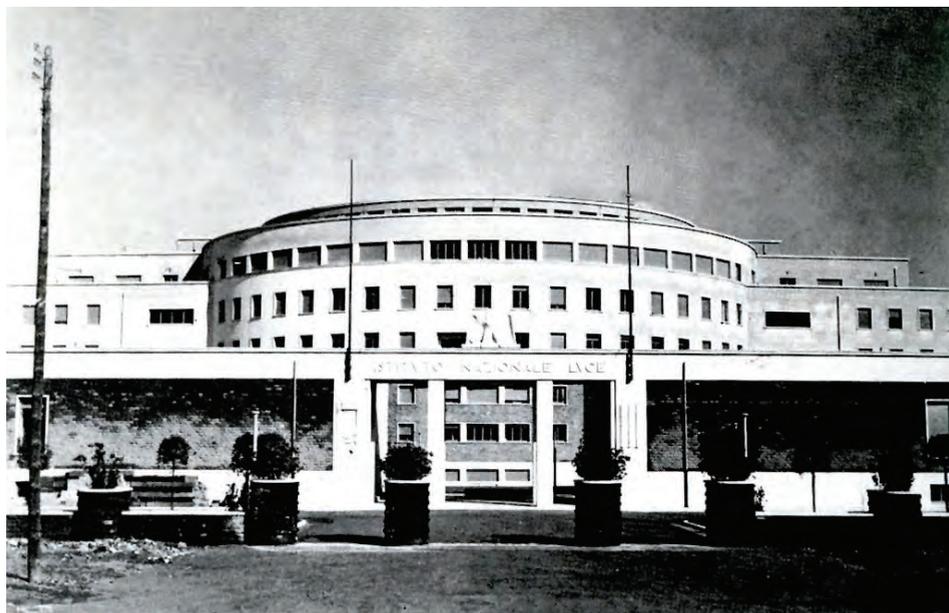
In quest'ottica l'Istituto LUCE - L'Unione Cinematografica Educativa, nome attribuito da Mussolini in persona - fu l'ente di cui il fascismo si

---

1 Per una panoramica sul cinema fascista e sulla sua organizzazione cfr. Philippe V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, Roma-Bari, Laterza, 1975; Gian Piero Brunetta, *Cinema italiano tra le due guerre*, Milano, Mursia, 1975, Vol. 1; Mino Argentieri, *L'occhio del regime, informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Firenze, Vallecchi, 1979; Jean A. Gili, *Stato fascista e cinematografia: repressione e promozione*, Roma, Bulzoni, 1981; Guido Aristarco, *Il cinema fascista: il prima e il dopo*, Bari, Edizioni Dedalo, 1996; Ruth Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2002; Vito Zagarrìo, *Cinema e fascismo: film, modelli, immaginari*, Venezia, Marsilio, 2004.

2 Cfr. Cannistraro, *op. cit.*, p. 292.

3 Divenuto Ministero nel 1935, poi Ministero della Cultura Popolare nel 1937.



impossessò per i fini di propaganda cinematografica. Dal 1924 società anonima, poi ente morale autonomo, dal 1925 il LUCE aveva ufficialmente il compito di produrre documentari e film educativi. La produzione tuttavia venne caratterizzata dal cinegiornale - “Giornale Luce”-, un breve notiziario filmato che riportava notizie d’attualità o fatti generali dall’Italia e dal mondo. I cinegiornali Luce dal 1926 dovevano essere proiettati obbligatoriamente nelle sale cinematografiche del regno prima del film o durante l’intervallo. In principio erano prodotti con cadenza settimanale, ma si raggiunsero le quattro edizioni a settimana proprio durante la guerra etiopica<sup>4</sup>. Il consenso ottenuto dal regime e la mobilitazione che riuscì a creare in quei mesi sono stati senza dubbio il frutto anche a questi filmati.<sup>5</sup>

Nell’Italia degli anni Trenta si osserva quindi da un lato il monopolio

4 E’ interessante ricordare che la Hearst Newsreel Collection (HNR) at UCLA include 18 cinegiornali sulla seconda guerra italo-etiopica, dall’11 settembre 1935 (*The League of Nations warns Italy*) al 30 dicembre 1936 (*Italy becomes empire*).

5 Cfr. Simona Colarizi, *L’opinione degli italiani sotto il regime*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 193; Paul Corner, “Fascismo e controllo sociale”, *Italia contemporanea*, settembre 2002, N. 228.

statale della produzione cinegiornalistica, dall'altro una solidità politica del regime che può essere considerata il basamento dal quale far partire l'impresa per eccellenza per il fascismo ovvero la conquista dell'impero, erede e continuatore del mito dell'antica Roma, che ispirò copiose narrative e rappresentazioni.<sup>6</sup> Tutti gli strumenti propagandistici a disposizione del regime furono impiegati al fine di costruire un racconto della guerra coloniale in grado non solo di narrare gli eventi, ma di trasformare i miti in immagini e suoni che acquisirono in questo senso una forza e una pervasività del tutto nuove. In quest'ottica i cinegiornali divennero parte fondamentale di quella mobilitazione permanente della nazione che proprio nelle immagini del Luce prese forma e si definì. Il fascismo si sforzò di offrire una visione della guerra il più possibile univoca e coerente, e l'uso di peculiari strumenti di propaganda quali i cortometraggi consentiva di imporre, dal punto di vista fascista, «una particolare visione della vita e del mondo ad una sterminata moltitudine di persone, quasi a loro insaputa, mentre credono di concedersi un'ora di innocente svago».<sup>7</sup> Come ha giustamente osservato Adolfo Mignemi, la guerra in Etiopia fu per il regime il «primo vero collaudo di quella gigantesca macchina definita “organizzazione della nazione per la guerra”».<sup>8</sup> Tuttavia la produzione della documentazione cinematografica di una guerra, per di più di una guerra coloniale che si svolgeva lontano dai confini italiani, in un territorio insidioso come è quello del Tigray,<sup>9</sup> non era assolutamente di semplice realizzazione, per svariati motivi: questi possono ricondursi alle difficoltà logistiche di pianificazione e realizzazione dell'avanzata militare nel fronte tigrino, alla dialettica tra le amministrazioni che concorrevano alla produzione dei cinegiornali - del quale si tratterà nel corso di questo lavoro -, alla volontà di offrire filmati spettacolari di una guerra che per sua natura di spettacolare aveva ben poco.

6 Sul mito di Roma nel fascismo v. Romke Visser, “Fascist doctrine and cult of the Romanità”, *Journal of contemporary history*, vol. 27, No. 1, Jan. 1992, pp. 5-18.

7 Alberto Consiglio, *Funzione sociale del cinema*, “Rivista internazionale del cinema educatore”, novembre 1933, citato da Ruth Ben Ghiat, *op. cit.*, p. 122.

8 Adolfo Mignemi, “La militarizzazione psicologica e l'organizzazione della nazione per la guerra”, in Peppino Ortoleva e Chiara Ottaviano (cur.), *Guerra e mass media. Strumenti e modi della comunicazione in contesto bellico*, Napoli, Liguori, 1994, p. 75.

9 Che già aveva portato alla sconfitta di Adua del 1896.

Già dal 1933 iniziarono incontri coi vertici militari per pianificare la conquista dell'Etiopia. Nel corso di una riunione del maggio 1934 si delineò la possibilità di provocare un incidente di frontiera in modo che l'Italia non potesse essere accusata di aggressione; quello che successe pochi mesi dopo nell'oasi somala di Ual-Ual,<sup>10</sup> non fece che aumentare la convinzione nel Duce che l'obiettivo non poteva essere che «la distruzione delle forze armate abissine e la conquista totale dell'Etiopia. L'impero non si fa altrimenti».<sup>11</sup> Da questa affermazione ed a seguito di una preparazione che avveniva da ormai numerosi mesi, si capisce che la guerra coloniale era divenuta una vera e propria impresa fascista in cui non erano ammessi errori militari, caratterizzata da strumenti moderni e dal coinvolgimento nazionale. Si delineò una guerra *totale* per il tipo di conquista che si andava configurando nonché per il grado di partecipazione a cui gli italiani erano chiamati attraverso gli strumenti mobilitativi in mano allo Stato. Tra la primavera e l'estate del 1935 la preparazione alla guerra divenne palese da un punto di vista militare e propagandistico: a partire dal mese di giugno, in concomitanza con il momento in cui la Gran Bretagna avrebbe dovuto scegliere se appoggiare o meno l'Etiopia nell'arbitrato internazionale sull'incidente di Ual-Ual, i toni della propaganda divennero sempre più anti-societari, prefigurando la grande campagna anti-sanzionista dell'autunno 1935 e rafforzando il mito della Grande proletaria.<sup>12</sup> La necessità di una diffusione capillare dei miti e delle suggestioni imperiali fece elevare al rango di ministero il sottosegretariato della stampa e propaganda. Quest'ultimo per la sua azione pose l'accento non solamente sui canali tradizionali di diffusione culturale, ma soprattutto sui nuovi mezzi di comunicazione di massa come la radio e il cinema, che in un contesto autoritario e di scarsa alfabetizzazione divennero importanti strumenti pedagogici e di propagazione dei concetti e dei fatti mediati dal potere. Sempre

10 L'incidente di Ual-Ual (dicembre 1934) fu un scontro nel confine somalo conteso tra Italia ed Etiopia avvenuto tra Dubat ed esercito neggussita. V. Angelo Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale. La conquista dell'Impero*, Roma-Bari, Laterza, 1976, I, pp. 245-291; Domenico Quirico, *Lo squadrone bianco*, Milano, Mondadori, 2002; Roberto Cimmaruta, *Ual-Ual*, Genova, CLU, 2009.

11 Promemoria *Direttive e piano d'azione per risolvere la questione italo-abissina* di Benito Mussolini del 30 dicembre 1934, citato in Nicola Labanca, *Oltremare, storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 187.

12 Cfr. Del Boca, *op. cit.*, p. 284.

nel giugno 1935 fu costituito l'ufficio africano del Ministero della Stampa e della Propaganda - l'Ufficio Stampa e Propaganda A. O. di Asmara - che aveva compiti di coordinamento delle notizie da e per il fronte di guerra.<sup>13</sup> L'avanzata militare, caratterizzata in principio dalle vittorie che portarono alla conquista di Adua e Adigrat, rallentò tra l'ottobre e il novembre 1935: come ha sottolineato Nicola Labanca «era difficile riempire le pagine dei giornali con un'avanzata così lenta»<sup>14</sup> cosicché il Duce decise di avvicinare il generale col maresciallo Badoglio, che non lesinando violenza e mezzi riuscì ad avanzare sul fronte tigrino.

Il 5 maggio, con l'entrata di Badoglio in Addis Abeba, fu dichiarata la fine della guerra, la debellatio dell'impero etiopico e il trasferimento dei poteri all'amministrazione italiana.<sup>15</sup> La presa della capitale fu rappresentata in Italia come il momento della vittoria ottenuta dalla volontà e dall'opera di Mussolini, mitizzato come fondatore dell'impero italiano<sup>16</sup> proclamato il 9 maggio, riunendo le colonie del Corno d'Africa nell'*Africa Orientale Italiana* suddivisa in sei governatorati.<sup>17</sup> Somalia, Eritrea, Harar, Galla-Sidama, Amhara e Addis Abeba, divenuto Scioa nel 1938.

---

13 Archivio Storico-diplomatico del Ministero degli Affari Esteri (MAE); fondo "Ministero dell'Africa Italiana" (MAI), busta (b.) 181/10 - 883, fascicolo (f.) "AOI - Attività dell'Alto Commissariato A.O. Stampa e propaganda", sottofascicolo (s. f.) "Ufficio stampa A.O: Costituzione - Funzionamento - Personale - Alloggi del personale e sistemazione uffici", telegramma 9469 di Galeazzo Ciano a Emilio De Bono sulla nascita dell'Ufficio Stampa e Propaganda Africa Orientale (USPAO) del 1 giugno 1935, in cui si legge che "il Duce ha disposto che al fine di coordinare i servizi stampa e propaganda nell'Africa Orientale, venga costituito all'Asmara un ufficio alle dipendenze di questo sottosegretariato e a disposizione di V.E. [...] a questo ufficio che dovrà corrispondere direttamente col Sottosegretariato Stampa, dovranno fare capo tutti i servizi che in Italia fanno parte del Sottosegretariato in parola: stampa italiana, stampa estera, servizi LUCE ed Eiar".

14 Labanca, *op. cit.*, p. 190. Sulle operazioni v. Del Boca, *op. cit.*

15 Cfr. Alberto Sbacchi, *Il colonialismo italiano in Etiopia 1936-1940*, Milano, Mursia, 1980, p. 21.

16 Vittorio Emanuele III acquisirà il titolo di imperatore d'Etiopia, ma per concessione del Duce che simbolicamente gli consegnerà la vittoria. Mussolini assumerà il titolo di "fondatore dell'impero".

17 Cfr. Carlo Ghisalberti, *Per una storia delle istituzioni coloniali italiane*, "Fonti e problemi della politica coloniale italiana, Atti del convegno Taormina - Messina 23 - 29 ottobre 1989" (cur. C. Ghezzi), Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali. Ufficio centrale per i beni archivistici, 1996, vol. 1, pp. 379-412.

*Il Reparto fotocinematografico “Africa Orientale” dell’Istituto Luce*

Si è visto che la campagna militare fu preparata con cura diverso tempo prima rispetto all’ottobre 1935; anche la parte prettamente propagandistica era tenuta in grande considerazione in questa pianificazione: se doveva essere realmente una guerra nazionale, la campagna d’Etiopia doveva essere riprodotta e in qualche maniera avvicinata alle masse italiane, in modo che il carattere nazionale venisse infuso ad un conflitto che per sua natura era coloniale, lontano dalla madrepatria e dai problemi concreti che in essa rimanevano irrisolti. Questo avvicinamento metaforico tra una guerra preparata in modo da essere vittoriosa – sebbene a migliaia di chilometri di distanza – e le esigenze delle masse italiane è stato operato soprattutto attraverso la produzione culturale riguardante la campagna militare iniziata nell’ottobre 1935: in questo quadro la produzione cinegiornalistica assunse un ruolo fondamentale nel coinvolgimento degli italiani che potevano “vedere” e “sentire” la costruzione dell’impero come soluzione ai loro problemi.

In precedenza si è citata la presenza in Eritrea di un Ufficio periferico del Ministero della Stampa e Propaganda, che aveva il compito di controllare, coordinare e censurare le notizie che partivano dalla colonia. A capo di questo Ufficio era il diplomatico Raffaele Casertano, che operava a stretto contatto con De Bono. Per quanto concerne l’esigenza di rappresentare nei cinegiornali l’imminente inizio delle operazioni militari, Casertano si mosse già dal luglio 1935 richiedendo che degli operatori Luce venissero inviati e messi a disposizione dell’Ufficio da lui guidato. Tuttavia, a testimonianza di quanta importanza fosse ormai riconosciuta alla dimensione comunicativa della guerra, Mussolini in persona decise di costituire un autonomo servizio fotocinematografico per coordinare gli sforzi propagandistici in vista della campagna d’Etiopia. Con lettera del 7 settembre 1935 ai sottosegretari militari, al ministro delle Colonie, al comandante generale della MVSN e al Presidente dell’Istituto LUCE [«organo tecnico cinematografico dello Stato alle mie dirette dipendenze»] il Duce dispose infatti la costituzione di un “Reparto fotocinematografico per l’Africa Orientale” (Reparto A.O.), dotato del personale e dei mezzi disponibili nell’Istituto e nelle altre amministrazioni in indirizzo.

L’alta direzione del Reparto era attribuita allo stesso Presidente del

LUCE, l'ambasciatore Giacomo Paulucci di Calboli Barone (1887-1961), coadiuvato da un apposito comitato tecnico interministeriale:

«ai fini pertanto dell'organizzazione e del funzionamento del suddetto Reparto il Presidente dell'Istituto Nazionale Luce costituirà, sotto la sua Presidenza, un Comitato Tecnico, del quale farà parte un rappresentante del Ministero della Stampa e Propaganda ed in seno al quale ciascun Ministero coinvolto dovrà designare il proprio rappresentante». Secondo Mussolini, il presidente dell'Istituto Nazionale Luce, «conformemente alle istruzioni impartitegli, dovrà riferirmi sull'andamento dei lavori del Comitato e sull'opera del Reparto». <sup>18</sup>

Per le attività fotocinematografiche era istituito all'Asmara, «con l'ausilio dell'Alto Commissario per l'A. O. e del Ministero per la Stampa e Propaganda», un «apposito servizio» diretto dall'avvocato e giornalista Luciano de Feo (m. 1974), fondatore del LUCE e poi direttore dell'Istituto Internazionale di Cinematografia Educativa (IICE), «il quale curerà di conseguenza il collegamento con la sede di Roma». <sup>19</sup> Il servizio doveva operare secondo le direttive militari e logistiche dell'Alto Commissariato e secondo l'indirizzo artistico e censorio del Ministero della Stampa e della Propaganda e del suo ufficio asmarino. Il compito del servizio era la raccolta della documentazione fotocinematografica, mentre la selezione del materiale da utilizzare nei cinegiornali era rimessa al comitato tecnico di Roma. <sup>20</sup> Il Reparto A.O. aveva dunque due componenti: quella operativa, tra l'Asmara e Adigrat, svolgeva le riprese sull'avanzata secondo le disposizioni dell'Alto Commissariato e dell'ufficio periferico del ministero della stampa e propaganda; mentre la componente direttiva, a Roma, era

---

18 *Ibidem.*

19 Lettera del 7 settembre 1935 di Mussolini a Paulucci e ai rappresentanti dei ministeri militari e delle Colonie e alla MVSN, conservata all'Archivio di Stato di Forlì (ASF), fondo "Giacomo Paulucci Di Calboli Barone" (GPDCB), b. 247 "Istituto Nazionale LUCE", f. "Presidente del Reparto foto-cinematografico LUCE per l'Africa Orientale. Settembre 1935", s. f. "Reparto Cinematografico A.O.".

20 ASF, GPDCB, b. 247 "Istituto Nazionale LUCE". Fascicolo "Presidente del Reparto fotocinematografico LUCE per l'Africa Orientale. Settembre 1935". Sotto-fascicolo "Reparto Cinematografico A.O.", lettera di Benito Mussolini a Giacomo Paulucci di Calboli e ai rappresentanti dei Ministeri della guerra, della Marina, dell'Aeronautica, delle Colonie e alla MVSN, 7 settembre 1935.

del tutto autonoma, forte della legittimazione diretta del Duce.<sup>21</sup>

Questa commistione di autorità sovraordinate al Reparto A.O. riflette i conflitti di attribuzione tra i vari uffici periferici dei dicasteri nazionali ed il ministero delle Colonie: infatti il 16 settembre 1935 il ministro Lessona comunicava all'Alto Commissario De Bono che De Feo avrebbe curato il collegamento del Reparto con la centrale di Roma "per il tramite del Ministero delle Colonie".<sup>22</sup> Lessona disponeva inoltre l'immediata partenza per l'Asmara di Paulucci e De Feo con una trentina di operatori del Reparto A.O. e chiedeva a De Bono di curarne la sistemazione logistica, sottolineando che era «cosa desiderata personalmente dal Capo del Governo».<sup>23</sup>

Sebbene un'ampia partecipazione di ministeri e istituzioni avesse collaborato nel fornire le risorse e parte del personale del neonato Reparto Luce A.O., al fine di adempiere alla volontà espressa da Mussolini di creare una produzione foto-cinematografica quanto più possibile coordinata e centralizzata, qualche giorno prima dell'inizio dell'avanzata il presidente Paulucci chiese a De Bono di sollecitare i comandi delle tre Divisioni della Milizia a presentare al Reparto A. O. gli operatori foto-cinematografici delle Camicie Nere.<sup>24</sup> Da questo documento si possono trarre due interessanti spunti: il primo conferma che oltre all'Istituto Luce operavano in colonia alcuni operatori, nello specifico nei ranghi dell'esercito, che vennero poi subito integrati nel Reparto A.O.; il secondo dimostra come la legittimazione diretta di Mussolini sia stata immediatamente recepita da Paulucci e da De Feo, che lavorarono per accentrare sotto l'ala del Luce tutta la produzione cinematografica informativa di guerra.

Il 26 settembre 1935, nell'imminenza dell'inizio delle operazioni, il Co-

---

21 Rimarcata anche nella relazione sull'attività del Reparto inviata da Paulucci alla Presidenza del Consiglio il 15 giugno 1936. ACS, Fondo PCM 1934-1936, b. 2046, f. 17.1/3422, s. f. "Situazione dei conti al 30 aprile 1936".

22 MAE, MAI, Etiopia. Busta 181/10 - 883, f. "AOI - Attività dell'Alto Commissariato A.O. Stampa e propaganda", s. f. "Servizio cinematografico: funzionamento - personale - materiale".

23 *Ibidem*.

24 MAE, MAI, Busta 181/10 - 883, f. "AOI - Attività dell'Alto Commissariato A.O. Stampa e propaganda", s. f. "Servizio cinematografico: funzionamento - personale - materiale", lettera del 26 settembre 1935 di Paulucci ad Emilio De Bono.

mando Superiore inviò ai comandi dipendenti un'importante circolare (la 09107) in cui si comunicava ufficialmente la costituzione e la messa in funzione del servizio fotocinematografico A. O.:

«Il Reparto funziona in patria guidato dal presidente Luce e dal Comitato Tecnico Interministeriale; funziona in colonia sotto la guida di De Feo ed è costituito dalla sezione cinematografica "E" del Regio Esercito e da operatori civili».

La documentazione fotocinematografica raccolta dal Reparto doveva avere un duplice scopo: da un lato servire per la storia militare della campagna e l'addestramento delle truppe (come risulta dal "Memoriale per le riprese cinematografiche" allegato al comunicato) e dall'altra fornire materiale per la propaganda in Italia, in A.O. e all'estero. La sezione cinematografica "E" dipendeva in via disciplinare direttamente dal comando superiore. Il personale civile dipendeva in via disciplinare dal capo del servizio fotocinematografico. Tutto il personale doveva comunque sottostare alle limitazioni che furono poste dai comandi militari.<sup>25</sup> Il Reparto Luce A.O. fu quindi a tutti gli effetti inquadrato nell'esercito, e sebbene si facesse riferimento nello specifico alla sezione cinematografica "E" del Regio Esercito, in realtà anche il personale civile proveniente prevalentemente da Roma e dall'Istituto Luce nel svolgere le proprie mansioni di ripresa e produzione filmica, doveva sottostare ai limiti imposti dalle necessità militari.

Con l'inizio delle riprese, la ripartizione delle competenze tra i comandi militari in Africa e il comitato tecnico di Roma non mancò di suscitare problemi. Così già il 1° ottobre De Bono specificava che la circolare 09107 sulla costituzione del Reparto A. O. non modificava la precedente 07300 del 4 settembre sulla costituzione dell'Ufficio stampa e propaganda asmarino.<sup>26</sup> L'Alto Commissario chiariva che

---

25 *Ibidem* (stessa collocazione), circolare, a firma de Bono, n. 09107 del 26 settembre 1935, emessa dall'Alto Commissario dell'A. O., inviata ai vari comandi militari di stanza in Eritrea e Somalia, all'Ufficio Stampa e Propaganda Africa Orientale, all'Istituto Luce e per conoscenza al Gabinetto personale di Emilio De Bono.

26 MAE, MAI, busta 181/10 - 883, f. "Alto commissariato A. O. Stampa e Propaganda, Attività dell'alto commissariato AO stampa e propaganda", s. f. "Ufficio stampa A.O.: costituzione - funzionamento - personale - alloggi del personale e sistemazione uffici", circolare 07300 del 4 settembre 1935 inviata dal Comando Superiore di Stato maggiore ai vari co-

«tale Reparto fotocinematografico ha il compito di coordinare ulteriormente tutti i mezzi e gli uomini che devono essere impiegati nell'attività di presa foto-cinematografica sia nei riguardi della propaganda che della documentazione storico-militare addestrativa».

e invitava l'USPAO a collaborare col Reparto A. O. per la presa e la raccolta di materiale foto-cinematografico inerente l'attività dei reparti militari, uniformandosi «alle direttive che dal Comando Superiore [sarebbero state] di volta fornite». Inoltre

«con la costituzione del Reparto A.O. la ripresa e la raccolta del materiale da utilizzare a scopo di propaganda e documentazione sarà svolta [anche] dagli Ufficiali e dai militari di truppa che sono in possesso di macchine di loro proprietà».

Al Reparto Luce era dunque accentrata pure la documentazione privata. Lo scopo non è del tutto chiaro: apparentemente la frase lascerebbe intendere che tale materiale fosse comunque valutato per i cinegiornali, ma finora non abbiamo trovato conferme di una tale prassi. Ma più probabilmente lo scopo era di controllare ed eventualmente censurare le foto-ricordo spedite ai familiari, come suggerisce un successivo passaggio della lettera di De Bono:

«tutto il materiale di presa cinematografica raccolto sia dai professionisti civili che dai militari o dai dilettanti, dovrà perciò essere inoltrato al Servizio foto-cinematografico per l'A.O. di Asmara, il quale in questo modo verrà ad accentrare tutto il lavoro tecnico di ripresa».<sup>27</sup>

In ogni modo non tutta la documentazione fotografica della guerra d'Etiopia è conservata negli archivi del LUCE e dell'Ufficio storico dello SME: un'importante collezione, recentemente studiata da Benedetta Guerzoni, è infatti conservata presso l'Istituto per la storia della Resistenza e della società contemporanea (Istoreco) di Reggio Emilia<sup>28</sup>.

---

mandi militari operanti in Africa Orientale con oggetto "costituzione dell'Ufficio stampa per l'A.O. Istituzione ufficiali addetti ai servizi stampa".

27 *Ibidem* (stessa collocazione), lettera n. 3767 del 1 ottobre 1935 inviata da De Bono ai comandi di corpo d'armata, all'USPAO, al Reparto Luce A.O.

28 Raccolta da Gino Cigarini, un operatore fotografico del Regio esercito. V. Benedetta Guerzoni, *Una guerra sovraesposta. La documentazione fotografica della guerra d'Etiopia tra esercito e Istituto Luce*, prefazione di Adolfo Mignemi (Insml), Reggio Emilia, RS-Libri, 2014.

Tuttavia i problemi di giurisdizione sull'operato del Reparto A.O. riemersero anche nel febbraio 1936, in occasione del rimpatrio forzato imposto dall'Alto Commissariato dell'allora direttore del Reparto Corrado d'Errico per presunti motivi di salute; a sostituirlo fu inizialmente designato il maggiore Carnevali, ma, richiamato costui in un servizio d'artiglieria, l'incarico passò infine al capitano Santangelo. Nella lettera inviata a Badoglio, Paulucci espresse tutta la preoccupazione del Comitato interministeriale «in relazione alle funzioni propagandistiche per la garanzia del lavoro di direzione organico». Pertanto da Roma venne deciso di rimandare Giuseppe Croce come direttore del Reparto A.O., proponendo altresì che venisse accompagnato da De Feo «al fine di migliorare il rapporto con l'Alto Commissariato e con l'Ufficio Stampa e Propaganda».<sup>29</sup>

Da questa sintetica ricostruzione dell'inizio dell'attività del Reparto Luce A.O. emerge che la stessa natura dei suoi compiti imponeva una supremazia dei comandi militari rispetto alla produzione di filmati informativi: riprendere scene di guerra significava sottostare agli ordini dei responsabili delle operazioni; d'altra parte la scelta artistica e la produzione finale, sebbene potesse essere orientata dalle citate esigenze e direttive squisitamente militari, era di competenza di organismi civili ed in particolare di una struttura facente riferimento alla volontà diretta del Duce e del suo uomo di fiducia Paulucci di Calboli. Nonostante alcune tensioni e critiche mosse all'operato di Paulucci da parte dei più alti funzionari del Ministero della stampa e propaganda,<sup>30</sup> la struttura del Reparto A.O. rimase la stessa

29 Cfr. MAE, MAI, busta 181/10 - 883, f. "Alto commissariato A.O. Stampa e Propaganda, Attività dell'alto commissariato AO stampa e propaganda", s. f. "Ufficio stampa A.O.: costituzione - funzionamento - personale - alloggi del personale e sistemazione uffici", telegramma, n° 3102 del 16 febbraio 1936, inviato da Paulucci al maresciallo Badoglio, Alto Commissario in A. O.

30 Nella corrispondenza tra il ministro Ciano (nei mesi in cui era impiegato nel fronte etiopico) e il suo facente funzione, il viceministro Dino Alfieri, diverse volte viene criticato l'operato di Paulucci di Calboli e si ipotizza addirittura una sua sostituzione alla guida del Luce, come testimonia una lettera del 30 novembre 1935 in cui si legge «Per quanto si riferisce alla Luce ho già riservatamente parlato a Suvich circa la possibilità di trovare un incarico a Paulucci. Ti terrò informato degli sviluppi della cosa e ti sottoporro altri nomi come presidenti». Cfr. ACS, fondo "Ministero della cultura popolare" (d'ora innanzi MINCULPOP), b. 8, f. 31 "Alfieri", lettera di Dino Alfieri a Galeazzo Ciano, 30 novembre 1935.



Paulucci di Calboli alla mostra del Cinema a Venezia (1942)

per tutta la fase bellica; solo nel maggio 1936 ci fu una sorta di diatriba tra comandi militari, Ministero della stampa e della propaganda e Istituto LUCE in merito al destino del Reparto stesso una volta conquistata Addis Abeba e quindi terminata la fase bellica più importante.

La discussione fu scatenata da un foglio d'ordini inviato dal generale Melchiade Gabba il 28 maggio 1936 in cui si annunciava la smobilitazione del Reparto A.O. sostituito da una sezione cinematografica alle dipendenze del Governo Generale e dell'Ufficio Stampa africano.<sup>31</sup> Paulucci protestò seccamente col viceré Graziani, scrivendo a lui, ai generali Gabba e Guzzoni e al capo dell'Ufficio Stampa e Propaganda Casertano, in questi termini:

<sup>31</sup> Riportato nella lettera con cui Paulucci il 10 giugno 1936 informa sulla questione Mussolini, cfr. ACS, fondo "Segreteria particolare del Duce - Carteggio Ordinario" (d'ora innanzi SPD - CO), b. 1251, f. 509.797, s. f. "Giacomo Paulucci di Calboli", doc. n. 14247.

«il Capo del Governo [...] mi ha incaricato di comunicare a V.E. che intende conservare immutata l'organizzazione del Reparto da lui voluta e posta sotto la direzione tecnica ed amministrativa di un Comitato Interministeriale sedente in Roma».<sup>32</sup> Per Paulucci «in tali circostanze è assolutamente da escludere che il Gen. Gabba abbia adottato le sue decisioni a ragion veduta, cioè dopo maturo convincimento di aver egli la potestà giuridica, e non di semplice fatto, di sopprimere il Servizio Foto-cinematografico Luce in A.O.».

Le motivazioni addotte da Paulucci a sostegno delle sue tesi riguardavano il fatto che l'autorità militare durante il periodo della guerra combattuta poteva disciplinare il funzionamento del servizio in A.O. ma non impedire il funzionamento stesso rimarcando che la fonte dell'operatività e della legittimazione era Mussolini stesso. Sopprimendo il Reparto Luce Africa Orientale i comandi militari sarebbero andati contro la legge sconfinando oltre la loro giurisdizione. Se esigenze logistiche avrebbero potuto consentire ai comandi militari una temporanea sospensione dell'attività del Reparto foto-cinematografico Luce, queste non avrebbero potuto giustificare il concentramento e lo spostamento delle facoltà e del personale del Reparto stesso sotto la giurisdizione di un altro organismo.

Da questa descrizione della nascita del Reparto, della sua messa in opera e da alcune delle sue interazioni con le amministrazioni coloniali, emerge la volontà di diversi soggetti e in particolare dei comandi militari di voler orientare l'attività del Reparto, probabilmente non solo per questioni logistiche ma anche per offrire la propria visione di quella che era l'avanzata militare. Inoltre la vicenda concernente il Reparto fotocinematografico Luce A.O. è lo specchio di quell'inesperienza coloniale e della confusione burocratica che caratterizzarono i pochi anni dell'Africa Orientale Italiana.<sup>33</sup>

### *Come mostrare l'avanzata militare*

Le rappresentazioni dell'avanzata italiana che si ritrovano nei cinegiornali sono il frutto del montaggio e dell'edizione effettuati a Roma dagli operatori Luce – su direttive del Comitato Tecnico Interministeriale - del

---

<sup>32</sup> *Ibidem.*

<sup>33</sup> Cfr. Sbacchi, *op. cit.*, pp. 342-346.

materiale grezzo filmato sul fronte di guerra. Soprattutto nella prima fase del procedimento sopra descritto diversi istituti, in particolare quelli militari, influirono nell'orientare le riprese: all'origine del processo che porterà alla costruzione dei cinegiornali c'è quindi un condizionamento strutturale importante di cui bisogna tener conto nel momento in cui si analizzano i contenuti emergenti dagli stessi. Focalizzato questo aspetto, lo studio delle rappresentazioni della guerra d'Etiopia offerte dai cinegiornali viene qui svolto tenendo conto del contesto e delle dinamiche che hanno influenzato *ab origine* la presa del materiale cinematografico grezzo, non solamente la fase di montaggio o l'eventuale censura del prodotto filmico finito che avveniva a Roma. Per questa ragione se si vuole capire come il cinema mostrò la guerra, ma anche come la guerra influenzò la produzione cinegiornalistica è necessario tenere ben presente il fatto che i vertici militari durante l'avanzata giocarono un ruolo attivo nel determinare cosa e come riprendere. I documenti esaminati mostrano come, in particolare nelle primissime fasi della campagna militare, Emilio De Bono si sia interessato direttamente alle modalità generali di narrazione dell'avanzata: in una sua lettera al Ministro Ciano, l'Alto Commissario criticò la maniera eccessiva con cui la produzione propagandistica sminuiva il nemico; secondo De Bono «Il nemico va sempre apprezzato; non demolito, ma, ripeto, occorre sempre considerarne portata, capacità e valore [per non] sminuire poi la nostra vittoria».<sup>34</sup> Di conseguenza, in particolare durante i mesi di comando del generale De Bono, si può notare la tendenza a smorzare i toni della propaganda da parte dei vertici militari, consci delle insidie che la battaglia avrebbe potuto presentare.

Nello specifico della produzione cinematografica e cinegiornalistica, è il “Memoriale per le riprese cinematografiche in A.O.” a fornire evidenza della volontà militare di indirizzare la fase di presa cinematografica da operarsi in colonia. Questo memoriale, emesso in allegato alla già citata circolare 09107 del 26 ottobre 1935 dall'Ufficio di coordinamento del Comando Superiore di Stato Maggiore in Africa Orientale, descrive come gli operatori Luce avrebbero dovuto operare per effettuare le riprese della

34 ACS, MINCULPOP, b. 8, f. 30 “S.E. De Bono”, lettera di Emilio De Bono al Ministro della Stampa e Propaganda Galeazzo Ciano, 10 settembre 1935.

guerra: le azioni belliche, oltre ad essere riprese direttamente dal vero, «dovrebbero essere rese evidenti dalla produzione di speciali grafici riproducenti in planimetria, o meglio ancora prospettivamente, il terreno su cui si sono svolte»; queste azioni belliche avrebbero dovuto poi concentrarsi sull'esaltazione di ciascuna arma di combattimento, sull'avanzata della fanteria, sulla presa di posizione delle batterie e sull'esecuzione di tiri «con teleobbiettivi per riprendere l'effetto del tiro delle artiglierie e delle armi automatiche». Secondo il "Memoriale" le riprese avrebbero dovuto esaltare l'impiego dei carri d'assalto e l'attività del Genio civile nelle sue multiformi attività, nonché filmare «l'azione dei reparti chimici ed in genere tutti i mezzi impiegati per offendere e difendere». Il "Memoriale" si sofferma poi sulle modalità con cui riprendere l'avanzata e il terreno «perché ci si possa rendere conto delle possibilità e delle difficoltà strategiche-tattico-logistiche delle zone su cui si svolgono le azioni» e perciò si invita il Reparto A.O. a realizzare riprese «di dettaglio del terreno dalle quali si possa comprendere la sua conformazione».<sup>35</sup>

Tuttavia, nonostante le precise disposizioni impartite dai comandi militari di cui si è appena fatta menzione, nei cinegiornali di guerra ad esempio è del tutto assente il riferimento esplicito all'azione dei reparti chimici; le immagini della guerra combattuta sono rare, fatta salva qualche eccezione in cui viene mostrata l'avanzata dell'esercito che colpisce le posizioni nemiche con l'arma aerea o con i missili da terra, quindi da lontano e in maniera distaccata, quasi asettica. La guerra non è guerra per i cinegiornali, ma un'avanzata agevole e spedita nella quale la difficoltà maggiore risiede nella conquista della natura immensa.<sup>36</sup> Come ha sottolineato Barbara Corsi i bombardamenti sono un espediente usato più per dimostrare l'efficienza dell'esercito italiano e la sua superiorità rispetto a quello abissino che per raccontare quella che fu una guerra d'annientamento condotta con

35 MAE, MAI, b. 181/10 - 883, f. "AOI - Attività dell'Alto Commissariato A.O. Stampa e propaganda", s. f. "Servizio cinematografico: Funzionamento - Personale - Materiale", documento "Memoriale per le riprese cinematografiche in A.O." emesso dall'Ufficio di Coordinamento del Comando Superiore di Stato Maggiore in A.O. il 26 settembre 1935, allegato della già citata circolare 09107 di De Bono del 26 settembre 1935.

36 Cfr. documentario Luce "Reparti Avanzati", cinegiornale (cg.) B0759 del 2 ottobre 1935, cg. B0774 del 30 ottobre 1935, cg. B0784 del 20 novembre 1935, cg. B0817 dell'8 gennaio 1936, cg. B0835 del 19 febbraio 1936.

ogni tipo di strumento offensivo, non esclusa l'iprite e le stragi di civili, tanto che le immagini dei cinegiornali e dei documentari Luce mostrano la guerra facendola sembrare più vicina alle esercitazioni e alle parate militari che il regime organizzava in patria rispetto alla conquista dell'agognato impero attraverso la *debellatio*.<sup>37</sup>



Il famoso documentario “Il cammino degli eroi” di Corrado d’Errico (1902-1941) ben testimonia la volontà di mostrare la perfetta organizzazione italiana e lo spirito tenace e intrepido dei conquistatori che sfidano non tanto un esercito avverso bensì le difficoltà logistiche e naturali, mostrate come unico ma superabile ostacolo dell’avanzata dell’Italia civilizzatrice.

Se a questo aspetto aggiungiamo il fatto che le fasi della guerra non si prestarono ad una descrizione foto-cinematografica che risultasse spettacolare, ne risulta una rappresentazione lontana dalla volontà di costruirne un’immagine accattivante: a testimoniare questa relativa difficoltà nella costruzione di una rappresentazione avvincente dell’avanzata militare è lo stesso Paulucci di Calboli che in una risposta a Dino Alfieri del 24 marzo 1936 scrisse

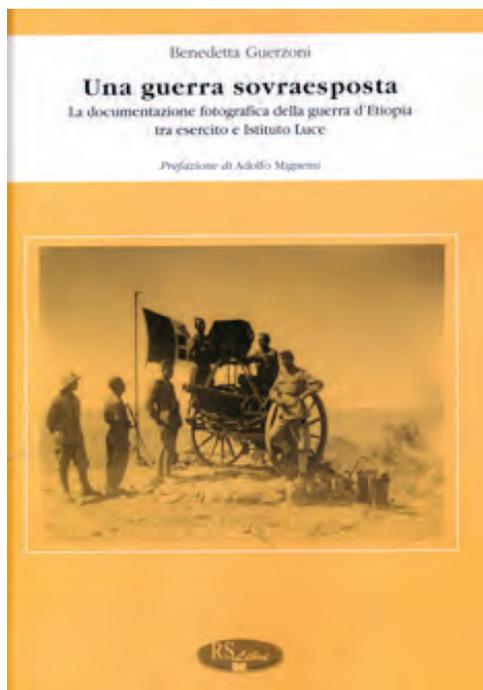
«Ho peraltro l’impressione che la nostra guerra coloniale, per la particolare natura del terreno e per l’estensione del fronte, più che presentare urti di masse, si risolve sostanzialmente in innumerevoli azioni isolate le quali [...] - singolarmente riprese - non darebbero presumibilmente maggior rendimento emotivo ed artistico degli ultimi documentari».<sup>38</sup>

Le pressioni che venivano esercitate sull’attività del Reparto Africa Orientale non si fermavano alla preliminare limitazione che il Comando Superiore imponeva agli operatori in Africa o ai *desiderata* provenienti

37 Cfr., Barbara Corsi, *Istituto Luce. Inventario generale dei documentari e dei cinegiornali a soggetto coloniale*, “L’ora d’Africa del cinema italiano 1911 - 1989”, (cur.) Gian Piero Brunetta, Jean A. Gili, Rovereto, Materiali di lavoro, 1990, p. 119.

38 ACS, MINCULPOP, b. 115, f. “Ufficio Stampa e Propaganda in A.O.I. – Organizzazione attività”, lettera di Paulucci a Dino Alfieri, 24 marzo 1936.

dagli ambienti del Ministero della Stampa e Propaganda. Esse provenivano anche dal primo spettatore dei filmati ovvero Benito Mussolini, che li vedeva in anteprima a Villa Torlonia e che, raramente a dire il vero, imponeva correzioni o dava suggerimenti, come nel caso del telegramma inviato a Paulucci dalla segreteria particolare del duce in cui quest'ultimo fece scrivere che «i recenti film LUCE proiettano mucchi di morti abissini. A non tutti fanno buona impressione certi quadri. Dire a Paulucci di provvedere a tagliarli o ridurli».<sup>39</sup>



*Il cinema nella guerra, la guerra nel cinema.*

Il racconto di questa battaglia fu epico e mitizzato in maniera da tornare utile a dispetto di un'avanzata lenta e poco scenografica e di una resistenza etiopica che subito si organizzò per combattere la colonizzazione italiana. La stragrande maggioranza degli etiopi, a dispetto della loro rappresentazione emergente dai cinegiornali che li *mostrava* felici di diventare sudditi,<sup>40</sup> era decisa a combattere i progetti coloniali italiani.<sup>41</sup> Dalle immagini dei cinegiornali il processo dell'incontro-scontro che caratterizza il rapporto coloniale è limitato ai minimi termini, e sebbene l'avanzata

39 ACS, SPD - CO, b. 1251, f. 509.797, s. f. "Giacomo Paulucci di Calboli", telegramma n. 15881, 20 aprile 1936 inviato a Paulucci.

40 Cfr. cg. B0898 del 10 giugno 1936, cg. B0930 del 5 agosto 1936, cg. B1040 del febbraio 1937.

41 Behre Aregawi, *Revisiting resistance in Italian-occupied Ethiopia: The Patriots' Movement (1936-1941) and the redefinition of post-war Ethiopia*, "Rethinking Resistance: Revolt and Violence in African History" (cur.) Gerrit Jan Abbink, Mirjam De Bruijn, Klaas Van Walraven, Leiden, Brill, 2003, p. 90.

militare *dovesse* essere concretizzata nei filmati come prova della forza fascista e della civiltà italiana che sottomette territori e persone, in realtà i cinegiornali mostrarono più un processo quasi tutto interno al discorso retorico fascista, poco imperiale e molto nazionale. La “fabbrica del consenso coloniale” si sforzò di avvicinare metaforicamente l’avanzata militare a quello che era l’orizzonte delle masse italiane: esaltando le vittorie militari si rimarcavano la forte identità e i valori che il fascismo avrebbe voluto infondere negli italiani, l’esaltazione militare e tecnologica era la prova tangibile di una forza ritrovata e della superiorità della stirpe italiana; la guerra intesa come confronto, come prove da vincere per corroborare virtù e miti in realtà fu mostrata come una semplice e addirittura serena imposizione di un ordine, di una volontà in cui lo strumento militare in ultima istanza non infligge danni ma semplicemente testimonia una superiorità tecnologica specchio di una superiorità morale, civile e razziale.

In questo senso in questo lavoro si è preferito approfondire non tanto le modalità con le quali il cinema abbia raccontato la guerra, bensì come la guerra abbia cercato di influenzare la produzione cinematografica e nello specifico quella cinegiornalistica. Nei meandri delle dinamiche di potere che organizzarono e regolarono il momento di produzione cinegiornalistico si sono evidenziate alcune delle traiettorie che poi hanno influenzato la costruzione delle rappresentazioni: queste traiettorie impresse alla narrazione provenivano da istituzioni diverse, in teoria ordinate gerarchicamente ma in pratica riflettenti i conflitti e le tensioni tra centro e periferia del sistema coloniale italiano nonché i rapporti tra le diverse anime che componevano l’universo simbolico e politico del fascismo.<sup>42</sup>

Nel caso dei filmati Luce sulla guerra d’Etiopia la relazione tra volontà politica e rappresentazione cinematografica non deve essere interpretata in maniera unidirezionale, anzi davanti ai tentativi di orientare la produzione operati dall’Ufficio Stampa e propaganda e in particolare dai comandi militari i cinegiornali restituirono un’immagine peculiare e non deterministica rispetto al volere delle sopraccitate istituzioni. Questo aspetto pare oltremodo interessante per due ragioni principali, di carattere politico-isti-

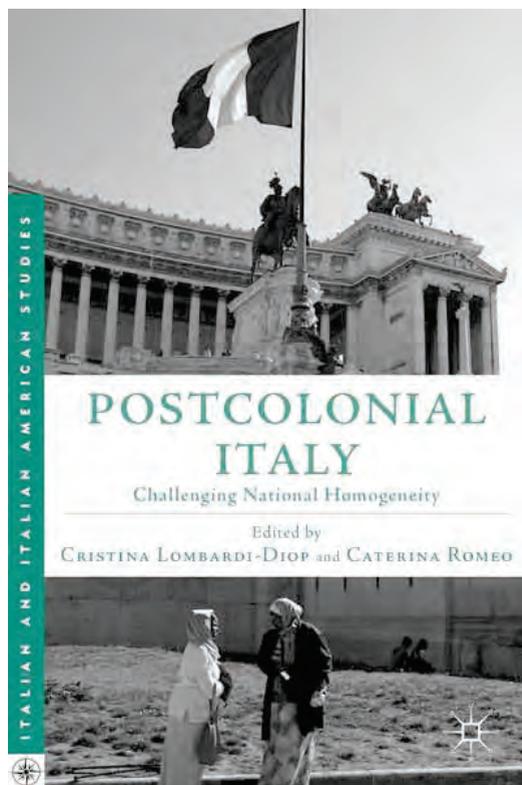
---

42 Cfr. George Mosse, *L'uomo e le masse nelle ideologie nazionaliste*, Roma-Bari, Laterza, 2002; Emilio Gentile, *Le origini dell'ideologia fascista*, Roma-Bari, Laterza, 1975.

tuzionale e culturale. Per quanto riguarda la prima ragione, i cinegiornali non restituirono rappresentazioni *in toto* aderenti al volere dei comandi militari o degli ambienti del Ministero della Stampa e Propaganda per il fatto che Mussolini in persona disegnò una struttura che aveva come vertice ultimo lui stesso e il Comitato Interministeriale presieduto dal suo fedelissimo Paulucci di Calboli, che sovrintendeva al montaggio e quindi alla composizione finale del prodotto filmico.

La seconda ragione riguarda invece il fatto che dai cinegiornali sarebbe dovuta emergere tutta la tensione di aspettative, di sogni, di miti che accompagnarono il racconto sull'avventura coloniale fascista, tensione che ben lungi dall'assumere una forma filmica epica si risolse in un'immagine condizionata da un'avanzata lenta e faticosa. Lo iato tra i fatti di guerra e loro rappresentazione, con i primi ripresi seguendo l'avanzata militare e la seconda creata lontano dalla colonia, restituisce filmati che privilegiarono meno l'aspetto "coloniale", se non in qualche richiamo esotico che pare voler ricordare agli italiani che si stava combattendo a migliaia di chilometri da casa, ma che invece molto avevano di "nazionale" nel senso di una narrazione filmica incentrata sull'Italia, sugli italiani, sui loro problemi che l'impero risolverà e sulla fiducia nei confronti del fascismo.

La guerra coloniale divenne lo spazio scenico per eccellenza del fascismo, dove esso si auto-rappresentò come il lato che reclamava dei diritti rispetto a un ordine internazionale che glieli voleva negare: tra la "vittoria mutilata" e il "posto al sole" in Etiopia si nota un *fil rouge* in cui la ri-





vendicazione diviene il motore che spinse a estetizzare l'azione fascista mostrando il suo spostamento dalla società italiana all'arena internazionale. La retorica fascista dalle origini «trasudava guerra»<sup>43</sup> e nel 1935 l'invasione dell'Etiopia offrì a questa retorica la possibilità di concretizzarsi in immagini e narrative che racchiusero la sintesi dell'universo simbolico fascista, con tutte le sue contraddizioni e a discapito di operazioni militari raramente spettacolari. La guerra d'Etiopia tuttavia doveva essere vista come il motore primo

dell'istanza di rinnovamento degli italiani,<sup>44</sup> e in questo senso il cinema educativo giocò un ruolo di primo piano nel trasformare la realtà di guerra in un racconto funzionale alle esigenze politiche e culturali del regime fascista.

43 Simonetta Falasca Zamponi, *Lo spettacolo del fascismo*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003, p. 72.

44 Cfr. Ben Ghiat, *op. cit.*, p. 207.

## La seconda guerra mondiale nei film di Roberto Rossellini

di Pietro Cavallo

Qualcuno forse se lo chiederà: perché, in un volume sulla guerra, affrontare l'argomento da una prospettiva così particolare come quella rappresentata dal cinema di Roberto Rossellini?

La risposta è semplice e, ovviamente, prescinde dalla validità e dalle innovazioni formali del cinema rosselliniano: il regista romano realizzò, durante il conflitto, tre film (*La nave bianca*, *Un pilota ritorna*, *L'uomo dalla croce*), una vera e propria trilogia, seguita, nel dopoguerra, da una seconda (*Roma città aperta*, *Paisà*, *Germania anno zero*), nella quale molti hanno visto un drastico passaggio di campo, da atteggiamenti molto vicini al regime a posizioni fortemente antifasciste. Così, in un volume pubblicato dieci anni fa, Rossellini diventava uno dei rappresentanti più conosciuti di quegli intellettuali che «vissero due volte», un opportunista che avrebbe saputo cogliere l'evoluzione dei tempi, secondo la battuta un po' maliziosa di Sergio Amidei: «Era in fondo un realista che sapeva stare nella realtà politica»<sup>1</sup>. Insomma, la cosiddetta «trilogia della guerra» può costituire, per lo storico, un interessante terreno da esplorare per chiedersi quanto e come modelli e parole d'ordine della propaganda fascista in guerra passassero e fossero filtrate da una persona di grande cultura, sensibilità e genialità quale fu Roberto Rossellini.

Iniziamo dal primo film, *La nave bianca*, pellicola, premiata alla Mostra di Venezia del '41, che riscosse un buon successo di pubblico e soprattutto di critica. Il soggetto del film era opera di De Robertis, la sceneggiatura di De Robertis e Rossellini, la regia di Rossellini con la supervisione di De Robertis. Questo è quanto dicono i titoli di testa, perché la questione di chi fosse realmente la regia si pose fin dal primo momento: Filippo Sacchi, sul

---

<sup>1</sup> Mirella Serri, *I Redenti. Gli intellettuali che vissero due volte. 1938-1948*, Milano, Corbaccio, 2005, pp. 224-233. La battuta di Amidei è a p. 233.

«Corriere della Sera» del 15 settembre 1941, attribuiva la regia a entrambi<sup>2</sup>; Mario Gromo, su «La Stampa» del 1° novembre 1941, lodando la pellicola, l'assegnava totalmente a De Robertis, parlando di Rossellini come di un valido collaboratore, «un giovane d'ingegno che del De Robertis può dirsi il primo sicuro discepolo»<sup>3</sup>.



La *querelle* continuava nel dopoguerra con l'intervento diretto di uno dei protagonisti. Nel dicembre 1948, recensendo su «Cinema» *Fantasmî del mare*, Guido Aristarco si soffermava anche sulla produzione precedente di De Robertis, in particolare su *Uomini sul fondo* e *La nave bianca*, sostenendo

che, dopo avere visto *Fantasmî del mare*, dubbia gli appariva la paternità di De Robertis per quanto riguardava il primo: «In quanto poi a *La nave bianca* – concludeva – la paternità è fuori dubbio: Rossellini»<sup>4</sup>. Il mese successivo De Robertis replicava garbatamente, ma fermamente, ricordando anzitutto di aver concepito all'inizio *La nave bianca* come

«un semplice documentario (cortometraggio) capace di illustrare – attraverso l'assistenza a un marinaio ferito – l'attrezzatura sanitaria della Marina in guerra. E fu solo a realizzazione inoltrata del cortometraggio che si fece strada e si impose il criterio di dilatarlo fino a tirarne fuori un film-spettacolo. Così io – non senza aver chiesto perdono alla mia coscienza – gonfiai il cortometraggio inzeppando – nella primitiva linearità del racconto – un banalissimo intreccetto d'amore tra il marinaio e una

2 Cfr. Filippo Sacchi, *Al cinema negli anni Trenta. Recensioni dal Corriere della Sera 1929-1941*, Elena Marcarini (cur.), Milano, FrancoAngeli, 2000, pp. 233-234.

3 Mario Gromo, *Davanti allo schermo. Cinema italiano 1931-1943*, Torino, La Stampa, 1992, p. 155.

4 Guido Aristarco, *Film di questi giorni. Fantasmî del mare*, in «Cinema», n. 5, 30 dicembre 1948, p. 157.

crocerossina<sup>5</sup>».

Un'affermazione di per sé già sufficiente a rivendicare quella “paternità” negata da Aristarco. Alla fine della lettera De Robertis ritornava sulla questione e concludeva:

«Dietro la sbrigativa e assolutistica asserzione finale di Guido Aristarco si cela una questione talmente delicata, da impormi il dovere di lasciare i chiarimenti del caso alla correttezza e alla lealtà professionale del signor Roberto Rossellini. E ciò per rimanere coerente alla linea di silenzio e di riserbo alla quale – fin dall'apparizione del film – mi sono sempre uniformato»<sup>6</sup>.

Che la regia fosse di Rossellini o De Robertis è questione sicuramente di difficile soluzione, dal momento che la storia dell'opera è affidata soltanto alle testimonianze dei due registi e a quelle dei loro collaboratori. Gianni Rondolino sostiene che *La nave bianca* nacque probabilmente «a quattro mani» per diventare «poi film di Rossellini», tanto è vero che l'Aeronautica successivamente commissionerà al regista romano un'altra pellicola, *Un pilota ritorna*. Insomma, se De Robertis era sicuramente l'inventore del genere (una storia, diremmo oggi, di finzione interpretata però, come in questo caso, da marinai veri), da cui germinerà il neorealismo, il modo di fare cinema di Rossellini era completamente diverso, come dimostrano *Un pilota ritorna* e *L'uomo dalla croce*, «film chiaramente, decisamente rosselliniani». *La nave bianca* era, invece, un film con elementi spuri, con una certa disomogeneità che confermerebbe la compresenza di due autori diversi<sup>7</sup>. Mino Argentieri, d'altra parte, ricorda le lamentele di De Robertis che avrebbe sempre rivendicato la paternità della pellicola, lasciando a

5 Francesco De Robertis, *Una lettera di De Robertis. “Libertas, Unitas, Caritas”*, in «Cinema», n. 7, gennaio 1949, p. 212. Nella lettera De Robertis riprendeva affermazioni già pubblicate su «Cinema» sei anni prima: la storia dell'amore tra il marinaio e l'infermiera - «tanto “posticcia” quanto “banale”» - era stata aggiunta in un secondo momento e «tolse al film la purezza etica e stilistica rispettata severamente in UOMINI SUL FONDO», anche se finì con il riscuotere un maggiore successo rispetto a *Uomini sul fondo*, dimostrando che il «pubblico – in qualunque genere di film – preferisce vedere i personaggi sotto aspetti umani e nel gioco di passioni e di problemi intimamente umani» (Francesco De Robertis, *Appunti per un film d'aviazione*, in «Cinema», n. 158, 25 gennaio 1943, p. 47. Il corsivo è nel testo).

6 De Robertis, *Una lettera*, op. cit., p. 212.

7 Lucia Pavan (cur.), *Intervista a Gianni Rondolino*, in *La nave bianca*, DVD, CristaldiFilm, 2008.

Rossellini la cura delle riprese e il montaggio: «Defunti i contendenti, la controversia rimane in sospeso. Qualcosa di probante vi è nelle recriminazioni di De Robertis, che se peccava di unilateralità, nondimeno, aveva inciso non leggermente sulla gestazione del film»<sup>8</sup>. Comunque - conclude Adriano Aprà - l'incontro fra i due fu produttivo: «Anche De Robertis recepirà qualcosa di Rossellini nell'ottimo *Alfa tau* (1942)»<sup>9</sup>.

Pur con qualche discontinuità, imputabile appunto alle “quattro mani” che vi lavorarono, *La nave bianca* rimane uno dei migliori film sulla guerra prodotto in quel periodo: «Cinema» definiva l'opera un «documentario a soggetto» e le dava il massimo della valutazione, quattro stellette, giudicandola «il più bel film della guerra marinara prodotto in Italia fino ad oggi e quello soprattutto dove gli intenti sanamente ed altamente propagandistici si mescolano, meglio si sublimano nelle forme della bellezza e dell'arte»<sup>10</sup>. Il film è nettamente diviso in due parti. La prima, a carattere corale, si svolge su una corazzata della marina italiana e racconta lo scontro, avvenuto al largo di Capo Passero, con unità nemiche. Un racconto avvincente, dove le immagini del combattimento di Capo Teulada e Punta Stilo (lo ricordano i titoli di testa), filmate da operatori del Luce o delle unità cinematografiche della Marina, si sposano a quelle girate all'interno della nave. Il combattimento è visto così sia con l'occhio esterno dello spettatore che assiste allo “spettacolo”, sia con l'occhio dei protagonisti: con pedanteria didascalica la pellicola mostra come lo scontro viene preparato e vissuto all'interno della nave, addirittura come viene sentito (e il verbo non è casuale) dai marinai che sono nella sala macchine, con lo sguardo rivolto al soffitto e l'orecchio teso a captare, dalle variazioni dell'incessante e minaccioso brontolio che proviene dall'esterno, cosa stia succedendo. La nave è un essere vivente che è tutt'uno con i marinai. Un montaggio parallelo ci fa vedere alternativamente le “ferite” inferte alla corazzata e quelle agli uomini, le operazioni di riparazione e i soccorsi prestati ai feriti: anche le immagini della difficile operazione chirurgica del protagonista Augusto si

8 Mino Argentieri, *Il cinema in guerra. Arte, comunicazione e propaganda in Italia 1940-1944*, Roma, Editori Riuniti, 1998, p. 120.

9 Adriano Aprà, *In viaggio con Rossellini*, Alessandria, Falsopiano, 2006, p. 35.

10 Giuseppe Isani, *Film di questi giorni. La nave bianca*, in «Cinema», n. 127, 10 ottobre 1941, p. 236.

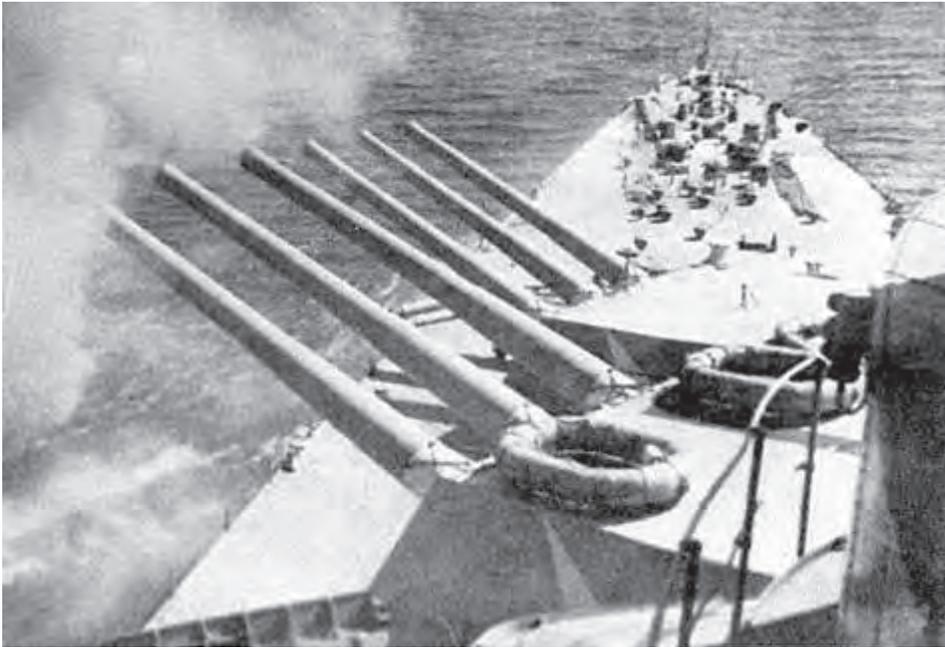


alternano a quelle della battaglia e seguono il ritmo di questa (operazione e combattimento finiscono nello stesso momento, la vittoria coincide con la ripresa di coscienza di Augusto che apre gli occhi)<sup>11</sup>. Una relazione, quella tra uomini e nave, non solo suggerita, ma, didascalicamente, resa esplicita. Nel momento culminante dello scontro, la macchina da presa indugia su un cartello che recita: «UOMINI E MACCHINE UN SOLO PALPITO». D'altra parte, l'intento di Rossellini – almeno questa è la testimonianza che il regista romano ha reso a Francesco Savio – era quello di

«fare un film didattico su come si svolgeva un combattimento navale: (...) Non c'era nessun eroismo perché gli uomini erano chiusi dentro a tante scatole di sardine e non sapevano assolutamente quello che succedeva intorno»<sup>12</sup>.

11 Enrique Seknadje-Askenazi, *Il realismo di Rossellini. La prima trilogia. La guerra fascista*, in «Il nuovo spettatore», n. 1, 1998, pp. 24-28

12 Cfr. Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, Tullio Kezich (cur.), Roma, Bulzoni, 1979, p. 963. Francesco Savio



Gli aspetti romantici» - concludeva, concordando con quanto aveva affermato De Robertis - erano stati aggiunti successivamente «per attenuare le cose»<sup>13</sup>. E difatti la prima parte del film, era sicuramente molto più efficace della seconda, ambientata nella nave ospedale «Arno», dove prevaleva la tenera storia d'amore tra il marinaio Augusto e la sua madrina Elena. I due in precedenza, pur avendo avuto un'intensa corrispondenza epistolare, non si erano mai conosciuti. In attesa dell'incontro Elena aveva mandato al marinaio una catenina con una medaglia spezzata in due. È proprio grazie a questa che Elena, imbarcata come crocerossina sulla nave ospedale nella quale è stato trasferito Augusto, gravemente ferito, può riconoscere il suo assistito. Non vuole però rivelargli la sua identità:

«Quando insegnavo pensavo a lui come un bimbo un po' più grande di quelli che avevo a scuola. Ma oggi è diverso. Un'infermiera è la madrina di tutti quelli che soffrono e non si possono fare distinzioni, anche se per un ferito sentiamo qualcosa di più che per gli altri»,

---

era lo pseudonimo di Francesco [Chicco] Pavolini: tra il 1973 e il 1974 intervistò 116 protagonisti del cinema italiano degli anni del fascismo.

<sup>13</sup> *Ivi*, pp. 962-963.

risponde a una collega che le chiede i motivi del suo comportamento. Nel frattempo, la vita a bordo sembra scorrere in modo sereno, con i marinai feriti che in coperta cantano canzoni di guerra (in italiano e in tedesco) mentre vengono serviti biscotti e bevande le cui etichette sono molto riconoscibili (Bianco Sarti, birra Peroni, biscotti Lazzaroni). Un pensiero però li assilla: la loro nave non è ancora rientrata. Alla fine tutto si risolverà. I marinai ritroveranno la loro nave e Augusto riconoscerà, dall'altra metà della medaglia che pende dal collo della crocerossina che l'assiste amorevolmente, Elena. La riunione dei marinai con la loro nave e il ritrovarsi di Elena e Augusto diventavano così la metafora, fin troppo evidente, di una nazione che, al di là delle differenze di classe e geografiche (si pensi alla varietà dei dialetti, dal veneto al siciliano, che caratterizzerà, oltre a *La nave bianca*, buona parte della produzione cinematografica sulla guerra), nel conflitto trovava la sua compattezza e unità.

L'anno successivo, Rossellini abbandonava la Marina per celebrare l'Aviazione. Su soggetto di Tito Silvio Mursino (l'anagramma dietro cui si celava Vittorio Mussolini) e con la sceneggiatura di Michelangelo Antonioni, Rosario Leone, Massimo Mida Puccini, Margherita Maglione e sua, girò *Un pilota ritorna*. Il film, «dedicato – chiariva la didascalia iniziale - con fraterno cuore ai piloti che dai cieli di Grecia non hanno fatto ritorno», era realizzato «sotto gli auspici del Comando Generale della Gioventù Italiana del Littorio». Ambientato nei primi mesi del 1941 («La Jugoslavia verso la guerra», leggiamo sui titoli dei quotidiani) è la storia di un pilota, il tenente Gino Rossati [Massimo Girotti], che, in una missione sui cieli della Grecia, è costretto a lanciarsi con il paracadute dall'aereo colpito ed è preso prigioniero dagli inglesi. Portato in un campo di concentramento, conosce una ragazza, Anna [Michela Belmonte], figlia di un medico italiano che si prodiga per alleviare le sofferenze dei civili e dei militari internati, di cui si innamora, prontamente ricambiato. Durante un bombardamento effettuato da aerei tedeschi, approfittando della confusione e incitato proprio da Anna<sup>14</sup>, riesce a fuggire e a impadronirsi di un apparecchio nemico

14 «Anna - Perché non fuggite?... Gino - Fuggire?!?... E voi, Anna?... Tu sei tutto per me... Anna - Fuggi... fuggi... Questo è il tuo dovere... Non vorrei mai che per me... Il mio dovere è di restare qui vicino a mio padre... vicino a questa povera gente... Ma tornerai... ci ritroveremo... Ti aspetterò... per sempre...».

con cui torna alla base. Lì apprende che i greci hanno deposto le armi.

Com'è facilmente intuibile, vista la presenza tra gli autori di molti collaboratori e dello stesso direttore di «Cinema», la rivista ne iniziò a tessere le lodi quando il film era ancora in fase di montaggio. Il 10 febbraio 1942, una nota, firmata semplicemente L. (probabilmente Rosario Leone) esaltava il coraggio e l'abnegazione di Rossellini che, per effettuare le riprese aeree, aveva «diviso con gli ufficiali piloti a disposizione del film quei normali rischi aviatorii che nessuno si è mai sognato di assegnare a un regista»<sup>15</sup>. Un mese dopo, ancora L., in un articolo corredato da molte fotografie di scena, tornava sul film, mettendolo in stretta relazione con *Luciano Serra pilota*, la pellicola che aveva esaltato l'opera dell'aviazione italiana nella guerra d'Africa così come questa avrebbe glorificato le imprese aviatorie nel conflitto attuale. La dote principale di *Un pilota ritorna* era la «verità» («Le riprese sono state girate nei cieli di guerra; le azioni che accompagnano le scene sono vere, come vere sono le pillole che scoppiano in terra, veri i combattimenti che fanno le masse»), evidente nel modo con cui era stata raccontata la vita dei piloti durante il conflitto:

Quando il lettore avrà visto sullo schermo UN PILOTA RITORNA, potrà stupirsi solo di una cosa: della semplicità e naturalezza con le quali è stata condotta o meglio illustrata la vita degli aviatori italiani in guerra. Ma non avrà troppo a stupirsi se noi spieghiamo che la vita dell'aviatore, che altri vogliono ad ogni costo rendere retorica e falsa sul falso schema del cinema di Hollywood, è quella che il film gli avrà presentato. A colui il quale poi vorrà ritenere UN PILOTA RITORNA una impresa a sfondo assolutamente eroico, avventuroso, e tenere un parallelo fra il pilota Rossati impersonato da Massimo Girotti e quel tipo di pilota americano incarnato da Gable o Cagney o O' Brien ecc. noi diciamo di cambiare idea. Insomma, a tutti coloro che della semplicità, naturalezza e verità del film saranno rimasti sconcertati, diciamo così: è con tali doti e caratteristiche che i nostri aviatori, nel nome d'Italia, ogni giorno, ogni ora, ogni minuto, solcano i cieli di guerra sia per ferire a morte il nemico che per annientare un bacino galleggiante, od offendere una nave nemica<sup>16</sup>.

Stupisce, pertanto, che il mese successivo «Cinema», nella consueta rubrica *Film di questi giorni* – curata dal 1° gennaio 1942 fino al 25 lu-

15 L., *A Roberto Rossellini*, in «Cinema», n. 135, 10 febbraio 1942, p. 80.

16 L., *Un pilota ritorna*, in «Cinema», n. 138, 25 marzo 1942, p. 167.



glio 1943 da Giuseppe De Santis, a parte una lunga interruzione tra il 25 maggio e il 25 novembre 1942 dovuta alla partecipazione dello stesso De Santis alla realizzazione di *Ossessione* in qualità di aiuto regista<sup>17</sup> – assegnasse alla pellicola solo due stellette. La motivazione era subito annunciata: «Voleva essere un film di propaganda UN PILOTA RITORNA? Se a ciò si mirava, bisogna riconoscere che è in parte fallito nei suoi intenti»<sup>18</sup>. Seguiva un'impetosa – e non sempre chiara – esposizione dei motivi per cui il film di Rossellini non aveva risposto a quegli scopi propagandistici per cui era stato ideato. Riassumendo drasticamente: era mancato il principio primo di un'opera di propaganda, «risvegliare, negli animi intorpiditi,

<sup>17</sup> Francesco Savio, op. cit., p. 471.

<sup>18</sup> Giuseppe De Santis, *Film di questi giorni. Un pilota ritorna*, in «Cinema», n. 140, 25 aprile 1942, p. 226.

fiducia e sapienza», soprattutto, per un «difetto di penetrazione umana, una costruzione troppo semplicistica della psicologia dei personaggi principali e delle varie voci del coro»<sup>19</sup>. Una recensione “cattiva” (che salvava solo le azioni di guerra), in contrasto con la maggioranza delle altre<sup>20</sup>, nella

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Alcuni esempi. Scriveva Mario Gromo su «La Stampa» del 19 aprile 1942: «Subito spicca, nella regia di Rossellini, una grande accuratezza di ogni elemento, soprattutto di quadro in quadro; si vogliono raggiungere toni fermi, saldi; non si indulge a nessuna tentazione retorica; e se l'elemento documentario predomina, è chiaro il proposito di ravvivarlo con un'ardente umanità [...] bellissime, talvolta vertiginose riprese aeree danno nerbo a episodi di guerra nel cielo; alcuni istanti vissuti dagli equipaggi sono colti con grande sicurezza dal Rossellini, che ha tra l'altro saputo usare con efficacia alcune risorse della ripresa a volo radente» (Gromo, op. cit., p. 173). Non diversi i toni della recensione di Carlo Terron, critico de «L'Arena», quotidiano di Verona, il 25 aprile 1942: «È curioso: nel nostro cinema si riesce spesso a fare semplice, persuasivo, bello e grande, proprio là dove è più difficile, dove l'insidia della retorica o, quanto meno, dell'eloquenza disturbatrice dell'arte, affondano le loro radici più tenacemente: nel film di guerra, di passione nazionale, diciamo francamente, di propaganda. State pur certi che di qui a qualche decennio, tra il poco che resterà della nostra cinematografia attuale, in testa figureranno *Uomini sul fondo*, *Luciano Serra pilota*, *La nave bianca* e specialmente *Un pilota ritorna*, il quale tutti li sopravanza sotto l'aspetto della verità umana, della semplicità, della disadorna e quasi elementare passione eroica, del risultato emotivo, della grande efficacia descrittiva e del ritmo largo e incisivo che sorregge il racconto cinematografico» (Carlo Terron, *Poltrona al buio. Due anni di cinema 1941-1943*, Alberto Pesce (cur.), Milano, Sipario edizioni, 1996, p. 77). Entusiasta anche Diego Calcagno, che riteneva *Un pilota ritorna* «il migliore tra i tanti film di guerra, italiani e stranieri»: merito – aggiungeva – del soggetto («Forse il film non poteva essere così bello se non partiva da un soggetto così bello») e del regista, che aveva saputo «evitare i pantani della retorica», dando al film «un sapore di autenticità che non avrei mai supposto. Gli attori non sembrano attori. Sono veri aviatori, veri attendenti, veri meccanici, veri medici, veri moribondi» (Diego Calcagno, *7 giorni a Roma*, in «Film», n. 16, 18 aprile 1942, p. 6). A metà strada tra i critici citati e De Santis, Pietro Bianchi. Sul «Bertoldo» dell'8 maggio 1942, ricordando «una delle grandi discussioni d'estetica di questi ultimi tempi», la disputa tra sostenitori del «documentario, inteso naturalmente non come semplice ripresa fotografica di avvenimenti e cose vere, ma come interpretazione poetica e scelta di realtà preesistenti» e quelli della «finzione immaginativa», sottolineava come Rossellini fosse riuscito a raggiungere «un certo equilibrio [...] tra documento e invenzione». Quanto al testo, però, *Un pilota ritorna* era «una specie di antologia di situazioni cinematografiche precedenti, fatto apposta, si direbbe, per dare un esame sulla storia del cinema [...] Il soggetto, dunque, ha evidentemente gravi difetti; perché non c'è niente di male a ricordarsi di cose già viste, purché non se ne ricordino a loro volta gli spettatori. Mentre dal punto di vista tecnico la riuscita è eccellente; e a voler essere un po' più precisi diremo che ci sono molto piaciute le sequenze finali, così piene d'aria, leggere» (Pietro Bianchi, *L'occhio di vetro. Il cinema degli anni 1940-1943*, Milano, Il Formichiere, 1978, pp. 130-131).

quale il De Santis recensore veniva sopraffatto dal De Santis propagandista, attento non tanto alle qualità del film quanto alla sua efficacia dal punto di vista della propaganda. E da quest'ottica certamente la pellicola di Rossellini lasciava molto a desiderare. Un elemento, su tutti, dava ragione a De Santis. Rossellini nella prima parte aveva rispettato le regole "canoniche" della propaganda: il bombardamento viene visto dall'alto, la prospettiva è quella di chi lo effettua. Nella seconda parte della pellicola la prospettiva viene rovesciata: il bombardamento è visto dal basso, dalla parte di chi lo subisce. La diversa ottica finiva con l'inficiare ogni discorso propagandistico – e non a caso se ne era accorto De Santis, critico cinematografico sì, ma, come confermerà nel dopoguerra, prima di tutto regista.

Certo, *Un pilota ritorna* presentava ampi stralci di pedissequa applicazione delle parole d'ordine della propaganda fascista: ad esempio, una breve sequenza efficacemente delineava la diversità del modo di combattere e di intendere la guerra tra inglesi ed italiani. Gli ufficiali inglesi di stanza in Grecia che hanno preso prigioniero il protagonista, il tenente Rossati, mantengono inalterata la loro flemma anche durante i bombardamenti continuando a fumare imperturbabili l'immane pipa. Orgogliosi della loro superiorità contempiono annoiati gli «inconvenienti» della guerra, meritandosi l'immediata replica dell'ufficiale italiano:



Rossati - E così eravate in volo anche voi a Salonico quel giorno...

Ufficiale inglese - Of course, c'eravamo anche noi!

Rossati - Decisamente eravamo destinati ad incontrarci!

Ufficiale inglese - *It was a hard fight!*... Combattimento molto, molto duro... Nostra ultima azione prima di venire in questo brutto posto... Oh, *terrible*. Aeroporto di fortuna...[...] Danno molto fastidio quei maledetti cannoni con i loro tonfi!

Rossati - Che volete farci. Come dicevate, la guerra per voi è scomoda.



Nella sequenza successiva un ufficiale inglese amorevolmente prende da una culla un gattino. Visivamente, l'immagine più efficace per dimostrare il capovolgimento dei valori vigenti tra gli anglosassoni che li portava ad avere più rispetto e affetto per gli animali che per gli esseri umani (di lì a poco, il film avrebbe mostrato i soldati scagliarsi con violenza contro i prigionieri). Inoltre, a dimostrazione del classismo dell'esercito inglese, un cartello indica che il rifugio antiaereo è riservato solo agli ufficiali: «*Shelter officers only 50 places*».

Ma, in definitiva, l'impressione che rimane di tutto il film, è quell'alone di tristezza che lo permea fin dall'inizio, nella risposta dell'attendente che, mentre rimette a posto gli oggetti di un pilota caduto, ricorda a Rossati, appena arrivato nella camera assegnatagli, che il cagnolino con cui sta giocando «ha rimasto solo»; in quegli sguardi attoniti dei compagni quando viene colpito mortalmente il «capocalotta», il cui unico desiderio, a guerra finita, è costruirsi «una bella villetta» nella vallata tante volte sorvolata; nelle sofferenze dei civili internati (un punto sul quale ci soffermeremo in

seguito); nella marcia, una sorta di esodo biblico, dei prigionieri verso i porti dai quali saranno imbarcati, attraverso paesaggi desolati, con rovine ancora fumanti per le incursioni aeree e il terreno disseminato di armi e rottami<sup>21</sup>. Ma soprattutto in quei lunghi silenzi e in quell'incrociarsi di sguardi che talvolta sembrano interrogarsi sul perché della guerra o in quei dialoghi tra Rossati e Anna, dai quali affiora la sensazione di un mondo perduto, l'infanzia, un'oasi felice nel deserto del dolore e delle sofferenze:

Rossati - E pensare che al mondo c'è tanta gente che si sveglia nella sua casa in un buon letto caldo... Come avete riposato?...

Anna - Così...

Rossati - Siete stanca morta... [*Caccia un orologio dalla tasca; lo apre. Sguardo interrogativo di Anna*]... Mia madre...

Anna - Fate vedere...

Rossati - È brutto ma per me bambino era qualche cosa di meraviglioso... Mio padre mi faceva sentire il tic-tac tenendomelo fermo sull'orecchio... Poi lo richiudeva premendomelo sulla fronte...

È difficile, insomma, parlare di propaganda per un film che mostrava le sofferenze della popolazione, vittima della guerra. Una breve sequenza (che avrebbe potuto tranquillamente riferirsi alla situazione italiana) conferma quanto affermato. Rossati va a prendere l'acqua da una fontanella: si vede una lunga fila di uomini e donne, intrizziti per il freddo. Si sente una voce femminile, fuori campo. Successivamente la donna appare. Sta vicino a un uomo; si stanno riscaldandosi accanto a ceppi di legno che ardono: «Non resisto più a questo freddo, a questa miseria. Mi sento impazzire». L'uomo: «Calmatevi, ho tanta forza io che ho la famiglia in un altro campo». Il tutto mentre la macchina da presa "carrella" da sinistra verso destra, oltrepassa i due, mostrando sentinelle armate che sorvegliano la fila di persone in attesa dell'acqua, e si sofferma su una giovane donna che si fa largo di corsa. La donna prende l'acqua. Carrellata al contrario: un prete arriva a dorso d'asino. La donna gli corre incontro e con lui sale

---

21 È stato notato che nell'esodo dei profughi Rossellini «mette in mostra la sua capacità, più unica che rara, di passare improvvisamente dal realismo pieno a una forma di misticismo visionario. Egli sa farci vedere nella realtà, ciò che noi non avremmo mai visto» (Stefano Masi-Enrico Lancia, *I film di Roberto Rossellini*, Roma, Gremese, 1987, p. 15).

le scale affollate di gente. Un'altra donna esce dalla povera casa e chiama un bambino che sta giocando insieme ad altri: «Figlio, figlio mio... papà!...». Subito dopo i pianti che si levano dalla casa fanno capire che il padre è morto, forse vittima del freddo intenso e della mancanza di cibo. Una sequenza (totalmente ininfluyente ai fini della storia) che confermava la solidarietà di Rossellini per le vicende umane dei “nemici” e che rende difficile definire di propaganda una pellicola il cui nucleo centrale – è stato acutamente scritto

- «è la guerra dalla parte delle vittime, non certo da quella degli eroi [...]... è un viaggio insieme alla popolazione avversaria in guerra ma vicina nell'umanità e nella sofferenza»<sup>22</sup>.

Discorso non molto dissimile può farsi per *L'uomo dalla croce*, incentrato sulla figura di un cappellano militare al seguito dei soldati italiani sul fronte russo. Nel finale, il cappellano, impersonato da Alberto Tavazzi, un architetto scelto da Rossellini probabilmente anche per la sua rassomiglianza con papa Pacelli<sup>23</sup> (in *Roma città aperta* Tavazzi sarà il prete che assiste don Pietro al momento della fucilazione), nel tentativo di assistere un soldato nemico ferito mortalmente, è colpito e spirava accanto al nemico. La macchina da presa lo inquadra morente, fino a soffermarsi, in primo piano, sulla croce di stoffa della sua divisa (da qui il titolo del film). Nella realizzazione Rossellini fu affiancato da Asvero Gravelli, squadrista della prima ora («è rimasto il ragazzo caro alla mia vigilia rivoluzionario», lo definiva Mussolini nei colloqui con Yvon De Begnac<sup>24</sup>), autore di numerosi libri e pamphlet, nonché direttore della rivista «AntiEuropa». A lui fu affidata la supervisione alla regia. Gravelli era anche autore del soggetto e, insieme a Rossellini, Alberto Consiglio, Giovanni D'Alicandro, della sceneggiatura. La pellicola era dedicata, come recita la didascalia finale, «alla memoria dei cappellani militari caduti nella crociata contro i “senza-Dio”

22 Vito Zagarrò, «Primato». Arte, cultura, cinema del fascismo attraverso una rivista *esemplare*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, pp. 16-17.

23 Impietoso il giudizio di De Santis sugli attori e su Tavazzi: «Alberto Tavazzi ha recitato come un automa, ma per essere un attore improvvisato [...] si comporta né meglio né peggio di tanti suoi colleghi attori di professione» (G. De Santis, *Film di questi giorni. L'uomo dalla croce*, in «Cinema», n. 168, 25 giugno 1943, p. 374).

24 Yvon De Begnac, *Taccuini mussoliniani*, Francesco Perfetti (cur.), Bologna, Il Mulino, 1990, p. 555. Cfr. Mimmo Franzinelli, *Squadristi*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 228-229.

in difesa della Patria per recare la luce della verità e della giustizia anche nella terra del barbaro nemico» (“sponsor” dell’impresa era l’Ordinariato Militare d’Italia<sup>25</sup>). Gravelli si era ispirato alla vita del padre domenicano Reginaldo Giuliani, un cappellano militare che, dopo la prima guerra mondiale, aveva partecipato all’impresa fiumana e alla guerra d’Etiopia, dove sarebbe morto. Il progetto, successivamente, fu ampiamente rimaneggiato, assumendo come modello prima la figura di Giovanni Mazzoni, un prete arruolatosi volontario per il CSIR, il corpo di spedizione italiano in Unione Sovietica, e, successivamente, quella di un altro prete, morto sul fronte russo per offrire soccorso a un ferito: don Felice Stroppiana, che i giornali celebrarono come il «santo dell’81°» dal numero del primo reggimento della Divisione «Torino» dove prestava la sua opera di cappellano militare (e all’81° dichiara di appartenere il soldato che nel film viene interrogato dal commissario politico sovietico)<sup>26</sup>. Ma il tormentato iter della pellicola non era finito. Presentato in anteprima nel gennaio 1943 alla presenza dei rappresentanti dell’Arma e del clero castrense, *L’uomo dalla croce* iniziò a circolare nelle sale solo a partire dal 16 giugno (il che fa pensare a un ulteriore doppiaggio e montaggio che spiegherebbe alcune incongruenze: d’altra parte, le informazioni sul «Santo dell’81°» arrivarono in Italia solo a partire dal 19 marzo)<sup>27</sup>, rimanendo, comunque, nelle sale per pochi giorni. Evidentemente, a giugno era ormai troppo tardi perché un film come *L’uomo dalla croce*, per quanto anomalo, potesse avere una buona accoglienza. La guerra non poteva più essere propagandata, in particolare quella combattuta su un fronte dal quale erano ormai filtrate notizie terribili sulla tragedia che si era consumata<sup>28</sup>.

---

25 Carla Fiorenza, *Realismo propaganda e censura in tre film di Roberto Rossellini*, in «Cinema Sessanta», nn. 5-6, settembre-dicembre 1996, p. 40.

26 *Ivi*, p. 41.

27 *Ibidem*.

28 «I racconti dei primi feriti giunti dal fronte russo - scrivevano i carabinieri da Milano nella relazione mensile del mese di febbraio - hanno dato in molti ambienti la sensazione che l’avvenuto arretramento delle linee abbia assunto l’aspetto di una vera catastrofe militare, nella quale tutta l’Armata Italiana, impegnata a fondo, ha subito gravissime perdite, venendo a perdere persino la sua configurazione di grande unità combattente» (Carabinieri Reali - Milano, *Situazione del mese di febbraio 1943*, Archivio Centrale dello Stato di Roma, Segreteria Particolare del Duce, carteggio riservato, Bollettini e informazioni, busta 174). Cfr. Pietro Cavallo, *Italiani in guerra. Sentimenti e immagini 1940-1943*, Bologna, Il Mu-

I vari rimaneggiamenti non potevano non riflettersi sulla pellicola, che presentava scompensi evidenti già alla critica dell'epoca. Giuseppe De Santis su «Cinema» scriveva di due «zone» che caratterizzavano *L'uomo dalla croce*: una,

«diciamo così, spettacolistica, costituita dalle battaglie, ben architettata e ritmata da un perfetto impiego delle masse e soprattutto d'una veridicità degna delle migliori riprese LUCE, e l'altra a carattere intimista dove si trovano impegnati i protagonisti della vicenda, condotta nei confronti della prima con lentezza, gonfia di vuoti e pause incolmabili». Due zone, «estranee fra di loro a tal punto da lasciare l'impressione che due mani diverse abbiano presieduto alla confezione del film»<sup>29</sup>.

De Santis coglieva acutamente quanto avessero inciso sul film l'impostazione molto diversa, se non antitetica, di Rossellini e Gravelli. Con i vari cambiamenti la pellicola aveva finito per assumere valenze certamente meno consone a un intellettuale fascista come Gravelli, ma molto più adatte alla personalità di Rossellini<sup>30</sup>. Certo, anche *L'uomo dalla croce*, come gli altri due film della trilogia, rispondeva in alcune sequenze ai codici della propaganda. Accadeva, ad esempio, nella rappresentazione del nemico. Come gli inglesi di *Un pilota ritorna*, anche i sovietici di *L'uomo dalla croce* non si discostano da quella che era l'immagine prevista dal regime e diffusa nella cinematografia di quegli anni (*L'assedio dell'Alcazar*, *Noi vivi*, *Inviati speciali*, *Odessa in fiamme*): brutti, rozzi, arroganti, violenti (arrivano a spararsi tra loro per questioni sentimentali). Il commissario politico che interroga i nostri soldati ha un aspetto fisico repulsivo, veste in modo trascurato, ha il viso deturpato. Non diversi da lui sono i suoi compagni, mentre un barlume di umanità è presente nei soldati: sui loro volti è possibile cogliere i segni di una stanchezza crescente. Non manca, anche se è sottolineato da un'unica sequenza, l'accostamento tra fascismo e religione cattolica. Abbiamo accennato al soldato dell'81°, che si rifiuta di abiurare alla sua fede fascista. Analogamente, il cappellano difende la croce tessuta sulla divisa. Il loro comportamento per il commissario bolscevico merita la fucilazione: sono «irregolari» che non possono godere

---

lino, 1997, pp. 183ss.

29 Giuseppe De Santis, *L'uomo*, op. cit., p. 374.

30 Mino Argentieri, op. cit., pp. 128-129.

delle garanzie internazionali. Il prete si salverà solo per l'attacco dei nostri soldati che annienteranno il manipolo sovietico.

Anche in *L'uomo dalla croce*, comunque, analogamente a quanto avveniva in *Un pilota ritorna*, la «mano» di Rossellini s'intravede nell'attenzione «al lato oscuro della guerra», nel soffermarsi sul dolore e sulle sofferenze apportate dal conflitto senza indugiare più di tanto sulla retorica patriottica o fascista<sup>31</sup>. Anzi, il fascismo, a parte la breve sequenza citata sopra, è praticamente assente. Era la religione cattolica a costituire il vero contraltare al bolscevismo. Il protagonista è uno solo, il cappellano. È lui che porta in salvo, sotto il fuoco nemico, incurante del pericolo, i feriti e continua a incoraggiarli e ad assisterli. È lui la guida, non solo spirituale, dei nostri soldati:

«Venite tutti qui, attorno a me. – esclama quando si tratta di uscire dall'isba sottoposta al fuoco incrociato dei sovietici e degli italiani - È una nuova prova. So che siete forti e coraggiosi. Non esitate. Un pensiero alla mamma, alla vostra mamma. Essa prega per voi e sente il cuore battere più forte. Un pensiero alla Madonna, regina delle vittorie. Essa vi aiuterà. Su ragazzi seguitemi».

È ancora lui che consola e incoraggia Irina [Roswita Schmidt], la combattente sovietica disperata per la morte del suo uomo Sergej ammazzato da un altro commissario bolscevico, che è stato il primo amante di Irina:

Non sono un nemico, non sono un nemico, io! Sono un ministro di Dio, che è padre di tutti gli uomini, che anche se ostili sono tutti fratelli davanti a lui. Sì, lo so, te l'hanno fatto odiare, ma non l'hai perduto. Non si spegne la luce solo perché si chiudono gli occhi. Iddio non si perde. Se tu potessi sentirlo come lo sento io, qui nel cuore, ora non saresti morta, perché tu sei morta, più del tuo Sergej [...] Egli forse vive in questo momento e tu non sei ancora nata alla vita. Nessuno può vivere senza speranza e tu sei disperata. Solo la disperazione non avrà misericordia presso di Lui. Guardati dentro. Ascolta il tuo cuore. Tu non puoi darti pace, non puoi credere che egli sia morto. È Iddio che ti avverte. È Iddio che ti scuote. Ma se la bontà era in fondo alla sua anima egli non è morto. Prima di spegnersi ha avuto un grido, un'invocazione. L'ha sentita solo Lui nei cieli. Lui, che è morto sulla croce per te, per il tuo Sergej...

Un altro aspetto lega *Un pilota ritorna* e *L'uomo dalla croce*. Nel se-

---

31 Carla Fiorenza, op. cit., p. 42.



condo, l'isba nella quale si sono rifugiati i nostri militari con i civili russi e i soldati sovietici prigionieri è fatta oggetto di un incessante fuoco d'artiglieria anche da parte degli italiani. Analoga situazione si verifica nel finale del primo, dove lo stesso protagonista, il tenente Rossati, subisce un intenso fuoco di sbarramento da parte della contraerea italiana (è stato scambiato per un nemico perché è fuggito dalla Grecia con uno *Spitfire* inglese). Tra l'altro, il nostro eroe è riuscito a fuggire proprio perché c'è stato un bombardamento sul campo dei prigionieri effettuato da *Stukas* tedeschi: nel corso dell'incursione non una parola di condanna o un'invettiva si leva da parte degli internati contro i tedeschi. Ed è naturale che sia così dal momento che questi ultimi sono nostri alleati e ogni loro incursione accelera la fine della guerra in Grecia e la conseguente liberazione degli stessi prigionieri. Una situazione analoga si verifica in altre due pellicole sulla guerra (*Bengasi*, regia di Augusto Genina, 1942, e *Odessa in fiamme*, regia di Carmine Gallone, 1943), confermando come, nel momento in cui mostravano le sofferenze dei civili, i nostri registi non potessero fare a meno di "ispirarsi" a quelle provate dagli italiani e riproducessero, magari inconsapevolmente, quella ambiguità di sentimenti nei confronti del nemico, le cui incursioni aeree portavano sì distruzione e morte, ma rappresen-

tavano anche la possibilità di mettere fine al conflitto<sup>32</sup>. C'è addirittura chi ha visto nella sequenza finale di *Un pilota ritorna*, il tentativo di porsi dalla parte dell'«altro», di cercare di capire le “ragioni” del nemico. Rossati, con la prigionia, ha avuto modo di conoscere i nemici, di vedere come anche per loro – gli abitanti del paesino greco sottoposti ai bombardamenti e alle privazioni dovuti al conflitto – la guerra comporti sofferenze e dolori:

In una certa maniera, Rossati si è messo al posto dell'altro, si è identificato con lui. Può prendere coscienza della sua propria violenza – quella dei suoi – applicata agli altri. Ma essendosi identificato con l'altro, essendo divenuto il contrario di ciò che si pensa che sia, il personaggio corre il rischio di essere preso per nemico e di essere trattato come tale dai membri del suo campo di origine. Questa carlinga contrassegnata dai colori del regno britannico è un po', secondo noi, la nuova pelle del tenente Rossati. Essa è il segno della sua trasformazione positiva, costituisce l'esito del suo soggiorno sul suolo greco. È anche un'apparenza ingannevole per quelli che lo vogliono abbattere, perché all'interno si trova un alleato, qualcuno che non ha l'intenzione di nuocere<sup>33</sup>.

Un'ipotesi, questa, suggestiva, ma probabilmente eccessiva, influenzata dalla evoluzione dello stesso cinema di Rossellini. Resta il fatto che *Un pilota ritorna* e *L'uomo dalla croce*, mostrando come il pericolo potesse arrivare anche dai nostri alleati (i tedeschi che bombardano il campo dove sono gli italiani) o dai nostri connazionali (il tentativo di abbattere l'apparecchio sul quale Rossati sta tornando e l'attacco all'isba dove sono mescolati russi e italiani), rivelavano quanto stesse diventando incomprensibile (chi è il nemico? dove è il nemico?) – e quindi difficilmente raccontabile – la guerra in corso. Il che rendeva, di fatto, le due pellicole incompatibili con la propaganda fascista (con ogni propaganda).

Un'analisi attenta del linguaggio delle immagini conferma, pertanto, come la «trilogia della guerra» si muovesse lungo una “linea d'ombra”, la stessa del suo autore, stretto tra la propaganda del regime – nonché l'amicizia personale con Vittorio Mussolini – e la sua narrazione della guerra («un'epidemia che coinvolge tutti»), che istituiva – come già aveva notato Carlo Lizzani – un forte segnale di continuità con la produzione successi-

32 Cfr. Pietro Cavallo, *La storia attraverso i media. Immagini, propaganda e cultura in Italia dal Fascismo alla Repubblica*, Napoli, Liguori, 2002, pp. 96-99.

33 Enrique Seknadje-Askenazi, op. cit., p. 99.



va<sup>34</sup>. Un'immagine del conflitto, peraltro, molto vicina alla cultura cattolica, come avrebbero mostrato *Roma città aperta* e *Paisà* e, in certo senso, avvalorata dallo stesso Rossellini<sup>35</sup>. In questa sede non c'è la possibilità di approfondire l'argomento. Mi limito a ricordare come nel primo la religione cattolica rappresentasse il cemento di una comunità, che si riconosceva nel suo parroco, don Pietro, molto unita contro «il comune nemico» (l'espressione è di Marcello, il figlio di Pina). Nel secondo il concetto era ribadito: modelli e valori cattolici, costituivano le radici della nostra civiltà

34 Bernardo Valli, *Rossellini e Lizzani*, in Gualtiero De Santi-Bernardo Valli (curr.), *Carlo Lizzani. Cinema, storia e storia del cinema*, Napoli, Liguori, 2007, p. 18.

35 In un colloquio con Mario Verdone pubblicato su «Bianco e nero» del febbraio 1952, il regista romano affermava: «La capacità di vedere l'uno e l'altro aspetto dell'uomo, la benevolenza nel considerarlo, mi sembra un atteggiamento squisitamente latino e italiano. È il frutto di una data civiltà, è l'abitudine nostra, antichissima, di considerare l'uomo sotto ogni suo aspetto. Per me è straordinariamente importante essere nato in siffatta civiltà. Ritengo che ci siamo salvati dai disastri della guerra, e da sciagure non meno terribili, proprio per questa nostra concezione della vita, che è prettamente cattolica». Cfr. Roberto Rossellini, *Il mio metodo. Scritti e interviste*, Adriano Aprà (cur.), Venezia, Marsilio, 1987, pp. 93-94.

millenaria<sup>36</sup>. Era la cultura cattolica – non altre, che avrebbero comportato la perdita della propria identità, un “prostituirsi” (la Marina di *Roma città aperta* o la Francesca di *Paisà*) – l’unica che potesse ridare un’identità forte a un paese uscito distrutto, soprattutto dal punto di vista dei valori fondanti della comunità nazionale, dall’esperienza del fascismo e della guerra. Una cultura che avrebbe potuto permetterci così di confrontarci, da pari a pari, con gli altri, dissipando dubbi e diffidenze (si pensi alla distanza tra i primi episodi di *Paisà*, dove prevale l’incapacità di comunicare tra italiani e alleati, e l’ultimo, *Porto Tolle, sul delta del Po*, nel quale – come recita la *voice over* - «i partigiani italiani e i soldati americani dell’OSS, fraternamente uniti, combattono una battaglia che i bollettini non registrano, ma forse più dura, più difficile, più disperata»)<sup>37</sup>.

E allora, per tornare alla battuta di Amidei citata in apertura: Rossellini fu un «realista che sapeva stare nella realtà politica»? Forse! Sicuramente fu un autore che tentò di comprendere, attraverso una sua personale ricerca, complessa e a volte contraddittoria (da qui le imprecisioni, le incertezze, le ambiguità e i balbettii della prima trilogia), la guerra, traducendola fin dalla *Nave bianca*, il film condiviso con De Robertis, in immagini dove il gesto eroico non gode di nessun rilievo particolare, non è enfatizzato, ma visto «con la stessa pacatezza dei piccoli fatti della vita»<sup>38</sup>. Una visione del conflitto – c’è bisogno di sottolinearlo? – lontana anni luce da quella fascista!

---

36 Nel quinto episodio, *Appennino Emiliano*, incentrato su tre cappellani dell’esercito statunitense (un prete cattolico, un pastore protestante e un rabbino ebreo) che trovano ospitalità dai frati di un convento, Bill Martin, il prete, visitando il convento, si rivolge agli altri due notando come quando «questo monastero fu costruito, beh, l’America non era nemmeno stata scoperta... un immenso luogo selvaggio! Questi muri... questi ulivi... quel campanile erano già qui. Quest’ora, quest’ora di sera di cinquecento anni fa... tutto aveva lo stesso morbido colore [...] Vedete come sono consumate queste scale? I passi dei monaci per cinquecento anni».

37 Cfr. Pietro Cavallo, *La storia*, op. cit., pp. 221-230.

38 Questo era quanto rispondeva Rossellini, a proposito del suo cinema prima e dopo il fascismo, a Eric Rohmer e François Truffaut nell’intervista apparsa sul numero 37 dei «Cahiers du cinéma» del luglio 1954. Ora in *Les Cahiers du cinéma, La politica degli autori. Prima parte: le interviste*, Roma, minimum fax, 2006, p. 89.

# L'UOMO DALLA CROCE

Soggetto e supervisione di  
**ASVERO GRAVELLI**

*Interpreti:*  
**UN GRUPPO DI COMBAT-  
TENTI DEL FRONTE RUSSO**

*Regista:*  
**ROBERTO ROSSELLINI**



*Produzione:*  
**CONTINENTALCINE**

*Esclusività*



## La cinepresa del Comandante

### I film di guerra di Francesco De Robertis

di Paolo Cau

Francesco De Robertis nacque il 16 ottobre 1902 a S. Marco in Lamis (Foggia), da Nicola, magistrato, e da Carolina Tardio, insegnante elementare. Ammesso quindicenne all'Accademia Navale di Livorno, fece in tempo a servire sulla nave scuola *Amerigo Vespucci* prima della fine della guerra. Guardiamarina nel 1923, nel 1928 fu promosso TV e distaccato come osservatore presso la R. Aeronautica, ma il successo ottenuto da una sua opera *La luce sul fondo* al teatro Manzoni di Milano, lo indusse a congedarsi per dedicarsi al teatro. La sua commedia *Civiltà* fu recitata al teatro Goldoni di Venezia e un'altra, *Hatàma*, fu rappresentata dalla compagnia di Emma Gramatica, nuovamente al Manzoni. Si cimentò nel 1937 con una prima sceneggiatura cinematografica ambientata sul mare, ben 800 pagine battute a macchina, dal titolo *Il nastro azzurro*.<sup>1</sup>



Il plico fu spedito a Luigi Freddi, già capo ufficio stampa del PNF, redattore del *Popolo d'Italia* e direttore della rivista *Giovinetza* e, dal 1934, a capo della Direzione generale della Cinematografia, cui diede una forte impronta hollywoodiana; è a lui che si deve la fondazione di Cinecittà e del Centro Sperimentale<sup>2</sup>. Deluso dalla fredda accoglienza, De Robertis tornò in Marina, assegnato all'ufficio stampa del ministero, partecipando alla progettazione di vari documentarî di propaganda<sup>3</sup>, come *Mine in vista* realizzato pochi mesi dopo l'inizio della guerra.

1 V. *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, 1991, vol. 39.

2 *Dizionario biografico*, cit., 1998 vol. 50, *ad vocem*.

3 *Dizionario biografico*, cit., vol. 39, p. 142.

In pieno conflitto, anche se concepito in tempo di pace, e sempre come breve documentario, fu realizzato *Uomini sul fondo*, su un sommergibile e la sua gente vittime di un incidente; quindi furono presentati al pubblico *La nave bianca*, vita di bordo in piena guerra, ed *Alfa Tau!*, attività bellica di un sommergibile nel Mediterraneo. Altri due film bellici (*Uomini e cieli*, e *Marinai senza stelle*, su una nave scuola di giovanissimi in Adriatico) uscirono solo nel dopoguerra.

Al Nord dopo l'8 settembre<sup>4</sup>, De Robertis realizzò, in quel "Cinevillaggio" che a Venezia avrebbe dovuto sostituire la romana Cinecittà, *Vivere ancora* (un attentato anarchico durante i bombardamenti alleati) e *I figli della laguna*, su un cantiere di gondole che resiste a tentativi di demolizione a scopo di lucro, poi completato nel dopoguerra col titolo *La vita semplice*.

La mancata epurazione del cinema spiega il riutilizzo di De Robertis nei film di propaganda militare postbellici. Il suo contributo fu, nel 1948, *Fantasmì sul mare*, incentrato sull'equipaggio di una nave da battaglia nelle ore a cavallo dell'armistizio dell'8 settembre.

L'anno dopo, l'ormai Capitano di Fregata lasciava definitivamente l'uniforme, ma nei film che realizzò in seguito continuarono a prevalere le tematiche marinare e belliche: a parte *Gli amanti di Ravello*, *Yalis, la vergine del Roncador* e *La voce di Paganini* (un documentario) gli ultimi suoi film da regista (e, quasi sempre, da soggetto e sceneggiatore) furono *Carica eroica* (quella del Savoia Cavalleria a Isbuscenskij), *Il mulatto* (sul figlio di una donna italiana violentata da un militare afroamericano), *I sette dell'Orsa Maggiore* (sugli attacchi della X Flottiglia MAS coi siluri a lenta corsa, i cosiddetti "maiali"), *Uomini ombra* (sul Servizio

4 L'adesione di De Robertis alla RSI è controversa. La figlia Daniela ha ricordato in una recente intervista che nel 1944 il padre fu arrestato dai fascisti e detenuto per vari mesi a Castelfranco Emilia [Riccardo Strada, "Il cinema neorealista: tra arte e verità. Ritratto di Francesco De Robertis", *L'Elefante*, 4, gennaio 2007]. L'unica cosa certa è che dopo la liberazione fu retrocesso di grado ma richiamato in servizio; ma anche ammettendo una sua collaborazione anonima alle produzioni cinematografiche di Salò, appare esagerato considerarlo "une figure centrale du cinéma de Salò" [Ruth Ben-Ghiat, "Un cinéma d'après-guerre: le néoréalisme italien et la transition démocratique", *Annales, Histoire, Sciences sociales*, LXIII, 6, nov.-déc. 2008, pp. 12-23].

Informazioni della Marina), *Mizar (Sabotaggio in mare)* (ispirato alle vere vicende della M. d'O. Luigi Ferraro nel Mediterraneo Orientale), *La donna che venne dal mare* (una finta turista in Spagna collabora con la X MAS nel sabotaggio delle navi inglesi ormeggiate a Gibilterra) e infine *Ragazzi della Marina*, una crociera d'istruzione a bordo dell'incrociatore *Montecuccoli*, girato l'anno prima della morte di quest'uomo di cinema unico nel suo genere in Italia, che scomparve a Roma il 3 febbraio 1959<sup>5</sup>.

### FILMOGRAFIA DI FRANCESCO DE ROBERTIS

***Mine in vista.*** Il 18 gennaio 1939 De Robertis indirizzò al ministro della cultura Popolare, Dino Alfieri, un progetto di film sulla marina di “spettacolosità non fittizia” ma “reale”, basando la sceneggiatura e la scelta degli attori sulla Forza armata, per rendere adeguatamente “lo spirito navale” e la conoscenza della vita di bordo e militare in tutti i suoi aspetti, compresa gestualità e linguaggio verbale<sup>6</sup>. Ne scaturì un documentario di 16 minuti, prodotto dal Centro cinematografico della Marina e girato pochi mesi dopo l'entrata in guerra. Il soggetto era la bonifica di un tratto dello Jonio minato dagli inglesi, con l'intervento di dragamine e pescherecci.

***La battaglia dello Jonio.*** Alla ben nota battaglia di Punta Stilo parteciparono alcuni cineoperatori della R. M. coordinati da Angelo Jannarelli (nel dopoguerra direttore della fotografia di *Africa sotto i mari* e *Montecassino nel cerchio di fuoco*)<sup>7</sup>: ne risultò un documentario a tratti convenzionale, ma dove la mano del regista si rivela negli intenti didattici: un

5 Cfr. i necrologi di Ernesto G. Laura (“Francesco De Robertis e la guerra senza odio”, *Bianco e Nero*, marzo 1959) e di Ettore Della Giovanna (“La Marina e il Cinema furono le sue grandi passioni”, *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 6 febbraio 1959). Sottolineavano che, forse sopravvalutato nella sua “epoca d'oro”, De Robertis era stato sicuramente innovatore e scrupoloso e preparato autore e regista.

6 Il progetto, in 13 pagine, si intitolava *Criteri di indirizzo per la realizzazione di un film sulla Regia Marina*. Alfieri lo girò all'ammiraglio Cavagnari, sottosegretario alla marina. Adriano Aprà, “Storie di guerra: De Robertis e Rossellini”, in Ernesto G. Laura (cur.) con la collaborazione di Alfredo Baldi, *Storia del cinema italiano vol. VI 1940-1944*, Centro sperimentale di cinematografia, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 69-70.

7 Aprà, *op. cit.*, p. 70 e n.11

altro concetto espresso nei suddetti *Criteri* era che un film sulla Marina deve soprattutto *mostrare* e non *dimostrare*, come si vedrà, in maniera molto più lampante in *Uomini sul fondo*.



*Uomini sul fondo*. Sempre nel 1939 De Robertis aveva proposto (alle case Scalera ed APE) il soggetto di un film dal titolo *Vira a lasciare*: le vicende di due guardiamarina “dal primo gallone al primo imbarco”, opera che strada facendo si trasformò, sembra per impulso del capo di gabinetto del ministero della Marina <sup>8</sup>, in *Uomini sul fondo*, un film, coprodotto dal Centro cinematografico della Marina e dalla Scalera, su un sommergibile evidentemente italiano, ma dal nome fittizio di “A 103”, che speronato da una nave da crociera in tempo di pace, finisce su un fondale, ma viene prontamente soccorso con l’aiuto dei più moderni mezzi tecnici dell’epoca, e tutto l’equipaggio, tranne un uomo, viene salvato. Senza un attimo di stanchezza, le immagini e (con pari importanza) i suoni raccontano, in alternanza serrata, l’incidente, le sue conseguenze immediate, le reazioni visibili della gente di bordo, le ansie dei civili coinvolti nella vicenda (di cui si danno notizie in presa diretta tramite EIAR), la partenza delle unità soccorritrici, le operazioni di salvataggio.

Distribuito nelle sale a conflitto iniziato, il film ottenne un immediato successo: fino all’agosto del ’43, gli incassi superarono i 5 milioni, molta stampa non specializzata lo acclamò. Filippo Sacchi lo definì sul *Corriere della Sera* “il più vero, il più bello, emozionante di tutti” i film sui sommergibili, mentre, in un primo momento non vi fu simile accoglienza da parte delle riviste specializzate: solo nella primavera del ’42 Ugo Casiraghi e Glauco Viazzi (attivissimi anche nel dopoguerra) pubblicarono su *Bianco e Nero* una *Presentazione postuma di un classico* definendo il film “compatto ed omogeneo in tutte le sue parti” <sup>9</sup> E in seguito Ennio Flaiano

8 Ivi, p. 70 e n.8, che rimanda a Federico Giannini, “Fra realtà e finzione: De Robertis e il cinema di propaganda”, *Bollettino d’Archivio dell’Ufficio Storico della Marina Militare*, giugno 2005, pp. 117-194.

9 Ugo Casiraghi e Glauco Viazzi, “Presentazione postuma di un classico”, *Bianco e Nero*, 4 aprile 1941, p. 39.

avrebbe elogiato in *Uomini sul fondo* la genuina spontaneità dei marinai/attori, così diversi da quelli in posa per le foto di propaganda<sup>10</sup>.

De Robertis si aggiudicò tre (*Alfa Tau!*, *Uomini e cieli* e *Marinai senza stelle*) delle 21 pellicole approvate prima della caduta del regime dal Comitato per il cinema di guerra e politico del Ministero della Cultura Popolare, retto da Alessandro Pavolini<sup>11</sup>. Avrebbe dovuto realizzare pure una quarta pellicola, *La nave bianca*<sup>12</sup>, ma per problemi di salute dovette



abbandonare la regia e il direttore generale della Scalera, Massimo Ferrara Santamaria, affidò la conclusione del documentario sulla nave ospedale all'esordiente Roberto Rossellini, che in precedenza aveva girato solo cortometraggi, ma che dalla sceneggiatura di De Robertis ricavò un mediometraggio di 70 minuti.

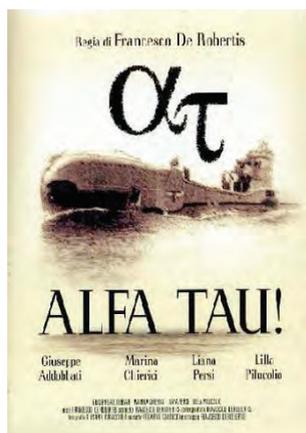
Si tratta di un docu-film ante litteram, in cui l'idea di una battaglia aeronavale è resa mostrando particolari, come il brandeggio delle artiglierie, il caricamento, la mano che preme il pulsante di comando di tiro, gli aerosiluranti biplani inglesi (interpretati da esemplari anteguerra), i nostri idrovolanti Romeo Ro. 43, e poi i soccorsi prestati ai feriti in combattimento e il trasbordo sulla "nave bianca" vista anche dall'interno. Ma in tutto ciò si inserisce, al contrario dello stile di De Robertis, una vicenda narrativa, che segue, nella folla, alcuni individui; e non manca, quindi, il particolare sentimentale: il marinaio ferito incontra, come crocerossina che lo assiste, la madrina di guerra che conosceva solo per corrispondenza. La mano di De Robertis si vede però in quel che resta della vicenda collettiva e nell'uso di filmati delle reali battaglie di Capo Teulada e Punta Stilo.

<sup>10</sup> Ennio Flaiano, *Ombre fatte a macchina*, a c. di Cristina Bragaglia, Bompiani, Milano, 1996, p.70.

<sup>11</sup> L.F. (Lando Ferretti), "Il cinematografo strumento di lotta e di vittoria", *Lo Schermo*, Maggio 1941-XIX (n.5), p. 6 (che si conclude con l'esortazione "All'opera, camerati!").

<sup>12</sup> Alfonso Venturini, *Il cinema a Firenze durante la guerra*, in *Mondo contemporaneo. Rivista di storia*, n. 3, 2010, pp. 21-23.

Il film superò di 3 milioni l'incasso totale di *Uomini sul fondo* e fu apprezzato anche dalla critica: Filippo Sacchi parlò di “ricostruzione superba”<sup>13</sup>, e Massimo Alberini lo definì “il film che attendevamo da anni”, perché mediante le vicende individuali superava sia il documentario puro che il film collettivo “di tipo russo”<sup>14</sup>.



*Alfa Tau!* Nell'inoltrato 1942, la Scalera, insieme al Centro Cinematografico della Marina, produssero il secondo lungometraggio di cui De Robertis era regista: come *La nave bianca* era ambientato in piena guerra, e come *Uomini sul fondo* ne erano protagonisti un sommergibile italiano e la sua gente: *Alfa Tau!*.

Dopo una missione nel Mediterraneo, il battello “X 3” rientra alla base, inalberando il segnale “Alfa Tau” (“combattimento vittorioso contro unità nemica”, spiega la vedetta che da terra lo avvista), ed ufficiali e marinai utilizzano in modi diversi una licenza di alcuni giorni: chi cerca, come il giovane de *La nave bianca*, di far conoscenza diretta della propria “madrina di guerra”, chi raggiunge la famiglia, chi vuole solo staccarsi brevemente dall’ambiente militare...

Terminata la licenza, il sommergibile riparte per la missione successiva, durante la quale viene ‘salvato’ un idrovolante Cant Z.506 B colpito ed ammarato, ci si difende validamente da un attacco aereo (i velivoli nemici sono “interpretati” da S.84, da S.79 e da altri aerei italiani), quindi lo “X 3” si imbatte in un’analogia unità britannica, e dopo uno scambio di colpi di armi di bordo, riesce ad affondarla con un solo siluro.

La scena si ispira al combattimento del 15 ottobre 1940 tra il *Toti* (CC Remo Polacchini) e l’inglese *Triad*, colato a picco appunto da un siluro.

13 Filippo Sacchi nel *Corriere della Sera* del 15 settembre 1941 (dove attribuiva la regia del film a Rossellini e De Robertis) cit. in Filippo Sacchi, *Al cinema negli anni trenta. Recensioni dal Corriere della Sera 1929-1941*, a c. di Elena Marcarini, Franco Angeli Ed., Milano, 2000, pp. 233-235.

14 Massimo Alberini, “Rendiconto morale”, *Cinema* 126, 25.9.1941, pp.184-186.

Come si vede nel film, il cannone italiano s'inceppò dopo alcuni spari, e l'artigliere, con un gesto di rabbia, scagliò uno stivaletto verso il *Triad*, come la celeberrima stampella lanciata 25 anni prima contro gli austriaci dal bersagliere cui era intitolato il sommergibile.

Se *Alfa Tau!* ebbe un più che discreto successo di pubblico, non fu accolto bene dalla critica: *Cinema* scrisse che la buona riuscita di *Uomini sul fondo* era stata fortuita e che il compromesso tra documentario e film operato da De Robertis non era riuscito: aveva trattato in modi frammentario e freddo le vicende degli ufficiali in licenza<sup>15</sup>. Tempo dopo De Robertis scrisse che *Alfa Tau* non era “un film didattico” e che non poteva “essere considerato nemmeno un film di propaganda” non avendo “personaggi protagonisti”, ribadendo la sua preferenza per gli “attori di strada” che recitano sé stessi – non solo marinai, ma anche vetturini, affittacamere, camerieri)<sup>16</sup>. Si può obiettare che in realtà in *Alfa Tau* i protagonisti ci sono, ossia i cinque ufficiali. Bruno Zelich, che interpreta il comandante dell'X-3, fu poi nella realtà il comandante dello *Sciré* nella sua ultima missione, conclusa tragicamente il 10 agosto 1942. In compenso il film evita un' “ampollosa e vana retorica”: ad esempio viene benevolmente messo in caricatura il patriottismo esagerato della signora che gestisce la pensione “Patria” dalle pareti decorate di *slogan*; e nel film si sottolinea il peso della guerra sulla popolazione civile.

*Uomini e cieli*. Nell'articolo in cui De Robertis parlava del suo *Alfa Tau!*, presentava anche la sua opera successiva, stavolta dedicata alla R. Aeronautica: *Uomini e cieli*, sempre Scalera, che avrebbe avuto una gestazione assai travagliata. Il film racconta le vicende postbelliche di quattro eroici aviatori: uno perde un braccio ed è destinato al servizio censura della corrispondenza, un altro una gamba e l'udito, un terzo preferisce gestire l'industria paterna e accettando un matrimonio d'interesse. Quest'ultimo



15 “VICE”, “Alfa Tau”, *Cinema*, 151, 10 ottobre 1942, p. 590.

16 De Robertis, “Appunti per un film d'aviazione”, *Cinema*, 158, 25 gennaio 1943, p. 47.

impersona il cinico: sostiene che gli ideali sono morti, che “*bisogna prepararsi in tempo: gli unici salvagenti per restare a galla, quelli imbottiti di sterline*”. Ma il messaggio del film è invece positivo: a salvare l'Italia saranno gli ex combattenti, con “*la forza per dimenticare ogni rancore e la fiducia per rifarsi un'esistenza*”. Dato che il film apparve solo, come si accennava, a guerra finita (e, a nostra notizia, fu trasmesso solo una volta in televisione, dopo il '90), si può esser quasi sicuri che vi siano state effettuate non poche correzioni e che certe battute ed atteggiamenti, bollabili certo come “disfattisti” non sarebbero mai potuti comparire o udirsi in un film italiano prima dell'8 settembre 1943<sup>17</sup>.

**Marinai senza stelle.** Discorso simile si può fare per l'ultimo film “navale” del tempo di guerra di De Robertis, la cui lavorazione precedette *Uomini e cieli* (la stessa Scalera accoppiò le due opere in un manifesto del '43) ma che apparve nelle sale (distribuzione ICI) nel 1949: nel raccontare una vicenda di amicizia difficile tra due ragazzini dal carattere e dall'estrazione sociale diversissimi, che vivono in ambienti di pescatori e marinaî, e vengono imbarcati su brigantini-scuola, si coglie l'occasione di parlare di valore militare, di orgoglio nazionale e fraternità d'armi. Argomenti che vengono fatti accettare dal pubblico del dopoguerra introducendo il fatale evento dell'8 settembre ed una battaglia in pieno Adriatico, quasi degna, ha detto qualcuno<sup>18</sup>, degli scontri navali dei film su ricordati, che avviene contro i Tedeschi: è uno Stuka che colpisce l'imbarcazione, gremita di bersaglieri, dove i ragazzini, uno dei quali è interpretato dal futuro giornalista RAI Tito Stagno, si sono reimbarcati clandestinamente, per amor di patria.

**Fantasmî del mare.** L'impegno ideologico di De Robertis riprese nel dopoguerra con un film ispirato all'ammutinamento dell'equipaggio della corazzata *Giulio Cesare* (nel film “Alfa 2”) all'annuncio dell'armistizio (il comandante fu sequestrato nella sua cabina per una notte). Anche in *Fantasmî del mare* alcuni interpreti sono veri marinai, ma non mancano attori che appariranno al cinema e in televisione nei decenni successivi. Il plot è incentrato nel conflitto tra padre (il comandante, interpretato da Nicola

17 Aprà, *op. cit.*, pp. 77-78.

18 Aprà, *op. cit.*, p. 80.

Morabito, ufficiale e scrittore, già apparso tra gli anonimi di *Uomini sul fondo*) e figlio, marinaio sulla stessa unità.



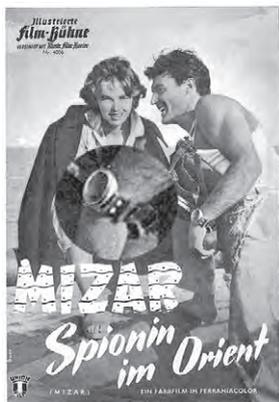
C'è ormai un forte stacco tra l'atmosfera dei primi film e questo: le vicende individuali e personali non sono fuse con quella collettiva, e la nave non è certo la protagonista. Ciò permise a Guido Aristarco, assiduo collaboratore di riviste durante il regime fascista ed ora critico marxista e gramsciano, di scrivere che tali incoerenze di stile, nonché carenze realizzative e di linguaggio facevano dedurre che De Robertis non poteva aver diretto *Uomini sul fondo*, da attribuire perciò, per la regia a Giorgio Bianchi, indicato come direttore artistico, e, che, per carità, De Robertis non poteva vantare alcun diritto di paternità su *La nave bianca*, figlia esclusiva di quel Rossellini che era opportunamente passato dalla celebrazione di eroici marinai ed aviatori e cappellani martiri della crociata anticomunista, all'esaltazione dei liberatori U.S.A. e dei partigiani a Roma, Firenze o sul Delta del Po<sup>19</sup>.

Gli anni '50 segnano un notevole cambiamento d'atmosfera politica nazionale ed internazionale: l'Italia, tutt'altro che premiata dalle clausole del Trattato di pace per la collaborazione con gli Alleati tra l'ottobre '43 ed aprile '45, ora è ammessa come componente dell'Alleanza Atlantica, e si può riarmare: è il caso di ridare orgoglio ai militari, anche se il conflitto era stato perso in maniera disastrosa: certi film ambientati nel Risorgimento, da *Cavalcata d'eroi* a *Il Conte di S. Elmo* a *Il brigante di Tacca del Lupo*, e persino ben poco trionfalistico *La pattuglia sperduta* potrebbero sembrare del Ventennio allo spettatore che non ha fatto caso alle didascalie. A maggior ragione la stessa impressione si ha vedendo opere cinematografiche, girate negli stessi anni, che trattano episodi della guerra 1940-43. Tra queste, le più significative firmate da De Robertis sono le tre di cui ci accingiamo a parlare.

**Carica eroica.** Di produzione Lux film – Mambretti, oltre rievocare

<sup>19</sup> Guido Aristarco, "Fantasmi del mare", *Cinema*, 5, dicembre 1948, pp. 156-157.

come già detto, la carica del “Savoia Cavalleria”, la pellicola, del 1952, fa ancora vedere i soldati come uomini, con pregi e difetti, anche legati a luoghi comuni “regionali”, eroici quando occorre, ma umani con la popolazione (compresa una ragazza che potrebbe benissimo esser giustiziata come spia) del villaggio che occupano. La carica finale, vittoriosa ma a gran costo di vite di cavalleggeri, conferma la concitata spettacolarità di opere precedenti del regista (che anche stavolta era soggettista e sceneggiatore), mentre, una volta di più, si fa grande uso di attori professionisti (compreso Domenico Modugno, soldato siciliano chitarrista e canterino).



*Mizar* (*Sabotaggio in mare*) La Marina durante il conflitto non ottenne alcuna vittoria in scontri al cannone come quello rappresentato ne *La battaglia dello Jonio*, mentre intaccò pesantemente le forze della *Royal Navy* coi siluri dei sommergibili e con gli ordigni della Decima Flottiglia MAS, anche agendo da basi segrete in paesi neutrali: situazione raffigurata in *Mizar* (il nome in codice della bella sommozzatrice, interpretata da Dawn Addams, che aiuta gli uomini della “Regia” in recuperi di cifrari ed altre imprese subacquee) e che riporta alle imprese della Medaglia d’Oro Luigi Ferraro, che nella

realtà, durante la guerra, fingendosi imboscato in un consolato italiano, sabotò ben tre navi al servizio degli Inglesi nella baia di Alessandretta.

Il cognome del protagonista è deformato in “Ferri”, mentre quello del suo avversario britannico, ispirato al celeberrimo Lionel Crabb, diventa “Crob”. Finiti da qualche anno i tempi della *Scalera*, *Mizar* fu prodotto dalla Film Costellazione. Anche qui si ricorre alla presenza di attori ormai affermati, come Antonio Centa, nel ‘36 protagonista di *Squadron bianco*, e Paolo Stoppa (il console). Del film furono apprezzate le scene subacquee, che riportavano alla memoria degli spettatori i ben noti esordi di De Robertis, ma ci fu chi ne criticò l’eccessiva retorica della conclusione: gran riconciliazione tra l’italiano e l’avversario “Crob”, peraltro da lui risparmiato quando si erano incontrati in piena operazione, negli abissi.<sup>20</sup>

20 G. Santarelli, *Rivista del Cinematografo*, n. 2, 1954 (*In fondo al mare cit.*, p. 65).



*Uomini ombra* è certo un film di “spionaggio”, ma anche qui viene celebrata la Regia Marina, perché i protagonisti, interpretati da attori giovani o meno ma in gran voga comunque nel 1954: Giorgio Albertazzi, Eduardo Ciannelli e Paolo Stoppa, sono ufficiali del Servizio Informazioni, che decrittano messaggi della *Royal Navy*, scoprono radiotelegrafisti clandestini in Italia, e sgominano una cellula di agenti segreti nemici. Il film, prodotto dalla Film Costellazione e tratto dal volume omonimo del Capitano di Vascello Mario Del Monte, libro che aveva per sottotitolo *Ricordi di un addetto al servizio segreto navale*, e che racconta appunto le operazioni dell’”Ufficio B”.

*La donna che venne dal mare* Sempre di sabotaggi effettuati da sommozzatori, e sempre di un valido collaboratore dei regi marinai interpretato da una diva di quegli anni (Sandra Milo) si parla in questo film uscito nel 1957, coproduzione italo-franco-spagnola tra la Film Costellazione, la Saitz Film e la Film Tellus. Qui il console italiano è nientemeno Vittorio De Sica, e tra le giovani appare la futura *Bond Girl* Luciana Paluzzi. Le imprese di messa in opera di esplosivi e “giochi a nascondino” con gli Inglesi si ispirano alla trasformazione della vecchia carretta del mare *Oltterra*, internata ad Algesiras, in efficiente base per “maiali” e uomini rana che riuscirono ad affondare almeno 10 navi nemiche ancorate nel vicino porto di Gibilterra.

*Ragazzi della Marina* Pochi mesi prima della sua scomparsa, con l’assistenza alla regia di Dore Modesti e Armando Dossena, De Robertis diresse il suo ultimo film ambientato su una nave da guerra della Marina Militare Italiana, più esattamente l’incrociatore leggero *Montecuccoli*, uno dei 4 lasciati all’Italia dopo la firma del Trattato di Pace, e trasformato in nave scuola, che tra il 1956 ed il ‘57 effettuò una crociera d’istruzione intorno



al globo. Nel raccontare l'evento, la pellicola, prodotta dalla Thesis Film, come in precedenti opere (per prima *Alfa Tau!*) presenta personaggi, interpretati da attori noti e debuttanti, ma, nuovamente, anche da cadetti e arruolati nella Marina, coi loro problemi diversi, relativi o no al servizio militare, e, finisce coll'essere anche un documentario turistico sui paesi esotici toccati dall'incrociatore, dall'Egitto all'India e l'Indonesia, e dall'Australia al Capo Verde passando per l'America del Nord e del Sud. Solo turistico? Ricordiamo che in quegli anni di ricostruzione delle forze armate italiane, era stato girato, con regia di Roberto Savarese, *Dinanzi a noi il cielo*, in cui il protagonista, figlio di un eroe della Regia Aeronautica, si arruola sì nella nuova Aeronautica Militare Italiana, ma controvoglia, sinché i fatti e l'aiuto del padre in una grave emergenza non fanno nascere in lui la consapevolezza della responsabilità assunta e la decisione di proseguire nella carriera di pilota: propaganda per le leve degli anni '50, dunque, come in *Ragazzi della Marina* si assiste alla maturazione di indecisi e acerbi e si invia al pubblico un chiaro messaggio sui vantaggi dell'arruolamento in un corpo dello Stato che "ti fa vedere il mondo e fa di te un uomo": insomma, un ennesimo film di propaganda in tempo di pace.

## *Un Ammiraglio per Cinecittà*

di Giuseppe Bonelli

De Robertis non fu l'unico ufficiale di marina prestato al cinema. Anche l'ammiraglio Marc'Antonio Bragadin, suo coetaneo, contribuì, infatti, come soggetto e sceneggiatore a cinque film postbellici sul valore italiano nella guerra perduta. Nato nel 1906 a Roma, ma discendente dall'omonimo difensore di Famagosta e di un patriarca di Venezia, in guerra Bragadin era stato comandante di due squadriglie M.A.S. e poi impiegato al Comando Centrale delle Operazioni Navali. Negli anni Cinquanta fu poi lui il primo storico e apologeta del ruolo della R. Marina nel conflitto, non solo con vari libri e articoli propri, ma anche come consulente tecnico di altri autori, e come ospite in varie rievocazioni radiofoniche e televisive.

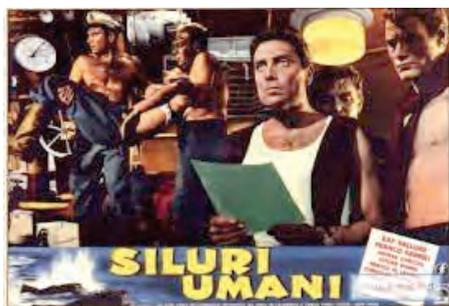


Dal 1948 al 1953, sotto Pacciardi ministro della difesa, l'Italia entrò nella NATO, riebbe Trieste e realizzò con l'aiuto americano un ingente riarmo. Per favorire la rinascita dei valori patriottici e militari, il governo sostenne la produzione, soprattutto da parte di Carlo Ponti e Dino De Laurentis, di vari film volti a sottolineare il valore italiano nella guerra perduta<sup>21</sup>, e ovviamente come consulente, soggetto e sceneggiatore per quelli dedicati alla marina, fu scelto Bragadin. Il primo fu, nel 1953 (l'anno della legge truffa), *I sette dell'Orsa Maggiore*, in cui troviamo pure, con De Robertis e l'esordiente Ennio De Concini<sup>22</sup>, il già famoso scrittore fascista Giuseppe Berto. Il film, una coproduzione Ponti-De Laurentis e Valenti Film enfaticamente dedicata "Al Marinaio d'Italia e allo Eroismo quale espressione dei più alti valori spirituali dell'essere umano", rievoca il forzamento della base inglese di Alessandria da parte dei nostri "maiali"

21 Marco Mondini, "Una guerra ancora nobile. Miti guerrieri nell'Italia dell'età posteroica (1945-61)", in *Storica* N. 53, pp. 93-119; su *Il cielo è rosso* di Giuseppe Berto, v. p. 106.

22 In quarant'anni De Concini scrisse oltre 150 sceneggiature e come regista girò *Gli ultimi giorni di Hitler* con Alec Guinness.

(siluri a lenta corsa). Oltre ad attori esordienti come Eleonora Rossi Drago, Tino Carraro o Riccardo Garrone, nel film recitano anche reduci della Decima; eppure le circostanze reali sono sfumate al punto da omettere perfino i nomi della corazzata inglese (la *Valiant*) e dell'eroe italiano (Durand de la Penne). Del resto il regista, Duilio Coletti, era aduso alle licenze poetiche, considerato che nel 1948 aveva contribuito alla propaganda contro il Fronte popolare con una versione cinematografica di *Cuore* in cui il maestro Perboni, socialista ma bersagliere, partiva volontario e cadeva eroicamente a Bu Meliana e Sciarra Sciat.



Segue nel 1954 *Siluri umani*, sull'affondamento, nella baia cretese di Suda, dell'incrociatore pesante inglese *York* e della petroliera norvegese *Pericles* da parte delle forze sottili di superficie della Decima, i famosi "barchini"<sup>23</sup>. Qui il soggetto è interamente di Bragadin, affiancato nella sceneggiatura da Ennio De

Concini e da Giangiaco Crossa. Il regista Antonio Leonviola, già cineoperatore di guerra dell'Istituto LUCE<sup>24</sup>, abbandonò il set a film quasi finito per contrasti con la produzione, e le ultime scene furono girate dall'aiuto, l'esordiente Carlo Lizzani.

Il film è abbastanza fedele ai fatti, ma anche qui omettendo i nomi dei sei eroici piloti comandati dal T. V. Luigi Faggioni, che nel film si chiama "Carlo Ferri" (Raf Vallone), secondo la regola del cinema fascista di anteporre il valore collettivo all'eroismo individuale (che invece è la cifra dei film di guerra anglo-americani). Inoltre, mentre nella realtà i sei barchini

23 Detti ufficialmente Motoscafi da Turismo Modificati (MTM), dovevano speronare il bersaglio nella parte più sottile, non corazzata, della chiglia. L'impatto causava l'apertura della prora dell'MTM e il rilascio di una carica esplosiva. Erano condotti da un solo pilota, il quale, giunto ad alcune centinaia di metri dal punto d'impatto, doveva gettarsi fuori bordo su un materassino galleggiante.

24 In precedenza aveva girato una biografia di Santa Rita da Cascia e varî altri film in costume. Dal suo libro "*La virtù sdraiata*" Sidney Lumet avrebbe tratto un film con Anouk Aimée e Omar Sharif.

furono trasportati da due cacciatorpediniere e la missione fu portata a termine senz'alcuna perdita, nel film si drammatizza inventando un rischio-sissimo trasporto mediante sommergibile e la morte di due dei sei piloti.

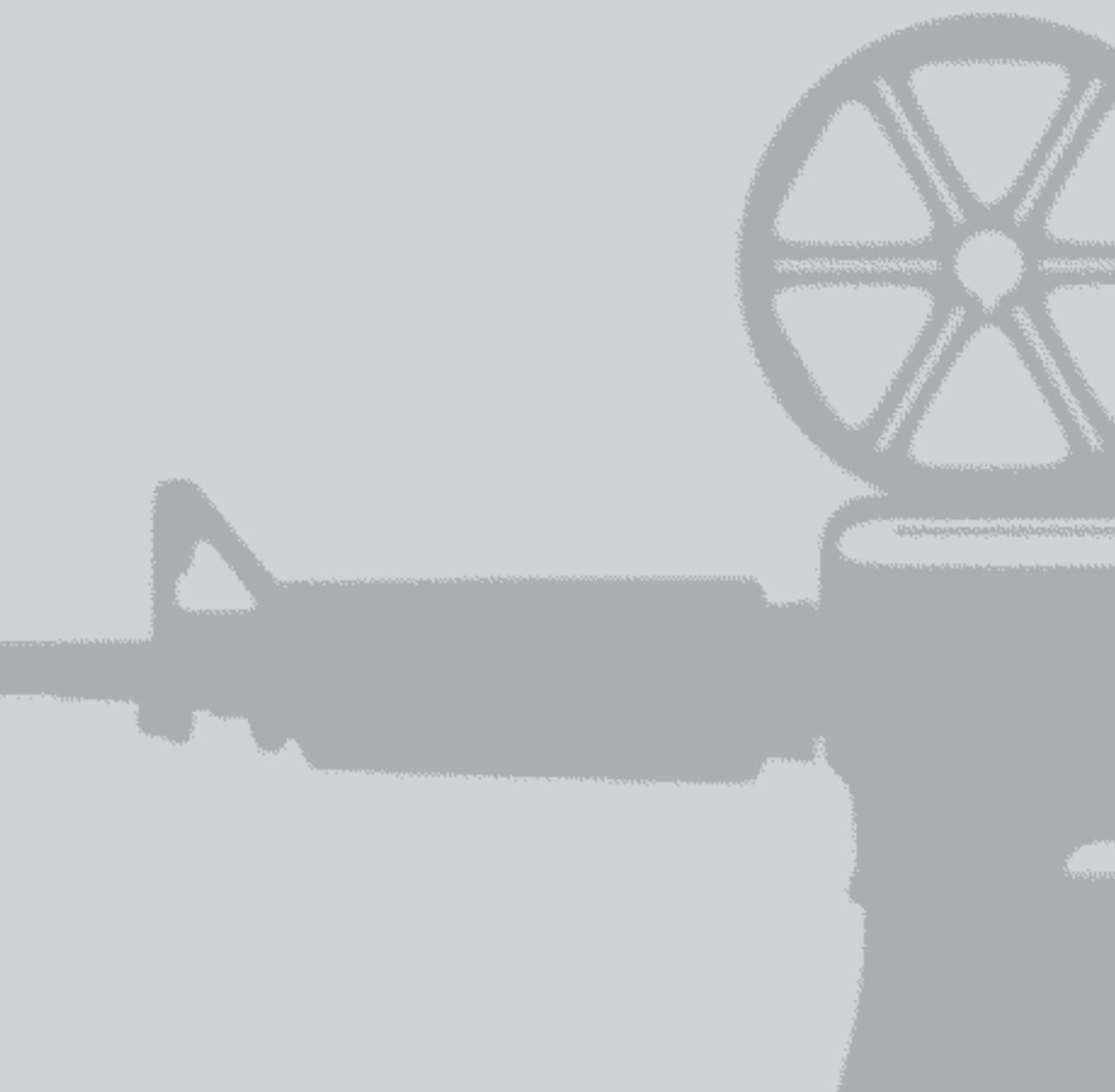
Bragadin collaborò pure, insieme a De Concini e Oreste Biancoli<sup>25</sup>, alla sceneggiatura di altri due film di Coletti: *Divisione Folgore*, sulla battaglia di El Alamein, e *La grande speranza*, dedicato “ai Caduti dei 91 sommergibili italiani scomparsi nel Mediterraneo e negli Oceani durante l'ultima guerra”. Il film è incentrato sul cavalleresco salvataggio in Atlantico degli equipaggi di due navi nemiche da parte di un sommergibile italiano della base di Bordeaux (la famosa Beta Som), che li sbarca nelle neutrali Azzorre. Anche qui si allude, sfumando, ad un fatto vero, il salvataggio di 48 naufraghi di due mercantili (il belga *Kabalo* e l'inglese *Shakespeare*) da parte del sommergibile *Cappellini* comandato da Salvatore Todaro.

Quinto e ultimo film della serie è *Il prezzo della gloria* (1956), prodotto da Luigi Rovere per la ENIC Imperial, regia di Antonio Musu, soggetto di Guido Malatesta, sceneggiatura di Musu, Malatesta, Bragadin e Gino De Sanctis. Tra gli attori Mike Bongiorno, nella parte di un ufficiale.



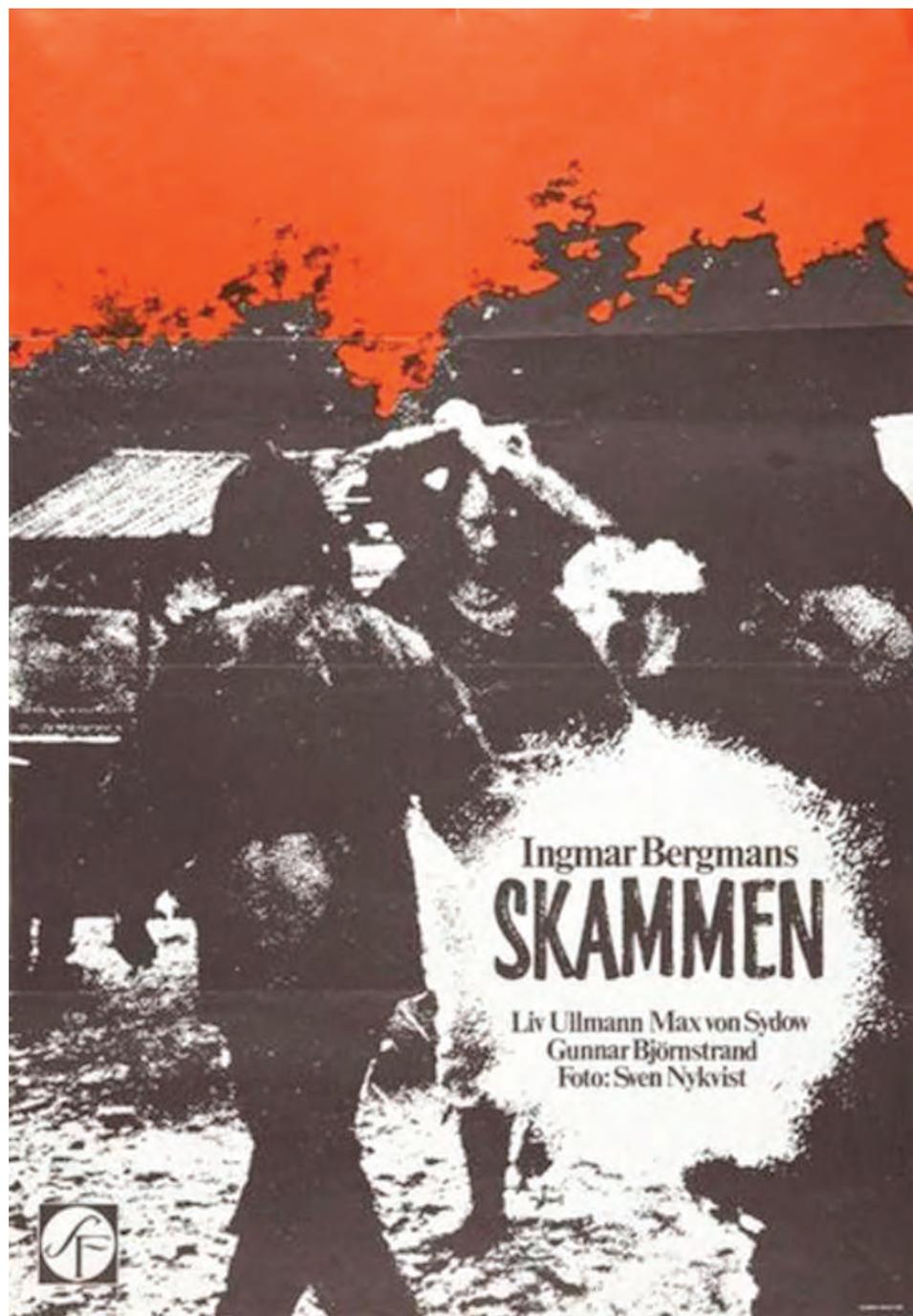
Riguarda la guerra dei convogli che portavano rifornimenti in Africa Settentrionale ed è girato a bordo della corvetta *Sagittario*, un'ex-torpediniere attiva nel passato conflitto, che nel film è “promossa” cacciatorpediniere. Le prime scene mostrano il contrasto tra il rigido comandante e il più umano secondo ufficiale. Seguono la partenza da Taranto con un enorme carico di fusti di benzina e varie vicissitudini (il motore si arresta, aerei inglesi attaccano l'unità). Il grave ferimento del comandante risveglia il senso del dovere nel secondo, che, deludendo le aspettative dell'equipaggio, continua sulla rotta assegnata. In un secondo attacco aereo, il *Sagittario* prende fuoco: dopo aver messo in salvo l'equipaggio, il secondo non fa in tempo ad abbandonare la nave e perisce nell'esplosione finale.

<sup>25</sup> Autore, tra l'altro, di *Cuori sul mare*, ambientato nell'Accademia Navale.





# **Autori e Sottogeneri**



Ingmar Bergmans  
**SKAMMEN**

Liv Ullmann Max von Sydow  
Gunnar Björnstrand  
Foto: Sven Nykvist



## *L'infanzia di Andrej* Il trauma della guerra nei film di Tarkovskij

di Tatiana Polomochnykh

“Il punto è che devi essere una persona di grande integrità per provare paura di fronte alla necessità di uccidere e umiliare. E liberandosi di quella paura e acquisendo apparentemente coraggio, una persona in realtà perde la sua forza spirituale e onestà intellettuale e parti della sua innocenza. La guerra è ovviamente il catalizzatore degli aspetti crudeli e anti-umani delle persone. In [*Skammen (La vergogna, 1968)*], Bergman usa la guerra esattamente come usa la malattia della protagonista in *Come in uno specchio*: per esplorare la sua visione dell'uomo”<sup>1</sup>.

### *Genesi e fortuna dell'Infanzia di Ivan*

L'analisi più recente dei film di guerra indica tra i sottogeneri “il romanzo di formazione<sup>2</sup> in tempo di guerra” (“Childhood and Coming-of-Age during Wartime”), in cui annovera 24 film a cominciare da *Roma Città aperta* di Rossellini (1945)<sup>3</sup>. L'unico film sovietico incluso nella lista è *Idi i smotri (Come and see, Va e vedi)*, di Elem Klimov, prodotto nel 1985 per commemorare il 40° della *Pobeda*. Visto da 29 milioni di spettatori nell'Urss, premiato al 14° Festival internazionale del cinema di Mosca, ma non al 58° Academy Awards di Los Angeles, è stato incluso in varie autorevoli liste (*Empire*, *Channel 4*) dei 500, 100 e perfino 50 migliori film del cinema mondiale. Ispirato ad un romanzo autobiografico (*Katynskaja povest'*, 1971, sulla distruzione del villaggio di Katyn da parte dei nazisti) dello scrittore anticonformista (e in seguito uomo politico) Ales' Adamovič, il film narra la vicenda di un ragazzo che si unisce ai partigiani bielorusi.

1 Andrej Tarkovskij, *Sculpting in time*, 1987, p. 147 (*Zapečatlennoe vremija*, 1986, trad it. di Nadai, *Scolpire il tempo*, Milano, Ubulibri, 1988).

2 Sul romanzo di formazione nella letteratura russa, v. Lina Steiner, *For Humanity's Sake: The Bildungsroman in Russian Culture*, University of Toronto Press, 2011.

3 D. LaRocca (Ed.), *The Philosophy of War Films*, U. P. of Kentucky, 2014, p. 489.



Lo spettacolo delle atrocità naziste e della loro finale punizione, trasforma poco a poco il volto del ragazzo in quello di un vecchio: nel finale il protagonista scoppia in lacrime identificandosi nella celebre foto di Hitler bambino tra le braccia materne. Ideato e sceneggiato da Klimov e Adamovič nel 1977, e inizialmente appoggiato dal primo segretario del PC bielorusso, il film fu bloccato dal Goskino. A proposito di alcune scene (la palude, la mucca, l'incendio del villaggio) i censori di stato condannavano l'”estetica della sporcizia”, il “naturalismo”, la scarsa enfasi sulla guerriglia; l'identificazione con Hitler bambino era giudicata “umanesimo astratto e non di classe” e “lassismo” (vseproščencestvo)<sup>4</sup>. Klimov tuttavia tenne duro e alla fine il Goskino cedette, limitandosi a cambiare il titolo originario (*Uccidere Hitler*) in *Va e Vedi*<sup>5</sup>, in riferimento ai Quattro Cavalieri dell'*Apocalissi* di San Giovanni (capitolo 6, versi 7-8).

Fors'anche per questo tocco del Goskino *Idi i smotri* è stato spesso accostato dalla critica ad *Apocalypse Now* (1979) di Francis Ford Coppola<sup>6</sup>. In realtà, anche se paradossalmente la maggior parte dei commentatori non lo ha rilevato, il capolavoro di Klimov non può sottrarsi al devastante confronto<sup>7</sup> con *Ivanovo Detstvo* (*L'infanzia di Ivan*, 1962). Anche in que-

4 German Klimov, Marina Murzin, Andrew Plakhov, Raisa Fomina, *Elem Klimov. Nesnjatoe kino*. Moskva, Chroniker, 2008, p. 241.

5 *Elem Klimov about Come and See*, intervista con sottotitoli in inglese. <http://www.imdb.com/title/tt0091251>.

6 Denise J. Youngblood. “Apocalyptic Visions of the Great Patriotic War: Elem Klimov’s *Come and See*”, American Historical Association, *Perspectives on History*, March, 2012, lo considera un esempio di sovvertimento dei canoni sovietici in epoca anteriore alla Glasnost.

7 Sul confronto tra i due film, v. Denise Youngblood, “Post-Stalinist Cinema and the Myth of World War II”, in John Whiteclay Chambers II and David Culbert II (Eds.), *World War II: Film and History*, New York, Oxford U. P., 1997, pp. 85–95. Laura Brubaker, “Klimov’s *Come and See* as a Work of Cinematic Response”, *Writing seminar on Soviet cinema*, WR 100, Boston University, 2010. Georgij Natanson, *320 stranic pro ljubov’ i kino. Memuary*

sto film l'allusione apocalittica è esplicita, nella scena in cui Ivan commenta l'incisione di Dürer sui Quattro Cavalieri. Nel 1983 *Nostalghia* era stato premiato a Cannes, e nel 1984 Andrej Tarkovskij aveva tenuto alla St James Church di Londra una conferenza sull'apocalissi come pura esperienza spirituale interiore, come mera successione di visioni liberata dall'ossessione occidentale di interpretarle come simboli; un'ossessione intellettualistica, blasfema per la fede e negativa per il cinema<sup>8</sup>.

Qui sta la differenza tra l'apocalissi della guerra secondo Klimov e l'apocalissi della guerra secondo Tarkovskij. In *Va e vedi* il simbolismo culmina addirittura in una scontata citazione freudiana. *Infanzia di Ivan* rivela invece la poetica del regista, che, secondo le sue stesse parole, consiste nel "comprimere il tempo nell'immagine", "cristallizzato in una goccia d'acqua", demolire la rappresentazione tradizionale dello spazio, liberare l'immagine dalla costrizione del significato e lo spettatore dalla costrizione dell'identificazione, trasformandolo in testimone<sup>9</sup>.

Probabilmente il fatto di essere stato tenuto a bagnomaria dal Goskino ha contribuito al successo di *Idi i smotri* nella critica occidentale. *L'infanzia di Ivan* ebbe invece meno problemi, anche perché in origine era stato commissionato dalla Mosfilm ad un altro regista (Eduard Abalov) nel clima della destalinizzazione e dell'*Ottepel'* (disgelo) e nel quadro della rilettura elegiaca della grande guerra patriottica iniziata con *Letjat žuravli* (*Quando volano le cicogne*, 1957) di Michail Kalatozov e *Ballada o soldate* (1959) di Grigorij Čuchraj (un veterano di guerra diplomato al VGIK nel 1953,

---

*poslednego iz mogikan* [320 pagine di amore e di cinema. Memorie dell'ultimo dei Mohicani], Litres, 2014, cap. 13 (fil'm «Ivanovo detstvo»).

- 8 Andrej Tarkovskij, *L'apocalisse*, Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij, traduzione di M. P. Pagani. Edizioni della Meridiana, Collana "Stalker", Firenze 2004. Cfr. Alessio Scarlato, "Dell'Apocalisse, di streghe e di alberi inariditi. Una lettura di *Sacrificio*", in Andrea Oppo (cur.), *Figure dell'Apocalisse. Arte e filosofia nel pensiero slavo*, Trapani, Il pozzo di Giacobbe, 2013, pp. 197-213 [ "On Apocalypse, Witches and Desiccated Trees: A Reading of Andrej Tarkovskij's *The Sacrifice*", in A. Oppo (Ed.), "*Shapes of Apocalypsis: Arts and Philosophy in Slavic Thought*", Boson, Academic Studies Press, 2013, pp. 244-264].
- 9 Andrej Tarkovskij, *Zapečatlennoe vremija* (1986), trad. it. di Nadai, *Scolpire il tempo*, Milano, Ubulibri, 1988, pp. 60 ss. Fergus Daly and Katherine Waugh, "Ivan's Childhood", *Cinémathèque*, July 2001, sensesofcinema.com.

autore anche di un remake del *Quarantunesimo*).

Nel dicembre 1960 Abalov era stato esonerato a seguito dei giudizi negativi delle commissioni artistiche e delle proteste di Vladimir Bogomolov, autore del racconto ispiratore<sup>10</sup>, contro la sceneggiatura di Michail Papava, che, tra varie infedeltà, cambiava il finale, sostituendo l'esecuzione del protagonista da parte dei nazisti con la sua liberazione a seguito della travolgente controffensiva sovietica. Sei mesi dopo la Mosfilm decise di terminare comunque il film: Tarkovskij, appena diplomato all'Istituto Statale di Cinematografia (VGIK), subentrò nel giugno 1961, portandosi come attori Nikolaj Burljaev [Ivan] e Irma Rauš [la madre di Ivan], come assistente il compagno di corso Andrej Končalovskij e come fotografo Vadim Jusov, che aveva già collaborato con lui nel saggio di regia *Katok i Skripka* (*Il rullo compressore e il violino*, 1961) e al quale si devono gli effetti di illuminazione ispirati all'espressionismo tedesco.

La sceneggiatura fu riscritta in quindici giorni e il lavoro terminato in otto mesi, malgrado le ristrettezze di bilancio e le proteste della Mosfilm ogni volta che il regista si “sforzava di sostituire i collegamenti narrativi con collegamenti poetici”<sup>11</sup>. Il film passò poi il vaglio di ben tredici sessioni delle commissioni artistiche, per essere definitivamente approvato il 1° marzo 1962. Decisivo fu l'intervento di Michail Romm, mentore di Tarkovskij, per confutare le critiche di Bogomolov alla nuova sceneggiatura [inesattezze di carattere militare e incongruenza delle scene d'amore] e quelle più insidiose di Andrej Michalkov, il despota dell'Unione degli Scrittori [che riguardavano soprattutto la sequenza documentaria, poi tagliata nella versione per l'estero, sui cadaveri bruciati dei capi nazisti]<sup>12</sup>.

10 *Ivan* (1957). L'opera più famosa di Bogomolov è tuttavia *Moment istiny* (*Il momento della verità*, 1973) un romanzo sulle operazioni coperte del servizio di sicurezza. Dopo la sua morte emersero forti dubbi sulla veridicità delle imprese belliche che Bogomolov si attribuiva.

11 Tarkovskij, *Scolpire*, cit.. Circa la “supremazia dello sceneggiatore, che programma il film, e la deferenza per le opere letterarie” che caratterizzano il cinema sovietico, v. Alesio Scarlato, *La Zona del Sacro. L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij*, centro Internazionale Studi di Estetica, *Aesthetica Preprint*, N. 75, dicembre 2005, p. 11.

12 Vida T. Johnson and Graham Petrie, *The films of Andrei Tarkovsky: a visual fugue*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, pp. 66-78 (“Beginnings: The Steamroller and the Violin & Ivan's Childhood.”).



Insignito dell'“Alta valutazione” del ministero della Cultura, il film fu tuttavia classificando “per ragazzi” e perciò proiettato solo di pomeriggio: malgrado questa limitazione, vendette però 16,7 milioni di biglietti. Inoltre vinse in settembre il Leone d'oro al Festival di Venezia [insieme a *Cronaca familiare* di Valerio Zurlini] e in novembre il Golden Gate Award al Festival di San Francisco.

Al successo internazionale di un film considerato “pacifista” contribuì anche il particolare momento politico. Era infatti in corso la cosiddetta crisi dei missili sovietici a Cuba (14-28 ottobre 1962) che portò il mondo sull'orlo della guerra nucleare e fu seguito dalla “distensione” e dalla “coesistenza pacifica”<sup>13</sup>. In quei mesi stava però maturando pure una svolta conservatrice nella politica culturale sovietica, annunciata il 17 dicembre 1962 dal capo del dipartimento ideologico del Pcus, Leonid Il'ičëv, che in

---

13 La concomitanza tra l'uscita del film e la crisi dei missili è sottolineata in particolare da V. Trajanovskij, «Ivanovo detstvo», *Iskusstvo kino*, № 10, 1997: <http://www.screenwriter.ru/cinema/49>).

quella occasione riferì pure le critiche espresse da Chruščëv durante la sua visita ad una mostra dei pittori moscoviti. E già in precedenza *L'infanzia di Ivan* era stato accusato di astrattismo, formalismo, occidentalismo sia in patria che in Italia, dove fu stroncato nientemeno che da Alberto Moravia. Jean-Paul Sartre, che, trovandosi a Mosca, aveva assistito alla première del film assieme a Tarkovskij e Končalovskij, lo difese con una lettera al direttore dell'*Unità*, Mario Alicata, pubblicata il 9 ottobre 1962, in cui lo presentava come l'inventore di un "surrealismo socialista" conforme all'autentico insegnamento di Hegel e di Marx<sup>14</sup>.

Questo apprezzamento non era però ricambiato da Tarkovskij: il regista giudicava Sartre "superficiale", come annotò nel suo diario il 17 aprile 1980 poco dopo la morte del pontefice massimo della Gauche<sup>15</sup>. E in un'intervista del 1983 a Donatella Baglivo, rivelò addirittura di essersi sentito lusingato dalle penetranti critiche di Moravia e infastidito dai pedanti argomenti di Sartre:

«A quel tempo *l'Infanzia di Ivan* provocò grosse polemiche fra i critici. Dopo tanti anni cosa ne pensi? La polemica sull'*Infanzia di Ivan* fu condotta prevalentemente da Sartre e da Moravia. Quest'ultimo mi criticò e Sartre mi difese. Devo dire comunque che lessi l'articolo di Moravia con estremo interesse. In effetti distruggeva il mio film pezzo per pezzo, ma lo lessi con piacere perché *la sua critica era ad un livello così alto, il suo pensiero così preciso e ben formulato che fu quasi un piacere essere criticato da lui*. Per quanto riguarda Sartre mi difendeva da posizioni troppo filosofiche e speculative perché la sua difesa mi convincesse».<sup>16</sup>

Il grande successo di critica e di pubblico del film dipese forse anche dal fatto che non fu compresa la sua intrinseca portata sovversiva. A prima vista *L'infanzia di Ivan* poteva sembrare in sintonia coi di poco precedenti film di Kalatozov e Čuchraj. In questi e analoghi film, come pure nell'arte e nella letteratura dell'epoca, c'era stata un'evoluzione degli schemi

14 J. P. Sartre, « Discussion sur la critique à propos de "L'enfance d'Ivan", *Les lettres Françaises* (26 décembre 1963-1 janvier 1964), poi in *Situations VII* (Problèmes du Marxisme 2), Paris, Gallimard, 1965, pp. 332-42; e ancora in *Etudes cinématographiques* 135-38 (1983), pp. 5-13.

15 Scarlato, *La Zona del Sacro*, cit., p. 10.

16 Donatella Baglivo, *Un poeta nel cinema* (documentario), 1983 (testo online nel sito di Sofia Rondelli e video su youtube dal 25 agosto 2012, minuto 25).

ideologici del dramma epico sovietico, passati dall'esaltazione dell'epopea collettiva alla commozione per la sublime tragedia dell'individuo che sacrifica la propria felicità e la propria vita a beneficio della società. Fondamentalmente Tarkovskij era estraneo a questa ideologia, ma quel clima gli consentì di sperimentare la propria strada, seguita poi negli altri film. Tutti i suoi protagonisti, infatti, sacrificano vita e felicità. La differenza sta tuttavia nella motivazione: non lo fanno per la patria o per il socialismo, ma per ragioni morali interiori, per ristabilire l'*armonia mundi* e la salute delle anime, secondo lo spirito della filosofia religiosa russa<sup>17</sup>.

Tarkovskij era del 1932. A nove anni aveva vissuto l'evacuazione della famiglia da Mosca, poi l'assenza del padre, volontario come reporter di guerra e tornato mutilato di una gamba. Non solo la sua generazione, ma la mentalità e la stessa cultura russa sono state profondamente segnate dal culto ossessivo della grande guerra patria e dal militarismo esasperato della guerra fredda. Aspetti che si riflettono poi particolarmente nel cinema russo anche post-sovietico, che serve al pubblico la guerra con l'enfasi della tragedia greca. E' quindi addirittura ovvio che l'esperienza della guerra ritorni in modo allegorico anche nei film più apertamente "filosofici" di Tarkovskij.

Tuttavia quel che di specifico l'esperienza della guerra ha inciso nella personalità di Tarkovskij è la sensazione costante del pericolo, dell'ansia, della morte imminente. La guerra è dunque una dimensione interiore, latente, che può germire all'improvviso. Sono concetti espressi da Tarkovskij in un'intervista del 1981 col regista finlandese Veikko Korkala:

"T.: "Ogni volta che penso alla guerra, mi si incupisce lo sguardo. Immagina, sono seduto qui a tavola con te e parliamo tranquillamente. Sul tavolo c'è un registratore e tu mi stai intervistando, ma ad un certo punto, ci troviamo improvvisamente sotto le macerie della casa nel fuoco della morte". K.: "*Fondamentalmente ogni Suo personaggio vive in condizioni di dura tensione?*". T.: "Sì, è così. Così si scopre che i miei personaggi sono immersi in uno stato di guerra. E questo atteggiamento si manifesta in modo inconscio. Infatti è in circostanze come questa che viene fuori l'es-

---

17 Sul tema, v. Simonetta Salvestroni, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, Bose di Magnano, Qiqajon, 2006 (ed russa 2007).

senza della natura umana, la sua forza e la sua debolezza”<sup>18</sup>.

### *Agnus Dei*

L’atteggiamento di Tarkovskij si sottrae alla contrapposizione tra epopea nazionale e dramma personale. Egli esprime invece una visione trascendente che è già compiuta in nuce nel suo primo film, e che si ritrova in tutti i successivi. Più che un eroe, Ivan è l’agnello di Dio che assume su di sé il trauma della guerra.

Se, come scrive Alessio Scarlato, è “comprensibile” che *L’infanzia di Ivan* possa essere stato inizialmente equivocato come un film “sovietico”<sup>19</sup>, in realtà era un completo sovvertimento dei canoni precedenti. Come osservò per prima Neja Zorkaja,

«Anzitutto colpisce il volto del ragazzino – nero, emaciato. Le labbra sobbalzano nervosamente, gli occhi infossati guardano con rabbia e angoscia. Parla a Gal’cev in tono imperioso: “Ne risponderete!”; si mostra arrogante, si dà importanza: “Sono Bondarev!”, quasi esigendo che l’interlocutore si metta sull’attenti e saluti. Non è un viso di bambino, ma di un adulto, che attraverso la sofferenza ha avuto la certezza di conoscere la vita»<sup>20</sup>.

La Zorkaja, che all’epoca del film aveva appena pubblicato un autorevole saggio sul cinema “storico-rivoluzionario” sovietico<sup>21</sup>, sottolineava il contrasto stridente con la rappresentazione convenzionale del soldatino

18 Andrej Tarkovskij, “Rešajušćie Vremena” (Momenti Cruciali), *Iskusstvo kino Archiv*, 2002, No. 12 dekabr’, traduzione russa dell’intervista di Veikko Korkala con Tarkovskij originariamente pubblicata in *Dagens nyheter* il 10 April 1981.

19 Scarlato, *La Zona del Sacro*, cit., pp. 9-10: «Comprensibile la tentazione di una lettura “sovietica” dell’*Infanzia di Ivan*, sia per ripetere abituali accuse di decadentismo, formalismo, sia per inserire Tarkovskij tra i capofila di quel nuovo clima culturale, pur controverso, dei primi anni ’60; periodo nel quale il compito del cinema rimane quello di contribuire, secondo le parole dello stesso Chruščëv, «all’affermazione delle idee comuniste, ed ad assestare robusti colpi ai nemici del socialismo e del comunismo», senza mettere in discussione “l’intelligibilità per milioni” e i temi dettati dalla linea del partito». Cfr. pure Robert Byrd, *Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema*, Reaktion Books, 2008, p. 131.

20 Neja Zorkaja, «Černoe derevo u reki», *Iskusstvo kino*, 1962, N 7, <http://www.quitandwin.ru/neya-zorkaya-nachalo-rasstrelyannoe-detstvo.php>

21 Neja Zorkaja, *Sovetskij istoriko-revoljucionnyj fil’m*, M., 1962.

presente in molti film del “disgelo”<sup>22</sup>, e soprattutto del *Syn polka*<sup>23</sup>; il soldatino sorridente, simpatico, col cappottino stirato e nuovo. Ivan è invece coperto di stracci, scontroso, duro, col terribile marchio del campo di concentramento sulla schiena. Gli stracci ricordano Pasquale, lo scugnizzo napoletano del secondo episodio di *Paisà*. Ma in Ivan non c'è quel tocco di empatia che attenua e umanizza anche le più dure crudeltà del neorealismo italiano. Forse Tarkovskij non conosce e non capisce i bambini, come non conosce e non capisce le donne. Il sogno del bosco, ad esempio, con Ivan che si entusiasma per il verso di un cuculo e corre a dirlo alla mamma, sembra troppo infantile per un dodicenne, e quindi non è adeguato alla funzione scenica voluta dal regista, che è di rappresentare l'innocenza del protagonista prima della guerra.

In compenso la metamorfosi traumatica di Ivan è intuita e rappresentata in modo ben più profondo ed efficace di come Klimov ha compreso e rappresentato la metamorfosi di Flëra. In *Idi i smotri* l'effetto della guerra è espresso dal graduale invecchiamento del volto del protagonista – un *déjà vu*, dopo *Il ritratto di Dorian Gray*. Ivan, invece, è di colpo trasformato in un mutilato morale, un invalido psichico, amputato dell'istinto di sopravvivenza<sup>24</sup>. Non è un povero tamburino inzaccherato e avvizzito come Flëra: lui è un baby-soldato, al tempo stesso “eroe”, “mostro”, “martire”<sup>25</sup>.

22 Ad esempio *Čuzie deti (I figli degli altri)*, 1958, di Tengiz Abuladze; *Sud'ba čeloveka (Il destino dell'uomo)*, 1959 di Sergej Bondarčuk, *Dva Fëdor (I Due Fyodor)*, 1959 di Marlen Khutsiev.

23 *Il figlio del reggimento*, 1945, di Valentin Kataev, l'equivalente russo del *Tamburino sardo* di De Amicis e del *Piccolo Alpino* di Salvator Gotta, da cui fu tratto l'omonimo film di Oreste Biancoli (1940). Il bambino-soldato più recente del cinema russo è Saša Akimov in *Brestskaia krepost'* (2010).

24 Tarkovskij, *Sculpting*, cit., p. 16: Ivan è “un personaggio distrutto dalla guerra, spostato dal suo asse. Qualcosa di incalcolabile, infatti, tutti gli attributi della fanciullezza, è stato irrimediabilmente espunto dalla sua vita. E quel che ha acquisito, come un dono maligno della guerra, al posto di quel che era stato suo, è stato concentrato e accresciuto in lui”.

25 Cfr. Pierre Murat, in *Supplément. Commentaire DVD L'Enfance d'Ivan*, EDV 2390, Potemkine Films et Agnès B., 2011: « Certes, l'enfant est l'être tarkovskien par excellence, celui qui sent le monde et ne le pense pas [...mais il] ne porte pas seulement la marque sensible, il n'est que sensibilité exacerbée, il porte le monstrueux. [...] Son esprit d'innocence est traversé par le mal (Ivan mêle les rêves heureux - les quatre songes d'Ivan - [...] et les visions de mort, de meurtres et de tortures) tout comme son corps d'innocent (la beauté frêle de ses membres fragiles se marie aux cicatrices qui désignent la barbarie des

Saranno così anche altri bambini di Tarkovskij, seri, tristi, custodi delle soglie smarrite dagli adulti, come la figlia di *Stalker*, invalida, che muove le tazze con lo sguardo.



Flëra (*Idi i smotri*) e Ivan (*Ivanovo detstvo*)

Come tutti i film di Tarkovskij, *L'infanzia di Ivan* presenta quella che Simonetta Salvestroni ha acutamente definito una “organizzazione spaziale binaria”<sup>26</sup>. Da un lato lo spazio degli adulti, dall'altro quello di Ivan, a sua volta diviso in sogno e realtà. Il gruppo degli adulti è eterogeneo e gli episodi che li riguardano sono slegati tra loro. L'infermiera Maša è completamente indifesa davanti alle avances del capitano Cholin, con l'effetto di turbarlo e disarmarlo<sup>27</sup>: gli episodi in cui compare sono distribuiti a mosaico, come poi sarà in *Zerkalo*. La funzione degli adulti è sottolineare l'estraneità di Ivan. Ciascuno di loro compie il proprio dovere, rischia la vita, si trova sotto stress: ma non oltre la quotidianità della vita reale. Ciascuno di loro vive la guerra come una situazione temporanea: scherzano, bevono vodka, mangiano. Ivan invece, tornato dalla missine, non mangia, assaggia appena il piatto e si addormenta sul tavolo. Per lui, come scrive Maja Turovskaja,

---

hommes en guerre) : tout le mal du monde est contenu dans son être ». Cfr. pure Antoine de Baecque, *Andrei Tarkovski*, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1989.

26 Simonetta Salvestroni, *Semiotica dell'immaginazione: dalla letteratura fantastica russa alla fantascienza sovietica*, Padova, Marsilio, 1984, p. 159.

27 Tarkovskij, *Sculpting*, cit., p. 32.

“in guerra non c'è riposo né fine, non c'è quotidiano né retrovie, né obbedienza né onorificenze; nulla, tranne la guerra stessa. La necessità di essere in guerra è assoluta, superiore a qualunque rango, a qualsiasi legame. Può arrivare ad afferrare per il bavero il “51<sup>o</sup>” quando ordina di mandarlo alla scuola militare. Ivan vuol bene a Cholin, a Katasonych, a Grjazov, ma senza ripensarci li pianta per strada, non appena la minaccia di essere spedito nelle retrovie diventa reale. ‘Io non ho nessuno’, dice a Grjazov, ‘sono solo’. Ci sono solo lui e la guerra”<sup>28</sup>.

Come scrive Viktor Filimonov,

“Ivan non riesce ad abituarsi al mondo segnato dalle catastrofi, ad accettare il tempo e il luogo della propria esistenza. Gli altri personaggi del film si sono abituati a ciò che sta succedendo. Ivan invece non accetta il compromesso degli adulti con la guerra al quale inesorabilmente si sottomette una persona comune. Probabilmente è lo stesso autore che non accetta compromessi con una realtà sbagliata, almeno nello spazio artistico che ha creato. Di qui l'enfasi profetica di denuncia nei confronti di chi asseconda l'aspetto innaturale del mondo”<sup>29</sup>.

Ma, come ha notato Igor Mariottini, Ivan prefigura pure l'Ometto di *Offret*, entrambi rappresentati ai piedi di un albero, con la cinepresa che sale ai rami più alti<sup>30</sup>. La scena esprime il paradosso della forza che scaturisce dalla fragilità. “Il debole ... senza i tratti caratteristici esterni del lottatore, è il vero vincitore in questa vita”, ribadisce il regista, sia nel libro *Il tempo rappresentato*<sup>31</sup>, sia nelle sue varie interviste, sia nel programmatico monologo di *Stalker*, punto culminante dell'omonimo film. La scala profana dei valori è, dunque, rovesciata: in basso forza, bellezza, ricchezza, salute, sicurezza di sé; in cima debolezza, difetto, dolore, miseria, dubbio, apprensione, disarmonia. In Tarkovskij abbondano i simboli di insicurezza: ad esempio in *Andrej Rublëv* il balbettio di Boriska [ancora Burljaev] quando inventa lo pseudo-segreto per fabbricare le campane; ovvero (in *Ivanovo*) il tuffo involontario del capitano Cholin, caduto in acqua quando

28 Maja Turovskaja, *7 s 1/2 i Fil'my Andreja Tarkovskogo* [Sette film e mezzo di A. Tarkovskij], Iskusstvo, 1991, p. 13.

29 Viktor Filimonov, *Andrej Tarkovskij: Sny i jav' o dome*, Moskva, Molodaja gvardija, 2011 [Viktor Filimonov, *A. Tarkovskij Sogni e realtà domestica*, Giovane Guardia], p. 126.

30 Igor Mariottini, “L'infanzia di Ivan. La guerra tra sogno e veglia”, online sul sito *Cinemavvenire*, Venerdì 17 Marzo 2006 13:00.

31 Tarkovskij, *Zapečatlennoe vremija*, cit., p. 142

a torto minaccia Gal'cev. Al contrario l'eroina Maša si dimostra sicura di se, riuscendo a mantenersi in equilibrio mentre attraversa il fossato sul tronco di betulla abbattuto.

### *La Morte in Beiwagen*

Anche la rappresentazione del nemico è diversa dalle convenzioni del cinema sovietico. Sappiamo che la revisione della sceneggiatura originale compiuta da Tarkovskij fu condizionata dalla necessità di risparmiare le sequenze più costose per non sfiorare il poco margine rimasto dopo gli sprechi di Abalov. Non è però questa la ragione per cui nel film le atrocità dei nazisti, e perfino la loro presenza vengono evocate indirettamente invece che messe in scena. In realtà fu la stessa scelta narrativa di Bogomolov ad offrire al regista l'opportunità di filmare non i combattimenti, ma "la vera atmosfera" della guerra<sup>32</sup>. Lo spettatore non vede le missioni di Ivan nelle retrovie nemiche, ma le deduce dai tratti che hanno inciso nel suo carattere, dal modo in cui è considerato dai suoi superiori, dai documenti burocratici che certificano infine la sua esecuzione.

Questa scelta artistica aveva però anche una ricaduta etica, perché spersonalizzava, in certa misura, il male, suggerendo implicitamente che sta nella guerra in sé più che nella speciale malvagità del nemico<sup>33</sup>. Ciò non

---

32 Tarkovskij, *Sculpting*, cit., p. 16: "La narrazione non riguardava eroiche operazioni di ricognizione, ma l'intervallo tra due missioni. L'autore aveva caricato l'intervallo di un'inquietante intensità, come una molla compressa al limite. Questo approccio alla rappresentazione della guerra era convincente per il suo implicito potenziale cinematografico. Apriva nuove possibilità di ricreare in modo nuovo la vera atmosfera di guerra, con la sua concentrazione nervosa iper-tesa, invisibile in superficie degli eventi, ma facendosi sentire come un brontolio sotterraneo".

33 Anche nel cinema occidentale del periodo bellico e del primo dopoguerra i tedeschi erano tutti indistintamente "cattivi". Ma con l'ingresso della Repubblica Federale nella Nato e il recupero delle tradizioni da parte della Bundeswehr anche il cinema occidentale cominciò a differenziare le criminali SS dalla Wehrmacht, presentata come "cavalleresca" e "apolitica" (tanto che in *The Young Lions*, del 1958, il tedesco è interpretato da un attore popolare come Marlon Brando). In realtà la relativa "umanità" della Wehrmacht rispetto alle SS non ha alcun fondamento storico (v. Matteo Ermacora, "I crimini della Wehrmacht sul fronte orientale. Rassegna storiografica, 1999-2010", *Deportate Esuli Profughe*, N. 15, 2011, pp. 331-355).

vuol dire che i crimini nazisti vengano taciuti: anzi per certi versi sono amplificati da allusioni indirette, mostrandone indizi ed effetti, come poi avrebbe fatto pure Bergman nella *Vergogna* (1968): città e campagne devastate, bombardamenti, la sofferenza dei “nostri”. Così, ad esempio, veniamo informati che Ivan è fuggito da un campo di concentramento, ma non vediamo la fuga; vediamo gli addii graffiti sul muro di una cripta da otto adolescenti catturati dal nemico, ma non la loro esecuzione; e così i cadaveri vilipesi dei partigiani Ljachov e Moroz, non l’impiccagione. I tedeschi non li vediamo, se non nelle sequenze finali tratte dai documentari sulle macerie di Berlino. Il nemico è invisibile; eppure il film è pervaso dalla sua presenza. Vi sono addirittura sette sequenze che potremmo dire “tedesche”. Sei sono caratterizzate da uno sfondo sonoro in tedesco, mai accompagnato da una traduzione. Per lo spettatore che ignora la lingua sono suoni striduli, o latrati. Parole senza significato, barbariche, agghiaccianti e al tempo stesso “mute” [tedesco si dice in russo nemets, dall’aggettivo “nemoj”, che significa “muto” e in origine indicava chi non parlava russo, come in Occidente “barbaro” e “Barbari”]. Scene da film horror.

La prima, brevissima, è quella del rapporto di missione scritto da Ivan nel posto comando di Gal’cev: mentre dispone sul tavolo le bacche, i semi, gli aghi di pino che ha raccolto per memorizzare i dati sul nemico, per un istante si sentono in sottofondo voci indistinte in tedesco e il rumore di passi cadenzati. Suoni fuori campo e promemoria vegetali si associano, perché, supponiamo, Ivan raccoglie informazioni non solo guardando ma anche ascoltando. Sentiamo poi parole tedesche nel sogno di Ivan, e ancora nel suo gioco con pugnale e campana all’interno della chiesa, allegoria del suo reale e abituale gioco con la morte, intrecciato con una *Via Crucis* collettiva, immaginata, o forse ricordata. Si sentono urla, il pianto di una donna e due volte balugina l’immagine della madre di Ivan, col capo coperto da un fazzoletto. Il quarto episodio “tedesco” è quello in cui Gal’cev e Cholin attraversano in barca il bosco allagato. Qui per la prima e ultima volta i nemici almeno s’intravedono, figure indistinte nel buio. Ma sentirli parlare nel terribile silenzio crea suspense, fa temere per la sorte dei “nostri” che rischiano di essere scoperti. Nel racconto di Bogomolov a questo punto i tedeschi dicono:

- Verfluchtes Wetter! Hohl es der Teufel...

- Halte's Maul, Otto!.. Links halten!..

(- Che tempo maledetto! E che diavolo ...

- Frena la lingua, Otto!.. Tenere la sinistra!..).

Nel film la conversazione è diversa e più sinistra: "In ogni caso non c'è nessuno qui" - dice un soldato. "È già, soprattutto dopo che abbiamo liquidato quei due" - risponde l'altro, alludendo ai due partigiani impiccati, ma come stesse minacciando i due nostri in barca.

Il quinto episodio sono gli spezzoni dei cinegiornali sovietici su Berlino in mano russa: il tripudio dei soldati di fronte al Reichstag conquistato, i palazzi abbandonati, i documenti sparpagliati, i cadaveri dei nazisti, quello carbonizzato di Goebbels e quelli intatti dei figli avvelenati nel sonno. Come abbiamo detto, la critica di Michalkov e di altri custodi dell'ortodossia si appuntò in particolare su questa sequenza, che in effetti – come notava nel 1997 il critico V. Trajanovskij – suscitava pietà anche per *quei* bambini:

Con una sobrietà inaccessibile agli altri figli dei vincitori Tarkovskij non volle celebrare il trionfo della vittoria, ma vide soltanto bambini mutilati e morti da entrambe le parti.<sup>34</sup>

Il sonoro tedesco compare ancora, per la sesta e ultima volta, alla fine del film, quando Gal'cev trova la fotografia di Ivan nell'archivio del Reichstag e immagina la scena dell'esecuzione del piccolo eroe. Quindi, in questi sei episodi il leitmotiv del tedesco va in crescendo, gradualmente avvicinandosi dallo sfondo verso il primo piano e arricchendosi di dettagli visivi, che diventano prove di delitto. Il sesto episodio, che rappresenta un'altra Via Crucis, segna il culmine di questa tendenza.

Nel film, però, c'è una settima e più importante sequenza "tedesca", quella in cui Gal'cev mostra a Ivan, tra altri oggetti abbandonati dal nemico, una riproduzione dell'incisione di Dürer (1498) che rappresenta i Quattro cavalieri dell'Apocalisse – Potere, Guerra, Fame e Morte. La cinepresa indugia sui particolari degli uomini schiacciati sotto gli zoccoli e mette in evidenza la Morte, che suscita un commento di Ivan: "Ho visto

<sup>34</sup> Trajanovskij, cit.

uno tale e quale su una motocicletta”. Il ragazzo coglie dunque l’attualità dell’icona, guidato dalla stessa innovazione di Dürer che nel ciclo dell’*Apocalissi* aveva ripudiato la raffigurazione medievale della Morte come scheletro con la falce, dandole invece le fattezze di un vecchio ossuto con una fluente barba bianca. Altrettanto moderni appaiono altri personaggi della composizione, con armi e vestiti quattrocenteschi.

La capacità di Dürer di attualizzare la visione escatologica, suscita quella di Ivan: “Guarda, anche questi calpestano la gente”, dice a Gal’cev fissando a lungo la stampa. “E dai, tutto questo è inventato” - obietta il tenente, come per rassicurare e tranquillizzare il bambino. “Altro che inventato! Io li conosco tutti!” - dice il ragazzo, seguitando a trasportare l’immagine artistica classica in un contesto moderno e quindi, allegorico. Morte, fame e guerra Ivan le conosce di persona. Continuando a sfogliare l’album di Dürer, incappa nel famoso ritratto di Ulrich Farnbühler. “Pare, sia un medico, o uno scrittore tedesco” - commenta Gal’cev. “Loro non hanno scrittori” - replica con rabbia Ivan. - “Ho visto coi miei occhi, come loro bruciavano i libri in piazza”.

Stop, stop, *questo* Ivan non poteva averlo visto. I roghi di libri erano avvenuti in Germania, non nei territori conquistati. Ma davvero la Verità parla con la bocca dei bambini: i fascisti non sono scrittori, sono inquisitori. Le repliche di Ivan assomigliano molto al parlare dei folli in Cristo, che sotto le spoglie di figli di Dio denunciavano i soprusi, le ingiustizie e i vizi in modo allegorico e profetico. Anche nella poetica di Arsenij Tarkovskij, l’infanzia è associata alla “follia in Cristo”: “Tutta la mia infanzia, misera come i folli in Cristo / Si riflette nella lampada ad alcol accesa e nella violacea alba di Parma”<sup>35</sup>.

La sintonia delle due civiltà nell’affrontare la tragedia, come anche il dolore delle madri che perdono figli, accomuna e rappacificava i due popoli, aiuta a purificare il concetto di tedesco dalla malattia internazionale del fascismo. E’ significativo che l’episodio di Dürer sia l’unico tedesco in cui non si sente una sola parola nella lingua dei criminali. Al suo posto sentiamo la voce dell’arte classica. La conversazione dei protagonisti è

---

35 Arsenij Tarkovskij, *Togda ešče ne voevali s Germaniej...* “Non si era ancora in guerra con la Germania”, 1966)



accompagnata nel sottofondo solo da un gocciolare d'acqua, inspiegabile e inutile, ma d'ora in poi una delle cifre drammatiche di Tarkovskij. Significherà lo scorrere del tempo, l'eternità del mondo, la freddezza di madre natura verso i suoi figli, che si sentono orfani. Significa anche l'immortalità dell'eroismo di un ragazzino russo, pari a quella del capolavoro di Dürer.

Il tema tedesco figurerà negli altri film ora con la musica di Bach (*Solaris*, *Lo specchio*, *Sacrificio*) e con la filastrocca antiamericana (*Alabama Song*) in voga negli anni '60 nella Ddr e nella Link tedesco-occidentale (*Solaris*), ora coi ragionamenti dei protagonisti sulla filosofia tedesca (*Sacrificio*). Qui tedesco non evoca più un nemico, ma un confronto tra culture. E col riconoscere il contributo dei tedeschi alla cultura universale, Tarkovskij li dichiara cittadini del mondo.

Per certi versi la forza innovatrice dell'*Infanzia di Ivan* può essere comparata con quella di *Guerra e Pace*<sup>36</sup>. Come Tolstoj reinterpretò in termini

<sup>36</sup> Sull'influenza di Tolstoj, v. Tarkovskij, *Sculpting*, p. 55.

religiosi e populistici l'epopea zarista del 1812, così la fortuita circostanza di dover portare a termine un film sull'epopea sovietica del 1941-45 offerse a Tarkovskij l'occasione di sperimentare la resa cinematografica della spiritualità ortodossa.

Per sconfiggere Golia (il demone della guerra), il Davide russo deve compiere il sacrificio della propria anima, che si identifica nella sua infanzia. Il carattere apocalittico dell'esperienza bellica, evocato dalla citazione allegorica di Dürer, manifesta la chiave mistica del film. Rispetto all'Apocalissi, la guerra terrena, qualunque guerra, è sempre "la penultima" (predposlednij), come nel 1940 Arsenij Tarkovskij chiamava la breve co-belligeranza russo-tedesca<sup>37</sup>.

Tutto quel che nell'*Infanzia di Ivan* era sotto traccia, in *Andrej Rublëv* viene mostrato alla luce del sole<sup>38</sup>. Qui l'Eroe e il Nemico diventano apertamente il Non-Eroe e il Non-Nemico. La scorreria dei tartari su Vladimir (1408) è istigata dal fratello del Granduca russo: inoltre non c'è nessuno a contrastare i tartari, tantomeno il protagonista, il monaco e geniale pittore di icone. I protagonisti non sono eroi: sono completamente inadeguati alla situazione. Rublëv uccide un soldato, ma non in battaglia e si tratta di un russo, uno sgherro del principe traditore. Boriska, deuteragonista e alter-ego del regista, riproduce l'ostinazione del piccolo Ivan – entrambi interpretati dallo stesso attore ed entrambi congelati tra l'infanzia smarrita e la maturità mai raggiunta.

Quanto al Nemico, non è incarnato dai tartari. Sono i principi traditori a provocare la distruzione delle città e il declino della civiltà russa. I tartari si limitano ad approfittarne. La cavalcata del loro esercito verso Vladimir è una delle pagine più profonde del cinema russo. Quei cavalieri non sono un'orda feroce di predatori, ma uno splendido corteo rinascimentale italiano. La bellezza della scena rende i tartari creature divine, angeli mandati dal Cielo per far espiare i peccati russi col sacrificio di sangue. Il bambino

---

37 Na predposlednjuju vojnu / Bok o bok s novymi druž'jami / Pojdem v čužuju storonu, / Da budet pamjat' blizkich s nami (Nella guerra penultima / Fianco a fianco con i nuovi amici / Andremo nelle terre altrui, / Che la memoria dei nostri congiunti sia con noi.).

38 E questo provoca la critica assurda e massacrante, l'ingerenza della censura e il continuo ostacolare delle riprese, durate dall'aprile 1963 al dicembre 1966.



partorito da Duročka, la Stolta in Cristo ingravidata da un tartaro<sup>39</sup>, enfatizza l'ascendenza tartara dei russi moderni, dissacrando uno dei più forti miti identitari del nazionalismo russo.

Nel film la funzione della guerra come allegoria dell'Apocalissi e del Sacrificio espiatorio sarebbe stata forse più palese se per ragioni di bilancio non si fosse dovuto rinunciare alla prevista scena iniziale della gigantesca battaglia di Kulikovo Pole (1380), che segnò l'inizio della riscossa russa contro l'Orda d'Oro<sup>40</sup>. Ma questo aspetto è comunque sufficientemente rappresentato dalla scena della strage nella Cattedrale di Vladimir. Per impedire lo stupro di Duročka, Andrej sacrifica l'anima, commettendo un omicidio. Così ottiene la maturità necessaria per poter trasmettere il dono salvifico di armonia, sapienza e spiritualità.

In *Solaris* (*Solijaris*, 1972) la lotta dei terrestri col misterioso pianeta pensante evoca la guerra fredda, ma un'eco sonora della grande guerra patriottica spunta comunque nel rombo dei carri armati che si sente mentre il pilota Berton attraversa in macchina l'interminabile tunnel (di Tokyo); il rombo dei cingoli esprime adeguatamente la tensione del pilota in rotta di collisione con Solaris. Anche qui, come nei film precedenti, non ci sono

39 Per alcuni motivi questo episodio è stato eliminato dalla versione definitiva.

40 Takahashi Sakami, «Andrej Rublev» A. Tarkovskogo: Interpretacija russo istorii v kontekste sovjetskoj kul'tury [Takahashi Sakami, *Andrej Rublëv* di A. Tarkovskij: interpretazione della storia russa ne contesto della cultura sovietica], Acta Slavica Iaponica, Tomus 26, pp. 65-86.

eroi, e il protagonista è il più inadeguato di tutti alla situazione, assorto nei ricordi e nei sogni amorosi. La stessa stazione spaziale – che teoricamente avrebbe potuto supplire al deficit di eroismo degli astronauti – è rappresentata fatiscente, sporca, ingombra di avanzi e oggetti estranei, facendo da contrappunto al caos mentale degli umani.

Il Non-Nemico è qui senza volto, un'entità indefinita, sconosciuta. E' intelligente, conosce la pietà, risponde agli impulsi emotivi degli avversari. Gli umani sono pronti ad attaccarlo lo stesso e qualcuno ha già un piano per distruggerlo coi raggi taglienti, quando il protagonista compie il sacrificio e dona all'Oceano la propria anima, colma di amore, di perdono, di ammissione delle proprie colpe, permettendo all'umanità di rappacificarsi con Solaris. Nel finale la patetica scena del ritorno del figliol prodigo, inghiottita dall'abisso di Solaris, diventa l'emblema dell'umanità derisa e annientata nell'Apocalissi cosmica.

### *Lo Specchio, o L'infanzia di Andrej*

Sdoganato dal Goskino solo nel 1975, *Zerkalo* [*Lo Specchio*] dovrebbe essere considerato in realtà il secondo film di Tarkovskij. Intanto c'è una ragione cronologica, perché l'idea originaria risale al 1964:

“Diversi anni prima di fare il film – scrive in *Sculpture il tempo* – avevo deciso semplicemente di mettere su carta i ricordi che mi affliggevano; all'epoca non avevo idea di un film. Doveva essere un racconto sull'evacuazione della mia famiglia all'epoca della guerra, e la trama doveva essere centrata sull'istruttore militare della mia scuola. Poi non lo scrissi perché mi resi conto che il soggetto era troppo leggero. Ma l'incidente, che mi fece grande impressione da bambino, continuò a tormentarmi e a vivere nella mia memoria fin quando non divenne un episodio minore del film”<sup>41</sup>.

Ma, soprattutto, se decrittiamo il terzo spazio dell'*Infanzia di Ivan*, quello dei sogni, appare chiaramente che *Lo Specchio* ne è la continuazione in chiave autobiografica<sup>42</sup>:

41 Tarkovskij, *Sculpting*, cit., p. 128.

42 Proprio per questo carattere autobiografico David S. Miall accosta *Zerkalo* a *The Prelude* (1805) di William Wordsworth (“The Self in History: Wordsworth, Tarkovsky and Autobiography”, *The Wordsworth Circle*, 27, 1996, pp. 9-13).

“L’apparizione dei sogni, assenti nel racconto di Bogomolov, permette al regista di scendere nelle profondità del mondo interiore del protagonista, presentandolo non come egli sembra in apparenza, ma come lo è realmente, con le sue ansie, con un bisogno disperato di riconquistare quel che aveva perso per sempre. Tale rappresentazione è radicata nella letteratura russa, in molte poesie di Arsenij Tarkovskij, dedicate ai sogni, nei racconti di Gogol’, nel famoso sogno di Raskol’nikov, Versilov, Aljoša e Mitja nei romanzi di Dostoevskij”.<sup>43</sup>

Come appunto in Dostoevskij, i sogni di Ivan sono allegorici e mistici. Oltre all’albero secco della morte, col quale termina la pellicola, e il carico di mele sul camion che porta i bambini, ci sono altri piccoli simboli spirituali, come la farfalla del primo sogno:

Ivan in piedi – si legge nella sceneggiatura – ascolta il silenzio del bosco ... sull’erba evaporante coi fiori profumanti svola una farfalla; il ragazzo la guarda pieno di entusiasmo ... Vola, brilla la farfalla sullo sfondo del cielo sereno d’estate. Vola Ivan<sup>44</sup>

In questo modo di rappresentare la felicità dell’infanzia si vede l’influenza di *Un giorno tutto luminoso (Belyj-belyj den’)*, una poesia di Arsenij in cui l’autore ricorda la sensazione di assoluta felicità provata in un giorno d’estate, accanto a suo padre sul sentiero: “non si può tornare indietro, è impossibile raccontare, come era pieno di beatitudine quell’Eden”.

La nostalgia di questo piccolo paradiso nel film è più acuta, perché chi ricorda non è l’adulto, ma il bambino, che per sempre ha smarrito questo mondo/ questa pace<sup>45</sup>.

*Belyj-belyj den’* era appunto il primo titolo al quale Andrej aveva pensato per il film sulla *propria* infanzia di guerra<sup>46</sup>. Il problema è che qui, in verità, bambini non ce ne sono. Ivan è una proiezione – forse inizialmente inconscia – dell’autore, un adulto che descrive la propria infanzia privata dell’elemento edenico. Non sono ricordi propri, ma stilemi ripresi dall’esperienza della generazione precedente. La farfalla di Ivan rinvia alla

43 S. Salvestroni, *Il cinema di T., cit.*, p.208 ed. russa.

44 *Mir i fil'my Andreja Tarkovskogo*, pp. 34-35, cit. in: Salvestroni, *op. cit.*, p.210

45 S. Salvestroni, *op. cit.*, p. 211

46 Tarkovskij, *Sculpting, cit.*, p. 128.

*Farfalla nel giardino dell'ospedale (Babočka v hospital'nom sadu)*, altra poesia di Arsenij. Il dialogo (in stato di trance durante l'amputazione della gamba) con la farfalla, bella ed esotica ospite dell'ultimo rifugio, rappresenta forse una delle pagine più penetranti della poesia mondiale.

Pensiamo dunque che, a differenza del padre, Tarkovskij figlio non ha nessuna "nostalgia" "per questo piccolo paradiso". I sogni di Ivan servono per guadagnare la profondità dello sfondo, ma non gli diventano mai una meta ambita, un amore, una necessità dell'animo. Gli è molto più gradito il gusto amaro del sacrificio, del tormento, della sofferenza. Già nell'*Infanzia di Ivan* l'idea centrale è il sacrificio del protagonista:

"Il primo eroe di Tarkovskij si sacrifica nella speranza che le generazioni future possano vivere in un mondo migliore, senza il dolore e le perdite che ha subito lui. La stessa percezione ha l'artista Rublëv, che verso la fine del suo voto di silenzio diventa consapevole che la sua vocazione è "far gioire le persone"; l'eroe de "Lo specchio" nell'avvicinarsi della morte; Stalker, che sacrifica la vita per compiere la propria missione; Gorčakov che a malapena si muove con la candela per la piscina e Alexander da *Offret*".<sup>47</sup>

Nello *Specchio* la caparbia determinazione di Ivan si rovescia nella otusa passività con cui il piccolo orfano reduce dal blocco di Leningrado esegue alla lettera i comandi dell'istruttore, un veterano lui pure traumatizzato dalla guerra, provocando prima sconcerto e poi il panico per il maldestro lancio della granata. Così, indirettamente, il ragazzo riesce a prevalere sull'istruttore, che si getta a terra e resta a lungo rannicchiato bloccando nel pugno il percussore della granata. Poi gli vola sul capo un uccello, che nei film di Tarkovskij simboleggia il conferimento del dono profetico. La scena è un'allegoria del trauma interiore provocato alla guerra: infatti è intrecciata con spezzoni di cinegiornali che evocano anche la guerra civile spagnola, la guerra fredda e la crisi dell'Ussuri (1969).

Anche qui è esplicito il richiamo apocalittico, quando il padre in uniforme (Oleg Jankovskij) abbraccia i figli prima di tornare al fronte, mentre risuonano le note della *Passione secondo San Giovanni* di Bach e il coro intona in tedesco "si apriranno i sepolcri e verrà il giorno del giudizio". In questo tono tragico ed elevato non c'è spazio per la gioia. L'accento fuga-

---

47 S. Salvestroni, *op. cit.*, p. 215

ce al comportamento infantile di Marina si dissolve nella comunione delle anime e nel presentimento di una disgrazia. “In tutti i miei film”, confessa Tarkovskij,

“ mi è sembrato importante cercare di stabilire i legami che uniscono le persone (più solidi di quelli carnali), quelli che mi collegano con l’umanità, e tutti noi con tutto ciò che ci circonda. Ho bisogno di avere un senso che io stesso sono in questo mondo come un successore, che non c’è nulla di accidentale del mio essere qui. All’interno di ognuno di noi deve esistere una scala di valori. In *Zerkalo* ho voluto far sentire alla gente che Bach, Pergolesi, la lettera di Pushkin, la traversata di Sivash, e anche gli eventi contemporanei [la guerra fredda, l’incidente dell’Ussuri] - che tutte queste cose sono in un certo senso altrettanto importanti dell’esperienza umana. In termini di esperienza spirituale personale, quel che gli è accaduto ieri può avere esattamente la stessa importanza di quel che è accaduto mille anni fa all’umanità. . . ”<sup>48</sup>.

Il complesso episodio del poligono di tiro s’intreccia con la lunga sequenza del cinegiornale sovietico sull’epico attraversamento della laguna di Sivaš durante la riconquista della Crimea nel novembre del 1943. Vediamo i soldati camminare faticosamente con l’acqua alle caviglie, trainando zattere rudimentali cariche di artiglierie. Le uniformi sono lacere, gli uomini procedono vacillando per la fatica, assorti, in silenzio, accomunati dalla meta. La sequenza è ieratica, esprime obbedienza, pazienza, rassegnazione, la forza proverbiale del popolo russo: e mentre scorrono le immagini, fuori campo si sentono i versi di Arsenij Tarkovskij recitati dallo stesso poeta<sup>49</sup>.

48 *Sculpting*, cit., p. 193.

49 *Poesia Vita*. Non credo ai presentimenti, né i presagi / Mi spaventano. Io non fuggo dalla calunnia / Né dal veleno. Sulla terra non c’è morte. / Tutti sono immortali. Tutto è immortale. / Non bisogna / temere la morte a diciassette anni / Né a settanta. Solo realtà e luce / Esistono, non la morte né l’oscurità. / Siamo arrivati alla spiaggia / E io sono uno di quelli / che tira le reti / quando l’immortalità arriva a branchi / Vivete in una casa e non si sbriciolerà / Farò riemergere qualsiasi secolo / per entrarci dentro e costruirci la mia casa. / Ecco perché i vostri figli e le vostre mogli, / tutti condivideranno la mia tavola / La stessa tavola è servita al progenitore e servirà al nipote. / Il futuro si decide ora / E se io alzo la mano, / I cinque raggi resteranno con voi. / Le mie ossa, come travi, / tengono ogni giorno / ho misurato il tempo con / la squadra di un geometra / e l’ho attraversato / come si attraversano le montagne. / Scelgo un secolo secondo / la mia altezza. Ci siamo affrettati a Sud, sollevando la polvere delle steppe / tra le alte erbacce / una cavalletta stava giocando / spazzolando i ferri di cavallo e profetizzando / Ammonendomi come un monaco che avrei

In *Scolpire il tempo*, Tarkovskij racconta che la scoperta di questo cinegiornale, tra un'infinità di deludenti pellicole di dozzinale propaganda bellica, lo aveva sbalordito.

Era un pezzo unico; Non riuscivo a credere che una così enorme quantità di pellicola fosse stata consumata per la registrazione di un singolo evento continuamente osservato. Era stato chiaramente girato da una cameramen di straordinario talento. Quando sullo schermo davanti a me apparvero, come provenienti dal nulla, queste persone sconvolte dalla paura, dalla fatica disumana di quel tragico momento della storia, seppi che questo episodio doveva diventare il centro, l'essenza, il cuore, il nervo dell'immagine che avevo iniziato solo come i miei lirici ricordi intimi.

Irrompeva sullo schermo un'immagine di forza drammatica travolgente - ed era mia, specificamente mia, come se fossi stato io a portare quel peso e quel dolore. [Per inciso, era proprio questo episodio che il ministro del Goskino, Filipp Timofeevič Yermash (1923-2002) voleva tagliare]. La scena riguardava infatti la sofferenza come prezzo del cosiddetto "progresso storico", e delle innumerevoli vittime che, da tempo immemorabile, è costato. Era impossibile credere per un solo momento che tale sofferenza fosse senza significato. Le immagini parlavano di immortalità, e le poesie di Arsenij Tarkovskij erano la chiave dell'episodio perché davano voce al suo significato ultimo. Il cinegiornale aveva qualità estetiche che ha costruito fino ad uno straordinario passo di intensità emotiva. Una volta impresso sulla pellicola, la verità registrata in questa cronaca accurata cessato di essere semplicemente come la vita. Esso è diventato improvvisamente l'immagine del sacrificio eroico e il prezzo di quel sacrificio; l'immagine di una svolta storica ha portato ad un costo incalcolabile<sup>50</sup>.

Il modo in cui Tarkovskij interpreta le immagini del passaggio di Sivaš è agli antipodi della visione sovietica. Prende le distanze dal "progresso storico", qualificandolo "cosiddetto". Ma se la storia è regresso o stallo, cosa redimono le sofferenze e i sacrifici di tante vite umane? A che servono? Di quale immortalità si tratta, se i nomi di questi soldati non si sono conservati? L'inserimento della sequenza di Sivaš nel film si sarebbe potuto leggere come lo scontato omaggio all'eroismo quotidiano del soldato

---

dovuto morire. Ho legato il mio destino saldo alla mia sella / e ora che ho raggiunto il futuro m'innalzo sulle staffe come un ragazzo / Mi basta la mia immortalità / del mio sangue che scorre di secolo in secolo. / Darei prontamente la vita / per un angolo sicuro di calore / Se l'ago rapido della vita / non mi tirasse fuori / come se fossi un filo.

50 *Sculpting in time*, p. 129.



sovietico, se allo scorrere delle immagini non facesse da contrappunto la poesia di Arsenij.

Qui sentiamo la voce del Profeta, che parla dell'immortalità come continuità tra le generazioni. Immagina il proprio sguardo dal suo dopo-morte: "Anche adesso, nei tempi venturi, come un ragazzo, m'innalzo sulle staffe". Il tono, il lessico aulico sono biblici, ma nello stesso tempo sono al limite dello scongiuro sciamanico. Si scongiura la morte ed è la paura della morte che genera nella mente umana tali pensieri: difesa psicologica – e, del resto, quale funzione ha il tema della guerra in Tarkovskij figlio se non l'esorcismo della morte? Ma così le immagini sono private dei loro connotati storici concreti. Non è più un episodio della grande guerra patria. In realtà la vera funzione della "traversata di Sivaš" è di simboleggiare la continuità tra le generazioni, che è il tema centrale dello *Specchio*. Infatti di traversate della palude ce ne furono due a distanza di 23 anni. Oltre a quella del 1943, vi fu quella del 1920, che per i russi è assai più famosa, perché l'offensiva bolscevica in Crimea pose fine alla guerra civile, e al tempo stesso spazzò via, insieme ai resti dell'armata bianca e al fior fiore degli ufficiali zaristi, la cultura russa pre-rivoluzionaria. Nel 1920 Arsenij aveva tredici anni, mentre Andrej ne aveva undici nel 1943. Il guado di Sivaš, "porta" della Tauride, diventa così un simbolo criptato del passaggio spirituale e storico di padre in figlio. Ma il guado miracoloso è anche e per antonomasia quello del Mar Rosso.

Il tema dell'eroe-Profeta, che abbiamo notato in tutti i protagonisti di Tarkovskij, è infine ripreso anche in *Stalker*. Il film è un'allegoria del viaggio spirituale dell'uomo. I sogni di Stalker sono pieni di simboli cristiani:

i pesci, Giovanni Battista, il Polittico dell'Agnello Mistico di Van Eyck sott'acqua. Ma anche qui il messaggio è avvolto in allusioni belliche. Nei *Diari* Tarkovskij spiega che la Zona è la Vita, ma la rappresenta come il mondo dopo la guerra nucleare: esplosivo, morto, inquinato. E' custodita da una specie di Caronte: Stalker e i suoi compagni debbono eludere una squadra di poliziotti in motocicletta vestiti da SS, che richiamano la Morte di Dürer incarnata secondo Ivan Bondarev in un motociclista tedesco. Gli eroi, come in *Zerkalo*, fanno la loro piccola guerra: si intravedono in lontananza i carri armati coperti di vegetazione (il Goskino ne aveva concessi solo due, e il regista deve arrangiarsi). Oltre alla bomba, con cui ha intenzione di far esplodere la Stanza dei Desideri, lo Scrittore ha pure una pistola. Ma la getta prima di entrare in acqua, e la vediamo poi galleggiare, inutile rottame, assieme alla siringa, alle monete e ai fogli del calendario, da cui si stacca quello del 29 dicembre, predicendo la data di morte del regista. Qui il tempo è zero: è oltre la storia. Come scrive Maja Turovskaja (p. 122), "sul suolo del post-tempo, dell'impossibilità di sviluppare la storia crescerà il messianismo del tardo Tarkovskij, autore di Nostalghia e *Offret*".

Forse, l'idea cristiana della sofferenza, dolore come massima virtù Tarkovskij porta all'esaurimento già nella figura dello Stalker, protagonista dell'omonimo film. Nota giustamente Salvestroni:

Nella sua vita, piena di tormento e sofferenza per il male, causato involontariamente alla famiglia, Stalker – umiliato, povero, desideroso di servire gli altri senza alcun vantaggio per se stesso, ha molto in comune con l'Agnello di Dio. Egli è la vittima, pronta a sacrificarsi per il bene degli altri<sup>51</sup>

La moglie di Stalker è una variante femminile dello stesso ideale. Ecco il frammento del suo monologo:

"Sapete, mia mamma era molto contraria. Probabilmente avete già capito: è un Folle in Cristo! Di lui rideva l'intero vicinato, e lui era uno sprovveduto, così miserabile. E mamma diceva: "E' uno stalker, un suicida, un eterno prigioniero, e figli, ti ricordi che figli hanno gli stalker!" E io, io non discutevo manco, lo sapevo da sola tutto questo ... E cosa potevo fare? Ero sicura che con lui sarei stata bene. Sapevo che ci sarebbe stato tanto dolore,

---

51 S. Salvestroni, *op. cit.*, p. 123



ma è meglio la felicità amara che la vita grigia e noiosa. [...] E c'era tanto dolore, c'era paura, c'era vergogna, ma non ho mai avuto rimpianti, e non invidiavo nessuno. E' semplicemente il destino. Così è la vita, così siamo noi. E se non ci fosse il dolore nella nostra vita, non sarebbe mica meglio. Sarebbe peggio, perché allora non ci sarebbe neanche la felicità e non ci sarebbe stata la speranza.<sup>52</sup>

Questa inclinazione alla sofferenza, alle ferite dell'anima, che indubbiamente proviene da Dostoevskij, non sempre veniva accolta benevolmente da un ambiente culturalmente esigente, come gli intellettuali sovietici degli anni 70. Ecco l'opinione di Kira Muratova, lei pure originale e profonda regista, su Tarkovskij:

In alcuni film di Tarkovskij mi piacevano enormi porzioni, e altri suoi film mi piacevano per intero. Rifiutavo sempre in Tarkovskij il fatto che dovevo guardare i suoi film due volte: per tagliare ciò che non era a mio agio. Non mi piace e non mi è mai piaciuta la sua ammirazione della propria sofferenza. Lui è sempre il patito numero uno dell'Universo, e questa è la sua caratteristica principale. "Oh, nessuno di voi sa soffrire come me!" Ciò mi sembrava sempre un po' ridicolo, proprio ridicolo. [...] Credo che tutti cercano le proprie sofferenze e vi trovano piacere. Semplicemente si tratta di un godimento molto specifico, su misura di questo o quell'individuo, o di un gruppo di individui. Al limite, esagerando fino all'assurdo, scommetto che a Giovanna d'Arco piaceva l'idea di essere bruciata sul rogo. Naturalmente mentre bruciava non si divertiva più. Ma stava andando incontro proprio a questo, sapeva cosa la aspettava, lo voleva, mi spiego? Il suo essere, la sua struttura caratteriale pazzesca, maniacale gliela imponeva. Tutti hanno qualcosa che gli è proprio, che lo distingue...<sup>53</sup>

---

52 S. Salvestroni, *op. cit.*, p. 133

53 Desijaterik D. Kira Muratova, «To, chto nazывaetsija 'kič' ili 'bezvkusitsa', mne ne čuždo», *Iskusstvo kino*, 2005, N.5.



1968 *The Green Berets* – 1979 *The Deer Hunter* – 1979 *Apocalypse Now* – 1980 *The Last Hunter* (Macaroni Combat Film!)



1986 *Platoon* – 1987 *Full Metal Jacket* – 1987 *Gardens of Stone* – 1987 *Good Morning Vietnam*



1987 *Hamburger Hill* – 1988 *Bat 21* – 1989 *Born on the Fourth of July* - 1989 *Casualties of War*



– 2000 *Tigerland* – 2002 *We were soldiers* – 2004 *R Point* - 2007 *Rescue Dawn*

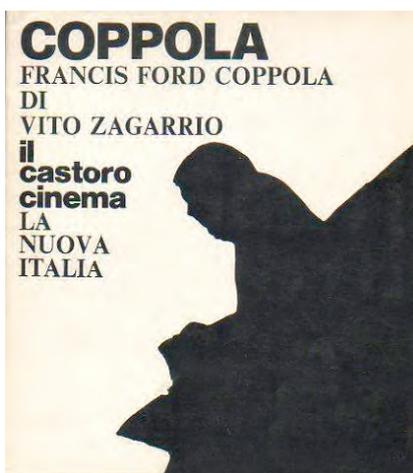
## Coppola e il *Vietnam movie* I giardini dell'Apocalisse

di Vito Zagarrìo

### *Le guerre americane dal Vietnam all'Iraq*

Nel 1979 scrivevo il mio primo libro: era il “castoro cinema” su Coppola,<sup>1</sup> avevo appena visto a Cannes *Apocalypse Now*, e mi avevano colpito le osservazioni di Jean Baudrillard circa la rappresentazione della storia nella Hollywood (allora) contemporanea.

«In un periodo storico violento e attuale – scriveva Baudrillard alla fine degli anni Settanta<sup>2</sup> – (diciamo quello tra le due guerre e la guerra fredda) il mito irrompe nel cinema come contenuto immaginario (...). Il mito, scacciato dal reale dalla violenza della storia, trova rifugio nel cinema. Oggi, nel cinema irrompe la storia, seguendo lo stesso scenario».



La Storia, così, dopo avere introdotto con forza i miti che la percorreva-

- 
- 1 Cfr. Vito Zagarrìo, *Francis Ford Coppola*, Firenze, La Nuova Italia, 1979 (Nuova edizione Milano, Il Castoro, 2001). Sul Vietnam nel cinema americano, v. Linda Dittmar and Gene Michaud (Eds.), *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*, Rutgers U. P., 1990 (rist. 2000, 2011). Michael Selig, “History and Subjectivity. What We Won’t Learn from the Hollywood-Style Vietnam War Film”, *The Vietnam Generation Big Book*, vol. 5, No. 1-4, March 1994. Jean-Jacques Malo and Tony Williams, *Vietnam War Films*, 1994. Jamie Russell, *Vietnam War Movies*, Pocket Essentials, 2002, Brian J. Woodman, “Represented in the Margins: Images of African American Soldiers in Vietnam War Combat Films”, in Robert T. Eberwein (Ed.), *The War Film*, Rutgers U. P., 2005, pp. 90-113. Kieran Anthony Costello, *Recent Vietnam War Films: Authenticity and Realism*, NUI, 2010 at Department of Film Studies, UCC., 2010.
- 2 Jean Baudrillard, *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Bologna, Cappelli, 1980. Cfr. in part. “La storia: uno scenario retro”, p. 7.

no nel mondo contemporaneo, è stata esorcizzata, “scacciata dalla nostra vita”, ridotta a sua volta in mito. «Questa storia, esorcizzata da una società in via di congelamento lento o brutale, festeggia sugli schermi la sua grandiosa resurrezione». Essa è «il nostro referente perduto, vale a dire il nostro mito. E come tale prende il posto dei miti sullo schermo». La Storia è uno *scenário rétro*, è un “cadavere” che si può mettere in scena, un “fossile” che può essere rappresentato e “simulato”. «La Storia fa così il suo ingresso trionfale nel cinema a titolo postumo (il termine storico ha subito la stessa sorte: un momento, un movimento, congresso, una linea “storici” assumono per ciò stesso il significato di “fossili”»». Questa sua riapparizione non ha un valore di presa di coscienza, ma di nostalgia di un referente perduto. Dunque, «sarebbe un’illusione rallegrarsi di questa presa di coscienza della storia da parte del cinema».

Il ragionamento di Baudrillard funzionava perfettamente con i film sul Vietnam (*Apocalypse Now* in particolare, dove il “cadavere” evocato dal filosofo pareva incarnarsi in quello di Kurtz macellato simbolicamente da Willard), ma pare funzionare anche oggi, di fronte ai film sull’Iraq e sull’Afghanistan, o di fronte ai video pubblicitari e alle decapitazioni dell’Isis. La Storia non ha più bisogno di sedimentazioni, di distanza critica, irrompe subito nell’Immaginario collettivo. Tutto diventa immediatamente Storia: “je suis Charlie” o “je suis Boris”.

Le osservazioni di Baudrillard possono valere anche per *American Sniper* di Clint Eastwood, che si avvale di una storia vera (e di un’autobiografia) per raccontare la vicenda del cecchino-eroe Chris Kyle; e chiude il suo film con le vere immagini del funerale di Stato attribuito a quello che diventa un simbolo del patriottismo americano e della guerra “giusta”. L’Iraq pare diventato il nuovo Vietnam, un magnifico set per infinite variazioni sul terreno della narrazione, e per sperimentazioni sul terreno del linguaggio e della tecnologia; ma in maniera più geograficamente lata tutte le guerre affini nel Medio Oriente sono un immenso contenitore di immagini.

Ovviamente, dalla teorizzazione di Baudrillard degli anni Settanta è passata moltissima acqua sotto i ponti: sono passati gli anni Novanta, con la guerra civile jugoslava, la Guerra del Golfo e tutti gli studi che sono stati fatti a proposito di quelle nuove guerre tecnologiche e spesso “virtuali” (o almeno vissute così dallo spettatore non direttamente coinvolto). E’ pas-

sato il primo quindicennio degli anni 2000, con il grande Trauma iniziale dell'11 settembre e con l'enorme influenza che quell'Evento ha provocato nell'Immaginario audiovisivo. E' esploso il fenomeno del digitale, e si è articolato l'universo complesso del videogame e della sua particolare estetica, che ha fornito alla rappresentazione della guerra nuova linfa e nuove modalità: anche qui *American Sniper*, con i cattivi partigiani/terroristi eliminati come in un videogioco di zombies, è un esempio calzante.<sup>3</sup>

Da un punto di vista teorico, valgono ancora le osservazioni di Pierre Sorlin, che ai rapporti tra cinema e storia ha dedicato molta parte della sua ricerca,<sup>4</sup> e che propone una sorta di priorità della rappresentazione rispetto all'evento stesso:

«Il nostro secolo è quello dell'immagine in movimento, ed è inutile cercare di farsene un'idea se non la si pensa nel suo rapporto continuo col cinema e con la televisione. Non solo l'informazione, la conoscenza di ciò che ci circonda, così come delle terre lontane, ci vengono dallo schermo, ma tutta la nostra immaginazione si è costruita in base a modelli filmici (...). Le immagini rappresentano il mondo e talvolta influiscono sulle circostanze o suggeriscono un modo di interpretare gli eventi. In una parola, esse elaborano l'evoluzione storica, "fanno" la storia, dei giorni che scorrono, così come di quella scritta dagli storici».<sup>5</sup>

Viene in mente il paradosso dello stesso sopracitato Baudrillard, che subito dopo la prima guerra del Golfo lanciava lo slogan: "La guerra del Golfo non è mai esistita": i grandi eventi della storia e del progresso tecnico esistono solo in quanto riprodotti dal e nell'immaginario di massa.

Del resto, lo stesso oggetto di ricerca, la "Storia", è sempre più difficile da identificare. I *cultural studies* anglo-americani abbondano di analisi sulla definizione dell'"Evento" storico. Vivian Sobchack, ad esempio, basa tutto il volume da lei curato sulla ricerca dell'oggetto da identificare:

3 Sull'impatto delle immagini in movimento, dal cinema ai videogiochi, sulla cultura popolare americana, vedi Carl Boggs, Tom Pollard, *The Hollywood War Machine: U.S. Militarism and Popular Culture*, Boulder, Colorado, Paradigm, 2007.

4 Cfr. fra gli altri Pierre Sorlin, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, Firenze, La Nuova Italia, 1984 (ed. orig. 1980); Id., *Ombre passeggere. Cinema e storia*, Venezia, Marsilio, 2013.

5 Cfr. Id., *L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive*, Torino, Paravia, 1999, p. 145.

«What is both poignant and heartening about this novel form of historical consciousness is that it has no determinate “object”. In great part, the effects of our new technologies of representation put us at a loss to fix that “thing” we used to think of a History or to create clearly delineated categorical temporal and spatial frames around what we used to think of as the “historical event”».<sup>6</sup>

Si può teorizzare così una fine della Storia, o almeno una “strada sbarata” (*dead end*) della storiografia tradizionale così come è stata tradizionalmente praticata e concepita.<sup>7</sup> «All of the essays in this volume deal with transformations in the sense and representation of history which emerged at the beginning of the twentieth century, correlative with the birth of cinema, modernity, and “modernism”».<sup>8</sup> Gli effetti delle nuove tecnologie di rappresentazione producono la perdita di un “oggetto fisso” di studio, di una cornice e di un *framing*, vuoi spaziale che temporale, capaci di definire gli “eventi” storici. Le fanno eco Robert Rosenstone e Hayden White: il primo quando scrive che esiste una diffusa sensazione che «that traditional history in this century run up against the limits of representation». Il secondo quando nota come gli eventi del ventesimo secolo abbiano sfidato la “coerenza narrativa” della storiografia tradizionale, e come nell’età della manipolazione digitale, ognuno di noi può essere preso, filmato, intervistato o “digitalizzato” dentro una scena “storica”, dentro un evento significativo.

Si tratta di riflessioni che sono state confermate dall’Evento supremo, quelle delle Torri Gemelle, e parallelamente dall’irruzione del digitale nella Storia e nelle nostre storie quotidiane. Dall’11 settembre in poi, l’idea della “Guerra” è mutata, o ha aggiunto una sua variabile fondamentale, quella della lotta al terrorismo, di una guerra più globalizzata e indeterminabile, spesso clandestina e casalinga. Il terrorismo succede alla Guerra fredda e al Vietnam, e penetra il nuovo Immaginario post-Twin Towers, dal cinema mainstream alle serie televisive HBO.

Se questo è il contesto storico-teorico, vorrei ora tornare al mio *case*

6 Vivian Sobchack (ed.), *The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*, London-New York, Routledge, 1996, p. 5.

7 Ivi, p. 11.

8 Ivi, p. 7.



*study* di partenza, Coppola, regista non solo di *Apocalypse Now*, ma anche di altri film che riguardano il Vietnam e, più in generale, la Guerra americana.<sup>9</sup>

Vediamo i due film con cui Coppola ha elaborato i suoi *statements* sul Vietnam, e che scandiscono due precisi periodi del cinema americano: *Apocalypse Now* (1979) e *Gardens of Stone* (1987), uno fatto alla fine degli anni Settanta, quando la New Hollywood può fare i suoi bilanci di un decennio, e il Paese riflettere sulle ferite recenti della guerra, l'altro realizzato più a mente fredda, quando il cinema Usa si è ormai riaffermato a livello planetario e le ferite hanno lasciato il posto a brutte cicatrici.

*Apocalypse Now* pretende di offrire al mondo le sue verità, è un film a suo modo romantico, esuberante nei suoi colori e nella sua ansia di spet-

9 Le guerre americane percorrono sotteraneamente altre opere della filmografia di Coppola: per esempio *Patton generale d'acciaio*, diretto da Franklin J. Schaffner, è un film di cui Coppola scrive la sceneggiatura, un classico *war movie* e al tempo stesso una *bio pic* su un eroe statunitense. C'è poi uno degli ultimi esiti dell'opera del regista, *Un'altra giovinezza*, saggio filosofico sulla vecchiaia e la gioventù, sulla Storia e sul Linguaggio, ed anche sulla guerra, che contrappunta il film nei suoi oscuri flash backs, specie quelli che mettono in scena il nazismo, ansioso di appropriarsi delle doti soprannaturali del protagonista, e che scandisce come un metronomo la struttura dei film. La guerra appare dai titoli dei giornali, o incombe attraverso le minacce delle spie naziste.

tacolo come “circo”.<sup>10</sup> Una giungla di simboli – oltre che di guerra – attraverso cui Coppola cerca di scovare il tesoro di una propria visione del mondo. “Apocalypse Now” è un graffito che il residuo team del capitano Willard trova scritto nel villaggio di Kurtz/Marlon Brando: graffito e insieme autografo d’autore ansioso di rivelare i significati nascosti in quel segno. Perché in quel segno sono cristallizzati l’Apocalisse di Giovanni di Patmos e “le voyage au bout de l’enfer” del *Cuore di tenebra* conradiano, i riti ancestrali dell’umanità e il neomisticismo americano, i miti greci e la simbologia medievale; in quel segno è fossilizzata la Storia; non solo il Vietnam o l’America degli anni Settanta, ma la civiltà dell’uomo e le sue celebrazioni codificate e, dunque, ormai narrabili: *From Ritual to Romance*, appunto, come dichiara la macchina da presa indulgiando sulla costola di un libro nell’“antro” di Kurtz. In quella sequenza, in quei dettagli scoperti dalla panoramica, sono contenute tutte le urgenze espressive dell’autore-Coppola, e con esse il pesante patrimonio della cultura europea.

Il fiume Lung, infatti, che il capitano Willard percorre, oltre a essere l’ultimo confine con le tenebre del cuore e dell’Averno, è anche la barriera estrema tra due mondi e due epoche della Storia. Alla fine del percorso, alla conclusione del viaggio sinuoso tra la giungla termina anche un cammino di Coppola e di tutta la New Hollywood verso una nuova civiltà, quella multilinguistica e multimediale, fatta di commistioni cinetelevisive e di ibridi elettronici. Oltre il fiume, dunque, oltre il fantasmatico ponte di Do Lung, c’è già prefigurata una nuova civiltà digitale. Il prossimo “viaggio” sarà quello che fa “navigare” su Internet.

*Giardini di pietra*, invece, è una specie di teatro kabuki del Vietnam. D’altronde, il romanzo di Nicholas Proffitt, da cui Coppola trae il film, recita così:

«Siamo i soldatini di piombo della nazione. Marciamo con fucili che non possono sparare, inastiamo baionette che non possono infilzare. E partecipiamo a cerimonie che non contano nulla, almeno per il personaggio principale. Siamo il teatro Kabuki del mestiere delle armi, i buffoni di corte

<sup>10</sup> Mi permetto di rimandare al mio “Nell’immaginario elettronico avanza uno zombie”, in *Cinema e Cinema*, n. 24, 1980.

di Marte, dio della guerra».

Si tratta di una frase chiave per capire romanzo e film: il “kabuki”, infatti, permette di decifrare il film di Coppola come un esercizio di stile, all’insegna del gesto e della forma, dove il rito viene sublimato e il mito purificato da ogni scoria mondana. Come il kabuki, *Gardens of Stone* è un teatro di maschere, palcoscenico-microcosmo dove i protagonisti indossano dei travestimenti e interpretano dei ruoli fissi: l’accattivante ma cinico sergente Hazard, il bonario sergente maggiore Goody Nelson, l’eroe Willow, la contestataria Samantha; ognuno è personaggio pre-ordinato e pre-destinato, mosso dai fili di un burattino saggio e crudele, da un regista di destini collettivi, ognuno portatore di una “maschera di carattere” immutabile e dunque tragica.

In questa ossessione del gesto e del rituale, *Gardens of Stone* diventa un film “giapponese” (è nota, d’altra parte, la passione di Coppola per Mishima e Kurosawa), dove i contenuti sono sacrificati alla pura forma. Così che un film apparentemente “reazionario” viene poi percorso da tensioni segrete, minato nei suoi valori superficiali. A una prima lettura, infatti, *Gardens of Stone* spiazzava lo spettatore riproponendo valori che la generazione di Coppola aveva contribuito ad affossare: la Famiglia, l’Esercito, la Nazione. La Famiglia e la Nazione trionfano nell’inquadratura iniziale e finale del film, dove le mani della moglie e della suocera dell’eroe morto si stringono sulla bandiera americana. Ma non è un melodramma retorico; invece è un film molto segreto, venato di atmosfere rarefatte, ricco di simboli non appariscenti, di emozioni più nascoste. Certo, l’esplosione iconica di *Apocalypse Now* è lontana. A quasi un decennio di distanza, Coppola realizza un altro film sul Vietnam, che si situa, però, al polo opposto di quell’opera memorabile, ne rappresenta lo specchio “altro”.

Con *Apocalypse Now* il Vietnam irrompe nell’immaginario contemporaneo, statuendo alcuni segni indelebili: non si può più mostrare il Vietnam in modo diretto, dopo quel capolavoro. Arduo è mettere in scena un elicottero, dopo la storica sequenza della “cavalleria dell’aria” che cala sul villaggio al suono delle Walchirie. *Apocalypse* offriva la massima realtà immaginabile del Vietnam e insieme la sovraccaricava tanto da renderla iper- e sur-reale; la giungla diventava “circo” (basta pensare alla sequenza quasi sotto acido del ponte, o alla calata delle playboy girls nello show dei

soldati). In *Gardens of Stone*, invece, è la rappresentazione che diventa giungla: è il caso emblematico dell'unico segmento del film in cui appare la giungla vietnamita; ma è una giungla finta, ricostruita in Studio, dentro la scuola di esercitazione. Si tratta di una di quelle finte manovre militari, dove i soldati prendono colori di comodo e assumono parti prestabilite; in questa sequenza, si spartiscono i ruoli tra buoni e cattivi, tra amici e nemici. Willow si traveste da vietcong, Goody si mimetizza (scurendo di nerofumo la sua pelle già nera) ed emerge dalle limacciose acque del fiume (quasi parodiando l'analogia emersione di Willard in *Apocalypse Now*), Hazard dirige con maestria tutta la messa in scena. Qui il Vietnam è trucco, teatro, gioco, ma lo è in maniera complementare a come lo era in *Apocalypse*. Ricostruito il laboratorio, il Vietnam vero è assente, in questo film fatto di interni e dove gli esterni sono limitati a un cimitero. Il Vietnam è rimosso volutamente, ma anche per questo se ne avverte la sua presenza opprimente. Anche per assenza. Riappare, significativamente, solo mediato dallo schermo televisivo. Solo "raffreddata" dal medium freddo per eccellenza, la realtà della Storia può filtrare nel film. Attraverso uno schermo, appunto, doppio: nel senso del piccolo schermo televisivo, e nel senso più profondo di una realtà mascherata, nascosta, intra-vista.

Freddo e schermo, dunque, possono diventare i perni stilistici di *Gardens of Stone*, film gelido ma nel senso più alto del termine. Perché sentimenti, personaggi, ambienti, strutture narrative, movimenti di macchina sono congelati in un formalismo rigido e rigoroso, che non concede niente allo spettacolo hollywoodiano. Il melodramma viene represso, la lacrima ibernata nel gesto, mentre il gelo si allarga dal camposanto (il "giardino", appunto) al cuore. Che diventa "di pietra" (come suona il titolo del film), altro simbolo di solidificazione dei sentimenti. Come il giardino, anche la realtà è pietrificata, imbalsamata in un sepolcro (che è poi il topos ricorrente e il codice stilistico del film), in una lapide marmorea. È "pietrificata" la "foresta", cioè la giungla vietnamita, è pietrificata la Storia, tutta osservata da un punto di vista immutabile, quello della Vecchia guardia, impegnata a far scena. Il plotone di Hazard e Goody Nelson è come uno show di Broadway, un tragicomico balletto. Tanto che questo kabuki della Vecchia guardia finisce con l'incarnare tutti i valori di cui dicevano sopra (Famiglia, Esercito, Nazione) ed accompagnarli alla fossa, insieme alle salme dei morti in Vietnam. Con l'interramento nel giardino, si affossa an-

che una certa America, si assiste al tramonto di una civiltà, che scompare con i suoi vessilli e i suoi standardi, come in un film di Kurosawa.

Possiamo ora confrontare questi due nodali film di Coppola con altri esempi di cinema “alto” ispirato al Vietnam. Ad *Apocalypse Now* fa pendant *Il cacciatore*, perché speculari sono le proposte stilistiche e poetiche. Anche *Il cacciatore* è un film di grande visionarismo spettacolare (la prigionia, la famosa roulette russa, il ritorno nella Saigon postbellica), anche Cimino coniuga un'estetica dello sguardo, tutta esterna e di superficie, a una riflessione più psicanalitica, interna ed intima. Un film di viaggi, di andate e di ritorni: dal Vietnam a casa, che è un altro Vietnam, un inferno interiore, e poi da casa di nuovo in Vietnam, attrazione magnetica e morbosa, che rivela le pulsioni più recondite; da qui l'attrazione fatale di Christopher Walken per la morte.

*A Gardens of Stone* corrisponde in parte *Streamers* di Altman. Anche qui il Vietnam è assente: il dramma (tratto dal *play* di David Rabe) si svolge tutto in una baracca di una base militare, dove un gruppo di soldati attende in attesa di partire per la guerra e mette in moto un meccanismo di tensioni sessuali, razziali, comportamentali ancora più esplosive della battaglia rimossa. Anche qui un universo claustrofobico, anche qui il Vietnam come metafora della vita e della morte, dei valori americani seppelliti dentro fosse cimiteriali e baracche mortali, mondi chiusi, incomunicabili, viscere del mondo, sotterranei dell'umanità sopra ai quali si marcia con automatismo militare.

Sintesi di visionarismo e di claustrofobia, di geometrie della ritualità e di esplosione postmoderna di frammenti, è invece *Full Metal Jacket* di Kubrick, film schizofrenico, diviso in due parti ben distinte stilisticamente: la prima, “lontano dal Vietnam”, basata sul tragico addestramento di un gruppo di giovani reclute da parte di un ufficiale crudele e maniaco; la seconda, messa in scena in modo magistrale in un Vietnam ironico ed incubico, dove si mescolano mezzo caldo (il cinema) e mezzo freddo (la televisione), war film e news, iperrealismo e surrealismo. Di fronte alla impossibilità di restituire una verità attendibile (la realtà del Vietnam supera senz'altro la migliore fantasia), molto meglio ribaltare le convenzioni iconiche, inventare, al posto della giungla, un Vietnam urbano, come fa Kubrick nella sequenza finale del suo film, un Vietnam che assomiglia a un

videoclip neo-barocco di Boy George, o a un cartoon di Disney.

In questo senso, Coppola e Kubrick convergono: il Vietnam di *Apocalypse Now* e quello di *Full Metal Jacket* assomigliano a una, sia pur tragica, Disneyland. E se non fosse chiaro, Kubrick ce lo conferma nella scena finale del film, quando fa cantare alle truppe l'inno di Mickey Mouse.

### *Il Vietnam movie*

Coppola permette un più ampio discorso sul *Vietnam movie*, un genere o “sottogenere” dalla articolata tipologia, dal film di guerra a quello politico sino alla commedia.<sup>11</sup> Prendiamo, infatti, due film non “di genere”: il pluripremiato agli Oscar *Forrest Gump* di Zemeckis, e l'esilarante *A Fish Called Wanda* (dove lo humour è quello tipico dei Monty Python), ambedue precisi indicatori dell'immaginario popolare statunitense sul Vietnam. In *Forrest Gump*, il protagonista (Tom Hanks) è un giovanottone naif e famoso proprio per la sua disarmante ingenuità, che attraversa come uno Zelig tutta la storia americana, con riferimenti che vanno dal Ku Klux Klan alla rivoluzione, dalla guerra civile alle guerre mondiali; non poteva mancare il Vietnam, che Forrest vive di persona in un lungo episodio tragicomico, tra napalm e corse a perdicuoore. Un Vietnam che l'atipico protagonista fotografa così: «Mi capitò di vedere molta campagna. Facevamo delle lunghissime camminate... E stavamo sempre a cercare un tizio di nome Charlie». *Charlie*, si sa, è il nomignolo per indicare – esorcizzandoli – i vietcong. In *Un pesce di nome Wanda*, invece, il Vietnam viene evocato nel finale: uno dei protagonisti, il serafico *british* Archie (John Cleese), provoca lo *yankee*, ex agente della Cia Otto (Kevin Kline). «Il vostro problema è che non sapete perdere!», urla Otto all'inglese. E l'altro: «I vincitori? Come in Vietnam?» «Sta zitto – risponde l'americano impermalosito – Non abbiamo perso in Vietnam. Abbiamo pareggiato!». <sup>12</sup> Sono due dei tanti esempi di come il Vietnam entri nei dialoghi, nella caratterizzazione

11 In questo senso rimando al mio “Il “teatro” delle operazioni. Lo sguardo del cinema hollywoodiano”, in Aa. Vv., *Vietnam. Vincere la guerra, perdere la pace?*, numero speciale de «Il Ponte», XII, nn.1-2, gennaio-febbraio 1996.

12 Ancora sul versante della commedia vedi *Good Morning Vietnam* di Levinson, ma anche la satira “di sinistra” di Spottiswoode, con *Air America*.

dei protagonisti, nelle pieghe delle trame, persino nelle gag di tanto cinema americano. È interessante sfogliare un volume di diffusione popolare, che però si rivela un prezioso repertorio di casi, di varianti, di storie: *Vietnam at the Movies*<sup>13</sup> offre una prospettiva dall'interno (l'autore è un ex tenente colonnello dell'esercito Usa), e si rivela un utile strumento di consultazione, aiuto indispensabile per disegnare una mappa del Vietnam nel cinema. Fortunatamente sono usciti anche molti libri più attendibili, che hanno cominciato a fare un serio bilancio del peso e della presenza del Vietnam nel cinema e nei media in generale: *From Hanoi to Hollywood, Inventing Vietnam, The Vietnam War and American Culture*<sup>14</sup>, cui si aggiungono saggi di storia e di letteratura;<sup>15</sup> volumi tutti usciti nei primi anni Novanta, come se l'America fosse uscita improvvisamente e tutta insieme dal lutto, come se avesse finalmente digerito l'esperienza traumatica e ne potesse parlare in modo distaccato.

Nell'ampia casistica del *Vietnam movie* troviamo film d'Autore dove il Vietnam è palcoscenico essenziale, come grande metafora della ir-realtà contemporanea: oltre ai capolavori già citati, *Platoon* di Stone, *Casualties of War (Eroi di guerra)* di De Palma. Tra questi casi *Visitors*, film bello ma poco noto di Elia Kazan nella fase più classica della New Hollywood: film low budget realizzato nel 1972, è la storia di due uomini condannati per crimini a sfondo sessuale in Vietnam, che, usciti di galera, terrorizzano sadicamente un uomo (James Woods), che ha testimoniato contro di loro, e la sua famiglia. È il primo film che scopre come l'incubo continui, come la guerra prosegua a casa, amplificando i traumi e rivelando nuove nevrosi, portando alla luce i rimossi della nazione. I veri "visitors" sono le ombre di

---

13 Michael Lee Lanning, *Vietnam at the Movies*, New York, Fawcett Columbine, 1994.

14 Linda Dittmar, Gene Michaud (a cura di), *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film*, New Brunswick/London, Rutgers University Press, 1990; Michael Anderegg (a cura di), *Inventing Vietnam. The War in Film and Television*, Philadelphia, Temple, 1991; John Carlos Rowe, Rick Berg (a cura di), *The Vietnam War and American Culture*, New York, Columbia University Press, 1991. In quest'ultimo libro, cfr. soprattutto il saggio di Rick Berg, "Losing Vietnam: Covering the War in an Age of Technology", p. 115.

15 Cfr. ad esempio Marilyn B. Young, *The Vietnam wars, 1945-1990*, New York, HarperCollins, 1991; Tobey C. Herzog, *Vietnam War Stories. Innocence Lost*, London/New York, Routledge, 1992.



un inconscio collettivo che ritorna alla luce in maniera angosciante.

Ci sono film politici e ideologici, nati nell'ambito della cultura *radical* e *liberal*, miranti a denunciare crimini e misfatti della guerra, oppure viceversa impegnati a svelare le brutture della parte comunista: *Born the Fourth of July* (ancora di Stone), *Coming Home* di Ashby, *Hair* di Forman, *The Killing Fields* (Urla del silenzio) di Joffe, anche se parla di khmer rossi. Film di genere dove il Vietnam sostituisce il West, o la Normandia, e diventa dunque un grande contenitore di film di guerra: tra gli archetipi, il film "di destra" per eccellenza sul Vietnam, *The Green Berets* di e con John Wayne (1968). Si può collocare in questo Vietnam diventato genere anche un canonico film di guerra come *Hamburger Hill* di John Irvin, che non nasconde l'assunto reazionario.

Il Vietnam diventa pretesto per fare cinema d'intrattenimento, se non vera e propria "spazzatura". In tema di spazzatura, è curiosa la presenza di alcuni italiani che si sono cimentati nel copiare – a bassissimo costo – il *Vietnam movie*, e in particolare il tema dell'azione dietro le linee nemiche:

ad esempio *The Last Hunter* di Anthony Dawson (il noto, per gli addetti, Antonio Margheriti, specialista di western), storia di una pattuglia che deve distruggere una radio vietcong la quale a sua volta distrugge il morale delle truppe, è girato in gran parte in Italia, così come *Tornado*, dello stesso regista. E *Dog Tags* di Romano Scavolini fa la parodia del cosiddetto *missing in action*.

Il *Vietnam movie* ha prodotto, infatti, un suo importante “sottogenere”, appunto il film sul soldato (di solito un marine) disperso in azione. In questo nuovo filone fanno la loro fortuna gli Stallone, i Chuck Norris, gli Schwarzenegger, in questa giungla ormai ridotta a stereotipo si muovono i muscoli di Rambo, di Billy Jack, del colonnello Braddock, solitari eroi anticomunisti che proseguono la loro guerra personale come vecchi samurai.

È il cinema della *revanche* americana. Nasce con quell'intento il genere POW (*prisoner of war*), dedicato al marine fatto prigioniero e da salvare; un assunto di partenza che scatena le poche varianti del codice generico, con la figura del forzuto eroe che parte – di solito ufficiosamente – al salvataggio e al recupero dei compagni prigionieri dei cattivi comunisti. *Rambo* – con conseguenti sequels – è il prototipo di questi scarni schemi narrativi di sicuro successo, un fumettone che riesce però a mescolare in modo furbo varie tradizioni del genere: la guerra privata del cittadino, il film fantasy alla *Conan*, con un pizzico il western: Stallone si dipinge ritualmente la faccia come gli indiani, e poi fa il cowboy contro dei muscoli – comunque – rossi. D'altra parte, il western classico ha alcune caratteristiche in comune col *Vietnam movie*: ambedue fanno i conti con una nuova frontiera, il Far West da un lato, il Far East dall'altro. Come nel western, ci sono gli attacchi da un paesaggio ostile (siano le colline, il deserto o la giungla), c'è una massa di cattivi primitivi. E c'è il Mito dello spazio, la speranza di guadagnare, insieme a un nuovo confine, una nuova conoscenza. Nell'universo frammentato della Hollywood anni Ottanta-Novanta (cioè il cinema condizionato dal telecomando, ansioso di fare zapping da un canale all'altro, da un genere all'altro), queste convergenze di generi e filoni diventano a volte, nel caso del Vietnam, paradossali, e per questo a loro modo interessanti. Si prenda *Predator*, un film ambientato in America centrale ma dove la giungla è quella solita dello stereotipo-Vietnam, che innesta proprio la fantascienza: nel film Schwarzenegger è

alle prese con un alieno che si mimetizza nella boscaglia con insoliti effetti speciali. Giustamente Ellen Draper inserisce questo film in un suo saggio<sup>16</sup> su cinema d'avventura e Vietnam. Come in *Aliens* di Cameron, infatti, o come in alcuni episodi di *Star Trek*, la fantascienza diventa una grande metafora del Vietnam. Che viene invece messo in campo fuor di metafora nel film a più mani ispirato alla celebre serie degli anni cinquanta, *The Twilight Zone* (Ai confini della realtà): nell'episodio di Landis, un razzista anticomunista si trova, per sua nemesi, a provare cosa vuol dire essere un vietcong inseguito dai marines.

Nella mappatura che sto disegnando troviamo film che ammiccano al Vietnam senza parlarne direttamente: film sugli eroi di guerra americani come il citato *Patton*, film su corrispondenti macelli bellici come quello di *Mattatoio 5*, film ambientati parodicamente in un altro conflitto, come *M.A.S.H.* di Altman e la famosa serie televisiva che ne deriva. Si situano qui anche film di fantastoria come *Red Dawn* (*Alba rossa*) di Milius, che semplicemente trasportano in casa degli Americani le dinamiche del conflitto vietnamita.

Poi film da spettacoli teatrali, come *Tell Me Lies* di Peter Brook, atroce performance sulla guerra. Senza dimenticare i molti documentari, di sinistra e di destra, di informazione e di propaganda: basti pensare allo storico *Diciassettesimo parallelo* del grande Joris Ivens (del '67). Tra gli altri tito-

---

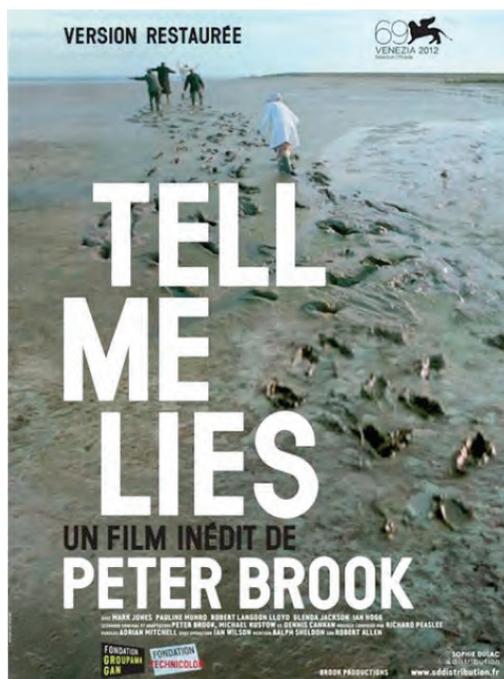
16 Cfr. Ellen Draper, "Finding a Language for Vietnam in the Action-Adventure Genre", in Anderegg, *op. cit.*, pp. 103-114. Nello stesso volume vedi altri saggi interessanti: "Hollywood and Vietnam: John Wayne and Jane Fonda as Discourse", dello stesso Anderegg; "All the Animals Come Out at Night": Vietnam Meets Noir in *Taxi Driver*" di Cynthia J. Fuchs; "Vietnam and the Hollywood Genre Film: Inversions of American Mythology in *The Deer Hunter* and *Apocalypse Now*" di John Hellmann; "'Charlie Don't Surf': Race and Culture in the Vietnam War Films" di David Desser; "Narrative Patterns and Mythic Trajectories in Mid-1980s Vietnam Movies" di Tony Williams; "Rambo's Vietnam and Kennedy's New Frontier" di John Hellmann; "Gardens of Stone, Platoon, and Hamburger Hill: Ritual and Remembrance" di Judy Lee Kinney; "Primetime Television's Tour of Duty" di Daniel Miller; "Women Next Door to War: *China Beach*" di Carolyn Reed Vartanian; "Male Bonding, Hollywood Orientalism, and the Repression of the Feminine in Kubrick's *Full Metal Jacket*" di Susan White; "Vietnam, Chaos, and the Dark Art of Improvisation" di Owen W. Gilman, Jr.; "Witness to War: Oliver Stone, Ron Kovic, and Born on the Fourth of July" di Thomas Doherty; "Teaching Vietnam: The Politics of Documentary" di Thomas J. Slater.

li, *Hanoi, Tuesday the 13th* e *Laos: the Forgotten War* del cubano Santiago Alvarez; *Hearts and Minds* di Peter Davis (1974), documentario premiato agli Oscar, operazione controversa e ampiamente discussa; *In the Year of the Pig* di Emile De Antonio; *Vietnam: An American Journey* di Robert Richter, all'inizio degli anni Ottanta. E poi *Dear America: Letters Home from Vietnam*, passato alla storia soprattutto per le voci narranti prestate da famose star hollywoodiane (De Niro, Fox, Turner, Williams, ecc.).

E ancora tanti film sui traumi del post-Vietnam: i molti casi in cui i personaggi sono veterani mentalmente disturbati, e traggono l'origine dei loro comportamenti – che sia un'impotenza sessuale o una follia omicida – dall'aver combattuto in Vietnam: prototipo e capolavoro, in questo senso, è *Taxi Driver* di Scorsese, delirante diario urbano di un ex combattente; altro esempio è *Tracks* di Henry Jaglom, con Dennis Hopper che scorta in treno la bara di un suo amico morto in Vietnam, e viene inseguito da flashbacks incubici di guerra. Attorno a loro rintrac-

ciano una enorme popolazione di veterani cinematografici, un'armata di disperati in sedia a rotelle (*Coming Home* e *Born on the 4th of July*), senza gambe (*Forrest Gump*), senza un braccio (*Alice's restaurant* di Penn), impotenti (*The Deer Hunter*), segnati a vita dalla giungla: si veda *Jacknife* di David Jones, dove Robert De Niro e Ed Harris sono due ex commilitoni in Vietnam, e l'uno sembra voler pagare all'altro l'essere testimone di quel trauma lontano.

Si vedano *Nashville* di Altman, dove un personaggio (Scott Glenn) indossa per tutto il film la sua uniforme di reduce; *Americana* di e con David Carradine nella parte di un veterano mentalmente disturbato; *Heroes* di



Jeremy Paul Kagan, regista interessante della New Hollywood, con Henry Winkler (il protagonista di *Happy Days*) nella parte di un confuso reduce che attraversa l'America da costa a costa, inseguito da flashbacks incubici della guerra; *Birdy* di Alan Parker, dove Matthew Modine è un reduce tornato in stato quasi catatonico; *Vanishing Point* di Richard Sarafian (altro nome tipico della giovane Hollywood), storia di un improbabile viaggio *coast to coast* di un reduce. Poi *Hi Mom* di De Palma, con De Niro giovanissimo; *Cutter's Way* di Ivan Passer, con un Jeff Bridges alcolizzato e autodistruttivo. *The Big Chill* (Il grande freddo) di Kasdan, dove uno dei maggiori protagonisti di quel film generazionale (William Hurt), è appunto un reduce. Gli eroi o i criminali degli anni Novanta sono tutti veterani: lo è Clint Eastwood in *Firefox*, storia di duelli aerei oltrecortina, lo è il solito Chuck Norris in *Forced Vengeance*, Richard Gere, uno degli occasionali amanti di Diane Keaton in *Looking for Mr. Goodbar*, Roy Scheider elicotterista esperto in *Blue Thunder*, Willem Dafoe, uno dei personaggi eccentrici di *Wild at Heart* (Cuore selvaggio) di Lynch, Mickey Rourke poliziotto conflittuato in *The Year of the Dragon* di Cimino.

Sono inseribili in questo panorama di personaggi i truci protagonisti della serie *Exterminator*, o i duri poliziotti di Atlanta in *The Annihilators* (da notare i titoli, ripetitivi, che richiamano il tema della distruzione e dello sterminio), i detectives di *Arma letale*, o i cattivi in *Karate Kid III*. I veterani, buoni o cattivi, movimentano le trame di *Pirahna* di Joe Dante, di *Revenge* di Tony Scott, di *Suspect* di Peter Yates. Tra i molti esempi televisivi, il tema solito (ritorno del veterano e guerra a casa) è ripreso in maniera stereotipa nel tv movie *The Forgotten Man*, dove "l'uomo dimenticato" ha la faccia nota di Dennis Weaver.

*Coming Home*, viene da dire, "tornando a casa", come suona il film di Ashby: si rivelano altri problemi sul piano individuale (le sfere della sessualità, della famiglia, della felicità personale) e sul piano collettivo (l'impossibilità di essere "normali"). Ma l'esempio più recente è ancora *American Sniper*, in cui il topos del veterano impazzito viene riproposto nel caso del reduce dall'Iraq.

Il Vietnam-pretesto o il Vietnam-metafora sono altrettanto interessanti di quello vero, producono codici linguistici, caratteriali e comportamentali interessantissimi. E allora bisognerebbe recuperare certe schegge di

reportage e di sequenze, certi spezzoni di dialogo, di film americani e non, che accennano magari brevemente al Vietnam. Penso a *Desperate Hours* di Cimino: Mickey Rourke sta tenendo in ostaggio una famiglia, si accorge dalle foto appese che il padre di famiglia è un veterano pluridecorato e lo apostrofa: «Sembra che tu l'abbia vinta da solo, la guerra del Vietnam, Timmy!».

Penso a *Masculin Feminine* di Godard, quando (siamo nel '66) Jean Pierre Leaud e la sua compagna concordano che gli Stati Uniti sono gli aggressori in Vietnam.

Bisogna insomma chiedersi come mai il Vietnam – sino ai suoi riadattamenti e alle sue declinazioni più recenti – sia diventato questo enorme serbatoio di plot per il cinema. Credo che la risposta stia in due ordini di fattori: da un lato la metabolizzazione, l'implosione e riassunzione nell'Immaginario iconico della Storia, che la società e la cultura postmoderne hanno favorito; dall'altro il consueto, ma più raffinato e articolato riappropriarsi della sua storia, che la cultura americana fa sul terreno dei generi. Probabilmente, inoltre, il Vietnam è diventato questo immenso territorio di caccia per il cinema hollywoodiano perché in questo infinito terreno dell'Immaginario l'America può chiedere e ottenere la sua rivincita. In fondo, è grazie al cinema che gli Stati Uniti possono rimarginare in fretta le proprie ferite e pretendere di avere “pareggiato” come dice Kevin Kline.

È sintomatico, ad esempio, il finale di un film che non c'entra nulla col Vietnam ma che dice molto sull'ideologia e sulle fantasie collettive americane alla fine degli anni Settanta: in *Superman II* (Richard Donner, 1980), Christopher Reeve, portando in volo una bandiera americana, atterra sulla Casa Bianca emblematicamente “scoperchiata” dai cattivi extraterrestri, e dice: «Presidente, scusi se sono stato via per un po', ma non succederà più». E vola via sorridente. Come dire: siamo stati assenti, è stata assente la potenza americana, umiliata da forze sconosciute, ma ora è tornata la forza imperiale attraverso altri strumenti; non più i marines ma il cinema, non più napalm ma bombardamenti televisivi, pubblicitari, merceologici a livello planetario, quelli che sono tornati a rendere Hollywood la dominatrice dell'universo multimediale. D'altra parte, i kryptoniani che hanno messo in pericolo il Paese in *Superman II*, sono una sostituzione simbolica degli “alieni” vietcong. Come nella fantascienza degli anni Cinquanta

le invasioni rimandavano per analogia ai climi della Guerra fredda, così durante e dopo la guerra del Vietnam si producono nuove metafore della paura dell'Altro: *Visitors*, la serie televisiva, sfrutta lo stesso meccanismo di *Alba rossa*. Mentre nel film di Milius sono i russi e i cubani che sono sbarcati in America, in *Visitors* i "visitatori" sono extraterrestri che costringono gli Americani a diventare partigiani e guerriglieri, ribaltando il gioco delle parti tra *yankees* e *charlies*. In fondo, si può dire che anche *Star Trek* è un ponte tra Guerra fredda e Vietnam, un viaggio verso le "nuove frontiere", sempre confrontandosi con un universo altro e sconosciuto. Il capitano Kirk dell'astronave Enterprise è omogeneo al capitano Willard della barca sul fiume in *Apocalypse Now*. E negli anni Duemila la paura dell'Altro si trasferisce nelle tv series: nella giungla di *Lost* o nella Seconda guerra mondiale di *The Pacific*.

Il Vietnam e la sua memoria storica irrompono nell'immaginario; diventano, in epoca di riciclaggio veloce delle mode e della cronaca, un po' come il western, che non a caso Baudrillard cita in quelle pagine cui facevamo riferimento: «Noi entriamo in un'era di film che, propriamente, non hanno più senso, un'era di grandi macchine di sintesi, con una geometria variabile. Qualcosa di questo tipo non si trovava già nei western di Leone?». D'altra parte, il western classico ha alcune caratteristiche in comune col *Vietnam movie*: ambedue fanno i conti con una nuova frontiera, il far west da un lato, il far east dall'altro. Anche il Vietnam è un sogno coloniale. È una terra promessa dove l'amico afroamericano di *Forrest Gump* sogna un giorno di pescare i gamberi, dove il colonnello Kilgore/Robert Duvall in *Apocalypse Now* sogna di fare surf ("Charlie don't surf..."). Come nel western, ci sono gli attacchi da un paesaggio ostile (siano le colline, il deserto o la giungla), c'è una massa di cattivi primitivi. E c'è il Mito dello spazio, la speranza di guadagnare, insieme a un nuovo confine, una nuova conoscenza; quel mito che è persino nello sport americano (il senso del football americano è di guadagnare dieci *yards*...) e che ritorna, non a caso, nella fantascienza: l'astronave di Kirk viaggia "alla ricerca di nuove frontiere".

D'altronde, la cultura americana ha sempre usato la propria storia recente come *mythmaker*, come contenitore e produttore mitico. Con la mediazione della letteratura popolare e d'appendice, dalla conquista dell'Ovest è nato il western (uno dei generi più antichi del cinema), dal proibizionismo



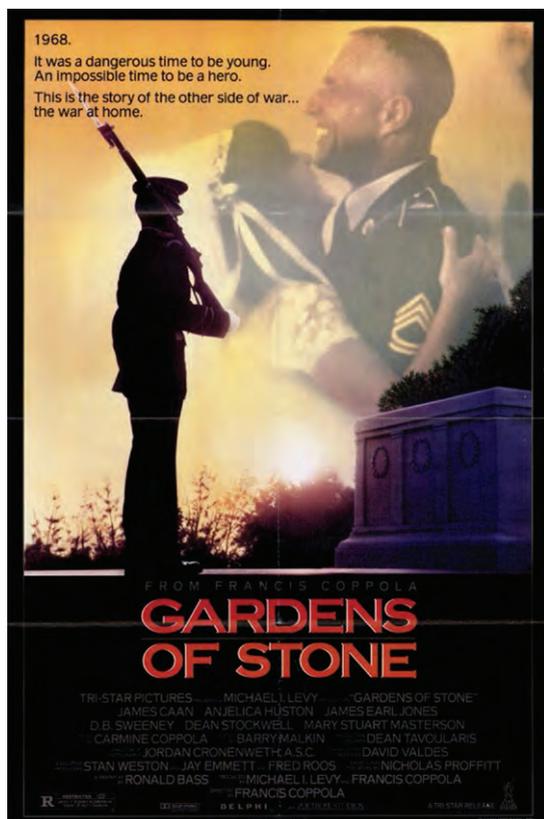
2010 *My Lai Four* – *Vietnam: A Television History* – *Vietnam The Ten Thousand Day War*

è nato il gangster film, dalla prima guerra mondiale sino all'Iraq e all'Isis è nato il war film. Lo *studio system* statunitense ha sempre avuto la capacità/necessità di agganciare la produzione industriale a una identificazione di generi. La serializzazione di un prodotto pretende la sua diversificazione, e la concorrenza delle Case cinematografiche impone una riconoscibilità della merce<sup>17</sup>. Per questo, non può mancare all'appello un *Vietnam movie*, un prodotto commerciale che sfrutti la storia, recente o contemporanea ma già “fossile”.

Per tutte queste ragioni il Vietnam è entrato dentro l'anima americana, un pre-testo, una metafora. Un modello di riferimento per tanto cinema bellico tra fine secolo e nuovo millennio, un forte elemento mitologico su cui ogni *war movie* deve fare i conti.

Il Vietnam è dunque una ferita ancora aperta, che si riapre negli anni 2000 con i tanti film dedicati a o ispirati dalle imprese belliche americane nel nuovo millennio. Il nuovo Vietnam è diventato oggi l'Iraq (ma in generale tutto il “teatro della guerra” americano, dal Medio Oriente all'Africa), un magnifico set per infinite variazioni sul terreno della narrazio-

17 Sulla nozione di genere, cfr. Thomas Schatz, *Hollywood Genres*, New York, Random House, 1981. Sul “genere” Vietnam, vedi la serie di interventi su *Positif*, n. 438, mai 1988 (D. Keramitas, J. Chevallier, B. Noel, H. Merrick, G. Gauthier). Cfr. anche il classico Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, New York, Columbia University Press, 1986.



ne, e per sperimentazioni sul terreno del linguaggio e della tecnologia: vedi *Redacted* di Brian De Palma, dove la guerra irachena diventa un pretesto per un discorso metalinguistico sul cinema stesso (le riprese dei cellulari) nell'epoca del digitale e della comunicazione globale. Ma in maniera più geograficamente lata tutte le guerre affini nel Medio Oriente sono un immenso contenitore di immagini: vedi tutta una serie di film del nuovo secolo, come *The Hurt Locker* della Bigelow (ambientato in Iraq, ed anche *Zero Dark Thirty* della stessa regista, anche se l'uccisione di Bin Laden avviene in Pakistan), il visionario

*Jarhead* di Sam Mendes sulla guerra del Kuwait, *Three Kings* di David O. Russell (questo del '99, ambientato durante la Guerra del Golfo), *Nella valle di Elah* di Paul Haggis (film fortemente anti-yankee), *Green Zone* di Paul Greengrass, *The Kingdom* di Peter Berg (in Arabia Saudita), *Nessuna verità* di Ridley Scott, e di quest'ultimo lo stesso *Black Hawk Down* (ambientato in Somalia).

Il Vietnam è diventato una cicatrice non rimarginabile, una ferita ancora sanguinante, come quella che non guarisce mai di Rusty in *Rumble Fish* (*Rusty il selvaggio*). Ancora Coppola. Una cicatrice mai rimarginata che ci rimanda a un grande Perturbante dell'America contemporanea.

## “Lo Nero Periglio”

### Narrazioni cinematografiche della guerra nel Medioevo

di Marco Merlo

#### *Medioevo: immagine e realtà*

Nell'immagine popolare del Medioevo persistono ancora gli echi della svalutazione umanistica e rinascimentale<sup>1</sup>. Eppure proprio la prima storiografia moderna del Medioevo – Charles du Fresne Signore di Cange, noto come Du Cange, Camille Falconet, Ludovico Antonio Muratori, Jean Baptiste de La Curne de Saint-Palaye – aveva fornito argomenti alla visione illuminista della società e del diritto, iniziando così a ribaltare la prospettiva di un Medioevo barbaro e incivile: Montesquieu in Francia e Mallet in Svizzera potevano quindi glorificare le “libertà dei Goti”, così come in Inghilterra, con la rivoluzione del 1640-1660, si poteva guardare all'ideologia della “costituzione mista” e del “parlamentarismo” con la lente del mito della “libertà dei sassoni”, portando addirittura Jonathan Swift a definire il Parlamento inglese come una saggia “istituzione gotica”.

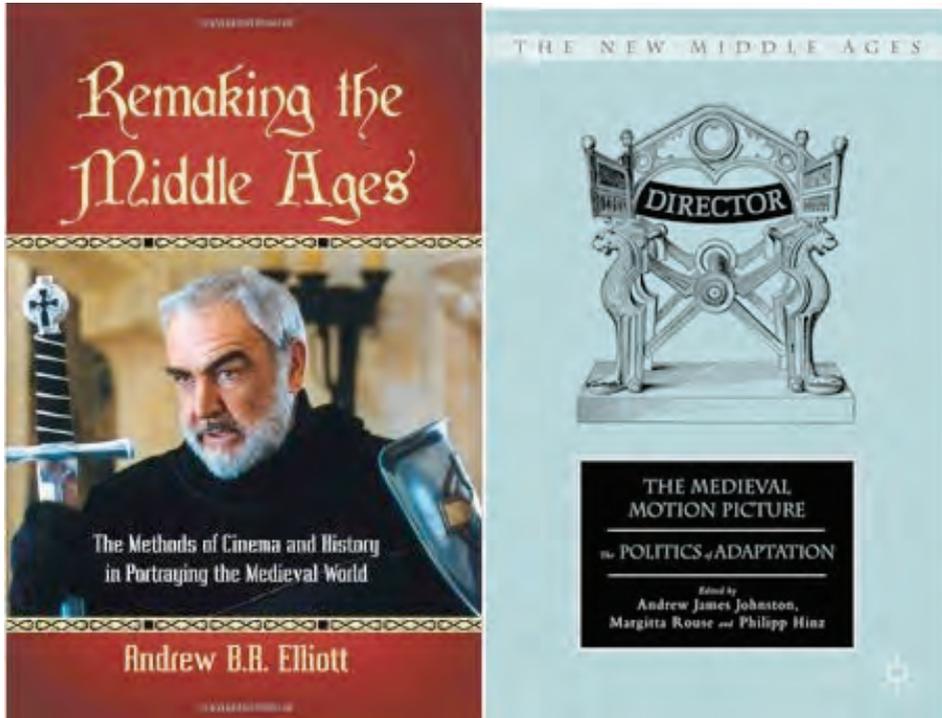
La ricerca ottocentesca ben si prestava alle esigenze politiche post napoleoniche: ovunque il Medioevo diveniva la radice storica e culturale dei popoli che nel XIX secolo cercavano la propria autonomia dal dominio straniero<sup>2</sup>.

Ricerca storica ed esigenze politico-sociali si influenzavano a vicenda, anche nell'edizione di documenti. Dalla Grecia, dove venivano esaltati i fasti dell'impero bizantino, agli stati tedeschi, promotori dell'imponente raccolta dei *Monumenta Germaniae Historica*, passando per l'Italia, dove nascevano le società locali di Storia Patria, molte delle quali attive tutt'og-

---

1 Cfr. al riguardo Eugenio Garin, “Medio Evo e tempi bui: concetto e polemiche nella storia del pensiero dal XV al XVIII secolo”, in V. Branca (cur.), *Concetto, storia, miti e immagini del Medioevo*, Firenze, Sansoni, 1973, pp. 199-224. Renato Bordone, *Lo specchio di Shalot. L'invenzione del Medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Napoli 1993. Jacques Le Goff, *Il tempo continuo della storia*, Roma-Bari, Laterza, 2014.

2 Nell'*Inno di Mameli* si citano Legnano, Vespri siciliani e Francesco Ferrucci.



gi, l'interesse per il Medioevo trovava nuovi spazi non solo tra eruditi e politici. Il Medioevo e i suoi miti divenivano protagonisti della letteratura, della musica e dell'architettura, affascinando il grande pubblico. I romanzi romantici, come quelli di Walter Scott o il *Robin Hood* di Alexandre Dumas; la poesia, tra cui ricordiamo i versi di Carducci<sup>3</sup> o il teatro con drammi come la *Rosmunda* di Alfieri o l'*Adelchi* di Manzoni<sup>4</sup>, crearono nuovi eroi e nuove trame. I pittori, tra cui Amos Cassioli, Philip Foltz, François Guizot, Vassili Polenov o Francesco Hayez, con i loro quadri avevano fissato immagini del Medioevo, oserei dire, fotografiche. Le opere di Giuseppe Verdi, quali *I Lombardi alla Prima Crociata*, *Giovanna d'Arco* o *La battaglia di Legnano*, o di Wagner, come le quattro parti de *L'anello del Nibelungo* o il *Parsifal*, conferivano al Medioevo anche una

3 Carducci fu tra l'altro il direttore della nuova serie dei *Rerum Italicarum Scriptores*.

4 Per la letteratura romantica italiana a sfondo medievale: P. Golinelli, *Medioevo romantico. Poesie e miti all'origine della nostra identità*, Milano, Mursia, 2011.

definizione sonora. Le riflessioni architettoniche, sulla scia del movimento del *Gothic Revival*, davano vita allo stile neogotico creando non solo nuovi edifici<sup>5</sup> e nuovi spazi urbani<sup>6</sup>, ma interessandosi anche agli ambienti interni e agli arredi<sup>7</sup>. Lavori quest'ultimi che, in alcuni casi, vedevano impegnati scenografi teatrali, come Filippo Peroni, scenografo alla Scala di Milano che progettò gli ambienti del palazzo di Gian Giacomo Poldi Pezzoli, tra cui la sala d'armi<sup>8</sup>, oppure si pensi alla collezione di armi e armature dello scenografo della Scala di Milano Alessandro Sanquirico, tra le quali si annoverano innumerevoli oggetti riprodotti in stile ottocentesco, alcuni di questi ritenuti all'epoca originali, e acquistata da Carlo Alberto per essere esposta nella costituenda Armeria Reale di Torino, secondo il criterio estetico del Seyssel d'Aix<sup>9</sup>, che in parte riprendeva la vecchia esposizione d'armi dell'arsenale di Torino eseguita dagli scenografi del Teatro Regio, i fratelli Galliari. Venivano quindi aperte al pubblico le armerie dinastiche e le collezioni private, che crearono un'immagine "in carne e ferro" del guerriero medievale, stereotipata sui modelli di armi e armature maggiormente conservati, che favorì la nascita dell'opologia come materia scientifica<sup>10</sup>, lavori che concorsero a fornire un'immagine concreta del costume guerresco medievale e rinascimentale, sebbene filtrata e deformata dal gusto

---

5 Come la rilettura dei celebri castelli bavaresi voluta da re Ludwig II o la facciata di Santa Maria del Fiore di Firenze. Oltretutto, proprio in questi anni, nasceva l'idea moderna di restauro, basata sulla ricostruzione originale dei pezzi mancanti o danneggiati: R. Bordonne, *Gusto neomedievale e invenzione del passato nella cultura del restauro ottocentesco*, in Giovanni Secco Suardo, *La cultura del restauro tra tutele e conservazione dell'opera d'arte*, in «Bollettino d'arte del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali», suppl. al n. XVIII, 1998, pp. 21-23.

6 Si pensi a città come Carcassonne, al *barrio del la Catedral* di Barcellona, al Borgo Medievale di Torino e ai modelli offerti da Norimberga e Venezia. Si veda: *Medioevo reale, Medioevo immaginario. Confronti e percorsi culturali tra regioni d'Europa*, atti del convegno (Torino 26 e 27.5.2000), Torino, Città di Torino, 2002, pp. 115-174.

7 Il fenomeno fu particolarmente significativo nelle case-museo dei collezionisti ottocenteschi, come Stibbert, Bardini o Poldi Pezzoli.

8 A. Mottola Molfino, *Allestimento d'autore: da Filippo Peroni ad Arnaldo Pomodoro*, in *Arnaldo Pomodoro e il Museo Poldi Pezzoli. La Sala d'Armi*, Milano 2004, pp.45-55.

9 V. Seyssel d'Aix, *Armeria antica e moderna di S.M. Carlo Alberto*, Torino, Stabilimento tipografico Fontana, 1840, pp. V-XXIII.

10 M. Merlo, *Nota storiografica*, in C. De Vita, M. Merlo, L. Tosin, *Le armi antiche. Bibliografia ragionata nel Servizio Bibliotecario Nazionale*, Roma, Gangemi, 2011, pp. 19-26.

romantico, al pari delle illustrazioni a corredo dei romanzi storici, che proprio dalle collezioni d'armi antiche traevano spunto; del resto anche lo studio privato di Walter Scott fu allestito in stile neo gotico completato da una collezione di armi e armature, come la moda imponeva.

Tutto ciò, alla fine del XIX secolo, aveva concorso alla costruzione nella cultura popolare di un'idea di Medioevo ben precisa, non più ristretta a cenacoli eruditi. La materialità dei nuovi eroi, non solo romanzeschi ma in carne e ossa sui palchi dei teatri, la fisicità degli spazi in cui si muovevano, gli stili delle ambientazioni, che con le loro forme e colori erano vissute nella quotidianità urbana, e le costruzioni sonore a tutto questo associate avevano creato un Medioevo immaginario più concreto e funzionale del Medioevo reale che la ricerca erudita stava delineando, ma che rimaneva confinato nel mondo accademico.

È proprio da questo Medioevo immaginario, spesso creatore di miti e luoghi comuni ancora fortemente radicati<sup>11</sup>, che nel corso del Novecento il cinema ha attinto e tratto ispirazione per dar forma a un Medioevo in celluloide. Oggi assistiamo a un moltiplicarsi di studi in cui il Medioevo al cinema comincia ad essere oggetto di articolate ricerche, tra cui spicca l'interessante contributo di Andrew Elliott<sup>12</sup>,

fortemente debitore del lavoro dell'antropologo François Amy de la Bretèque<sup>13</sup>. Allo stato attuale però, la maggior parte di questi studi fanno un uso poco critico della storiografia, perpetrando un 'abuso della storia' contro il quale Giuseppe Sergi ha indicato gli antidoti<sup>14</sup>.

11 R. Pernoud, *Medioevo, un secolare pregiudizio*, Milano 2001; G. Sergi, *La rilettura odierna della società medievale: i miti sopravvissuti*, in *Medioevo reale, Medioevo immaginario* cit., pp. 89-98.

12 A. Elliott, *Remaking the Middle Ages: The Methods of Cinema and History in Portraying the Medieval World*, Jefferson, NC, McFarland & Company, Inc., 2010. L'anno precedente era comparso l'innovativo L.A. Finke, M.B. Shichtman, *Cinematic Illuminations: The Middle Ages on Film*, Baltimore, MD, 2009. Si segnalano per interesse i saggi raccolti nel recente *The Medieval Motion Picture: The Politics of Adaptation*, New York, a cura di A.J. Johnston, Margitta Rouse and Philipp Hinz, Palgrave Macmillan, 2014, corredato di un'abbondante bibliografia (pp. pp. 213-228).

13 F.A. de la Bretèque, *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris, Honoré Champion, 2004.

14 G. Sergi, *Antidoti all'abuso della storia. Medioevo, medievisti, smentite*, Napoli, Liguori, 2010.



*Rapine, assedi e battaglie di celluloido*

Walter Scott nella prefazione di *Ivanhoe* scriveva:

non posso, né voglio pretendere di essere perfettamente esatto neppure in quelle cose che riguardano semplicemente il costume esteriore, e ancora meno nei punti più importanti dell'espressione e del comportamento. Ma la stessa ragione che mi trattiene dal comporre il dialogo di un'opera in lingua anglosassone o franconormanna e mi vieta di fare stampare questo scritto con i tipi di un Caxton o di un Wynkyn de Worde, m'impedisce anche di mantenermi completamente entro i limiti di quel periodo in cui la mia storia cade. Per suscitare una qualche partecipazione, l'argomento che si è scelto deve essere necessariamente tradotto nei costumi e nel linguaggio del tempo in cui viviamo [...] E' vero che questa libertà ha i suoi limiti; all'autore non è lecito introdurre ciò che non si concilia con i costumi dell'epoca descritta.

Il punto centrale è proprio questo: il Medioevo cinematografico è influenzato profondamente, in modo consapevole o meno, della visione ottocentesca sotto ogni punto di vista, dai costumi ai paesaggi, dal lessico alla musica, fino all'uso politico e ideologico. Su quest'ultimo punto la critica ha osservato il fenomeno solo in prospettiva contemporanea e un significativo esempio sono le considerazioni di Marc Ferro che, ad esempio, vede in *Aleksandr Nevskij* di Ejzenštejn la contestualizzazione dell'imminente conflitto tra l'Unione Sovietica e la Germania, e in *Andrej*

*Rublëv* di Tarkovskij, la rivalità con la Cina, incarnata nel film dai tartari, individuando un compromesso tra cinema e storia, che porta a una sovversione ideologica<sup>15</sup>. Questa considerazione ha una visuale limitata, in quanto l'idea del Medioevo è sempre stata influenzata dagli avvenimenti contemporanei, a prescindere dal mezzo di comunicazione e dai risultati: abbiamo visto che le grandi raccolte documentarie ottocentesche, ancora oggi imprescindibili strumenti di lavoro dei medievisti di mestiere, sono nate proprio sulla scia dei nazionalismi ottocenteschi.

Non è quindi un caso se tra le prime pellicole di carattere storico sia stata dedicata particolare attenzione al mito di Giovanna d'Arco. Già nel secondo cortometraggio incentrato sulla Pulzella, *Janne d'Arc*, 30'' diretti da Georges Hatot, veniva immesso nel cinema lo spirito revanscista, inaugurando un filone di grande successo presso il pubblico che vide impegnati anche i fratelli Lumière. La Pulzella assurse a simbolo della lotta all'oppressione soprattutto fuori dalla Francia. In USA con *The Mexican Joan of Arc*<sup>16</sup>, in Italia con le pellicole irredentiste di Ubaldo Maria Del Colle e di Nino Oxilia, entrambe del 1913 e d'ispirazione verdiana, divenendo un modello per il cinema di propaganda nel corso della Prima Guerra Mondiale, film di particolare interesse perché non ambientati nel Medioevo<sup>17</sup>.

In particolare l'australiano *The Joan of Arc of Loos*, incentrato su una donna francese che, stanca della barbarie teutonica e ispirata da una visione della Pulzella, si unisce a un reparto britannico e convince il comandante ad attaccare i tedeschi nella cittadina di Loos (nel manifesto l'intrepida eroina francese, pistola e pugnale al fianco, lancia bombe a mano come le ragazze boere incontrate dagli *Aussies* sedici anni prima).

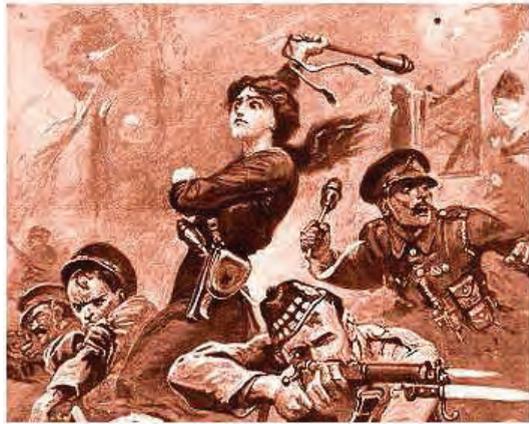
---

15 M. Ferro, *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 157.

16 Di Kean Buel, Kalem Company, USA, 1911, ambientato nel Messico di Pancho Villa.

17 Appena scoppiata la Grande Guerra una pesante satira tedesca del mito nazionale francese venne nel 1914 da *Eine Moderne Jungfrau von Orleans*, di Ernst Skladanowsky, P.F.A. Projektion Film: una giovane cuoca, infiammata dai discorsi patriottici dei padroni di casa, s'immedesima nella Pulzella e, brandendo la scopa come una spada, li bastona di santa ragione assieme al povero parroco. Oltre all'australiano *The Joan of Arc of Laos* (di George Willoughby, Willoughby Photo-Plays, 1916) si segnala l'americano *National Red Cross Pageant* (di Christy Cabanne, con Ina Claire nei panni di Jeanne "crocrossina").

D'altronde l'invenzione del Medioevo non è fenomeno esclusivamente cinematografico, e la reinvenzione della *Media Aetas* è sempre stata frutto di contaminazioni. Anche nei film i modelli cinematografici dominanti hanno senz'altro influito nella realizzazione delle opere ambientate nel Medioevo: come *I cavalieri della Tavola Rotonda* di



Thorpe è debitore del cinema western, allo stesso modo i recenti *Robin Hood* di Ridley Scott o *Ironclad* di Jonathan English sono debitori dei film di guerra nati dopo *Salvate il soldato Ryan* e del genere *fantasy*; ma la messa in scena dei conflitti medievali ruota sempre intorno alla metafora della contemporaneità, a partire da *Aleksandr Nevskij*, passando dal *Riccardo Cuor di Leone* di Butler, intriso di Guerra Fredda, o dal panarabista *El Naser Salah al Dine* di Yuoussef Chaltine, fino ai più recenti *Braveheart* di Mel Gibson, *The Kingdom of Heaven* di Ridley Scott, *Barbarossa* di Renzo Martinelli e *Ironclad*, solo per citare i più celebri. In questi contesti metaforici la guerra medievale, soprattutto le battaglie, sono usate per accrescere la spettacolarità del film, andando incontro alle esigenze di botteghino, seguendo la strada segnata da un lato dagli *action movies* degli anni Ottanta e, dall'altro lato, dalle scene di battaglia di *Salvate il soldato Ryan*, con un'indubbia influenza, almeno nelle pellicole più recenti, dei PC games strategici ad ambientazione medievale. È anche opportuno osservare che nella filmografia di guerra propriamente detta non esista una pellicola di genere ambientata nel Medioevo: il Medioevo funge da semplice cornice della trama, ma è molto raro che la guerra medievale sia in sé il soggetto della sceneggiatura.

Una delle più importanti caratteristiche del fenomeno bellico nel Medioevo, che lo contraddistingue dalle altre epoche storiche, risiede nella quotidiana presenza della guerra, una «civiltà nella quale la guerra

era cosa di tutti i giorni», scriveva Marc Bloch<sup>18</sup>, una situazione di costan- te «bellicismo endemico»<sup>19</sup> la cui prassi, «fatta soprattutto di saccheggi, spesso di assedi, qualche volta di battaglie»<sup>20</sup>, è molto difficile da ricreare su pellicola. L'assenza di eserciti permanenti al fianco della quotidianità di assedi, scorrerie, razzie, cavalcate e *raid* di diversa natura spesso rendono difficoltoso anche per lo specialista distinguere nelle fonti le operazioni militari dagli atti di banditismo.

A concorrere con le carenze materiali della messa in scena della guerra medievale sussistono una serie di concause non trascurabili. In primo luogo una ricerca scientifica che, seppur negli ultimi decenni abbia raggiunto ottimi risultati, forse tra i più apprezzabili della ricerca storica anche in Italia<sup>21</sup>, non è ancora riuscita a uscire da quella “ghettizzazione” a cui faceva riferimento Raimondo Luraghi nel 1989<sup>22</sup>, in modo particolare dopo il secondo conflitto mondiale<sup>23</sup>: ciò ha decretato, soprattutto nella storiografia medievale, un arretramento sia nella diffusione interdisciplinare sia nella divulgazione, favorendo di fatto la proliferazione di miti storiografici e luoghi comuni non solo tra il grande pubblico, ma anche presso gli specialisti di altri settori. Come per molti aspetti del Medioevo, e forse anche più degli altri, l'idea dominante di guerra è ancora pervasa da luoghi comuni e leggende per lo più di origine ottocentesca<sup>24</sup>. A tutto

18 M. Bloch, *La società feudale*, Torino, Einaudi, 1984, p. 332.

19 G. Sergi, *I confini del potere. Marche e signorie fra due regni medievali*, Torino, Einaudi, 1995, p. 14.

20 Ph. Contamine, *La guerra nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1980, p. 365. Proprio per questo motivo Aldo Settia ha intitolato uno dei suoi più importanti volumi *Rapine, assedi, battaglie. La guerra nel Medioevo* (Roma-Bari 2002) a cui facciamo riferimento nel titolo di questo paragrafo.

21 P. Del Negro, *La storia militare moderna nello specchio della storiografia del novecento*, in *Istituzioni militari in Italia fra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di L. Pezzolo, «Cheiron», XII, 1995, p. 28 sg.

22 R. Luraghi, *Storia militare*, in *La storiografia italiana negli ultimi vent'anni*, vol. III, *L'età contemporanea*, a cura di L. La Rosa, Roma-Bari, Laterza, 1989, pp. 223, 236.

23 Le cui cause sono state efficacemente sottolineate da Virgilio Ilari in *Storia del pensiero, delle istituzioni e della storiografia militare*, in *Guida alla storia militare italiana*, a cura di P. Del Negro, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1997, pp. 7-66.

24 Si veda A.A. Settia, *I “rottami del diroccato castello”: tra evocazione romantica e credulità popolare*, in *Medioevo reale, Medioevo immaginario* cit., pp. 67-87.

ciò si unisce l'interesse delle trame cinematografiche per la storia militare rigidamente intesa come storia di battaglie<sup>25</sup>, fenomeno bellico che nel Medioevo è stato quantitativamente di minore incidenza e qualitativamente meno pregnante rispetto alle epoche precedenti e successive.

Esempi particolarmente felici di compromesso tra tessitura del racconto filmico e fedeltà storica, sono rappresentati dai due film diretti da Mario Monicelli e sceneggiati da Age&Scarpelli *L'armata Brancaleone* e *Brancaleone alle crociate*. Al di là dell'intento comico, perfettamente riuscito, regista e sceneggiatori si erano posti l'obiettivo di ricreare le atmosfere medievali in modo più realistico possibile, fuori dai canoni ottocenteschi e dei manuali scolastici, sempre molto indietro rispetto alla ricerca storica<sup>26</sup>. Il risultato è stato un Medioevo "antologico", ovvero nel quale non è da ricercare una coerenza cronologica (infatti si passa dalle incursioni ungheresi del IX secolo alle crociate del XII secolo), ma un'ambientazione credibile anche per gli storici: l'immagine di un Medioevo coerente, sebbene non filologicamente corretta, in cui l'atmosfera, dai costumi al lessico, rende giustizia a un Medioevo reale che, come sottolineato in un'intervista da Monicelli stesso<sup>27</sup>, non ha precedenti, e quindi rende vano ogni accostamento con altre opere, quali quelle di Pasolini o di Rossellini<sup>28</sup>.

Nei *Brancaleone*, oltre all'assedio di Gerusalemme, non ci sono altri riferimenti alla guerra intesa come campagna militare, ma in entrambi i film è pressoché continua l'emergenza militare di difendersi dalle aggressioni armate provenienti dai nemici più disparati: predoni ungheresi, pirati musulmani, milizie di bellicosi vescovi scismatici, spietati cavalieri cadetti siculo-normanni, banditi e potenti feudatari sempre in armi e sempre pronti alla battaglia. Le pellicole di Monicelli lasciano emergere, oltre alla materialità dei combattenti, anche la realtà sociale che si era creata

25 Difatti è attualmente in fase di lavorazione il film *Agincourt*, affidato alla regia di Michael Mann, regista non estraneo alle ambientazioni storiche, tratto dal romanzo di Bernard Cornwell *L'arciere di Azincourt*.

26 G. Gandino, *Uomini e paesaggi medievali nel cinema: l'armata Brancaleone di Mario Monicelli*, in *Il paesaggio agrario italiano medievale. Storia e didattica*, Gattatico, Istituto Alcide Cervi, 2011, pp. 241-246.

27 M. Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di L. Codelli, Bari 1996, pp. 81-82.

28 V. Attolini, *Immagini del Medioevo nel cinema*, Bari, Dedalo, 1993, pp. 44-47.

dall'emergenza militare: la nomina a feudatario garantiva il possesso di terre e quindi dei beni prodotti, motivo per il quale la sgangherata armata si incammina verso Aurocastro. Ma essere feudatario significava prima di tutto garantire la difesa delle terre sottoposte alla propria autorità, fatto che Brancaleone e compagni impareranno a loro spese quando capiranno a cosa si riferisce l'impegno, scritto sulla pergamena rubata al cavaliere Manodiferro, di eliminare il misterioso «nero periglio che vien dallo mare col novo vento delle primavere» a cui il «Gran Varvassore» di Sassonia Ottone, efficacemente soprannominato l'Attaccabrighe, vincola il feudatario del castello.

Particolarmente interessante è un'altra divertente commedia francese, *I visitatori*, diretto nel 1993 da Jean-Marie Poiré<sup>29</sup>, in cui sono immaginati il cavaliere Goffredo di Hamori di Malafesta, conte de Montmirail, detto l'Ardito, e il suo scudiero Jean Cojon il "marpione" essere catapultati per magia nella Francia degli anni Ottanta del Novecento. Goffredo fa parte di quella folla di cavalieri che popolarono il XII secolo. Figli cadetti di *domini* rurali o di famiglie della bassa nobiltà, privi di mezzi e risorse a eccezione del privilegio distintivo del proprio ceto sociale: il monopolio dell'esercizio armato. Costoro trovarono nella guerra il mezzo di promozione sociale così come fece Guglielmo il Mareciallo, figura cara alla storiografia francese<sup>30</sup>, che da giovane e spiantato cavaliere ottenne onore, fama e ricchezza nelle innumerevoli campagne militari e nei tornei della sua epoca, fino a divenire uomo di fiducia del re d'Inghilterra. Allo stesso modo Goffredo de Montmirail, grazie alla sua capacità di combattente e alla sua audacia in guerra, per la quale è soprannominato l'Ardito, è divenuto uomo influente, amico personale del re di Francia dopo averlo salvato in battaglia, ricevendone in cambio titoli e terre. Giunto nel XX secolo, non comprendendo ciò che lo circonda, avverte tutto come un pericolo e, sguainata la spada, affronta al grido dei cavalieri francesi *Monjoie* e con il

29 Lo stesso anno usciva il libro *La storia e altre passioni*, un'intervista di Philippe Sainteny a George Duby e Bronislaw Geremek, in cui è trascritta l'intervista mandata in onda su Radio France. Nonostante l'andamento giornalistico dell'intervista, con dichiarazioni che paiono "estorte" (recensito da Giuseppe Sergi in «L'indice», 1993, n. 10), ebbe notevole successo e attirò l'attenzione del pubblico sul Medioevo.

30 G. Duby, *Guglielmo il Mareciallo. L'avventura del cavaliere*, Roma-Bari, Laterza, 1990.



Il leader della Lega Nord Umberto Bossi attore nel *Barbarossa* di Martinelli

suo motto personale «che io deceda se recedo»<sup>31</sup> il furgoncino della posta e i poliziotti in assetto anti-sommossa. È significativa la scena in cui Goffredo e lo scudiero vengono portati a visitare il suo castello, che nel corso dei secoli era stato modificato a seconda dei relativi gusti architettonici; nel vederlo «fenestrato tutto» i due uomini di guerra si chiedono con timore come l'edificio possa essere sicuro dalle aggressioni, perplessi sull'utilità di una residenza signorile priva di difese.

### *Cineasti, critici e storici: tre modi di guardare il Medioevo*

Se è vero che il cinema deve «far coincidere i lineamenti di un certo periodo storico coi modelli che di questo il pubblico è disposto ad accettare» allora il Medioevo è l'epoca, reale o immaginaria poco importa,

31 In lingua originale: «Que trépassé si je faiblis».

dove collocare storie che mettano in campo qualunque improbabile accostamento, che però viene accettato dal pubblico. Accostamenti che, per contro, se ambientati in altre epoche, determinerebbero l'inevitabile insuccesso di un film. Il Medioevo diviene una dimensione personale, «un puro “luogo” dello spirito in cui ciascuno proietta ciò che desidera»<sup>32</sup>. Ciò avviene probabilmente perché, come osservava Le Goff, il Medioevo «è la nostra vera infanzia»<sup>33</sup>, un'epoca che è la culla dell'Europa così come noi la conosciamo<sup>34</sup>, anche se il risultato è spesso quello di perpetrare luoghi comuni, come quello dello *ius primae noctis* o dei roghi di streghe. Ciò è anche più vero se si considerano i “medioevi alternativi” delle pellicole *fantasy*, che in questa sede non prenderemo in esame, una filmografia che, supportata dai romanzi a cui si ispirano, ha trasformato un universo immaginario in un mondo più reale e coerente anche rispetto alle ambientazioni storiche.

Sebbene gli studi recenti tentino di comprendere le motivazioni per cui molti film siano inseriti in una cornice medievale completamente sganciata dal contesto storico, senza alcuna pretesa di una coerenza cronologica<sup>35</sup>, è ancora diffusa la ricerca spasmodica di un realismo storico<sup>36</sup>, su cui la maggioranza dei critici misurano la qualità di un film ad ambientazione medievale. Non è però chiaro come possano essere valutati film che si ispirano alla figura di Robin Hood, che non ha nulla a che vedere con le sporadiche menzioni delle fonti medievali inglesi, bensì con il personaggio letterario nato dalla penna di Alexander Dumas padre, o come Ivanhoe, parto dalla fantasia di Walter Scott.

Prendendo in esame le pagine scritte dai critici sui film dedicati a Robin Hood emergono i limiti della critica quando vuole parlare di storia.

Per quanto le varianti cinematografiche della storia dell'arciere di Sherwood talvolta abbiano provato a inserire la narrazione in un contesto

32 R. Bordone, *Armeria, Armature, Cavalieri: Medioevo sognato e Medioevo storico*, in *Il convitato di ferro*, Torino, Il Quadrante, 1987, p. 15.

33 J. Le Goff, *È la nostra vera infanzia?*, «Il settimanale», 47, 25 nov. 1980, p. 64.

34 J. Le Goff, *L'Europa medievale e il mondo moderno*, Roma-Bari, Laterza, 1994.

35 de la Bretèque, *L'Imaginaire médiéval cit.*, p. 190.

36 Elliott, *Remaking the Middle Ages cit.*, p. 206-222.

storico attendibile (scelte opinabili, considerata la natura stessa del mito medievale di Robin Hood e quasi sempre con scarsi risultati)<sup>37</sup>, non è possibile accostare tali sceneggiature, come spesso sostenuto dalla critica<sup>38</sup>, allo studio di Trevelyan<sup>39</sup>, lavoro peraltro ormai datato, o alle analisi sulle foreste medievali che delineano il rapporto tra la geografia fisica e quella umana nel Medioevo<sup>40</sup>, in quanto la descrizione della vita nella foresta di Sherwood è un aspetto intrinseco al romanzo di Dumas. Pertanto la domanda più opportuna da porsi, seguendo il metodo delineato da Elliot<sup>41</sup>, è che cosa abbia ispirato Dumas: se i “deserti verdi” della tradizione medievale o i boschi delle favole nate nel Medioevo, che proprio durante il XIX secolo venivano raccolte e codificate.

Ancora più articolato sarebbe delineare un’analisi delle pellicole ispirate al mito arturiano: la tradizione letteraria di riferimento è ricca e varia e non potrebbe prescindere dall’analisi delle influenze reciproche tra modello cavalleresco letterario e il comportamento reale dei *milites*, una spirale d’influenze reciproche e circolari tra la realtà e l’epica, che ha significativamente contribuito a plasmare la figura del cavaliere<sup>42</sup>. Non stupisce quindi la poca fortuna cinematografica dei paladini della *Chansons de Geste*, la cui tradizione letteraria è lunga e complessa<sup>43</sup>, al contrario del ciclo arturiano, dalla tradizione più lineare e già codificata, anche dal punto di vista araldico<sup>44</sup>, nel XIII secolo. Sarebbe difficile anche per uno storico decidere in quale epoca ambientare questi «miti senza tempo», che

---

37 N. Gruppi, *Le ballate di Robin Hood*, Torino, Einaudi, 1991; M. Sanfilippo, *Robin Hood. La vera storia*, Firenze, Giunti, 1997.

38 Attolini, *Immagini del Medioevo* cit., pp. 131-132.

39 G.M. Trevelyan, *Storia della società inglese*, Torino, Einaudi, 1948, p. 17 sgg.

40 Si veda ad esempio: J. Le Goff, *La civiltà dell’occidente medievale*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 147-149; A.A. Settia, *Boschi e castelli: la dinamica di un rapporto*, in *Boschi e controllo del territorio nel medioevo*, a cura di G. Chiarle, Torino, La Cassa, 2008, pp. 5-7.

41 Elliott, *Remaking the Middle Ages*, p. 6.

42 J. Flori, *Cavalieri e cavalleria nel medioevo*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 250-251.

43 A. Vitale Brovarone, *Letteratura e società nel mondo cavalleresco*, in *La storia. I grandi problemi dal Medioevo all’Età Contemporanea*, a cura di N. Tranfaglia e M. Firpo, 2 voll., Torino, UTET, 1992-1997, vol I, 1992, pp. 701-732.

44 M. Pastoureau, *Les armoiries arthuriennes*, in *Les manuscrits de Chrétien de Troyes*, a cura di K. Busby, T. Nixon, A. Stones, L. Walters, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993, pp. 245-247.

già per i lettori medievali si svolsero in una dimensione temporale areale e fantastica, irreali quanto simbolica: nel XII secolo, l'epoca di Chrétien de Troyes, oppure nel XV, il secolo di Thomas Malory, o nel Tardo Antico, seguendo alcune recenti teorie nate dall'archeologia<sup>45</sup>. Resta che al cinema sono rappresentati per il loro valore simbolico con soluzioni differenti secondo il messaggio del film e, fatto non trascurabile, dalla bravura di sceneggiatori e registi<sup>46</sup>.

Stupisce ancora meno l'enorme fortuna riscossa al cinema dalla ricerca del Graal, che acquisisce in ogni pellicola significati sempre differenti. Non stupisce perché le citazioni del Graal nei testi medievali sono rarissime e non è mai descritto nella sua natura materiale. Bisogna sempre tener presente che «senza Tennyson, Scott, i preraffaelliti e soprattutto Wagner, i romanzi del Graal sarebbero rimasti una curiosità per eruditi e il faticoso balocco di pochi specialisti»<sup>47</sup>. Il Graal, ma in generale tutti i «miti senza tempo» nati nel Medioevo, ben si confanno alla creazione di metafore contemporanee, e per contemporaneità intendiamo dall'ideologia nazionalista e l'anticlericalismo ottocentesco fino alla spiritualità *New Age*. Sceneggiatori e registi hanno quindi potuto sbizzarrirsi sui significati simbolici del Graal, svincolati da qualunque ingerenza rigidamente storica, in alcuni casi con soluzioni particolarmente felici come *La leggenda del re pescatore* di Terry Gilliam, che riesce ad adattare l'antica leggenda medievale al mondo contemporaneo. La pretesa «gratuità intellettuale»<sup>48</sup> dei temi di Terry Gilliam e dei Monty Python nelle storie ad ambientazione medievale o medievaleggiante possono esulare dall'intento storicistico. Film come la pellicola di esordio del gruppo comico inglese, *Monty Python and the Holy Grail* del 1974 o, come riconosciuto dalla critica, il film *Jabberwocky* del 1977<sup>49</sup>, riescono a muoversi tra Medioevo e contem-

45 Come è stato fatto per i film *King Arthur* di Antoine Fuqua e *L'ultima legione* di Doug Lefter.

46 G. Gandino, *I cavalieri della Tavola Rotonda tra mito e dissoluzione. "Lancillotto e Ginevra" di Robert Bresson*, in «Quaderni medievali», XIX, 1982, pp. 141-159.

47 F. Cardini, *Introduzione*, in *Il santo Graal. Un mito senza tempo, dal medioevo al cinema*, a cura di M. Macconi. M. Montesano, Genova, De Ferrari, 2002, pp. 9-16.

48 Attolini, *Immagine del Medioevo* cit., p. 166.

49 R. Burt, *Medieval and Early Modern Film and Media*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 51-57.

poraneità con estrema disinvoltura perché tra i Monty Python, irriverenti autori di testi impietosi e abili interpreti, vi erano storici di mestiere<sup>50</sup> in grado di giocare con la percezione contemporanea del Medioevo, ma più in generale della storia, come *Brian di Nazareth* dimostra, riuscendo in questo modo a creare opere dai differenti piani di lettura, anche nelle commedie più leggere.

Se da parte dello storico è difficile rapportarsi con l'idea di Elliot, per cui storiografia e cinema hanno lo scopo comune di ricostruire il Medioevo<sup>51</sup>, più complesso è farlo con la regola espressa da Attolini su una "microstoria" che al cinema ha prevalso sulla "storia", in cui il «"dettaglio" ha attirato l'attenzione più del "campo lungo", la storia con la maiuscola ha dovuto accontentarsi di assumere soltanto la funzione di sfondo per vicende minori, marginali. Una tendenza che si direbbe quasi aver reso concrete involontariamente alcune scelte decisive nel campo degli studi storici, che hanno puntato l'obiettivo, grazie alle indicazioni scientifiche delle *Annales*, sui fatti "insignificanti", ma particolarmente illuminanti per indagare su quella fitta e sfuggente trama di vicende vissute in prima persona da chi non ha mai trovato posto nei manuali di storia»<sup>52</sup>, individuando come una delle caratteristiche del Medioevo cinematografico la predilezione per «l'invenzione svincolata, per così dire, dal rispetto della veridicità storica assoluta». Lo storico non può che osservare in primo luogo che "la veridicità storica assoluta" non è un obiettivo della storiografia, quantomeno quella contemporanea, giacché non è un canone esistente nella metodologia della ricerca storica, fatta di dibattiti e correzioni, nuove scoperte e riletture delle fonti, spesso in opere che dialogano tra loro anche a distanza di decenni. Sarebbe quindi assurdo pretendere da un'opera artistica che l'autore rimanga imbrigliato in rigide regole, verrebbe meno la libertà d'espressione dell'artista che, in quanto tale, può piegare qualunque linea dello spazio e del tempo allo scopo di raggiungere un prodotto

---

50 I Monty Python si conobbero da studenti recitando nelle compagnie teatrali delle università di Oxford e di Cambridge, dove erano iscritti: Terry Jones si laureò in Storia Medievale e Michael Palin in Storia Moderna al St. Edmund Hall di Oxford, dove furono anche ricercatori, ed Eric Idle si laureò in anglistica a Cambridge

51 Elliott, *Remaking the Middle Ages* cit., pp. 35-52.

52 Attolini, *Immagini del Medioevo* cit., pp. 15-16.

originale secondo la propria sensibilità. Inoltre si osserva anche come non sia del tutto vera una preferenza dei cineasti per una “microstoria”, poiché sono molto numerose le pellicole che hanno parlato di grandi eventi storici, numericamente al pari delle opere che hanno portato sullo schermo eventi minori. Ciò che però turba maggiormente lo storico è proprio il concetto che divide una storia “piccola” da una storia con la maiuscola: Vito Fumagalli evidenziava come proprio i lavori di storia locale hanno raggiunto i risultati più interessanti con le metodologie più innovative, un processo tutt’oggi in evoluzione ma che era cominciato con le grandi raccolte documentarie d’inizio Novecento, ampiamente sviluppato dagli anni Sessanta, per arrivare al panorama storiografico attuale fondato sull’individuazione della fisionomia delle istituzioni e della mentalità su un piano squisitamente locale<sup>53</sup>. Non solo non esiste scientificamente una “microstoria” ma il suo stesso concetto, anche volendo prenderlo in esame, non sarebbe antitetico a un concetto di storia “più alto”.

Se si prende in esame esclusivamente la filmografia a carattere Medievale, non è insolita la scelta di molti autori di dedicarsi a personaggi minori o di fantasia, spettatori, molte volte vittime dei grandi eventi. Questa predilezione non sembra essere peculiarità delle pellicole sul Medioevo, ma in generale del cinema storico: sarebbe inutile cercare negli archivi di Dublino o Londra Redmond Barry, protagonista del film *Barry Lyndon* di Kubrik, nato dalla penna di William Makepeace Thackeray nel 1844, o in quelli parigini Armand D’Hubert e Gabriel Féraud, protagonisti de *I duellanti* di Ridley Scott, ispirato dal romanzo di Joseph Conrad; non si troveranno nelle fonti i nomi di Peachy Carnehan e Daniel Dravot, gli avventurieri de *L’uomo che volle farsi re* di John Huston, tratto da un racconto di Kipling.

La storia è la scienza umana per antonomasia, perché fatta dagli uomini e studiata dagli uomini, da cui risulta naturale che un grande evento sia stato vissuto da una folla di individui, per la maggior parte rimasti anonimi, ma che ne sono inevitabilmente rimasti segnati, ognuno secondo le proprie posizioni o sensibilità. Proprio a questo si riferisce la voce narrante di *Barry Lyndon* quando, in occasione della prima battaglia del protagonista, commenta

---

53 V. Fumagalli, *Scrivere la storia*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 89-102.

Ci vorrebbe un grande storico e filosofo per spiegare le cause della famosa guerra dei sette anni [...] la prima esperienza di Barry fu una scamuccia contro una piccola retroguardia dei francesi [...] Questo scontro, sebbene non ricordato nei libri di storia, fu abbastanza memorabile per coloro che vi presero parte.

Un concetto chiaro che definisce bene il ruolo degli uomini all'interno della storia, così come aveva espresso Marc Bloch nella *Strana disfatta*.

### *Il Medioevo al cinema tra ideologia e condizionamenti tecnici*

Il dato «eminente storico»<sup>54</sup> generalmente è l'adattamento cinematografico di un romanzo, scritto nel Medioevo o in anni più recenti poco importa, un lavoro quasi quotidiano per registi e sceneggiatori, che con la storia ha poco o nulla a che fare, ma piuttosto con la sensibilità storica che ha incanalato la scelta verso un testo o un'ispirazione di carattere medievale o, più in generale, storica<sup>55</sup>. Proprio per questo l'ultima parola in fatto di analisi spetterebbe proprio ai cineasti, che in più occasioni si sono pronunciati sulle loro opere, palesando sempre i reali intenti e le fonti delle loro ispirazioni, che raramente sono la ricostruzione del passato; si potrebbe aggiungere che quest'ultima tipologia di film, soprattutto laddove vi è una reinvenzione o una nuova contestualizzazione del Medioevo, sono tra le opere più interessanti e le più godibili<sup>56</sup>. Al contrario nascono confusioni anche pericolose. Il rischio è sempre quello di cadere nella leggerezza di guardare al cinema come un altro mezzo della divulgazione storica<sup>57</sup>, esattamente come espresso da Ridley Scott. Anche chi tra i critici ha colto l'essenza de *The Kingdom of Heaven* di Scott, individuando nella guerra in

54 Attolini, *Immagini del Medioevo* cit., p. 40.

55 Un esempio cinematografico molto interessante di ri-contestualizzazione storica di un testo antico è rappresentato da *I guerrieri della notte*, diretto da Walter Hill. Il regista, laureato in Storia e Letteratura alla Michigan State University, ha voluto riscrivere in chiave moderna le *Anabasi* di Senofonte, con alcuni riferimenti precisi al testo greco.

56 G. Lanera, *Il Medioevo al cinema*, in *Castrum Sermionense. Società e cultura della "Cisalpinia" nel primo medioevo*, a cura di N. Criniti, Brescia, Grafo, 1996, p. 151. Si pensi a pellicole *I visitatori* o *La leggenda del re pescatore* che, non attenendosi rigidamente alle fonti e addirittura non ambientando la trama nel Medioevo, hanno portato sul grande schermo delle soluzioni di grande interesse.

57 G. Miro Gori, *Insegna col cinema. Guida al film storico*, Roma, Studium, 1993.

Iraq la principale ispirazione della pellicola, usa categorie storiche anacronistiche per il medioevo, come “colonialismo”, e creano, di fatto, una confusione tra i termini “arabo” e “musulmano”<sup>58</sup>: leggerezze che poco si confanno anche all’analisi degli eventi contemporanei.

Non bisogna nemmeno fraintendere le pagine di Germana Gandino sull’uso propagandistico da parte del fascismo dei film di carattere medievale<sup>59</sup>. Nel suo articolo parla di un’innegabile difficoltà da parte del regime di usare il Medioevo cinematografico a scopi propagandistici, sicuramente meno adatto rispetto alle ambientazioni di epoca romana<sup>60</sup>, contrariamente a quanto avveniva in Germania. Ciò però non vuol dire, come spesso interpretato dalla critica, che il ventennio sia stato estraneo alla filmografia medievale. Anzi si tratta di una filmografia insolita, come *La cena delle beffe* o *la Corona di Ferro*. Non sono mancate opere con uno sfondo ideologico come *l’Ettore Fieramosca*, diretto da Blasetti nel 1938, in cui il militarismo italiano viene esaltato con un afflato epico che tanto piacque ai gerarchi del regime. Mentre uno degli attacchi mediatici più incisivi alla corona britannica fu il film *Il re d’Inghilterra non paga*, diretto nel 1941 da Giovacchino Forzano, che trae spunto dall’insolvenza del monarca inglese verso alcune banche fiorentine, causando il fallimento dei Bardi nel 1343.

Marc Ferro ha osservato che la ricerca di somiglianze con le fonti in un film da parte dello storico sia un eccesso positivista. Le Goff, in un’intervista, dopo la scottante esperienza sul set de *Il nome della Rosa*, affermò che «in un recente convegno di medievisti francesi abbiamo discusso del rapporto tra cineasti e storici [...] abbiamo concluso che la collaborazione sarà sempre più difficile, perché la gente del cinema elude i nostri consigli [...] considera gli storici come eruditi. I cineasti si credono creatori»<sup>61</sup>. A questo distacco dalla realtà cinematografica facevano ironico riferimento i Monty Python, storici e cineasti, in una scena in cui il pedante accade-

58 Burt, *Medieval and Early Modern Film* cit., pp. 107-125.

59 G. Gandino, *Il Medioevo nel cinema di regime, un territorio evitato*, in «Quaderni Medievali», XV, 1983, pp. 125-147.

60 Dove ha trovato spazio l’irriverente satira di Ettore Petrolini con il suo Nerone, evidente caricatura di Mussolini.

61 Intervista riportata in: S. Bertelli, *Corsari del tempo. Quando il cinema inventa la storia (Guida pratica per registi distratti)*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1994, p. 14.



Una scena di *Kingdom of Heaven*, di Ridley Scott (2005)

mico inglese, consulente storico durante le riprese di un film, sbraitando sul set riguardo alle incongruenze storiche è trafitto da un vero cavaliere medievale, stufo delle sue invettive.

Questo modo di porsi è fondato essenzialmente sul divario tra il mondo accademico e quello cinematografico, troppo distanti per avere un rapporto privo di conflitti, nonostante che a volte si tenti un confronto sereno<sup>62</sup>. Tuttavia sminuire il ruolo di “creatori”, per usare le parole di Le Goff, snatura del tutto la Settima Arte, in quanto si tratta dell’aspetto fondamentale del lavoro di cineasta. Un artista è libero di giocare con la propria materia per comunicare il proprio messaggio, anche qualora fosse solamente un virtuosismo estetico. Gli storici devono tenere presente che la costruzione di un film ha le sue difficoltà e i suoi tempi tecnici, legati alla produzione, al girato giornaliero, ai contratti e ai tempi di presenza sul set degli attori, al montaggio e alla post produzione. I tempi e i modi di realizzazione di una pellicola sono generalmente lunghi, raramente lineari, a volte tormentati e anche i copioni più rigidi possono subire modifiche in corso d’opera. In tutto ciò lo spazio per il consulente storico si fa stretto e relegato a un lavoro di supervisione, più che di controllo, su un prodotto già girato, molte volte senza la possibilità di effettuare modifiche.

62 G. Gandino, “*Nouvelle histoire*” e cinema, *modalità di un incontro*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», LXXXII, 1984, pp. 479-510.

Bisogna altresì considerare che i film, intesi soprattutto come prodotto di consumo commerciale, hanno bisogno di inesattezze, come Gibson ha spesso affermato commentando le scene più criticate del suo *Braveheart*, poiché sono proprio anacronismi o esagerazioni a decretarne l'appetibilità al grande pubblico e il successo al botteghino. I registi quindi si concentrano su scene di battaglia più spettacolari che realistiche, con riferimenti moderni capaci, anziché di destare stupore, di rassicurare in qualche modo lo spettatore che così può meglio immergersi nella storia e nel ritmo della trama. Ma un uso consapevole di anacronismi ha portato registi come John Boorman con *Excalibur* o Brian Helgeland con *Il destino di un cavaliere* a farne i punti di forza dei propri film, elementi bizzarri che, con scopi e destinazioni differenti, donano spessore alle due opere anziché sminuirle.

L'atteggiamento però meno comprensibile dello storico "positivista", per parafrasare Marc Ferro, è quello di non prendere in esame il vero messaggio del film. L'incapacità di analisi lucida, che esuli dal tecnicismo documentario e filologico, in ultima analisi rende sterile anche la critica più puntuale, che diviene un vezzo del supercilioso accademismo, trasformando il rigore storico in pedanteria: non comprendendo i richiami reali del film, soprattutto se alla contemporaneità, riducono la disciplina storica al mero gusto d'antiquariato.

È fondamentale che l'analisi dello storico tenga presente la natura profonda di un film ad ambientazione Medievale, che quasi mai ha come scopo la ricostruzione filologica del passato.

Per i mezzi comunicativi odierni, tra i quali il cinema, è più semplice attingere dai vecchi manuali scolastici (sebbene siano spesso inadeguati, sono ancora molto apprezzati dalla didattica), dal gergo e dalle immagini giornalistiche, dal Medioevo *pop* o *New Age* molto radicato nella società contemporanea<sup>63</sup>. Del resto al cinema è sempre stato problematico mantenere una coerenza lessicale con le fonti, come fu tentato nel *Perceval* di

63 R. Bordone, *Medioevo oggi*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. I Il medioevo latino. L'attualizzazione del testo*, vol. IV, a cura di G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò, Roma, Salerno Editrice, 1997, pp. 261-297; A. Benvenuti-Gagliardi, *Il Medioevo nella percezione contemporanea: alcuni spunti per una riflessione*, in «Revue du Laboratoire Babel», 2007, pp. 314-315.



L'inclita Armata di Grand Fenwyck alla conquista della Grande Mela  
(Peter Sellers in *The mouse that roared*, 1959, dal racconto di Leonard Wibberley)

Rohmer o, meno intellettualmente, in *Excalibur* di Boorman. È stato più facile rievocare linguaggi da romanzo ottocentesco, come ne *I visitatori*, o l'invenzione funzionale di Monicelli nei *Brancaleone*, in cui a un linguaggio liberamente ispirato alle opere di autori come Jacopone da Todi, si sovrappongono e si integrano gerghi dialettali e parole deliberatamente storpiate con latinismi maccheronici. Questo è solo uno degli aspetti che hanno decretato il successo delle due pellicole perché li rendono comprensibili a tutti, secondo un meccanismo al quale alludeva Walter Scott nella prefazione di *Ivanhoe*, corrispondente a un'idea di Medioevo che ogni spettatore ha avuto modo di affrontare sui banchi di scuola ma, al contempo, lo specialista comprende e apprezza per il gioco di influenze che concorrono a determinare una parte importante delle situazioni comiche.

Pertanto, come si chiede Raffaele Licinio, medievista e curatore del sito [cinemamedioevo.net](http://www.cinemamedioevo.net), in un "microforum" con il critico cinematografico Vito Attolini<sup>64</sup>, che cosa deve fare lo storico durante la visione di un film ad ambientazione medievale?

È evidente che nessuna pellicola superi appieno l'esame di storia medievale e di conseguenza il medievista riesce a rovinarsi la visione di ogni

<sup>64</sup> *Le Crociate* di Ridley Scott. *Microforum tra uno storico e un critico cinematografico*, consultabile alla pagina <http://www.cinemamedioevo.net/castello/articoli/crociate.htm>.

film (spesso mettendo alla prova la pazienza degli altri spettatori), andando alla ricerca di piccoli e grandi anacronismi, a volte reputando la visione dei critici cinematografici inadeguata o eccessivamente benevola, volendo ignorare il messaggio essenziale che il film vuole lanciare. D'altra parte i parametri di giudizio di un film non si misurano sempre sulla base della fedeltà storica, perché alcune pellicole, che riescono a rimanere filologicamente fedeli alle fonti, possono risultare lavori cinematografici mediocri. Quindi è consigliabile, una volta davanti al grande schermo, chiudere i saggi storici, immergersi nel ritmo e, come auspicato da Elliot, porsi le giuste domande.



## Gli extraterrestri non leggono Clausewitz

di Eric Robert Terzuolo

Quando pensiamo al cinema di guerra, pensiamo naturalmente a rappresentazioni di guerre già combattute, o al massimo ancora in corso. Ma il cinema ci dà anche la possibilità di immaginare le guerre del futuro, un esercizio tutt'altro che insensato, ma che deve trovare un difficile equilibrio tra inventiva e concretezza.

Basta digitare *future of warfare* su [www.amazon.com](http://www.amazon.com) per trovare oltre 500 titoli. Nelle prime pagine di questa lunga lista, troviamo opere che trattano dell'impatto della fine della Guerra fredda, del petrolio, degli sviluppi in campi come la robotica, la tecnologia aerospaziale, strumenti informatici, il GPS, o le armi non letali. Insomma, non mancano persone che si sforzano ad immaginare come combatteremo nel futuro.

Chiaramente, in questa letteratura più o meno scientifica si parte dal presupposto che si tratterà in futuro, come si è trattato finora, di guerre tra esseri umani. Una ricerca su *Survival*, forse la più importante rivista di questioni strategiche in lingua inglese, rivela neanche un articolo che prenda in considerazione l'ipotesi di un'aggressione contro il nostro pianeta da parte di extraterrestri. Non sarà sicuramente il sottoscritto a proporre a *Survival* un numero speciale su questo tema<sup>1</sup>, ovviamente ai margini degli studi strategici. Possiamo però ricorrere alla fantascienza per immaginare come sarebbe un'aggressione extraterrestre, tenendo magari presente che già in più casi le previsioni della fantascienza si sono avverate.

---

1 Esistono opere che pretendono di trattare in maniera seria e documentata il problema di come difendere la Terra nel caso di un'aggressione extraterrestre, con titoli come *An Introduction to Planetary Defense: A Study of Modern Warfare Applied to Extra-Terrestrial Invasion* o *Alien Invasion: The Ultimate Survival Guide for the Ultimate Attack*. Ma si tratta di una letteratura veramente ai margini, anche se riesce a vendere un certo numero di copie presso un pubblico devoto alle dietrologie, pronto a credere che il governo USA affossi sistematicamente gli indizi d'incursioni aliene sulla Terra.



*Alien*, di Ridley Scott (1979)

### *Dagli anni '50 agli anni '90*

Negli ultimi vent'anni abbiamo visto una notevole serie di film che trattano di conflitti tra umani ed extraterrestri. Questo arco inizia con *Independence Day* (1996, regia di Roland Emmerich) e prosegue tuttora. Ma il cinema americano di fantascienza ha avuto un'impennata poco dopo la fine della Seconda guerra mondiale. Si stima, infatti, che tra il 1948 e il 1962 siano stati prodotti oltre 500 film (inclusi cortometraggi) di questo genere, e l'invasione o l'infiltrazione della Terra da parte di alieni ha rappresentato una delle principali tematiche del cinema di fantascienza americano degli anni '50.

Gli studiosi spesso presentano i film dei primi anni della Guerra fredda come espressione delle paure dell'americano medio dell'epoca. Il titolo del relativo capitolo in un'importante storia del cinema americano è piuttosto rappresentativo: "Science Fiction Films and Cold War Anxiety"<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Victoria O'Donnell, "Science Fiction Films and Cold War Anxiety", in Peter Lev, (ed.),

Gli studiosi complessivamente sembrano convergere nel segnalare le fonti d'ansia: le armi atomiche, viste sempre più come minaccia, e meno come strumento risolutivo nella cruenta guerra con il Giappone<sup>3</sup>; il comunismo, minaccia esistenziale, spesso percepito come una specie di pestilenza, controllo del pensiero, estirpazione dell'individualità, e come pericolo importato da fuori. Vivian Sobchak, infatti, divide i film sulle invasioni extraterrestri in due categorie, quelli che manifestano una "estetica della distruzione" e i film invece dove le minacce sono quasi invisibili<sup>4</sup>. C'è anche chi scorge nel cinema fantascientifico degli anni '50 i riflessi di una crisi più personale e psicologica dell'americano medio, meno legata alle paure della Guerra fredda<sup>5</sup>, oppure una critica della società americana, in particolare del maschilismo tipico dell'epoca<sup>6</sup>.

Tra i numerosi film che trattano di invasioni (o almeno incursioni) aliene, tre in particolare sono rimasti influenti nei decenni successivi: *La cosa da un altro mondo* (1951, regia di Christian Nyby con l'ausilio del produttore Howard Hawks, egli stesso un importante regista), *Ultimatum alla Terra* (1951, regia di Robert Wise) e *L'invasione degli ultracorpi* (1956, regia di Don Siegel).

Nei film di Nyby e Siegel, va detto, abbiamo un certa difficoltà a capire le motivazioni degli extraterrestri. L'unico tentativo di comunicare con la "Cosa" non finisce molto bene per l'interlocutore umano, e l'extraterrestre

---

*Transforming the Screen, 1950-1959 (History of the American Cinema, Vol. 7)*, New York, Charles Scribner's Sons, 2003, pp. 169-170. Cindy Hendershot, *Paranoia, the Bomb, and 1950s Science Fiction Films*, Popular Press, 1999.

- 3 Maurizio Zinni, *Schermi radioattivi. L'America, Hollywood e l'incubo nucleare da Hiroshima alla crisi di Cuba*, Marsilio, Venezia 2013.
- 4 "American Science Fiction Film: An Overview," in David Seed (ed.), *A Companion to Science Fiction*, Malden (MA), Blackwell Publishing, 2005, pp. 264-265. Roy Menarini e Andrea Meneghelli ci ricordano anche l'ansia di Hollywood a trovare nuovi generi di film in grado di fornire "emozioni forti e paure ancestrali" alla giovane generazione del dopoguerra, poco interessata ai tradizionali prodotti cinematografici. Vedi *Fantascienza in cento film*, Recco (GE), Le Mani, 2000, p. 15. La "List of films featuring extraterrestrials" di en.wikipedia include nel gennaio 2015 oltre 450 titoli.
- 5 Michael Bliss, *Invasions USA: The Essential Science Fiction Films of the 1950s*, Lanham (MD), Rowman & Littlefield, 2014, pp. x-xi.
- 6 Susan A. George, *Gendering Science Fiction Films: Invaders from the Suburbs*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 2-4.



*L'invasione degli ultracorpi*

sembra principalmente interessato a trovare sangue animale e umano per nutrirsi. Ne *L'invasione degli ultracorpi*, gli alieni, che agiscono come collettività, si sostituiscono agli esseri umani, prendendo le sembianze di specifici individui, e sembrano intenzionati a proseguire con la vita di piccoli borghesi della profonda provincia americana. Non si capisce a quale scopo, e Siegel infatti non ci fa capire se la trasformazione in ultracorpi e la conseguente perdita dell'individualità sia una metafora per il pericolo comunista o per il conformismo dell'America degli anni '50<sup>7</sup>.

In *Ultimatum alla Terra*, invece, abbiamo a che fare con alieni molto più razionali e trasparenti, tecnologicamente e forse moralmente superiori a noi. Il film ha una trama insolitamente complessa. Non tratta, in senso stretto, di un'invasione extraterrestre. Ci propone, invece, una sorta di Nazioni Unite in versione interplanetaria, però assai incisiva, che si assume veramente la responsabilità di mantenere l'ordine. Gli extraterrestri minacciano

7 O'Donnell, op. cit., p. 184. È d'accordo sulla sostanziale ambiguità del messaggio del film Roy Menarini, *Il cinema degli alieni*, Alessandria (IT), Edizioni Falsopiano, 1999, p. 184. Propende invece per la seconda interpretazione W. Scott Poole nel recente *Monsters in America: Our Historical Obsession with the Hideous and the Haunting*, Waco (TX), Baylor University Press, 2011, pp. 111-123.

la distruzione della Terra nel caso che gli umani non raddrizzino i loro comportamenti pericolosi e potenzialmente destabilizzanti. C'è chi potrebbe scorgere negli alieni un sano realismo politico, ma anche forse uno sgradevole paternalismo di stampo quasi colonialista.

I tre film verranno poi riproposti in versioni modernizzate, con effetti speciali molto più tecnologici e spettacolari, ma con scarsa originalità. L'*Ultimatum alla Terra* del 2008 (regia di Scott Derrickson), per esempio, ha come protagonista Keanu Reeves, in forma più *zombie* che elegante emissario extraterrestre alla Michael Rennie. Questi *remake* non sembrano destinati a rimanere particolarmente influenti.



Il sub-genere del cinema delle invasioni extraterrestri non sparisce con la fine dell'Amministrazione Eisenhower, ma guardando agli anni '60, '70, e '80, i film più influenti ci propongono una più variegata serie di "incontri" tra umani e extraterrestri. C'è il misterioso ed imperscrutabile monolito nero alieno che figura nel filone iniziato con *2001: Odissea nello spazio* (1968, regia di Stanley Kubrick), che segna una svolta. Nella prima metà degli anni '70, si può scorgere "una rinascita della fantascienza sociale, politica, metaforica, utopica"<sup>8</sup>.

I film di George Lucas e Steven Spielberg, che riportano il cinema di fantascienza alla ribalta negli Stati Uniti nella seconda metà degli anni '70, accantonano il tema delle invasioni extraterrestri. In *Guerre stellari* (1977) Lucas ci propone un grande melodramma, con umani e alieni in abbondanza, ma che si svolge dichiaratamente in luoghi e tempi molto distanti da nostri. Nello stesso anno, in *Incontri ravvicinati del terzo tipo* di Spielberg, "l'arrivo degli alieni ha i caratteri dell'avvento di una divinità, l'eccesso di luce che contraddistingue i visitatori suggerisce caratteri angelici e salvifici"<sup>9</sup>. Non dimentichiamoci poi che seguì l'adorabile pro-

8 Menarini, *Cinema degli alieni*, p. 27.

9 *Ibidem*, p. 41



*Incontri ravvicinati del terzo tipo*

tagonista di *E.T. l'extraterrestre* (1982). Vero che nel 1979 era anche tornato l'alieno ultra cattivo, se un essere privo di razionalità come il protagonista di *Alien* si può descrivere come buono o cattivo. Ma fino allo sciagurato *AVP: Alien vs. Predator* del 2004 questi esseri rimangono in luoghi chiusi e molto distanti dalla Terra e non sembrano in grado di montare un'invasione nel normale senso della parola.

È soltanto nel cinema americano degli anni '90 che ritroviamo extraterrestri invasori paragonabili a quelli degli anni '50. Spesso, infatti, viene sottolineata la somiglianza tra i film di fantascienza di questi due decenni<sup>10</sup>. Fondamentale è appunto il summenzionato *Independence Day* del 1996, un *B-movie* molto dispendioso, che si ispira fortemente ai film degli anni '50, in particolare *La Terra contro i dischi volanti* (1956, regia di Fred Sears)<sup>11</sup>. Prevale nettamente la summenzionata "estetica della distruzione".

### *Ma perché invadere la Terra?*

L'opacità delle motivazioni degli invasori extraterrestri, già problematica in film come *La cosa da un altro mondo* e *L'invasione degli ultracorpi*, non viene certamente meno nei film degli ultimi vent'anni. Non si scorge una chiara strategia che colleghi l'impiego di enormi risorse aliene al raggiungimento di precisi scopi che si possano definire "politici". Dopotutto,

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 104; Menarini, Meneghelli, op. cit., p. 16.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 122.

attraversare una o più galassie *en masse* per prendere controllo di un intero pianeta non è cosa da tutti. Presumibilmente i capi alieni dovrebbero essere in grado di spiegare perché lo stanno facendo.

Tra gli invasori extraterrestri più assurdi ci sono sicuramente i cattivi di *The Avengers* (2012, regia di Joss Whedon) film di grande successo commerciale, basato sui fumetti della Marvel Comics. Indubbiamente più “fanta-“ che “scientifico”, *The Avengers* ci propone una squadra di supereroi (tra i quali anche Thor, dio del tuono nella mitologia nordica) che salvano New York dai Chitauri, razza aliena evidentemente crudelissima, che attraversando un portale spaziale ha la possibilità di terrorizzare signore della terza età e i rispettivi barboncini negli appartamenti dei quartieri alti di New York. I Chitauri dispongono anche di quella che il compianto critico cinematografico di Chicago, Roger Ebert ha descritto come “una stra-enorme macchina serpente-lucertola-drago, strisciante e ondulante, che sembra fare di testa propria, con il sussidio d’innumerabili serpenti”<sup>12</sup>.



In effetti, tali macchine infernali sembrano ormai d’obbligo. In *Transformers: Dark Side of the Moon* (2011, regia di Michael Bay) avevamo già incontrato *The Driller* (Il Perforatore) un essere meccanico che sembra un enorme serpente dotato di lame e denti, in grado di ridurre in macerie interi grattacieli, non si capisce per quali motivi.

Circa lo stesso senso estetico, una sorta di tecno-barocco, si riscontra nei vettori degli extraterrestri in *Battleship* (2012, regia di Peter Berg). Questo film, che s’ispira al vecchio gioco di società “Battaglia navale”, è stato fortemente criticato per l’assenza di una trama comprensibile. Allo spettatore non è dato sapere assolutamente niente delle motivazioni degli

<sup>12</sup> Nell’inglese originale: “ginormous slithering, undulating snake-lizard-dragon machine, which seems almost to have a mind of its own and is backed up by countless snakelings”. Vedi <http://www.rogerebert.com/reviews/the-avengers-2012>

invasori extraterrestri, che in sostanza si dimostrano in grado di affondare alcune navi da guerra americane e giapponesi, ma per il resto sembrano piuttosto imbranati.

Va riconosciuto che azioni estremamente distruttive e micidiali hanno un posto nella guerra. Basti pensare all'impiego delle bombe atomiche nel 1945 per piegare definitivamente la resistenza del Giappone ed evitare un'invasione che avrebbe avuto costi umani enormi per ambedue gli avversari. Come hanno ben capito anche gli ideatori degli attentati dell'11 settembre 2001, la distruzione di grandi oggetti può avere un enorme impatto psicologico e politico. Un'ipotizzabile potenza extraterrestre potrebbe decidere di distruggere un obiettivo molto importante e visibile per mostrare la propria forza irresistibile. Potrebbe ottenere un buon risultato politico con un impiego sostanzialmente modesto delle proprie risorse. Ma non si scorge una visione così strategica dell'impiego della forza presso gli extraterrestri cinematografici di oggi.



In *Independence Day*, almeno, gli alieni danno qualche spiegazione per la loro elevatissima distruttività. I leader statunitensi sopravvissuti al primo attacco hanno modo di comunicare in maniera relativamente approfondita con l'unico alieno catturato. Questo si dimostra un efficace portavoce della propria specie, non limitandosi a rivelare soltanto nome, grado, e numero di matricola. Entra in comunicazione telepatica

con il presidente americano, mostrandogli in sintesi la storia della propria specie, che ha eliminato le intere popolazioni di molteplici pianeti, uno dopo l'altro. Il presidente poi li descrive in questo modo:

Sono come locuste. Viaggiano da un pianeta all'altro, la loro intera civiltà. Dopo aver consumato tutte le risorse naturali, proseguono. E siamo noi i prossimi.

Quando il presidente gli domanda se c'è qualche possibilità di compromesso, di pacifica convivenza, l'alieno risponde chiaramente:

<b>Alieno</b>	Pace? Niente pace.
<b>Il Presidente</b>	Cosa volete che facciamo?

**Alieno** Morire. Vi uccidiamo . . . tutti<sup>13</sup>.

Chiaramente, la cultura strategica aliena non prevede la possibilità di vittoria definita in termini politici, ma soltanto l'annientamento dell'avversario.

Dal 1996 in poi vediamo spesso brutte copie degli alieni già decisamente efferati di *Independence Day*. Va detto che Hollywood ci offre effetti speciali grandiosi, attori spesso bravi e importanti, e sceneggiature non sempre prive di spunti interessanti, sfoderando talvolta pure il senso dell'umorismo. Due recenti film con l'onnipresente Tom Cruise rappresentano indubbiamente un cinema di qualità. In *Senza domani* (*Edge of Tomorrow*) del 2014 (regia di Doug Liman), la distruzione della razza umana viene sventata grazie alla scoperta di un modo per resettare il tempo, provando in questo modo una quasi infinita serie di mosse tattiche per sconfiggere l'invasore extraterrestre, una sorta di organismo collettaneo altamente efficiente. La trama è piuttosto ingegnosa, ma non ci viene dato di capire cosa gli alieni vogliano farsi della Terra, a parte seminare morte e distruzione. In *Oblivion* (2013, regia di Joseph Kosinski) gli obiettivi degli aggressori risultano quantomeno più chiari. Sono a caccia di risorse naturali. Dopo aver letteralmente consumato le risorse presenti sulla Luna, utilizzano l'acqua dei mari terrestri per generare energia.

La sete degli alieni, a dire la verità, è un tema diffuso. Jonathan Liebesman, regista di *World Invasion: Battle Los Angeles* (2011) pensò bene di chiarire prima dell'uscita del film che l'aggressione extraterrestre al centro della trama era motivata dalla caccia alle risorse naturali, in particolare l'acqua<sup>14</sup>. Probabilmente si era reso conto che il film stesso non spiegava proprio niente delle motivazioni degli alieni. A scapito del successo commerciale non indifferente, *World Invasion: Battle Los Angeles* attirò i fischi dei critici. I comportamenti degli extraterrestri sembrano, infatti, assurdi. Attraversare il cosmo, grazie alle proprie tecnologie ultra avanzate, per poi occupare Los Angeles (e tutte le altre grandi città) combattendo strada per strada, distruggendo immobili e ammazzando persone

---

<sup>13</sup> Testo integrale della sceneggiatura a <http://www.imsdb.com/scripts/Independence-Day.html>

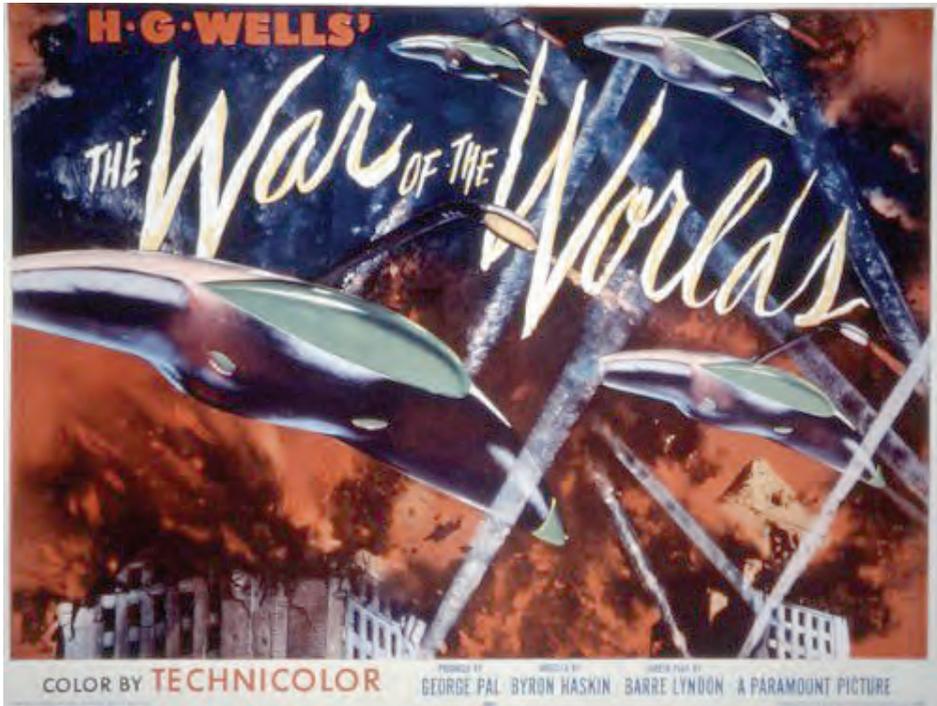
<sup>14</sup> Vedi <http://screenrant.com/battle-los-angeles-comiccon-2010-robf-69613/>

con armi leggere, non ha senso. Il film si ispira a un episodio nei primi mesi dopo Pearl Harbor (verosimilmente un falso allarme relativo a un'incursione giapponese nei pressi di Los Angeles) e riprende molti elementi classici dei film sulla Seconda guerra mondiale, in particolare quelli incentrati sulle peripezie di piccole unità militari, ma utilizza tali elementi ben collaudati in un contesto privo di senso.

Gli strani alieni camuffati da fulmini globulari in *L'ora nera* (*The Darkest Hour*), co-produzione russo-americana del 2011 (regia di Chris Gorak) hanno obiettivi più chiari. Sostanzialmente si vogliono accaparrare il rame e altri metalli presenti sulla Terra. Forse non c'è da sorprendersi che un film ambientato a Mosca ci presenti extraterrestri a caccia di risorse materiali a basso contenuto tecnologico, presenti in abbondanza in Russia. Sembra quasi un'espressione del pensiero geopolitico russo, che presta particolare attenzione al controllo delle risorse. Strano però che gli alieni non si dimostrano interessati a gas naturale e petrolio.

In alcuni film, sono proprio gli esseri umani stessi a rappresentare la preziosa risorsa naturale che gli extraterrestri vanno cercando. Nel romanzo del 1898 di H. G. Wells, *The War of the Worlds* (*La guerra dei mondi*), gli invasori marziani, in fuga da un pianeta morente, si cibano di sangue umano. Nella versione cinematografica del 1953 (regia di Byron Haskin), d'altro canto, gli alieni sembrano più interessati a vaporizzare gli umani che a cucinarli al vapore. (Si scopre che i marziani soffrono di una sorta di anemia, ma la cosa finisce lì.) La versione cinematografica più recente, quella del 2005 con protagonista Tom Cruise (regia di Steven Spielberg, ormai pronto a farci conoscere anche gli alieni cattivi) è per certi aspetti più fedele alle idee originali di Wells sulle motivazioni degli invasori extraterrestri. Il sangue umano cola abbondante, e grazie agli effetti speciali vediamo propagarsi sulla Terra anche l'erba rossa tipicamente marziana che secondo Wells gli invasori avrebbero portato con sé. Oltre che pensare a cibo, gli invasori sembrano abbastanza focalizzati sull'obiettivo di eliminare la resistenza organizzata, tagliando per esempio le principali vie di comunicazione. Insomma, sembrano aver pianificato le operazioni con qualche criterio strategico e tattico.

Anche gli alieni nel criticatissimo *Skyline* (2010, regia di Colin e Greg Strause) considerano gli umani un'importante materia prima. Catturano



gli umani per inserire i rispettivi cervelli in nuovi esseri che gli invasori stanno creando, per scopi che non sono mai spiegati. *Signs* (2002, regia e sceneggiatura di M. Night Shyamalan) è un altro film dove i motivi degli alieni sono poco chiari, ma non si esclude che possano ritenere gli umani una forma di fast food. Per fortuna, mancano di determinazione, e la gran massa degli extraterrestri fugge sotto il primo impatto di una resistenza organizzata.

### *Alieni cattivi, e pure brutti*

Non solo le motivazioni degli alieni cinematografici sono sempre più o meno le stesse – morte e distruzione materiale per ottenere risorse naturali – ma colpisce anche la mancanza d’inventiva rispetto alle caratteristiche fisiche degli invasori alieni stessi. Ci troviamo quasi sempre con un misto ripugnante tra rettile e seppia gigante, con tentacoli quasi d’obbligo. La concezione estetica exo-biologica di *Alien* sembra assai influente. Un’eccezione interessante si trova, per fortuna, in *Oblivion*, dove alla fine incontriamo il vero cattivo, una macchina di origini aliene. Non è una



*Skyline*

soluzione originalissima, ma dopo tanti alieni quasi identici, l'assenza di tentacoli è sicuramente di grande sollievo.

Un'altra eccezione interessante alla regola degli alieni tipo "spaghetti allo scoglio" si trova in *Prometheus* (2012, regia di Ridley Scott) una sorta di prologo ad *Alien*. Qui il tentativo di annientare la razza umana con un'arma biologica viene eroicamente sventato prima che gli aggressori possano raggiungere la Terra. Gli alieni cattivi sembrano degli esseri umani ultra palestrati, con carnagione azzurrina. Sappiamo anche, dalle scene iniziali del film, che è stata proprio questa razza a seminare la vita sulla Terra. Si presume che *Prometheus 2*, previsto per il marzo 2016, ci spiegherà i motivi di tale drammatico ripensamento. L'idea di aggredire la Terra per cancellare un errore fatto, piuttosto che per ottenere risorse, non è proprio originalissimo. Ricorda in parte, forse volutamente, il diluvio universale raccontato nel Vecchio Testamento. Ma si tratta quantomeno di fonte più nobile rispetto a *Independence Day*.

### *Ma dov'è la logica?*

Forse il brutto aspetto generalmente dato agli alieni invasori serve in parte per distrarci dai lapsus logici che abbondano in questi film. Chiaramente, la fantascienza è per antonomasia ancora più romanzata di quasi tutti gli altri generi letterari o cinematografici. Ma forse proprio il fatto di avere a disposizione uno spazio estremamente ampio per l'invenzione dovrebbe imporre agli autori un'attenzione particolare alla logica e alla verosimi-

gianza delle trame e dei personaggi.

Invece il cinema di fantascienza ci propone esseri in grado di creare tecnologie per attraversare la galassia (o galassie), spesso con le loro intere civiltà, ma che non hanno risolto sfide tecnologicamente più modeste, per esem-



pio produrre cibo e acqua, ripulire ambienti inquinati, o sostituire risorse naturali esaurite. Sono spesso cose per le quali noi poveri umani già possediamo tecnologie adatte. È generalmente la volontà politica che ci manca, ma chi sposta intere civiltà nello spazio intergalattico presumibilmente possiede volontà politica e capacità decisionale in abbondanza.

Sembra inoltre assurdo pensare che alieni con tecnologie avanzatissime non si proteggessero dai microbi terrestri, che invece li fanno fuori in *La guerra dei mondi*. Gli assurdi alieni di *Signs*, vulnerabili all'acqua, si dimenticano pure gli impermeabili e gli ombrelli. E se fossero arrivati sotto la pioggia? Andrebbe inoltre valutata molto attentamente la diffusa convinzione che gli esseri umani rappresentino dei manicaretti particolarmente graditi ad esseri formati in luoghi ed ecosistemi presumibilmente molto diversi da quelli della Terra. Già in tempi preistorici, il sapore sgradevole della carne umana ha contribuito a salvare la nostra specie dai predatori. Perché un extraterrestre automaticamente farebbe della controparte umana un gradito spuntino?

Colpisce anche che agli extraterrestri tecnologicamente molto avanzati venga spesso attribuita una mentalità di fatto molto primitiva, con un'evidente mancanza di cultura strategica, a scapito del fatto che le loro vengano descritte quasi sempre come civiltà guerriere. Presumibilmente anche gli alieni avranno i loro Clausewitz, i loro Giap. O magari, nel preparare la loro aggressione, potrebbero voler conoscere i nostri pensatori strategici. *Von Kriege*, per esempio, si può scaricare gratis da Amazon, e si presume

che gli alieni abbiano accesso all'Internet.

*Perché gli alieni sono pessimi strateghi?*

Lo scarso spessore intellettuale di molto cinema di fantascienza spesso viene descritto come frutto dell'innamoramento dei registi e scenografi con gli effetti speciali, generati da strumenti tecnologici sempre più complessi. "La tecnologia degli effetti speciali non è più collegato al razionalismo o alla scienza, e tale dissociazione spiega in gran parte lo slittamento della fantascienza . . . verso il fumetto . . . o la letteratura di pura fantasia"<sup>15</sup>.

Forse questa tecno-dipendenza trae forza dalla ricerca di immagini sempre più drammatiche dopo l'attentato alle Torri Gemelle<sup>16</sup>, anche se c'è chi riscontra una sorta di autocensura delle immagini fanta-belliche nei primi anni dopo l'11 settembre<sup>17</sup>. Anche uno spettatore di spirito analitico può godersi l'*hardware* che viene messo in mostra nei film di fantascienza, senza preoccuparsi dell'assenza di *software* mentale. È l'equivalente morale di gustare al bar la patatina frita, che invece chi si preoccupa di mantenere la linea non terrebbe mai a casa. Si tratta di un piacere assolutamente momentaneo.

Registi e scenografi evidentemente non hanno pensato di attingere al pensiero strategico terrestre nel tentativo d'immaginare come le civiltà extraterrestri potrebbero fare la guerra. Il primato che Clausewitz assegna alla politica, quando definisce la guerra come "la continuazione della politica con altri mezzi", non sembra far parte della cultura aliena. La guerra, la più possibile distruttiva e cruenta, sembra ormai per gli extraterrestri il punto di partenza, non d'arrivo. Mentre gli alieni di *Ultimatum alla Terra* o di *Incontri ravvicinati del terzo tipo* erano pronti a utilizzare strumenti che potremmo dire "diplomatici", e non sembravano propensi ad invadere la Terra, gli extraterrestri adesso arrivano e incominciano a far fuoco, senza porsi troppi quesiti.

Nella sua analisi "trinitaria" della guerra, Clausewitz sottolinea inoltre

---

15 Sobchak, op. cit., p. 273.

16 Lincoln Geraghty, *American Science Fiction Film and Television*, Oxford, Berg, 2009, p. 104.

17 Roy Menarini, *Cinema e fantascienza*, Bologna, Archetipolibri, 2012, p. 24.

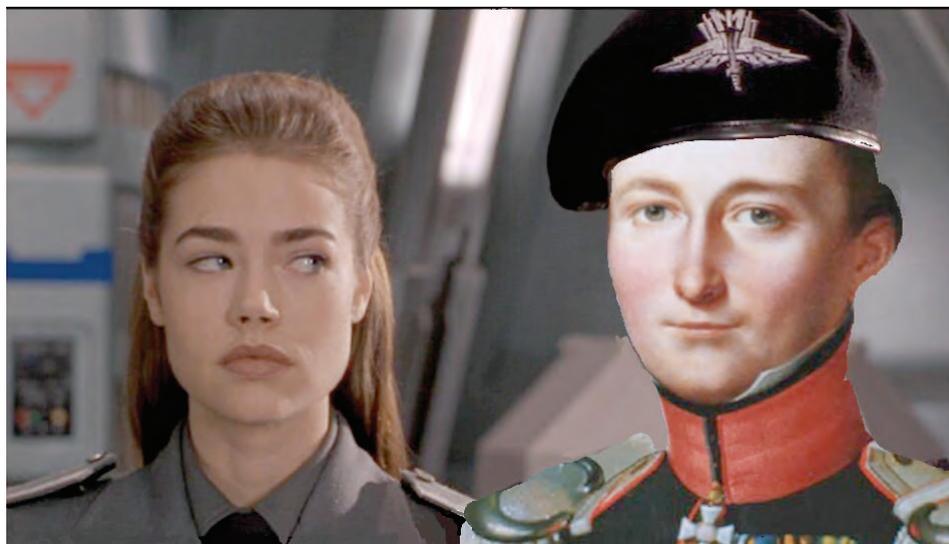
l'aspetto psicologico e la capacità e l'ingegno dei comandanti militari. Anche questi elementi, purtroppo, sembrano mancare dalle rappresentazioni degli invasori alieni che ci offre ormai il grande schermo. Che si tratti di esseri biologici o meccanici (come i *Transformer* cattivi) vediamo la Terra minacciata da nemici programmati per la distruzione del pianeta. Non hanno bisogno, evidentemente, di venire motivati e stimolati. Soltanto agli umani è concesso d'avere un "io", una qualsiasi autonomia mentale e psicologica. Gli invasori generalmente hanno sistemi militari che sembrano privare di significato il ruolo di eventuali comandanti e strateghi. Senza elementi psicologici o di leadership in gioco, gli alieni possono farci paura, ma sono sostanzialmente terribilmente noiosi.

Possiamo inoltre immaginare che, mentre Clausewitz venne duramente criticato dopo la Prima guerra mondiale come ideatore della "guerra totale", troverebbe insensata e controproducente la sfrenata, cieca distruzione umana e materiale operata dagli extraterrestri cinematografici. È evidente in *Von Kriege* la critica di Clausewitz all'obiettivo della distruzione totale nelle guerre tra umani. Clausewitz ha dedicato, infatti, ampia attenzione al difficile problema di come limitare e moderare la guerra e i propri effetti. L'attenzione al giusto rapporto tra mezzi impiegati e risultati sperati permea l'opera clausewitziana, e fa parte della sua visione dell'etica che un leader deve dimostrare quando si trova costretto a impiegare la guerra come strumento della politica<sup>18</sup>.

A dire il vero, non c'è da sorprendersi che le descrizioni cinematografiche d'ipotizzabili invasori extraterrestri non siano intrise dal pensiero di Clausewitz. Ormai anche per fare cinema, come per quasi tutto, ci sono scuole o facoltà apposite, molto tecniche, che sicuramente non richiedono ai loro studenti la lettura dei classici del pensiero. Dovremmo invece riflettere su un'altra questione: perché nell'attuale momento storico il cinema insiste a immaginare quasi esclusivamente civiltà extraterrestri in preda ad una cieca distruttività? Clausewitz ci insegna che la guerra cambia da un'epoca all'altra, ed è frutto del proprio contesto storico. Questo dovrebbe

---

18 Sulla moralità nell'impiego della forza secondo Clausewitz, v. Suzanne C. Nielsen, "The Tragedy of War: Clausewitz on Morality and the Use of Force," *Defence Studies*, Vol. VII, n. 2 (2007), pp. 208-238.



Clausewitz è vivo e lotta insieme a noi! (*Starship Troopers*)

be valere anche per come ci immaginiamo la guerra. Presumibilmente ci sono dei motivi per i quali oggi giorno ci immaginiamo un faccia a faccia, o forse un “faccia a tentacoli” con alieni ultra distruttivi e sostanzialmente depersonalizzati (se così possiamo dire).

Non era sempre così. Nel primo *Ultimatum alla Terra*, la minaccia delle altre civiltà della galassia di distruggere la Terra prima che gli umani possano incominciare a creare disastri a livello interplanetario rispecchia una logica, e anche un’attenta analisi del comportamento umana. Non sembra proprio del tutto opinabile. Va anche apprezzato lo sforzo da parte dell’emissario alieno di conoscere in maniera più diretta e approfondita gli esseri umani medi.

### *Un cinema di crisi?*

Presumibilmente gli invasori extraterrestri che incontriamo nel cinema degli ultimi vent’anni rispondono a qualche esigenza psichica che produttori, registi, e sceneggiatori hanno riscontrato, o almeno credono d’aver riscontrato, presso il pubblico. Abbiamo visto come i film degli anni ’50 sembravano affondare le loro radici nella diffusa paura di uno scontro esistenziale tra Est e Ovest con le armi nucleari o nella paura dell’avvento di

una società di massa troppo omogeneizzata. Gli alieni odierni, invece, non hanno più l'aspetto distinto, se forse un po' austero, di Michael Rennie nel primo *Ultimatum alla Terra*, o l'aspetto forse ancora più rassicurante del cittadino medio americano, come ne *L'invasione degli ultracorpi*. Oggi, invece, sembriamo voler immaginare alieni talmente diversi da noi da rendere impossibile qualsiasi sorta di riconoscimento reciproco. Cosa ci ha portato verso una condizione mentale di questo tipo?

Una risposta un po' semplicistica è che “la narrativa fantascientifica dell'invasione [extraterrestre] emerge in tempi di crisi” e che “il riemergere delle narrative d'invasioni negli anni '90 risponde alla paura del terrorismo”<sup>19</sup>. Ma questo, non ci spiega l'uscita di *Independence Day* nel 1996. L'undici settembre era ancora lontano, bisognava aspettare ancora due anni per gli attentati sanguinari alle ambasciate statunitensi in Kenya e in Tanzania, il deficit del bilancio dello Stato americano era molto modesto, l'economia USA complessivamente andava a gonfie vele, e i paesi dell'Unione Europea stavano portando avanti la creazione dell'Euro e altri progetti miranti a una maggior integrazione. Non proprio un momento di crisi, si direbbe, almeno per i paesi occidentali a livello interno, che non avevano ragione di sentirsi fortemente minacciati dall'esterno. Menarini infatti spiega *Independence Day* come ricerca di nemici per un'America che a quel punto non aveva più rivali<sup>20</sup>.

Ma forse proprio la fine della Guerra fredda aveva aperto la strada a una nuova visione sociale della conflittualità, più complessa, incerta, irrazionale. Prima che arrivassero gli alieni sterminatori di *Independence Day*, avevamo visto i genocidi in Ruanda e nell'ex Jugoslavia, e l'estrema difficoltà che le strutture politiche, militari, e pure mentali ereditate dalla Guerra fredda incontravano per far fronte a tali nuove e spaventose sfide. Se già gli umani sembravano aver perso le staffe, perché aspettarsi un maggior ritengo da parte di eventuali invasori extraterrestri? Sparirono gli alieni ultra razionali, paladini del diritto interplanetario e della stabilità, incontrati in *Ultimatum alla Terra*. Largo, invece, ai biechi distruttori tentacolati.

---

19 Sean Redmond, “Film since 1980,” in Mark Bould, Andrew Butler, e Sherryl Vint (eds.), *Routledge Companion to Science Fiction*, Florence (KY), Routledge, 2009, p. 134.

20 Menarini, *Cinema degli alieni*, p. 179.

A scapito del divertente teatro dell'assurdo di *Il dottor Stranamore* o del paradossale concetto della *mutual assured destruction* (distruzione reciproca assicurata) con sigla MAD (che indica follia), la Guerra fredda si può ricordare come una sorta di esasperazione della razionalità, un continuo creare e applicare schemi razionali per spiegare la guerra che, ce lo ricordava proprio Clausewitz, alla fine si svolge sempre in una fitta nebbia, cioè in una condizione d'incertezza per antonomasia. Se nella politica e nella politica militare della Guerra fredda abbiamo spesso errato, è stato non per una mancanza di razionalità, ma per un'eccessiva razionalità, l'imposizione di schemi razionali e manageriali che non sempre riuscivano a comprendere tutte le motivazioni e gli impulsi degli esseri umani. Basti pensare alla quasi totale incomprendimento del nazionalismo, per esempio, che ha contribuito in maniera fondamentale al fallimento americano nel Vietnam.

Certamente è anche l'11 settembre ad influenzare fortemente il nostro modo di immaginare potenziali avversari. Una visione sicuramente e volutamente estrema ci viene dall'intellettuale francese Jean Baudrillard, in un articolo scritto poco dopo l'11 settembre 2001, dove descrive gli attentati come momento di rottura dopo i noiosi anni '90, per descrivere i quali riprende le parole dello scrittore argentino Macedonio Fernandez, che aveva parlato di uno "sciopero degli eventi" negli anni '90<sup>21</sup>. (Si desume che Fernandez e Baudrillard abbiano letto poco i giornali durante quel decennio, ma forse i massacri in Ruanda e nell'ex Jugoslavia mancavano di spettacolarità.) Sulle pagine di *Le Monde*, Baudrillard celebra, in un certo senso, l'11 settembre 2001 come realizzazione di un sogno radicato nelle menti di tutti gli occidentali, un suicidio da parte di un Occidente onnipotente, e perciò odiato, in fin dei conti, anche da chi in fondo beneficia dallo strapotere occidentale. Tali scene di suicidio, secondo Baudrillard, erano già diffuse nei film di disastri, ai quali si possono, volendo, associare quelli sulle invasioni extraterrestri<sup>22</sup>. A prescindere dalle molteplici affermazioni assurde (tra quelle già poche che risultano chiaramente decifrabili) nello scritto di Baudrillard, l'intellettuale d'Oltralpe sembra aver colto l'emer-

21 Jean Baudrillard, "The Spirit of Terrorism," apparso in *Le Monde*, 2 novembre 2001, traduzione di Rachel Bloul, <http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/the-spirit-of-terrorism/>

22 Redmond, op. cit., pp. 137-38.

gere di una nuova fase, difficile da comprendere, della conflittualità a livello mondiale.

Indubbiamente, il modo in cui i governi occidentali spesso hanno analizzato e descritto il terrorismo nel periodo post-11 settembre ha favorito una visione scarsamente strategica del comportamento degli avversari, noti o immaginabili. Il concetto della *Global War on Terror*, poi formalmente abbandonato dall'Amministrazione Obama nel 2009<sup>23</sup> poneva non pochi problemi di logica strategica. Che senso ha combattere i sentimenti provocati dalle azioni dei propri avversari? Si combatte un avversario, non una condizione psichica. Accentuare l'effetto piuttosto che la causa può anche farci dimenticare che l'avversario mira a provocare terrore non in quanto tale, ma con una serie di obiettivi strategici e tattici, definiti in maniera sicuramente razionale. Sono questi che dovrebbero invece essere al centro della nostra attenzione. Il concetto della *Global War on Terror* ha rischiato una pericolosa "de-razionalizzazione" dell'avversario. Se riflettiamo poi sul periodo in cui veniva preparata l'azione militare contro l'Iraq nel 2003, sembra di cogliere un mescolarsi indistinto delle diverse logiche strategiche di due avversari – Al Qaeda e Saddam Hussein – ambedue importanti ma molto diversi nei loro obiettivi e nelle loro maniere d'agire.

Se gli avversari e rivali umani di oggi vengono, in un certo senso, privati della loro razionalità, perché allora dovremmo imputare un'elevata razionalità agli avversari che ci divertiamo ad immaginare? Basta sostanzialmente che gli extraterrestri siano cattivissimi. Può essere che nel nostro immaginario collettivo gli alieni vengano utilizzati per spiegare cose che non riusciamo a spiegarci<sup>24</sup> ma ciò non implica automaticamente che i comportamenti degli alieni abbiano una chiara logica interna. L'alieno immaginario serve principalmente le nostre necessità psichiche. E nell'attuale contesto storico, sembrano servirci extraterrestri privi di senso politico o strategico, produttori di macerie e di disgustose bave. Insomma, più un riflesso di una situazione dove continuiamo ad avere difficoltà a capire i ri-

23 Scott Wilson, Al Kamen, "'Global War on Terror is Given New Name'", *Washington Post*, 25 marzo 2009, <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2009/03/24/AR2009032402818.html>

24 Jodi Dean, *Aliens in America: Conspiracy Cultures from Outerspace to Cyberspace* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1998), 8.

schi e le minacce con le quali ci dobbiamo confrontare che un vero stimolo a riflettere e a comprendere meglio la nostra attuale condizione.

Forse s'incomincia a uscire da questa fase. Recenti film come *Prometheus* e *Oblivion* ci propongono alieni che sembrano avere motivazioni complesse e contrastanti, o dei quali si può soltanto presumere l'esistenza attraverso macchine che hanno costruito e lanciato nello spazio. Quantomeno c'è qualcosa di più al quale pensare. Negli Stati Uniti la televisione ci ha proposto in questi anni delle visioni fantascientifiche molto più interessanti di quelle che abbiamo visto nei cinema, in particolare la serie di telefilm *Battlestar Galactica* (nella versione 2004-2009, non quella del 1978-79) che riguarda una guerra civile esportata nello spazio, con robot senzienti, animati da una religione monoteista, che si scontrano con i pochi umani politeisti fuggiti al tentativo di genocidio operato dai robot. Va detto che nel corso di oltre 70 puntate gli autori hanno avuto modo di sviluppare una serie di trame intrecciate, di grande complessità, coinvolgendo un'ampia gamma di personaggi ben delineati. Questo nel cinema è ormai oggettivamente più difficile.

### *Conclusioni*

Il cinema è ovviamente un'attività commerciale, e in fin dei conti la cosa fondamentale è vendere biglietti e poi video. Ma i film sono anche artefatti culturali e intellettuali che possono servire a stimolare la riflessione su questioni importanti. Basti pensare alla lunga serie di film americani, anche di grande successo commerciale, che hanno affrontato il problema del razzismo, per esempio *Indovina chi viene a cena?* del 1967 (regia di Stanley Kramer) o il più recente *The Help* (2011, regia di Tate Taylor) un successo sul mercato americano, se non particolarmente a livello internazionale. Il cinema di fantascienza potrebbe in qualche misura favorire una riflessione ragionevolmente seria sugli ipotizzabili conflitti del futuro. Ma per questo sarebbe necessario immaginare eventuali invasori (o quantomeno rivali) extraterrestri un po' diversi da quelli disegnati negli ultimi vent'anni. Probabilmente l'industria cinematografica non vorrà intraprendere un progetto di questo tipo. Ma niente ci proibisce di pensare a come rappresentare meglio un'aggressione extraterrestre.



La miglior difesa è l'attacco! No Pasaran!

Sembra opportuno non attribuire agli alieni un potere smisurato, per poi ricorrere a un'improbabile *deus ex machina* per sconfiggerli. È ragionevole pensare che ci siano sempre limiti al potere, e interessante speculare su quali potrebbero essere i limiti e i punti deboli di civiltà tecnologicamente molto avanzate. È fondamentale ricordarsi che la distruzione materiale (e anche umana) non equivale a sconfiggere l'avversario, risultato che si misura prima di tutto in termini politici. A cosa potrebbe servire agli extraterrestri un pianeta coperto di macerie, prodotte con enorme dispendio di risorse? Infatti, pare sensato attribuire agli extraterrestri almeno una sorta di cultura strategica. Si può benissimo immaginare una logica strategica diversa da quelle alle quali siamo abituati, ma una logica, riconoscibile come tale, ci vuole. Rendiamoci conto che gli effetti speciali cinematografici servono principalmente per visualizzare gli effetti *collaterali* delle scelte politiche, strategiche, e tattiche dei protagonisti. Si può risparmiare sugli effetti speciali, che non devono sostituirsi a sceneggiatura e regia intelligente, evitando anche di dedicare troppa attenzione all'aspetto degli alieni. Più ci preoccupiamo a renderli fisicamente diversi da noi, più

We're not just fighting for our lives. We're fighting for our existence.

STARRING NOAH WYLE

# FALLING SKIES

2-HOUR SERIES PREMIERE EVENT  
JUNE 19 9PM ET



WE KNOW DRAMA™

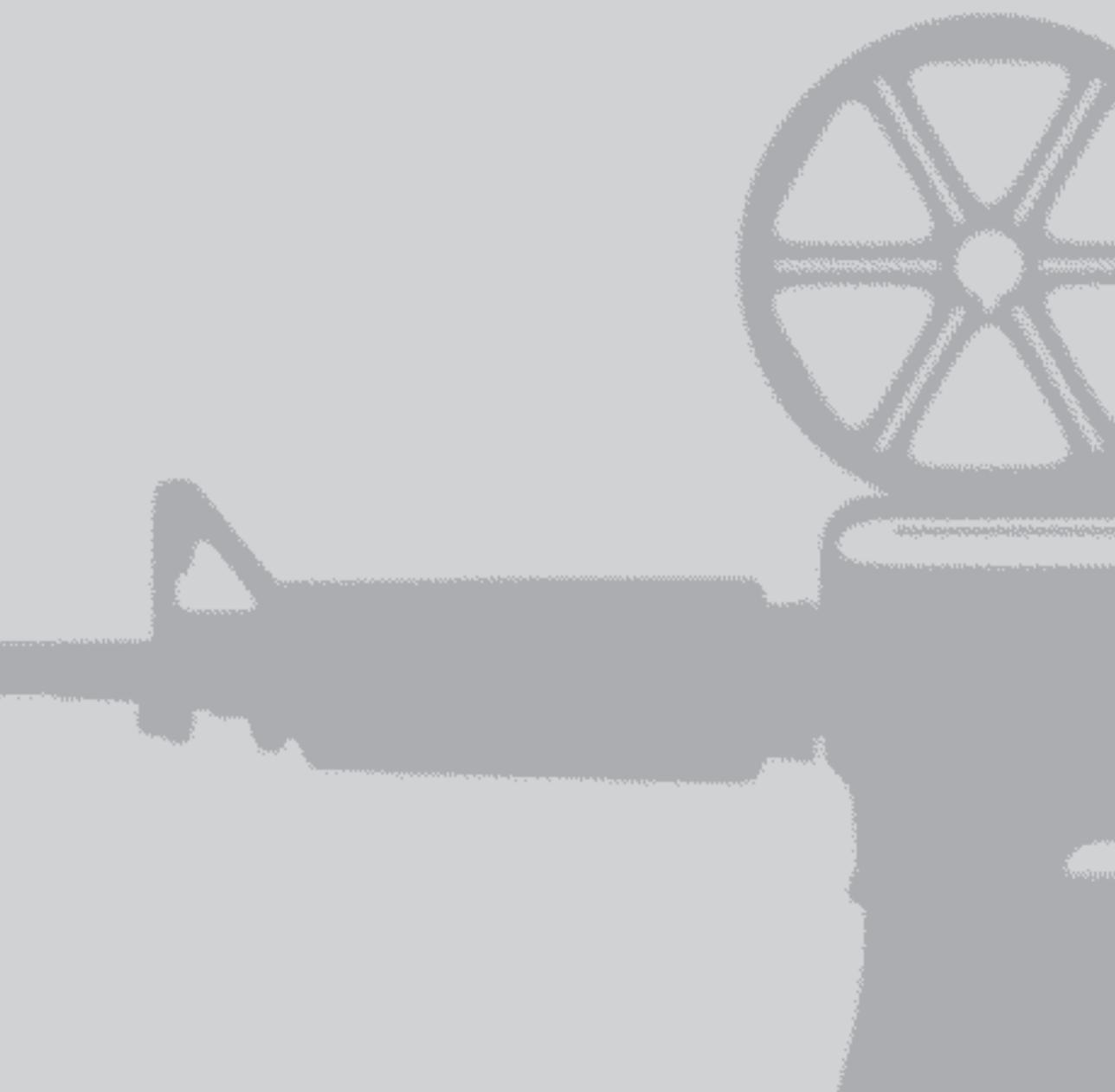
TM & © 2011 Turner Entertainment Networks, Inc. A Time Warner Company. All Rights Reserved.

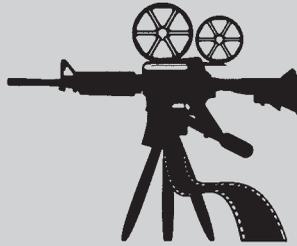
crece la convinzione che agiscano in maniera priva di logica strategica. Diventano soltanto bizzarri animali ultra distruttivi. È più istruttivo l'extraterrestre intellettualmente e psicologicamente ripugnante che quello fisicamente ripugnante.

Va ripetuto, infine, che l'immagine che ci diamo degli ipotizzabili invasori extraterrestri non è altro che un'estensione del nostro modo d'immaginare gli avversari che già concretamente ci troviamo davanti, e anche noi stessi. Come sottolinea Menarini, “non esiste film di fantascienza che non analizzi . . . la condizione sociale, culturale, e comunitaria degli uomini con se stessi”<sup>25</sup>.

---

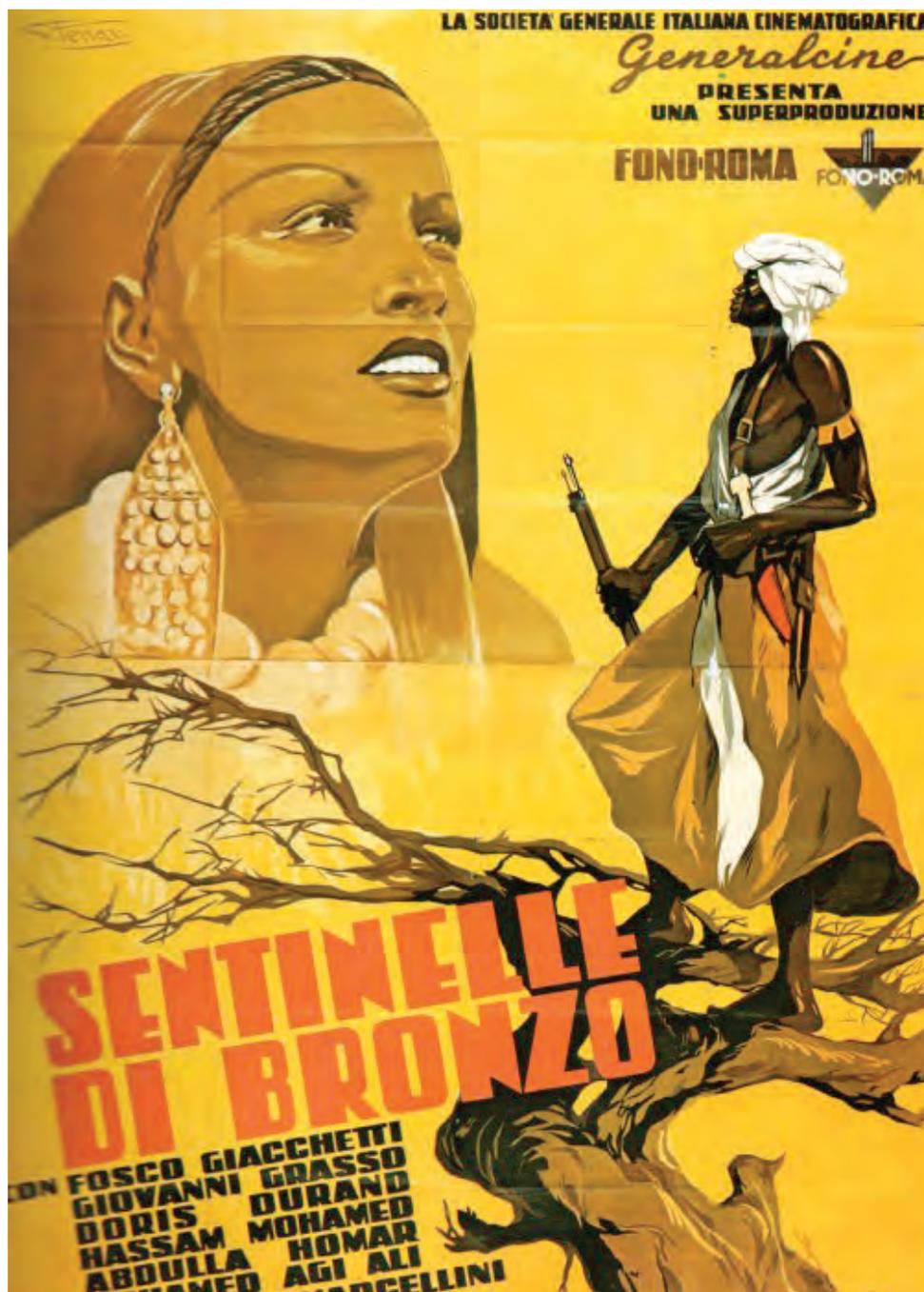
<sup>25</sup> *Cinema e fantascienza*, p. 39.





# Cinema Impero





## Visioni da un altro mondo

Esotismo, avventura e politica nel cinema coloniale francese ed inglese dalle origini alla decolonizzazione

di Maurizio Zinni

### *1. Il cinema coloniale*

Nel tentativo di definire le caratteristiche peculiari del genere coloniale la rivista francese «Cine journal» del 26 luglio 1913 si richiamò ad una produzione che nelle sue linee generali evocava la vita nei possedimenti d'oltremare, attirava l'interesse dei giovani per il lavoro in quelle terre lontane e, allo stesso tempo, aiutava gli indigeni a civilizzarsi familiarizzandoli con i modi di vita occidentali<sup>1</sup>. Di fatto, già dall'inizio del secolo, il cinema coloniale appariva agli occhi dei suoi stessi creatori, al di là della natura altamente spettacolare e delle potenzialità economiche connaturate alle sue capacità di intrattenimento, nelle sue vesti strettamente politiche, come uno strumento a disposizione dei colonizzatori nella difficile impresa di dominio materiale e spirituale di quelle regioni e dei loro abitanti.

A molti anni di distanza da quell'articolo, la definizione di cinema coloniale, pur essendosi arricchita di elementi e sfumature, non era sostanzialmente mutata nel suo assunto principale. Le didascalie lasciavano il posto ai dialoghi dei protagonisti, il bianco e nero allo sfavillante technicolor delle grandi produzioni, ma il significato profondo di un filone, che chiamava in gioco direttamente le aspirazioni imperiali delle potenze europee e che fondeva anche in maniera molto libera il lato affascinante dell'avventura esotica con gli imperativi politici della conquista coloniale, rimaneva presente sia nella mente dei suoi realizzatori sia in quella del pubblico in sala.

---

<sup>1</sup> G. Dureau, *Une exposition coloniale à Marseille. La cinématographie coloniale*, «Ciné journal», 26 juillet 1913, pp. 3-4.

In una prospettiva ampia ed inclusiva, il genere coloniale comprende film a soggetto e documentari - a seconda dei casi “travestiti” da ricerca antropologica, da fantasia esotica o da film d’avventura - che si richiamano in maniera più o meno evidente all’epoca coloniale, ai paesi colonizzatori e colonizzati, alle dinamiche che si generano dal confronto fra modernità europea e realtà africana o asiatica, ma che si ricollegano anche direttamente, in maniera non secondaria, allo sviluppo del cinema come mezzo espressivo a partire fin dai suoi primi anni di vita.



Se analizziamo le radici ideologiche alla base di queste opere, il cinema coloniale si qualifica, non senza qualche forzatura concettuale, come un mezzo al servizio dell’idea coloniale: i colonizzatori utilizzano argomenti politici, culturali ed economici per giustificare la loro presenza in altri continenti quale difesa della nazione o testimonianza della grandezza del loro paese. In queste pellicole acquista grande rilievo la formulazione dell’idea d’impero che fa cadere la distinzione fra madre patria e colonie. L’impero è presentato come un bene per tutti, colonizzati e colonizzatori: i primi perché possono

entrare in possesso e sfruttare per la grandezza della nazione le risorse di quelle regioni lontane; gli altri perché dal contatto con gli europei possono attingere conoscenze altrimenti loro precluse ed incamminarsi così sulla strada della modernizzazione e della civiltà.

Proprio da questo secondo aspetto si sviluppa un altro tema cardine alla base dell’ideologia coloniale, quello fondato sul pensiero socio-darwinista secondo il quale la razza bianca viene considerata superiore e ha, fra i propri compiti, quello di far giungere il progresso alle altre razze per sollevarle dalla barbarie di costumi in cui sono costrette a vivere. In questa maniera il “fardello dell’uomo bianco”, descritto da Rudyard Kipling

nella poesia *The White Man's Burden*<sup>2</sup>, diventa parte integrante di un discorso filmico in cui la missione civilizzatrice dei paesi europei vede proprio nell'intima bontà e giustezza che ne sarebbe alla base la sua giustificazione prima e nella sua riuscita la prova ultima, oltre che la conferma di un destino imperiale inscritto nel più grande processo di sviluppo storico.

Dal punto di vista formale e narrativo del genere, è possibile rilevare come l'attrazione esercitata sul cinema europeo dall'avventura esotica, dagli scenari inconsueti e pittoreschi di Africa ed Asia, da popolazioni diverse e "misteriose" incarnazione di una natura selvaggia ed incontrollabile, si è manifestata fin dagli anni immediatamente seguenti la nascita stessa del cinematografo. Lo sguardo della macchina da presa fin dagli albori della settima arte si peritò di riportare sugli schermi del vecchio continente una realtà "altra" che, di volta in volta, si prestava a un'osservazione di tipo eminentemente documentaristico e scientifico come ad una ri-creazione avventurosa e, al contempo, fantasiosa nutrita degli stereotipi allora più in voga nell'immaginario collettivo. Non è un caso che i primi brevissimi film ad avere un'ambientazione che si richiamava a contesti esotici, in alcuni casi africani, fossero opera dello stesso George Méliès già negli ultimi scampoli dell'Ottocento: *La prise de Tournavos* (1897); *Cléopâtre* (1899); *Infornes d'un explorateur* (1900)<sup>3</sup>.

## 2. Lo sviluppo del genere nel corso degli anni

Il cinema coloniale trovò diffusione per lo più in Europa a cavallo fra le due guerre, in quei paesi che avevano o stavano costruendosi un impero coloniale e che potevano anche contare su un'industria cinematografica in grado di assecondare le fantasie spettacolari di registi e sceneggiatori. Riferimento diretto è alla Francia e all'Inghilterra, anche se il genere darà i suoi frutti in altre nazioni che avevano possedimenti d'oltremare<sup>4</sup> o pote-

2 La poesia era stata pubblicata nel 1899 a sostegno degli Stati Uniti nella guerra contro la Spagna per la conquista delle Filippine. Cfr. A. Pajalich, *Il bianco, il nero, il colore. Cinema dell'Impero Britannico e delle sue ex-colonie 1929-1972*, Le Lettere, Firenze, 2008, p. 21.

3 Cfr. J. Rouch, *Ciné-Ethnography*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003, p. 12.

4 Affascinata dall'esotico e dagli scenari inconsueti e selvaggi dell'Africa fin dai primi anni

vano vantare tradizioni coloniali più o meno lontane<sup>5</sup>.

Almeno fino a tutti gli anni Venti, il fascino dell'esotico sposato alla curiosità rispetto al diverso, all'estraneo percepito come altro<sup>6</sup>, aveva informato le pellicole europee sia tramite le immagini dei documentari di viaggio realizzati da registi-esploratori, sia in più spericolate narrazioni di fantasia in cui le terre d'Africa e d'Asia divenivano il contesto ideale per racconti in cui avventura, mistero, paura, si fondevano per dissetare un pubblico assetato di emozioni forti, selvagge, primordiali, apparentemente irraggiungibili nella moderna e razionale Europa se non nelle pagine di autori come Kipling, Conrad, Haggard, Wallace e Salgari.

Come sottolinea Alberto Farassino, è proprio dopo la prima guerra mondiale che «anche in Europa, [...], si assiste allo stesso fenomeno che si verifica a Hollywood, dove matura il passaggio dal documentarismo di viaggio e di scoperta al cinema esotico di studio»<sup>7</sup>.

---

del secolo, la cinematografica italiana ritornò prepotentemente al filone coloniale alla metà degli anni Trenta, quando il regime fascista coronò il proprio sogno imperiale conquistando l'Etiopia. Per un'analisi complessiva si rimanda a M. Zinni, *L'impero sul grande schermo. Il cinema di finzione fascista e la conquista coloniale (1936-1942)*, in «Mondo Contemporaneo. Rivista di storia», 3, 2011, pp. 5-38. L'oramai declinante potenza coloniale spagnola vide il suo cinema di ambientazione africana svilupparsi fin dal 1909, con alcune pellicole documentarie. Negli anni Venti il genere coloniale trovò un forte impulso produttivo grazie principalmente all'intervento dello Stato maggiore dell'Esercito e di alcuni investitori privati che si impegnarono in una produzione a carattere eminentemente bellico-coloniale il cui obiettivo propagandistico era rivendicare il diritto-dovere spagnolo ad amministrare le terre del nord Africa. Cfr. S. Lucarelli, *Note sul cinema coloniale spagnolo*, pubblicato il giorno 6 marzo 2009 sul sito on line *Cinemafrica. Africa e diaspora nel cinema* ([www.cinemafrica.org](http://www.cinemafrica.org)). La debole cinematografia portoghese produsse tardivamente nel 1940 *O feticço do imperio* di Antonio Lopes Ribeiro, principale ed unico esempio di cinema coloniale realizzato in questo Paese.

5 La cinematografia tedesca, negli anni Venti e Trenta sostanzialmente estranea a qualsiasi interesse nei confronti di pellicole di tema coloniale, nel 1941 produsse due film "africani" che avevano come obiettivo dichiarato una virulenta propaganda antibritannica e razzista. Cfr. S. Lowry, *Cinema nazista*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Vol. III. L'Europa. Le cinematografie nazionali, Tomo primo*, Einaudi, Torino, 2000, p. 429 e R. Taylor, *Film propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*, I.B. Tauris Publishers, London - New York, 1998, pp. 187-195.

6 Cfr. A. Pajalich, *op. cit.*, p. 15.

7 A. Farassino, *Cosmopolitismo ed esotismo nel cinema europeo fra le due guerre*, in G.P. Brunetta, *Storia del cinema mondiale. Vol. I. L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Einaudi, Torino,



*La Bandera* (Julien Duvivier, 1935)

Negli anni Venti coesistono, così, opere di finzione, in cui l'ambientazione africana o asiatica è un semplice pretesto per vicende che attingono a piene mani ai luoghi comuni più diffusi nell'immaginario orientalista ed esotista dell'epoca<sup>8</sup>, e film documentari, in cui la fascinazione per l'esotico è tutt'uno con gli intenti di ricerca antropologica e scientifica. Il cinema di esplorazione d'inizio secolo in questo senso palesa già nelle sue immagini una volontà di dominio filmico del territorio che non è completamente estranea allo spirito coloniale all'interno del quale si sviluppò gran parte delle cinespedizioni.

È in questi primi trent'anni del Novecento che il cinema coloniale strut-

---

1999, p. 499.

8 L'orientalismo, al pari dell'esotismo, si fonda sui concetti di razza, nazionalità ed alterità e costituisce uno degli elementi cardine dell'ideologia coloniale in Europa come negli Stati Uniti. Cfr. M. Bernstein, *Introduction*, in M. Bernstein, G. Studlar (ed.), *Visions of the East. Orientalism in Film*, I.B. Tauris Publishers, London – New York, 1997, pp. 2 ss.

turò una serie di paradigmi iconografici e tematici in molti casi inscindibili l'uno dall'altro. Fra questi i più rilevanti furono senz'altro la rappresentazione della colonia e delle popolazioni locali; i rapporti fra questa realtà, a un tempo affascinante e pericolosa, e il cittadino europeo; il ruolo che quest'ultimo incarnava oltremare e la missione che ivi era deputato a svolgere. Come emerse in maniera via via più evidente già negli anni Dieci e Venti, questi nodi narrativi si qualificarono progressivamente come elementi ricorrenti di buona parte del cinema di ambientazione coloniale, pur con inevitabili modifiche e revisioni. Essi divennero anche specchio attendibile, a seconda delle loro diverse declinazioni, di come la società europea, in generale, e quella dei singoli paesi, in particolare, si confrontavano con il fenomeno coloniale, costruendo un peculiare immaginario coloniale che ne orientava l'agire e la riflessione.

In questo senso, il massimo successo per questo genere di pellicole si ebbe negli anni Trenta, una stagione cinematografica in cui i film coloniali si qualificarono come i prodotti più spettacolari, economicamente più impegnativi e ideologicamente più rigorosi nel panorama internazionale.

Il cinema coloniale divenne, così, un genere "classico" ampiamente sfruttato dall'industria cinematografica. Questo fenomeno è sicuramente legato alle peculiari vicende di politica estera; a un livello più generale, tuttavia, una simile affermazione può essere letta come indice di un'evoluzione stessa del cinema europeo negli anni che sancirono il passaggio dalla grande stagione del cosmopolitismo e delle collaborazioni produttive e creative a quella degli interventi protezionistici e statali volti al rafforzamento di un'industria dello spettacolo sempre più percepita come strumento politico a fini nazionalistici<sup>9</sup>.

La produzione coloniale formò un *corpus* cinematografico sostanzialmente coeso in cui le istanze particolari – politiche e produttive - che ne avevano causato la realizzazione convivevano con scelte tematiche e stilistiche oramai canonizzate e che situavano anche le opere più ideologiche nel solco oramai consolidato, ed apprezzato dal pubblico, del film di genere avventuroso. In queste opere il fascino dell'impresa eroica, la spet-

---

9 A. Farassino, *op. cit.*, p. 508.

tacolarità degli scontri all'ultimo sangue, la rappresentazione viepiù romanzata della colonia e della vita in quelle regioni tendeva oramai a smarcarsi con forza dagli intenti semplicemente documentaristici del filone di viaggio etnografico per costruire una vera e propria epica atta a celebrare i gloriosi destini europei ai confini del mondo.

Alla stessa maniera, tuttavia, è possibile rinvenire sottotraccia, soprattutto nelle produzioni francesi e inglesi, la presenza d'inquietudini che palesano, in maniera forse involontaria, un atteggiamento nei confronti dei territori conquistati, e più in generale dell'*altro*, che non può in maniera semplicistica essere ricondotto alla pura celebrazione della presenza europea in colonia. In molti di questi film, in maniera più o meno evidente, l'Africa e l'Asia continuavano ad essere viste come zone misteriose in cui il conquistatore, forte delle sue armi e delle sue conoscenze, rischiava continuamente di perdersi. Nel cinema francese la colonia, terra di confine non solo geografico ma anche interiore, appariva come il teatro di una continua rinegoziazione e, in alcuni casi, confusione di ruoli fra Europa e Africa, Occidente e Oriente. In quello inglese, invece, il mito dell'impero britannico era costruito tramite una serie di prove sempre più ardue da superare e attraverso la riaffermazione di un dominio successiva, però, alla sconfitta di una minaccia nascosta in quelle terre e generata da quelle popolazioni almeno formalmente assoggettate, quindi sempre passibile di riproposizione in contesti e tempi differenti.

In questo senso è possibile cogliere in questa produzione al suo acme i segni per certi versi premonitori, pur nella loro indeterminatezza, di una egemonia militare e culturale che nella rappresentazione del suo massimo splendore già pareva portare in sé i segni delle sue intime debolezze.

Con lo scoppio della Seconda guerra mondiale, le esigenze legate alla politica propagandistica rivolta al fronte interno e il necessario affermarsi di pellicole di genere bellico spinsero le cinematografie dei paesi in lotta a preferire altri soggetti rispetto a quelli esotici e di ambientazione coloniale o, al massimo, ad "arruolare" il filone coloniale evidenziandone la componente militare a fini di propaganda.

Dopo il 1945, quello coloniale rimase un genere di punta soprattutto per la cinematografia di lingua anglosassone, americana in particolar modo. Che il mito della presenza europea in colonia continuasse a vivere immu-

tato solo nelle pellicole hollywoodiane non deve meravigliare. Come economicamente, così anche cinematograficamente il vecchio continente era uscito in ginocchio dagli anni di guerra. L'attenzione della società che cercava di risollevarsi dalle rovine e dai lutti lasciati dal conflitto, inoltre, era rivolta ai problemi quotidiani e non ad avventure ambientate in regioni misteriose e sconosciute lontane migliaia di chilometri dalle difficoltà domestiche.

Il cinema del vecchio continente non smise di fare film esotici, ma la differenza rispetto al passato era soprattutto qualitativa: in questa produzione era sempre più avvertibile un sentimento di forte nostalgia per una stagione prossima alla scomparsa. Un senso di sconfitta spesso non dichiarato che ritraeva mirabilmente l'inesorabile cambiamento storico in atto e che accomunerà sotterraneamente, come un fiume carsico, la cinematografia di chi avrebbe visto svanire proprio negli anni a venire, in alcuni casi in maniera drammatica, il proprio status di potenza coloniale.

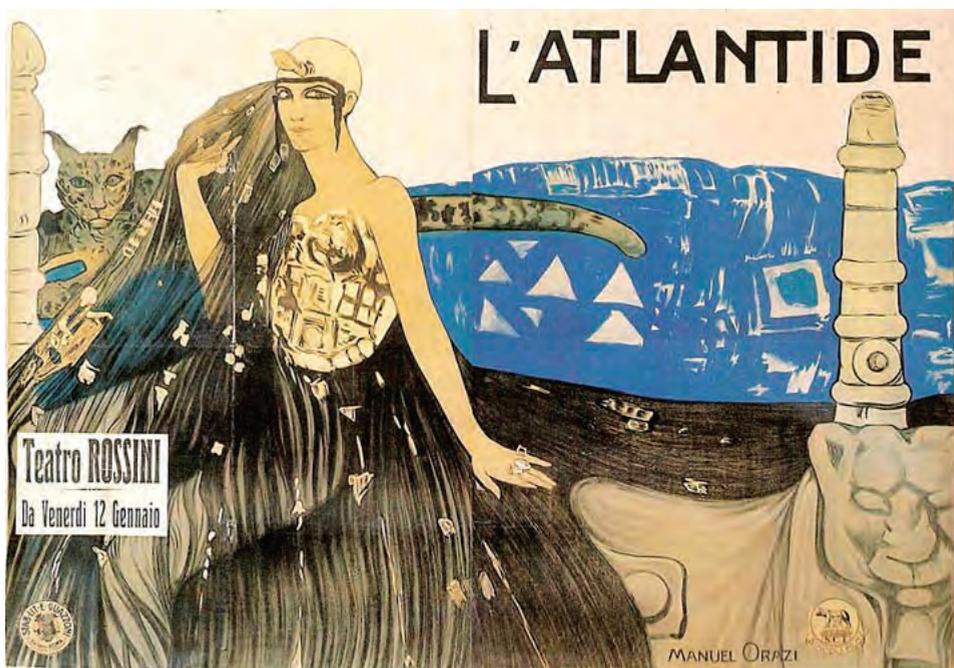
India, Indocina, Malesia, Algeria, sono le tappe di una forzata presa di coscienza che lascerà tracce durature nell'immaginario cinematografico e collettivo francese e inglese. Nei film realizzati dalla seconda metà degli anni Quaranta, a rimanere impresso sulla celluloida fu più che il ritratto di un presente dai contorni incerti, il ricordo di una passata grandezza che con sempre maggiori difficoltà si poteva rinvenire nei giorni oramai alle porte della decolonizzazione.

### *3. Il cinema francese tra fascinazioni esotiche ed identità coloniale*<sup>10</sup>

La Francia è il paese che ha più sviluppato il tema dell'avventura coloniale, raccontandola soprattutto come esperienza personale e viaggio interiore. Per la Francia, nazione ricca e orgogliosa, i possedimenti extraeuropei erano espressione di battaglie e avventura, ribellismo, voglia d'annullamento e rigenerazione di cui il cosmopolitismo organizzato e militarizzato della Legione straniera diverrà un topos ricorrente.

---

<sup>10</sup> Sull'importanza del tema dell'identità per la Francia di fine Ottocento ed inizio Novecento cfr. T. Chafer, A. Sackur (eds.), *Promoting the Colonial Idea. Propaganda and Visions of Empire in France*, Palgrave Macmillan, Gordonsville, 2001, p. 5.



L'esempio principale di quest'approccio alla colonia è dato da un film di finzione che, a buon diritto, può essere considerato all'origine di gran parte della produzione cinematografica di ambientazione africana realizzata negli anni successivi, cioè *L'Atlantide* di Jacques Feyder (1921). Tratto dal romanzo *Atlantis* di Pierre Benoit<sup>11</sup>, il film di Feyder ricrea il mito, al contempo classico e modernissimo, romantico e avventuroso pur nella sua profonda natura novecentesca e di massa<sup>12</sup>, della città perduta. Nelle peripezie dei due legionari protagonisti, i temi del viaggio e della scoperta si elevavano dal terreno concretamente geografico e contingente del dominio coloniale per giungere ad astrazioni metafisiche. Con *L'Atlantide*, il viaggio alla scoperta dell'Africa non appariva più solo come un'escursione in terre inesplorate, ma un'autentica ricerca di sé, dei propri desideri, delle più intime convinzioni.

11 Sul libro di Benoit e sulle numerose trasposizioni filmiche vedi D.H. Slavin, *Colonial Cinema and Imperial France 1919-1939. White blind spots, male fantasies, settler myths*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore – London, 2001, pp. 35-57.

12 A. Farassino, *op. cit.*, p. 499.

Nel film è possibile riscontrare una delle caratteristiche peculiari del cinema esotico francese, soprattutto se confrontato con quello anglosassone: la sua natura maggiormente riflessiva, al contempo poetica e introspettiva, cosciente della propria e dell'altrui identità, di una dicotomia per certi versi irriducibile e tuttavia profondamente affascinante fra comunità e alterità. Dopo *L'Atlantide*, furono realizzati in Marocco sotto gli auspici del maresciallo Louis Hubert Gonzalve Lyautey numerosi film che cercano di sfruttare il richiamo esercitato sugli spettatori da vicende ambientate in contesti esotici e misteriosi, fra questi la prima trasposizione cinematografica del romanzo di Claude Farrère *Les Hommes Nouveaux* di Edouard-Emile Violet e Émile-Bernard Donatien del 1922, *In'ch'Allah* di Franz Toussaint del 1923 e l'ambizioso *Les Fils du soleil* di René Le Somptier del 1924<sup>13</sup>.

Nel film di Feyder si parla di un'Africa che unisce elementi concreti ad altri esistenti solo nell'immaginario fantastico di un continente nutrito di fascinazioni letterarie; questo viaggio in un territorio sostanzialmente mai esistito diviene tuttavia per i protagonisti l'occasione di confrontarsi con se stessi: il contatto con gli altri permette di entrare in risonanza con i sentimenti più remoti e inespressi del proprio essere. Questo atteggiamento, filtrato dallo sguardo apparentemente più rigoroso dei documentari di viaggio, è riscontrabile in opere in cui l'occhio che indaga e riprende il territorio da esplorare ed i suoi abitanti, diventa in realtà un obiettivo puntato sul rapporto che lega il moderno cittadino europeo, in questo caso francese, alla terra da conquistare sia militarmente che geograficamente, come dimostrano crociere filmiche quali *Traversée du Sahara en autochenilles* di Paul Castelnau del 1924 o *Le croisière noire* di Léon Poirier del 1926<sup>14</sup>, entrambe sponsorizzate dalla casa automobilistica Citroën. Del 1927 è il più celebre dei film di viaggio francesi, *Voyage au Congo* di Marc Allégret e André Gide: un ritratto per molti versi estetizzante nel quale l'interesse parziale riservato all'aspetto etnologico e sociale dell'esplorazione rispecchia in maniera molto blanda il tono violento della

13 Cfr. D.H. Slavin, *op. cit.*, pp. 64-72.

14 Sulla figura del regista e la genesi del film si veda D. Andrew, *Praying Mantis: Enchantment and Violence in French Cinema of the Exotic*, in M. Bernstein, G. Studlar (eds.), *op. cit.*, pp. 234-238.

denuncia che Gide rivolgeva nell'omonimo testo-diario di viaggio ad un colonialismo in piena espansione<sup>15</sup>.

Il cinema francese è, così, quello che maggiormente evidenziò queste ambivalenze nella rappresentazione dell'esperienza coloniale<sup>16</sup>. Non è un caso che il luogo per questo incontro-scontro, che in molti casi si tramuta in annullamento, avvenga in pellicole ambientate nella Legione straniera, altro grande mito cinematografico di respiro oramai internazionale, luogo di eroismi, avventura ma anche ribellismo, fuga, scomparsa. La Legione in queste pellicole è al contempo simbolo della presenza militare europea in colonia e del bisogno di perdersi negli esotici territori del nord Africa, esemplificazione con i suoi fortini alle porte del deserto di una volontà di controllo degli spazi e microcosmo autosufficiente staccato dalla madre-patria visto da molti come luogo di espiazione e, nei casi più estremi, ponte tramite il quale sparire nella stessa realtà che ci si illude di poter dominare. Il *bled* algerino che Jean Renoir aveva celebrato come luogo di sacrificio, lavoro ed espiazione nel suo *Le bled* del 1929 diviene terreno per avventure in cui il tema del confronto fra cultura europea e cultura araba si piega a sviluppi tutt'altro che scontate o rassicuranti, come ad esempio quella del doppio presente nel film *Le grand jeu* di Feyder.

*Pépé le Moko* di Julien Duvivier è un esempio di questa attrazione-perdizione fra certezze europee e misteri africani<sup>17</sup>. Il protagonista interpretato da Jean Gabin è un personaggio scisso fra la sua identità francese e la sua esistenza "araba", un esiliato che pur sentendosi oramai rifiutato dalla cultura e dalle leggi del paese d'origine, non può fare a meno di sognare un impossibile ritorno che gli costerà poi la stessa vita. Nel film, l'animo combattuto e dilaniato del criminale si rispecchia negli intricati viottoli della Casbah che è per lui al contempo rifugio e prigione, salvezza

---

15 J. Rouch, *op. cit.*, pp. 13, 15.

16 Cfr. D. Andrew, *Cinema francese: gli anni trenta*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Vol. III. L'Europa. Le cinematografie nazionali. Tomo primo*, cit., p. 469.

17 Duvivier aveva descritto la natura "destabilizzante" del territorio coloniale, per i suoi protagonisti e per il pubblico francese, già nel film del 1931 *Cinq gentlemen maudits (I cavalieri della morte)*. Sul film vedi D.H. Slavin, *op. cit.*, pp. 106-113; C. O'Brien, *The "Cinema Colonial" of 1930's France*, in M. Bernstein, G. Studlar (ed.), *op. cit.*, pp. 214-218.

e perdizione<sup>18</sup>. La multiforme realtà algerina è esemplificata nel film fin dalla prima scena, quando da una mappa della Casbah (la cartina era un elemento ricorrente dei documentari etnografici) si passa in dissolvenza a una ripresa della stessa, con la macchina da presa che ci introduce in uno spazio ben più confuso e indeterminato, quello cioè costellato di vicoli e popolato di varia umanità in cui Pépé riesce a sfuggire alle forze dell'ordine<sup>19</sup>. Nelle immagini ancor prima che nello sviluppo della vicenda, Duvivier confonde lo spettatore mettendolo di fronte ad una realtà ben più complessa e sfuggente di quanto si sia portati a credere osservando la colonia da una prospettiva esterna e razionale. La contrapposizione fra sguardo europeo e ottica interna, che sancisce l'alterità del territorio coloniale rispetto alla percezione del colonizzatore, nel film tende così a essere subito messa in discussione alla luce di una più ambigua confusione di appartenenze, che si esprime non solo attraverso la figura del protagonista, ma anche tramite gli altri personaggi della vicenda.

Come Pépé, la maggior parte dei protagonisti delle pellicole coloniali francesi degli anni Trenta erano degli spostati sia dal punto di vista sociale che culturale, in alcuni casi criminali, disertori, comunque figure ai margini della normale morale borghese<sup>20</sup>. Spesso questi individui erano in Africa per fuggire da un passato incombente collegato alla loro vita nella metropoli, Pépé certo, ma anche il Gabin de *La Bandera* o il protagonista di *Le grand jeu*<sup>21</sup>, tutti film in cui la colonia è ritratta come luogo per l'e-

18 Cfr. J. Morgan, *In the Labyrinth: Masculine Subjectivity, Expatriation, and Colonialism in Pépé le Moko*, in M. Bernstein, G. Studlar (ed.), *op. cit.*, pp. 256 ss.

19 C. O'Brien, *The "Cinema Colonial" of 1930's France: Film Narration as Spatial Practice*, in M. Bernstein, G. Studlar (ed.), *op. cit.*, pp. 209-211.

20 Partendo da questa constatazione, Christopher Faulkner forza le implicazioni nascoste di questo *topos* ricorrente del filone coloniale francese rilevando come la sua affermazione sia da collegare proprio alla capacità della colonia, almeno nell'immaginario cinematografico, di ridefinire gli orizzonti non solo geografici, ma anche psicologici, politici e valoriali del tempo. Il cinema coloniale, quindi, come via di fuga dalla realtà circostante non solo all'insegna di un esotismo di maniera, ma anche di una precisa messa in discussione della normalità borghese e, quindi, della stessa identità metropolitana (C. Faulkner, *Affective Identities: French National Cinema and the 1930s*, in «Canadian Journal of Film Studies», n. 2, 1994).

21 Sui due film e sulla rappresentazione che danno della Legione straniera come banco di prova per l'elaborazione e il superamento di nodi interiori irrisolti cfr. D.H. Slavin, *op. cit.*,

laborazione di conflitti e fratture generate in patria e non sempre risolte di là dal Mediterraneo, se non con la morte. Non è un caso, quindi, che nel film *Les hommes nouveaux* di Marcel L'Herbier, la vicenda fosse costruita attraverso un parallelo: da un lato, l'illustrazione, con stile melodrammatico, dell'ascesa e la caduta inesorabile di un uomo d'affari francese che si percepiva ed era percepito come estraneo dalla sua comunità di appartenenza e dalla stessa società africana; dall'altro, la celebrazione, con sequenze quasi documentarie, dell'azione di pacificazione del Marocco portata avanti da Hubert Lyautey, che era visto come espressione pura, e quindi vincente, dello spirito e dell'intervento francese in colonia.

L'ambiguo rapporto fra identità francese e identità coloniale alla base di queste opere è ribaltato, ma non per questo depotenziato, nel film del 1938 *Le maison du Maltais* (*La casa del maltese*) di Pierre Chenal. Nell'opera, infatti, il protagonista è un nordafricano senza radici che vive ai margini nel ghetto parigino di Montmartre e che muore suicidandosi dopo aver saputo, unico sollievo concessogli, che il figlio avuto con una donna francese crescerà protetto e privilegiato in una nuova famiglia, riuscendo così ad ottenere quello che lui non avrebbe mai potuto raggiungere<sup>22</sup>.

Questa impronta narrativa sotteraneamente destabilizzante, tutta giocata su un confronto/scontro che è sia politico-sociale sia identitario, non impedì che, nella seconda metà degli anni Trenta, vedessero la luce opere più lineari nella rappresentazione della colonia e dell'intervento del colonizzatore. Ben diverso, ad esempio, l'approccio di un film realizzato solo qualche anno dopo, *L'Homme du Niger* di de Baroncelli del 1939. La pellicola, il cui protagonista comandante Francen Bréval richiamava direttamente la figura di Eugène Bélière, narra storie eroiche di uomini perfettamente integrati nella loro cultura d'origine e celebrava gli sforzi che questi compivano per estendere l'intervento della missione civilizzatrice francese nell'entroterra africano (a Bamako), così come nel 1936 il regista Léon Poirier aveva fatto in *L'Appel du silence*.

Incentrato su una figura cardine della colonizzazione nel nord Africa,

---

pp. 156-161.

22 Cfr. D. Andrew, *Cinema francese: gli anni trenta*, op. cit., p. 470.

padre Charles de Foucauld, il film appare come l'ideale punto di contatto fra le aspirazioni imperiali di conquista militare e i valori cristiani di evangelizzazione missionaria<sup>23</sup>. È interessante rilevare, inoltre, come sia il comandante Bréval che il soldato-esploratore-missionario de Foucauld alla fine delle pellicole muoiano per mano, il primo, di uno stregone rinnegato, il secondo, dei predoni: martiri entrambi nella loro azione civilizzatrice ed umanitaria, perfetto simbolo della bontà dell'intervento francese in Africa. Lo stesso Poirier girerà nel 1939 *Brazza*, anch'esso volto a mostrare «i metodi umanitari della colonizzazione francese»<sup>24</sup>.

Durante la seconda guerra mondiale, a causa della rapida sconfitta, la Francia vide la propria cinematografia essere posta sotto tutela dall'occupante tedesco. Una volta riconquistata la propria libertà d'azione, tuttavia, l'industria francese dovette confrontarsi fin dalla fine degli anni Quaranta con i rapidi mutamenti legati all'affermarsi dell'assetto bipolare e con la sempre più difficile risoluzione del conflitto nel sud-est asiatico. Se nell'immediato dopoguerra i film documentari a carattere etnografico vissero, soprattutto per le regioni dell'Africa sub-sahariana, una stagione di grande sviluppo, soprattutto con l'affacciarsi alla ribalta dell'etnografo Jean Rouch<sup>25</sup>, dal 1950 la situazione mutò radicalmente. In concomitanza con i primi moti indipendentisti in Africa, infatti, le nuove istanze che spingevano per una rappresentazione del territorio e delle popolazioni africane sempre più realistica e distante dai toni avventurosi ed esotici del cinema coloniale dell'anteguerra, vennero viste dalla debole industria cinematografica francese, stretta tra censura governativa e vincoli finanziari, alla stregua di scomodi intralci da evitare accuratamente sulla strada della ricostruzione economica. È in questo clima, ad esempio, che il primo documentario anticolonialista francese girato quasi clandestinamente in Costa d'Avorio, *Afrique 50* del 1950, fu censurato e reso invisibile per ben quarant'anni e il suo regista, René Vautier, sottoposto a tredici processi e condannato a un anno di reclusione<sup>26</sup>. Non molto dissimile la censura che

23 D. Andrew, *Praying Mantis: Enchantment and Violence in French Cinema of the Exotic*, cit., pp. 238-239.

24 *Brazza. L'épopée du Congo*, in «Le Monde colonial illustré», juin 1939, p. 270.

25 Cfr. G. Gariazzo, *Breve storia del cinema africano*, Lindau, Torino, 2001, p. 93.

26 Nel suo film, Vautier ritrasse per la prima volta le umilianti condizioni di vita di parte del-



*L'appel du silence* (Léon Poirier, 1936)

si abbatté su un altro documentario dal taglio anticolonialista realizzato pochi anni dopo da autori ben più noti, *Les statues meurent aussi* di Alain Resnais e Chris Marker del 1953<sup>27</sup>.

Il cinema d'oltralpe nella sua quasi totalità cercò così fino all'ultimo di impostare un discorso filmico sulle colonie che fosse incentrato sulla strenua, e in prospettiva fallimentare, difesa dei suoi domini e sulla drammaticità delle guerre in cui si trovava coinvolta. Non è un caso che proprio la guerra scoppiata nel 1945 abbia fornito lo spunto per il primo film francese sull'Indocina nel "tardo" 1958, *Patrouille de guerre* (*Pattuglia d'assalto*) di Claude Bernard-Aubert, oltre ad essere il soggetto degli ultimi, cri-

---

la popolazione locale, puntando l'indice contro la politica coloniale di Parigi e le azioni messe in atto dai militari francesi per mantenere il controllo su quelle regioni. Cfr. J.-P. Jeancolas, *Cinema francese, 1945-58*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Vol. III. L'Europa. Le cinematografie nazionali. Tomo primo*, cit., p. 642 e O. Barlet, *Il cinema africano: lo sguardo in questione*, L'Harmattan, Torino, 1998, p. 34.

<sup>27</sup> Il film non poté essere proiettato sino al 1963. Attraverso le immagini di manufatti e statue tradizionali africane, i due registi svelarono in maniera "mediata" la pratica sistematica di annullamento e distruzione del patrimonio culturale africano attuata dalle potenze coloniali. Cfr. P. Bertetto, *Alain Resnais*, La Nuova Italia, Firenze, p. 31 e J. Rouch, *Ciné-Ethnography*, cit., p. 16.



La 317a section (Pierre Schoendoerffer, 1965)

tici film di ambientazione coloniale girati in Francia negli anni Sessanta: *La 317eme Section* di Pierre Schoendoerffer del 1965 e *Le facteur s'en va-t-en guerre* dello stesso Bernard-Aubert<sup>28</sup> del 1966.

#### 4. *L'epopea imperiale nel cinema coloniale britannico*

Anche la cinematografia del più grande impero coloniale ai primi del Novecento, il Regno Unito, pur non vantando una solidità ed un successo pari a quella francese, realizzò pellicole di ambientazione coloniale fin dagli inizi del secolo. Queste prime opere si richiamavano alle guerre che l'esercito inglese aveva combattuto e vinto in Sud Africa e India. Fra que-

<sup>28</sup> Entrambi i registi erano, fra l'altro, reduci della guerra d'Indocina. Schoendoerffer vi giunse nel 1951 come cineoperatore del *Service Cinématographique des Armées* e fu coinvolto nel 1954 nella disastrosa sconfitta di Dien Bien Phu che ritrasse poi nell'omonimo film del 1992; Bernard-Aubert vi partecipò come reporter di guerra tra il 1949 e il 1954. Su Schoendoerffer, sulla sua esperienza in Indocina e, più in generale, sul suo modo di porsi rispetto al tema del conflitto e dell'esperienza di guerra si veda il recente volume-intervista di Patrick Forestier e dello stesso regista (scomparso nel 2012) *La guerre dans les yeux*, Grasset, Paris, 2013.

ste, il film del 1906 *How a British Bulldog saved Union Jack*<sup>29</sup> celebra la presenza inglese in Sud Africa contrapponendola alla minaccia Zulu, incarnata da alcuni guerrieri che si impossessano della bandiera nazionale ma che, alla fine, vengono sconfitti. Nella sceneggiatura, scritta a ridosso della ribellione Bambatha del 1906, lo spirito nazionalistico e coloniale della vicenda emergeva dal confronto fra i patriottici e coraggiosi soldati inglesi e gli infidi indigeni. Anche *Relief of Lucknow* del 1912 non è molto dissimile nella struttura, finalizzata a celebrare l'eroismo dei militari contrapposto, questa volta, al pericolo dei Sepoys durante l'*Indian Mutiny* del 1857<sup>30</sup>.

Nel corso degli anni Venti il cinema inglese proseguì il suo percorso coloniale con pellicole stilisticamente anche molto diverse fra loro, ma accomunate dalla riproposizione di stilemi iconografici e tematici consolidati, soprattutto nella rappresentazione del rapporto fra colonizzati e colonizzatori. Un confronto in cui la sottile ambiguità del cinema francese scompariva di fronte ad una netta e insuperabile separazione di ruoli e alla riaffermazione, anche in contesti differenti, della missione di cui era investito l'impero di sua Maestà<sup>31</sup>.

Nel 1926 il regista Geoffrey Barkas girò il lungometraggio *Palaver: a Romance of Northern Nigeria*. Incentrato sulla contrapposizione fra un ufficiale britannico e il sordido proprietario di una miniera di origine latina, il film ripresenta, attraverso un classico intreccio d'azione e romanticismo, l'atteggiamento della società inglese rispetto all'Africa e alla cultura locale. L'eroe è la personificazione del ruolo svolto dalla Gran Breta-

---

29 Per questo e le altre produzioni inglesi di tema coloniale si rimanda alla consultazione del dettagliato archivio del sito on-line *Colonial film. Moving Images of the British Empire* ([www.colonialfilm.org.uk](http://www.colonialfilm.org.uk)). Il sito è stato fondato dall'Arts and Humanities Research Council e raccoglie film provenienti dal British Film Institute, l'Imperial War Museum, e il British Empire and Commonwealth Museum. Direttori sono il professor Colin MacCabe dell'Università di Pittsburgh e il dottor Lee Grieveson dell'UCL.

30 Nel film per la prima volta vennero impiegate truppe indiane dell'esercito britannico per girare le scene di massa. Si veda quanto riportato nella scheda redatta da Priya Jaikumar in *Colonial film. Moving Images of the British Empire*.

31 Su come la cultura popolare contribuì alla diffusione di questa coscienza imperialista cfr. B. Bush, *Imperialism, Race and Resistance: Africa and Britain, 1919-1945*, Routledge, London, 1999, pp. 24 ss.

gna nella civilizzazione di quelle terre e di quelle popolazioni. Gli africani, come in molte altre pellicole dell'epoca, sono descritti come genti inferiori, bambini da educare anche in maniera dura e verso cui avere un contegno severo e non promiscuo. Non è un caso che questi siano facilmente raggirati dal bieco latino con l'uso dell'alcool e vengano ricondotti all'ordine, incarnato dalla legge del governo coloniale, solo dopo un durissimo scontro in cui molti di loro cadranno sotto i colpi del protagonista.

Il film *Nionga* del 1925 è solo apparentemente giocato su un altro registro. Interpretato interamente da indigeni, il film vede la curiosità etnografica che guida le riprese far emergere con evidenza una precisa lettura razziale del rapporto fra africani ed europei. Nello sviluppo della vicenda, il ritratto della vita quotidiana degli indigeni è illustrato da didascalie ironiche che evidenziano la natura primitiva della loro esistenza. Le stesse immagini appaiono stereotipate così da far affiorare il lato folkloristico dei loro culti e dei loro riti e giustificare in tal modo la bontà e necessità dell'intervento britannico in quelle lande.

È negli anni Trenta, grazie ad ingenti investimenti americani<sup>32</sup>, che l'industria cinematografica inglese imbocca con decisione la strada della produzione coloniale con una serie di opere avventurose e spettacolari che creeranno un vero e proprio modello per i futuri film del genere. La grande abilità dei produttori inglesi fu di riuscire a rendere appetibile anche fuori dai confini una narrazione cinematografica tutta incentrata sul mito dell'impero britannico e sulla sua missione civilizzatrice, stilisticamente di respiro internazionale ma tematicamente dai precisi connotati nazionali. Non è un caso che la maggior parte dei film di ambientazione coloniale di questo decennio traesse spunto dai testi non solo di Rudyard Kipling, ma anche di autori quali Alfred Edward Woodley Mason, Edgar Wallace o Raider H. Haggard, cantori dell'epopea imperiale in storie dal fascino avventuroso che molto ispirarono il cinema d'azione anche nella seconda metà del Novecento.

D'altronde, che la rappresentazione sul grande schermo dei fasti della presenza britannica nel mondo fosse un tema di assoluto richiamo, soprat-

---

32 A. Pajalich, *op. cit.*, p. 18.



*Palaver* (Geoffrey Barkas, 1926)

tutto se giocato sui toni dell'esotismo e dell'impresa cavalleresca, era stata un'acquisizione della stessa cinematografia americana. I primi film sul colonialismo britannico a rimanere indelebilmente impressi nell'immaginario collettivo furono realizzati ad Hollywood per mano di alcuni dei più famosi registi dell'epoca ed ebbero come interpreti icone dello *star system*: *Lives of a Bengal Lancer* (*I lancieri del Bengala*) di Henry Hathaway, del 1935, *The Charge of the Light Brigade* (*La carica dei seicento*) di Michael Curtiz, del 1936 e *Gunga Din* di George Stevens del 1939<sup>33</sup>.

Del 1935 è il primo film della trilogia imperiale prodotta da Alexander Korda e girata da suo fratello Zoltán, *Sanders of the River* (*Bozambo*). In

33 Ad Hollywood si creò in quegli anni una vera e propria comunità di attori e uomini di cinema che oltre a dar vita e a partecipare attivamente al sogno coloniale di celluloidi *made in US*, conducevano una esistenza in stile "coloniale" ispirata all'*english way of life* di epoca vittoriana. Cfr. la scheda del film *Gunga Din* redatta da Kevin Hagopian in Film Notes, Index classic Film Series, Visiting Writers Series, NYS Writers Institute Home Page, <http://www.albany.edu/writers-inst/webpages4/filmnotes/fnf99n7.html> (consultata il 7 febbraio 2014).



*Sanders of the river* (Zoltán Korda, 1935)

questa prima opera, le avventure del commissario britannico in Nigeria Sanders s'intrecciano con quelle del fedele suddito Bosambo, istruito capo di una tribù locale che accetta coscientemente e fiduciosamente il dominio britannico tanto da aiutare l'autorità coloniale a difendersi dal tentativo d'insurrezione orchestrato dal sovrano traditore Mofolaba. Attraverso l'utilizzo di una trama avvincente, il film compie una rappresentazione del colonialismo inglese che evidenzia la missione civilizzatrice finalizzata a portare la pace in terre violente e selvagge.

La figura del funzionario britannico diviene la personificazione di un governo coloniale sensibile alle istanze di modernizzazione degli indigeni ma, allo stesso tempo, inflessibile nella difesa delle proprie prerogative e nel mantenimento dell'ordine. Alla stessa maniera, nel personaggio interpretato da Paul Robeson, si palesa uno degli stereotipi classici dell'immaginario pubblico negli anni Trenta rispetto all'altro, cioè all'abitante di quelle regioni selvagge. Bosambo è un capo fedele alla corona britannica perché ha compreso il benessere che deriva dalla dominazione europea. In

posizione subordinata rispetto agli inglesi questi è la rappresentazione di come il modello culturale europeo intervenga positivamente nell'avvicinare, per quanto possibile, la realtà arretrata africana a quella progredita del vecchio continente. Nella sua descrizione si percepisce l'ottica paternalistica con cui si guardava agli africani, una prospettiva razzista che non disprezzava il colonizzato pur considerandolo inferiore dal punto di vista culturale ma che, anzi, cercava di instradarlo sul sentiero progressivo incarnato dal modello britannico. In questa maniera, l'africano non aveva nel film un'autonoma ragion d'essere, ma la trovava solo nel suo rapporto con il colonizzatore: se Bosambo è ritratto con simpatia e attenzione in quanto indigeno per certi versi "europeizzato", cosciente del ruolo subordinato riservatogli all'interno dell'impero, così il sovrano che si oppone alla dominazione inglese incarna il nemico, la minaccia selvaggia e belluina che, tuttavia, non può avere la meglio nello scontro con i mezzi tecnologici e gli alti ideali delle potenze civilizzatrici.

Che l'unica strada percorribile per gli africani sia quella intrapresa dal fedele Bosambo, è confermato dalla conclusione del film quando il protagonista è investito dell'autorità di sovrano da Sanders stesso, al posto del corrotto e oramai sconfitto Mofolaba.

Il successivo *The Drum (Il principe Azim)* del 1938 è imperniato sugli stessi assi tematici. Anche in questa pellicola, ambientata nell'India degli anni Trenta, la minaccia incarnata da un principe musulmano corrotto ai danni dell'ordine coloniale britannico nella zona del confine Nord Occidentale è debellata dall'efficienza militare dei soldati inglese con l'aiuto indispensabile del piccolo Azim<sup>34</sup>, erede legittimo del trono usurpato dallo zio traditore; Azim, come Bosambo nel film precedente, vedrà ricompensata la propria fedeltà con la riconsegna, da parte della corona inglese, del titolo che gli era stato sottratto.

Anche in questa pellicola emerge il confronto fra cultura locale e identità britannica e la percezione dicotomica dell'altro, dell'indigeno, il tutto finalizzato a rappresentare l'intervento britannico in colonia come porta-

---

<sup>34</sup> Il personaggio di Azim è interpretato da Sabu, divenuto in quegli anni, come Paul Robeson per le parti di africano, presenza fissa del filone coloniale ambientato in India.

tore di pace e progresso<sup>35</sup>.



*Four Feathers* (*Le quattro piume*) del 1939 è invece meno attento al rapporto colonizzato-colonizzatore e più interessato a celebrare l'impero britannico come elemento coesivo di territori e popolazioni diverse. Il film (immagine a destra) affronta il tema dell'eroismo legandolo indissolubilmente alla sopravvivenza di precisi codici militari e di cavalleria che divenivano, così, basi necessarie su cui fondare il mantenimento e la sopravvivenza dell'ordine coloniale. Come nei precedenti film prodotti da Korda, il senso di un dominio che appare talvolta

instabile è esorcizzato dal valore e dal coraggio di eroi nazionali che possono contare, oltre che sulla loro preparazione, sull'appoggio e la collaborazione delle popolazioni fedeli: ne è dimostrazione la lunga sequenza della battaglia di Omdurman che vede gli inglesi trionfare sul nemico selvaggio ma disorganizzato in uno sfavillante technicolor.

Se i fratelli Korda fissarono con i loro film i cardini del genere, altri autori si cimentarono nella realizzazione di pellicole ambientate in colonia. Del 1936 è, ad esempio, il film del regista austriaco Berthold Viertel su Cecil Rhodes, *Rhodes of Africa*, *biopic* che ritrae la vita del protagonista dagli inizi in miniera ai trionfi che lo portarono alla nomina di primo ministro della colonia del Capo e figura simbolo del colonialismo britannico in Africa<sup>36</sup>.

35 Nel film l'ottica coloniale si sposava con una denuncia del "pericolo islamico" presente nelle zone di frontiera (cfr. P. Chowdhry, *Colonial India and the making of empire cinema. Image, ideology and identity*, Manchester University Press, Manchester, 2000, p. 101). Questo aspetto causò tuttavia violente reazioni nei cinematografhi indiani. Le proiezioni a Bombay suscitavano proteste da parte del proletariato musulmano povero che ben presto si estesero anche ad altre città, tanto da spingere il governo centrale ad imporre una sorta di autorizzazione preventiva sulla circolazione delle pellicole che riguardava tutti i film stranieri che ritraevano la vita di quelle regioni (A. Pajalich, *op. cit.*, pp. 44-45).

36 Si veda al riguardo l'analisi di James Burns contenuta nel sito *Colonial film. Moving Im-*

Sempre strutturato intorno al tema classico della civilizzazione, ma arricchito dalla particolare attenzione riservata al ruolo delle missioni religiose nell'opera di educazione delle popolazioni locali, è il film *Common Round* di Stephen Harrison del 1935. Realizzata dall'industriale-produttore Arthur J. Rank, fervente devoto della chiesa metodista, con la Religious Film Society - una compagnia nata per diffondere opere adatte alla proiezione nelle sale parrocchiali - la pellicola, come nel francese *L'appel du silence*, fonde i valori cristiani con gli ideali che guidavano la politica imperiale, questa volta inglese. Al centro della vicenda, infatti, vi è un religioso che dedica la propria vita a convertire alla modernità i superstiziosi indigeni di un villaggio africano e a sottrarli all'influenza del cattivo stregone.

In questo contesto produttivo relativamente uniforme è possibile rinvenire alcune opere che, per scelte formali e per toni della narrazione, si segnalano per un approccio peculiare al genere coloniale e ai suoi temi portanti. Le pellicole realizzate dal regista Thorold Dickinson meritano a questo proposito una particolare attenzione. In *The High Command* del 1937 ci troviamo in presenza di un film ambientato in Gold Coast che parla più dell'identità britannica che dell'amministrazione coloniale e che riporta un quadro della vita in Africa e degli inglesi che ivi conducono la loro esistenza dai toni chiaroscurali più simili a quelli della produzione francese dell'epoca che ai grandi film imperiali dei Korda. Dickinson usa il territorio coloniale come scenario per uno scontro che vede opporsi la vecchia Inghilterra, legata ai valori della disciplina militare e dell'onore, ad una nuova più libertina e mossa principalmente dagli imperativi economici<sup>37</sup>.

In *Men of Two Worlds*, invece, il regista realizza un esempio di come il cinema coloniale inglese realizzato negli anni del secondo conflitto mondiale fosse rivolto e influenzato in maniera inevitabile dagli eventi bellici e dalle esigenze della guerra in corso. Distribuito nel 1946 ma pensato e

---

*ages of the British Empire*, cit. Cfr. anche K.M. Cameron, *Africa on Film: Beyond Black and White*, Continuum, New York, 1994, p. 69.

<sup>37</sup> Cfr. la scheda di Peter Swaab presente in *Colonial film. Moving Images of the British Empire*.



*Men of Two Worlds* (Thorold Dickinson, 1946)

realizzato dal 1943 nell'allora Tanganica come opera di propaganda, il film aveva come intento primario quello di mettere la presenza britannica in Africa sotto una buona luce così da poter giustificare agli occhi dell'opinione pubblica investimenti economici destinati lontano dal teatro della guerra europea. Allo stesso tempo, come dichiarava lo stesso autore, la vicenda narrata diveniva metafora di uno scontro fra il progressismo incarnato allora dagli alleati e la barbarie nazista<sup>38</sup>. Per esemplificare ciò, Dickinson pone in essere sul grande schermo un conflitto non tra Europa ed Africa, ma tra un'Africa progredita e moderna sotto l'egida di Sua Maestà, incarnata da un giovane musicista africano che torna a casa dall'Inghilterra, ed un'altra arretrata e bigotta, impersonata nel film da uno stregone che per egoismo ed avidità vuole mantenere il controllo sulla popolazione del villaggio in cui ritorna il giovane figlio "dei due mondi".

Con la fine della seconda guerra mondiale gran parte degli uomini e delle energie che avevano animato il genere coloniale britannico si trovavano oramai in pianta stabile negli Stati Uniti sotto contratto con gli *Stu-*

38 T. Dickinson, *Africa Has a Lesson for Britain*, «Cinema London», 3 January 1945, cit. nella scheda del film redatta da Peter Swaab in *Colonial film. Moving Images of the British Empire* (consultato il 19 luglio 2013).

*dios* hollywoodiani<sup>39</sup>. Questo non significa che i titoli coloniali fossero scomparsi dai cinematografi inglesi. Negli anni Cinquanta, tuttavia, film come *The Planter's Wife* (*Sangue bianco*) di Ken Annakin del 1952, *The Heart of the Matter* (*L'incubo dei Mau Mau*) di George More O'Ferrall del 1953, *Bhowani Junction* (*Sangue misto*) di George Cukor del 1956 (coproduzione anglo-americana), *North West Frontier* (*Frontiera a Nord Ovest*) di Jack Lee Thompson del 1959, *Guns at Batasi* (*Cannoni a Batasi*) di John Guillermin del 1964 testimoniano di un interesse che, seppur sempre presente, andava progressivamente scemando e evidenziano un rapporto sempre più labile fra queste produzioni ed i grandi film africani ed asiatici dei decenni precedenti, non tanto dal punto di vista iconografico, quanto nei toni e nelle atmosfere che vi si respiravano.

Le stesse sinossi delle pellicole rendono con evidenza un vero e proprio scarto tematico rispetto agli anni precedenti. In *The Planter's Wife*, ad esempio, si narrano le vicende di una famiglia di proprietari inglesi minacciati dalla violenza dei ribelli malesi nell'immediato dopoguerra; in *Bhowani Junction* si ritrae il turbolento trapasso dall'amministrazione inglese all'indipendenza in India; in *Guns at Batasi* con i toni epici del film di guerra si descrive la resistenza disperata di un reggimento inglese contro gli attacchi di ribelli indigeni in una ipotetica colonia africana che, visti i tempi, richiama in maniera evidente la difficile situazione in Kenya, già molti anni prima cornice con la rivolta Mau Mau del film *The Heart of the Matter*. Anche un film come *North West Frontier*, ricalcato sui moduli del western hollywoodiano alla *Ombre rosse*, racconta di conflitti dinastici che mettono a repentaglio il dominio britannico al confine con l'Afghanistan ad inizio Novecento non nascondendo una palese nostalgia per gli anni in cui l'ordine e la pace erano mantenuti dalla presenza dell'impero. Quando, in una delle ultime scene del film, il piccolo erede al trono salvato dalla furia dei ribelli ringrazia i suoi protettori e promette loro che una volta cresciuto anche lui sarà "costretto" a combatterli e a cacciarli via, la risposta dell'ufficiale-eroe è tanto laconica quanto, nel suo disincanto, esemplificazione involontaria di uno stato d'animo oramai rassegnato: «ecco tutto il ringraziamento che ottengono gli inglesi».

---

39 J. Pajalich, *op. cit.*, p. 18.



## La sindrome di Algeri? Il cinema francese e la “sporca guerra” (1954-2012)

di Andrea Argenio

La guerra d’Algeria (1954-1962) è uno di quegli aspetti della storia francese che quotidianamente mettono a dura prova il concetto di “storia condivisa”, vista la mancata cicatrizzazione di vecchie ferite che hanno lastricato la strada del lungo rapporto intercorso tra Parigi e Algeri. Ancora oggi esistono diverse agenzie memoriali, gli ex soldati, gli harkis, i pieds noirs, gli ex appartenenti all’Oas che manifestano, a più riprese, attraverso iniziative di vario genere (libri, convegni, proposte legislative), un desiderio di conoscenza e di lotta contro l’oblio. E’ stato scritto che sono circa cinque milioni i francesi coinvolti, a diverso titolo, negli avvenimenti algerini e, se non si può parlare di una memoria collettiva condivisa, è indubbio che tante e diverse memorie individuali continuano a rappresentare un qualcosa di importante attorno ad un dibattito su un “passato che non passa”. E non sono mancate nuove interpretazioni storiografiche dovute all’utilizzo della documentazione degli archivi francesi e algerini, trasmissioni televisive affidate alla consulenza di storici capaci di saper unire la leggerezza della divulgazione con la profondità e la meticolosità della ricerca<sup>1</sup>. Ed è indubbio che l’oblio, categoria interpretativa che per anni aveva contraddistinto il dibattito pubblico e storiografico sull’ultima guerra combattuta dallo stato francese, è stato oramai superato dall’emergere del “riconoscimento” come categoria di analisi.

La domanda cui questo contributo tenterà di dare una risposta è se il cinema francese sia riuscito a raccontare, dall’inizio della Battaglia di Algeri sino ai giorni nostri, quello che avvenne dall’altra parte del Medi-

---

1 Cfr. all’interno una vasta bibliografia Benjamin Stora, *La gangrène et l’oubli. La mémoire de la guerre d’Algérie*, Paris, La Découverte, 1998; Mohammed Harbi-Benjamin Stora (sous la direction de), *La Guerre d’Algérie 1954-2004. La fin de l’amnésie*, Robert Laffont, Paris, 2004.

terraneo e se i registi e gli sceneggiatori seppero cogliere i dubbi e le paure dell'opinione pubblica francese. Resta inteso che questo contributo non potrà essere esaustivo e si propone di segnalare solo alcuni dati persistenti in una storia di amore-odio quale è stata quella tra le due sponde del Mediterraneo e che il cinema ha cercato di raccontare subendo anche i cambiamenti dell'opinione pubblica<sup>2</sup>.

### *1. Racconto in presa diretta*

I primi disordini scoppiati ad Algeri nel novembre del 1954 s'inserirono in un momento nel quale il cinema della Quarta repubblica stava attraversando una fase di stasi, non essendosi sviluppato nel dopoguerra nulla di paragonabile al Neorealismo italiano. Quella che emerse fu una continuità che, partendo dalla fine della Seconda guerra mondiale con i successi conseguiti dalle pellicole francesi nei festival del 1947, giunse sino all'inizio della Nouvelle Vague, nel 1958 senza grandi scossoni. Non sorprende quindi che la storiografia abbia definito il cinema di questo periodo come «frileux» e poco attento a ciò che accadeva in quei tempi anche in virtù dello stesso clima culturale poco avvezzo a cogliere gli aspetti più controversi dell'attualità politica<sup>3</sup>.

Erano tempi nei quali non era semplice, infatti, raccontare agevolmente quello che avveniva nel paese e meno che mai era possibile farlo utilizzando una macchina da presa a causa di una censura molto presente che impedì opere filmiche capaci di narrare qualcosa che non si voleva portare all'attenzione di un pubblico consapevole. La società francese, che pure aveva mostrato una certa vivacità intellettuale al termine della Seconda guerra mondiale, pareva quasi cloroformizzata dalle difficoltà economiche, dalle convulsioni della guerra fredda ma soprattutto dal persistere di un vocabolo che in altre parti dell'Europa occidentale pareva ormai finito nel dimenticatoio. Il vocabolo “guerra” declinato al plurale. Prima dello scoppio dei disordini algerini, solo pochi mesi prima, l'esercito francese

2 Un quadro esaustivo è in Lucilla Albano, “La guerra d'Algeria da Godard ad Haneke. La storia che non si può dire”, *Bianco e nero*, 565, 2009, pp. 64-70.

3 Jean-Pierre Jeancolas, *Histoire du cinéma français*, Paris, Nathan, 1995, p. 63.

era stato sconfitto a Dien Bien Phu e costretto a lasciare il Vietnam e, considerando che Marocco e Tunisia avevano riacquisito la loro indipendenza, l'impero coloniale era ormai un pallido ricordo<sup>4</sup>. Il contesto era caratterizzato da una crisi economica galoppante, da un sistema politico schiavo delle convulsioni dei partiti tra i quali spiccava un forte partito comunista che, assieme a quello italiano, era il più grande dell'Europa occidentale contribuendo così a cementare un clima da guerra fredda che si riverberò anche sulla produzione informativa in generale e cinematografica in particolare<sup>5</sup>.

In quegli anni mancò dagli schermi qualunque accenno agli avvenimenti algerini mentre si continuò a raccontare la seconda guerra mondiale secondo gli schemi memorialisti coniatosi dai gollisti e dai comunisti che tendevano ad esaltare un racconto pubblico che poneva la maggioranza dei francesi come vittime dell'occupante nazista e sinceramente propensi ad un atteggiamento di netta opposizione contro il governo di Vichy. Titoli quali *La Bataille du Rail* e *Le Père tranquille* contribuirono a formare ma, soprattutto ad inserirsi, in una *communis opinio* che descrisse i francesi vissuti sotto l'Occupazione come degli eroi senza macchia e senza paura in un mondo dominato da tre presenze immutabili: nazisti, gollisti e comunisti<sup>6</sup>.

Il tutto accadeva mentre in realtà i gusti cinematografici dell'epoca andavano in tutt'altra direzione, «aux bondissements de Jean Marais, aux gesticulationes sardoniques de Louis de Funès et aux pulpeuses aventures de Caroline Chérie. Telles sont les dominantes du cinéma populaire et "familial"»<sup>7</sup>.

4 Cfr. Jean de La Guérivière, *Amère Méditerranée. Le Maghreb et nous*, Paris, Seuil, 2004.

5 Cfr. Jean- Pierre Rioux, *La France de la IV République, 2, L'expansion et l'impuissance 1952-1958*, Paris, Seuil, 1990.

6 Cfr. Olivier Wiewiorka, *Francisque ou Croix de Lorraine: les années sombres entre histoire, mémoire et mythologie*, in Pascal Blanchard-Isabelle Veyrat-Masson (sous la direction de), *Les Guerres de mémoires. La France et son histoire. Enjeux politiques, controverses historiques, stratégies médiatiques*, Paris, La Découverte, 2008, pp. 96-98. Per un quadro sulla problematicità degli "anni neri" obbligatorio il rimando a Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy. De 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 1990.

7 Pierre Guibbert, *La guerre d'Algérie sur les écrans français*, in Laurent Gervereau-Jean-Pierre Rioux-Benjamin Stora (sous la direction de), *La France en guerre d'Algérie. No-*

La Nouvelle Vague, che sarebbe scoppiata di lì a poco, mostrò un sostanziale disinteresse per una guerra che pur cominciava a coinvolgere i giovani francesi in età da servizio militare e si rifugiò, almeno inizialmente, in allusioni che potevano essere colte più dai critici che dal pubblico. Non si può però affrontare un discorso sull'impatto della cinematografia all'interno del dibattito pubblico senza sottolineare il peso della censura. Esistevano, infatti, due commissioni, a Parigi ed Algeri, incaricate di esaminare con attenzione il contenuto dei film ed intervenire con forza qualora vi fossero stati degli accenni anche velati a ciò che accadeva nel territorio algerino. La censura era necessaria, agli occhi delle autorità, soprattutto per lo sviluppo impetuoso che in quegli anni ebbe il cinema arrivando sino ai 22 milioni di spettatori annui e che non diminuì nemmeno all'instaurazione del coprifuoco nel 1955 quando cominciarono i primi attentati nel territorio metropolitano<sup>8</sup>.

Era in pratica impossibile avere l'occasione di osservare filmati che raccontassero le vicende di una guerra non considerata tale se non grazie all'attivismo di quelle piccole parti della società francese che vedevano con simpatia la causa del Fln; fu proprio la nascita dei primi cineclub che contribuì a politicizzare gli spettatori, soprattutto giovani, verso un diniego della scelta di guerra<sup>9</sup>. Fu grazie soprattutto ai giovani registi reduci dal servizio militare in Algeria, che raccontarono la loro esperienza in cortometraggi in 16 mm dai titoli abbastanza evocativi, quali *58 2/B* di Guy Chalon (1958), *Secteur postal 89 098* di Philippe Durand (1959), *Le Retour* di Daniel Goldenberg (1961), *La Quille* di Jean Herman (1962) e *27 mois après* di Jean Claude Bourlet (1963) e che mostrarono per la prima volta ciò che accadeva realmente al di là dei discorsi propagandistici. Il loro valore sembra essere più che altro nella testimonianza di una militanza per una causa all'epoca poco apprezzata in Francia visto che

---

*vembre 1954-Juillet 1962*, Nanterre, Musée d'histoire contemporaine-Bdic, 1992, p. 247.

8 L'analisi migliore resta quella di Sébastien Denis, "Les revues françaises de cinéma face à la guerre d'Algérie", *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 42, 2004, <http://1895.revues.org/277> (consultato il 12 febbraio 2015)

9 Cfr. Michèle de Bussière-Cécile Méadel-Caroline Ulmann Mauriat (sous la direction de), *Radios et télévision au temps des "événements d'Algérie" 1954-1962*, Paris, L'Harmattan, 1999.

rimasero «davantage des professions de foi pacifistes que des témoignages directs de sympathie à l'égard du mouvement de libération algérien»<sup>10</sup>.

Di fronte al divieto di girare in Francia e Algeria quei pochissimi film che provarono a far emergere, anche lontanamente, qualche possibile accenno a ciò che accadeva oltremare, lo fecero tramite accenni, non detti, metafore tali da non incorrere nell'azione censoria. Ad esempio Agnès Varda inserì, nel suo *Cléo de 5 à 7* (1962) l'ascolto, da parte della protagonista, di un giornale radio che menziona la partenza per l'Algeria di un contingente militare mentre un esponente di spicco dell'appena nata Nouvelle vague, Jean-Luc Godard, realizzando il suo primo lungometraggio, *À bout de souffle* (1960), si mosse diversamente<sup>11</sup>. In realtà, infatti, questo film racconta, in modo apparentemente leggero, le avventure di un giovane criminale interpretato da Jean-Paul Belmondo che uccide e ama a una forte velocità sino alla sua uccisione da parte di un poliziotto. Non si parla di Algeria, nemmeno la parte del film ambientata a Marsiglia pare richiamarla per un attimo ma, come scritto lucidamente da Benjamin Stora, l'opera godardiana «agit comme un miroir por une jeunesse qui part ou revient des djebels, refuse la guerre ou consent à la faire» e a fine 1959, «la guerre d'Algérie est, elle aussi, "à bout de souffle"»<sup>12</sup>. Merito del regista è aver descritto la voglia di vivere della gioventù francese, oramai stanca di essere la carne da macello di una guerra che non comprendeva perché la riteneva figlia di un vecchio modo di pensare che nulla aveva a che vedere con le novità portate dalle speranze della fine della Seconda guerra mondiale e dalla società dei consumi. La voglia di vivere dei baby boomers strideva nettamente con le notizie e le immagini di morte provenienti dal Nordafrica e la fuga d'amore del giovane Belmondo, così diverso fisicamente anche da chi in passato aveva interpretato simili ruoli negli anni 30, rappresentò pienamente il mutamento della gioventù dell'epoca. Mutamento raccontato, con uno stile nostalgico e quasi elegiaco, da Jacques Rozier in un film realizzato nel 1960 ma uscito nel 1962, *Adieu*

10 Pierre Guibbert, op. cit., p. 248.

11 Alcuni critici hanno visto nel cancro che aggredisce la protagonista interpretata da Corinne Marchand una metafora della malattia algerina che stava distruggendo la vecchia corazza dello stato francese.

12 Benjamin Stora, *De Gaulle et la guerre d'Algérie*, Paris, Robert Laffont, 2009, p. 180.

*Philippine*. Una storia semplice, quella di Michel, giovane operatore televisivo, e della sua ultima estate di libertà prima della chiamata alle armi: anche in questo caso non si vede nulla della guerra, la si percepisce soltanto, la si sente nell'aria ma mancano le immagini e la sua crudezza.



Un cambio di marcia si ebbe quando, alla fine della guerra, dal 1962 con l'allentamento della censura uscirono dei film che si relazionarono diversamente rispetto all'impegno francese in Algeria. Fu proprio Godard, quasi volesse rispondere alle accuse fatte ai registi della Nouvelle vague di «non far vedere altro che gente a letto», ad affrontare la questione algerina di petto girando *Le petit soldat*, censurato nel 1960 perché trattava di diserzione e tortura, e che fu autorizzato solo nel 1963. Racconta la storia di un terrorista francese, Bruno Forestier, che nel 1958 diserta dall'esercito e passa nelle file dell'Oas da cui è incaricato di uccidere un giornalista considerato vicino all'Fln. Il film denuncia molte imprecisioni temporali (l'Oas verrà fondato solo due anni dopo) e l'azione non si svolge in Francia o Algeria, ma in Svizzera e le uniche scene di tortura mostrate sono quelle inflitte dagli algerini.

Il cinema godardiano non è un cinema realista, il suo essere in ritardo rispetto al tempo presente però, almeno secondo alcuni studiosi, gli ha permesso «di coglierlo con la distanza necessaria per appropriarsi della sua complessa contemporaneità» anche grazie, sono parole del regista francese, al suo essere «francese del 1960 non organico a nessun partito»<sup>13</sup>.

Sulla scia di *Le petit soldat* giunsero sul mercato opere come *La belle vie* di Robert Enrico e *Les parapluies de Cherbourg* di Jacques Demy, entrambi del 1963, che raccontavano il problema del reinserimento del soldato nella vita civile soprattutto dopo aver combattuto una guerra così cruenta e in fondo diversa da com'era stata loro presentata. Dietro questa consapevolezza che scaturiva da un clima più sereno e dalla sicurezza che

<sup>13</sup> Cit. in Andrea Brazzoduro, *Soldati senza causa. Memorie della guerra d'Algeria*, Roma-Bari, Laterza, 2012, pp. 85-86.

oramai il potere gollista stesse vincendo la sua personale battaglia contro la minaccia terrorista dell'Oas, i lungometraggi «apparaissent comme des film intimistes» ancora basati su un'interpretazione della guerra come «blessure personale»<sup>14</sup>.

La denuncia della crudeltà del conflitto non è raccontata utilizzando chiavi di lettura ideologiche come quelle pacifiste, ma rappresentando «plus humblement, l'expression du désarroi des appelés ou des rappelés sur le point de partir ainsi qu'un témoignage de leur difficulté à se réinsérer dans la vie civile»<sup>15</sup>. Di Frédéric, protagonista del film di Enrico, sappiamo che torna finalmente a casa dopo 24 mesi ma senza che ci sia un accenno chiaro alla sua esperienza sotto le armi mentre della guerra di Guy, protagonista di *Les parapluies des Cherbourg*, «non vedremo che la cartolina rossa della chiamata, i saluti alla stazione, qualche rara e laconica lettera di là-bas, e il ritorno di un disadattato, invalido e incline al bere»<sup>16</sup>.



## 2. Un altro sguardo

Come una sorta di nemesi le prime immagini non edulcorate della guerra non vennero da produzioni francesi, ma da tre opere molto diverse tra loro che avevano in comune l'origine straniera, *Les Oliviers de la justice* (1962) del regista americano James Blue, *Lost command (Né onore né gloria)*, 1966) del canadese Mark Robson e *La battaglia di Algeri* (1966) dell'italiano Gillo Pontecorvo. Il primo era l'unico film che raccontava la guerra vista dalla parte dei pieds noirs, un film prodotto «non pas pendant mais sur la guerre d'Algérie » descrivendo con trasporto e nostalgia il rapporto tra le due comunità tanto che fu definito come una «irenica favo-

14 Benjamin Stora, *La guerre d'Algérie* cit., p.265.

15 Pierre Guibbert, op. cit., p. 248.

16 Andrea Brazzoduro, op. cit., p. 89.



la sulla conciliazione tra le comunità»<sup>17</sup>. Fu, infatti, considerato il film “ufficiale” degli accordi di Évian grazie all’utilizzo di un’equipe franco-algerina che lavorò in sintonia consegnando allo spettatore l’immagine di due comunità riconciliate pronte a convivere in un’Algeria nuova e indipendente. Arrivò a vincere il Gran premio della giuria del festival di Cannes ma ebbe la sfortuna di farlo nel momento in cui l’esodo dei pieds noirs era al suo massimo storico decretandone l’insuccesso nonostante gli sforzi di Charles De Gaulle in persona che aveva apprezzato moltissimo il romanzo dal quale era stato

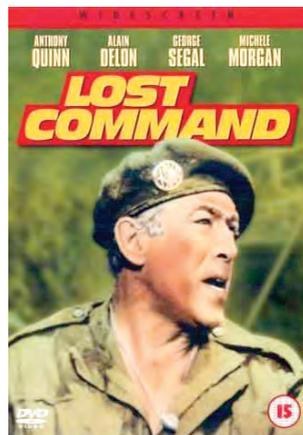
tratto il film e che tanto si era adoperato per fargli ricevere generosi fondi statali<sup>18</sup>.

*Lost command* segna invece uno sguardo tipicamente hollywoodiano sul conflitto franco-algerino ed è probabilmente l’unico rappresentante del “cinema di guerra” come tradizionalmente è inteso. Inseguimenti tra le gole dell’Atlante sul modello di *Ombre rosse*, combattimenti cruenti raccontati con estrema naturalezza grazie ad un cast di primo piano composto tra gli altri da Anthony Quinn, Alain Delon, Claudia Cardinale e Michèle Morgan. Il film, pur avendo il merito di mostrare alcuni aspetti violenti quali torture e arresti ingiustificati, s’inserisce nella scia di una certo discorso pubblico portato avanti dalle associazioni di ex combattenti che tendeva a scaricare sui politici gli aspetti più “sporchi” della guerra. Secondo questa interpretazione, i corpi speciali, come i paracadutisti, avevano un’idea della guerra quasi cavalleresca e il film di Robson accoglie

<sup>17</sup> Ivi, p. 90.

<sup>18</sup> Cfr. Sébastien Denis, *Le Cinéma et la guerre d’Algérie. La propagande à l’écran (1945-1962)*, Paris, Nouveau Monde, 2009, pp. 71-75. Il critico cinematografico Jean Carta riconobbe impietosamente, su *Miroir du cinéma*, i limiti del film scrivendo che non era altro che l’ultimo prodotto dell’era coloniale, oramai «les temps des “bon colons” est passé et que voici venu le temps des “Damnés de la Terre”».

tale prospettiva mostrando i dubbi dell'idealista capitano Esclavier, "siamo peggio di assassini", ed il triste realismo del colonnello Raspeguy di fronte ad un prigioniero algerino, "Siamo noi la polizia, siete voi che ci avete costretto". Il romanzo di Jean Lartéguy dal quale fu tratto il film, *Les Centurions*, ben si prestava ad essere trasposto cinematograficamente ma denunciava una narrazione di parte che portò le autorità dell'Fln a negare il permesso di girare il film in Algeria e a spostarsi nella Spagna franchista che, per ironia della sorte, era divenuto il rifugio di molti aderenti dell'Oas.



Il permesso di girare fu invece concesso a Gillo Pontecorvo che con *La Battaglia di Algeri* ha raccontato, probabilmente, il conflitto con più veridicità anche se i francesi poterono vederlo soltanto nel 1970. Pontecorvo beneficiò della produzione di Yacef Saadi, ex capo partigiano ed improvvisato attore, e della committenza dell'Fln. Pur apertamente schierato dalla parte algerina, «il film rappresenta con equilibrio e obiettività la strategia dei repressori e lo sdegno degli europei vittime degli attentati terroristici, né tace il passato di delinquente e prosseneta dell'eroe algerino (Alì Lapointe). Nel film non ci sono "buoni" e "cattivi"; eppure, proprio per questo, c'è un'alta tensione morale. Tortura, esecuzioni, terrorismo sono raccontati come cruda cronaca, sia dal punto di vista degli autori sia da quello delle vittime, segnalando allo spettatore che la verità e la comprensione storica rappresentano un ampliamento di coscienza, e sono perciò eticamente superiori al pregiudizio ideologico o moralistico»<sup>19</sup>. Pontecorvo si differenzia da altre ricostruzioni simili utilizzando quella che lui stesso ha definito «dittatura della verità» riuscendo a mostrare, con l'ausilio del bianco e nero e della sceneggiatura di Franco Solinas, l'idealtipo di una guerra di liberazione tanto che la pellicola divenne pane

<sup>19</sup> Virgilio Ilari, *Cineforum La Battaglia di Algeri*, Associazione Amici della Biblioteca militare italiana, 2008. Ringrazio il prof. Virgilio Ilari per avermi fatto consultare questa scheda introduttiva pensata per un'iniziativa culturale svoltasi presso la Biblioteca civica Farinone Centa di Varallo Sesia il 26 novembre 2008.

quotidiano per la quasi totalità delle guerriglie di liberazione ma, soprattutto, uno dei rarissimi film che fa comprendere la “struttura” oggettiva della guerra (posta in gioco, calcolo e decisione strategica, incertezza). E’ dunque prezioso per la storia militare e non a caso è stato proiettato e dibattuto nelle accademie militari americane alla vigilia dell’invasione dell’Iraq (2003).

Uno dei tanti meriti del film è, da un lato, aver messo per la prima volta in primo piano gli algerini, la loro organizzazione militare, gli aspetti meno commendevoli e, dall’altro, aver colto, allo stesso modo e con la stessa finezza, la personalità del colonnello Mathieu interpretato da Jean Martin, l’unico attore professionista del cast<sup>20</sup>. I francesi videro, quando ne ebbero finalmente la possibilità, la trasposizione di ufficiali che più si erano battuti sul fronte algerino, come il colonnello Marcel Bigeard che, alla testa del terzo reggimento di paracadutisti coloniali, era stato il vero protagonista della battaglia di Algeri e che sino alla fine della sua vita rivendicò la liceità della tortura e dei mezzi utilizzati per sconfiggere il terrorismo dell’Fln. La vittoria del Leone d’oro al festival del cinema di Venezia, la grande eco avuta sulla stampa francese acuì la curiosità verso il film che, come le più recenti ricerche hanno dimostrato, non subì una vera e propria censura statale ma fu «piuttosto vittima dei complessi meccanismi di autocensura e rimozione che informano l’atteggiamento francese rispetto alla memoria della guerra»<sup>21</sup>. Fu la Universal Film che aspettò sino al 1970 per chiedere il visto della censura - in seguito alle polemiche sollevate dalla stampa - il quale fu concesso senza difficoltà.

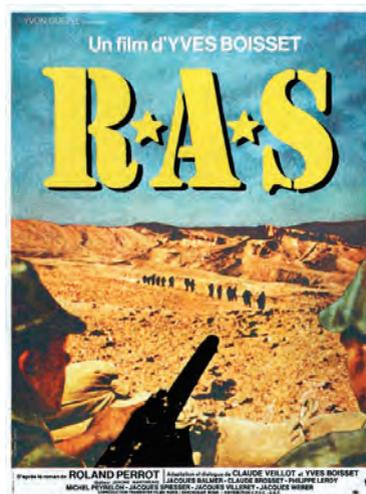
### 3. Ritrovare la guerra

Del film di Pontecorvo si tornò a parlare nei primi anni duemila quando si ebbe un certo risveglio della cinematografia francese riguardo agli avvenimenti algerini. Non che negli anni passati non si ebbero film che cercarono di raccontare una storia che in fondo era stata trattata troppo

20 Cfr. Raphaëlle Branche, *Travailler sur les fictions évoquant la guerre d’Algérie, avant le dépôt légal*, in Jean-Pierre Bertin-Maghit (sous la direction de), *La Guerre d’Algérie et les médias. Questions aux archives*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2013, pp. 107-112.

21 Andrea Brazzoduro, op. cit., p. 94.

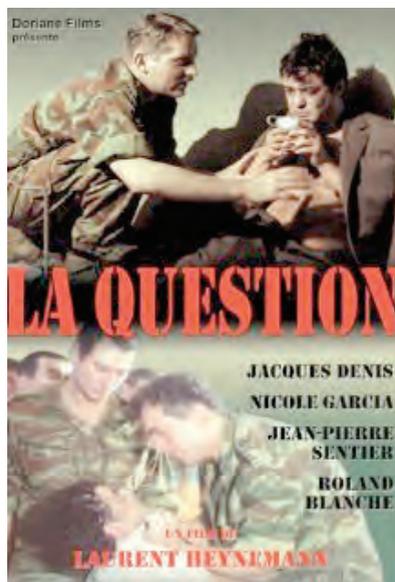
poco e con strumenti poco adatti. Le nuove sensibilità ispirate dalle manifestazioni del maggio 1968 avevano prodotto film militanti che si incaricarono di svelare a un pubblico, considerato spesso come poco informato, cosa fosse realmente accaduto in Algeria. Indicativo il titolo di uno di questi film uscito nel 1973, *R.A.S.* (*Rien à signaler* nel gergo militare), girato in Tunisia e che raccontava le traversie di tre giovani soldati, un idealista, un comunista ed un anarchico finiti nei battaglioni disciplinari, dove furono testimoni di torture e di altre azioni inumane. Una trama manichea che parve scaricare «la métropole d'une culpabilité qui retombait tout entière sur les épaules des militaires sadiques ou machiavéliques»<sup>22</sup> e che fu accolta in maniera molto negativa dalle associazioni di ex combattenti, le quali definirono il film come «una caricatura grottesca del contingente e dell'esercito di mestiere (...) e gli autentici combattenti d'Algeria cercheranno invano di riconoscersi»<sup>23</sup>.



In quegli anni si assisté a un processo parallelo a quello che si sviluppò nella cinematografia su Vichy: vi fu un vero e proprio rovesciamento di valori rispetto al passato che portò a leggere la guerra come una reiterazione di quella 39-45 con i francesi nel ruolo dei nazisti e gli algerini in quello dei resistenti. Il racconto risentì di un'attenzione agli aspetti più cruenti, violenti e a una condanna generalizzata dell'istituzione militare che fu descritta come complice dell'Oas e molto permeabile a un'ideologia di estrema destra. In realtà se si pensa a un film come *La Question* (1977) di Laurent Heyenmann, basato su un'inchiesta del giornalista Henri Alleg che raccontò le torture subite dai parà quando era direttore del giornale comunista "Algér Republicain", il discorso diventava quantomeno spinoso. Il generale Jacques Massu, al comando della 10<sup>a</sup> divisione di

22 Pierre Guibert, op. cit., p.251.

23 Andrea Brazzoduro, op. cit., p. 98.



paracadutisti e principale responsabile dello sviluppo impetuoso della guerra psicologica, era un eroe della Seconda guerra mondiale che si era battuto valorosamente contro i tedeschi e non era semplice ridurre la sua carriera a quella di un “assassino”.

Questo genere di polemiche tornarono precipitosamente, come accennato in precedenza, tra la fine degli anni 90 e l’inizio dell’anno duemila quando improvvisamente l’Algeria tornò ad occupare le prime pagine dei giornali e le copertine dei programmi televisivi. Il regime dell’Fln non resse al multipartitismo, il primo turno delle elezioni vide la vittoria degli

islamici del Fis sino al colpo di stato militare e la repressione della sanguinaria rivolta terroristica con gli stessi metodi usati quarant’anni prima dai francesi. Il tutto accadeva mentre aumentavano considerevolmente le tensioni razziali all’interno delle banlieues, con la graduale comparsa di comportamenti riconducibili al fondamentalismo islamico. Tutto portava a pensare che il problematico e conflittuale rapporto memoriale franco algerino non aspettasse altro per riprendere nuovamente a bruciare.

La miccia fu accesa dall’uscita delle memorie del generale Paul Aussaresses e dalle rivelazioni ivi contenute che misero a soqquadro l’intera società francese a causa della crudezza del linguaggio utilizzato ma soprattutto per la scoperta della connivenza di diversi governi, in special modo quello socialista di Guy Mollet, con le pratiche della tortura<sup>24</sup>. Il dibattito sui giornali, le interviste agli storici, l’uscita di nuovi lavori basati sulla documentazione d’archivio finalmente disponibile riattivarono una nuova guerra memoriale, così simile a quella “guerre civile franco-française” che si era sviluppata negli anni precedenti a proposito del perio-

24 Cfr. Paul Aussaresses, *Services Spéciaux Algérie 1955-1957. Mon témoignage sur la torture*, Paris, Perrin, 2001.

do 39-45. Solo nel 1999 il parlamento francese aveva riconosciuto che tutto quello che era accaduto dal 1954 al 1962 doveva essere definito come “stato di guerra” e nel 2005 fu promossa una proposta di legge che riattizzò ulteriori polemiche. L’articolo 4 della legge del 23 febbraio 2005 invitava i programmi di ricerca universitari ad accordare il giusto spazio al ruolo positivo della presenza francese nelle colonie ed alla storia e ai sacrifici dei soldati francesi che combatterono nei territori d’oltre mare. La levata di scudi di partiti, associazioni e storici quali Pierre Vidal-Naquet e Benjamin Stora che contestarono alla base la richiesta di una menzogna ufficiale su crimini e massacri costrinse il presidente Jacques Chirac ad abrogare la legge per decreto in modo da evitare un dibattito parlamentare<sup>25</sup>.

Proprio nel 2006 uscirono sugli schermi una serie di soggetti sulla guerra d’Algeria che portarono alcuni osservatori a parlare di una nuova “nouvelle vague” di film capaci di aprire una fase diversa della rappresentazione ed elaborazione memoriale della guerra stessa. Perché si parla di novità? Questi film non si limitarono ad affrontare solo gli aspetti più conosciuti del conflitto, ma s’inserirono in un ripensamento più generale della storia politica francese di fine anni 50-inizi anni 60 e quindi non erano legati direttamente al mantenimento della presenza oltremare. Soprattutto misero in scena una presenza che spesso era stata poco più che fantasmatica, quella dell’algerino, che era possibile trovare su uno schermo, piccolo o grande che fosse, solamente nei film di propaganda prodotti nell’Algeria socialista. Come ha lucidamente osservato Stora, «qu’il résiste, s’oppose ou non aux buts de la guerre, le colonisé, l’ “homme du Sud”, n’existe pas» e non esisteva spesso neanche la sua terra natale dal momento che molti registi erano stati costretti a girare nei paesi vicini, non avendo ricevuto l’autorizzazione da parte delle autorità competenti<sup>26</sup>.

Autorizzazioni che il governo algerino, debellata la guerriglia dei fondamentalisti islamici del Gia, iniziò a concedere senza problemi e di cui

---

25 Cfr. René Rémond, *Quand l’État se mêle de l’histoire. Entretiens avec François Azouvi*, Paris, Stock, 2006; Clara Palmiste, “Le colonie e la legge del buon francese”, *Passato e presente*, 67, 2006, pp. 91-102.

26 Benjamin Stora, *La guerre d’Algérie cit.*, p. 265.

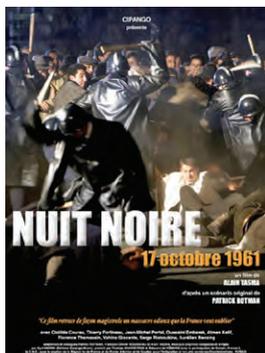


approffitarono molti registi che provarono a raccontare la stessa storia in modo diverso. Ora fu l'algerino ad apparire il centro del racconto, anche se le storie potevano sembrare simili a quelle narrate precedentemente come dimostrarono *La trahison* di Philippe Faucon e *Mon colonel* di Laurent Herbiet entrambi usciti nel 2006.

Nel primo caso il personaggio interpretato da Vincent Martinez, il tenente Roque, si trova a comandare una sezione posta nel sud est algerino, composta in maggioranza da coscritti algerini, e l'aspetto nuovo è la maniera con la quale il regista indaga, in maniera sottile, il rapporto che si crea con il caporale Taieb che, padroneggiando l'arabo al contrario del tenente, arriva ad essere una presenza indispensabile per poter sopravvivere in un ambiente ostile. La fine della guerra segnerà un tradimento per la maggior parte dei soldati che avevano creduto alle dichiarazioni ottimistiche dei politici parigini che continuavano ad assicurare che la presenza francese in Algeria non sarebbe mai stata messa in discussione. Si è di fronte a un tradimento generale di tutte le comunità protagoniste della guerra: il sospetto, il doppio gioco si sono impadroniti di tutti i protagonisti. I soldati francesi sono traditi dai compagni algerini che disertano per passare con l'Aln, i pieds noirs e gli harkis perdono la fiducia in De Gaulle che dopo averli blanditi pare lasciarli al loro destino di sconfitti e in balia delle vendette degli uomini dell'Fln.



Le dichiarazioni e le responsabilità dei politici, Guy Mollet su tutti, tornarono nel travaglio mentale del tenente Guy Rossi raccontato da Herbiet. Un giovane studente di legge partito per l'Algeria dopo una delusione amorosa è lenta-



mente essere stritolato dalla macchina amministrativa militare tanto da diventare un convinto torturatore. Il film si situa tra il 1956 ed il 1993 ed in controluce appare anche la figura di François Mitterand, il guardasigilli che approvò la richiesta di pieni poteri per l'esercito e, come osserva Brazzoduro, «con il Presidente socialista è tutta la classe politica ad essere chiamata a rendere conto delle proprie scelte»<sup>27</sup>.

Ma già l'anno prima il film di Alain Tasma, *Nuit noire 17 octobre 1961* raccontò per la prima volta l'uccisione di centinaia di lavoratori algerini da parte della polizia, mettendo sul banco degli imputati Maurice Papon, all'epoca prefetto di Parigi ed ex segretario della prefettura di Bordeaux durante l'occupazione tedesca. E il cinema parve in questo caso seguire e anticipare l'attualità giudiziaria uscendo nelle sale proprio quando si stava discutendo della possibilità di annullare la sentenza di condanna a dieci anni di carcere per l'ex funzionario, oramai vecchio e malato, punito per il proprio ruolo attivo nello sterminio degli ebrei.

### Conclusioni

Quando nel 2007 Florent-Emilio Siri si presentò nelle sale francesi con *L'Ennemi intime* sembrò che la sindrome fosse oramai sotto controllo e che fosse stata smentita l'affermazione di Pascal Ory secondo la quale nessuno, tra le due sponde del Mediterraneo, era mai riuscito a produrre un film che raccontasse il conflitto con gli strumenti del classico cinema

<sup>27</sup> Andrea Brazzoduro, op.cit., p. 107.

di guerra<sup>28</sup>. Affrontare la guerra di Algeria come un vero e proprio war film, sulla scia di quello che avevano fatto i registi americani con la guerra del Vietnam negli anni 80, fu una vera e propria novità. Musica grave, elicotteri che roteano, in una lingua carnale che richiama molto i film di Tarantino degli anni 90. Non ci sono buoni, sono tutti cattivi, il proposito è chiaro «montrer ce que pet devenir l'homme pris dans l'enfer de la guerre, la jointure entre l'intime et le politique» attraverso l'utilizzo di «égorgement de villageois par une unité de l'Aln, tortures sur des prisonniers algériens» sino a una scena che mostrava «l'émasculation de soldats français dans une embuscade»<sup>29</sup>. Secondo molti studiosi però, l'utilizzo smodato della violenza banalizzò problemi più complessi non contestualizzandoli nella storia raccontata. E' stato osservato come «nessun elemento inquadra la guerra nella lunga storia del sistema coloniale. Così il combattimento degli algerini è svuotato di qualsiasi connotazione politica e fatto retrocedere alla muta barbarie di una jihad fanatica» come quando un mujahidin in punto di morte non grida “viva l'Algeria” ma invoca Allah forse per strizzare l'occhio alla paura islamista e creare un parallelo con la guerra civile che insanguinò l'Algeria negli anni 90. Lo schema è classico con il confronto tra Terrien, ufficiale idealista, e il sergente Dougnac, reduce dall'Indocina e oramai cinicamente aduso a ogni tipo di violenza, che per tutto il film discutono, si confrontano fino a quando il meccanismo di brutalizzazione ha la meglio e lo stesso Terrien si ritrova a partecipare alla guerra utilizzando quei meccanismi che in precedenza aveva avversato con forza. Un film che in teoria, per il budget speso, per un plot banalmente normale e per lo stile utilizzato avrebbe dovuto riscuotere un successo al botteghino: così non fu, come la maggior parte dei film “nuovi” sul conflitto algerino.

Resta un problema insoluto. Quello di comprendere quali siano le motivazioni che rendono così difficile rendere questa storia “commestibile” per il grande pubblico, dal momento che invece i documentari televisivi, i volumi di memorie che escono con una certa regolarità o quelli frutto del lavoro d'archivio degli storici riscuotono sempre notevole interesse. La

28 Si veda Pascal Ory, *La guerre d'Algérie fait écran* in Jean-Pierre Rioux (sous la direction de), *La guerre d'Algérie et les français*, Paris, Fayard, 1990, p. 581.

29 Benjamin Stora, *La guerre d'Algérie* cit., p. 269.



domanda non manca e, come ha notato Raphaëlle Branche, la numerosa popolazione algerina di seconda e terza generazione avrebbe dovuto essere il pubblico ideale che avrebbe dovuto apprezzare i racconti cinematografici allo scopo di crearsi un mezzo di trasformazione familiare. Peccato che ai loro occhi sia stata la televisione a riuscire ad assolvere tale compito al meglio<sup>30</sup>. Un esempio delle potenzialità è stato il documentario, prodotto dalla televisione pubblica France 2, *Guerre d'Algérie. La déchirure* (2012) in occasione del cinquantenario degli accordi di Évian, e realizzato con l'ausilio delle immagini inedite dell'esercito francese, delle televisioni estere ma soprattutto utilizzando archivi familiari di soldati riuscendo a creare in tal modo una sorta di pendolo tra una guerra pubblica e una guerra intima sullo sfondo di una Francia in impetuoso cambiamento. Merito della sapiente integrazione tra immagini e testo scritto dal regista Gabriel Le Bomin, dallo storico Benjamin Stora e narrato attraverso la voce dell'attore franco algerino Kad Merad, uno dei volti più amati dal pubblico.

Che fossero film cerebrali, intimisti, sulla scia della tradizione francese o che si rivolgessero al cinema d'azione americano il risultato pareva essere il medesimo nonostante, ad esempio, il caso di *Indigènes* (2005) di Rachid Bouchareb, sembrò smentire questa tesi. Il film, che racconta le vicende di un gruppo di soldati nordafricani (tre algerini ed un marocchino) arruolati nell'esercito francese, ebbe invece un grande successo di

30 Cfr. Raphaëlle Branche, *Une impression d'absence. L'Algérie et la guerre d'Algérie au cinéma et à la télévision française depuis 1962* in Eric Savarèse (sous la direction de), *L'Algérie dépasionnée. Au-delà des tumultes de mémoire*, Paris, Syllepse, 2008, p. 110.



pubblico e contribuì a riaprire la pagina del contributo degli abitanti delle colonie in quell'immane sforzo che fu la guerra contro la Germania<sup>31</sup>. Questa visione negativa, che in qualche modo accusava il cinema francese di non essere riuscito a trovare il *modus operandi* migliore per raccontare una storia aggrovigliata, fu suffragata dal giudizio entusiasta che la critica diede a *Caché* (2005) del regista austriaco Michael Haneke. George, giornalista culturale e vittima di un tentativo di ricatto, rivede il film della sua vita dove emergono per la prima volta momenti legati alla guerra quando, da bambino, aveva costretto i suoi genitori a non adottare il figlio dei domestici algerini rimasto orfano dopo la strage del 17 ottobre 1961. Anche in questo caso, nonostante la presenza di star come Daniel Auteuil e Juliette Binoche e sebbene il festival di Cannes tributasse il premio per la migliore regia proprio ad Haneke, il risultato di incassi fu molto deludente.

Tutto ciò autorizza a pensare che il cinema sia stato vittima di una sindrome d'Algeri come è suggerito dal titolo del presente contributo? In realtà se si osserva il numero dei film dedicati alla guerra d'Algeria la risposta è negativa. Già durante lo scoppio delle ostilità non mancarono testimonianze su quello che si pensava accadesse oltremare, nonostante mancassero agenzie informative che utilizzassero un discorso pubblico diverso da quello dello Stato. E non è da sottovalutare che, a dispetto di una situazione difficile e l'esistenza di un vero e proprio stato di guerra, la cinematografia francese poteva vantare, oltre ai film esaminati precedentemente, titoli quali *Le Combat dans l'île* (1962) e, nei mesi che seguirono, *Muriel ou le Temps d'un retour* (1963) e *L'Insoumis* (1964) che misero in scena gli avvenimenti quasi in presa diretta. E negli anni successivi continuarono a essere prodotte opere che si rivolgevano alle diverse sfaccettature con le quali il conflitto si era svolto compresi i militari con *Le crabe-tambour* (1977) e *L'honneur du capitaine* (1982) dovuti alla mano di Pierre Schoendoerffer e i *pieds noirs* che tanto si erano sentiti incomprendi da una patria matrigna e che Alexandre Arcady con *Le coup de*

---

31 Lo stesso Bouchareb tornò, nel 2010, ad occuparsi di storia franco algerina con *Hors la loi* nel quale raccontava la storia di tre fratelli algerini dal massacro di Sétif del maggio 1945 alla strage dell'ottobre 1961 mettendo in scena, secondo Stora, il punto di vista del colonizzato evocando l'esproprio delle terre e la miseria contadina.

*sirocco* (1979) e André Téchiné con *Les Roseaux sauvages* (1994) descriveranno con partecipazione e *pietas*.

Brazzoduro vede nel cinema emerso subito dopo la Nouvelle vague, non incline alle grandi narrazioni, nella quasi indicibilità di una triplice guerra (franco-algerina, franco-francese e algero-algerina) e nell'incomprensione del significato del colonialismo nella storia recente francese le concause della difficoltà di un racconto condiviso. Eppure, nell'estate del 2010, l'uscita del primo film horror dedicato alla guerra, *Djinns*, è un segnale che il racconto della guerra prosegue lungo un cammino non semplice ma meno accidentato di quello che sembri.



### *Com'è nata quella fotografia*<sup>1</sup>

La fotografia del film che mi ha dato più riconoscimenti “La battaglia d’Algeri” (1966), nasce, da esperienze tecniche e fotografiche diverse, maturate in precedenza con molti altri registi. Ho iniziato ad occuparmi e ad amare la fotografia cinematografica molto giovane, a sedici anni nel 1940, negli stabilimenti di *Cinecittà*, nel reparto direttori della fotografia, all’epoca *operatori*, ho respirato il clima della guerra e poi quello del grande cinema italiano del dopoguerra. I primi frutti di questa lenta maturazione avvennero in me solo nel 1960 quando vinsi il mio primo *Nastro d’argento* per la fotografia per un documentario sulla deportazione degli ebrei romani del ghetto, *16 ottobre ’43* (1960) diretto da Ansano Giannarelli. È da lì che nasce la mia tecnica di ripresa cinematografica, che consiste nel trattare la pellicola in sovraesposizione. Negli anni la tecnica si evolve, ma continua su questo stesso binario: crudo, realistico, *granoso*, come quei cinegiornali, che hanno il sapore della realtà, della vita reale o di quelle guerre che sono ancora vicine a noi.

Continuai ad usare lo stesso sistema di fotografia per il film “Le italiane e l’amore” (1961), nell’episodio ‘Lo sfregio’ diretto da Piero Nelli, per *Un giorno da Leoni* (1961) di Nanni Loy, poi ancora, per il film che i distributori francesi titolarono *La bataille de Naples, Le Quattro giornate di*

<sup>1</sup> Per gentile concessione del direttore Marcello Gatti (Roma, 1924-2013).

*Napoli*, diretto sempre da Nanni Loy nel 1961. Fu un successo, ebbe una distribuzione internazionale curata dalla *Metro Goldwyn Mayer* e circolò nelle sale di tutto il mondo, comprese quelle algerine in versione francese, il mio nome cominciò a girare anche ad Algeri.



Nel 1961, Nanni, amico e uomo colto, che conosceva le mie caratteristiche fotografiche fece di tutto per affinarle. Un mese prima delle riprese del film, mi organizzò date e appuntamenti per andare a Parigi all'agenzia *Magnum* per studiare le foto documentaristiche di Robert Capa, autore di fotografie iconiche della guerra. Immagini imitate negli anni e molto innovative, granose e nitide nello stesso tempo. Robert Capa fondò in seguito la *Magnum* con Henri Cartier-Bresson, David Seymour e Gisèle Freund. Morì a quarantun anni durante un reportage in

Indocina, in rivolta contro il dominio coloniale francese. Quello che segue è tratto da un mio diario dell'epoca.

### *L'influenza fotografica di Robert Capa*

Sono a Parigi, piove, e qui all'aeroporto faccio fatica a farmi capire. Il mio francese è minimo, con il bagaglio in mano e l'impermeabile appena comprato da *Cenci* sembro un turista. Le marche dei taxi sono tutte uguali: *Citroën* o *Renault*, vederle in fila tutte uguali mi dà una strana sensazione. Ho deciso di non passare in albergo, ma andare direttamente all'agenzia parigina della *Magnum*, e vedere gli originali di Robert Capa non so ancora che effetto mi faranno, ho chiamato gli uffici da Roma prima di partire. Gli ho pregati di farmi visionare le famose foto di Capa dell'entrata a Napoli dei soldati americani. Tutto risolto telefonicamente, ora mi aspettano. Il desiderio di vedere quelle stampe mosse e allo stesso tempo nitide, mi emoziona, è quello che ho sempre cercato nel mio lavoro la fissità della

fotografia e il movimento della realtà. Una realtà la mia, fotografata con i guantoni da boxe.

Il taxi si ferma sotto gli uffici sono emozionato ma non ho più scuse devo salire e presentarmi, ho preparato anche un piccolo discorso “Je suis un operateur italien...”. Mi apre la porta la segretaria dietro di lei Cornell Capa un signore giovane distinto ma già con molti capelli bianchi, non sembra un fotografo ma uno scrittore impegnato un po' ombroso. Capisce quasi subito con un'occhiata e un sorriso che sono l'ospite italiano venuto da Roma a vedere le foto del fratello. Mi presento ci stringiamo le mani e lo seguo in un lungo corridoio. Dovunque vedo scatole giallo-arancio, marchiate *Kodak* contenenti stampe. Continua a parlare e io capisco poco, arriviamo. Le foto di Napoli sono pronte in uno scaffale e sono subito a mia disposizione sopra un lungo tavolo in legno coperto da uno spesso vetro. Sul tavolo vetrini e lenti da orafino per analizzare meglio le immagini. Il tempo si ferma mi sembra di stare in un museo dove per la prima volta vedo l'originale di un quadro tanto studiato sui libri. Eccomi di fronte all'essenza della fotografia almeno per me, l'immagine che descrive l'evento, così importante che non serve altro, nelle foto dei soldati si percepisce la morte e la vita. Per il fotografo, basta stare lì a prendere l'attimo decisivo, anche se mosso o fuori fuoco, poco importa.

E' sera quando esco dagli studi *Magnum* stanno chiudendo, e mi hanno invitato a tornare domani, a Parigi si cena molto presto, ora che ho scoperto questo giacimento di emozioni fotografiche vorrei vederle tutte. Esco, saluto Cornell Capa, dal portone vedo Parigi con altri occhi per la prima volta. Capisco solo ora come Cornell e Robert si somiglino due strade differenti ma simili. Robert morto in Indocina per la sua tenacia verso la ricerca di immagini sempre nuove, Cornell ponderato ricercatore ma anche manager e custode di immagini preziose. La pioggia sul naso mi riporta alla realtà.

Ho voglia di birra.

### *Sul set di “Tunis Top Secret”, tra le comparse i partigiani algerini*

Durante le riprese del film *Tunis Top Secret* (1959), diretto da Bruno Paolinelli, la produzione di questo film a basso costo, era alla ricerca di comparse ovunque, purché a prezzi stracciati. Non c'era nessuna logistica o uffici collocamento spettacolo a Tunisi, come può avvenire in Italia, quindi, il lavoro dell'ufficio *casting* era affidato all'intuito e al caso. Molti di questi figuranti erano convalescenti partigiani appena dimessi o trovati negli ospedali di Tunisi. Da qui nacque il primo incontro con personaggi anche di spicco della resistenza algerina, allora in corso, che venivano a Tunisi a farsi curare. Come capita su qualunque set ci si conosce, si mangia insieme, si stringono amicizie e questo gruppo di reduci nei momenti

di pausa ci raccontava in francese cosa stava capitando ad Algeri. A film concluso scambiai gli indirizzi con tutti i miei amici algerini. Con l'impegno di lavorare ancora insieme.

### *A Roma cinque anni dopo*

Nel 1964 mi cercarono, erano arrivati a Roma, per provare a realizzare con maestranze e tecnici italiani quella che era la loro storia più recente, che aveva messo fondamenta al loro nuovo paese. Ci incontrammo a Piazza del Popolo al bar Rosati, mi trovai di fronte persone molto cambiate, determinate e con le idee chiare. Avevano un copione con loro, molto stringato. Mi proposero, di firmare la regia di un film sulla resistenza algerina, "Marcello vogliamo fare come *La bataille de Naples*" mi dissero in uno stentato francese. Sorridendo rifiutai, spiegandogli che però avrei lavorato alla fotografia molto volentieri. Gli promisi di contattare Nanni Loy per un incontro. Pochi giorni dopo nella sua bella casa al quartiere Parioli, Nanni ci ricevette ma rifiutò la regia. Era stufo di film di genere, voleva fare altre cose, più leggere ma soprattutto legate alla realtà italiana. E come dargli torto: i suoi film e i successi personali che seguirono non smentirono le sue nuove idee di cinema e commedia.

I miei amici algerini che a Roma rappresentavano la loro casa di produzione *La Casbah Film* erano un po' delusi, ma non demordevano, li portai dopo pochi giorni da Gillo Pontecorvo con cui avevo lavorato nel suo "Kapò" (1960), non posso dire che quel primo incontro andò meglio, Gillo li tempestò di domande, voleva capire meglio, intuivo che il progetto gli interessava. Lesse il copione algerino che trovò semplice e un po' a senso unico, quasi di propaganda. Prima propose di cambiare titolo, *Nascita di una nazione*, come il film di Griffith, oppure *Tu partorirai con dolore*, furono rifiutati all'istante, il primo incontro finì con una promessa di Gillo, gli avrebbe dato a breve una risposta. Durante il secondo incontro la risposta arrivò, Gillo propose un patto a Yacef Saadi il responsabile della *Casbah Film*, sia lui che lo sceneggiatore Franco Solinas, dovevano avere le mani libere per scrivere una storia che *leggesse* la rivolta da vari punti di vista, come succede nella realtà. Franco e Gillo, si documentarono molto, andando due volte ad Algeri, annusando la realtà del dopoguerra, ospiti di Yacef Saadi, che poi ebbe anche un ruolo da attore nella battaglia.



**02 Set nella Casbah. Gillo Pontecorvo,  
Marcello Gatti**

Cominciarono a capire gli algerini e le loro ragioni. Così lentamente con l'esperienza diretta sul campo, nacque la sceneggiatura.

### *L'organizzazione algerina Finalmente sul set della Battaglia*

La *Casbah Film* insieme alla *Igor Film* di Roma diretta da Antonio Musu, produssero "La battaglia di Algeri". La mia impressione fu che i partigiani algerini smessi da pochi anni gli abiti da guerra erano diventati o provavano ad essere uomini d'affari, monetizzando la loro storia recente. Yacef Saadi era il direttore della *Casbah Film* e molto professionalmente pensava ai settimanali, alle diarie e i pagamenti vari della *troupe* algerina del film.

C'era una logistica molto efficiente nell'organizzazione dei piani di lavorazione. I permessi per girare - pratica in genere difficile - qui erano facilissimi, come quando girammo nel carcere, dimesso, *Barbarousse* dove era conservata una ghiottina francese che era stata usata anche in



**03 Foto di scena nella Casbah, militari francesi con macchina da presa e macchina fotografica per riprendere la casa esplosa che era un nascondiglio dei terroristi.**



**04 Foto di scena. Nella Casbah, popolazione algerina**

Francia, Girammo senza problemi in una moschea, potevamo entrare in ogni tipo di casa privata, era come avere un lasciapassare per tutta la città.

La sera guardavamo i giornalieri in un'ottima sala cinematografica, spesso dopo l'ultimo spettacolo entravamo mentre il pubblico usciva. Anche questo per noi era un modo per entrare meglio nella testa degli algerini. Ricordo ancora Gillo in sala con il suo mirino dal quale non si separava mai.

### *Il Colonnello Mathieu*

Un personaggio chiave del film, fu interpretato da Jean Martin un attore francese contattato a Parigi per la parte. Era un caro amico della prima moglie di Pontecorvo, Henriette Niépce. Jean era colto, dolce, amante della musica e in gioventù fu partigiano della resistenza antinazista nella Seconda Guerra Mondiale. Nonostante questo Martin, con la sua interpretazione riuscì a farsi odiare dagli spettatori. Io con la fotografia ho fatto del mio meglio per illuminarlo con una tonalità cruda senza ombre, la

stessa luce, sbattuta in faccia, che usavano i militari per gli interrogatori agli algerini.

### *I miei angeli custodi a Roma*

Il girato partiva da Algeri per arrivare a Roma, lo sviluppo, vorrei sottolineare, era standard senza sovrasviluppi o tantomeno, controtipi. Il girato dunque, ogni lunedì lo montava Mario Serandrei e Gianni Di Venanzo, il mio maestro, spesso lo visionava. Entrambi avevano con me una fitta corrispondenza per consigliarmi e a volte sgridarmi su come le scene dovevano essere girate e che tagli di inquadrature avrebbe voluto che aggiungessi per un montaggio migliore. Mario Serandrei mi scriveva consigli appunti ma anche complimenti, con la sua penna verde e Gianni Di Venanzo con una biro nera, verificava, come un angelo, giornalmente la qualità del girato. Ad Algeri dopo faticose giornate di lavoro in un clima tropicale, leggevo regolarmente i loro consigli e li applicavo sulla scena, sia negli interni bui delle carceri o nelle notti profumate di spezie orientali che tra le vie assolate e bianche della Casbah d'Algeri.

### *1989 di nuovo a Parigi*

Quello che segue è tratto da un mio diario dell'epoca.

“Sono a Parigi per curare le copie di un film diretto da Etienne Périer, “Rouge Venise”, *Piccoli delitti veneziani* (1989), ho un pomeriggio libero che passo alla biblioteca del *Centre Pompidou*. Nella sezione cinema tra gli scaffali pieni di libri rilegati, molto usati e vissuti, trovo un volume pubblicato per i tipi della *Indiana University Press*, dedicato al film “La battaglia di Algeri”, compro una carta magnetica per accedere alle macchine fotocopiatrici e lo duplico, lo faccio rilegare il giorno dopo in una cartoleria dietro la Sorbona, in Rue Saint Germaine. Me lo porto con me in moviola e a pranzo, lo faccio tradurre in parte dal regista Etienne Périer. Solo a Roma lo potrò leggere tradotto completamente da mio figlio Francesco. Nel volume, si parla molto del contributo della fotografia alla riuscita del film, ne sono felice. Una felicità sincera, che mi fa capire come il film dopo tanti anni, continui un suo percorso al di fuori dei suoi autori e della storia”.

Elaborazione di un lutto nazionale:

## *El Desastre de 1898 nel cinema spagnolo*<sup>1</sup>

di Matteo Giurco

Scoppiata nell'aprile del 1898, la guerra ispano-statunitense confermò l'emergere della giovane potenza nordamericana ai danni del senescente Impero spagnolo. Il conflitto si risolse in breve tempo, poiché lo iato tra i due contendenti si dimostrò piuttosto netto, in campo militare, economico e finanche nella tecnica propagandistica (la *Edison Manufacturing Company* filmò per la prima volta delle scene di guerra). La firma del Trattato di Parigi, il 10 dicembre 1898, sanciva la rinuncia spagnola alla sovranità su Cuba (posta sotto temporanea diretta occupazione statunitense<sup>2</sup>), e la cessione di Porto Rico, Filippine, isola di Guam agli Stati Uniti, in cambio di un'indennità di venti milioni di dollari. La stesura dell'intesa, ratificata da entrambe le parti nei primi mesi del 1899, non vide la presenza di rappresentanti delle ex-colonie spagnole, fattore non trascurabile, posto che il malcontento sfociò successivamente nella prima lotta di liberazione nazionale del XX secolo, quella filippina. D'altra parte, non meno considerevoli furono le ripercussioni sul suolo iberico, poiché erano stati persi i maggiori possedimenti oltremarini dell'Impero spagnolo, già ridotto ai minimi termini<sup>3</sup>. Per la Spagna, era *el Desastre*.

- 1 Nella presente analisi non sono stati analizzati alcuni lungometraggi che sfiorano l'argomento del conflitto ispano-statunitense, senza però soffermarsi dettagliatamente: è questo il caso, per esempio, della commedia amorosa *Bambú* (1945). Differente il ruolo di un'altra pellicola, *Héroes del '95* (1947), dedicata ad avvenimenti bellici antecedenti alla guerra, ragion per la quale non è stata considerata in questa sede.
- 2 La presenza della base navale nella baia di Guantánamo è una conseguenza degli sviluppi diplomatici della questione cubana, ma può essere ricondotta, indirettamente, proprio all'intervento statunitense del 1898.
- 3 Con il Trattato tedesco-spagnolo del 1899, il governo di Madrid vendeva le Isole Caroline, Marianne e Palau alla Germania, ottenendo in totale 25 milioni di *pesetas*. Con ciò, tra-

A partire dalla conclusione del conflitto, gli intellettuali ispanici cercarono di superare il trauma in chiave rigenerazionista, meditando lungamente su *el Ser de España*, l'essenza stessa dell'intera nazione. Era il tempo dei grandi dibattiti sorti tra e attorno a quella che venne definita, peraltro non in maniera condivisa, *Generación del '98*: Miguel de Unamuno, Ramiro de Maeztu, Ramón del Valle-Inclán, Azorín e via discorrendo, intellettuali che si interrogarono sul tema dell'identità spagnola nonostante sensibilità e stili diversi<sup>4</sup>. Tale intenso fermento ebbe delle ricadute anche sul piano storiografico, poiché fu a partire da quelle discussioni che si radicò la teoria dell'eccezionalismo spagnolo, una grande narrazione destinata a radicarsi saldamente nelle pratiche discorsive iberiche, diventando un autentico *topos*.<sup>5</sup> A segnare ancor di più la cesura, non mancò chi si volse altrove. Joan Maragall concluse la sua *Oda a Espanya*, lirica scritta in catalano, con una sentenza lapidaria: *Adéu, Espanya!*

Durante gli anni del franchismo, intellettuali, storici e pubblicisti non trascurarono la spinosa questione, di cui erano ormai evidenti le conseguenze in ambito identitario. Nella ricostruzione proposta da María Encarna Nicolás, Franco e i suoi corifei

«trat[aron] de forjar una memoria colectiva que exaltaba un pasado imperial, empañado por el liberalismo del siglo XIX, al que se responsabilizaba de la crisis del '98, y que el Nuevo Estado se encargaría de "enmendar"»<sup>6</sup>.

Questa disposizione intellettuale si tradusse in saggi storici fortemente connotati ideologicamente, in senso revanscista, nei quali veniva posta grande attenzione al concetto di *hispanidad*, collante dell'immaginario collettivo imperiale. Nel 1934, uno scrittore di prim'ordine come Ramiro de Maeztu, aedo tradizionalista della *Generación del '98* (poi fucilato

---

montava definitivamente la presenza coloniale spagnola nelle terre d'Oriente.

4 Vds. Gianni Feracuti, *Profilo storico della letteratura spagnola*, Trieste, Quaderni della cattedra di Letteratura Spagnola -Università degli studi di Trieste, 2007, 251-268. Dello stesso autore, segnalo anche "Modernismo. Teoria e forme dell'Arte Nuova", *Mediterránea*, n. 8 (IV), 2010, pp. 106-107.

5 Sull'influenza del mito, v. Francisco Sevillano Calero, "El «mito del 98» en la cultura española", *Pasado y memoria. Revista de Historia Contemporánea*, n° 3, 2004.

6 María Encarna Nicolás Marín, "Crisis y añoranza del Imperio durante el franquismo: la presión de la memoria", in *Anales de Historia Contemporánea*, n. 14, 1998, pp. 34-35.

da militi repubblicani durante la Guerra civile) scriveva a tal riguardo un significativo opuscolo, intitolato *Defensa de la hispanidad*. In ogni caso, il canone nazional-cattolico non si fermò ai cenacoli intellettuali e alla grancassa mediatica, ma si riverberò anche nei manuali scolastici, come evidenziato da Emilio Castillejo in una pubblicazione di recente uscita<sup>7</sup>.

Negli anni successivi al tramonto del regime i termini del problema vennero reimpostati, prima all'interno del dibattito storiografico, poi nell'ambito delle politiche culturali. L'interpretazione del *Desastre* risentì notevolmente della normalizzazione del quadro politico-istituzionale, dalla quale derivò lo smussamento delle consuete categorie interpretative basate sull'eccezionalismo ispanico, sostituite da studi scientifici sul fallimento politico ed economico del sistema coloniale, e sulle interpretazioni dell'accaduto in chiave comparata<sup>8</sup>. In tempi più vicini, le ricerche maggiormente attente alle dimensioni culturali si sono dimostrate concordi nel ribadire l'importanza della percezione collettiva, specie se confrontata allo statico scenario politico (il regime della *Restauración* uscì intatto dal 1898). A titolo d'esempio, basti citare il giudizio di Juan Pro Ruiz, secondo il quale la vera natura della crisi di fine secolo fu «fondamentalmente moral e intelectual»<sup>9</sup>, e quello di José Gregorio Cayuela, che ha indicato nella crisi del concetto di nazione la principale conseguenza della guerra<sup>10</sup>. Malgrado la generale attestazione d'importanza riconosciuta ai sismogrammi dell'immaginario collettivo, le interpretazioni sono ben lungi dall'essere univoche. La *vexata quaestio* riguarda la modernizzazione del Paese e il giudizio complessivo sul sistema politico vigente nella Spagna dell'epoca<sup>11</sup>, giungendo a lambire persino il significato del celebre proverbio po-

7 Emilio Castillejo Cambra, *Mito, legitimación y violencia simbólica en los manuales escolares del franquismo (1936-1975)*, Madrid, Uned, 2014.

8 Enrique Moradiellos, *El oficio de historiador*, Madrid, Siglo XXI ed., 2008 (I ed. 1994), pp. 214-215.

9 Vedasi Juan Pro Ruiz, "La política en tiempos del Desastre", in Juan Pan Montojo (a cura di), *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de fin de siglo*, Madrid, Alianza, 1998;

10 José Gregorio Cayuela Fernández, "1898, más allá del Centenario", *Historia contemporánea*, n. 24 (2002), p. 429.

11 Sylvia L. Hilton, "Democracy beats the «Desaster» complex: Spanish interpretations of the colonial crisis", *Magazine of History- Organization of American Historians*, n. 3, 1998, pp. 11-17.

polare «más se perdió en Cuba y vinieron cantando»<sup>12</sup>. Tali circostanze potrebbero assimilare il dibattito all'esercizio di sterili logomachie, ma il coinvolgimento di una sfera sensibile come quella identitaria pone delle pesanti ipoteche politiche, a cui si farà riferimento nell'appendice al presente scritto.

Se la questione del *Desastre* attira ancor oggi una spiccata attenzione, coinvolgendo persino l'ermeneutica folklorica, a maggior ragione risulterà intrigante rivolgere nuovamente lo sguardo agli anni del regime franchista. In effetti, la magniloquente enfasi dell'apparato autocratico mal si adattava al conclamato caso di un lutto nazionale; in soccorso della politica culturale franchista, tuttavia, giunse la propaganda cinematografica<sup>13</sup>. Quest'ultima affrontò gli eventi della guerra del '98 tramite pochi ma significativi lungometraggi: *Raza* (1941, 1950) e *Los Últimos de Filipinas* (1945). Nell'uno e nell'altro caso sono ravvisabili chiare tendenze alla riscoperta delle *virtudes españolas*, celebrate nella loro convergente valenza di stampella al regime di Franco da un lato, tonico per il concetto di *hispanidad* dall'altro.

Il concetto di ispanità sarà dunque il prisma interpretativo principale alla luce del quale saranno esaminate le due pellicole. Nell'analisi si privilegerà un percorso anacronico, riservando a *Raza* una trattazione più particolareggiata, in ragione della sua maggiore rilevanza.

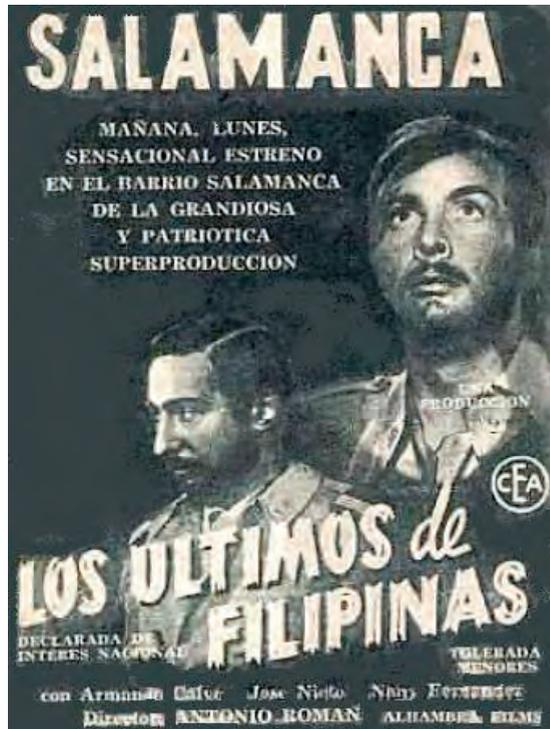
### *Los Últimos de Filipinas: un'epopea spagnola*

Pellicola in bianco e nero del 1945, diretta da Antonio Román, conobbe un buon successo di pubblico. A suggellarne l'importanza nel reticolo propagandistico franchista fu l'assegnazione del titolo di «documento di interesse nazionale».

12 Abitualmente utilizzato per ridimensionare qualche trascurabile accidente, il proverbio è stato oggetto di una reinterpretazione da parte di Elena Hernández Sandoica, "En torno a un centenario y su historiografía: la Restauración, la política colonial española y el desastre del 98", in Silvia Casmirri (cur.), *Intorno al 1898. Italia e Spagna nella crisi di fine secolo*, Milano, FrancoAngeli, 2001.

13 Per uno sguardo panoramico alla tematica, vedasi Juan Enrique González Vallés, Francisco Lorenzo Cabezuelo (cur.), *La imagen del franquismo a través de la séptima arte: cine, Franco y posguerra*, Madrid, Vision libros, 2012.

Nel lungometraggio viene ricostruito un episodio bellico realmente verificatosi sul fronte asiatico: l'eroica resistenza di una cinquantina di soldati spagnoli a Baler, località costiera sita nell'isola di Luzon (la maggiore dell'arcipelago filippino). Isolati dal resto delle forze imperiali e pressati dai guerriglieri tagalog, i militi iberici si asserragliarono nella chiesetta del paese il 30 giugno 1898; lì, malgrado la netta inferiorità numerica, riuscirono a contrastare efficacemente gli assalti degli insorti. Nei mesi successivi si creò una logorante situazione di stallo, complici



la diffidenza e la scarsa maestria degli ufficiali spagnoli nel trattare con i filippini e nell'interpretare i messaggi di cessazione delle ostilità. La paralisi diplomatica si protrasse perciò fino al 2 giugno 1899, quando erano ormai trascorsi vari mesi dalla firma del trattato di pace: accusando diversi decessi dovuti a dissenteria e beriberi, combattendo in condizioni materiali esiziali, gli spagnoli di Baler avevano resistito a 337 giorni d'assedio. In breve tempo, i protagonisti della vicenda vennero celebrati come eroi, e a riconoscerne il valore militare fu lo stesso Emilio Aguinaldo, comandante delle truppe filippine<sup>14</sup>.

L'inizio della pellicola è contraddistinto da toni epici, con una voce fuori campo che introduce lo spettatore nello scenario filippino, descritto come *tierra delicada y terrible*, ricercato ossimoro per intingere gli avvenimenti

<sup>14</sup> Con decreto emesso il 30 giugno 1899, Aguinaldo elargì ai difensori di Baler la qualifica non di prigionieri, ma di amici, garantendo loro il nullaosta per ritornare in Spagna.

successivi in una intrigante miscela d'esotismo. Le prime sequenze mostrano la corsa trafelata di un messaggero alle prese con gli spari degli insorti: schivate con abilità le pallottole, riesce a raggiungere il villaggio di Baler. Nella taverna del villaggio si beve, si canta e si balla, e ad alietare il tutto provvede Tala (Nani Fernández), procace indigena amica degli spagnoli. Nemmeno l'arrivo del portalettere scompone l'atmosfera, in quella che sembra essere ordinaria amministrazione in un avamposto dell'Impero. A rendersi pienamente conto dell'evolversi in peggio della situazione sono invece gli ufficiali della guarnigione, il capitano Enrique de las Morenas y Fossi (interpretato da José Nieto) e il tenente Martín Cerezo (Armando Calvo, idolo cinematografico dell'epoca). Proprio quest'ultimo, dialogando con il suo superiore, prefigura quello che di lì a poco sarà lo sviluppo della storia:

«Aún tenemos presente lo que nos dijeron los últimos supervivientes al partir el barco que los repatriaba: "(...) Estad siempre alerta, porque lucharéis contra la emboscada y contra la traición".(...) Nadie nos avisará cara a cara»<sup>15</sup>.

Parole che, oltre a rivelarsi profetiche, si configurano come il biglietto da visita del protagonista del lungometraggio: virile, stoico, battagliero, l'antitesi in carne e ossa di nemici che agiscono di sorpresa e nell'oscurità. Detto, fatto: poco dopo si diffonde l'ordine di insurrezione generale, che vede la partecipazione in massa dei filippini, compreso l'oste della taverna del paese, precedentemente impegnato a versare vino agli stranieri. Nella pellicola, così come nella realtà, gli spagnoli si rifugiano nella chiesa di Baler, non senza aver costruito un embrionale sistema difensivo. L'affascinante Tala, accusata di intelligenza con il nemico, viene invece rinchiusa in una capanna dai suoi compaesani. Infine, inizia la battaglia.

Non ci soffermeremo qui nella minuziosa relazione degli scontri, sortite e contro-mosse illustrate nel film: basterà menzionare la periodica frustrazione degli sforzi dei tagalog e il progressivo deperimento tra le fila spagnole, minate dalla grave privazione di cibo e materiali sanitari. Il 22

15 «Abbiamo ancora presente quello che ci dissero gli ultimi sopravvissuti quando partì la barca che li rimpatriava: "State sempre in allerta perché combatterete contro l'imboscata e il tradimento. (...) Nessuno ce lo dirà in faccia» (traduzione dello scrivente, come le restanti altre).



*Los Últimos de Filipinas*: il tenente Martín Cerezo esce dalla chiesa di Balser, alla testa dei suoi uomini.

novembre 1898 muore il capitano Enrique de las Morenas. A farsi carico del comando sarà il tenente Martín Cerezo, fermo nei proponimenti di resistenza ad oltranza. Passano altri giorni, altre settimane e diversi mesi. È una voce narrante esterna a fungere da connettore temporale, raccontando con tono commosso:

«10 diciembre de 1898: firma del tratado de París y pérdida de las Filipinas. Para los españoles todos, una de las fechas más tristes de la historia. Para todos, menos que para aquel puñado de valientes del destacamento de Balser: ellos no se enteraron ni quisieron enterarse»<sup>16</sup>.

16 «10 dicembre del 1898: firma del trattato di Parigi e perdita delle Filippine. Per tutti gli spagnoli, una delle date più tristi della storia. Per tutti, meno che per quel pugno di valorosi del distaccamento di Balser: loro non se ne resero conto, né vollero rendersene conto».

Questo è l'apogeo della prima parte dell'opera: vi si narra a chiare lettere che gli eroi di Baler non si resero conto, né vollero rendersi conto, dello scacco matto subito dall'Impero spagnolo. A ben vedere, il senso della loro epopea, inserita a buon diritto nell'*epos* ispanico, sta tutto lì: l'onore, la tenacia irriducibile, la fermezza nel resistere, insomma la quintessenza delle virtù marziali<sup>17</sup>. Un esempio abilmente comparato, per antitesi, alla cedevolezza e alle debolezze del governo di Madrid, colpevole di «una delle pagine più tristi della storia».

Soli, in territorio ostile, gli spagnoli di Baler continuano a tenere alta la propria bandiera. A questo punto si verificano due avvenimenti significativi, peraltro fondati storicamente: i vari e infruttuosi tentativi di accordo tra le parti, mediante ambascerie, e il fallimento dello sbarco di uno sparuto contingente statunitense, incaricato di raggiungere gli spagnoli per portarli in salvo. Inconsapevolmente ribelle, l'ufficiale Cerezo continua quindi a guidare la propria piazzaforte fino all'arrivo del Tenente colonnello Aguilar: costui riesce finalmente a convincerlo dell'epilogo del conflitto, mostrandogli alcuni quotidiani madrileni. La storia si avvia alla conclusione, con l'abbandono della chiesa di Baler da parte del presidio spagnolo, che inalbera bandiera bianca.

Il finale è epico: la grande tensione accumulata sfocia in una conclusione positiva. Con il tenente Cerezo alla propria testa, il manipolo spagnolo sfila ordinatamente nella via lasciata aperta dagli immobili insorti filippini, disposti ai due lati dell'improvvisata parata. Agli iberici sorridenti si unisce immancabilmente anche la bella Tala, metafora di un legame tra Spagna e Filippine che non si vuole reciso per sempre, mentre nella mente del tenente Cerezo si profilano pensieri infausti, ipotetiche accuse di insubordinazione e quant'altro. A dissipare i dubbi dello spettatore, il regista inserisce una musica trionfale e delle inquadrature frontali, sovrapponendo alla fronte accigliata del protagonista i titoli enfatici dei giornali spagnoli, celebranti il ritorno del presidio. Una voce narrante accompagna lo stendersi del sipario, ribadendo:

---

17 Secondo Juan Enrique González Vallés, è interessante paragonare l'eroismo «assurdo» celebrato nel lungometraggio a quello celebrato nelle pellicole belliche statunitensi, dove i protagonisti subiscono mille traversie mirando costantemente all'apoteosi della vittoria. Vds. Id., "Los Últimos de Filipinas como ejemplo de las nuevas relaciones internacionales del régimen franquista", in Id., Cabezero Lorenzo Francisco (cur.), *op. cit.*, 2012.

«Y otra vez el teniente Martín Cerezo se enteró de las noticias con retraso. En España, él ya era un héroe.<sup>18</sup>»

Culto dell'eroismo a parte, il senso dell'esperienza coloniale è riassunto meglio dal laconico sacerdote spagnolo a seguito del contingente di Baler, il quale sentenza:

«Es la obra de España: una obra de siglos, y aunque algún día tengamos que irnos nosotros, aquí quedarán para siempre la fe y el idioma»<sup>19</sup>.

A questo rapido cenno viene attribuita l'intera ragion d'essere del concetto di ispanità, in grado di unire i popoli dell'ex-Impero spagnolo al di là delle frontiere statuali. Significativamente, tale visione conservava una propria valenza anche a distanza di svariati decenni, in un contesto politico, culturale e istituzionale profondamente lontano dall'assetto franchista. Il re di Spagna Juan Carlos I, giunto in visita nelle Filippine in occasione del Centesimo anniversario della guerra, colse l'occasione per ribadire la sua personale filosofia della storia, spiegando che le Filippine avevano assunto come asse portante della propria coscienza nazionale la civiltà occidentale, nella sua versione spagnola,

«encendiendo en esta tierra, entonces tan remota, el triple faro de la fe, el saber y el idioma que sigue vinculándonos en el seno de una comunidad de cuatrocientos millones de hispanohablantes y cuyas palabras nutren y enriquecen las lenguas de estas islas»<sup>20</sup>.

A dispetto della facondia divulgativa regia, l'analisi era esatta solamente per quanto concerneva l'aspetto religioso; la Costituzione filippina del 1987, ancora in vigore, sanciva la promozione dello spagnolo su base volontaria e opzionale, ma le lingue ufficiali della Repubblica erano (e tutt'ora sono) il filippino... e l'inglese<sup>21</sup>.

18 «E ancora una volta il tenente Martín Cerezo si rese conto delle notizie in ritardo: in Spagna, lui era già un eroe».

19 «È l'opera della Spagna: un'opera di secoli, e malgrado un giorno noi dovremo andarcene, qui rimarranno per sempre la fede e l'idioma».

20 “Palabras pronunciadas por S.M. el Rey en los actos celebrados en Filipinas durante su visita en febrero de 1998”, *Revista española del Pacífico*, Periódico de la Asociación española de Estudios del Pacífico (AEEP), n. 9 (VIII), 1998, p. 6.

21 Per un approfondimento della questione, a cavallo tra linguistica e geopolitica, segnalo l'imprescindibile opera di Juan Ramón Lodares, *El porvenir del español*, Madrid, Taurus, 2005 (il caso di studio filippino è analizzato nel capitolo XI del volume).

*Raza: teoria e forme dell'hispanidad, secondo Francisco Franco*

Se ne *Los Últimos de Filipinas* il nucleo fondamentale della pellicola è la celebrazione della figura archetipica del Soldato di Spagna, eroico e intrepido, in *Raza* c'è questo e molto altro. Il lungometraggio uscì per la prima volta nelle sale il 5 gennaio 1942, proiettato nel Palazzo della Musica di Madrid. La seconda edizione, uscita nel 1950 con il titolo di *Espíritu de una raza*, subirà varie e profonde revisioni rispetto al prodotto primigenio. Il complesso artistico del film era di tutto rispetto: attori stimati come Alfredo Mayo, Ana Mariscal, José Nieto, Blanca de Silos... Lo stesso dicasi per le musiche, la cui realizzazione era stata affidata alle Orchestre Nazionale, Sinfonica e Filarmonica. Regista di entrambe le versioni del lungometraggio fu José Luis Sáenz de Heredia: cugino di José Antonio Primo de Rivera, fu uno dei direttori cinematografici di punta del regime, direttore della *Escuela Oficial de Cine*, nonché regista del documentario apologetico «Franco, ese hombre», nel quale venivano ripercorsi i momenti salienti della vita del dittatore.

Nel caso di *Raza*, ad ogni modo, la *longa manus* di Franco si spinse ben oltre alla mera indicazione di un regista gradito, giacché l'intero copione del film è basato sul testo di una novella scritta dal *Caudillo* in persona, celatosi sotto lo pseudonimo di Jaime de Andrade. Non si trattava del primo racconto redatto dal generale, il precedente essendo infatti *Marruecos: diario de una bandera*, la cui prima pubblicazione risaliva al 1922. Dettagli a parte, un evento di tale portata come la partecipazione diretta di Franco nel lavoro cinematografico non poté essere ignorato. E non lo fu.

Nel 1977, due anni dopo la morte del gerarca, l'accademico spagnolo Román Gubern diede alle stampe un opuscolo dal titolo evocativo: *Raza: un ensueño del general Franco*. In esso si cercava di esplorare ciò che Gubern stesso indicava come «il carattere mitomane-autobiografico» presente nell'elaborato dell'autocrate, utilizzando quanto scritto nella novella come cartina al tornasole per cogliere gli *arcana* della psiche dittatoriale.

Malgrado gli elementi autobiografici insiti nel lungometraggio siano ineludibili, la principale chiave di lettura del presente scritto riguarderà il messaggio ideologico veicolato attraverso la pellicola, allo scopo di coglierne i caratteri mitopoietici (e dunque le sue ricadute immediate sul piano pubblico). A tal proposito, si noti fin da ora come il film sia stato



finanziato dallo Stato spagnolo attraverso il *Consejo de la hispanidad*, istituzione dipendente dal Ministero degli Affari Esteri, creata il 2 novembre 1940 allo scopo di promuovere i rapporti con le nazioni del mondo ispanico.

Venendo alla trama della pellicola, essa racconta la storia di una famiglia gallega, i Churruca, discendenti di un eroe nazionale caduto nella battaglia di Trafalgar<sup>22</sup>. La parte iniziale del film è ambientata al tempo dell'infanzia dei quattro figli del capitano di vascello Pedro Churruca, mentre il padre è nel pieno della sua attività di militare di professione. Impiegato nella Marina spagnola, il capofamiglia parte per partecipare alla guerra ispano-statunitense, nella quale troverà la morte. A questo punto, con un salto temporale, l'ambientazione diventa prima la Spagna ai tempi della dittatura di Miguel Primo de Rivera, poi quella della Guerra civile, fatto

22 Si tratta di Cosme Damián Churruca y Elorza, comandante del vascello *San Juan Nepomuceno*.

che determina la divisione dei quattro fratelli:

- il maggiore, Pedro, politico professionista, si schiererà con i repubblicani, salvo poi cambiare idea;
- José, il secondogenito, militare come il padre, sarà militante del *bando sublevado*;
- Isabel, l'unica femmina, rappresenterà il prototipo della donna in attesa del proprio marito, partito per il fronte;
- Jaime, il più piccolo, fattosi frate, verrà ucciso da miliziani repubblicani.

Il lungometraggio terminerà con la sfilata vittoriosa delle truppe franchiste a Madrid, salutate dal braccio di Franco, in piedi sul palco d'onore.

È evidente, nell'economia della pellicola, come l'ambientazione della storia nel paesaggio rurale della Galizia subodori la vita di Franco stesso, nato non lontano da La Coruña. A segnalare un'altra importante analogia tra la biografia del dittatore e il film, vi è poi la professione del capofamiglia (militare come il padre di Franco), e il ruolo di Pedro Churruca junior, il fratello deviante che ricorda Ramón Franco, malvisto per le sue chiare simpatie repubblicane (poi abbandonate). , fino all'antenato Cosme Churruca y Elorza

Passando alla trattazione della guerra di Cuba, è fondamentale ricordare che in *Raza* essa si configura come momento catartico per Pedro Churruca senior. Proprio a quest'ultimo è affidato il compito di immergere lo spettatore nella realtà (vera o presunta) dell'epoca, mediante un dialogo con un suo collega ufficiale, nel quale risalta l'idealità della classe militare spagnola:

«UFFICIALE: ¿Y has estado en Filipinas?

PEDRO CHURRUCA (PADRE): Sí, he tocado en Filipinas. Las mismas perturbaciones fomentadas por el extranjero. La perenne rebeldía de la gente de Joló.

U.: Sí, como siempre.

C.: Más grave que nunca. Además, la relajación de costumbres y, lo que es peor, la invasión de la masonería. Allí no puede estar quien no sea masón.

U.: Algo parecido a lo de Cuba, aunque aquello es todavía más serio. Los insurrectos cuentan con protecciones poderosas: las mismas logias, pero a una nación grande detrás.



*Raza. Il capitano di vascello Pedro Churruca senior arringa i propri uomini prima della battaglia di Santiago.*

C.: Abandonados de España, mejor dicho, prisioneros de España.

U.: En el Estado Mayor del Capitán General de la Isla se reciben cartas que destilan sangre, y el Gobierno no quiere aventuras: “hay que contemporizar”, “no se pueden mandar hombres”, “la guerra no es popular”.

(Stacco)

DEPUTATO: La guerra no es popular, no podemos enviar a nuestros hombres al matadero».

*Fracta est aetas*, avrebbe commentato Lucrezio: ma in questo scambio di battute tra camerati c'è qualcosa di più di una geremiade filo-imperiale. La perenne ribellione viene intimamente relazionata al rilassamento dei costumi e, soprattutto, all'incalzante attività massonica. Protezioni poderose, dunque, con alle spalle la presenza di una grande nazione: l'allusione coglie nel segno, e il pensiero corre rapido agli Stati Uniti d'America.

A questo punto, e solo a questo punto, l'isolamento dei militari spagnoli si arricchisce del tassello finale: il nemico interno, il Governo «che non vuole avventure», perché «la guerra non è popolare». Così commentano i fatti i due orgogliosi ufficiali, «prigionieri della Spagna»: peraltro una situazione vissuta sulla propria pelle dallo stesso Franco, non tanto nel 1898, quanto durante la Guerra del Rif (1921-1927), come rilevato da Juan Fernández-Mayoralas<sup>23</sup>.

Ultimo baluardo delle virtù patrie, residuale difesa dell'ispanità, al ceto militare è concessa ampia giustificazione all'interno dell'opera: la teoria del complotto massonico e della colpevole debolezza parlamentare interna si intrecciano, venendo ripetute a spron battuto, anche nel contesto di un ufficio del Ministero della Marina :

«(...)UFFICIALE II (che *entra*): ¿Ya sabrán ustedes lo de hoy?

UFFICIALE III: Lo de hoy es lo de siempre. Una perseverancia en la vergüenza.

UFFICIALE IV: El gobierno no encuentra más argumento que el tópico ése de que la guerra no es popular.

U. II: ¿Qué han hecho para que lo sea? ¿Sabe siquiera el país lo que Cuba representa?

U. I: Claro que no. Y al final sin efectivos, sin política exterior, aislados del mundo, abandonados de España, resultará que hemos tenido la culpa los militares.

U. IV: El sacrificio se está ya consumando. La masonería es la dueña (padrona, *tda*) del parlamento: 180 diputados masones reciben órdenes del extranjero.

U. I: ¡Qué asco!, ¡quién pudiera morir allí! (Che schifo! Chi potrebbe morire lì! *tda*).

(*Dopo questa scena il generale ordina a Pedro Churruca di andare a Cuba*).

(...) AMMIRAGLIO: Hubiera preferido dejarle aquí para que descansase un poco, porque además hombres como Usted los necesitamos.

PEDRO CHURRUCA (PADRE): No Almirante, es mejor así. Aquí me moriría de vergüenza. De verdad se lo digo. Muchas gracias.»

23 Juan Fernández-Mayoralas, ««Raza» y «Espíritu de una raza». Del fascismo al anticomunismo: la evolución del primer franquismo a través del cine», *Educación y Medios*, 1997, pp. 33-40.

Vergogna (*vergüenza*), isolamento dei militari, sacrificio in atto, massoneria padrona del parlamento: sono poche le parole-chiave del testo. Poche ma performanti, destinate a sedimentarsi nell'opinione dello spettatore. Una sorta di memetica *ante litteram*, forse, confermata peraltro dai discorsi e dalle azioni di Franco nella vita reale. «TODO el secreto de las campañas desencadenadas contra España descansa en estas dos palabras: masonería y comunismo»: queste erano le parole dello stesso dittatore in un volume pubblicato negli anni Cinquanta dello scorso secolo, con lo pseudonimo di Jakim Boor. Non si trattava di una *reductio ad unum*, ma poco ci mancava. Va da sé che, dopo i massacri della Guerra civile, già nel 1940 venne promossa una legge per la repressione della massoneria e del comunismo, cui fungeva da corollario l'istituzione di un Tribunale speciale competente a giudicare queste due imputazioni.

Tornando al film, il senso di vergogna per la decadenza spagnola e la volontà di sacrificio sono confermate dalle sequenze successive. Questa volta è un ammiraglio a parlare, davanti a cinque ufficiali stretti attorno ad un tavolo, tra cui lo stesso Pedro Churruca senior:

«Ammiraglio: (...) Contra ellos, muy poco pueden nuestros viejos cruceros. Sin embargo, (...) las razones desaparecen ante el deber: solo nos queda obedecer, cumplir como buenos. Y en medio de todo, no vale la pena sobrevivir a esta vergüenza. La historia sabrá juzgarnos. No hay sacrificio estéril: del nuestro de hoy saldrán las glorias de mañana (...) ¡Viva España!»<sup>24</sup>

Conseguentemente, come prevedibile, il valoroso Churruca senior muore in battaglia al comando del suo incrociatore, il *Vizcaya*, peraltro realmente affondato durante la guerra nelle acque di Santiago di Cuba, il 3 luglio 1898. La memoria del coraggioso marito e padre di famiglia è affidata alla vedova, che vestita a lutto, si rivolge con parole di commosso ricordo ai propri figli. Il senso del discorso è assimilabile ad una continuità intergenerazionale, che si vuole essere anzitutto spirituale e morale:

24 «Contro di loro, i nostri vecchi incrociatori possono molto poco. Tuttavia, (...) le ragioni scompaiono di fronte al dovere: ci rimane solamente ubbidire, agire da bravi. E malgrado tutto non vale la pena sopravvivere a questa vergogna. La storia ci giudicherà. Non c'è sacrificio sterile: dal nostro comportamento di oggi sorgeranno le glorie di domani (...) Viva la Spagna!».

Isabel Acuña de Churruca (sposa di Churruca senior): «Él era superior a todo lo que le rodeaba, y no podía subsistir su espíritu en un ambiente de tan escaso valor moral. Que vosotros, sus hijos, os hagáis dignos de su ejemplo, es lo único que os pido ahora y os pediré siempre»<sup>25</sup>.

La vicenda, come accennato sopra, si articolerà poi nella contrapposizione tra repubblicani e franchisti, descritta come una «Crociata nazionale», in linea con i consueti pilastri retorici del regime. Nell'ambito di questo scritto, ciò che interessa è però la valenza della guerra ispano-statunitense, laddove tutto ha inizio. Nel 1898, sembra suggerire Franco, le due Spagne, radicalmente antitetiche, si scontrano per la prima volta. Massoneria, disfattismo, calabrachismo e ogni altro tipo di nemico interno dispiegano già allora, per la prima volta, il proprio potenziale distruttivo. E, sempre in quell'epoca, i militari vivono una condizione di frustrante isolamento, materiale e morale.

*Cifra y compendio del espíritu español*: così veniva descritto *Raza* dal periodico Diario de Navarra il 27 febbraio 1942. Non era un giudizio del tutto errato, ma nemmeno interamente condivisibile, poiché vi mancava un aggettivo, franchista. Chiave e compendio franchista dello spirito spagnolo: questa era l'autentica ragion d'essere della pellicola, la (grande) narrazione di una lotta secolare, la celebrazione di un immaginario collettivo. Quest'ultima funzione, fondamentale, assume tratti emblematici nelle sequenze finali del lungometraggio, con lo sfilare dei vittoriosi reparti franchisti nei pressi di una statua raffigurante Don Chisciotte e Sancho Panza. Il giovanissimo nipote di Pedro Churruca senior, l'eroe del 1898, interroga festante la propria mamma Isabel in merito ai festeggiamenti ai quali prendono parte come spettatori:

Bimbo: «¡Qué bonito es todo! Cómo se llama esto?»

Isabel: «Esto se llama raza, hijo mio».

«Questo si chiama razza, figlio mio». Epigrafico *y final*.

Nelle sequenze finali di *Raza* dalla parata militare si passa, mediante uno zoom, al dialogo tra Isabel Churruca e suo figlio, con una inquadratura che

25 «Lui era superiore a tutto ciò che lo circondava, e il suo spirito non poteva sussistere in un ambiente di così scarso valore morale. Che voi, suoi figli, vi facciate degni del suo esempio, è l'unica cosa che vi chiedo ora, e vi chiederò sempre».

fa pensare al motto «cara al sol» (faccia al sole), di falangista memoria. Il film si chiude con la figura di Francisco Franco, inquadrato di spalle mentre saluta i soldati in marcia.

La storia della pellicola, in realtà, ebbe un seguito mutevole. La seconda versione venne infatti proiettata nel 1950, e fu oggetto di un'ampia opera di revisione complessiva: a salvarsi non fu nemmeno il titolo, come ricordato poc'anzi. I cambiamenti più sostanziali riguardarono il messaggio ideologico, che in *Espíritu de una raza* venne sensibilmente tarato sulle diverse esigenze di politica estera del dopoguerra. Del resto, otto anni più tardi, lo stesso nome della festa nazionale spagnola, il *Día de la Raza* (fissata al 12 ottobre, in memoria della scoperta d'America), fu modificato nel più diplomatico *Día de la Hispanidad*.

Con buona pace dello spirito marziale, nella nuova versione della pellicola vennero tagliati alcuni riferimenti agli Stati Uniti, mentre la costruzione del nemico interno si piegava alle ragioni di un mondo bipolare: meno ostilità anti-massonica, quindi, e molto più anticomunismo. Il tutto era evidente già dalle sequenze iniziali, nelle quali lo scenario rurale d'apertura era anticipato dal seguente testo:

«La historia que vais a presenciar no es un producto de la imaginación. Es historia pura, veraz y casi universal, que puede vivir cualquier pueblo que no se resigne a perecer en las catástrofes que el comunismo provoca»<sup>26</sup>.

Nelle sequenze successive, inoltre, veniva cancellato l'episodio del dialogo tra ufficiali all'interno del Ministero della Marina, così come non v'era traccia dei titoli di giornale annuncianti la guerra contro gli Stati Uniti. In compenso, una voce narrante esterna si soffermava più volte nel menzionare prima la crescita del pericolo «materialista» sulla Spagna, poi le malefatte del Fronte popolare, mirante a «distruggere le pure essenze della tradizione spagnola».

Lungi dall'essere neutrale, anche l'ispanità continuava ad essere sfoderata come arma propagandistica del regime.

---

26 «La storia a cui state per assistere non è un prodotto dell'immaginazione. È storia pura, sincera e quasi universale, che può vivere qualsiasi popolo che non si rassegni a perire nelle catastrofi che il comunismo provoca».

*Usi pubblici del '98 a cent'anni di distanza*

In occasione del suo centesimo anniversario, *el Desastre del '98* divenne significativo terreno di contesa fra diverse pratiche discorsive, tanto da poter essere considerato un banco di prova emblematico per l'osservazione delle osmotiche relazioni tra retorica e politica<sup>27</sup>. Del resto, che la valenza mitopoietica insita nell'evento non sfuggisse alle autorità della Spagna democratica fu evidente quando, con regio decreto n. 1789 di data 19 luglio 1996, re Juan Carlos I dispose la creazione di una Commissione nazionale per la commemorazione del Centenario, presieduta dal Ministro dell'Educazione e Cultura<sup>28</sup>. L'atto costitutivo dell'ente ebbe luogo nell'aprile dell'anno successivo, presso l'Università di Salamanca; di fronte ad una platea composta da ministri, banchieri e storici, il capo del Governo José María Aznar coglieva l'opportunità di sciogliere l'inno alla nuova Spagna, moderna e rampante<sup>29</sup>: «hemos de huir del victimismo, evitando relacionar los hechos del '98 con los lamentos por unas pérdidas territoriales que obligaron a España a vivir con realismo su propio destino», spiegava, precisando poi che «aquellos hombres del '98 abrieron a España las puertas del siglo XX. Los cien años transcurridos sirvieron para introducirnos en la corriente del mundo moderno»<sup>30</sup>.

Malgrado il loro zelo, le istituzioni centrali dello Stato non riuscirono a confinare il Centenario all'interno dello stretto àlveo suggerito dal canone unitario. Nel febbraio del 1998, la *Generalitat de Catalunya* comunicava di aver imbastito un proprio programma di eventi commemorativi, con lo scopo esplicito di contrastare l'interpretazione «españolista». Jordi Pujol, presidente della *Generalitat*, dichiarava che era necessario contrapporre

27 Secondo Fernando Sánchez Marroyo, il 1898 «è finito per essere l'asse nel quale confluisce ogni riflessione critica sul passato e, perciò, sul futuro della Spagna». Vds. Id. "1898. Guerra en las colonias y crisis social en España", *Anales de Historia Contemporánea*, n. 14 (1998), p. 180.

28 Vds. *Boletín oficial del Estado*, n. 204, 23.08.1996.

29 All'epoca, tale orizzonte valutativo trovava corrispondenze presso diversi commentatori, tra i quali va ricordato almeno Ludovico Incisa di Camerana ( Id., *Il modello spagnolo. Come don Chisciotte è diventato manager*, Firenze, Fondazione Liberal, 2000).

30 Ignacio Francia, "Aznar afirma que hay que huir del victimismo en la conmemoración del '98", *El País*, 4.4.1997. Vedasi anche Juan Carlos López, "Aznar apela al espíritu del '98, «que aspira a limpiar prácticas corruptas de épocas anteriores»", *ABC*, 4.4.1997, p. 41.

al «pesimismo español del desastre» lo spirito «optimista, creativo y enriquecedor» catalano<sup>31</sup>. Il vettore cambiava, dunque, ma a dispetto di ciò si poteva scorgere un minimo comune denominatore, rivendicato a piè sospinto da più parti: la necessità di sublimare l'eccezionalismo spagnolo nell'appagante normalizzazione narrativa delle vicende di ieri<sup>32</sup>. Come osservava James D. Fernández, l'esito di tanto fervore era un intreccio tra commemorazione e oblio, finalizzato al reverente ossequio del presente, che permetteva di trasmutare il passato nel « vivero del jardín de flores de nuestro hoy, (...) la promesa de la plenitud»<sup>33</sup>.

José Cervera Pery, direttore della *Revista de historia naval*, stigmatizzò la dispersività delle iniziative culturali, così come l'assenza di connessione tra i vari eventi<sup>34</sup>, ma egli stesso riconobbe la grande molteplicità di mostre, convegni storici, articoli, libri originati dalla volontà di ricordare l'accaduto storico. Nell'ardore collettivo, tuttavia, spiccava l'assenza della cinematografia. Tra quelli presentati nel 1998, l'unico film ad avere qualche legame con la guerra del secolo precedente fu *Mambí*, coproduzione ispano-cubana diretta dai fratelli Ríos. La pellicola si snoda seguendo le peripezie del giovane Goyo, un canario arruolato nelle fila spagnole, dalle quali diserta per unirsi alla guerriglia cubana. In realtà, più che di un film di guerra si tratta di un lungometraggio d'avventura, venato da aneliti d'impegno civile; non a caso rientra in una trilogia dedicata all'emigrazione dalle Isole Canarie, nel segno di un'attenzione ai problemi sociali che caratterizza l'opera dei due registi.

Di ben altro spessore è invece *Cuba*, lungometraggio diretto da Pedro Carvajal, girato nel 2000 e proiettato per la prima volta nel febbraio 2002. Il contesto spazio-temporale del film vede l'isola caraibica in preda alle

31 Emili J. Blasco, "Pujol organiza una conmemoración del 98 alternativa a la del Gobierno", *ABC*, 5.02.1998, p. 53.

32 Francisco Sevillano Calero, "El «mito del 98» en la cultura española", *Pasado y memoria. Revista de Historia Contemporánea*, n° 3, 2004.

33 James D. Fernández, "Conmemoraciones para el olvido: España, 1898-1998", in *Quimera*, 188/189, febbraio-marzo, 2000, pp. 56-61.

34 José Cervera Pery, "Reflexiones finales de un centenario", *Revista de historia naval*, n. 63 (XVI), 1998, p. 12; Cfr. anche Francisco Castrillo Mazeret, "Cien años de la Guerra Hispanoamericana de 1898", in *Militaria. Revista de Cultura Militar*, n. 13 (1999), pp. 11-15.

lotte tra indipendentisti e truppe regolari, poiché la storia si sviluppa tra l'assassinio del comandante insorto Antonio Maceo (1896) e l'affondamento dell'incrociatore statunitense *Maine* (15 febbraio 1898). I protagonisti sono due innamorati, Dolores Velasco (Ana Álvarez), simpatizzante degli indipendentisti, e il giovane ufficiale spagnolo Santiago de Sarmiento (Eloy Azorín), appena giunto sull'isola: nel mezzo della guerra e degli intrighi politici ha luogo la relazione adulterina tra i due -Ana essendo sposata con Horacio Irigoyen, un faccendiere locale.

L'importanza del lungometraggio risiede nelle modalità con le quali vengono presentate le fazioni in lotta. La stanchezza del Regno di Spagna è impersonata dal superiore di Santiago, un veterano logorato dal conflitto; peraltro, anche la brutalità dei soldati iberici viene messa in rilievo, quando un soldato rivela a Santiago l'intenzione di uccidere alcuni civili catturati durante un rastrellamento (verrà poi fermato dal protagonista).

L'anelito dei cubani all'indipendenza viene riconosciuto come degno d'ammirazione, e non a caso la stessa Ana li supporta nella lotta, accogliendo in casa i feriti e foraggiando la ribellione. Vi è poi la presenza dissimulata di un terzo centro di potere, interessato a destabilizzare la situazione: gli Stati Uniti d'America, presentato come il solo ed autentico nemico del mondo ispanico. Un avversario subdolo e infido, incarnato dalla figura del console generale a L'Avana Fitzhugh Lee, e descritto per mano delle false trame intessute dai giornalisti della stampa scandalistica (vengono citati i giornali *New York Journal* e *New York World*, capifila della macchina propagandistica nord-americana dell'epoca).

L'idealità anti-statunitense, vera cifra della pellicola, era desumibile anche da altri elementi: basti pensare al sottotitolo, «Las garras del águila» (gli artigli dell'aquila, *n d a*), o all'appoggio in sede di produzione dell'ICAIC (Istituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos), significativamente fondato nel 1959, a un paio di mesi di distanza dalla vittoria delle forze rivoluzionarie. Per di più, il paradigma ideale a cui era improntato il film venne esplicitamente rivendicato dal regista stesso, autore delle seguenti dichiarazioni:

«Yo creo que esta película sólo podíamos hacerla cubanos y españoles juntos: (...) los yanquis lo ganaron todo y no perdieron nada. La "independencia" de los cubanos no debió producirse de esta manera; debió

suceder de forma pacífica y de mutuo acuerdo. Ya se sabe que las relaciones políticas establecidas por la península y la malquerencia norteamericana fueron las causas de escenas muy tristes para la historia cubana. Eso es lo que pretendo denunciar»<sup>35</sup>.

L'opposizione tra mondo ispanofono e Stati Uniti d'America non era comunque un tratto originale. Nel 1904 Rubén Darío, poeta nicaraguense molto influente sulla poesia spagnola, indirizzò a Theodore Roosevelt una lirica dai toni minacciosi:

« (...) Tened cuidado. ¡Vive la América española! /Hay mil cachorros sueltos del León Español. /Se necesitaría, Roosevelt, ser Dios mismo, /el Riflero terrible y el fuerte Cazador, /para poder tenernos en vuestras férreas garras. / Y, pues contáis con todo, falta una cosa: ¡Dios!»<sup>36</sup>.



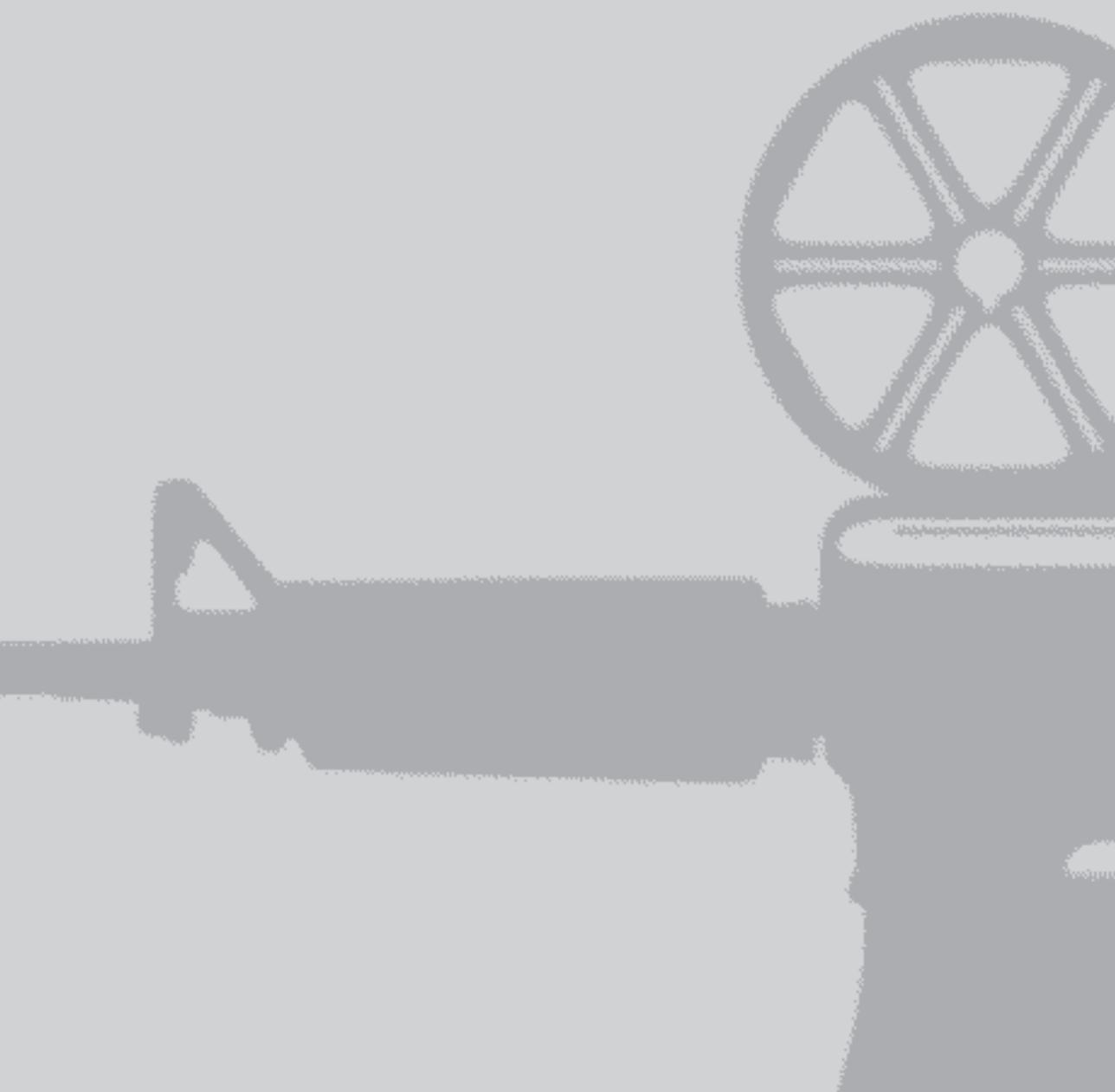
35 «Io credo che questa pellicola potevamo farla solamente assieme cubani e spagnoli: (...) gli yankees vinsero tutto e non persero niente. La “indipendenza” dei cubani non doveva verificarsi in questa maniera; doveva accadere in forma pacifica e di comune accordo. Si sa già che le relazioni politiche istituite dalla penisola e l’avversione nord-americana furono le cause di scene molto tristi per la storia cubana. Questo è ciò che pretendo denunciare». Vedasi l’intervista di Nirma Acosta a Carvajal, <http://213-4-112-143.rad.tsa.es/cubahora/exclusivos/1999/septiembre/21/cuba.html>.

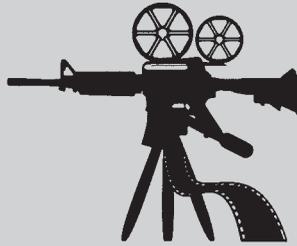
36 « (...) State attenti. L’America spagnola vive! Ci sono mille cuccioli sciolti del Leone Spagnolo. Sarebbe necessario, Roosevelt, essere Dio in persona, il Fuciliere terribile e il forte Cacciatore, per poter tenerci nei vostri ferrei artigli. E, malgrado contiate su tutto, manca una cosa: Dio!». Vds. Gianni Ferracuti, “Modernismo. Teoria e forme dell’Arte Nuova”, *Mediterránea*, n. 8 (IV), 2010, pp. 106-107.

### Bibliografia essenziale:

- Angulo Díaz Raúl, “Dos versiones de «Raza»”, *El Catoblepas -Revista crítica del presente*, n. 44, ottobre 2005;
- Cayuela Fernández José Gregorio, “1898, más allá del Centenario”, *Historia contemporánea*, n. 24 (2002), pp. 429-455;
- Castillejo Cambra Emilio, *Mito, legitimación y violencia simbólica en los manuales escolares del franquismo (1936-1975)*, Madrid, Uned, 2014;
- Castrillo Mazerés Francisco, “Cien años de la Guerra Hispanoamericana de 1898”, in *Militaria. Revista de Cultura Militar*, n. 13 (1999), pp. 11-15;
- Cervera Pery José, “Reflexiones finales de un centenario”, *Revista de historia naval*, n. 63 (XVI), 1998, pp. 7-13;
- Blasco J. Emili, “Pujol organiza una conmemoración del 98 alternativa a la del Gobierno”, *ABC*, 5.02.1998, p. 53;
- Boor Jakim (pseud. Francisco Franco), *Masonería*, Madrid, 1952;
- Fernández James D., “Conmemoraciones para el olvido: España, 1898-1998”, in *Qui-mera*, 188/189, febbraio-marzo, 2000, pp. 56-61;
- Fernández-Mayoralas Juan, “«Raza» y «Espíritu de una raza». Del fascismo al anticomunismo: la evolución del primer franquismo a través del cine”, *Educación y Medios*, 1997, pp. 33-40;
- Ferracuti Gianni, *Profilo storico della letteratura spagnola*, Trieste, Quaderni della cattedra di Letteratura Spagnola -Università degli studi di Trieste, 2007;
- Ferracuti Gianni, “Modernismo. Teoria e forme dell’Arte Nuova”, *Mediterránea*, n. 8 (IV), 2010;
- Francia Ignacio, “Aznar afirma que hay que huir del victimismo en la conmemoración del 98”, *El País*, 4.4.1997
- González Vallés Juan Enrique, Cabezuelo Lorenzo Francisco (cur.), *La imagen del franquismo a través de la séptima arte: cine, Franco y posguerra*, Madrid, Vision Libros, 2012;
- Gubern Román, *Razza. Un sogno del generale Franco*, Bari, Edizioni Dedalo, 1981;
- Hernández Sandoica Elena, “En torno a un centenario y su historiografía: la Restauración, la política colonial española y el desastre del 98”, in Silvia Casmirri (cur.), *Intorno al 1898. Italia e Spagna nella crisi di fine secolo*, Milano, FrancoAngeli, 2001;
- Hernández Sandoica Elena, “La historiografía más reciente sobre el ‘98”, *Iberoamericana*, n. 5 (II), marzo 2002, pp. 213-222;

- Hilton L. Sylvia, "Democracy beats the «Desaster» complex: Spanish interpretations of the colonial crisis", *Magazine of History*- Organization of American Historians, n. 3, 1998, pp. 11-17;
- Incisa di Camerana Ludovico, *Il modello spagnolo. Come don Chisciotte è diventato manager*, Firenze, Fondazione Liberal, 2000;
- Lodares Juan Ramón, *El porvenir del español*, Madrid, Taurus, 2005;
- Lopez Juan Carlos, "Aznar apela al espíritu del '98, «que aspira a limpiar prácticas corruptas de épocas anteriores»", *ABC*, 4.4.1997, p. 41;
- Moradiellos Enrique, *El oficio de historiador*, Madrid, Siglo XXI ed., 2008 (I ed. 1994), pp. 214-215;
- Nicolás Marín Maria Encarna, "Crisis y añoranza del Imperio durante el franquismo: la presión de la memoria", in *Anales de Historia Contemporánea*, n. 14, 1998, pp. 33-45;
- "Palabras pronunciadas por S.M. el Rey en los actos celebrados en Filipinas durante su visita en febrero de 1998", *Revista española del Pacífico*, Periódico de la Asociación española de Estudios del Pacífico (AEEP), n. 9 (VIII), 1998;
- Pan Montojo González Juan Luis (a cura di), *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de fin de siglo*, Madrid, Alianza, 1998;
- Sánchez Marroyo Fernando, "1898. Guerra en las colonias y crisis social en España", *Anales de Historia Contemporánea*, n. 14 (1998), pp. 179-193;
- Santiago Juan Navarro, "La guerra de Cuba" en *el cine español. De Bambú a Mambí*, artículo reperibile in internet;
- Sevillano Calero Francisco, "El «mito del 98» en la cultura española", *Pasado y memoria. Revista de Historia Contemporánea*, n° 3, 2004;





# **Comparazioni e Coproduzioni**

WORLD FIFTH BY  
WORLD FILM  
1945-1946

THE FOUR A MAN  
AND A VICTORY



THIRD  
UNITED STATES OFFICIAL WAR PICTURE

# UNDER FOUR FLAGS

PRESENTED BY DIVISION OF FILMS  
COMMITTEE ON PUBLIC INFORMATION  
GEORGE CREEL, CHAIRMAN

TAKEN BY THE OFFICIAL PHOTOGRAPHERS  
OF THE ALLIED ARMIES



## Campi di visione e visione dei campi I documentari di guerra del '14-'18

di Giuseppe Ghigi<sup>1</sup>

Narrare la guerra significa rifletterla e toglierla dal puro ambito esperienziale da cui trae le sue ombre. Georges Duby sostiene che «*cette effort d'incorporation imaginaire, cette revitalisation exigent de moi que "je mette du mien"*»<sup>2</sup>. Nel caso dei cineoperatori della Prima guerra mondiale, l'evento accade e non è *accaduto*, e l'esperienza del narrare si confonde con l'esperienza del narrato: essi si trovano nell'ambigua collocazione di mediatori immediati che producono racconti il cui puro ambito esperienziale convive con i codici della narrazione. Essi non riflettono *post festum* (il successivo montaggio delle immagini deve pur fare i conti col girato), e tuttavia incidono il presente con i loro a priori mentali.

I cineoperatori devono confrontarsi con le dinamiche e le difficoltà dell'ambito esperienziale: impossibilità di vedere il nemico (*cecità*) e di riprendere l'azione bellica nella terra di nessuno (*non visibilità*), devono subire i limiti tecnici del mezzo (la macchina da presa non è una penna), le delimitazioni censorie dei vertici militari, la pericolosità estrema del terreno, la novità della moderna meccanica bellica. Sono testimoni a cui viene negata la possibilità di allargare il *campo di visione*, come sostiene Maurice Aymard a proposito delle memorie di guerra di Marc Bloch<sup>3</sup>. Complessità dell'esperienza che nella narrazione a posteriori, nelle memorie, nei romanzi, nei film di finzione, può essere superata grazie all'immaginazione, alla costruzione iperbolica, alla colorazione eroica e all'invenzione. Ciò che vive Fabrice del Dongo a Waterloo è solo ciò che Stendhal vuole immaginare, ma ciò che accade a un soldato ripreso da un cineoperatore è l'ombra del presente.

---

1 Autore de *Le ceneri del passato. Il cinema racconta la grande guerra*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014.

2 Georges Duby, *L'histoire continue*, Odile Jacobs, Paris, 1991, p. 77. Edizione italiana: *Storia continua*, Milano, Bompiani, 1998.

3 Cfr. Marc Bloch, *La Guerra e le false notizie. Ricordi (1914-1915) e riflessioni (1921)*, Roma, Donzelli, 1994.

L'ineffabile e incoercibile caos cubista del *teatro* (appunto) bellico è innanzitutto categoria della scrittura e metafora identitaria novecentesca che trova il suo fondamento nello scenario della *guerra dei materiali*, ma che sembra contraddetto dall'enorme mole di narrazioni di ciò che si definisce inenarrabile. Per i cineoperatori il caos non è metafora, la non visibilità e la cecità non sono categoria letteraria, ma costrizione a cui devono immediatamente sopperire rendendo possibile il visibile e narrabile ciò che non appare consequenziale. Il cinema documentario mostrando il conflitto, pur nel limitato campo di visione, ne costituisce uno dei primi livelli narrativi, una scrittura mediata che si *scrive* immediatamente.

Da aggiungere che il cinema d'attualità, come la carta stampata, diventa parte integrante di quel processo che Walter Lippman definisce "reclutamento dell'opinione pubblica" in cui i media si propongono più di "salvare la civiltà" che di riferire i fatti (anche in questo la Grande guerra segna un decisivo punto di svolta)<sup>4</sup>. L'edulcorazione del conflitto rientra tra i limiti della visione a cui è sottoposto l'operatore che deve inoltre tener conto di ciò che il pubblico del fronte interno desidera vedere: meglio essere rassicurati che informati pienamente delle condizioni reali.

La narrazione edulcorante infastidiva al contrario i soldati che irridevano gli aspetti propagandistici delle *actualités* inventando persino canzoni ironiche: «*On nous emmène au cinéma/Quell'chouette invention que c'truc là/On voit Poincaré sur le front/Quand on vient en permission!*»<sup>5</sup>. Il contrasto tra ciò che il fronte interno si aspetta di vedere e ciò che i fantaccini pensano si debba vedere è messo in luce da Paolo Monelli in *Scarpe al sole*:

«[...] Al cinematografo proiettavano la battaglia per la presa di Ala. Che era qualcosa di buffo [...]. Io espressi le mie proteste e la mia meraviglia con un po' d'esuberanza. Ma il mio vicino mi guardò brutto e mi disse: "Scusi, se non le piace se ne vada". "Ma caro signore, non vede che buffonata? Io che faccio la guerra, le dico che la guerra non è così". "E che cosa me ne importa? Cosa volete venire a raccontarmi la guerra come la fate

4 W. Lippman, *Liberty and the News*, New York, Harcourt-Brace and Howe, 1920, pp. 64-65.

5 Cfr. In Marcel Lapierre, *Le cinéma et la paix*, Paris, Valois, 1932, p. 8.



John B. McDowell sul fronte francese

voi? Lasciate che me la goda riprodotta come me la figuro io»<sup>6</sup>.

La responsabilità ricade solo in parte sugli operatori che giocoforza subiscono le coercizioni imposte dal contesto, e la loro libertà di codificazione resterà sempre circoscritta: la narrazione dei campi di battaglia si configura così confinata in questa sorta di paradigma. Si pensi solo

alle difficoltà imposte dallo strumento di ripresa: la macchina, dal peso di una decina di chili e montata su un ingombrante treppiede<sup>7</sup>, veniva messa in funzione da una manovella (bisognava pertanto essere molto costanti nel movimento), i caricatori permettevano riprese di breve durata (quattro minuti), la pellicola era altamente infiammabile e poco sensibile (aveva bisogno di molta luce). Il fronte non era il comodo set di uno studio e gli operatori dovevano adattare la loro grammatica di ripresa alle difficili condizioni del fronte (piani fissi, qualche panoramica in campo totale, quasi assenti i primi piani) e aspettare le condizioni ottimali d'illuminazione.

Il solo trasportare il necessario dalle retrovie alle prime linee era un'impresa faticosa; l'operatore britannico John B. McDowell riferì al *Daily News* le difficoltà fisiche che subiva al fronte:

*«The camera weighs about 40 lbs to begin with, but after carrying it along roads and over broken country... it seems to weigh about four hun-*

6 Paolo Monelli, *Le scarpe al sole* (1921), Milano, Mondadori, 1981, p. 70.

7 Gli operatori francesi avevano in dotazione la Prevost-Pathé, la Chrono-Gaumont e la Parvo-Debrrie, i tedeschi la Kine Messter Kamera, mentre gli inglesi l'Aeroscope con un sistema a pompa d'aria che eliminava la manovella e permetteva di manovrare la mdp con due mani (usata da Geoffrey Malins per *The Battle of the Somme*, 1916).

*dredweight*»<sup>8</sup>.

Nei primi mesi del conflitto, scontano pure le diffidenze dei comandi militari che li considerano intralci quando non spie del nemico; racconta il cameraman inglese Evan Strong:

*«The authorities put the bann [sic] on photography, the mob made it impossible. To try and take a picture was to risk death. The camera was the badge of a spy, and the mob would tear a suspect limb from limb if the guards did not arrest him first [...] There is no chance of going to the front [...]»*<sup>9</sup>.

Riprendere la terra di nessuno era molto pericoloso perché, come racconta John Tippett della Universal-London,

*«[...] the enemy would assume, with the aid of their glasses, that it was a new-fangled gun, and they would spot him with a big, fat shell before he could turn the crank a dozen times»*<sup>10</sup>.

Il pericolo che la macchina da presa potesse essere scambiata dai nemici per un'arma è confermato anche da Homer Croy nel suo "How Motion Pictures Are Made":

*«A camera employing a tripod not only exposed the photographer to the attack of the enemy but brought him to the particular attention of the marksmen by reason of the machine that he was turning, which as far as they were able to determine might be a new arrangement of rapid-fire gun»*<sup>11</sup>.

Accettando la definizione che ne dà Jean Norton Cru<sup>12</sup>, i cameramen dovrebbero essere considerati *combattenti*: pur non avendo armi, vivevano l'esperienza della trincea, ne subivano i disagi e i pericoli, stavano a diretto contatto con la truppa e spesso si trovavano in prima linea. Anche E. B. Hatrick, general manager dei newsreels statunitensi, sostiene che:

*«[...] those camera boys are certainly soldiers. The only difference is*

8 «Daily News», 4 ottobre 1916.

9 Evan Strong, "War and Cinematography", in «Bioscope», 20 agosto 1914.

10 Lettera di John D. Tippett a Carl Laemmle, in «Moving Picture World», 3 ott. 1914.

11 Homer Croy, *How Motion Pictures Are Made*, New York-London, Harper, 1918, pp. 259-60.

12 Cfr. Jean Norton Cru, *Sulla testimonianza. Processo alla grande guerra*, Milano, Medusa, 2012.

*that they carry tripods instead of rifles. They have to take practically the same risks as any of the others, they bear the same hardships, the same long marches, the waiting for hours in the cold or even in the mud. Some of them have been killed»<sup>13</sup>.*

La loro narrazione dovrebbe essere analizzata come testimonianza di *combattenti* e con strumenti analitici diversi da quelli usati per i racconti dei *non-combattenti*, per i ricordi a posteriori, e per le successive elaborazioni letterarie e cinematografiche.

### *L'outillage mental*

Alla messa in quadro concorrono anche l'*outillage mental* e gli automatismi della memoria con i quali i cameraman affrontano la narrazione. Le costellazioni simboliche che determinano le modalità di ripresa (almeno fino al 1915) fanno riferimento in Francia alla guerra franco-prussiana del 1870, ai quadri di Alphonse de Neuville (1835-1885), Paul Grolleron (1848-1901) e Adolphe Yvon (1817-1893); in Italia alle guerre d'indipendenza e alle opere di Giovanni Fattori (1825-1908), ma anche a precedenti cinematografici. Nel 1897 esce *Les Dernières cartouches*<sup>14</sup> che narra un celebre episodio del 1870 e *tableau vivant* del quadro *Combat à Balan* di Neuville<sup>15</sup>. Il film è modello per i successivi remake girati da Albert Kirchner-Léar (1898), Pathé (1899), e Henri Andréani<sup>16</sup> (1914). Lumière produce nel 1897 *La Défense du drapeau*<sup>17</sup>, breve sequenza che racconta la difesa della bandiera da parte di un dragone, *scène reconstituée* le cui evidenti fonti pittoriche sono *Le Drapeau des mobiles de Vendôme à Loigny* (1871) di Antoine Eugène Renouard (1835-1921) e *Le Sergent Tanviray* (1894) di Grolleron che raffigura Tanviray<sup>18</sup> mentre torna in linea per

13 In Charles Gatchell, *Filming the Fighting Front*, «Picture-Play Magazine», n. 5, gennaio 1919, p. 23.

14 Lumière, n. 745.

15 Salon, 1873.

16 [Gustave Sarrus], *1870-1871, épisode sanglant de la maison tragique*.

17 Lumière, n. 650.

18 Maurice Labbé, «Tanviray de Villiers: un personnage mal connu, héros de la guerre de 1870, fondateur du premier Syndicat Agricole de France», *Bulletin de la Société archéologique scientifique et littéraire du Vendômois*, 2013, pp. 147-164.

recuperare *le drapeau de Vendôme*. Ai quadri si aggiungono le cartoline postali dedicate al conflitto franco-prussiano che costituiscono e sedimentano un immaginario popolare della guerra (è probabile sia più questa che quella dei quadri la fonte iconica dei cineoperatori).

È soprattutto il cinema di fiction ad usare il dispositivo della pittura popolare fine Ottocento fissando paradossalmente l'immobilismo eroico tipico dei monumenti ai caduti e le posture tragiche caratterizzate da gestualità monumentalistica. La pittura e successivamente il cinema dileguano l'aspetto mimetico dell'evento storico riconfigurandolo alle esigenze politiche, alla mistica comune del pubblico e della nazione e, nella fattispecie, al *complexe de vaincus* che caratterizzava l'atteggiamento dei francesi. Non sarà facile uscire dalla messa in scena ottocentesca e dalle intersezioni che la pittura aveva determinato: sarà così che gli operatori dell'Armée, almeno in un primo periodo, cercheranno di narrare gli eventi influenzati anche dai *feuilletons patriotiques de la presse*. In Francia, a sei mesi dall'inizio del conflitto, le immagini "dal vero" restano ancora prigioniere della rappresentazione *cocardière* ottocentesca; le stesse modalità si ritroveranno nel cinema di finzione per lungo tempo.

Le guerre russo-giapponese e balcaniche producono le prime incrinature al modello iconico bellico di origine pittorico ottocentesca: «*Cette prodigieuse invention, le cinématographe* – scrive Ludovic Naudeau (1872-1949), celebre inviato del *Journal* in Russia – *nous donne, certes, de belles évocations de la guerre. Quel dommage, cependant, que son essor n'ait pas coïncidé avec ces époques où une bataille formait véritablement un tableau!*»<sup>19</sup>. Solo più tardi, la realtà della "guerra dei materiali" costringerà gli operatori a modificare le proprie costellazioni iconiche; non avverrà subito e l'ambito esperienziale coesisterà con precedenti abiti mentali.

Nel cronotopo del fronte occidentale confluiscono dunque vari campi di visione che si condensano nella narrazione dei campi di battaglia; ma il progressivo metabolismo degli operatori francesi e inglesi è meno evidente in Italia dove i lasciti risorgimentali e della retorica pedagogica deami-

<sup>19</sup> Ludovic Naudeau, "Le Cinéma à la guerre", *Le Journal*, 5 dicembre 1913.



*La guerra in Italia. Prima serie* Fotogramma 1

cisiana faticano a svanire. *La presa di Roma* (1905) di Filoteo Alberini (1867-1937), *Il piccolo garibaldino* (1909) di Mario Caserini (1874-1920), *Nozze d'oro* (1911) di Luigi Maggi (1867-1946), avevano fissato cinematograficamente l'archetipo popolare risorgimentale che Achille Beltrame (1871-1945) riproduceva e a sua volta consolidava nelle copertine della *Domenica del Corriere*.

*La guerra in Italia. Prima serie*<sup>20</sup>, una delle prime antologie con immagini girate tra il settembre e il novembre 1915 nella valle del Boite e nella Cortina appena "liberata", documenta tanto la ricostruzione delle scene quanto la messa in scena fortemente debitrice del modello. Le posture dei

20 L'edizione da noi vista è quella per il mercato francese che porta la scritta di produzione: S.I.S.M. Roma (casa a noi sconosciuta). Probabilmente si tratta di un'antologia curata per l'estero dal colonnello Enrico Barone, direttore della rivista *Preparazione* e critico militare del *Giornale d'Italia*, che aveva ottenuto per primo l'autorizzazione del Comando supremo a girare nelle retrovie avanzate.

soldati e le direttive dell'operatore formano dei *tableaux vivants*, delle cartoline popolari alla Beltrame: i movimenti sono o scarsi (il "fermi tutti" del fotografo) o si ha una gesticolazione esagerata (il cinema muto). Quanto ciò si debba alle richieste degli operatori e quanto alla stessa iniziativa dei fanti è difficile stabilire. È più facile rivelare con certezza la ricostruzione fittizia. Una sequenza di *La guerra in Italia. Prima serie* mostra una pattuglia in ricognizione mentre attraversa guardinga un fiume; non sono solo le posture esagerate da cinema muto a rivelare la finzione ma anche l'impossibilità che un ingombrante e lento operatore la seguisse (fotgr. 1).

Un'altra, con tre ufficiali in osservazione, è costruita alla maniera delle copertine di Beltrame, ma i soldati sono così esposti da essere facili bersagli per un nemico che evidentemente non c'è (fotgr. 2). Il cinema dei Caserini, dei Maggi, della finzione bellica risorgimentale, ispira anche la sequenza in *plongée* di un confronto a fuoco dalla trincea italiana contro le truppe austriache, ma se gli austriaci fossero stati veramente a tiro l'operatore sarebbe morto (fotgr. 3).

Ritroveremo la stessa impronta in *Maciste alpino* (1916), di Maggi e Luigi Romano Borgnetto (1881-1957), in una iconografia consolidata e alimentata da processi di ridondanza tra finzione e documentario, cartoline popolari e copertine di rotocalchi. Nemmeno il coraggioso Luca Fortunato Comerio (1878-1940) modificherà sostanzialmente la narrazione alimentando il mito degli alpini e del fronte dolomitico come guerra di corpi che combattono più la durezza della natura che il nemico<sup>21</sup>, "figura profonda" della nostra identità nazionale che Luis Trenker (e il fascismo) fisserà più tardi in *Berge in Flamen*<sup>22</sup>. Tra le poche immagini che lasciano trasparire scarsa codificazione è l'entrata di cavalleggeri in *La battaglia di Gorizia* (1916) di Comerio: a un certo punto appaiono cavalli in corsa senza cavaliere, evidentemente colpiti dai nemici (fotgr. 4). Sfuggita alla censura, apre alla morte, seppure in modo allusivo. Nel cinema italiano "dal vero" permarrà la raffigurazione di un conflitto eroico, sacro, e di un sacrificio dovuto alla Madre Patria per concludere ciò che Garibaldi e i

21 Vedi *La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello* di L. Comerio, 1916.

22 Anche *Montagne in fiamme*, 1931.



La guerra in Italia. Prima serie Fotogramma 2



La guerra in Italia. Prima serie Fotogramma 3

Savoia avevano iniziato<sup>23</sup>. Prevale la ricostruzione fittizia, se non la pura finzione come nell'attacco invernale di *La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello*, persino "buffo", come rilevava Paolo Monelli (1891-1984), con quegli alpini, sci ai piedi, candida tuta mimetica, fucile a tracolla, che sembrano più divertirsi che andare contro il nemico; forse il pubblico preferiva "figurarsela" romanticamente così.

Diversamente dal fronte italiano, il grigio e anonimo contesto delle trincee francesi impone con forza una mutazione agli operatori dell'Armée, i quali sentono la noia dell'iteratività e la difficoltà a costruire *images suffisamment évocatrices* di un set difficile da governare. Henri Diamant-Berger (1895-1972) si lamenta dell'aspetto "esile" dei filmati dovuto, secondo il regista, alle condizioni di una guerra *dispersée et éparpillée* e dove l'assalto ha un aspetto *mesquin*. La soluzione è la messa in scena: «*Pour que les vues aient un effet moral, il faut qu'elles soient vraisemblables. [...] Une manoeuvre serait beaucoup plus prenante que la guerre réelle*»<sup>24</sup>. Il documentarista Frank E. Kleinschmidt, che produsse nel 1916

23 In *Resistere* di Comerio (1918) appare, incorniciato come una fotografia d'altri tempi, un gruppo di veterani garibaldini che incita a contribuire alla guerra preceduto dal cartello: «Dai nostri padri l'esempio, dai nostri padri il grido: Va fuori d'Italia... Va fuori stranier!».

24 Anche in Italia si giunge alle medesime conclusioni: «Nella realtà d'una azione, certe volte si impiegano ore e ore, certe volte intere giornate, prima di potere impressionare una trentina di metri discretamente riusciti [...]. Mentre, nel trucco, la scena è disposta a proprio talento; l'impressione che ne risulta è più grandiosa e certe volte, più verosimile del vero». Maffio Maffii, "I miei soldati operatori", in «Penombra: rivista d'arte cinematografica», Milano, Alfieri & Lacroix, a. II°, n. 3, marzo 1919.



*La battaglia di Gorizia Fotogramma 4*

*La battaglia di Gorizia Fotogramma 4*

*The War on Three Fronts*<sup>25</sup>, è dello stesso avviso di Diamant-Berger, ma spera che il pubblico sappia apprezzare il valore delle riprese dal vero:

*«A modern battlefield really shows little or nothing, and the real scenes are diametrically to the usual "posed" battle scenes with which our public has been recalled so much. [...] The real picture is not as dramatic as the fake picture, but I believe the realization of the grimness of the genuine will grip the beholder far more than the fake, just as you can see far better animal pictures that were taken in the Zoo or in a animal parks than mine takes in the wilderness, but the public appreciated the difference»<sup>26</sup>.*

La miseria visiva del profilmico *in the wilderness* ha difficoltà a diventare universo diegetico e ridare il pathos; pertanto bisogna strutturarli in anticipo, simulare, fare in modo che sia verosimile affinché realizzi un "effetto morale", ovvero: "reclutare l'opinione pubblica".

<sup>25</sup> Alcune sequenze furono utilizzate in *Hearts of the World* di David W. Griffith, 1918.

<sup>26</sup> W. Stephen Bush, "Genuine War Films", in «The Moving Picture World», 14 agosto 1915, pp. 1134-35.

Forse, in un primo tempo, gli operatori credono nella passività neutrale del loro intervento (ridare il “reale” registrandolo), ma col tempo diventano più consapevoli dell’azione coercitiva e narrativa sul profilmico, e persino delle loro responsabilità etiche. In un diario di lavoro, un operatore francese chiamato a riprendere una fila di prigionieri tedeschi, osserva che dovendo farli apparire tanti (su ordine del comando militare), quasi un trofeo, deve per forza usare un campo totale e in leggera *plongée* («*La plongée, la perspective évoquaient la défaite*»); se usasse campi più ravvicinati quella massa diventerebbe singolarità, individui, uomini dal volto stanco, sporchi e stracciati, quando non feriti<sup>27</sup>. La scelta del quadro modifica la relazione con il campo di battaglia, e di questo sembra vi sia coscienza.

### *Le strutture tematiche*

Le strutture tematiche e le gerarchie delle cinecronache si fissano nel tempo e si attuano a posteriori, in sede di montaggio, e sono segnate dal nazionalismo, dall’ottimismo, e comunicano la certezza che lo Stato stia facendo del suo meglio per lo sforzo bellico; *images pasteurisées* le definisce Laurent Véray<sup>28</sup>. In Germania si consolida un montaggio dei materiali largamente arbitrario nella successione temporale e spaziale che rende difficile ricostruire la relazione logica dei fatti. Cambia poco da un primo *Messter-Woche*<sup>29</sup> del 1916 che assembla tiri d’artiglieria, rancio

---

27 Cfr. dal documentario *L’Héroïque cinématographe. Comment filmer la Grande Guerre?*, di Laurent Véray e Agnès de Sacy, 2010.

28 Cfr. Laurent Véray, *Les Films d’actualité français de la Grande guerre*, Paris, S.I.R.P.A./A.F.R.H.C., 1995, p. 200. L’analisi di Véray è imprescindibile per i materiali archiviati all’Epcad di Parigi. Dello stesso autore v. “Dernières nouvelles du front. La guerre de 14-18 vue à travers les actualités cinématographiques”, in *Génériques*, Lyon, n. 1, dicembre 1994; “Photographie et cinéma”, in Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker, *Encyclopédie de la Grande guerre 1914-1918*, Paris, Fayard, 2004; “Appropriation des images d’archives et exigence historique”, in <http://www.ina-expert.com/e-dossiers-de-l-audiovisuel/appropriation-des-images-d-archives-et-exigence-historique.html> (11 novembre 2014). V. pure Laurent Gervereau, “La propagande par l’image en France. 1914-1918. Thèmes et modes de représentation”, in *Images de 1917*, Paris, Bdic, 1987.

29 Molti numeri dei *Messter-Woche* sono visibili al Bundesarchiv di Coblenza. In Germania si producevano anche gli *Eiko-Woche*; i *Messter-Woche* venivano girati sul fronte occiden-

delle truppe, esercitazioni con maschere a gas, difese a mare, tank F41, affondamento di navigli russi, con uno degli ultimi del 1918. È un collage senza interna narrazione tematica che non sia quella di una guerra “pulita” e ordinata, dove si fanno prigionieri, i soldati mangiano, ricevono felici la posta e la tecnologia bellica è all’altezza. Sono gli interludi verbali dei cartelli a dettare il discorso con il risultato, sostiene Wolfgang Mühl-Benninghaus, che la guerra è raccontata più nella modalità di un “film scritto” che di un “film visivo”<sup>30</sup>.

Stessa situazione anche nelle *actualités* francesi, come rileva stizzito Émile Vuillermoz (1878-1960), critico cinematografico e musicale del *Temps*:

«Ah! ces titres qui forçent la note, qui interprètent le réel avec l’optique fausse du plus mauvais théâtre, qui croient devoir corser la vérité émouvante dans sa simplicité [...] ces titres qui finissent par donner l’impression d’un truquage et d’un maquillage»<sup>31</sup>.

In Italia, poco cambia: «Ad un certo punto la leggenda dello schermo annunciò la bombarda in azione – scriveva Giuseppe Meoni (1879-1934) sul *Messaggero* nel settembre 1916 – ma per quanto aguzziate la vista, non vi riesce di scorgere un bel nulla»<sup>32</sup>. L’importanza dell’implicazione verbo-visiva del pubblico è dimostrata dal celebre caso del documentario *Der magische Gürtel* realizzato dalla BuFa nel 1917<sup>33</sup>. Il filmato (45 minuti) racconta le mirabolanti imprese del sottomarino U-35 comandato da Lothar von Arnauld de la Perière (1886-1941) che affondò ben 244 navi

---

tale, gli *Eiko-Woche* su quello orientale. Messter-Film e Eiko-Film spesso si scambiavano i materiali aggiungendo a volte sequenze girate da Martin Kopp. Sul tema v. David Welch, *German and Propaganda in World War I: Pacifism, Mobilization and Total War*, London, Tauris, 2014; Hilmar Hoffmann, *The Triumph of Propaganda: Film and National Socialism 1933-1945*, vol. 1, New York, Berghahn Books, 1997.

30 Wolfgang Mühl-Benninghaus, *Newsreel Images of the Military and War 1914-1918*, in Thomas Elsaesser, Michael Wedel (cur.), *A Second Life: German Cinema's First Decades*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996, p. 180.

31 Émile Vuillermoz, “Devant l’écran”, *Le Temps*, 24 aprile 1917.

32 Cit. in Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Milano, Poligono, 1951, I, p. 83.

33 Forse scritto e diretto da Hans Brennert (1870-1942) con la fotografia di Löser (fonte: <http://silentbeauties.blogspot.it/2012/03/der-magische-gurtel-1917.html>, 1 nov. 2014).

nemiche: un mito e un eroe per i tedeschi. Ma due copie finite in mani inglese e americana furono mutate di significato mediante tagli (riducendo la pellicola a 27 minuti<sup>34</sup>) e cambio di inter-titoli, trasformando equipaggio e comandante in cinici assassini, emblema della barbarie teutonica. Nel 1922 il Service Cinématographique de l'Armée Belge produce un filmato, *À la gloire du troupiér belge*, che esalta il coraggio dei soldati belgi; nel 1928 un nazionalista fiammingo, Clemens De Landtsheer, usa lo stesso materiale ma con titoli diversi in *Met onze jongens aan den Ijzer*: ne deriva la condanna della preponderanza vallona e della dimenticanza del sacrificio dei fiamminghi da parte della corona<sup>35</sup>.

Strutture tematico-antologiche identiche ai *Messter-Woche* si ritrovano anche nelle attualità della Russia rivoluzionaria. Dopo gli *Zerkalo voiny* del periodo zarista e gli *Svobodnaia Rossiia* dei mesi di governo Kerenskij, vengono prodotti dal maggio 1918 al dicembre 1919, 43 numeri dei *Kino-nedelja*<sup>36</sup>. Pur montati da Dziga Vertov (1896-1954) e girati da talenti come Tissé e Lev Kulešov (1899-1970), non mostrano strutture diverse dai *Messter-Woche*: durano sei-dieci minuti, sono composti di inquadrature quasi sempre fisse o con lente panoramiche in campo totale, e da sei, massimo nove temi: il ritorno dei prigionieri russi o la partenza di quelli tedeschi, le mense per i poveri, i tribunali rivoluzionari, le parate dell'Armata rossa, i comizi di Trockij, le brevi immagini (30-40 metri l'una) di Lenin, Kamenev, Zinov'ev. Le forme delle cinecronache rivoluzionarie rispettano quelle consolidate dell'occidente borghese: non tematizzano e nemmeno costruiscono narrazioni osando un montaggio diverso (difficile cambiare anche per un montatore come Vertov); forse non sono nemmeno efficaci propagandisticamente perché il pubblico si appassiona alla narrazione e non alla semplice documentazione. In Francia la tematizzazione è

34 In Inghilterra: *The Exploits of a German Submarine U-35*, 1919; negli Usa: *The Log of the U-35*, 1920; in Francia: *La Croisière de l'U-35*, 1920. Versione inglese: IWM 560; versione tedesca: IWM GWY 784.

35 I due filmati sono editati in dvd dalla Cinematek di Bruxelles. V. Michel Apers, "Con i nostri ragazzi sull'Yser. Il cinema tra fiamminghi e valloni", in Renzo Renzi (cur.), *Il cinematografo al campo. L'arma nuova nel primo conflitto mondiale*, Ancona, Transeuropa, 1993, pp. 122-125; Guido Convents, "Le cinéma et la Première Guerre Mondiale en Belgique. Quelques aspects inconnus", in *Revue Belge du cinéma*, nn. 38-39, 1995.

36 Diciotto n. dei *Kino-nedelja* sono visibili all'Österreichisches Filmmuseum di Vienna.

in qualche caso più coerente, ma non nelle *Annales de la guerre* prodotte a partire dal 1917 che offrono cinque-sei soggetti diversi ad ogni numero; si realizzano tuttavia anche documentari monotematici con una scrittura nel tempo sempre più elaborata, prossima alla fiction.

In una guerra immobile, la successione tematica deve

*«en multipliant les offensives, le mouvement, les coups de mains rapides et audacieux qui font oublier l'enlèvement des tranchées, les chevauchées d'une cavalerie sans doute plus disponible pour les studios parce que moins nécessaire au front»<sup>37</sup>.*

La strutturazione e la gerarchica dei materiali indicano prioritariamente il discorso che si vuole comunicare per costruire l'adesione al conflitto, ma non stabilisce il grado di codificazione delle immagini se non nel loro livello "a posteriori", dopo il montaggio antologico e i passaggi in censura. Sono le immagini più che le gerarchie tematiche a diventare nel tempo "tracce di storia" e ad entrare in altri dispositivi spesso con poca cura analitica del loro specifico statuto dal quale differenti appropriazioni interpretative non dovrebbero prescindere. Già nel 1917, Vuillermoz metteva in guardia gli storici futuri dagli errori indiziali perché in quelle immagini «*la confusion du réel et de l'artificiel devient inextricable*»<sup>38</sup>. Diventa necessario far sì che gli indizi e le tracce della storia che esse incorporano siano rese rivelative e non occultanti, verificare quali siano i "lembi di realtà" che possiamo certificare come tali; bisogna pertanto costituire degli strumenti di decodificazione. Analizzare il montaggio interno a una medesima sequenza tematica è forse il primo passo.

37 Joseph Daniel, *Guerre et cinéma*, Paris, A. Colin, 1972, p. 48.

38 Émile Vuillermoz, "Archives", *Le Temps*, 12 settembre 1917.

### *Il montaggio*

Inizialmente i tagli sono utilizzati per raccordare inquadrature di diversi punti di vista dell'evento: una successione di *snapshots* o *views*<sup>39</sup>. La narrazione interna è minima, quasi neutra, documentale; scrive Pierre Sorlin: «*The shots, very well filmed, seem to have been edited at random [...] there is no organised narration, merely a succession of mixed snapshots*»<sup>40</sup>. *Les Annales de la guerre n. 5*<sup>41</sup> pur costruendo un racconto monotematico ben articolato (gli effetti dei bombardamenti tedeschi su Soissons e Reims) resta legato a un montaggio per singole inquadrature rese consequenziali solo dall'uso dei cartelli. Il racconto ha tre nuclei: la barbarie tedesca che distrugge le cattedrali volontariamente, la presenza rassicurante dello Stato, la vita continua nonostante le distruzioni. Nel primo, dopo un paio di panoramiche sulle cattedrali distrutte (durata 1' 35"), il dettaglio del carnet di tiro di un artigliere tedesco che dimostra la volontarietà delle traiettorie; nel secondo la visita di Joffre alla cattedrale di Reims, soldati che rimuovono le macerie; nel terzo si vendono giornali e latte per le strade. Mancando il sonoro ci si affida agli interludi verbali senza tentare di costruire continuità con un montaggio senza cartelli.

La connessione d'inquadrature diverse con funzione consequenziale è inizialmente rara; presto, l'esigenza di costruire diegesi, e non neutra documentazione "fotografica", impone un montaggio più raffinato. Una tipologia di funzione connettiva è l'unione tra un'inquadratura poco codificata (d'ora in poi "dal vero") e una ricostruita o "messa in scena"<sup>42</sup>. Un

39 Scrive a proposito Tom Gunning: «*View tend to carry the claim that the subject filmed either pre-existed the act of filming [...] or would have taken place even if the camera had not been there [...], thus claiming to capture a view of something that maintains a large degree of independence from the act of filming it. [...] I feel that the "view" as opposed to the "act" or "scene"*». T. Gunning, *Uncharted Territory. Essays on early nonfiction film*, in D. Hertogs, N. De Klerk (cur.), *Nederlands Filmmuseum*, Amsterdam, 1997. Citato da Sarah Pesenti Compagnoni, *WW1 La Guerra sepolta. I film girati al fronte tra documentazione, attualità e spettacolo*, Università di Torino, 2013.

40 Pierre Sorlin, *Cinema and the Memory of the Great War*, in Michael Paris (cur.), *The First World War and Popular Cinema*, Edinburgh, Edinburgh U. P., 1999, p. 12.

41 Sca, 1917, Arch. Ecpad, 14-18 B 339.

42 Potremmo definirla "falsa", secondo la definizione che ne dà Jean-Baptiste Péretié: «*Le terme s'applique ici à des bandes d'actualité qui, au lieu de capter le réel sur le vif, le fabriquent, le reconstruisent, soit par une intervention de l'opérateur qui donne des*



A sinistra foto del vero Joffre – A destra controfigura di Joffre

esempio: in *Erster Weltkrieg* (BuFa, 1917) si vedono due soldati con le pinze che cercano di raggiungere i reticolati (“dal vero”), poi due soldati che in prima linea li tagliano (evidentemente fittizia altrimenti l’operatore sarebbe morto). [ftgr. 5].

L’impressione di consequenzialità è forte, ma è effetto del montaggio di due riprese con statuti molto diversi tra loro. Nulla toglie che vi sia verosimiglianza (questa è un’altra questione), ma è necessario stabilire che è una consequenzialità solo cinematografica; è il risultato di un progetto, narrativo, semantico e persino estetico. La pratica di montare materiali di differente “ontologia” diventa usuale anche in altri contesti narrativi. In *Le*

---

*consignes avant ou pendant le prise de vues*»; Cfr. Jean-Baptiste Périétié, *Vrai comme au cinéma*, in Christophe Prochasson, Anne Rasmussen (cur.), *Vrai et faux dans la Grande guerre*, Paris, La Découverte, 2004, p. 113. Oppure distinguere le tipologie in *actuality* (dal vero) e *staged film* (ricostruito diegeticamente).



Sequenza dell'osservazione d'artiglieria



*Mouchoir*, filmato Gaumont del 1918<sup>43</sup> per propagandare “*L’Emprunt National*” di guerra, si montano riprese “dal vero” di Joffre che decora dei soldati ed esplicite riprese di fiction con un Joffre falso [ftgr. 6].

Un'altra tipologia ricorrente è l'unione di due o più inquadrature ricostruite. Nella *Annales de la Guerre n. 66*<sup>44</sup>, un artigliere osserva dalla cima di un albero l'effetto dei proiettili, poi, a terra, comunica per telefono le risultanze; poco più avanti un cartello detta la diegesi: «*Pour enrayer une attaque l'ordre est donné à l'artillerie de déclencher les tirs de barrage*», segue l'inquadratura di telegrafisti che comunicano l'ordine e quella di artiglieri che mettono in funzione un cannone. [ftgr. 7].

43 Musée École de la Perrine, Laval; CNC, Archives Françaises du Film.

44 Sca, 1918, Arch. Epcad 14.18 B 66.

Nel 1916, Luca Comerio gira materiali che finiscono nella *Annales de la guerre* n. 8<sup>45</sup>. Vi si trova un'analogia sequenza: un gruppo di artiglieri sono impegnati a calcolare il tiro delle artiglierie; seguono due cartelli che rispettivamente introducono le sequenze del caricamento degli obici e del tiro di una batteria e infine degli effetti sul nemico. [ftgr. 8].

Sono tutte inquadrature chiaramente fittizie risultato di un progetto: in questo caso messo in pratica a priori dall'operatore, in altri a posteriori, in sede di montaggio. In ogni caso, Comerio non osa ancora connettere senza spiegare la connessione con gli interludi verbali, mentre due anni dopo, nell'*Annales de la guerre*, si suppone che il pubblico capisca. Si può affermare che le due sequenze sono simili perché "così accadeva", o che l'operatore dell'*Armée* avesse visto il materiale di Comerio e ne avesse introiettato la struttura migliorandola; resta tuttavia singolare l'analogia. In *Verdun (20 Juillet 1916)*<sup>46</sup> tre raccordi mostrano l'uscita di un autopompa per andare a spegnere un incendio (che non c'è)[ftgr. 9].



45 Sca, Arch. Epcad 14.18 B 8; Anche: *Sixième bataille de l'Isonzo*, CNC, Archives Françaises du Film. Si tratta di materiali che provengono da *La battaglia di Gorizia*.

46 Sca, 1916, Arch. Epcad 14.18 A 240.

Altrettanto ricostruita è la scena di “normalità” della vendita del latte a Reims nella *Annales de la guerre n. 5*<sup>47</sup> che raccorda due piani messi in scena dall'operatore (alla fine i due non resistono e guardano in macchina).[ftgr. 10].

Nel *Messter-Woche n. 5* (1914) si tenta di costruire continuità senza inserire cartelli in una breve sequenza che unisce l'inquadratura frontale di un'autoambulanza e in controcampo i barellieri che ritrovano un ferito e lo trasportano in barella (nei *Messter-Woche* simili pratiche di montaggio sono tuttavia rare). Si tratta di due inquadrature fittizie pensate secondo procedimenti diegetici che un pubblico un po' smaliziato non farebbe fatica a individuare come “racconto” e non come documentazione “oggettiva”. Si realizzano funzioni diegetico-discorsive anche con sequenze totalmente ricostruite in cui più che il cinema a predisporre il “set” è il potere militare a imporlo secondo esigenze propagandistiche. In *Les Annales de la guerre n. 13*<sup>48</sup>, Pétain è in visita alle truppe: controlla la pulizia dei fucili, assaggia *au pinard des hommes* (e il leggero moto di disgusto è rivelatore), distribuisce tabacco. Spazi e tempi diversi che l'operatore Jean-Louis Croze da solo non poteva certo seguire con continuità e che pertanto richiedono la tradizionale pratica della finzione: la predisposizione di quanto si vuole filmare e la sua messa in scena.

È stato preso insufficientemente in considerazione il ruolo che il cinema documentario bellico ha avuto nello sviluppo della grammatica del montaggio e nella stessa struttura del documentario: dovendo raccontare e non solo documentare si sviluppano tecniche anche raffinate. Col tempo, le cinecronache trasformano la semplice “visione fotografica” in narrazione cinematografica. Nell'ultimo periodo della guerra si arriva a tagli di poche manciate di secondi per dare il senso frenetico di un attacco costruendo elisioni e connessioni di estrema modernità cinematografica. La sequenza della battaglia di *La Puissance militaire de la France*<sup>49</sup> mostra una notevole tecnica di costruzione diegetica: arrivo delle truppe in trincea, i soldati godono ancora qualche istante di riposo fumando o

47 Sca, 1917, Arch. Epcad 14.18 B 339.

48 Sca, 1917, Arch. Epcad 14.18 B 13.

49 Sca, 1917, Arch. Epcad 14.18 A 124.

mangiando, poi l'artiglieria inizia a sparare mentre nella sala di comando gli ufficiali controllano le carte, i soldati si dispongono ai lati delle trincee pronti all'assalto, primo piano di un ufficiale che controlla l'orologio e poi dà il via, le truppe scavalcano il parapetto e iniziano a correre nella terra di nessuno. La struttura del filmato, pur montando materiale fittizio (il più evidente è il primo piano dell'ufficiale che guarda l'ora e gli ufficiali le carte), riflette inevitabilmente la dinamica dell'evento, ma lo narra sinteticamente privilegiando alcuni momenti su altri compiendo pertanto delle scelte e delle elisioni temporali. È quel che ci aspettiamo avvenga al fronte. Con un'incredibile analogia il modello è ripreso da Raymond Bernard (1891-1977) in *Les Croix de bois* (1931) così simile alla sequenza di *La Puissance militaire de la France* da non poter essere casuale. La fiction copia la "fiction" delle cinecronache che hanno costruito un modello, una figura, un immaginario, tanto forte da essere ripreso persino da Stanley Kubrick (1928-1999) in *Orizzonti di gloria* (*Paths of Glory* 1957).

### *I piani di ripresa*

I piani di ripresa sono la fonte del montaggio ed è a questi che bisogna prestare maggiore attenzione analitica. Le panoramiche sono in gran parte utilizzate per dare il "fuori quadro" che i campi fissi non possono svelare. Obbligate dalla struttura stessa della macchina da presa, le panoramiche sono un piano mobile che gli operatori mettono in atto con consuetudine tematica: riprese delle distruzioni nemiche alle città e della terra di nessuno. Le prime evidenziano la vastità e consistenza delle devastazioni (sono cioè amplificative oltre che illustrative); le seconde segnalano l'impotenza del campo di visione. Era necessario far vedere che esisteva il campo di battaglia, ma questo appariva un deserto inanimato da cui ogni tanto si elevano gli sbuffi degli obici. Sono panoramiche del nulla e di un conflitto di cui non si può registrare il momento topico: la battaglia. Eppure sono riproposte sovente quasi a certificare che la guerra esiste davvero; sarà la fiction a sopperire all'assenza. Più rare le panoramiche delle sfilate la cui funzione è amplificativa: mostrare la quantità (stesso vale per i prigionieri). Il movimento di macchina non può preludere a un controllo del campo (non siamo in un set) e quindi può aprire a dettagli che offrono indizi. Ad



“En Champagne” (*Eclipse*, 1915)



*German Occupation of Lorraine*

esempio, in *En Champagne*<sup>50</sup> l'operatore decide di far vedere come si scaldano i soldati in trincea; ad un certo punto alza la macchina e appare un soldato che fissa l'obbiettivo. Ciò che abbiamo visto prima si svela come una “messa in scena” (gli altri soldati non danno attenzione all'operatore, cosa molto improbabile), verosimile, ma pur sempre tale.

Può accadere il contrario: nel filmato britannico *German occupation of Lorraine*<sup>51</sup> si rintraccia una delle rare sequenze di attacco che si possa considerare non manipolata. È accertabile grazie a una panoramica a destra che ad un certo punto svela la posizione arretrata e nascosta al tiro dell'operatore (appaiono i rami di un arbusto); non è tagliata in montaggio

50 *Éclipse*, 1915; Arch. Ecpad 14.18 A 209.

51 Cineteca Italiana con il titolo: *Brillante vittoria francese nei Vosgi*.

per la rarità della ripresa e per la sua brevissima durata.

La maggior parte del materiale girato durante il conflitto è composta di inquadrature a figura intera; la macchina da presa chiude raramente sui soggetti, sia per problemi tecnici sia per l'intento di rappresentare la sorte e il valore collettivo, non quello individuale. La personificazione è riservata alle alte gerarchie politico-militari e, scendendo di grado, agli ufficiali ripresi in fisse pose "fotografiche". È evidente che gli operatori non hanno alcuna autorità gerarchica (sono pur sempre arruolati) per imporre la messa in scena agli ufficiali, e si limitano a riprenderli nella modalità del "fermi tutti".



Anche le parate, le decorazioni e le visite ufficiali non permettono interventi di messa in scena e sono in gran parte le meno rivelative (svelano solo il contesto, il poco trionfale e anonimo "set" delle piatte campagne delle retrovie). Ci si deve concentrare sulle scene di truppa, sulla quotidianità della trincea, dove vi è più ampia libertà di intervento anche nel ricreare ciò che le coercizioni del contesto impedivano, per poter certificare quanto le immagini siano "dal vero" e quanto invece "messe in scena". L'indizio primario è "lo sguardo in macchina": la presenza di un operatore è un evento a cui pochi sanno resistere, a meno che non vi sia un ordine esplicito ("messa in scena") e la tentazione di fissare l'obiettivo è molto forte. Generalmente, esso dimostra lo scarso intervento dell'operatore o anche (in alcuni casi) la sua ricostruzione; in ogni caso apre a informazioni interessanti, forse più vicine allo stato delle cose.

La sequenza forse più rivelatrice di lembi di realtà di *The Battle of the*



*The Battle of the Somme*

*Somme* si trova dopo l'attacco (falso<sup>52</sup>), allorché una fila di prigionieri tedeschi (siamo vicini alla prima linea) viene condotta nelle retrovie. Si nota che l'atteggiamento degli inglesi nei confronti dei nemici è quasi amichevole, persino scherzoso; impensabile dopo la strage del primo giorno di battaglia (sessantamila morti solo dalla parte inglese). Ad un tratto un fante tedesco aggira gli inglesi torna indietro nella fila per farsi reinquadrare, subito dopo, un commilitone lo imita; nessuno li rimprovera, né c'è fastidio, anzi, si sorride al gesto. La presenza della macchina da presa è così potente da far dimenticare il contesto tragico. Sono dettagli che certificano che l'inquadratura è "dal vero" e che l'unica codificazione è la posizione della macchina da presa.

Bisogna lavorare direttamente sulle immagini e non fidarsi troppo delle testimonianze scritte, spesso mendaci, come quella dell'operatore britannico Geoffrey H. Malins (1886-1940) sull'asserita ripresa in diretta dell'attacco inglese a St. Eloi del 27 marzo 1917:

*«It was now 5 a.m. [...] I got my apparatus together, and with two men decided to make my way to the position in the front line. Shouldering my camera I led the way, followed by the men at a distance of twenty yards. [...] I fixed up the tripod so that the top of it came level with our parapet, and fastened the camera upon it. [...] In this position I stood on my camera case, and started to film the Battle of St. Eloi»<sup>53</sup>.*

52 V. Roger Smither, "Una meravigliosa idea del combattere. Il problema dei falsi in *The Battle of the Somme*", in Renzo Renzi, *op. cit.*, pp. 67-75.

53 Geoffrey H. Malins, *How I Filmed the War*, London, Herbert Jenkins, 1920, pp. 90-

Qui le incongruenze sono enormi: dalle cinque alle sette di marzo (allorché scrive di aver finito i caricatori) è quasi buio e le immagini del filmato<sup>54</sup> sono invece girate con buona luce; l'attacco del 1st Northumberland Fusiliers avvenne pochi minuti dopo l'esplosione delle mine alle 4.15, mentre le immagini di Malins mostrano soldati che aspettano la fine dei tiri d'artiglieria; infine, i prigionieri tedeschi che si vedono arrivare nel campo di Reninghelst vi giunsero in realtà il giorno dopo.

La qualità della luce, il punto di ripresa, la cura dell'angolazione, la distanza dal soggetto, sono altri elementi indiziari utili per giudicare il grado di autenticità delle immagini. Gli attacchi, così rari e così difficili da riprendere, sono a questo proposito un punto di osservazione interessante. *La Ferme du Godat lors de l'attaque de 16 avril 1917*<sup>55</sup> ha una delle rarissime sequenze di attacco che si possa considerare con certezza "dal vero": la luce è scarsa e dà luogo a sottoesposizione (l'attacco iniziò alle sei del 16 aprile 1917), i punti e le angolazioni di ripresa sono poco curati, segno della coercizione del momento; i soldati si muovono naturalmente e mai guardano in macchina non curandosi della sua presenza (hanno ben altro a cui pensare) e, infine, l'ultima inquadratura ci offre gli indizi risolutivi. L'operatore (Alphonse Wéber) si è messo bene al riparo (le linee nemiche sono al di là del muro a destra dove i soldati corrono all'attacco lontani dal punto di ripresa) e inquadra quel che può anche se deve mettere al centro il tronco di un albero e non può evitare di far entrare in alto del quadro un pezzo forse di architrave. Se l'attacco fosse ricostruzione e frutto di messa in scena tutti questi "errori" sarebbero evitati (la si confronti con la cura delle riprese del falso attacco girato da Malins in *The Battle of the Somme*).

L'attacco de *L'Offensive française sur la Somme. Juillet 1916*<sup>56</sup>, composto da sei inquadrature, è un interessante mix di "dal vero" e di "dubbia autenticità" (è preceduta da un cartello: «*Le 20 Juillet, à 7 heures et 30, à*

---

91. Nuove ed. 2011 (Legacy Books Press), 2013 (Tredition Classics), 2014 (Read Books Design), la prima con prefazione di John-Allen Price ("Geoffrey H. Malins: Father of the Modern War Documentary").

54 *The Fight at St. Eloi*, Arch. Iwm 215.

55 Sca, Arch. Epcad 14.18 A 317.

56 Sca, Arch. Epcad 14.18 B 117.



*l'assaut*»). Nella prima la macchina da presa è posizionata dentro la trincea e riparata dal parapetto, i soldati sono inquadrati di lontano mentre si avviano verso le linee nemiche e quasi “fuori fuoco” (“dal vero”, quindi); nella seconda l'operatore cambia punto di ripresa ed esce allo scoperto posizionandosi dietro alla trincea ma esposto al tiro (dubbia); la terza è la più difficile da giudicare perché la posizione è esposta, ma un errore d'inquadratura, forse dovuto proprio alla velocità con cui si è realizzata la ripresa, impone di panoramizzare a destra per inquadrare i *poilus* mentre si avviano in prima linea; la quarta ha un campo totale che mostra da lontano l'uscita dei fanti dalle trincee verso il nemico (“dal vero”), poi, nella quinta, l'operatore, probabilmente assicuratosi che il pericolo è relativo, si avvicina; infine resta dentro la trincea per immortalare soldati che corrono verso la linea d'attacco, nessuno di loro bada alla presenza della macchina da presa. In tutte e sei le inquadrature i *poilus* sono ripresi di spalle: elemento che aggiunge indizi di autenticità. La sequenza d'attacco, data la sua rarità, è testimonianza preziosa su come si cercava di filmare e raccontare il momento topico del conflitto nei limiti imposti dal “set”: pur essendo un montaggio di sequenze girate in luoghi e tempi diversi (il cartello cerca al contrario di convincerci della loro unità) e pur avendo diverse carature e scarsa continuità, può nel complesso ridarci verosimilmente la modalità di uscita dalle trincee. In ogni caso evidenzia i limiti del campo di visione che gli operatori avevano in questa situazione (non si può andare più in là del parapetto).

Le posture, gli atteggiamenti, i movimenti esagerati e innaturali, il non guardare ostentatamente in macchina fingendo che non vi sia, sono tutti



indizi che possono certificare la messa in scena. Véray ha confrontato il diario di un operatore con le immagini da lui girate<sup>57</sup>. Dal diario:

*«Je suis depuis deux semaines du côté d'Oberwiller dans les Vosges. Belle journée printanière. Le secteur est tout à fait calme. Pour donner l'impression du danger, j'effectue des petites reconstitutions. Les officiers imaginant sans doute que j'avais des bonnes relations à Paris me permettant d'occuper ce poste de fantaisie, me facilitent la tâche. Quant aux soldats, ils se prêtent de bonne grâce à toutes mes prescriptions».*



<sup>57</sup> Cfr. dal documentario *L'Héroïque cinématographe. Comment filmer la Grande Guerre?*, di Laurent Véray e Agnès de Sacy, 2010.

In un Messter-Woche del 1915<sup>58</sup> l'operatore mette in scena un fante di guardia al parapetto; a destra spunta un soldato "inviato" sul set da un calcio datogli da un superiore (evidentemente non voleva essere ripreso), questi, una volta in scena, non sa come comportarsi e va a dare la mano al compagno (gesto totalmente assurdo in trincea), poi appare l'ufficiale che guarda in macchina quasi ad accertarsi che la scena sia stata ripresa.



I filmati dimostrano che certe posture, movimenti, qualità della ripresa (luce, posizionamento della macchina, ecc.), sono tracce di forte codificazione delle immagini o persino di totale ricostruzione.

Alcune inquadrature dovrebbero essere considerate dubbie in relazione alla posizione della macchina da presa, ma analizzandole con attenzione si scoprono dei dettagli che al contrario ne rivelano l'autenticità. In *Les Annales de la guerre n. 5*<sup>59</sup> l'operatore Joseph Faivre riprende l'attacco a la Ferme du Godat il 16 aprile 1917 sullo Chemin des Dames (i primi battaglioni si mossero alle sei). Preceduta da un cartello («*Vagues après vagues: l'assaut victorieux se précipite*»), l'inquadratura documenta l'uscita dei *poilus* dalla trincea; la posizione dell'inquadratura è troppo sopra la trincea per non esporsi pericolosamente al tiro nemico, ma forse (data la qualità della luce) si tratta di una *vague* più tarda e le prime ondate avevano già conquistato terreno (l'offensiva infatti portò a un avanzamento di quattro chilometri) e messo in qualche in sicurezza la prima linea francese. Un soldato ancora in trincea (in basso a destra del quadro), guarda in macchina attratto dall'operatore e un suo compagno (a sinistra del quadro), ultimo della fila, sembra volerlo ammonire, o forse cerca di capire perché non si accoda al plotone che di corsa sta andando all'assalto.

<sup>58</sup> Numero non identificato.

<sup>59</sup> 1917, Sca, Arch. Epcad 14.18 B 339.



Dettaglio questo che ne attesta la ripresa “dal vero”. È un’immagine fortemente rivelatrice delle dinamiche, anche psicologiche, dell’azione e delle relazioni che in quel momento esistevano tra commilitoni.

Le difficoltà e la miseria della vita di trincea, la spossatezza delle truppe, appaiono ben poco nei cinegiornali d’ogni Paese; gran parte delle sequenze che documentano la quotidianità dei soldati ha evidenti segni di messa in scena e di deciso intervento di codificazione (se non altro nella scelta dei momenti da riprendere). *Battle of the Ancre*<sup>60</sup>, girato probabilmente tra il 16 e il 18 novembre 1916, una volta concluse le operazioni sulla Somme, inserisce alcune sequenze di trincea con soldati scozzesi, australiani e irlandesi. Ricevono la posta, festeggiano allegramente la fine dei combattimenti, si preparano da mangiare, suonano, si radono, si lavano, riposano. È un racconto tranquillizzante, forse non lontano da quanto accadeva, ma certamente montato per omettere per il fronte interno situazioni ben diverse. Tuttavia vi si svelano lembi di realtà interessanti: due

<sup>60</sup> Gennaio 1917, Arch. IWM 116; riprese di William F. Jury, *British Topical Committee for War Films*, J. B. McDowell, Geoffrey Malins; copia visionata: Arch. Epcad 14.18 A 174.

soldati usano il casco come catino, il rancio è scaldato in modo primitivo, le uniformi sono troppo leggere se si pensa che la temperatura in quei giorni era già rigida; l'impressione è di forte approssimazione logistica che i cartelli tendono a sminuire:

*«Arrivée du courrier après la bataille et... malgré le blocus!»; «Pendant une accalmie au cours de l'attaque, les canonniers australiens se divertissent autour d'un brasero»; «Soldats de la division irlandaise au repos, bien mérité».*

Le sequenze sono in gran parte messe in scena, anche se dopo qualche secondo di ripresa i movimenti appaiono più naturali e spontanei.



A cominciare dal 1918 immagini meno rassicuranti passano il vaglio della censura. Nella *Annales de la guerre n. 66*<sup>61</sup>, che documenta il fronte dell'Oise tra il 9 e il 15 giugno '18, vi è una lenta panoramica a destra su soldati che riposano in trincea: essi non danno attenzione alla macchina da presa, appaiono stanchi e demoralizzati, alcuni dormono nelle buche coperti dalla paglia, c'è chi scrive ignaro di essere ripreso. Le posture e i comportamenti dei *poilus*, dimostrano che non vi è messa in scena da parte degli operatori (René Meunier e Jean Fouquet).

Nello stesso filmato si mostrano in piani ravvicinati alcuni cadaveri tedeschi: sono giovani soldati e non trofei; rara è l'ultima inquadratura

61 Sca, Arch. Epcad 14.18 B 66.

dove è ben visibile il foro del proiettile sull'elmetto.



Di seguito si vedono dei barellieri che trasportano feriti e un fante tedesco colpito alla gamba che si sorregge con una tavola guardato da due *poilus* (le difficoltà di deambulazione del ferito, la naturalezza degli atteggiamenti dei protagonisti, segnano la scena come “dal vero”). La guerra, dopo quattro anni, non può più essere sterilizzata completamente e il campo di visione non è solo il panorama delle distruzioni architettoniche, ma anche quello degli uomini.



Anche nel 1916 appaiono immagini di trasporto di feriti tedeschi, ma vi è un'aria più trionfale, come in *Sur le fronte de la Somme*<sup>62</sup> dove un soldato inglese indica ai barellieri tedeschi di guardare in macchina, per far

62 Éclipse, Arch. Cnc, Collection du Département de la Charente.

vedere al fronte interno i risultati dell'attacco (peraltro disastroso).

Gran parte delle scene di prigionieri dimostra un modesto intervento da parte degli operatori; sono scene di retrovia, girate con calma, è vero, ma non è sempre facile far muovere dei soldati nemici come si vuole; sicuramente si può collocare la macchina da presa con tranquillità e scegliere la luce giusta. Gli indizi che ne certificano il grado di autenticità sono in questo caso il contesto (ovvero il comportamento degli ufficiali o soldati francesi) e gli atteggiamenti dei prigionieri. Costruito appare, ad esempio, l'interrogatorio di un ufficiale tedesco ne *L'Offensive française sur la Somme. Juillet 1916* (preceduto dal titolo: «A l'interrogatoire. "J'étais professeur dans un lycée de jeunes filles"»); non si guarda mai in macchina; i piani di ripresa sono due (si avvicina a mezzo busto), le posture sono rigide e innaturali.



Mentre appare "dal vero" l'ispezione di fanti tedeschi in *La Bataille de l'Ancre* nella quale i soldati guardano in macchina, i movimenti sono naturali, e alla fine mostrano di essere preoccupati soprattutto di riprendersi i loro documenti ed effetti personali.



Ne *La Ferme du Godat lors de l'attaque du 16 avril 1917*<sup>63</sup> (operatori Joseph Faivre e Alphonse Wéber) siamo in trincee vicine alla prima linea; la macchina è posizionata in alto e riprende in *plongée* e in sottoesposizione prigionieri tedeschi scortati nelle retrovie. In un primo tempo il gruppo non si accorge della presenza dell'operatore e si muove naturalmente, poi il *poilu* che li scorta la vede, ferma tutti e si mette in posa "fotografica" assieme ai tedeschi, infine, con un gesto teatrale, esagerato, da cinema muto, li incita a riprendere il cammino, in sostanza recita la sua parte. Tre diverse modalità del rapporto col cinema in una sola inquadratura; tre differenti situazioni che se fossero state tagliate e montate da sole in altri contesti (pratica che diverrà usuale) suggerirebbero valutazioni contrastanti.



Il montaggio a posteriori del materiale d'archivio necessariamente produce degli scarti, dei nuovi codici, delle modificazioni a quei filmati che Germaine Dulac definiva "*pages d'histoire vivante*". I "*films composés*"<sup>64</sup> generano e stabilizzano narrazioni particolari e sono una pratica che si avvia subito, già durante il conflitto<sup>65</sup>. Nell'immediato dopoguerra, l'appropriazione delle "reliquie" d'archivio si risolve nel martirologio nazion-

63 1917, Sca, Arch. Epcad 14.18 A 317.

64 Cfr. Laurent Véray, *Appropriation des images d'archives et exigence historique*, in <http://www.ina-expert.com/e-dossiers-de-l-audiovisuel/appropriation-des-images-d-archives-et-exigence-historique.html> [20 novembre 2014].

65 V. *Les Enfants de France pendant la Guerre* (1918) e *La Suprême Épopée* (1919) di Henri Desfontaines (1876-1931).

alista come in *À la gloire du troupier belge* di Fernand Poureau<sup>66</sup> che asseconda il processo di monumentalizzazione della morte e la costruzione dei sacrari. A dieci anni di distanza dalla fine dei combattimenti si riusano le immagini d'archivio a fini pedagogici: far conoscere alle nuove generazioni ciò che è stato<sup>67</sup>. Patchworks che non si pongono il problema della natura delle fonti usate; come osserva Laurent Véray, «*L'exemplarité pédagogique peut-elle justifier le bidouillage des images?*»<sup>68</sup>.

Nell'ultimo decennio, per aumentare l'impressione di realtà e assecondare i gusti del pubblico, il materiale d'archivio è colorizzato, portato dai quattro terzi ai sedici noni, rallentato e persino sonorizzato col parlato labiale<sup>69</sup>. Se già l'originale è il risultato di ricostruzioni, narrazioni, paradigmi, c'è da chiedersi quali immaginari costruiscono le immagini-copia, frutto di nuovi montaggi, di selezioni, di coerenze narrative nei confronti di un discorso che si vuol fare sul conflitto. Per svelare il *je mette du mien* delle *appropriations des images*, bisogna ritornare alla fonte, alle immagini originali, con un attrezzato armamentario filologico e storiografico che possa permetterci una corretta comparazione delle narrazioni.

---

66 1922, Scab, Arch. Cinematek di Bruxelles.

67 V. Verdun, *visions d'Histoire*, 1928, di Léon Poirier (1884-1968); *Le Film du Poilu*, 1928, di Desfontaines; *Les Hommes oubliés*, 1935, di Alexandre Ryder (1891-1966).

68 Idem.

69 V. 14 – 18 *Le bruit et la fureur* di Jean-François Delassus, 2008; *Apocalypse: la Première Guerre mondiale* di Daniel Costelle e Isabelle Clarke, e *Fango e gloria* di Leonardo Tiberi, entrambi del 2014.



**Cinema**  
*Lo schermo  
e la storia*



**GIUSEPPE GHIGI**

# **LE CENERI DEL PASSATO**

**Il cinema racconta  
la Grande guerra**



*Rubbettino*



P. J. DE VENLOO, 12, Rue Gaillon, PARIS 2<sup>e</sup>



« Apocalypse la Première Guerre mondiale »  
di Daniel Costelle e Isabelle Clarke, Cinque episodi (Furie, Peur, Enfer, Rage, Délivrance) trasmessi il 18 e 25 marzo e il 1 aprile 2014 da France 2.

## «Un film di guerra? Sì e no!»<sup>1</sup>

*Berge in Flammen* di Luis Trenker  
e gli albori dell'Austrofascismo

di Giovanni Punzo

Allievo di Arnold Fanck (1889-1974) e di Leni Riefenstahl (1902-2003), il ladino Alois “Luis” Trenker (1892-1990)<sup>2</sup> è il terzo nome degli Heimat/Mountain Films tedeschi tra le due guerre<sup>3</sup>. Il suo più famoso è *Der verlorene Sohn* (*Il figliol prodigo*, 1934), ma nella sua produzione figurano pure due film sull'epopea tirolese, *Der Rebell* (1932), ambientato all'epoca dell'insurrezione di Andreas Hofer contro la spartizione tra Italia e Baviera decisa da Napoleone, e *Berge in Flammen* (1931), diretto assieme a Karl Anton Hartl (1899-1978), in cui è anche attore protagonista. Tratto da un romanzo in parte autobiografico dello stesso Trenker, e prodotto da una società francese (Delac, Vandal et Cie), è dedicato alla memoria tirolese dell'ultima guerra. Diversamente dagli “infantry film” sulla grande guerra, qui il protagonista non è la trincea, ma la montagna. Un ambiente ancora più duro, dove il nerbo dei combattenti era costituita dalle milizie alpine, caratterizzate da un reclutamento regionale e spesso locale che esaltava la fraternità e lo spirito comunitario. Pur essendo incentrato sull'amicizia

1 «Ein Kriegsfilm? Ja und nein!»: titolo del commento alla prima del film di Trenker a Innsbruck (*Volkszeitung*, 7 novembre 1931).

2 Alberto Barbera, Pietro Crivellaro, Giovanni Spagnoletti, *Il cinema di Luis Trenker*, MECO, 1982. Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion: Nazi Cinema and Its Afterlife*, Harvard University Press, 1996, *passim* (bibliografia p. 428). Simonetta Pauluzzi, “Luis Trenker”, *Enciclopedia del cinema*, Treccani, 2004.

3 Stefano Ardito, *101 storie di montagna che non ti hanno mai raccontato*, Newton Compton, 2012, (“61. Luis Trenker, il cinema della montagna”). Cfr. Hilmar Hoffmann, *The Triumph of Propaganda: Film and National Socialism, 1933-1945*, Berghahn Books, 1997, Vol. I, pp. 128 ss. (“The Popularity of the Mountaineering Film”). Margarethe R. Eirenschmalz, *Dreiecksverhaeltnisse Im Schnee: The Socio-cultural Evolution of the Mountain Film Genre as Illustrated by Analysis of Gender-nature Relations in Three Films by Fanck, Riefenstahl, and Trenker*, ProQuest, 2008. Alexandra Ludewig, *Screening Nostalgia: 100 Jahre of German Heimat Film*, Transcript Verlag, 2014, pp. 75ss.

personale di due nemici accomunati dalla passione per la montagna, il film non può essere considerato pacifista; la guerra non viene infatti condannata o maledetta, ma vissuta da entrambi i protagonisti come realtà ineluttabile e come dovere verso la propria patria, senza ripensamenti o particolari traumi. Divenuto nel 1918 cittadino italiano, Trenker evita ogni allusione al “tradimento” della Triplice da parte dell’Italia<sup>4</sup>, e propone all’ex nemico la condivisione di una memoria comune, dando forma cinematografica al mito della guerra cavalleresca fra milizie alpine, già esaltato in varie pubblicazioni del tempo<sup>5</sup> e destinato a giocare un sia pur modesto ruolo anche nella questione del Sud Tirolo.

Una mediazione culturale fragile, travolta dagli eventi: l’assassinio di Dollfuß, la mobilitazione italiana al Brennero, l’Anschluss, la guerra, l’occupazione tedesca, la resistenza<sup>6</sup>. Ma riemersa poi gradualmente nel dopoguerra come elemento di convivenza.

La storia della realizzazione di *Berge in Flammen* illumina infine anche il tormentato rapporto del regista col nazismo, letto alla luce dei primi contatti avuti a Innsbruck col nascente austrofascismo, fenomeno politico da noi ignorato o troppo facilmente schematizzato, quanto diverso dal pangermanesimo mistico nazista. Dallo studio del film emergono aspetti contraddittori dell’Austria di Dollfuß, nonché l’influenza del modo in cui i sudtirolesi ricordavano allora la grande guerra.

4 Nel film, ad esempio, il celebre proclama di Francesco Giuseppe *An meinen Völker!* (Ai miei popoli!) è letto rimaneggiato – ma non nel testo originale – evitando accuratamente riferimenti al comportamento italiano.

5 «Der Alpenkrieg ist demzufolge ein Kampf der Individualitäten, nicht der Massen!» (In conseguenza la guerra sulle Alpi è una lotta di individualità, non delle masse!), Moritz Erwin von Lempruch, *Der König von Alpen und seinen Helden (Ortlerkämpfe 1915-1918)*, Stuttgart 1925, in guerra comandante del settore dell’Ortles. Oltre a questo preciso giudizio basti pensare alla parallela nascita del ‘mito alpino’ nella memorialistica di guerra anche in Italia: non solo da scrittori e giornalisti come Paolo Monelli, Piero Jahier e Cesco Tomaselli (rimando ai lavori di Marco Mondini), ma anche dall’ingenuo *Maciste alpino* (1916) impersonato da Matteo Pagano e ricordato da G. P. Brunetta, “Cinema e Prima Guerra Mondiale”, in Id., *Storia del cinema mondiale*, I, Einaudi, Torino 1999, p. 267.

6 Mario Toscano, *Storia diplomatica della questione dell’Alto Adige*, Laterza, Bari 1967; Federico Scarano, *Tra Mussolini e Hitler. Le opzioni dei sudtirolesi nella politica estera fascista*, Franco Angeli, Milano 2012.



Dollfuß e Starhemberg nelle uniformi dei *Kaiserschützen* e dell'*Heimwehr*,  
Jakoncig in una foto dell'*Alt-Kaiserjäger Club*

### 1. Trama, preparazione e realizzazione

1.1 Due alpinisti (o meglio *Bergkameraden*, secondo la significativa espressione del romanzo e del film) si trovano all'inizio della narrazione a compiere un'ascensione sulla Torre di Fanes: la macchina da presa offre un paesaggio di cime, vallate e boschi, anticipando la terza grande protagonista del film che è la montagna. L'italiano conte Arturo Franchini (Luigi Serventi) e la guida alpina ampezzana Florian Dimai (Luis Trenker) firmano il libro di vetta simbolicamente il 1° agosto 1914. Nelle scene che seguono dai villaggi tirolesi gli uomini – tra cui Dimai – partono per la Galizia, un fronte lontano dove, quasi un anno dopo, apprendono dell'entrata in guerra dell'Italia. I *Tiroler Kaiserjäger* e Dimai tornano alle montagne, non schierandosi però sui confini dell'anteguerra in quanto una parte del Tirolo è già stata occupata dagli italiani e cioè Cortina d'Ampezzo.

Al reparto di Dimai è affidato un compito difficile: mantenere il possesso di una vetta importante (Col Alto), ma si tratta anche di una posizione che gli italiani vogliono conquistare a qualunque costo. Al comando degli alpini c'è Arturo Franchini che conduce senza esito vari attacchi. Fallite le operazioni si decide di scavare una galleria e di collocarvi una mina per far saltare la posizione austriaca. Durante una ricognizione Dimai assieme ad un *Kaiserjäger* – al ritorno colpito da un tiratore scelto italiano – scopre l'ingresso della galleria e intuisce il progetto, ma scorgendo dall'alto il proprio paese a valle occupato dagli italiani, è colto da forte nostalgia.

Dopo aver fatto rapporto sulla scoperta, è messo al corrente che i *Kaiserjäger* non dispongono di attrezzature adeguate per avviare la contro-mina e che il loro destino è segnato. L'attesa della fine imminente snerva i difensori finché Dimai non si offre volontario per un disperato tentativo di sabotaggio. Dopo il fallimento del tentativo, Dimai – travestito da alpino – torna di notte nella propria casa. Incontra la moglie, che lo credeva morto, ma scopre anche che il comando di Franchini è insediato proprio in casa sua. Promette di trattenersi qualche giorno, ma, apprendendo per caso che lo scoppio della mina è vicino, torna ad avvertire i propri soldati che si mettono in salvo poco prima dell'esplosione. L'ultima inquadratura riprende due alpinisti che camminano in mezzo a reticolati e rovine di baracche fino a raggiungere una croce su una cima isolata: si tendono la mano e la vecchia amicizia continua.

1.2 Nella trama appaiono riferimenti a fatti reali o personaggi con cui Trenker è stato in contatto e dietro nomi fittizi si celano personaggi autentici: il barone Carlo Franchetti (1896-1953), alpinista (da non confondere con Raimondo, esploratore della Dancalia), e la guida alpina ampezzana Antonio Dimai (1866-1948). Romanzo e trama nascono quindi dalle comuni esperienze di montagna e di guerra, come Trenker confermò pure in TV negli anni Sessanta<sup>7</sup>.

Altro esempio di abile commistione tra realtà e fantasia evocativa è la figura del compagno del protagonista, la guida alpina che perde la vita al rientro da una ricognizione per mano di un cecchino italiano, chiamato nel film *Innerhofer*: riferimento a Sepp Innerkofler (1865-1915), pioniere dell'alpinismo dolomitico, guida di Sexten (Sesto di Pusteria) che cadde nel corso di ricognizione sul monte Paterno, a poche centinaia di metri dal rifugio-albergo costruito da lui sul pianoro antistante le Tre Cime di Lavaredo<sup>8</sup>. Inoltre, dopo un periodo in Galizia, lo stesso Trenker – come Dimai

7 L'iperbolico regista aggiunse perfino tra gli abituali *Bergkameraden* d'anteguerra re Alberto del Belgio che infatti negli anni '30 soleva frequentare in incognito le Dolomiti assieme al barone Carlo Franchetti: non certo però nell'estate 1914 – come sostiene invece Trenker – dati gli eventi che travolsero il Belgio.

8 Antonio Berti, *Guerra in Ampezzo e Cadore 1915-1917*, Mursia, Milano 2005, ma an-

protagonista del film – aveva preso parte alla guerra in diversi settori del fronte italiano a partire dal maggio 1915: Fritz Weber (1895-1972), nelle prime pagine di *Tappe della disfatta*, ricorda l'alfiere Trenker a Forte Verle<sup>9</sup> impegnato nel turno in osservatorio tra il 23 e il 24 maggio 1915 e infine, nel giugno 1917, Trenker assisté al brillamento della mina sul Lagazuoi<sup>10</sup>. Alpinista capace, al limite della temerarietà e della spavalderia, Trenker prestò servizio nella *Streifkompanie N. 6*, reparto mobile di alta montagna composto da guide alpine ed esperti alpinisti, congedandosi come *Oberleutnant d. R.* (tenente della riserva) e dopo essere stato decorato più volte al valore militare.

Questo passato si rivelò determinante per accreditarsi come 'difensore del Tirolo', in quanto Trenker – rivolgendosi nel settembre del 1930 alla *Tiroler Landesregierung* per ottenere le autorizzazioni a girare il film nei pressi di Innsbruck – non mancò di sottolineare il proprio status di ex combattente<sup>11</sup>, soprattutto essendo diventato dopo il 1918 cittadino italiano.

La prima lettera a tale proposito si può definire sorprendente per la natura delle richieste: oltre ad alcuni «piccoli cannoni da montagna» e altro materiale militare, Trenker richiese espressamente il sostegno logistico alle riprese, sia attraverso la costruzione di baracche per ospitare il personale, sia per il trasporto dei materiali. Molto abilmente sottolineò come la scelta della Nordkette, non lontana dalla città, avrebbe consentito di reclutare personale ausiliario e comparse, destando anche un certo inte-

---

che Fritz Weber, *Guerra sulle Alpi 1915-1917*, Mursia, Milano 1995.

9 Tra Trenker e Fritz Weber i rapporti proseguirono anche nel dopoguerra, fino ad una rottura provocata da risentite e reciproche accuse di plagio. Da questa esperienza bellica nel forte Verle nacque il romanzo di Trenker *Sperrfort Rocca Alta. Der Heldenkampf eines Panzerwerks*. Berlin, Knauer, 1937, probabilmente all'origine della stessa rottura del sodalizio in quanto Weber si sarebbe prestato a fare da *ghost writer*.

10 Berti, *op. cit.* Durante la guerra sul fronte alpino l'uso di mine sottostanti le posizioni fu tutt'altro che sporadico (Pasubio, Castelletto, Col di Lana, etc): per una visione complessiva si rimanda ad es. a Robert Striffler, *Der Minenkrieg in Ladinien*, Buchdienst Südtirol, Nürnberg 1996.

11 Helmut Alexander, *Der Dolomitenkrieg in "Tiroler" Film*, in Klaus Eisterer-Rolf Steiniger (Hrsg.), *Tirol und der Erste Weltkrieg*, Österreichischer Studien Verlag, Innsbruck-Wien 1995, pp. 227-253.



resse in un paese in crisi come l’Austria degli anni Trenta. Di fronte a queste richieste decisamente fuori dal comune non stupisce il fatto che la risposta arrivasse più di due mesi dopo sottolineando tre punti in particolare: un sostegno economico diretto era escluso; per le armi avrebbe dovuto rivolgersi direttamente al comando territoriale di Innsbruck e per i trasporti alle ferrovie federali austriache. Naturalmente non si esprimeva ancora una formale autorizzazione alle riprese, ma si indicava espressamente di prendere contatto con l’associazione dei *Kaiserjäger*, ossia l’*Alt-Kaiserjägerklub* di Innsbruck demandando così l’approvazione del film a un sodalizio di veterani<sup>12</sup>.

Per capire la scelta di questa associazione, occorre un cenno al Tirolo nel quadro dell’impero d’Austria: dal 1511 esisteva un privilegio concesso

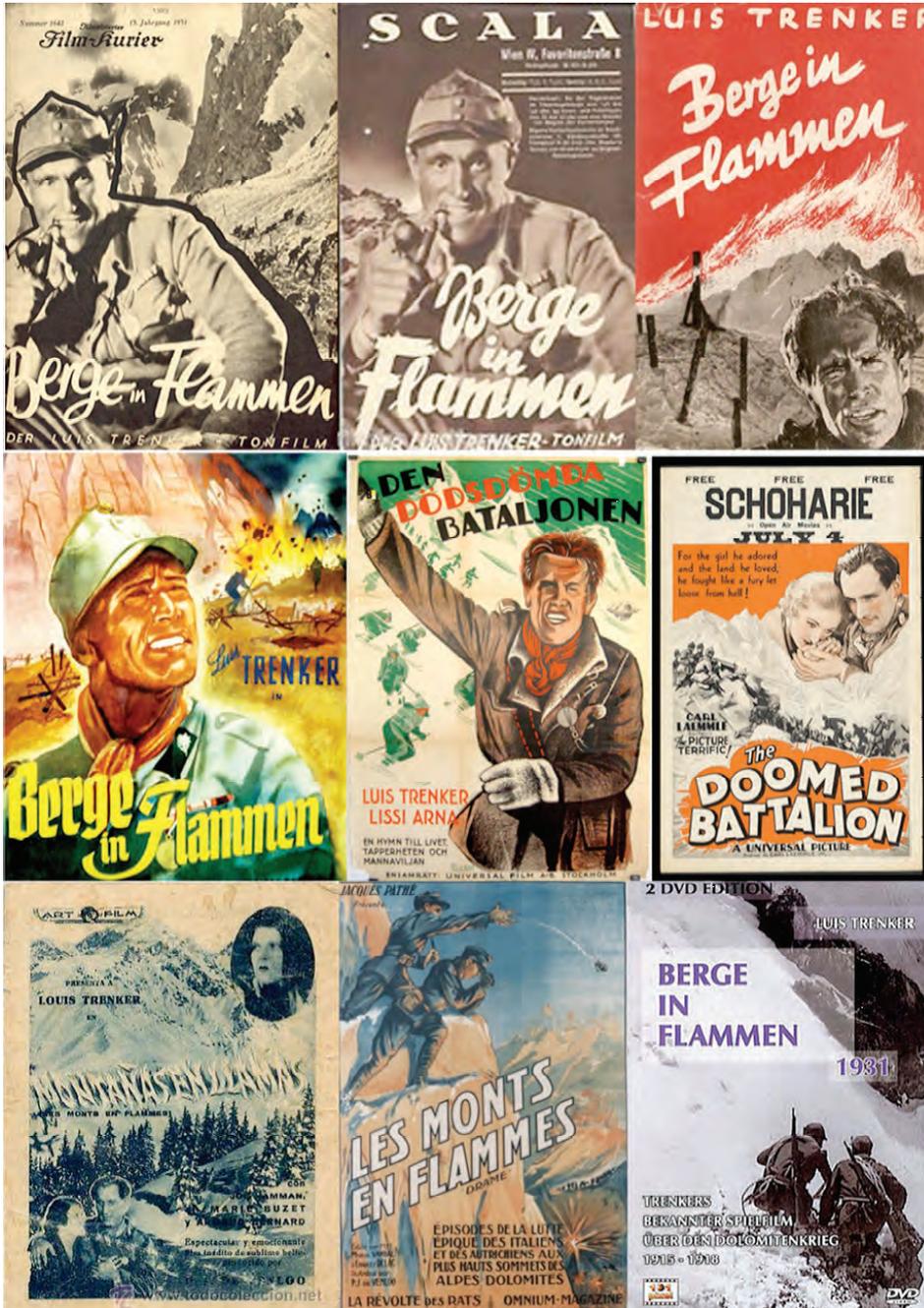
12 L’*Alt-Kaiserjägerklub*, fondato nel 1920, non era una comune associazione di reduci: accoglieva solo ex ufficiali dei disciolti *Kaiserjäger*. Rappresentandone l’élite, si dedicava alla diffusione di opere storiografiche, oltre che al sostegno di vedove ed orfani di guerra. Per ammettere la truppa, solo nel 1923, fu fondata la *Kameradenschafts-Verein ehemaliger gediente Kaiserjäger*, poi *Kameradenschaftsbund der Tiroler Kaiserjägerregimenter*, (Klaus Eisterer, “*Der Heldentod muß würdig geschildert werden*”, in Eisterer-Steiniger, *op. cit.*, p. 116-117). Tutta la produzione storica di rilievo fu in un certo coordinata dal sodalizio e furono stampate opere ancora oggi di riferimento, come quelle di Viktor Schemfil dedicate alle operazioni sul Pasubio, sul Col di Lana, sulle Tre Cime e sul Cristallo.

da Massimiliano I (*Landlibell*) in base al quale i tirolesi sarebbero stati impiegati in guerra esclusivamente nella difesa territoriale. In realtà nei secoli successivi ciò non sempre avvenne, ma si era sviluppato un legame diretto con la monarchia asburgica riemerso durante l'insurrezione di Andreas Hofer nel 1809 e nel 1848, quando la corte riparò ad Innsbruck abbandonando Vienna in preda alla rivoluzione. Nell'agosto 1914 dal Tirolo era partito per il fronte orientale un complesso militare notevole; tra *Kaiserjäger* e *Landeschützen* furono mobilitati ben sette reggimenti di fanteria scelta la cui saldezza risiedeva nella composizione, perché in media oltre il 60% dei soldati era di lingua tedesca e un po' meno del 40% di lingua italiana, nei confronti dei quali non esistevano ancora i pregiudizi che si sarebbero poi manifestati durante la guerra. Ai *Kaiserjäger* sul fronte galiziano furono affidate anche incombenze che altri reparti austriaci (composti da diverse etnie slave) difficilmente avrebbero assolto: requisizioni, rastrellamenti di popolazione civile dai villaggi nelle retrovie, arresti ed esecuzioni sommarie di sospette 'spie' russe (in realtà parroci, maestri e studenti ruteni)<sup>13</sup>, attuando cioè all'inizio un duro comportamento anti-slavo che alienò all'impero le poche simpatie rimaste da parte delle popolazioni della parte orientale. (Probabile quindi che questo imbarazzante passato non strettamente 'militare' sia stato in seguito rimosso enfatizzando piuttosto la 'difesa del Tirolo' come nel 1809).

Tornando al film e alla sua realizzazione, occorre ora aggiungere che nel frattempo in Austria si erano svolte le elezioni generali (9 novembre 1930) e la situazione politica stava cambiando: i socialdemocratici avevano ottenuto la maggioranza relativa mentre i cristiano-sociali avevano perso consensi. Laboriosamente il cristiano sociale Otto Ender (1875-1960) formò (18 marzo 1931) una coalizione di partiti di centro e di destra, con Engelbert Dollfuß come ministro dell'agricoltura. Ipotizzabile quindi che il cauto atteggiamento della *Landesregierung*, oltre che dalla natura inso-

---

13 Hans Hautmann, *Kriegsgesetze und Militärjustiz in der österreichischen Reichshälfte 1914-1918*, in Erika Weinzierl-Karl R. Stadler (Hrsg.), *Justiz und Zeitgeschichte*, Wien 1977; Gerhard Oberkofler-Eduard Rabofsky, *Tiroler Kaiserjäger in Galizien*, in *Historische Beiträge. Festschrift für Johann Rainer*, Innsbruck 1988. Inoltre si vedano le descrizioni della guerra in Galizia nel 1914 scritte dall'inviato del *Corriere della Sera*: Arnaldo Fraccaroli, *La battaglia di Leopoli e la guerra austro-russa in Galizia*, Treves, Milano 1914.





lita delle richieste viste le limitate risorse disponibili, fosse dettato anche dalla situazione politica incerta: poiché l’Austria inoltre cominciava ad intuire pressioni da parte della Germania e gli ambienti conservatori guardavano alla vicina Italia fascista come riferimento e appoggio allo *status quo* – al di là della questione sudtirolese che progressivamente era tacitata da ambo le parti –, è probabile ritenere che la realizzazione del film fosse considerata nello stesso tempo sia un’opportunità per ottenere il sostegno italiano, sia il rischio di perderlo del tutto.

1.3 Giunta la risposta della *Landesregierung* alla fine di novembre 1930, si spiegò tutta l’abilità diplomatica dell’attore-regista: avendo compreso quanto l’approvazione dei combattenti fosse fondamentale, Trenker promise solennemente che il lavoro avrebbe costituito «un serio e onorevole ricordo dei combattenti caduti e ancora viventi di ambedue i fronti dolomitici»<sup>14</sup> e, sottolineando la serietà del impegno assunto, fece realizzare delle baracche sui luoghi delle riprese prima del blocco invernale.

Trenker aveva anche annunciato che del film sarebbero state girate due versioni (una tedesca e una francese) e poco prima dell’inizio si verificò

<sup>14</sup> Lettera di Trenker alla *Landesregierung*, 14 dicembre 1930.

un incidente abbastanza serio: l'*Innsbrucker Nachrichten*<sup>15</sup> sollevò il dubbio che nella versione francese del film avrebbero vinto gli alpini e in quella originale i *Kaiserjäger*. La velenosa insinuazione costrinse Trenker a sottoporre le sceneggiature al competente ufficio ministeriale a Vienna per dimostrare che non esistevano differenze. I rapporti con le autorità e la stampa locale li affidò inoltre al suo legale Guido Jakoncig (1895-1972) di Innsbruck, che lo assisteva nella causa per plagio intentatagli da Fanck e Riefenstahl proprio in merito al soggetto di *Berge in Flammen*<sup>16</sup>.

Ufficiale del *I.TKJ* decorato sul Pasubio, autore nel 1933 di una storia dei *Kaiserjäger*, politico emergente, Jakoncig fu il personaggio chiave nella realizzazione del film, soprattutto per i suoi rapporti con precisi settori del mondo politico austriaco. Due volte ministro nei governi Dollfuß, Jaconcig nel periodo universitario aveva militato nell'associazione studentesca<sup>17</sup> del principe Ernst Rüdiger Stahremberg (1899-1956)<sup>18</sup>, nuovo capo della *Heimwehr* che, proprio a partire dal settembre 1930, stava

15 Il film fu prodotto infatti da Marcel Vandal e Charles Delac in base ad un accordo che prevedeva anche una versione francese (*Les Monts en Flammes*).

16 La causa segnò la rottura definitiva tra Trenker e Riefenstahl che avevano cominciato a frequentarsi dal 1925, probabilmente anche con risvolti sentimentali. Al contrario di Luis, creativo ed esuberante, ma poco dotato sul piano tecnico, Leni sapeva invece dialogare coi produttori dei mezzi di ripresa e padroneggiare tecniche fotografiche e cinematografiche per ottenerne il massimo risultato.

17 Mentre esistono studi sulle *Burschenschaften* tedesche in relazione alla nascita del nazismo, per l'Austria sono molto meno: basti ricordare allora che Joseph Roth, studente universitario a Vienna, ne criticò gli atteggiamenti pangermanisti (e antisemiti) decisamente contrari al mondo multietnico dal quale proveniva. Il *Corps Rhaetia*, attivo ad Innsbruck dal 1859 e al quale avevano aderito sia Jakoncig che Stahremberg, si era trovato a fronteggiare duramente prima del 1915 gli studenti italiani di quella università, tra i quali Cesare Battisti e Alcide De Gasperi.

18 Stahremberg fu tra i pochi austriaci volontari in Slesia coi *Freikorps* tedeschi nel 1921 e partecipò al *putsch* di Monaco nel 1923, ma fu poi tenace oppositore di Hitler. La sua influenza su Dollfuß fu determinante nell'avviare la svolta autoritaria culminata nel febbraio 1934 con lo scioglimento del partito socialdemocratico. L'armamento delle *Heimwehr* fu fornito dall'Italia che aveva inviato, attraverso l'Ungheria, fucili e mitragliatrici di produzione austriaca già 'catturati al nemico' nel 1918 (In notevoli quantità, almeno a giudicare dalle dimensioni dell'ultimo carico scoperto: circa mille mitragliatrici Schwarzlose e 80.000 fucili Männlicher). Nel luglio 1934 Stahremberg si trovava in Italia in vacanza assieme alla famiglia Dollfuß ospiti di Mussolini; per tornare a Vienna e mobilitare le *Heimwehr*, decisive nella repressione del *putsch* nazista, gli fu messo a disposizione un aereo.



mutandone il carattere generico di milizia popolare per trasformarla in milizia di partito organica a sostegno di Dollfuß<sup>19</sup>.

Sullo sfondo di questi avvenimenti, le riprese iniziarono finalmente nel febbraio 1931, protraendosi fino all'estate inoltrata. Si sarebbe tentati di dire che cominciarono in maniera 'scoppiettante', perché per le armi impiegate in scena non furono utilizzate cartucce 'a salve', ma vere ed altrettanto avvenne per gli ordigni destinati a rappresentare le esplosioni: era accaduto infatti che per le mitragliatrici messe a disposizione dal comando territoriale di Innsbruck – armi di 'preda bellica', catturate cioè agli italiani in guerra – non ci fossero cartucce a salve e che lo stesso Trenker avesse deciso di girare in ogni caso, anche utilizzando quelle autentiche<sup>20</sup>.

19 L'avversario principale della *Heimwehr* restava comunque il *Republikanischer Schutzbund* socialdemocratico. Particolare non secondario è che lo stesso Dollfuß, ufficiale pluridecorato dei *Kaisersschützen*, si presentava spesso a manifestazioni politiche o sfilate della *Heimwehr* indossando la vecchia uniforme imperial-regia e con questa immagine fu anche ricordato dopo la morte.

20 Suscitando la protesta della socialdemocratica *Volkszeitung*.

Ma le stravaganze non si fermarono qui, perché in breve giunsero dalla gendarmeria rapporti allarmanti: le comparse utilizzate erano addestrate prima delle riprese con tecniche militari da numerosi istruttori che avevano avuto esperienze belliche. In altre parole le *Heimwehr*, che fornivano le comparse, approfittarono delle riprese per condurre un loro addestramento parallelo: in particolare non era sfuggita alla gendarmeria la presenza dei fratelli Rudolf e Heinz Penz, noti attivisti politici, che tra l'altro partecipavano alle riprese con una 'propria' mitragliatrice<sup>21</sup>. L'estremo realismo è confermato da un episodio raccontato dallo stesso Trenker, ossia l'esplosione accidentale di un detonatore che ferì molto seriamente ad un occhio lo stesso regista del film, il viennese Karl Hartl (1899-1978)<sup>22</sup>.

Altro aspetto significativo, a parte le esuberanze e i rapporti politici, fu lo sforzo logistico. Non si trattò solo di operare in alta montagna con centinaia di comparse, ma di trasportare l'ingente materiale necessario (per la prima volta in assoluto un apparecchio di registrazione del sonoro) e di realizzare anche lavori sul campo utilizzando altro personale: fu costruita una trincea lunga centinaia di metri con annesso reticolato, fu trasportato un proiettore di luce (residuo bellico) del peso di oltre una tonnellata e perfino un motore d'aereo per simulare il vento della tormenta.

## 2. Prime reazioni e successi non solo di pubblico

Il 28 settembre 1931, in contemporanea con la premiazione del libro a Vienna, il film fu presentato a Berlino al palazzo dell'Ufa, e solo il 6 novembre a Innsbruck. Gran parte del pubblico era formato da reduci, e i

21 Da un rapporto della gendarmeria (9 aprile 1931) inviato al capitano distrettuale di Innsbruck risulta che primo 'consulente militare' delle riprese fosse infatti Guido Jankocig, coadiuvato da altri ex ufficiali, tutti membri delle *Heimwehr*. Quanto ai fratelli Penz la gendarmeria se ne occuperà nuovamente nel febbraio e nel luglio 1934, quando nelle file delle *Heimwehr*, presero parte a scontri a fuoco (in verità piccole battaglie campali) che provocarono numerose vittime tra i socialisti prima e tra i nazisti dopo. Altro elemento significativo a riguardo fu che nessun membro di associazioni giovanili vicine alla socialdemocrazia fu reclutato tra le comparse.

22 Luis Trenker, *Alles gut gegangen. Geschichten aus meinem Leben*, München, Bertelsmann, 1979.

primi commenti riguardarono ovviamente i riferimenti ad episodi vissuti in prima persona o sentiti raccontare. Alcuni dettagli, come il particolare che descriveva gli austriaci privi di mezzi tecnici per contrastare la mina italiana, contribuirono a una sorta di elaborazione collettiva del lutto dopo la sconfitta e alla pacificazione degli animi nei confronti dell'Italia. Questo particolare – poi ingigantito a chiave di lettura complessiva dell'esito della guerra – rivela però una leggera manipolazione: probabile che ciò fosse avvenuto verso la fine del conflitto per una generale carenza di materiali, ma in realtà è noto che l'esercito austriaco poteva contare su un livello tecnologico in media superiore a quello italiano disponendo anche di un numero più elevato di tecnici. Analoga considerazione fu anche diffusa lungo tutto l'arco della narrazione e riguardava la superiorità in artiglieria, mitragliatrici o lanciabombe da parte italiana, ma sappiamo che non fu sempre così: il risultato ottenuto fu però la consacrazione 'morale' degli sconfitti che avevano compiuto il proprio dovere e come tale fu percepita dagli spettatori del film.

Nonostante nette divisioni politiche si stessero manifestando in Austria sempre con maggior forza, i giudizi sul film pubblicati dalla stampa locale furono invece concordemente positivi, sebbene ognuno fosse espresso partendo dal proprio punto di vista. Ad Innsbruck, dove esisteva una radicata tradizione alpinistica almeno dalla metà del secolo precedente, fu recepito da tutti il valore della montagna intesa come significativa eccezione tra gli scenari di guerra rafforzando l'identità tirolese: il senso di appartenenza all'*Heimat* austro-tedesca sostituiva quindi gradatamente la nostalgia dell'impero perduto.

La socialdemocratica *Volkszeitung*<sup>23</sup> scrisse:

«Un film di guerra? Sì e no! Sì, mostra la guerra come fu fatta dal 'soldato al fronte'<sup>24</sup>, ma non è nemmeno un film di guerra nel senso corrente. Difetta di tendenze pacifiste, ma altrettanto di nazionalismo esasperato. Ed

<sup>23</sup> *Volkszeitung*, 7 novembre 1931.

<sup>24</sup> Traduco 'soldato al fronte', ma in tedesco è usato 'Frontschwein' (lett. 'porco al fronte'), modo dire per 'poveretto' ovvero 'armes Schwein' (lett. 'povero porco') e istintivamente viene da pensare a 'carne da cannone'. Ovviamente l'uso di quest'espressione popolaresca – risalente alla guerra e decisamente non di carattere ufficiale – è voluta.

è il suo pregio. [...] onora la vittoria dell'umanità sulla guerra».

Quasi identico il commento delle *Innsbrucker Nachrichten*<sup>25</sup>:

«È uno dei pregi di questo film ed è il primo dovere di ogni rappresentazione bellica: mostrare la verità [...] Questo film è di valore non solo perché mostra in modo completo e veritiero la guerra in montagna, ma queste "Montagne in guerra" sono un bel film di guerra perché sono un film di pace».

Trenker, sebbene ammettesse di essere stato impressionato dal film di Milestone *All Quiet on the Western Front* (1930)<sup>26</sup>, probabilmente non intendeva lanciare un messaggio così apertamente pacifista, ma raccontare solo la storia di due alpinisti che si trovavano a combattere l'uno contro l'altro e affrontare la vicenda dal punto di vista della comune passione per la montagna. Inoltre, proprio dalla sua prospettiva personale, sapeva bene quanto ostico fosse negli anni Trenta affrontare il tema e a quali rischi si andasse incontro.

Dopo un'intensa propaganda austriaca fondata sull'immagine del tradimento italiano e anni di pungenti sarcasmi sul ruolo dell'Italia nella Grande Guerra – con accuse sulla condizione della popolazione di lingua tedesca nel territorio annesso – il film offriva ora l'opportunità di un'interpretazione popolare diversa: anche la questione del Tirolo meridionale cominciava in tal modo ad essere vista con una sensibilità più incline alla pacificazione degli animi, se non altro per il grande realismo con il quale era trattata dopo le sotterranee tensioni degli anni precedenti. Innsbruck in particolare era stata il punto di incontro di diverse trattative riservate e già dall'aprile 1927 il console italiano ad Innsbruck Giulio Ricciardi aveva messo in contatto Mussolini con Richard Steidle (1881-1940)<sup>27</sup>, capo locale della *Heimwehr*: obiettivo italiano era non solo tacitare del tutto la

25 *Innsbrucker Nachrichten*, 7 novembre 1931.

26 Intervista alla TV tedesca e "Luis Trenker – 50 Jahren Bergfilm. Ein Interview", *Der Bergsteiger*, n. 12, 1981.

27 Richard Steidle, avvocato di Innsbruck, era stato al vertice delle *Heimwehr* prima dell'avvento di Starhemberg. In seguito, nominato *Sicherheitsdirektor* per il Tirolo (grossomodo capo della polizia), mantenne l'incarico fino al 1934, anno a partire dal quale fu progressivamente esautorato. Dopo l'Anschluß fu arrestato dalla Gestapo e morì a Buchenwald.



presenza di duecentomila tedeschi nella provincia di Bolzano, ma di 'fascistizzare' l'Austria per evitare l'Anschluß alla Germania<sup>28</sup>.

Nel clima introdotto dal governo Dollfuß il film finì allora per rappresentare un'occasione significativa per una svolta. Nel dicembre 1931, nel trasmettere a Roma un memoriale prodotto da Steidle, Ricciardi annotava l'impegno formale assunto ad astenersi «da qualsiasi dichiarazione circa l'Alto Adige e, all'occorrenza, rifiutandosi di rispondere ad eventuali pubbliche interrogazioni a riguardo»<sup>29</sup>.

28 Federico Scarano, *Mussolini e la Repubblica di Weimar. Le relazioni diplomatiche tra Italia e Germania dal 1927 al 1933*, Giannini, Napoli 1996, pp. 62-63.

29 Helmut Alexander, *op. cit.*, in Eisterer-Steiniger (Hrsg.), *Tirol und der Erste Weltkrieg, op. cit.*, p. 250, nota 40.

Difficile stabilire se già dal momento della realizzazione il film fosse stato concepito proprio per segnare questa svolta anche nell'opinione pubblica, ma resta il fatto che fu realizzato e sostenuto da quegli stessi ambienti politici che attuarono questa svolta e che furono poi sostenitori dell'austrofascismo.

In ogni modo l'appeasement verso gli italiani era sgradito ai sudtirolesi nazisti. Emigrato a Berlino nel 1930 e membro del NSDAP e delle SA dal 1933, il famoso Anton Graf Bossi Fedrigotti von Ochsenfeld (1901-1990) pubblicò nel 1934 un saggio sui *TKJ* al Col di Lana e un romanzo basato sul diario del miliziano tirolese Anton Bruggler<sup>30</sup>. Nel 1936, per decisione di Goebbels, ne fu tratta una rilettura cinematografica in chiave anti-italiana e pangermanista della guerra bianca in Trentino. Il film, *Standeschütze Bruggler*, diretto da Werner Klinger (1903-1972), fu prodotto dalla casa cinematografica Universum Film AG, divenuta dal 1933 di proprietà del partito nazista, ed ebbe una versione inglese intitolata *Militiaman* (o *Home Guardsman*) *Bruggler*.

---

30 *Die Tiroler Kaiserjäger am Col di Lana*, Leipzig, Franz Schneider Verlag, 1934. *Standeschütze Bruggler*, Berlin, Zeitgeschichte-Verlag, 1934. Helmut Alexander, *op. cit.*, in Eisterer-Steiniger (Hrsg.), *Tirol und der Erste Weltkrieg*, *op. cit.*, p. 237.

## *Austerlitz e Waterloo* Due coproduzioni italiane sulle maggiori battaglie di Napoleone

di Lorenzo Cuccoli

*Napoleone ad Austerlitz* (1960) di Abel Gance e *Waterloo* (1970) di Sergej Bondarčuk sono gli unici due film del dopoguerra<sup>1</sup> che, fin dal titolo, vogliono ricostruire le due maggiori battaglie napoleoniche, la più grande vittoria e la definitiva sconfitta. In entrambi metà del tempo è occupata dalla ricostruzione dei combattimenti, mentre il contesto politico-strategico è incentrato su Napoleone, anche se in *Waterloo* è rappresentato pure il punto di vista di Wellington. Girati a pochi anni di distanza, recano la firma di due registi resi famosi proprio da precedenti film “napoleonici”, anche se *Napoléon* di Abel Gance risaliva al 1927, mentre la distanza tra *Waterloo* e *Vojna i Mir* (1965-1967) era di soli tre anni. Ed entrambi i registi avevano ricostruito scene di combattimenti, rispettivamente l’assedio di Tolone e le battaglie “tolstojane” di Hollabrunn e di Borodino.

E’ interessante che entrambi i film furono realizzati in coproduzioni a partecipazione italiana. *Napoleone ad Austerlitz* fu prodotto da Alexander Salkind (1921-1997), russo naturalizzato messicano, ma con la partecipazione delle case CIPRA (F), Dubrava (Yu), Galatea (I), Lyre (Scozia) e Michael Arthur (Liechtenstein). Le riprese (in Eastmancolor) furono fatte

---

1 V. l’eccellente saggio di Paolo De Marco, “L’esercito di popolo e la grande armée nel cinema”, in Renata De Lorenzo (cur.), *Ordine e disordine. Amministrazione e mondo militare nel Decennio francese*, Napoli, Giannini Editore, 2012, pp. 431-478. Raffaele Rivieccio, “La Grande armée nel cinema”, in Giovanna Motta (cur.), *L’imperatore dei francesi e l’Europa napoleonica*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2014, pp. 221-233. Su Waterloo vi è un film austriaco del 1929. Scene di battaglia ricorrono ovviamente in molti film napoleonici, per non parlare dei serial ispirati ai personaggi romanzeschi di Cecil Scott Forester (Hornblower), Bernard Cornwell (Sharpe) e Patrick O’Brian (Jack Aubrey e Stephen Maturin). Tra i più recenti il franco-portoghese *Linhas de Wellington* (Valeria Sarmiento, 2012), sulle linee di Torres Vedras, e il russo *Vasilisa* (Anton Sivers, 2012), sulla leggendaria contadina che capeggiò una banda partigiana nella guerra del 1812.



in Francia Italia e Jugoslavia: in particolare la battaglia fu girata presso Belgrado col supporto dell'esercito jugoslavo. Il film ha un cast stellare, con attori francesi [Pierre Mondy (Bonaparte), Martine Carole (Josephine), Jean-Louis Trintignant (Philippe-Paul de Ségur), Jean Marais (Lazare Carnot) e Georges Marchal<sup>2</sup> (il maresciallo Lannes)], italiani [Claudia Cardinale (Paolina Bonaparte) e Vittorio De Sica (Pio VII)] e americani [Orson Welles (Robert Fulton) e Jack Palance (il generale Weyrother)]. La sceneggiatura è di Abel Gance, Nelly Kaplan e Roger Richebé.

*Waterloo* è uno dei frutti dell'Ostpolitik condotta dall'Italia di Togliattigrad, del centrosinistra e del Sessantotto attraverso il PCI e le coproduzioni cinematografiche tra la Dino De Laurentiis e la Mosfilm. Gli interni furono girati a Cinecittà e nella Reggia di Caserta, le scene della battaglia in Ucraina (a Nižnee Solotvino nella Transcarpazia), col concorso dell'armata sovietica che fornì più di 15.000 comparse e 1.500 cavalieri. Vi sono

2 Oltre a loro anche Leslie Caron (Mlle de Vaudey), lo svizzero Michel Simon (Alboise de Pontoise de Seine-et-Oise) e il russo Polikarp Pavlov (Kutuzov).

naturalmente attori sovietici di primo piano<sup>3</sup>, come Zakarjadze (Blücher) e diversi attori italiani<sup>4</sup>. Spicca tuttavia soprattutto la partecipazione di attori anglofoni, come gli americani Rod Steiger<sup>5</sup> (Napoleone) e Orson Welles (Luigi XVIII, che appare però solo per pochi minuti), il canadese Christopher Plummer (Wellington), l'inglese Jack Hawkins<sup>6</sup> (Picton) e l'irlandese Dan O'Herlihy (Ney). Il contributo italiano è più evidente dietro le quinte, oltre che per la produzione: nella scenografia con Mario Garbuglia; nei costumi con Ugo Pericoli, per la parte militare, e Maria de Matteis, per quella civile; nella fotografia, diretta da Armando Nannuzzi; e nella musica, composta da Nino Rota. La sceneggiatura è dell'irlandese Harry Craig, con la collaborazione del regista e di Vittorio Bonicelli<sup>7</sup>. Il film ha vinto il David di Donatello come miglior film<sup>8</sup> nel 1971 e il BAFTA per la scenografia e i costumi civili.

Diversamente da *Napoleone ad Austerlitz*, che ebbe un discreto successo commerciale, *Waterloo* fu un fiasco colossale, tanto da far fallire il progetto di Stanley Kubrick di realizzare un film sulla vita di Napoleone<sup>9</sup>. Eppure, il film di Bondarčuk, che certo ha i suoi limiti, è molto più convincente rispetto a quello di Gance nel tentativo di ricostruire una battaglia e i suoi antefatti.

---

3 Oltre a Zakarjadze, attori importanti sono Vladimir Družnikov (il generale Gérard) ed Evgenij Samojlov (il generale Cambronne).

4 Ivo Garrani (Soult), Gianni Garko (Drouot) e Andrea Checchi (soldato della vecchia guardia) sono i più presenti.

5 Steiger, che partecipò alla seconda guerra mondiale nella marina USA nel Pacifico, ha avuto una serie di ruoli "marziali" prima e dopo Waterloo (per esempio quello del generale Decker in "Mars Attacks!"). Alla fine degli anni '60 si trovava all'apice della sua carriera, ma rifiutò la parte di Patton nel film omonimo del 1970, sostenendo che non voleva glorificare la guerra (ma cfr. n. 64).

6 Oltre a Hawkins, i più celebri sono Michael Wilding (Ponsonby) e Virginia McKenna (la duchessa di Richmond).

7 I dialoghi della versione italiana sono stati scritti da Mario Soldati.

8 *Ex-aequo* con "Il giardino dei Finzi Contini" e "Il conformista".

9 Kubrick lavorò al progetto dal 1967 al 1971, sperando ancora di realizzarlo negli anni '80. Anch'egli avrebbe dovuto contare sull'armata sovietica. V. Alison Castle (Ed.), *Stanley Kubrick's Napoleon: The Greatest Movie Never Made*, Köln, Taschen, 2009.



Abel Gance, Sergej Bondarčuk, Stanley Kubrick

### *Il film di guerra*

Se, come ha scritto Antonio Scurati, la diretta televisiva della guerra infligge un colpo mortale alla sua narrazione, in quanto finalmente svela la sua ineffabilità e la difficoltà a reperire un senso, la sua rappresentazione cinematografica pare essere, nel mondo contemporaneo, il mezzo più idoneo ed accessibile al grande pubblico per ricostruire questa narrazione. Si può comprendere allora la diffidenza per il film di guerra come veicolo della retorica bellicistica, del militarismo, della violenza: esso, mostrando il combattimento, ha la potenzialità di rievocare quel legame antropologico tra la guerra, la sua cultura e il suo racconto, e quindi di perpetuarne l'epica, i miti e i riti, sottraendo il combattente all'oblio e consegnandolo all'immortalità, alla «luce splendente della gloria<sup>10</sup>». Questo può avvenire indipendentemente dal tono della narrazione, che può anche essere apertamente antibellicista, come è sostanzialmente il caso dei due film “Napoleone ad Austerlitz” e “Waterloo”. Non si può infatti dubitare delle intenzioni dei due registi, anche in ragione della loro biografia e delle loro produzioni precedenti<sup>11</sup>. Per quanto riguarda “Waterloo”, è interessante

10 Antonio Scurati, *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Roma, Donzelli, 2003.

11 Gance era un pacifista convinto, secondo lo spirito universalistico della Società delle nazioni, nella quale aveva contatti cui propose di creare una sezione cinematografica. Valgano come testimonianza i suoi appelli alla Repubblica universale nei film “J'accuse” (1919) – nel quale i soldati morti nella prima guerra mondiale risorgono per indicare la via della

notare i punti di vista – assai differenti – prevalenti nella critica sovietica e in quella francese dell’epoca, sulle quali abbiamo realizzato una rassegna stampa. Se per la critica sovietica il film, uscito durante la guerra del Vietnam, ha una chiara venatura antibellicista e condanna in maniera particolare la guerra di conquista<sup>12</sup>, questo aspetto è per lo più ignorato dalla stampa francese, mentre alcuni critici notano una contraddizione intrinseca: «Non si può fare un film contro la guerra utilizzando un genere che prende precisamente dallo spettacolo della guerra la sua ragione di essere<sup>13</sup>».

In effetti, è proprio la ricostruzione della narrazione della guerra e la sua rievocazione attraverso l’immagine spettacolare a costituire un problema, tantopiù se la narrazione si appiattisce sui grandi uomini e sulle battaglie decisive - come è il caso dei film analizzati in questa sede. Entrambi si sforzano di collocare le battaglie in un contesto storico e strategico, risultando essenzialmente bipartiti, con una prima parte che si occupa dell’in-

---

pace ai sopravvissuti - “La fine del mondo” (1931) e “Napoléon”. In “Napoleone ad Austerlitz” il personaggio cui viene affidato il ruolo di critica della guerra è Alboise de Pontoise de Seine-et-Oise, veterano “grognard” della guardia. Vi è inoltre, come sarà nei film di Bondarčuk (cfr. n. 57), una rappresentazione del vincitore solo sul campo dei morti. Ma si noti che questo procedimento è attenuato dai provvedimenti presi dall’eroe, che libera i prigionieri e prevede le pensioni alle vedove. Bondarčuk, dal canto suo, partecipò alla seconda guerra mondiale, la sua produzione precedente come regista (*Il destino di un uomo* e *Guerra e pace*) è apertamente antibellicista e le sue interviste su *Waterloo* indicano chiaramente che intendeva continuare su quella vena (ad esempio, in una riportata da *Sovetskaja Litva*, 30 ottobre 1971, afferma: «La battaglia di Waterloo portò alla gente comune solo sangue. *Waterloo* è un film antibellicista»).

- 12 Tutti i 20 quotidiani sovietici consultati, dal 1970 al 1973, rilevano questi aspetti, 3 di essi sottolineando l’attualità del film, di cui uno in particolare (V. Russov, in *Socialistčeskij Donbass*, 1 gennaio 1972) richiama le guerre in corso nel Vietnam e nell’Irlanda del Nord. Sul “pacifismo” di Bondarčuk cfr. n. 57.
- 13 Claude-Marie Trémois, in «Télérama», 8 novembre 1970. Anche Samuel Lachize (in «Humanité-Dimanche», 14 novembre 1970) esprime un’obiezione simile: «È il delirio che invade lo schermo, un grande circo allo stesso tempo inquietante e meraviglioso, ma dove la realtà brutale perde il suo orrore a profitto del “visivo”». Marcel Reguilhem, dal canto suo (in «Réforme», 7 novembre 1970), condanna l’utilizzo della guerra come «*divertissement* estetico» e, chiamando in causa il rapporto tra etica ed estetica, pone la questione se, in Bondarčuk, l’«amore per lo spettacolo (questo gusto del movimento e del colore che anima ogni regista) non lo conduce a rinnegare nei fatti delle convinzioni pacifiste mollemente affermate» (le traduzioni dal francese e dal russo sono nostre).

troduzione storico-politica ed una seconda che attiene alla campagna militare. *Napoleone ad Austerlitz* propone addirittura una sommaria carrellata attraverso sei anni di storia, dalla presa di potere di Bonaparte<sup>14</sup> alla campagna del 1805. Questa prima parte è stata ampiamente criticata dalla stampa francese<sup>15</sup> – non a torto – e si comprende in effetti solamente se si tiene conto del fatto che Gance aveva progettato di girare un film in 8 parti sulla vita di Napoleone, di cui questo film avrebbe dovuto costituire il quinto episodio<sup>16</sup>. Un critico ha rilevato che le due parti sono «così distinte che si tratta in effetti di due film arbitrariamente giustapposti<sup>17</sup>». La seconda parte dura circa metà del film, ma spicca l'assenza dallo schermo delle operazioni che preludono alla battaglia: si vede l'itinerario della Grande Armée in marcia su una carta da Boulogne a Vienna, si apprende della capitolazione dell'armata austriaca di Mack a Ulm (episodio-chiave della campagna che non viene rappresentato), ma pochi minuti dopo siamo già sul campo di Austerlitz. Gance si sofferma lungamente sui piani di Napoleone, sulle sue astuzie e sulla “trappola” tattica da lui preparata agli austro-russi, i quali – introdotti nel film a questo punto – abboccano all'amo<sup>18</sup>.

Ben più organico si presenta *Waterloo*, il quale prende avvio – dopo un prologo con l'abdicazione - dal ritorno di Napoleone dall'isola d'Elba e quindi ci mostra la riconquista del potere e il “volo dell'aquila” fino alla disfatta finale. Il quadro storico-politico è delineato nella prima parte, concentrandosi su Napoleone, evocando la situazione internazionale e

14 Si noti che il film prende avvio il 19 brumaio, dopo il colpo di stato, il quale quindi non viene rappresentato.

15 Su 22 quotidiani francesi, usciti tra il 1960 e il 1961, da noi consultati, ben 16 criticano, talvolta aspramente, la prima parte. Riteniamo quella di Samuel Lachize (in «L'Humanité», 18 giugno 1960), poiché pone il problema del rapporto tra la fedeltà alla storia e la sua restituzione sullo schermo: «dei dialoghi sbrigativi in cui ogni parola è strappata agli scritti dei testimoni. Cercando la fedeltà totale ai soli dettagli, il cineasta ha dimenticato l'essenziale». Non a caso, forse, le scene più riuscite sono quelle immaginate da Gance, come la ricostruzione su un plastico dell'incoronazione e la reprimenda di Carnot a Bonaparte.

16 Le prime due parti erano state girate in *Napoléon*, mentre l'ultima, su Sant'Elena, fu venduta da Gance e realizzata dal cineasta tedesco Lupu Pick (*Sainte-Hélène*, 1929).

17 G. Charensol, «Les Nouvelles littéraires», 23 giugno 1960.

18 Cfr. n. 46.



Gli artefici italiani di *Waterloo*: Dino De Laurentiis, Nino Rota e Armando Nannuzzi

strategica ma neglignendo la politica interna<sup>19</sup>. La scena del ballo a Bruxelles nella sera del 15 giugno, nella quale per la prima volta appaiono gli avversari di Napoleone - a circa metà film – costituisce lo spartiacque perché da quel momento prende avvio anche la campagna militare. Certo, anche in questo caso, essa viene estremamente sintetizzata, con solo, ad esempio, la rappresentazione del campo di Ligny dopo la battaglia<sup>20</sup>. Bisogna riconoscere che la situazione operativa è ben evocata, con il ricono-

19 Sul film v. Emanuele Farruggia, *Nuova Storia Contemporanea*, XVI, 2, 2012. I Cento Giorni costituiscono un momento molto particolare dell'epopea napoleonica, nel quale l'imperatore gode di una legittimazione patriottica, popolare e liberale anche perché rappresenta l'eredità della Rivoluzione: le federazioni e l'atto addizionale alla Costituzione sono testimoni di queste dinamiche. Si tratta dunque di un periodo centrale anche per la costituzione della leggenda napoleonica nel corso del XIX secolo (cfr. Sudhir Hazareesingh, *The Legend of Napoleon*, Londres, Granta Books, 2004). In effetti, l'assenza del tema della Rivoluzione francese dal film è rilevante: solo nella didascalia iniziale viene fatto riferimento al «fervore rivoluzionario» (addirittura) di Bonaparte, oltre che al suo «genio politico e militare». Poi, Napoleone viene accolto dalla folla che canta *Ça ira* a Grenoble e *La Carmagnole* a Parigi. Le scene di acclamazione dell'imperatore, abbastanza stereotipate (Napoleone arriva a gridare alla folla: «Io sono la Francia e la Francia è me!»), sono «problematizzate» dalla presenza di un mutilato di guerra, che pure acclama - in una scena che ricorda quella, ben più potente, di «Guerra e pace», quando Napoleone durante la battaglia di Borodino guarda nel cannocchiale e vede un occhio mutilato. Vi è peraltro un grossolano errore nella didascalia iniziale quando si parla della presenza alla battaglia di Lipsia degli Inglesi.

20 Anche qui, il film sembra avere una connotazione pacifista, in quanto della battaglia è raffigurato solo il risultato: una carneficina.

scimento della mutua dipendenza tra l'esercito "inglese" e quello prussiano. Sennonché i Prussiani hanno ricevuto un trattamento assolutamente marginale nel corso del film, con solo pochissime inquadrature, anche se efficaci. Invano poi si cercherebbero non britannici nell'esercito di Wellington: se si vedono Scozzesi<sup>21</sup> e Irlandesi oltre che Inglesi, totalmente assenti sono i Belgi-Olandesi, nonché i Tedeschi, che pure costituivano la maggioranza<sup>22</sup>. Si può dunque constatare una forte marginalizzazione dei Tedeschi in quella che è stata definita in maniera convincente dagli storici una «vittoria tedesca<sup>23</sup>».

Le esigenze narrative e di sintesi hanno quindi certamente avuto la meglio: sono tralasciati aspetti pur importanti, malgrado ad entrambi i film possa essere riconosciuto uno sforzo notevole nella ricostruzione degli eventi e nella minuzia dei particolari, con una particolare verosimiglianza in *Waterloo*<sup>24</sup>. Sicuramente, entrambi, pur attingendo a innumerevoli fonti storiche, non sono riusciti nel compito - peraltro arduo - di districare la storia dalla leggenda napoleonica<sup>25</sup>.

21 Il 1st Bn dei Gordon Highlanders ha effettivamente partecipato alle riprese.

22 Gli inglesi erano 25.000 (37 %), belgi e olandesi 17.000 (25%) e i tedeschi 26.000 (6.000 King's German Legion, 11.000 Hannover, 6.000 Brunswick e 3.000 Nassau). Pari al 38% del totale.

23 Peter Hofschröder, *1815, the Waterloo campaign. The German victory, from Waterloo to the fall of Napoleon*, London, Greenhill books; Mechanicsburg (PA), Stackpole books, 1999.

24 Vi sono naturalmente anche errori (v. note 19, 30, 50, 51). L'anacronismo più vistoso è la rappresentazione di Londra in *Napoleone ad Austerlitz* col Big Ben e la House of Parliament, costruiti a metà del XIX secolo. Se in Gance l'attenzione ai dettagli si concentra più sulla prima parte e sulle repliche storiche, raccontate dai testimoni, con effetti spesso non felici (v. n. 15), in Bondarčuk essa è quasi maniacale e particolarmente evidente nella fotografia, nei costumi e nella battaglia. Secondo A. Alekhin (*Krasnojarskij rabochij*, 6 febbraio 1972), «la cosa più importante nel film è la monumentalità. La verosimiglianza è portata all'estremo, tutte le parole sono aforismi, tutti i gesti storici». Egli rileva una «fusione di quotidianità convincente e di nitidezza pittorica». Per Samuel Lachize (*Humanité-Dimanche*, 25 ottobre 1970) vi è un «lusso inaudito di dettagli e precisione», tanto che il regista «non pretende di essere storico, ma illustratore».

25 Forse l'assenza di storici di professione tra gli sceneggiatori e i collaboratori dei registi ha pesato in questo senso? Certo è che si rileva un'assenza di senso critico rispetto alle fonti piuttosto che un'assenza di verosimiglianza. Sulla difficoltà anche per gli storici professionisti di sbrogliare la matassa si veda il prezioso contributo di Natalie Petiteau, *Napoléon, de la mythologie à l'histoire*, Paris, Seuil, 2004.



### *L'attore protagonista*

In entrambi i film, in effetti, la luce dei riflettori (e quella “splendente della gloria”) viene spartita in maniera ineguale tra il protagonista – Napoleone - e tutti gli altri, secondo la loro funzione all’interno della commedia (in *Napoleone ad Austerlitz*) e della tragedia<sup>26</sup> (in *Waterloo*). Nel primo film uno stuolo di antagonisti (gli imperatori e generali russi e austriaci) sono rappresentati in modo caricaturale, senza che questo possa costituire un’offesa in quanto tutto il film assume questo tono, e lo stesso protagonista vi si cala. Nel secondo, l’antagonista, il duca di Wellington, assume in effetti la funzione del deuteragonista: degno rivale di Napoleone nel duello strategico e tattico – che ricorda una partita a scacchi<sup>27</sup> secondo una

26 Secondo E. Agranovskaja (in *Zarja*, 28 agosto 1973) si tratta di un «monodramma epico», di una «tragedia individuale». Per Albert Cervoni (in «L’Humanité», 31 ottobre 1970), la scelta deliberata dei realizzatori è stata quella di «attenersi a una sola restituzione immediata e drammatizzata, centrata su Napoleone, di Waterloo, piuttosto che restituire Waterloo nel suo contesto e nel suo significato storico d’insieme». Perciò, il film «storicamente è localizzato in una visione, se non in una concezione, individuale della storia». Bondarčuk stesso riconosce di aver cercato di mostrare «non tanto la storia... ma alcuni sentimenti essenziali degli attori del dramma» (intervista a Jacqueline Vandel in «Le Figaro littéraire», 6 novembre 1970). La dimensione psicologica del film viene notata da vari critici.

27 Vari critici sottolineano il “duello” tra i due condottieri. Louis Chauvet (in «Le Figaro», 30 ottobre 1970) e Tristan Renaud (*Les Lettres françaises*, 4 novembre 1970) notano la similitudine scacchistica, il secondo estendendola allo scontro: «il film somiglia un po’, con il suo montaggio parallelo, a una vasta partita a scacchi». Sugli scacchi come metafora del duello strategico, in riferimento soprattutto al cinema kubrickiano si veda Giaime Alonge, *Cinema e guerra. Il film, la Grande Guerra e l’immaginario bellico del Novecento*, Tori-

visione individuale della storia, sul campo di battaglia si rifiuta di prenderlo a cannonate per terminare anzitempo la sua parabola. Attraverso il rito di passaggio di Waterloo, Wellington<sup>28</sup> aiuta Napoleone ad esaurire la sua funzione storica di condottiero, ormai stanco e logoro, e conseguentemente di imperatore, che necessita delle sue vittorie per mantenersi sul trono, consegnandolo alla leggenda. Si può leggere in questo modo una delle scene in cui il regista calca di più la mano, allontanandosi dalla verità storica. Alla notizia dell'imminente arrivo dei Prussiani, l'imperatore si sente male e si ritira dal campo. Chiede al fedele La Bédoyère. «Cosa dirà di me la storia?»; l'ADC risponde: «Dirà che avete allargato i confini della gloria». Adulato, ma non soddisfatto, Napoleone prova a ribellarsi al suo destino, rientrando nella battaglia, che nel frattempo naturalmente è stata condotta non all'altezza delle sue aspettative. Senonché tutti "congiurano" per mandare all'aria i suoi piani, compresi i suoi subordinati: i marescialli Sout e Ney - il quale, già "colpevole" di non aver battuto gli inglesi a Quatre-Bras due giorni prima, investito del comando sul campo anche il 18, avrebbe preso l'improvvida decisione di lanciare la cavalleria alla carica -, il maresciallo assente Grouchy - assente perché "traditore", colpevole di averlo abbandonato, come il maresciallo Marmont nella scena iniziale dell'abdicazione). Questa lettura, funzionale allo svolgimento del film, è basata essenzialmente sulla versione di Napoleone a Sant'Elena, che scarica la responsabilità sui marescialli<sup>29</sup>. Essa è stata ampiamente confutata dagli storici (difficile ad esempio che la carica di cavalleria ordinata da Ney non sia stata almeno autorizzata da Napoleone, mentre l'assenza di Grouchy si spiega in gran parte con il ritardo e la poca chiarezza nelle istruzioni<sup>30</sup>). Il film del resto prende avvio, dopo il prologo con il

---

no, Utet, pp. 200-213

28 Si noti pure che Wellington non è in grado da solo di sconfiggere Napoleone, ma necessita dell'arrivo di Blücher: da una parte la difficile cooperazione, dall'altra il "tradimento" di Grouchy (cfr. n. 30).

29 Emmanuel de Las Cases, *Mémorial de Sainte-Hélène...*, Paris, Magen, Comon, 1840, I, pp. 479-480, II, pp. 150-156.

30 Solo il 17, infatti, Grouchy fu incaricato di inseguire i Prussiani, e non il 16 appena dopo la battaglia, come narrato nel film. Cfr. Alessandro Barbero, *La battaglia. Storia di Waterloo*, Roma, Laterza, 2005; Hofschroer, *1815*, cit.; Jacques Logie, *Waterloo. L'évitable défaite*, Paris-Louvain-La-Neuve, Duculot, 1989.

“tradimento” dei marescialli che porta all’abdicazione di Fontainebleau e quindi all’allontanamento dell’eroe, con il suo ritorno dall’Elba, e quindi il suo nuovo ingresso nella storia, dopo pochi mesi di “purgatorio”.

Occorre tuttavia rimarcare che *Waterloo*, in quanto si concentra sul rito di passaggio, ha ben poche tracce di “splendore”: è il film del crepuscolo, della discesa agli inferi del protagonista<sup>31</sup>, dove la gloria è quasi esclusivamente riflesso del passato<sup>32</sup>. Il film è quasi sempre cupo, tetro, con le grandiose scene di battaglia che si consumano inevitabilmente nelle masse di cadaveri e feriti<sup>33</sup>. Lo splendore e la gloria sono invece temi onnipresenti in *Napoleone ad Austerlitz*, battaglia che consacra, ad un anno della sua incoronazione, l’imperatore Napoleone attraverso la sua vittoria più decisiva<sup>34</sup> sui due imperatori di Russia e del Sacro Romano Impero, sciolto qualche mese dopo. Apogeo e fine, dunque, cui fanno da contraltare i film precedenti dei due registi, perché in *Napoléon* è descritta l’ascesa di Bonaparte fino all’inizio della prima campagna d’Italia, ossia quella che lo fece entrare nella storia, mentre in *Guerra e Pace* vengono rappresentate sempre Austerlitz e Borodino, la “vittoria” che permise alle truppe di Napoleone di entrare a Mosca, capitale dell’ultima potenza continentale che gli resisteva (insieme alla Spagna), ma antepresa della disastrosa ritirata che segnò a tutti gli effetti il declino dell’egemonia francese sul continente e della parabola napoleonica. Per certi versi, in *Waterloo* Bondarčuk si allontana dalla visione della storia di Tolstoj, per il quale l’individuo, e tantopiù l’individuo che ha osato porsi al centro della scena, ha scarsissi-

---

31 Evocata da una delle ultime scene, quando una voce afferma: «E ti incateneranno ad una roccia come Prometeo, ed il ricordo della tua grandezza ti divorerà» (Cfr. Lord Byron, *Ode to Napoleon Buonaparte*, scritta nell’aprile 1814).

32 I passaggi più significativi del film in questo senso sono il ricordo di Marengo, in cui Napoleone contrasta la sua giovinezza con la situazione attuale, e la citata scena de «i nuovi confini della gloria», in cui – mentre infuria la battaglia – il protagonista medita sul suo legato alla storia. Il film introduce anche la malattia e la sofferenza fisica per spiegare il declino di Napoleone. Come nota Robert Chazal, in «France-Soir», 29 ottobre 1970, Napoleone è nel film «un uomo indebolito, perduto nei suoi rimpianti, un uomo sconfitto in anticipo».

33 Come nota A. Alekhin (*Krasnojarskij rabočij*, 6 febbraio 1972) il film si apre mostrando gli stivali dei marescialli prosegue con malattia, fango e cadaveri.

34 Si veda ad esempio Alistair Horne, *How Far from Austerlitz?: Napoleon, 1805-1815*, New York, St. Martin’s Press, 1996.

mo grado di libertà a fronte delle forze della storia. Eppure ne conserva anche la lezione, poiché in fin dei conti sono queste ultime a trionfare a fronte della personalità pur eccezionale<sup>35</sup>.

L'individualità di Napoleone è dunque un carattere comune tra i due film, che non si sottraggono - soprattutto quello di Gance - a una certa mistica del capo<sup>36</sup>. Bisogna comunque riconoscere un'evoluzione a questo cineasta, frutto probabilmente anche delle circostanze storiche. Ben più impregnato di un culto della personalità è infatti *Napoléon*, nel quale il protagonista è posto nettamente ad un livello "superiore" rispetto al resto dell'umanità. Certo, questa superiorità non è priva di ambiguità: Bonaparte è associato a uno spirito dominante, a motivi di luce ma anche di ombra, a Cristo e all'Anticristo<sup>37</sup>. In *Napoleone ad Austerlitz* vi è una demistificazione evidente: nella prima scena il protagonista è nudo, e in tutta la prima parte del film si insiste soprattutto sui suoi tratti umani e comportamentali, con venature comiche. Sennonché, l'impressione è che Gance tenda a mostrare le piccole debolezze del suo eroe per meglio giustificarne le grandi, per far risaltare ulteriormente la sua gloria<sup>38</sup>. In effetti, la "teatra-

35 Sul ruolo dell'individuo nella storia cfr. Sabina Loriga, *Le Petit x. De la biographie à l'histoire*, Paris, Seuil, 2010. Per Tolstoj, ad esempio: «la volontà dell'eroe nella storia non soltanto non guida le azioni della massa, ma è a sua volta continuamente guidata» (*Guerra e Pace*, libro IV, parte II, capitolo I).

36 Questo viene rimarcato per *Napoleone ad Austerlitz* da Jean d'Yvoire, in «Radio cinéma télévision», 3 luglio 1960. Il fenomeno è più stemperato in Waterloo per via della presenza dei tre leader militari, che comunque vengono investiti di carisma, autorità e autonomia decisionale notevole (quest'ultima minore nel caso di Blücher, assistito dal suo capo di stato maggiore Gneisenau). Si notino ad esempio il passaggio in rassegna delle truppe da parte di Napoleone e Wellington il mattino della battaglia. Naturalmente, si tratta anche di procedimenti narrativi funzionali all'esposizione di una campagna militare.

37 Secondo l'interpretazione di Elie Faure, *Napoléon*, Paris, G. Crès et C.ie, 1921 (cfr. soprattutto il cap. I) che ha influenzato notevolmente Gance. V. l'epigrafe, che potrebbe essere adatta anche al film: «À celui – quel qu'il soit – des chefs de la révolution universelle – quelle qu'elle soit – qui aura la vertu divine – de lui imposer l'ordre qu'elle établira dans son cœur». Il tema del caos della Rivoluzione francese contrapposta al principio d'ordine incarnato da Bonaparte è centrale nel film.

38 Claude Mauriac, *Le Figaro Littéraire*, 25 giugno 1960. Gance aveva dichiarato riguardo alla prima parte del film: «Je voudrais que les anecdotes et les phrases que j'ai reproduites dans cette partie de mon film, et qui sont toutes historiques, puissent faire dire aux spectateurs: "Au fond, Napoléon, dans son genre, c'était quelqu'un comme tout le monde"» (Jean de Baroncelli, *Le Monde*, 17 giugno 1960).

lizzazione<sup>39</sup> della prima parte del film, girata quasi esclusivamente in interni, con intrighi tra i vari personaggi, è funzionale a non far pesare su Napoleone la piena responsabilità sugli eventi. Così, la rottura della pace di Amiens è da imputare solo agli Inglesi; l'uccisione del duca d'Enghien viene fatta cadere sulle spalle del ministro degli affari esteri Talleyrand e del ministro della polizia Réal; la decisione di salire sul trono gli viene "suggerita" da Talleyrand, dal neoministro della polizia Fouché e dal senatore Roederer<sup>40</sup> ed è caldamente appoggiata dalla famiglia, con Murat (il quale, come è noto, era cognato di Bonaparte) a farsi portavoce del sostegno dell'esercito; infine, il fallimento dello sbarco in Inghilterra è imputato al "tradimento" dell'ammiraglio Villeneuve. L'unica "nota dolente" è costituita da una delle scene più significative del film, nella quale Lazare Carnot, l'organizzatore della vittoria della Francia rivoluzionaria sulle armate coalizzate, rammenta a Napoleone la differenza sostanziale che sussiste tra governare e comandare, ponendo in dubbio la necessità di un capo militare per la Francia<sup>41</sup>. Si direbbe dunque che Gance abbia in qualche modo superato una visione individualistica, romantica ed eroica della storia, se non fosse che nell'intera seconda parte del film, quella dedicata alla campagna e alla battaglia, questa visione ritorna prepotentemente. I personaggi (e dunque gli attori) che avevano avuto i loro cammei nella prima parte spariscono, resta solo Napoleone, accompagnato da una massa di comparse. Il "turning point" del film è il seguente: l'imperatore, a fronte del piano fallito di invasione marittima, in una manciata di secondi ne inventa un altro per sconfiggere i nemici continentali<sup>42</sup>. Da allora, nelle

39 Notata da Jean d'Yvoire (*Radio cinéma télévision*, 3 luglio 1960): «pas de scènes en extérieur, mais un abus de jeux de scène et de mots historiques – faciles en certains cas ; la caméra demeure respectueusement au service d'une esthétique de pur théâtre».

40 Tutti già coinvolti nella preparazione ed esecuzione del colpo di stato del 18 brumaio.

41 Siamo evidentemente di fronte alla voce del regista, che va letta probabilmente anche alla luce della situazione politica della nascita della quinta repubblica francese (come nota Jean d'Yvoire, in *Radio cinéma télévision*, 3 luglio 1960), anche se Gance divenne poi apertamente gollista dal 1965. Carnot esprime la condanna di Napoleone da parte della Francia rivoluzionaria, facendo eco alla celebre scena di *Napoléon*, nella quale, alla Convenzione, i fantasmi di Danton, Robespierre, Marat e Saint-Just chiedono a Bonaparte se porterà avanti gli ideali della Rivoluzione. Saint-Just, interpretato dallo stesso Abel Gance, minaccia la vendetta feroce della Rivoluzione, se Bonaparte la tradirà.

42 L'episodio, come tanti altri riportati nel film, è tratto dalla leggenda napoleonica. Per un

sua capacità di previsione, strategiche e tattiche, riguadagna il posto di essere superiore. In questa seconda parte, solo lui (insieme ai soldati che danno la vita “per lui” – non a caso le uniche chiazze sul fascio di luce della gloria attengono al costo di vite umane) è responsabile della vittoria decisiva. I marescialli Berthier, Soult, Murat, Lannes non capiscono i suoi piani, li eseguono<sup>43</sup>. È allora funzionale alla narrazione proposta da Gance che ampio spazio trovi l’illustrazione del piano di battaglia, mentre lo scontro stesso sia ridotto a 20 minuti di film, tanto il suo esito è ineluttabile (nonostante lo svantaggio numerico, ampiamente gonfiato da Gance<sup>44</sup>). Abbiamo infine già menzionato la caricaturalità dello stuolo di antagonisti<sup>45</sup>, il cui consiglio di guerra è comico e il cui piano di battaglia è indovinato da Napoleone<sup>46</sup>.

*Waterloo* parimenti veicola, come abbiamo visto, una visione individuale della storia<sup>47</sup>. Può essere utile anche, per analizzare questa logica tendente alla mistica del capo, rilevare un’ineguale distribuzione dei ruoli

---

trattamento scientifico ed esaustivo della campagna e della battaglia cfr. Jacques Garnier, *Austerlitz. 2 décembre 1805*, [Paris], Fayard, 2005. Sulla necessità di sbrogliare la matassa della storia dalla leggenda si veda il capitolo «Légende et histoire».

- 43 Con una sola eccezione: Soult e Lannes capiscono che Napoleone vuole attirare gli austro-russi sugli stagni gelati, ma solo perché questi saggia la profondità del ghiaccio con la spada. Si noti tuttavia che, al contrario che nel film *Waterloo*, i rapporti tra Napoleone e i marescialli sono più camerateschi e quindi più realistici, oltre che più naturali a causa del tono leggero del film. Per esempio, Lannes correttamente dà a Napoleone del “tu”.
- 44 Il quale parla di 40.000 Francesi contro 100.000 alleati, mentre si stima che fossero rispettivamente 73.000 e 85.000.
- 45 Spiccano per questa caratteristica i generali Buxhowden e Weyrother, il principe Dolgorukij e lo zar Alessandro, ma lo stesso Kutuzov non ne è esente. Come osserva Georges Sadoul (*Lettres Françaises*), 23 giugno 1960) Kutuzov è rappresentato come «général grognard», omologo di Alboise de Pontoise de Seine-et-Oise. Egli accetta con rassegnazione il suo destino, quello dello sconfitto, evitando di prendere parte alla pianificazione della battaglia, evitando ragionevolmente di opporsi alla storia. L’unico vero antagonista a dare del filo da torcere è il francese Langeron, emigrato a servizio russo. È arduo, in questo caso, non trovare traccia di un certo sciovinismo, tantopiù che Langeron è rampognato da Kutuzov per il suo “tradimento”: « Se io fossi francese, come voi, e potessi seguire un capo come lui, ebbene io sarei dall’altra parte ».
- 46 Anche qui si tratta di un’esagerazione coniata *ex-post*, per quanto evidentemente la capacità di previsione e la flessibilità dessero a Napoleone un vantaggio notevole sull’alto comando alleato.
- 47 Cfr. n. 26.

recitativi dei militari<sup>48</sup> nel film. Abbiamo già rilevato che i prussiani sono assai poco presenti sullo schermo<sup>49</sup>. Ben più sorprendente è l'assenza di personaggi francesi oltre a Napoleone e Ney, come se il primo dominasse la sfera decisionale e il secondo esaurisse la *leadership* francese sul campo, basata sul coraggio: la mente e il braccio, due personaggi fortemente contrastanti - il cui carisma si basa su legittimazioni diverse - che si incontrano quasi solo per scontrarsi<sup>50</sup>. Presso Napoleone sul campo si trovano naturalmente il suo capo di stato maggiore Soult, il quale si limita in genere a sorvegliare, e l'aiutante di campo La Bédoyère, che funge da adulatore. Ney e Soult rientrano nella categoria dei "marescialli traditori": essi sono presenti tanto nella scena dell'abdicazione<sup>51</sup> del 1814 che in quella in cui egli abbandona il campo di battaglia, e con le loro decisioni o indecisioni vengono responsabilizzati della disfatta. A completare il quartetto, come abbiamo visto, sono i marescialli Marmont - il quale non appare nel film, ma ha un ruolo decisivo nella scena dell'abdicazione, in quanto la defezione del suo corpo "determina" la decisione di Napoleone - e naturalmente Grouchy, che appare comunque in due scene durante la campagna. Con qualche poco significativa eccezione<sup>52</sup>, non vi sono altre

48 Vi sono assai poche parti puramente "civili" nel film, e comunque minoritarie: Luigi XVIII, la duchessa di Richmond e sua figlia Sarah (cfr. nota 54).

49 Parlano solamente Blücher e Müffling (l'ufficiale di *liaison* con Wellington) due volte e Gneisenau, il capo di stato maggiore, una volta.

50 Nel film, si incontrano/scontrano peraltro due volte "di troppo" rispetto alla storia, anche se gli episodi hanno la loro funzionalità narrativa: nell'episodio di Laffrey in cui Napoleone affronta i suoi soldati, in una scena certo carica di *suspence* e *pathos*, dove però lo scioglimento è poco chiaro; e sul campo di battaglia di Ligny, dove naturalmente Ney non si recò.

51 Nella quale Napoleone ricorda loro: «Cos'eravata prima di me? Niente! Vi ho fatto io». Soult tra l'altro non poteva essere presente, dato che difendeva Tolosa dalle forze di Wellington nell'aprile 1814.

52 A Grouchy viene sempre contrapposto Gérard, che gli dice quello che "dovrebbe fare". Una sola battuta è concessa ai generali Drouot, Kellermann e Cambronne, rispettivamente comandanti l'artiglieria, il 3° corpo di cavalleria e il 1° reggimento di cacciatori della vecchia guardia, e al dottor Larrey. La battuta di Cambronne è evidentemente quella attribuitagli da Victor Hugo quando viene chiesto alla guardia di arrendersi (cfr. n. 70). Cambronne fu ferito, ma sopravvisse alla battaglia. Vi sono sì dei granatieri della guardia, presenti sia nella scena degli addii di Fontainebleau che in quella di Laffrey (dove hanno una battuta), ma non hanno battute durante la battaglia: sono presenti nell'attacco della guardia e poi nel campo dei morti, a rafforzare la frattura tra soldati e *leader* (cfr. n. 56).

parti francesi, a nessun livello di comando né di truppa. Si assiste insomma a una certa spersonalizzazione dei Francesi<sup>53</sup> che non ha riscontri nell'esercito alleato. In esso, Wellington ha certo la parte del leone, ma (grazie anche alla scena del ballo), una serie di personaggi di tutti i livelli hanno un loro ruolo: il comandante in seconda, Lord Uxbridge, gli aiutanti di campo De Lancey e Hay<sup>54</sup>, i generali di brigata Picton e Ponsonby e il colonnello Gordon del 92<sup>th</sup> Highlanders (Scozzesi). Sono anche raffigurati tre irlandesi del 27<sup>th</sup> Inniskilling. Tra tutti questi personaggi, uno (Uxbridge) viene ferito gravemente, mentre più della metà muore<sup>55</sup>. Lo scopo di questa "umanizzazione" degli Inglesi è di mostrare che la morte sul campo di battaglia è casuale, mentre si può osservare che nessuno dei personaggi francesi o prussiani viene ucciso né ferito<sup>56</sup>. Queste uccisioni sono anche funzionali alla scena in cui Wellington cavalca da solo sul campo, saturato di corpi e di feriti, per rimarcare come una battaglia non conosca vincitori<sup>57</sup>. Un ulteriore effetto è quello di evidenziare la solitudi-

53 L. Baltkal'nis, *Sovetskaja Litva*, 14 gennaio 1972, nota che: «A fronte di Napoleone-Steiger gli altri personaggi sembrano comparse, il cui compito è solo quello di mettere in rilievo il Bonaparte-uomo, la sua forza e la sua debolezza». L'autore rimarca l'assenza del popolo al profitto di masse senza volto, per concludere che: «privato di risonanza sociale», il film «si restringe alla tragedia personale di Napoleone Bonaparte». A noi pare significativa l'assenza – già notata - del tema rivoluzionario, ma più che l'aspetto sociale manca quello della politica interna.

54 James Hay, Lord Hay and Lord Slains era alfiere del 1st Foot Guards e aiutante di campo di Maitland, e venne ucciso a Quatre-Bras il 16 giugno 1815. Nel film ha un ruolo importante in quanto corteggiatore della figlia della duchessa di Richmond, Sarah, la quale in realtà sposò poi proprio Maitland meno di quattro mesi dopo. Egli è spesso vicino al duca, come se fosse suo aiutante di campo, e viene fatto morire a Waterloo.

55 Si tratta di De Lancey, Picton, Ponsonby, Hay e il soldato Tomlinson, che esce dal quadrato con lo *shako* in mano per gridare contro la guerra, in un'evidente forzatura cinematografica.

56 A differenza dei soldati della guardia (cfr. n. 52). Il dottor Larrey venne in effetti ferito a Waterloo, ma non ve n'è traccia nel film, nel quale invece Ney viene disarcionato diverse volte: apparentemente cinque cavalli su cui montava a Waterloo furono uccisi. Come è noto, Ney fu condannato a morte dalla Camera dei Pari e giustiziato il 7 dicembre 1815.

57 Intervista a Bondarčuk in *Sovetskaja Litva*, 30 ottobre 1971. Bisogna pertanto interpretare come proveniente dalla voce del regista le frasi messe in bocca a Wellington: «Spero che questa sia la mia ultima battaglia» e «Dopo una battaglia perduta, non c'è sciagura più grande di una battaglia vinta». V. Slezkin, docente della cattedra di marxismo-leninismo all'istituto di medicina di Jaroslavl' (in *Severnyj Rabočij*, 17 marzo 1972), concede che si tratti in effetti dell'opinione del regista, pur osservando che: «condannando la guerra dalla



ne di Napoleone e il suo carattere dispotico. A nostro avviso, questa semplificazione dei rapporti umani nel campo francese, tutti essenzialmente improntati al servilismo e alla dicotomia lealtà/tradimento<sup>58</sup>, con ampia vittoria del secondo elemento, è uno dei più gravi difetti del film. A ben vedere, si tratta di un risultato della scelta di rappresentare un evento sto-

---

bocca degli avversari di Napoleone, il film volontariamente o involontariamente giustifica la reazione in Europa»; per lui, in effetti, il pacifismo di Bondarčuk riflette comunque una posizione errata: «I sovietici non sono pacifisti. Noi siamo dal lato delle guerre rivoluzionarie, giuste e di liberazione», nel passato come nel presente, e perciò l'URSS supporta le guerre di liberazione in Indocina, nei paesi arabi e in Bangladesh. Naturalmente, si possono avere legittimi dubbi sul "pacifismo" di Wellington, ma va notato che Bondarčuk aveva utilizzato lo stesso procedimento (Napoleone che cavalca solo su uno spaventoso campo dei morti a Borodino) in *Guerra e pace* per condannare il "principale responsabile" della carneficina.

58 Non si può negare che essa possa costituire un prisma di lettura dei Cento Giorni, ma a nostro avviso non è declinata nel film in maniera convincente.

rico come una tragedia individuale. Altrettanto poco convincente e caricaturale è peraltro la rappresentazione degli ufficiali inglesi, quasi tutti aristocratici snob con le maniere affettate<sup>59</sup>. Ora, se Bondarčuk voleva mostrare la vittoria della reazione sul dispotismo, con i popoli come vittima, l'obiettivo è parzialmente raggiunto. Ma se, come ha dichiarato alla stampa sovietica, «la chiave del film è stata per noi l'opinione di Herzen, il quale scrisse che la vittoria di Wellington ha rigettato la storia cent'anni indietro<sup>60</sup>», non si vede in che modo tale chiave possa essere compresa dallo spettatore.

### *La rappresentazione delle battaglie*

Passiamo ora ad un'analisi più dettagliata della rappresentazione delle battaglie. Abel Gance, che pure ha diretto scene di battaglia impressionanti sull'assedio di Tolone nel suo *Napoléon*<sup>61</sup>, non riesce a rendere in maniera convincente una battaglia campale in *Napoleone ad Austerlitz*. Il film insiste sui piani di battaglia di Napoleone e degli alleati, come a confermare l'ineluttabilità del risultato (che naturalmente era tutt'altro che scontato), mentre lo scontro stesso dura solo 20 minuti e risulta decisamente confuso. Le scene "di massa", nelle quali sono comunque ripresi al massimo poche decine di uomini, riescono piuttosto disordinate. La fanteria non è mai in formazione né si vedono scariche di fucileria, la cinepresa passa sovente da un campo all'altro senza "risolvere" la scena. La cavalleria è più presente sullo schermo, soprattutto con la carica condotta da Lannes<sup>62</sup>, in cui vi è una mischia all'arma bianca. Nonostante questo, i

59 Si salvano solo Gordon e Picton (Jack Hawkins), e solo a tratti Wellington, comunque ben interpretato da Christopher Plummer.

60 Intervista a Bondarčuk in *Sovetskaja Litva*, 30 ottobre 1971. Kirill Zamoškin (in *Sovetskaja Kul'tura*, 2 settembre 1971) vede appunto come chiave del film la vittoria della reazione sul dispotismo, ritenendo indiscutibili il contenuto antimilitarista e la tendenza umanitaria del film.

61 Si veda soprattutto la versione restaurata da Kevin Brownlow del 2000 (non abbiamo potuto compararla alla versione della Cinémathèque française del 1992). Le scene dell'assedio sono di un realismo notevole, con combattimenti notturni e sotto la pioggia.

62 Il quale naturalmente non ha condotto la cavalleria. Dal punto di vista delle uniformi, non si è fatto molto meglio: la fanteria francese ha una tenuta degli anni successivi, ad esempio con gli *shakos* al posto dei bicorni. La cavalleria è meglio raffigurata, ma si vedono in

quotidiani francesi dell'epoca spesso lodano la spettacolarità delle scene di battaglia<sup>63</sup>.

*Guerra e Pace* di Bondarčuk, girato tra il 1965 e il 1967, propone già scene di battaglia molto più convincenti e realistiche, soprattutto per quanto concerne Borodino<sup>64</sup>. Certo, non si può evitare di menzionare la differenza di mezzi messi a disposizione dei due registi: Bondarčuk era un regista "di regime", poté contare sull'armata rossa e poi, per *Waterloo*, su Dino De Laurentiis. Gance, il quale perennemente si scontrava con problemi di finanziamenti, nei 18 anni prima di *Austerlitz* aveva girato un solo film<sup>65</sup>. L'inventore della Polyvision era cosciente della sua regressio-

---

azione solo i cacciatori a cavallo della guardia. Per quanto concerne gli alleati, mentre gli austriaci sono ben rappresentati, per i fanti russi pure si procede a una specie di sineddoche: hanno la mitra, portata solo dai granatieri del reggimento Pavlovskij.

63 Sui 22 quotidiani consultati, 5 criticano le scene di battaglia, ma 15 la considerano molto riuscita (9 insistono particolarmente, uno addirittura trovandovi «i più begli affreschi di combattimento del cinema a colori»: Mauriac, *Le Figaro Littéraire*, 25 giugno 1960, mentre 2 comunque notano la confusione). Questo giudizio positivo è ancor più significativo se si tiene presente che 9 recensioni "salvano" il film grazie alla battaglia. Menzione speciale per l'operatore Henri Alekan.

64 In effetti ad *Austerlitz* sono consacrati solo 4 minuti e sembra un attacco francese. Inoltre le uniformi di entrambi i campi sono quelle del 1812. Come in Tolstoj, anche nel film il climax militare è Borodino, tanto che la vigilia occupa 28 minuti. Diversamente da *Waterloo*, in *Guerra e Pace* (nel film come nel romanzo) la battaglia non è narrata attraverso i binocoli dei comandanti, ma attraverso l'eroico sacrificio della batteria di Ševardino (ignorando che era comandata da un italiano, Roberto Winspeare: v. Ilari et al., *Markiz Paulucci*, Milano, Acies, 2014, p. 411). L'enfasi sui cadaveri, le mutilazioni, le distruzioni fu interpretata come un messaggio pacifista. Qui le uniformi sono molto accurate, ma nella cavalleria francese appaiono unicamente carabinieri e lancieri, mentre nella fanteria quasi sempre granatieri. Grazie a queste semplificazioni, si sorvola sul carattere multinazionale della Grande Armée (ma curiosamente, nella versione originale russa, ad una carica di lancieri si sente un grido in italiano: «Ammazziamoli tutti. Non è gius...»). Come in *Waterloo*, anche in *Guerra e Pace* Bondarčuk impiega le riprese dall'alto: non però nella sequenza di Borodino. Qui la confusione è sottolineata mostrando la fuga di masse di cavalli senza cavalieri, presente già in *Austerlitz*, e le riprese di zampe e gambe. Rod Steiger avrebbe dichiarato dopo aver girato *Waterloo*: «Da tempo volevo interpretare Napoleone. Ma, confesso, non vedevo nessun regista, che potesse trasmettere in maniera convincente tutta quella atmosfera complicata del periodo napoleonico, quelle grandiose battaglie, che ha combattuto in Europa. Quando ho visto il film di Sergej Bondarčuk *Guerra e Pace*, ho capito che esisteva tale regista» (V. Ol'gin, *Moskovskaja kinonedelja*, 1 febbraio 1970).

65 Dal *Capitain Fracasse* del 1942 aveva girato solo *La Tour de Nesle* nel 1955.

ne, poiché nel 1960 gli veniva concesso solo di girare in CinemaScope<sup>66</sup>. Gance ha un posto d'onore – meritato – nella storia del cinema, mentre Bondarčuk no. Ciò non toglie che, per quanto concerne le scene di battaglia campale napoleoniche, i risultati siano incomparabili<sup>67</sup>.

*Waterloo* è da questo punto di vista ancora più apprezzabile di *Guerra e Pace* e costituisce ad oggi ancora il miglior tentativo di ricostruzione cinematografica di una battaglia di quel periodo. Si rileva un notevole sforzo di realismo e di attenzione al dettaglio, dal lavoro sulle uniformi<sup>68</sup> alle riprese. Vi è una prevalenza di campi lunghi, anche con riprese dall'elicottero per abbracciare il campo di battaglia. Il fuoco, il fumo, il campo di battaglia, le formazioni, le dinamiche dei combattimenti sono complessivamente molto convincenti. Non mancano però ampie concessioni all'arte e alla leggenda napoleonica, specialmente a Victor Hugo che nei *Miserabili* scagiona l'imperatore insistendo sul ruolo del caso e della natura<sup>69</sup>. L'episodio più celebre, descritto da Hugo ma non corroborato da fonti

66 Gaillac-Morgue, in *Libération*, 21 novembre 1983.

67 Per M.D. (*Canard enchaîné*, 28 ottobre 1970) *Waterloo* è «infinitamente superiore» a *Napoleone ad Austerlitz*, anche perché: «Sergej Bondarčuk, che non possiede del genio, mentre Gance ne ha avuto, è un solido operaio del film, che sa organizzare delle grandi operazioni e disporre delle truppe». Pure per Dominique Jamet (*Le Figaro littéraire*, 6 novembre 1970, i due film non sono paragonabili, dato che *Waterloo* offre una «battaglia al cinema che sorpassa, che cancella tutte le battaglie della storia della settima arte», eccetto quella dell'*Aleksandr Nevskij* di Ejzenštejn. Per Tristan Renaud, invece (*Les Lettres françaises*, 4 novembre 1970), il film di Bondarčuk «è giusto un po' meno peggio dell'*Austerlitz* di Gance. Ma con dei mezzi ben diversi». Si può osservare che Gance stesso era cosciente dei limiti del suo film, da lui attribuiti agli scontri con la produzione (*vedettes* imposte, prostituzione delle idee-forza del film, «ribellione costante del materiale cinematografico»), per cui considera un trionfo l'aver conservato il 25% del progetto iniziale sulla pellicola, la quale poi ha subito ulteriori amputazioni («Préface», in Nelly Kaplan, *Le sunlight d'Austerlitz*, Paris, Plon, 1960).

68 Curato da Ugo Pericoli. Si veda il suo *1815: The armies at Waterloo*, London, Seeley, Service & Co, 1973. Per Étienne Fuzellier (*L'Education*, 19 novembre 1970) colpisce «l'ampiezza dei mezzi..., la preoccupazione scrupolosa nella ricostituzione materiale del terreno e della sua configurazione strategica, delle uniformi, delle armi, ecc. Questo tour de force di ricchezza e precisione è evidente, come è evidente lo splendore delle immagini». Si può menzionare anche l'effetto della musica, curata da Nino Rota: oltre a composizioni originali, vi è un convincente utilizzo di marce e di canzoni dell'epoca.

69 In particolare Hugo insiste sulla pioggia della notte prima, che ha effettivamente causato il ritardo nell'attacco francese, e sulla «strada incassata» d'Ohain, che avrebbe ostacolato gravemente la carica di cavalleria francese. Il film si attiene non solo nell'interpretazione,

storiche convincenti, è l'annientamento del quadrato della guardia imperiale da parte dell'artiglieria inglese, dopo che le era stata offerta la resa<sup>70</sup>. In verità, i quadrati si difesero strenuamente, certo con gravi perdite, e si ritirarono in relativo buon ordine, almeno rispetto al resto dell'armata. Un'altra concessione, questa volta all'arte figurativa, è la carica spettacolare degli Scots Greys, infedele alla realtà perché la cavalleria era lanciata al galoppo solo all'ultimo momento al fine di non perdere del tutto la formazione<sup>71</sup>.

Viene addirittura fatto uso del *ralenti* per creare un effetto di *suspense* – ispirato al quadro *Scotland Forever* (1881) di Lady Butler - prima dell'inevitabile macello. La bellezza delle immagini farebbe anche perdonare questi stratagemmi se non fosse che pure la verità storica viene sacrificata, poiché la carica delle Household e Union Brigades (della seconda facevano parte gli Scots Greys) ebbe un effetto dirompente sul corpo d'Erlon, mentre sullo schermo viene solo mostrata la cavalleria inglese al galoppo, l'arrivo alla grande batteria nel centro francese e poi il contrattacco dei lancieri di Jacquinet<sup>72</sup>.

Abbiamo insistito su questi episodi, che esprimono anche una condanna dell'insensatezza della guerra, perché, a nostro avviso, la spettacolarizzazione della battaglia è comunque inevitabile nel linguaggio cinematografico.

---

ma anche nei dettagli alla narrazione di Hugo (cfr. Victor Hugo, *Les Misérables*, deuxième partie, «Cosette», Paris, Hachette, 1881 [ed. orig. 1862], livre I, «Waterloo», pp. 40-41, 47, 48, 50, 52). In un'intervista, Bondarčuk mostra la sua adesione alla leggenda napoleonica: «Per quanto fosse geniale, [Napoleone] non poteva lottare contro le intemperie, fermare la pioggia (riportata da Sévart Langlais, in «Les Lettres françaises», 4 novembre 1970).

70 Qui si inserisce la famosa replica attribuita a Cambronne (cfr. n. 52. V. Hugo, *Les Misérables*, pp. 56-60, fa di Cambronne il “vincitore” della battaglia).

71 Si veda ad esempio Brent Nosworthy, *Battle Tactics of Napoleon and his enemies*, London, Constable, 1995.

72 Quindi, viene mostrata una parte dell'azione, con parte della cavalleria inglese e di quella francese (anche i corazzieri di Milhaud subirono la carica e poi contrattaccarono), mentre la fanteria francese, duramente colpita, è totalmente assente. L'episodio della morte di Ponsonby sembrerebbe una lettura romanzata o errata de *I Miserabili*, dove sono menzionati sette colpi di lancia inflitti al generale inglese (Hugo, *Les Misérables*..., p. 24). Va comunque rimarcata l'attenzione alla pittura di battaglia: secondo Albert Cervoni (*L'Humanité*, 31 ottobre 1970), Bondarčuk cerca di raggiungere lo stile e l'iconografia di Meissonnier, Géricault e Gros.



fico, a prezzo dell'accuratezza della ricostruzione<sup>73</sup>. Il rilievo si può infatti facilmente estendere all'intera battaglia del film, che pure dura 42 minuti. La sintesi si impone, essendo impossibile rappresentare anche solo determinate fasi del combattimento nella loro complessità, ciò che andrebbe a discapito della narrazione e della "leggibilità" dello scontro. Ad esempio, in linea con la scelta di marginalizzare i Prussiani, gli importanti combattimenti attorno a Plancenoit non sono raffigurati. Va dato peraltro atto al regista ed ai suoi collaboratori<sup>74</sup> che la battaglia mantiene un note-

<sup>73</sup> Siamo perciò in linea di massima d'accordo con Kirill Zamoškin (*Sovetskaja Kul'tura*, 2 settembre 1971), per il quale: «Una complicatissima battaglia è eseguita nel film in tutta la sua polifonia. Si fondono strategia della battaglia e strategia del film», salvo il fatto che la «strategia del film» inevitabilmente ha la sua incidenza sulla necessaria sintesi della battaglia.

<sup>74</sup> Consulenti militari di Bondarčuk furono Willoughby Gray [attore inglese che interpreta

vole ritmo, propone delle immagini pienamente realistiche ed è ben drammatizzata, con un accento voluto sulla comprensione della psicologia delle forze in campo. Si rilevano notevoli sforzi per rendere lo scontro “leggibile” senza appiattare soverchiamente la narrazione e mantenendo la *suspense* necessaria: al contrario di “Napoleone ad Austerlitz”, si comprende che il risultato non è predeterminato dai piani di battaglia, ma il prodotto di complesse forze in gioco.

Tanto nella rappresentazione della battaglia quanto nella sceneggiatura, in entrambi i film «la logica artistica prevale sulla verità storica<sup>75</sup>». L’attore protagonista è inevitabilmente al centro della narrazione. Se questo è ovviamente vero per ogni film, il cinema di guerra centrato su una battaglia nella quale è presente Napoleone presenta ai realizzatori tentazioni supplementari, che essi non hanno tentato di evitare. Il destino personale di Napoleone, e attraverso di esso il ruolo dell’individualità nella storia e nella conduzione della guerra, assume in entrambi i film una valenza preponderante. L’ampio ricorso a temi della leggenda napoleonica costituisce un ostacolo ad una ricostruzione storica che si voleva puntuale sin nei dettagli, mettendo anche a repentaglio il messaggio antibellicista<sup>76</sup> dei realizzatori. La narratività e l’arte prendono il sopravvento sulla critica storica. Possiamo dunque concordare - almeno per quanto riguarda le opere analizzate - con Étienne Fuzellier, per il quale il film storico, malgrado i tentativi di aderenza alla realtà, non è imparentato tanto alla storia, quanto all’epica, al teatro e al romanzo<sup>77</sup>. Il film di guerra, ad ogni modo,

---

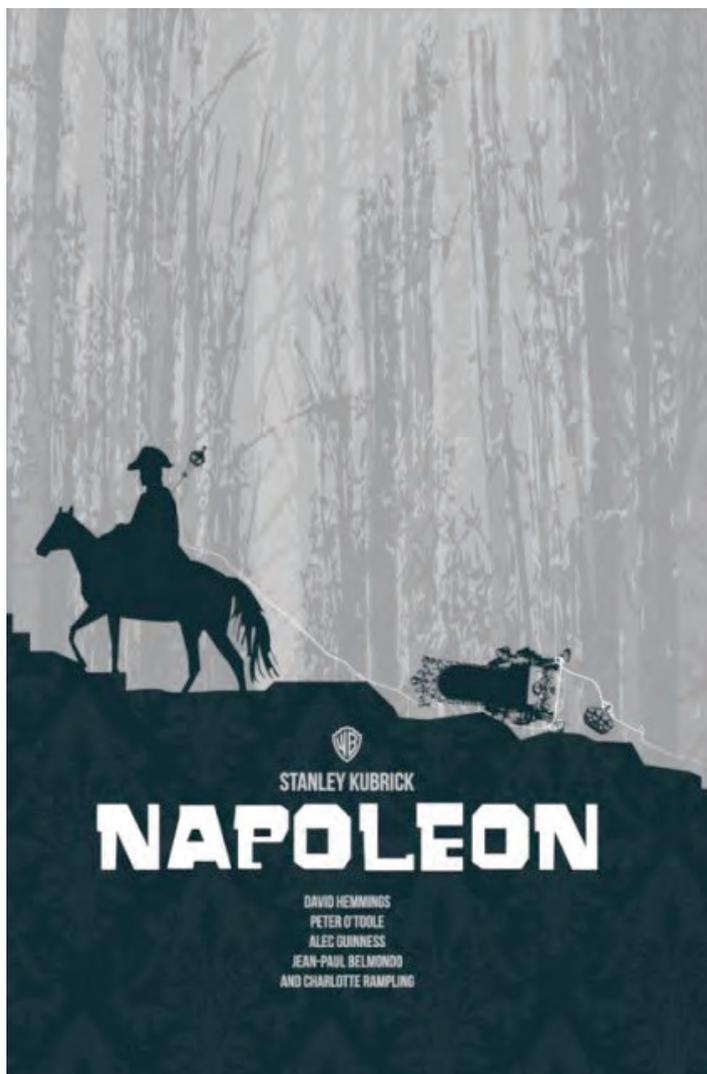
il capitano d’artiglieria Ramsey e servì in una divisione meccanizzata durante la seconda guerra mondiale, venendo nominato membro dell’Order of the British Empire in particolare per il suo servizio in Belgio] e i generali sovietici Michail Kozakov, A. Lušinskij e Nikolaj Oslikovskij. Quest’ultimo, l’unico che aveva collaborato anche a *Guerra e pace*, aveva servito nella guerra civile russa, poi nella grande guerra patria, dove fu promosso tenente-generale e nominato Eroe dell’Unione Sovietica e comandante dell’Order of the British Empire nel 1944.

75 L. Baltkal’nis, *Sovetskaja Litva*, 14 gennaio 1972.

76 In fin dei conti, può essere pienamente credibile un messaggio antibellicista che assolve con formula quasi piena i condottieri? Non si tratta solo di Napoleone in entrambi i film, ma anche di Wellington *Waterloo* (cfr. n. 57).

77 Cfr. Étienne Fuzellier. *Cinéma et littérature*, Paris, Éditions du Cerf, 1964 e Id., *L’Education*, 19 novembre 1970. Il cinema, come il teatro, ha tempi di rappresentazione limitati, e quindi necessita della sintesi. Abbiamo rilevato la forte componente teatrale della prima

non può dispensarsi da una rappresentazione verosimile, accurata e leggibile degli scontri - ciò che rende *Waterloo* nettamente superiore a *Napoleone ad Austerlitz*.



parte di *Napoleone ad Austerlitz*. In *Waterloo*, la rapidità dell'azione e i dialoghi necessariamente brevi della seconda parte conferiscono una certa teatralità agli attori. Naturalmente moltissimi di essi (e lo stesso Bondarčuk) provenivano in effetti dal teatro. Plummer era un celebre attore di teatro e Steiger ha una recitazione molto teatrale, a nostro avviso complessivamente efficace (anche se, tra i tanti elogi della critica, Jean de Baroncelli gli rimprovera, non a torto, una «concezione esibizionista del ruolo», *Le Monde*, 31 ottobre 1970).

## I mille volti di Napoleone

di Giampaolo Buontempo<sup>1</sup>

Individuare i soggetti cinematografici e censire e classificare la relativa produzione è un contributo certo ausiliario, ma indispensabile, per una storia totale del cinema. Oggi poi il censimento dei film è reso più agevole dalla rete e perciò si moltiplicano filmografie sempre più complete e accurate<sup>2</sup>. I film a soggetto, più o meno direttamente, “napoleonico” prodotti fra il 1897 e il 2014 sono almeno 583<sup>3</sup>. Da qui si può partire per una molteplicità di direttrici di ricerca che altrimenti sarebbe difficile perfino immaginare. Tra le tante possibili, ne propongo qui una, e cioè il confronto tra i vari modi in cui il personaggio di Napoleone è stato rappresentato: non dall’autore del soggetto o dal regista, ma dall’interprete. Dal mio repertorio emergono ben 128 attori che si sono cimentati per oltre un secolo col problema di far vivere sullo schermo colui che ad Hegel parve lo “spirito del mondo a cavallo”; un personaggio poliedrico, la cui fisiognomica, postura e gestualità reali sono state iperrappresentate dai suoi contemporanei in una miriade di icone – letterarie e visive – diverse e contraddittorie, come schegge di uno specchio infranto. Per non parlare della sua inimitabile pronuncia corsa (“Naapoléonéé Buonaapaartéé”), che gli valse il soprannome di “Paille-au-nez” datogli dai compagni della scuola militare

---

1 Presidente del Centro Romano di Studi Napoleonici – [www.studinapoleonici.it](http://www.studinapoleonici.it)

2 David Chanteranne, Isabelle Veyrat-Masson, *Napoléon à l'écran* (Nouveau Monde éditions, Fondation Napoléon, 2003). Sylvie Dallet, *Guerres révolutionnaires: histoire et cinéma*, Ed. l'Harmattan, 1984. Sylvie Dallet et Francis Gendron, *Filmographie mondiale de la Révolution française*, Centre d'Action Culturelle de Montreuil, 1989.

3 G. Buontempo, *Napoleone al cinema*, Roma, Collana Cinesism, Storia militare al cinema, 2014, Parte I: 1997-1945; Parte II: 1946-2012, online sul sito Sism nonché su scribd, archive.org e academia.edu. Ho incluso film programmati nelle sale cinematografiche negli ultimi 50 anni. Per i film prodotti negli anni precedenti prendo in considerazione solo quelli disponibili, anche se con difficoltà, nella versione Home Video. V. le tabelle statistiche alla fine del contributo.



Maximilien Charlier in: *L'épopée napoléonienne* (1903)  
Collezione dell'autore

di Brienne.

Beninteso la maggior parte degli interpreti cinematografici del personaggio, soprattutto nei film dell'epoca pionieristica, sono modesti mestieranti: non ci si può certo aspettare che avessero studiato Konstantin Stanislavskij. Del resto ignoriamo perfino il nome degli attori che interpretavano Napoleone nei film anteriori al 1903, e di Maximilien Charlier, protagonista di *L'épopée napoléonienne*<sup>4</sup> di Lucien Nonguet (1868-1920?), conosciamo giusto il nome, grazie ad una fotografia colorata della casa di produzione Pathé Frères che rappresenta il generale Bonaparte al passaggio del Gran San Bernardo.<sup>5</sup>

I nomi dei 128, suddivisi per nazionalità, sono riportati in appendice. Qui ne ricordiamo ovviamente solo alcuni, e non solo per motivi cromo-

4 FR, regia: Lucien Nonguet, produzione: Pathé Frères, lunghezza: 440 m., N. 982 del catalogo Pathé.

5 La Biblioteca del Congresso di Washington ne possiede una bobina di circa 200 m. per una durata di 14 minuti.

logici è obbligatorio iniziare la rassegna con l'attore che ha rappresentato nell'immaginazione collettiva il generale Bonaparte all'inizio della sua straordinaria avventura.

**Albert Dieudonné** (1889-1976), è l'interprete del film muto in bianco e nero *Napoléon* apparso nel 1927.<sup>6</sup> Per distinguerlo dagli innumerevoli film con lo stesso titolo è ormai conosciuto come: *Napoléon vu par Abel Gance*. Non è esagerato affermare che è ormai diventato, insieme al suo interprete, un mito della cinematografia.

Dieudonné, nato nel 1889 e coetaneo del regista Abel Gance, inizia la carriera di attore teatrale e cinematografico nel 1908 cimentandosi anche nella regia. Tra il 1915 e il 1916 prende parte a 5 film diretti da Abel Gance che nel 1925 lo sceglie come protagonista del suo nuovo film. Ancora oggi lo spettatore rimane soggiogato dalla intensa e convinta interpretazione che l'attore riesce a infondere nel personaggio, dalla sua straordinaria bravura nel mettere in evidenza, con la semplice espressione mimica, il tono secco e di comando caratteristico del generale Bonaparte, esattamente come riportato dai memorialisti dell'epoca.

**Werner Krauss** (1884–1959) interprete del film muto in bianco e nero *Napoléon à Saint-Hélène* apparso nel 1928<sup>7</sup> è il più noto attore tedesco del periodo, che ha già riscosso un notevole successo con *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920) del regista R. Wiene (1873-1938). Chiamato a interpretare Napoleone negli ultimi anni di vita, coglie in pieno i sentimenti di un uomo abituato a dominare, ed ora protagonista di una vita meschina che lo porterà presto alla morte all'età di 52 anni, soggetto alle vessazioni di un gretto governatore inglese. La sua interpretazione, venata da una profonda malinconia, rimane fra le più toccanti.

6 FR, regia: Abel Gance (1889-1981), produzione: Ciné France Film, Films Abel Gance, Wengeroff Film, Stinnes - Société générale de films, lunghezza: 12.800 m.

7 DE, regia: Lupu Pick (1886-1931) da un soggetto di Abel Gance, produzione: Peter Ostermayer Produktion - Lupu Pick Film, lunghezza: 3.463 m.



In alto: Albert Dieudonné, Werner Krauss. In basso: Jean Louis Barrault, Charles Boyer e Greta Garbo (immagini da: [geschichtsforum.de](http://geschichtsforum.de), [filmportal.de](http://filmportal.de), [tuttocine.challenges.fr](http://tuttocine.challenges.fr), [threedonia.com](http://threedonia.com))

**Charles Boyer** (1897-1978) interprete del film in bianco e nero *Maria Walewska*<sup>8</sup> apparso nel 1937 è, dopo Dieudonné, l'attore più noto tra quanti hanno impersonato Napoleone. Il film ha avuto un enorme successo di pubblico che ha apprezzato la signorilità, il garbo, l'eleganza e anche la sottile ironia che caratterizza la sua interpretazione. Di Boyer si ricorda la sua straordinaria padronanza oltre che del francese, sua lingua natale, anche dell'inglese, dell'italiano, del tedesco e dello spagnolo

All'epoca del film l'attore ha la stessa età di Napoleone quando questi incontra la notte del 1° gennaio 1807 nella stazione di posta di Bronie vicino Varsavia la sua *sposa polacca*.

Pur essendosi trasferito a Hollywood l'attore non sarà mai attratto dal mondo rutilante del divismo preferendo la vita familiare accanto alla moglie, l'attrice inglese Pat Paterson, e si toglierà la vita due giorni dopo la sua morte. Ci piace citare infine la presenza di una stupenda Greta Garbo (1905-1990) che colpisce per la padronanza della scena e la trascinate esuberanza.

**Jean Louis Barrault** (1910-1994) è l'interprete del film in bianco e nero *Le destin fabuleux de Désirée Clary*<sup>9</sup> apparso nel 1941 in una Parigi occupata dalla Wehrmacht.

L'attore ha iniziato la carriera artistica come mimo arrivando nel 1940 ad essere accolto nella Comédie-Française. La sua aria sognante si adatta alla perfezione al personaggio del generale Bonaparte che incontra a Marsiglia la giovane Désirée Clary (1777-1860) e scopre per la prima volta l'amore all'età di 25 anni. Il regista Sacha Guitry interpreta l'imperatore Napoleone dopo l'incoronazione di Parigi.

Barrault sarà il protagonista nel 1943 insieme a Arletty (1898-1992) del film *Les enfants du paradis*, giudicato il miglior film nella storia del cinema sonoro francese, frutto della straordinaria collaborazione tra il regista Marcel Carné (1906-1996) e il poeta Jacques Prévert (1900-1977).

**Ruggero Ruggeri** (1871-1953), interprete del film in bianco e nero

---

8 US, regia: Clarence Brown (1890-1987), produzione: M.G.M., 115 minuti.

9 FR, regia: Sacha Guitry (1885-1957), produzione: CCFC Paris, 108 minuti.



*Sant'Elena, piccola isola*<sup>10</sup> girato nel 1943 in una Italia sconvolta dalla seconda guerra mondiale, è senz'altro il più noto attore italiano della prima metà del '900 insieme ad Ermete Zacconi (1857-1948).

Il protagonista si cala con commovente interiorità in un Napoleone ormai rassegnato, che si sforza di conservare una parvenza di vita di corte a duemilacinquecento chilometri da Parigi. Le gelosie e la meschinità delle persone che lo circondano gli rendono ancora più duri, se possibile, gli ultimi anni di vita.



Collezione dell'autore

Più anziano di venti anni del personaggio che impersona, il grande attore versa nell'interpretazione tutta la magia della sua voce suadente, controllata, pacata e caratterizzata da lunghe pause che lo ha reso famoso sulle scene teatrali italiane ed europee.

<sup>10</sup> IT, regia: Renato Simoni (1875–1952) e Umberto Scarpelli (1904–1980, non accreditato), produzione: Scalera Film Roma, durata: 82 minuti.



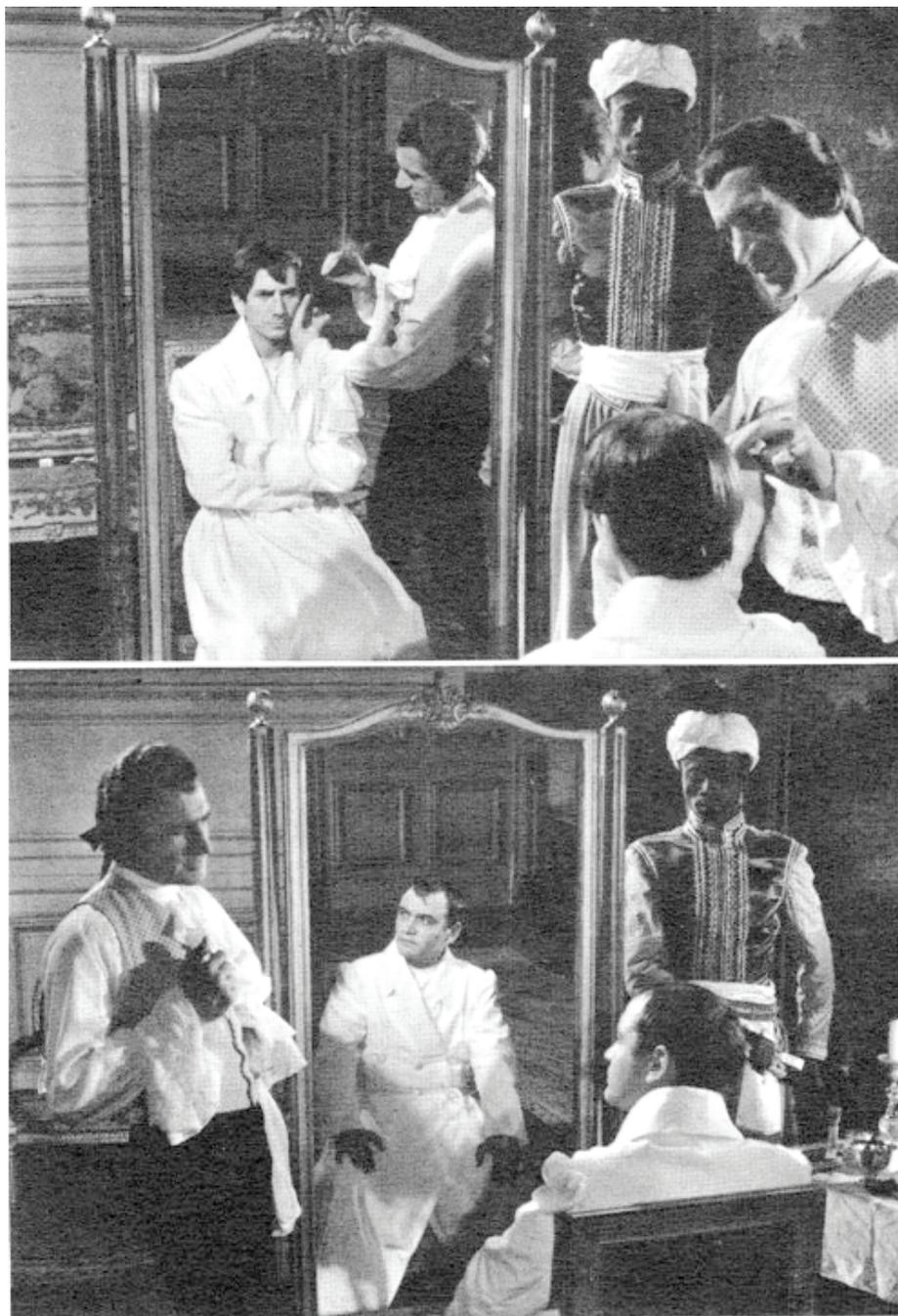
Da sinistra: Marlon Brando, Daniel Gélin, Raymond Pellegrin  
(Immagini da: [napoleon-knihy.blogspot.com](http://napoleon-knihy.blogspot.com), [youtube.com](http://youtube.com))

**Marlon Brando** (1924-2004) interprete del film a colori *Désirée*<sup>11</sup> apparso nel 1954, è reduce da una serie di successi eccezionali come *Un tram che si chiama desiderio*, *Viva Zapata*, *Fronte del porto*, diretti da Elia Kazan (1909-2003), *Giulio Cesare* diretto da Joseph Mankiewicz (1909-1993) e *Il selvaggio* diretto da László Benedek (1905-1992). La sua bravura di attore istintivo raffinata dallo studio delle tecniche del metodo Stanislavskij gli hanno permesso di entrare completamente nel ruolo che interpreta aiutato anche da una sorprendente somiglianza con le immagini tradizionali che abbiamo del giovane generale Bonaparte. La sceneggiatura, tratta dal romanzo *Désirée* della scrittrice austriaca Annemarie Selinko (1914-1986), prevedeva una certa prevalenza dei co-protagonisti Jean Simmons (1929-2010) nella parte di Désirée e Michael Rennie (1909-1971) nella parte di Bernadotte, ma la prepotente personalità di Marlon Brando si è imposta rendendolo il protagonista assoluto.

**Daniel Gélin** (1921-2002) e **Raymond Pellegrin** (1925-2007) sono i protagonisti del film a colori *Napoléon*<sup>12</sup> apparso nel 1955, il primo nella parte del generale Bonaparte e il secondo in quella dell'imperatore Napoleone.

<sup>11</sup> Regia: Henry Koster (1905-1988), produzione: 20th Century Fox, 110 minuti.

<sup>12</sup> FR/IT, regia: Sacha Guitry (1885-1957), produzione: Les Film C.L.M.- Film Sonor - Francinex - Rizzoli, durata: 183 minuti.



Daniel Gelin, Raymond Pellegrin. Collezione dell'autore.

Provenienti entrambi dal teatro hanno ricoperto con grande bravura il ruolo loro assegnato da quel grande intellettuale e uomo di spettacolo che è stato Sacha Guitry. La maschera inquieta, malinconica ma nello stesso tempo folgorata da lampi di genialità di Gélín si adatta perfettamente ai sentimenti di crescente consapevolezza del giovane Bonaparte sul destino che lo attende.

La recitazione di Pellegrin invece, coglie in pieno la raggiunta convinzione di Napoleone della eccezionale capacità dei propri mezzi che a volte lo inducono all'autoritarismo e alla prevaricazione.

Il film è diviso in due epoche precise: prima e dopo l'incoronazione di Napoleone a Imperatore dei Francesi. Per separare i due periodi Guitry ricorre a uno stratagemma geniale che dura il cambio di una inquadratura. Il Primo Console Bonaparte si siede sulla poltrona del parrucchiere Antonio per un taglio di capelli e, a fine seduta, l'imperatore Napoleone si alza con l'immane ricciolo sulla fronte. Il mamelucco Rustam assiste alla trasformazione.

**Pierre Mondy** (1925–2012) è l'interprete del film a colori *Napoleone ad Austerlitz*<sup>13</sup> apparso nel 1960.

Nella stesura del soggetto Abel Gance si è avvalso largamente delle memorie scritte dal primo cameriere Louis Constant Wairy (1778-1845) e dal segretario Claude François de Meneval (1778-1850) mostrandoci un Napoleone "in pantofole", forse sorprendente, ma sicuramente più familiare e vero.

Pierre Mondy, che all'epoca delle riprese ha la stessa età del personaggio che impersona, versa nell'interpretazione tutto il suo temperamento sanguigno e pieno d'energia.

Anche se a volte risulta sopra le righe, appare intimamente compreso delle contraddizioni di un Napoleone focoso, temerario, galante, dispotico, capace di azioni strabilianti e di errori fatali. Un genio, ma pur sempre un uomo.

---

<sup>13</sup> FR/IT, regia: Abel Gance (1889–1981), produzione : CIPRA - Lyre Films - Galatea Film, durata :166 minuti.

**Rod Steiger** (1925–2002) interpreta il film a colori *Waterloo*<sup>14</sup> nel 1970. Si tratta probabilmente dell'ultimo grande film realizzato con scene di massa girate con comparse vere e non ricostruite al computer. Gli interni sono girati a Cinecittà e nella reggia di Caserta.

L'attore impersona con convinzione un Napoleone che parte dall'Isola d'Elba per riprendersi il trono di Francia con un ritrovato entusiasmo e con la stessa determinazione degli anni della giovinezza. Con il passare dei giorni però si rende conto di quanti siano coloro che, specialmente a Parigi, lo considerano ormai finito e tramano nell'ombra la sua rovina definitiva.

L'attore statunitense viene da una serie notevole di successi. Nel 1963 aveva vinto il Leone d'Oro di Venezia con *Le mani sulla città* di Francesco Rosi (1922-2015) e nel 1967 il premio Oscar con *La calda notte dell'ispettore Tibbs* di Norman Jewison (1926). Ancora in Italia interpreterà magistralmente nel 1974 il film di Carlo Lizzani (1922-2013) *Mussolini ultimo atto*.

Steiger riesce a trasmettere in pieno la crescente delusione e le difficoltà fisiche di Napoleone tormentato durante la battaglia da problemi di salute che lo obbligano a trascurare particolari che risulteranno decisivi.

Per la prima volta vediamo Napoleone con gli occhiali da lettura e la barba non rasata.

**Renzo Palmer** (nome d'arte di Lorenzo Bigatti 1929–1988) è l'interprete dello sceneggiato TV in bianco e nero *Napoleone a Sant'Elena*<sup>15</sup> prodotto dalla RAI, e andato in onda in quattro puntate dal 28 ottobre al 18 novembre 1973.

Bravissimo attore di cinema e teatro e ricercato doppiatore cinematografico, l'attore s'immedesima con convinzione nel personaggio di Napoleone, contribuendo al successo di uno tra i migliori sceneggiati televisivi prodotti della TV italiana.

---

14 IT/URSS, regia: Sergej Bondarchuk (1920–1994), produzione: Dino de Laurentiis Cinematografica - Mosfilm, durata: 134 min.

15 IT, regia: Vittorio Cottafavi (1914–1998), produzione: RAI Radiotelevisione Italiana, serie TV in 4 puntate, 265 min. in totale.



In alto: Pierre Mondy, Rod Steiger.

In basso: Renzo Palmer, Christian Clavier.

(Immagini da: [dw.de](http://dw.de), [nrc.nl](http://nrc.nl), [it.wikipedia.org](http://it.wikipedia.org), [mojomovie.com](http://mojomovie.com))

La sua recitazione essenziale e il tono caldo della voce conservano, a distanza di oltre quarant'anni, le caratteristiche che lo avevano portato alla notorietà televisiva sei anni prima con lo sceneggiato RAI: *Vita di Cavour* del regista Piero Schivazappa (1935).

Palmer viene anche ricordato per la magistrale caratterizzazione del personaggio dello zio Nicola, federale fascista in trasferta a Roma dalle Marche, per partecipare ad una adunata oceanica del regime in Piazza Venezia, nel film del 1987 *La Famiglia* di Ettore Scola (1931)

**Christian Clavier** (1952), interpreta la parte di Bonaparte/Napoleone

nella gigantesca produzione televisiva *Napoleone*<sup>16</sup> del 2002 che ha coinvolto otto nazioni. Il soggetto è tratto dal fortunato saggio/romanzo di Max Gallo (1932) edito da Mondadori nel 1999.

Oltre che in diverse nazioni europee e in Canada, le riprese sono state effettuate anche nell'isola di Sant'Elena.

Il merito principale della miniserie televisiva è stato quello di fare conoscere ad una vasta platea di spettatori avvenimenti della storia europea e italiana che hanno contribuito alla formazione dell'Europa odierna.

Concentrare in quattro puntate una storia straordinaria come la Epopea Napoleonica e tentare di renderla fruibile a un maggior numero di spettatori comporta spesso la necessità di puntare su episodi secondari e a volte banali. Si prediligono insignificanti episodi che rasentano il pettegolezzo attualizzandoli ai poco esaltanti tempi che viviamo. Pur trovandosi probabilmente più a suo agio nei panni del generale Bonaparte che in quelli dell'Imperatore Napoleone, Christian Clavier offre una convincente interpretazione.

**Ian Holm** (1931), interpreta nel 2001 il film a colori *I vestiti nuovi dell'Imperatore*,<sup>17</sup> storia fantastica sulla fuga di Napoleone dall'isola di Sant'Elena, tratta dal racconto "The death of Napoleon" di Simon Leys (1935). La magistrale interpretazione di Ian Holm offre allo spettatore il piacere di assistere ad un'opera ben fatta assicurando anche il divertimento grazie all'umor prettamente britannico dell'autore. La doppia interpretazione di Napoleone tornato a Parigi e di Eugène Lenormand, il sosia che ha preso il suo posto nell'isola di Sant'Elena, è perfetta.

Risultano indimenticabili le scene del falso Napoleone che detta le sue memorie inventando particolari amorosi molto piccanti e del falso Eugène Lenormand che, per raggiungere Parigi, dorme in una locanda di Waterloo meta ormai del turismo di massa. Sulla testata del letto che gli è stato as-

16 FR/DE/IT/CA/US/UK/CZ, regia: Yves Simoneau (1955), produzione: A&E Television Networks - ASP Productions - GMT Productions - Great British Films - Zweites Deutsches Fernsehen - Okko Productions - Transfilm - Kekchi Films Productions - MA Films, Durata: 4 episodi da 95 minuti ciascuno.

17 UK/DE/IT, regia: Alan Taylor (1965), produzione: Film Four - Mikado Film-Panorama Films - Rai Cinema-Redwave Films - Senator Films, durata: 108 minuti



Jan Holm nei panni di Napoleone e di Eugène Lenormand  
(Immagini da: [img59.imageshack.us](http://img59.imageshack.us), [cinemagia.ch](http://cinemagia.ch))

segnato un cartello, prima falso ma adesso non più, avvisa: «Napoleone ha dormito qui».

**Philippe Torreton** (1965) è l'interprete del film *Monsieur N*<sup>18</sup> apparso nel 2003. Anche questo film rientra nella categoria di storie fantastiche su Napoleone, con in più una precisa connotazione di racconto poliziesco. L'Imperatore è evaso da Sant'Elena per rifugiarsi in Louisiana (USA) dove sposa Betsy Balcombe (1802-1871), la giovane inglese conosciuta sull'isola.

Proveniente dalla Comédie Française, l'attore riesce a fare rivivere la cupa atmosfera che incombe su Longwood dove i compagni d'esilio di Napoleone sono tutti schierati uno contro l'altro per motivi di gelosia, e si trovano d'accordo solo per sfruttare al massimo la sua generosità. Solo il fedele amico d'infanzia Giovanni Battista Cipriani che lo ha seguito a

18 FR/UK, regia: Antoine de Caunes (1953), produzione: France 3 Cinéma-France Télévision Images 2 - Futur Film Group - IMG Productions - Loma Nasha - Reeleyes Film-Scion - Film-Studio Images 9 - StudioCanal - Canal+, durata:120 minuti.

Sant'Elena, sembra poco interessato alla ricerca di un benessere personale e vive misteriosamente nell'ombra. L'impronta da film giallo è accentuata dalla sensazione di distacco con cui il protagonista accetta qualsiasi avvenimento. Atteggiamento che è compreso dallo spettatore alla fine del film, con la spiegazione di quanto in realtà è successo. Solo durante i pochi contatti con il governatore dell'isola Hudson Lowe (1769-1844), il gretto carceriere che si crede investito della missione di punire il perturbatore della quiete mondiale, Napoleone/Torretton ritrova il tono di comando e la prepotente personalità che lo avevano reso il padrone dell'Europa.

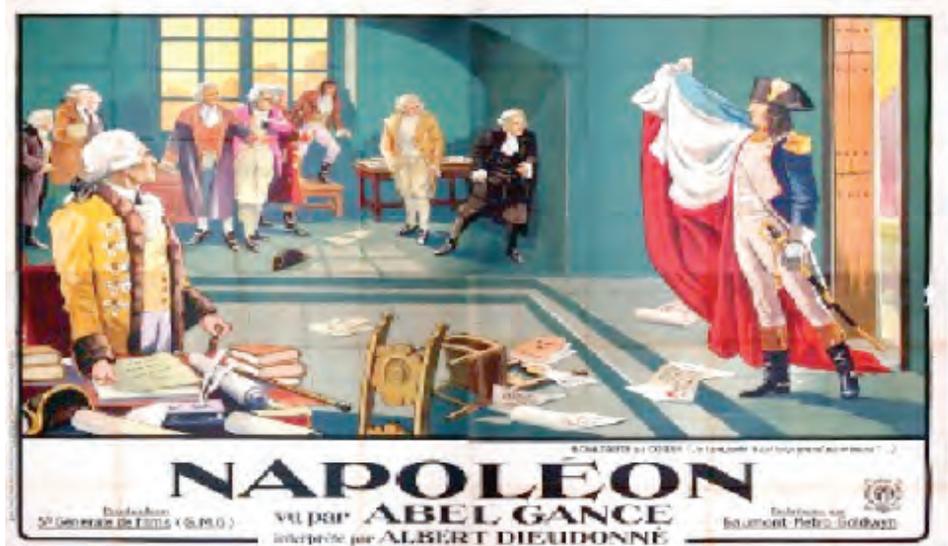
**Daniel Auteuil** (1950) è l'interprete del film *N. Io e Napoleone*<sup>19</sup>, apparso nel 2006 tratto dal romanzo "N" di Ernesto Ferrero (1938), che rievoca i dieci mesi trascorsi da Napoleone nell'isola d'Elba dopo la prima abdicazione del 6 aprile 1814. Il film è girato nell'isola e si avvale di ottimi attori che lo affiancano con bravura, e il risultato è un'opera piacevole in bilico tra il dramma e la commedia. Daniel Auteuil, diretto in modo intelligente del regista, veste alla perfezione i panni di un Napoleone familiare, ritornato quasi alla spensieratezza dell'infanzia vissuta su un'altra isola, la Corsica, che con commozione rivede in occasione della visita al Santuario della Madonna del Monte. Il passaggio dalla rigida etichetta della fastosa corte parigina alla ruspante familiarità dei nuovi sudditi, sovrano di un regno il cui territorio corrisponde a 1/50 di quello della sola regione parigina dell'Île-de-France, è ben caratterizzato dall'attore. Recitando con bravura in italiano, si immedesima nella nuova condizione di un imperatore che si ritrova ad essere un semplice e modesto *primus inter pares*.

---

19 IT/FR/ES, regia: Paolo Virzì (1964), produzione: Cattleya - Babe Film - Alquimia Cinema, durata: 110 minuti.



Philippe Torreton, Daniel Auteuil  
(Immagini da: unifrance.org, romacinemafest.it, mubi.com)



Aprile 1953. Fotoromanzo *Maria Walewska*. Collezione dell'autore



In alto: R. Ruggeri (Napoleone) e L. Picasso (Hudson Lowe) in *Sant'Elena piccola isola*. In basso: D. Gelin (Bonaparte) e M. Morgan (Giuseppina) in *Napoleone*. Collezione dell'autore



Aprile 1953. Fotoromanzo *Maria Walewska*. Collezione dell'autore

## APPENDICE

Elenco degli attori interpreti di Napoleone

**Austria:** Michael Xantho.

**Cecoslovacchia:** Leopold Reznicek.

**Danimarca:** Viggo Larsen, Otto Matiesen.

**Francia:** Philippe Adrien, Daniel Auteil, Jean Ayme, Jean-Louis Barrault, Julien Bertheau, Pierre Blanchard, Roland Blanche, Charles Boyer, Benoît Brionne, Roger Carel, Charles Castellan, Maximilien Charlier, Patrice Chéreau, Cristian Clavier, Roger Coggio, Grégoire Colin, Philippe Collin, Albert Dieudonné, Emile Drain, Edmond Duquesne, Dominique Economides, René Fauchois, Henri Duval, René Fauchois, Philippe Garnier, Daniel Gelin, Sacha Guitry, Hervé Jolly, Emile Keppens, Patrick Mille, Olivier Korol, Laroche, Denis Manuel, Robert Manuel, Séverin Mars, Daniel Mesguich, Jean-Napoléon Michel, Pierre Mondy, Raymond Pellegrin, André Reybaz, William Sabatier, Georges Saillard, Jean F. Stévenin, Jean-Marc Thibault, Charles Vanel.

**Italia:** Pasquale Amato, Alberto Capozzi, Carlo Campogalliano, Carlo Cattaneo, Arrigo Frusta, Angelo Foffano, Emilio Ghione, Giuseppe Gray, Antonio Grisanti, Aldo Maccione, Augusto Marcacci, Ettore Mazzanti, Renzo Palmer, Vittorio Rossi Pianelli, Corrado Racca, Ruggero Ruggeri, Giancarlo Sbragia, Carlo Valenzi.

**Gran Bretagna:** Ernest G. Batley, Charles Barrat, Tom Burke, Johnny Butt, Herbert Darnley, Ian Holm, Kenneth Griffith, Gwylim Evans, A.E. George, Fred Evans, Frank Finlay, Theo Frenkel-Bouwmeester, Ian Holm, William J. Humphrey, Ron Cook, Erbert Lom, Philip Quinn, David Swift, Philippe Torreton; Tony Wall.

**DDR - Germania:** Paul Günter, Werner Krauss, Rudolf Lettinger, Edmund Löwe, Ludwig Rex, Heinrich Schweiger, Rainer Simons, Egon von Haghen, Wolf Roth, Ernst Schröder, Heinrich Schweiger, Rainer Simons, Friedo Solter.

**Polonia:** Gustaw Holoubek, Stefan Jaracz, Janusz Zakrzewski.

**Nuova Zelanda:** Verne Troyer.

**Ungheria:** Gyula Bodrogi, István Mikó, Heinrich Schweiger.

**USA:** Armand Assante, J. Behn, Marlon Brando, Terry Camilleri, George Campbell, David Swift, Daniel Harris, Dennis Hopper, Trevor Howard, William J. Humphrey, J. K. Murray, Frank Newburg, Rod Steiger, Slavko Vorkapic, Charles Sutton, James Tolkan, Eli Wallach.

**URSS - Russia:** Vladimir Gardin, Vassilij Serjozhnikov, Taniel Sakvarelidze, Valentin Strzel'chik,

Immagine di copertina:

Albert Dieudonné in *Napoléon vu par Abel Gance* ([tumblr.com/granadierfifer](https://www.tumblr.com/granadierfifer)), Rod Steiger in *Waterloo* ([napoleonbonapartepodcast.com](https://www.napoleonbonapartepodcast.com)), *Napoléon à Saint-Hélène* (Jean-Pierre Mattei, *Napoléon et le cinéma, un siècle d'images*, Aiaccio. A. Piazzola 1998, p. 339)

### Bibliografia:

- Enrico Acerbi, *Filmografia Napoleonica*, placed on the Napoleon Series: July 2008
- Jean Bourdier, *Le Crapouillot*, «Théâtre, cinéma, et Littérature ou ceux qui se prennent pour Napoléon», Paris, S.E.P.A 1969, Nouvelle Série n. 8, pp. 98-101.
- Kevin Brownlow, *Napoleon*, San Francisco Ca. USA, Zoetrope Studios, 1981.
- Paolo De Marco, *Italia Napoleonica Dizionario Critico*, Luigi Mascilli Migliorini (cur.), «Cinema», Torino, UTET 2011, pp. 119-139.
- Paolo De Marco, *Ordine e disordine. Amministrazione e mondo militare nel Decennio francese*, Renata De Lorenzo (cur.), «L'esercito di popolo e la Grande Armée al cinema», Atti del convegno di Vibo Valentia, 2-4 ottobre 2008, Napoli, Ed. Giannini 2012, pp. 431-478.
- Pier Marco De Santi, *Napoleone al cinema*, Pisa, Centro multimediale del cinema, 2003.
- Hervé Dumont, *Cinéma & Histoire / Histoire & Cinéma*, Le site d'Hervé Dumont, sito web [hervedumont.ch](http://hervedumont.ch).
- Alfred Fierro, André Pallulel-Guillard, Jean Tulard, *Histoire et dictionnaire du Consulat et de l'Empire*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1995.
- Sacha Guitry, *Napoléon*, Paris, Edition Raul Solar, 1955.
- Vittorio Martinelli, *Le fortune napoleoniche nel cinema italiano*, Roma, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, 1995.
- Jean-Pierre Mattei (cur.), *Napoléon et le cinéma, un siècle d'images*, Aiaccio, Éditions Alain Piazzola 1998.
- Laura, Luisa, Morando Morandini, *Il Morandini*, Milano, Zanichelli 2010
- Roberto Poppi, *Dizionario del cinema italiano* «Tutti i film italiani dal 1945 al 1959», Roma, Gremese Editore, Vol. 2, 2007.
- Jérôme Seydoux, *Filmographie Pathé*, sito web [filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathè.com](http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathè.com).
- Jean Tulard (cur.) *Dictionnaire Napoléon*, Paris, Fayard, 1999.

## Statistiche

Produzione di film napoleonici divisa per nazione dal 1897 al 2012

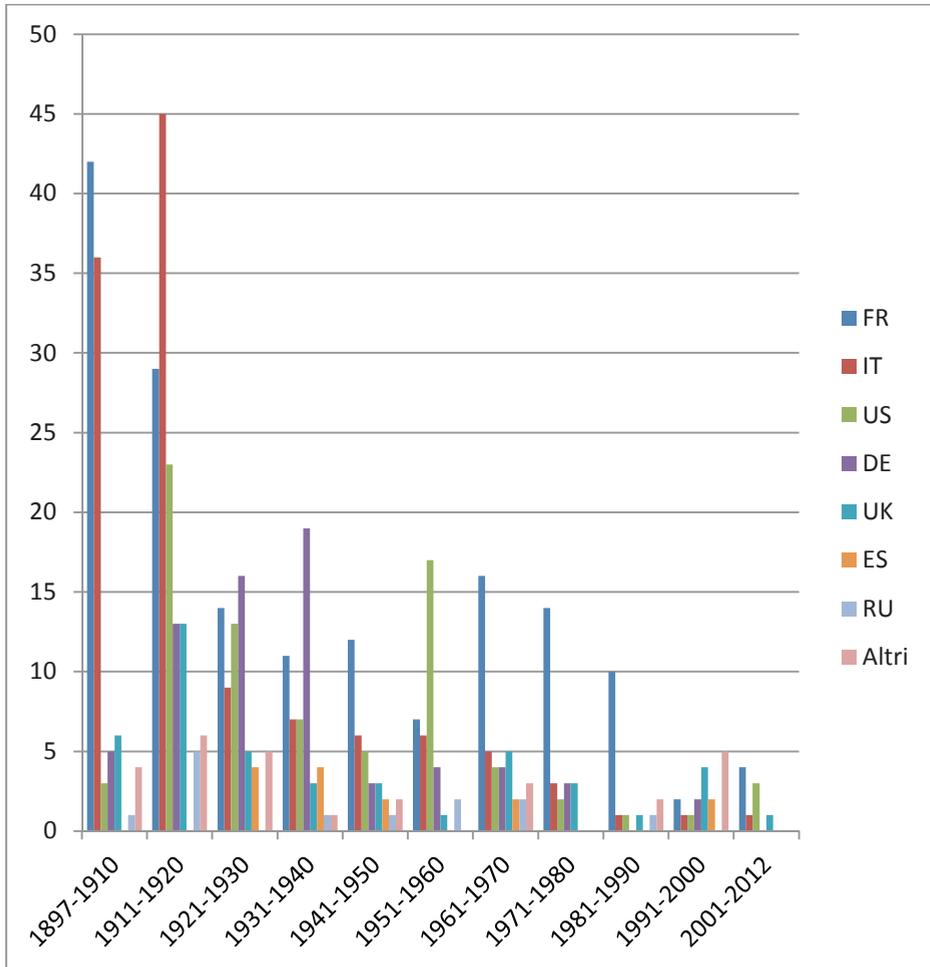
Sono esclusi i film in coproduzione

	1897 1910	1911 1920	1921 1930	1931 1940	1941 1950	1951 1960	1961 1970	1971 1980	1981 1990	1991 2000	2001 2012	Totale film
FR	42	29	14	11	12	7	16	14	10	2	4	161
IT	36	45	9	7	6	6	5	3	1	1	1	120
US	3	23	13	7	5	17	4	2	1	1	3	79
DE	5	13	16	18	3	4	4	3	0	2	0	68
UK	6	13	5	3	3	1	5	3	1	4	1	45
RU	1	5	0	1	1	2	2	0	1	0	0	13
ES	0	0	4	4	2	0	2	0	0	2	0	14
AU	0	2	3	0	0	0	0	0	0	1	0	6
HU	0	1	0	1	1	0	1	0	2	0	0	6
PL	0	0	1	0	0	0	2	0	0	2	0	5
DK	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
BE	2	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4
CZ	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	2
SE	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
PT	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
CA	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
Tot	97	134	66	52	34	37	41	25	16	17	9	528

## Elenco delle nazioni

FR – Francia; ES – Spagna; AU – Austria; IT – Italia; HU – Ungheria;  
 PL – Polonia; US – Stati Uniti d’America; DK – Danimarca;  
 DE – Germania Federale, Repubblica Democratica Tedesca, Germania; BE – Belgio;  
 UK – Regno Unito; CZ – Repubblica Ceca, Slovacchia; RU – Russia,  
 URSS;  
 SE – Svezia; PT – Portogallo; CA – Canada;

Grafico produzione mondiale per nazione



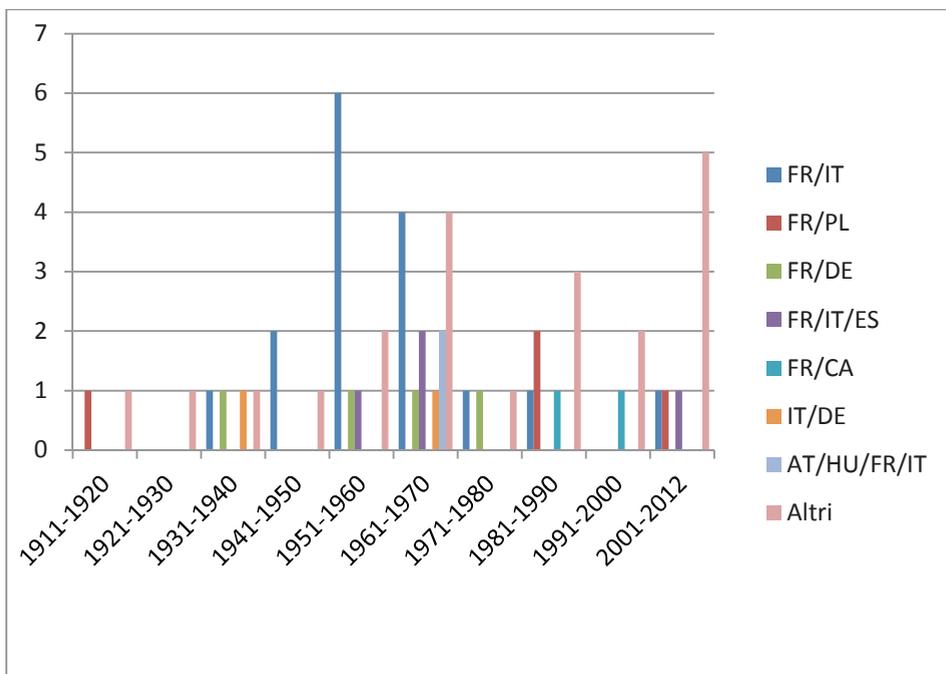
## Film napoleonici realizzati in coproduzione

	FR/ IT	FR/PL	FR/ DE	FR/IT/ ES	FR/ CA	IT/ DE	AT/ HU/ FR/IT	Altri	<b>Totali</b>
1911-20	0	1	0	0	0	0	0	1	<b>2</b>
1921-30	0	0	0	0	0	0	0	1	<b>1</b>
1931-40	1	0	1	0	0	1	0	1	<b>4</b>
1941-50	2	0	0	0	0	0	0	1	<b>3</b>
1951-60	6	0	1	1	0	0	0	2	<b>10</b>
1961-70	4	0	1	2	0	1	2	4	<b>14</b>
1971-80	1	0	1	0	0	0	0	1	<b>3</b>
1981-90	1	2	0	0	1	0	0	3	<b>7</b>
1991-00	0	0	0	0	1	0	0	2	<b>3</b>
2001-12	1	1	0	1	0	0	0	5	<b>8</b>
<b>Totali</b>	<b>16</b>	<b>4</b>	<b>4</b>	<b>4</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>21</b>	<b>55</b>

Altre nazioni che hanno partecipato a coproduzioni oltre a quelle citate a pag. 22

AG – Argentina  
 MX – Messico  
 SY – Siria  
 EG – Egitto  
 CH – Svizzera  
 RO – Romania  
 NZ – Nuova Zelanda

## Grafico coproduzioni film napoleonici



### Il sondaggio Planet sul miglior interprete di Napoleone

Nell'agosto 2014 il sito Planetfigure ha pubblicato un sondaggio sul miglior interprete di Napoleone. Rod Steiger ha stravinco con 24 voti (77,4%); 3 sono andati a Christian Clavier e 2 a Ian Holm, nessuno a Pierre Mondy, mentre 2 votanti hanno giudicato "blasfema" la rappresentazione dell'Imperatore!

<http://www.planetfigure.com/threads/poll-best-napoleon-portrayal-in-movies.65668/>



## Gli Americani nella Campagna d'Italia: l'occhio del cinema<sup>1</sup>

di David W. Ellwood

### *Introduzione*

Nella campagna d'Italia dal luglio 1943 fino al maggio 1945 furono presenti – dalla parte delle ‘Nazioni Unite’ – le forze armate di ben sedici paesi. Ma nessuno – nemmeno gli inglesi, che dirigevano la campagna sia militarmente, sia politicamente dopo il primo gennaio 1944 – ha lasciato tanti ricordi quanto l'esercito americano.

Sono ricordi densi e complessi, spesso contraddittori. Basta confrontare i contenuti proposti dal supplemento dell'edizione bolognese de *l'Unità* in occasione del 50esimo anniversario della liberazione nel 1995, con *Mistero napoletano* di Ermanno Rea, il lungo racconto memorialistico di un veterano del PCI nella sua versione campana, pubblicato negli stessi mesi. Il primo di questi due testi *celebra* e ricorda con allegria l'arrivo degli americani, con i loro cibi, la loro musica, i loro fumetti, e naturalmente il cinema di Hollywood. Il secondo invece è molto amaro, e trasmette tutto la disperazione prodotta a Napoli dall'impatto disgregante di una massa incontrollata di soldati piombati addosso a una città già in preda al panico e alla fame, e ora esposta ai più nefasti effetti del mercato nero, della prostituzione di massa, dello sfascio di ogni organizzazione sociale.<sup>2</sup> Tanti romanzi, spettacoli teatrali, racconti e diari hanno offerto testimonianze dell'eccezionalità di questa situazione di guerra a Napoli. E anche tanti film. Comunque in ogni narrativa, non importa quale sia la sua forma, non importa se di origine italiana o straniera, si trovano sempre due ‘soggetti sociali’ come protagonisti: le giovani donne del posto e gli americani.

1 Una versione precedente di questo saggio è stata pubblicata in *Da Venezia al mondo intero: scritti per Gian Piero Brunetta*, Marsilio, Venezia 2014.

2 *l'Unità*, ediz. Bologna, 25 aprile 1995; Rea, *Mistero napoletano. Vita e passione di una comunista negli anni della Guerra fredda*, Torino, Einaudi, 1995; Maria Porzio. *Arrivano gli Alleati! Amori e violenze nell'Italia liberata*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

Nelle righe seguenti si segnalerà la singolare importanza del cinema come fonte per studiare questa insolita dialettica sociale e culturale, inserendo la riflessione cinematografica italiana in un contesto europeo. Si mostrerà inoltre come tale riflessione continui fino a giorni nostri, forse non più in Italia, dove la presenza militare americana ha perso quasi del tutto il suo significato provocatorio in senso culturale e sociale, ma altrove in Europa – nei Balcani per esempio – dove poteva essere considerata ancora una novità fino a tempi molto recenti.

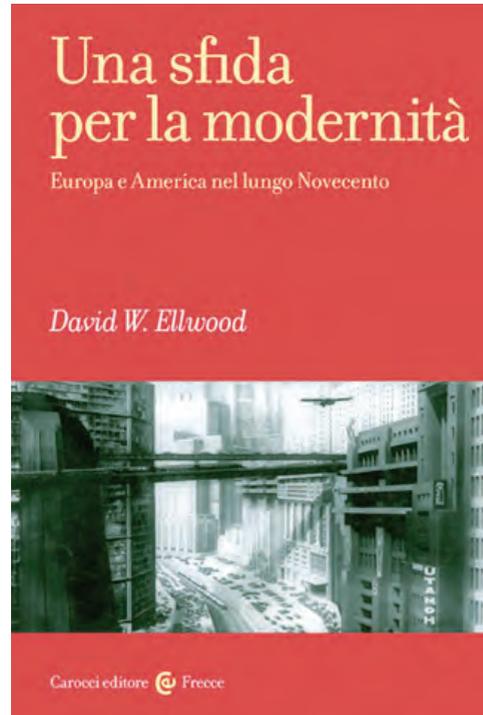
*Non 'kiss, kiss, bang, bang', ma 'bang, bang, kiss, kiss'*

Qualunque situazione di guerra, nel cinema di fiction hollywoodiana, prima o poi produce il suo dramma di tipo 'kiss, kiss, bang, bang', per adattare la famosa caratterizzazione lanciata dal critico Pauline Kael anni indietro, riferita alle trame di tanti film dell'epoca classica degli *studios*. In realtà lei si riferiva principalmente ai western e ai polizieschi, ma poiché i film di guerra hanno sempre costituito una parte notevole della produzione americana, e pochissimi sono i film con soli uomini, la questione 'di genere' si è proposta sullo schermo quasi sempre, prima o poi. Ovviamente la guerra in tutte le sue forme arriva prima delle forze di liberazione/occupazione americane: da qui la necessità di rovesciare l'ordine delle cose nella frase ironica della Kael. Ma attenzione: ci sono molte più guerre americane – 'di necessità o di scelta', per usare il linguaggio dei politologi - che non film ambientati nelle guerre americane. Perché? Perché tutto quello che non era la Seconda guerra mondiale - la 'Guerra buona' per usare gli stilemi della memorialistica americana – o la Guerra fredda - resta tutt'ora troppo controverso per essere affrontato dal cinema *mainstream*? E quindi rimarrebbe ancora valida la vecchia affermazione del critico tedesco emigrato negli Stati Uniti, Siegfried Kracauer, secondo cui Hollywood affronta una vicenda storica solo quando esiste un consenso abbastanza solido presso l'opinione pubblica sul suo significato morale?<sup>3</sup>

3 Sigfried Kracauer, 'National Types as Hollywood Presents Them' (1949), ora in Johannes von Moltke e Kristy Rawson (cur.), *Siegfried Kracauer's American Writings: Essays on Film and Popular Culture*, Berkeley, University of California Press, 2012.

Forse esiste un'altra spiegazione, non moralistica, per il predominio della Seconda guerra mondiale nella filmografia di guerra americana. Senza affrontare in questa sede una storia lunga e contorta, si può affermare che oggi le forze armate americane, ovunque vadano, si barricano dentro vaste isole fortificate e completamente autosufficienti, riducendo il contatto con le popolazioni locali al minimo necessario e sempre accompagnato da un vasto dispiegamento di armamenti per proteggerli contro *qualsiasi* rischio fisico. Questa tendenza verso l'assoluta autosufficienza era già evidente durante la Seconda guerra mondiale, ma l'impulso a trasformare le basi in fortezze sempre più protette risale al Vietnam, raggiungendo il suo apice – fino ad adesso – in Iraq e Afghanistan. In questa situazione la popolazione femminile locale rischia di finire come una risorsa da sfruttare per mere necessità fisiche, com'è successo nel caso della presenza americana nella Corea del Sud negli anni '60-'70 del secolo scorso, che è stato documentato qualche anno fa da Katherine Moon. Qui è stata la prostituzione stessa ad essere militarizzata, suggerisce la Moon<sup>4</sup>.

Durante la Seconda guerra mondiale comunque, il contatto con le donne locali in Europa si sviluppò lungo linee ben complesse. Nel mio recente testo *La sfida della modernità*<sup>5</sup>, che contiene un capitolo sugli eserciti statunitensi come portatori dei modelli americani di modernità, suggerisco che l'impatto/ricezione di queste forze armate è comprensibile tenendo



4 Katharine H. S. Moon, *Sex Among Allies: Military Prostitution in U.S.-Korea Relations*, New York, Columbia University Press, 1997.

5 David W. Ellwood, *Una sfida per la modernità. Europa e America nel lungo Novecento*, Roma, Carocci, 2012.

presente le seguenti considerazioni:

1. L'eredità, in tutti i territori liberati, di miti pre-esistenti e condivisi sull'America e di tutte le precedenti esperienze dirette, che queste popolazioni avevano fatto, della realtà statunitense in tutte le sue forme<sup>6</sup>;

2. L'ideologia molto chiara portata dai liberatori. Una leggenda dice che su un lato delle banconote militari portate dagli americani in Italia ci fossero le *Four Freedoms*. Ovviamente i temi cari a Wilson e a Roosevelt, le battaglierie Nazioni Unite promisero nella loro propaganda di guerra che avrebbero salvato i popoli liberati non solo dai Nazi-Fascisti, ma più in là, da ogni forma ereditata di miseria, lotta di classe e guerra;

3. Il dinamismo, la tecnologia, il benessere materiale e i messaggi subliminali del modo americano di fare la guerra. L'opulenza scorreva ovunque, accecando, distorcendo e spesso corrompendo ogni cosa con cui veniva a contatto<sup>7</sup>. Più tardi gli studiosi avrebbero dimostrato che non si trattava dell'avventata sconsideratezza di una nazione diventata da poco ricca, ma della precisa scelta strategica operata dallo Stato Maggiore a Washington, con l'obiettivo di tenere unito un esercito che *non* stava combattendo per difendere casa e famiglia, ma che costituiva invece una grande massa inesperta di individui in uniforme provenienti da un paese con una scarsa tradizione militare e un forte impegno per la democrazia cittadina;

4. La forza propriamente americana che veniva loro dai film di Hollywood. Ovunque andassero le forze armate, subito arrivava l'industria cinematografica. Con 4.000 dei suoi presenti nell'esercito e il permesso di agire come «l'unica organizzazione commerciale» attiva nelle zone di guerra, Hollywood era determinata a riconquistare i suoi vecchi mercati, mettere in mostra i prodotti non visti, trasformare la guerra in leggenda, mito e intrattenimento, ed esaltare il modo di vivere americano. Da parte sua, il Dipartimento di Stato si aspettava che i film mandati all'estero da Hollywood “facessero onore al buon nome di questo paese e delle sue istituzioni”;

<sup>6</sup> Versione napoletana in Porzio, *op.cit.*, pp. 65- 67.

<sup>7</sup> Impatto a Napoli descritto in *ivi*, pp. 31, 67.

5. Una quasi totale mancanza di preparazione – storica, culturale, mentale – rispetto al grado di responsabilità che ci si aspetterebbe, in epoca moderna, da una forza di liberazione. Sulla carta vi erano progetti e schemi, vi erano corsi di sessanta giorni in scuole create appositamente. Ma nessuno sapeva come mettere in pratica le lezioni apprese, come bilanciare controllo e iniziativa locale, priorità civili e militari, le relazioni con gli alleati e quelle con le popolazioni liberate. L'Italia meridionale «si trasformò in un laboratorio in cui verificare le nostre teorie», ricordava nel 1948 un rapporto semiufficiale<sup>8</sup>;



6. Insieme a tutta l'apparente sicurezza e spavalderia, un atteggiamento di autocritica che sarebbe presto emerso prima nei servizi giornalistici, poi filtrato nei rapporti e nelle inchieste ufficiali e nelle memorie, nei romanzi, nei film. Già a quel tempo o in seguito, i paradossi di una «democrazia imposta» – di popolazioni «obbligate a essere libere» – non sfuggirono a nessuno. John Hersey, promettente reporter della rivista settimanale *Time*, scrisse *Una campana per Adano* (*A Bell for Adano*, 1944) per evidenziare le difficoltà di portare la democrazia a società pre-moderne, come nei villaggi della Sicilia, dove il tempo e il fascismo avevano incancrenito ogni realtà. Pur presentandosi come romanzo, questo testo tratteggiava un'America che si sarebbe imposta nel mondo attraverso i suoi eserciti, e sosteneva che da questi e dai suoi uomini sarebbe stata giudicata<sup>9</sup>.

8 George C. S. Benson e Maurice Neufeld in C. J. Friedrich (cur.), *American Experiences in Military Government in World War II*, New York, Rinehart, 1948.

9 Tradotto in cinema da Henry King nel 1945, con lo stesso titolo.

Peggio per Hersey e i suoi lettori americani, a desumere dai giudizi lasciati dalla maggior parte dei napoletani, autorità comprese, e documentati così efficacemente nel libro della Porzio. L'episodio romano di *Paisà* non li salva neppure. Accolti come liberatori trionfanti, dopo sei mesi di permanenza la truppa si è ridotta a una massa brulicante di ubriaconi e frequentatori – con disgusto – di prostitute. Senza saperlo, Rossellini conferma intuitivamente quello che ogni studioso di sociologia militare sa: dal momento in cui una forza combattente si ritira nelle retrovie, sottraendosi alla tensione del pericolo mortale, rischia sempre di perdere ogni forma di coesione e di senso di corpo militare<sup>10</sup>. Questo era particolarmente il caso delle forze militari americane, per i motivi sopra indicati al punto 3. Come illustra brillantemente il romanzo *Comma 22* di Joseph Heller – adattato per il cinema magistralmente da Mike Nichols nel 1970 – questi soldati non riescono a dimenticare di essere *individui*: cittadini, figli, mariti, uomini di affari (alcuni) e soprattutto esseri umani pensanti; l'esatto opposto di quello che richiede lo strumento militare in ogni suo senso tradizionale.

Naturalmente il cinema americano – soprattutto il cinema americano – non potrebbe esistere senza il trionfo dell'individuo; è questa una delle chiavi dell'universalità dei suoi messaggi. Ma quello che rende il cinema di guerra americano interessante è il suo ruolo nel conservare, ad uso domestico principalmente, un'idea eroica del soldato americano, un soldato che riesce generalmente a conservare la propria umanità ed individualità – in versione americana – pur in mezzo a tutti gli orrori del confronto bellico in un contesto di guerra totale. Per contrasto gli altri o non esistono – cioè i soldati delle forze armate alleate – oppure sono ridotti allo stereotipo di una massa indifferenziata di brutti come i soldati nazisti sempre (ma anche i marocchini in *La Ciociara* di De Sica, e *La Pelle* della Cavani, se vogliamo un altro esempio, da casa nostra).

Una recensione anonima (probabilmente inglese) di *Saving Private Ryan* di Spielberg, del 1998, ha espresso bene questi concetti:

‘Le entusiastiche recensioni americane hanno ignorato la

---

<sup>10</sup> Eric Carlton, *Occupation. The Policies and Practices of Military Conquerors*, London, Rowman & Littlefield, 1992.



*Miracolo a Sant'Anna*

questione se (il film) offre una rappresentazione onesta della Seconda guerra mondiale. Nessuno può dubitare il realismo delle scene di combattimento né l'autenticità del contesto storico evocato. Ma altri aspetti del film non saranno perdonati dagli spettatori non-americani. L'assenza degli Alleati fa impressione...dove sono gli inglesi, i francesi, i polacchi o i canadesi ?

‘Il pubblico tedesco del film sarà esasperato dell’invariata, interminabile rappresentazione della ‘razza suprema’. Gli americani vengono presentati come una miscela amabile di adolescenti dagli occhi dolci, ragazzotti dalle grasse fattorie del Midwest e buontemponi dal profondo Sud. Muore uno di loro ed è una tragedia; feriti reclamano a voce alta acqua, morfina o mamma. Ma quando viene ucciso un tedesco, è solo un altro nazista morto, di quelli che hanno tutti la testa rasata, la mente del pugile e gli occhi blu sempre fissi del fanatico. Vogliono convincerci che questo film sarebbe un autentico

resoconto storico? Non scherziamo...<sup>11</sup>

Comunque per Hollywood, il modo più ovvio e facile per confermare l'umanità conservata nonostante tutto dell'eroe americano in uniforme era ricorrere al suo *topos* preferito: la vicenda romantica. Occorre distinguere comunque: tra le varie fasi di produzione dei film, partendo dall'epoca della guerra medesima fino a giorni nostri; tra i film prodotti per precisi scopi politici (come *A Foreign Affair* di Billy Wilder del 1949), e quelli di intrattenimento; tra quelli frutto di un ambito 'trans-atlantico' (quelli inglesi in particolare, come *The Way to the Stars*, di Anthony Asquith del 1945, oppure *Yanks* di John Schlesinger del 1979), e quelli co-prodotti in Europa per un pubblico internazionale, compreso quello americano (come *Miracolo a Sant'Anna* di Spike Lee, del 2008).

Soprattutto bisogna rendersi conto che pur partendo da premesse identiche – il bel giovane americano in uniforme che incontra la ragazza o le ragazze del paese liberato e/o occupato – lo sviluppo della trama e dei personaggi, lo scontro delle civiltà rappresentato, e il linguaggio filmico utilizzato per raffigurare il melodramma variano molto secondo il parametro più ovvio di tutti: l'ambientazione nazionale.

In fin dei conti sono solo due i paesi europei che hanno visto una produzione cinematografica di rilievo su questo tema: la Gran Bretagna (o meglio l'Inghilterra), e l'Italia. Per quanto riguarda la Francia, in coerenza con l'ideologia nazional-gollista, gli americani non avrebbero fatto niente, neanche in questo campo, durante la Libération. Più sorprendente è il caso tedesco, dove la permanenza americana ha ricreato uno stato, demilitarizzato una popolazione, ha combattuto la Guerra fredda, e gettato radici tutt'ora ben visibili sul territorio. Eppure, ha scritto lo specialista più citato di cinema tedesco, Thomas Elsaesser, i milioni di soldati americani che hanno passato per quel paese 'sembrano non aver lasciato praticamente nessuna traccia' nel cinema tedesco dei decenni del dopoguerra.' E l'unica possibile eccezione di rilievo, *Il matrimonio di Maria Braun*, di Fassbinder, del 1978, è un'allegoria della nascita della Repubblica federale, e certamente non un trattato sull'incontro giovani tedesche – americani

---

11 <http://www.totalfilm.com/reviews/cinema/saving-private-ryan>.

in uniforme<sup>12</sup>.

L'esperienza inglese si contraddistingue per due motivi principalmente. In primo luogo, vi è stato un vasto sforzo da parte dello stato inglese (molto meno quello del governo di Washington) per *organizzare* l'incontro dei due popoli. E in questa campagna di ingegneria sociale il cinema ha giocato un ruolo fondamentale, sia nella sua versione documentaria, sia in quella delle pellicole a soggetto. Da *A Yank in the RAF* (Lou Edelmen 1941), fino al classico *A Matter of Life and Death* (Michael Powell and Emeric Pressburger 1946)<sup>13</sup>, il Ministero delle Informazioni si è assegnato un ruolo fondamentale nel tentativo di gestire i rapporti tra la popolazione indigena e le forze combattenti di oltre-oceano, una campagna necessaria in parte per le dimensioni della presenza americana – quasi 3 milioni di elementi del personale militare americano sono passati per le isole britanniche nel corso della guerra – ma anche perché le tensioni sociali e culturali tra le parti in causa erano molto più gravi del previsto, e *non* potevano essere discussi in pubblico per non dare conforto al nemico o disturbare in alcun modo il grande alleato d'oltreoceano. George Orwell ha denunciato le conseguenze di quest'autocensura con la sua ben nota asperità<sup>14</sup>.

La seconda dimensione particolare della vicenda inglese è l'intensità del ricordo lasciato nel subconscio della popolazione – soprattutto nella parte

---

12 Cfr. Thomas Elsaesser, 'German Postwar Cinema and Hollywood', in David W. Ellwood e Rob Kroes (cur.), *Hollywood in Europe: Experiences of a Cultural Hegemony*, Amsterdam, VU University Press, 1994, p. 285. Analisi storiche di questo incontro si trovano in Petra Goedde, Petra, *GIs and Germans: Culture, Gender and Foreign Relations, 1945–1949*, New Haven-London, Yale University Press, 2003; Maria Höhn, *GIs and Fräuleins: The German–American Encounter in 1950s West Germany*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2002.

13 Sull'immenso impatto nel tempo nella cultura britannica di *A Matter of Life and Death* – compresa una citazione nella cerimonia di apertura delle Olimpiadi di Londra del 2012 – si vede l'eccellente voce dedicato al film in Wikipedia: [http://en.wikipedia.org/wiki/A\\_Matter\\_of\\_Life\\_and\\_Death\\_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/A_Matter_of_Life_and_Death_(film)). Va notato che la complessa trama della vicenda narrata, sospesa tra questa vita e un'altra immaginata dopo la morte presunta del protagonista, vede il rovescio dello solito schema romantico delle produzioni hollywoodiani. Qui è l'eroe inglese che riesce a conquistare la solitaria ragazza americana..

14 Ho discusso questa situazione nel cap. 7 del mio *The Shock of America. Europe and the Challenge of the Century*, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 296-304.

femminile – a giudicare da tutti i romanzi, telenovelas, mostre, analisi sociali, e, naturalmente, film di *fiction* dedicati al tema di questo incontro/scontro di civiltà. Ancora nel 2007 fu possibile trovare nei supermercati un nuovo romanzo popolare come *The Grafton Girls*, che narra con tanti particolari presi dalla vicenda vera, l'impatto delle truppe americane sulle ragazze proletarie di Liverpool. Nei negozi di DVD era possibile nel 2009 comprare una copia di *We'll Meet Again*, una dramma televisivo di 12 ore originariamente prodotto da un rete commerciale nel 1982, e dedicata alla vicenda di una piccola città di campagna a nord-est di Londra, circondate da basi delle forze aeree americane. Nel Novembre 2012 la BBC ha dedicato l'ennesimo programma radiofonico a questa storia, in due episodi col titolo 'GI Britain'<sup>15</sup>. Di tutta questa produzione comunque, l'opera più significativa dal punto di vista della storia sociale e culturale dell'incontro popolare anglo-americano rimane il già menzionato *fiction* di John Schlesinger, *Yanks* (1979), che costituisce il personale tributo del grande regista venuto dalla tradizione del *Free Cinema* inglese alla forza del legame trans-atlantico nella sua vicenda personale e professionale.

Ambientato in una piccola città delle brughiere nel nord dell'Inghilterra, il fascino di Hollywood impersonato da Richard Gere interpreta il fascino di Hollywood del 1943, versione militare. L'aspetto perfetto, l'opulenza, le maniere e la generosità di Matt (Gere) confermano tutti gli stereotipi dell'epoca. Ben presto egli travolge sentimentalmente l'attraente figlia del droghiere del paese, spingendo il suo fidanzato locale – un ragazzino timido, piccolo, tipico soldato inglese mal equipaggiato – verso l'oblio. Attraverso molte vicissitudini dolorose, l'amore anglo-americano trionfa e i due protagonisti sono riuniti da urla e dichiarazioni di fede gridate sopra una folla enorme, nel momento in cui il treno di Matt parte dalla stazione locale per il fronte della Normandia. Intanto il suo ufficiale superiore è riuscito a sedurre la moglie (Vanessa Redgrave) di un comandante navale, rimasta da sola in un grande palazzo di campagna, facendola volare in un bombardiere verso una base americana in Irlanda del Nord, piena zeppa di cibo, slot-machines e Coca-Cola. Mai l'idea del soldato americano come portatore dei valori e dei modi della via americana verso una modernità

15 <http://www.bbc.co.uk/programmes/b01nnw7y>.



Alberto Sordi e Monica Vitti in *Polvere di Stelle* (1973). L'effimero successo di una compagnia di guitti presso le truppe americane in Italia.

più libera, più aperta e più ricca materialmente è stata così esplicita<sup>16</sup>.

### *La vicenda italiana*

Benché alcuni testimoni abbiano visto l'arrivo degli Alleati nel sud d'Italia come una forza che ha messo in moto aspirazioni sub-conscie di movimento e cambiamento nella popolazione locale – stiamo pensando ad alcune righe dell'*Autunno della repubblica* di Scalfari, o il racconto di Malaparte, *Il compagno di viaggio*<sup>17</sup> - gli americani che vediamo nelle

16 Discussione del film in questo senso in Ellwood, *The Shock*, cit., pp. 303-4. Come produzione, il film ha avuto molta difficoltà e non è stato un successo commerciale: la vicenda è raccontata in William J. Mann, *Edge of Midnight. The Life of John Schlesinger*, London, Hutchinson, 2004, Capp. 14-15 e pp. 426-7. Inserito comunque nel contesto dell'evoluzione della memoria collettiva inglese della Seconda guerra mondiale, acquista tutt'altro significato; cfr. Juliet Gardiner, 'Over Here'. *The GI's in Wartime Britain*, London, Collins & Brown, 1992.

17 Eugenio Scalfari, *L'autunno delle Repubbliche*, Milano, Etas Kompass, 1969, pp. 95-6, Curzio Malaparte, *Il compagno di viaggio*, Milano, Excelsior 1881, 2007. In questo racco-



*Un americano in vacanza* (1960) di Luigi Zampa

pellicole a soggetto italiani sono sostanzialmente sì, liberatori dal terrore e dall'occupazione forzata nazista, ma soprattutto gente di passaggio, inconsapevoli di dove si trovino e, in un certo senso, indifferenti. Il solo titolo di *Un americano in vacanza* di Luigi Zampa (1946) è emblematico dell'idea che molti americani in uniforme davano di sé.

Napoli sarà la prima grande prova della capacità degli Alleati di portare qualcosa oltre alla fine delle violenze belliche e l'espulsione del nemico, e prestissimo dopo il loro arrivo il 1° ottobre 1943 si rivela una catastrofe. Per le truppe americane, la metropoli distrutta dai bombardamenti e ridot-

---

nto breve inedito fino al 2007, lo scrittore ex-fascista sosteneva che la sconfitta totale del 1943 aveva innescato un esodo dalla Sicilia, guidato dalle donne, che vedevano un'opportunità per scappare dalla miseria in cerca di una terra che desse loro ricchezza, giustizia, ordine pubblico e dignità. Malaparte, tuttavia, non collegava questo movimento di massa all'arrivo degli Alleati, ma a uno schema antico per cui la sconfitta dell'ordine esistente portava sempre un'«opportunità di libertà» per i più poveri; *loc. cit.* pp. 74-5.

ta alla fame rappresentava forse tutto quello che odiavano del Vecchio Mondo. «Nell'agosto del 1944, il porto di Napoli era un ricettacolo di trambusto, efficienza e furti in mezzo alle rovine e al panico», scriveva John Horne Burns nel suo capolavoro del dopoguerra *La Galleria*<sup>18</sup>. Guardando i rifiuti che galleggiavano in mare, uno dei soldati nel romanzo dice semplicemente: «l'Europa scarica i suoi rifiuti nel Golfo di Napoli».

Nella disperata lotta per la sopravvivenza, molti napoletani sembravano orgogliosi di sbandierare il loro antimodernismo. Un cronista inglese sosteneva, documentandolo, che la guerra li aveva ributtati «nel Medio-evo». Tuttavia, Eduardo De Filippo osservava la situazione da una diversa prospettiva. In seguito fu proprio lui a ricordare: «Il nuovo secolo, questo XX secolo, non raggiunse Napoli fino all'arrivo degli Alleati; mi sembra che qui a Napoli la Seconda guerra mondiale abbia avuto lo stesso effetto del trascorrere di cento anni, come se si fosse passati dal giorno alla notte»<sup>19</sup>.

Il più grande romanzo italiano della guerra, *La pelle* di Curzio Malaparte, trasformato in una pellicola dissacrante e spietata da Liliana Cavani nel 1981, ambientato anche questo in larga parte a Napoli, evidenzia invece il presunto degrado nazionale. Nella visione del mondo profondamente pessimistica di Malaparte, lo svilimento di se stessi si trasforma in una sorta di esibizionismo. Questo atteggiamento rappresenta una sfida generalizzata alla logica di liberazione anglo-americana, secondo questo autore, specialmente alla loro bizzarra combinazione di moralismo e materialismo.

Malaparte rifiutava le definizioni tradizionali di vittoria e sconfitta, liberazione e occupazione. Lo scrittore, prima fascista anomalo, ora ufficiale

---

18 John H. Burns, *La Galleria. Un americano a Napoli*, Milano, Baldini & Castoldi, 1992, (ediz. originale, New York 1948).

19 Cit. in Nelson Moe, *Naples '44/ 'Tammurriata Nera', Ladri di Biciclette*, in J. Davis (cur.), *Italy and America 1943-44. Italian, American and Italian American Experiences of the Liberation of the Mezzogiorno*, Napoli, La Città del Sole, 1997, p. 442; Ma nel suo più famoso spettacolo teatrale, *Napoli milionaria*, del 1945, (dove gli Alleati non compaiono mai direttamente), il protagonista insiste: "Ha da passa' 'a nuttata..." , riferendosi all'oscuramento morale che sembra aver toccato tutti con l'arrivo della guerra; discussione in Gabriella Gribaudi, *Napoli 1943-45. La costruzione di un'epopea*, ivi, pp. 303-5.



Un tratto antiamericano nel cinema italiano sulla Resistenza. La famosa scena della polenta in *Tutti a casa* (1960) di Luigi Comencini. Il sottotenente Alberto Sordi agguanta la mano del pilota americano salvato e nascosto da una famiglia italiana, che per tutto ringraziamento li tratta con arroganza, fuma a tavola e tenta di mangiarsi l'unica salsiccia al centro della polenta.

di collegamento tra l'embrione del rinato esercito italiano e il Comando alleato, sosteneva che per i napoletani, con tutti i loro secoli di invasioni straniere, non era verosimile sentirsi sconfitti solo perché era arrivato un nuovo invasore. Per quanto riguardava gli eserciti alleati, era inutile che affermassero di liberare la gente e, allo stesso tempo, la volessero far sentire sconfitta. O erano liberi o erano sconfitti. In realtà, sosteneva Malaparte, i napoletani non si sentivano né l'una né l'altra cosa.

Ma sono discorsi che si sentono appena nella versione cinematografica, costruita con grandi mezzi per un pubblico che si presumeva internazionale, e nonostante il fatto che Malaparte abbia collaborato alla sceneggiatura, e si fa rappresentare esplicitamente nel film (interpretato da Marcello Mastroianni)<sup>20</sup>. Qui tutte le donne locali sono affamate di sesso, anche

<sup>20</sup> Curzio Malaparte, *La pelle*, Milano, Adelphi, 2010 (1a ed. Milano 1949), p. 4; opinioni simili vengono espresse dal vecchio che il giovane pilota americano trova in un bordello



Il ruolo ambiguo dell'ufficiale americano e dell'emissario del governo di Roma che vorrebbero impedire l'esecuzione di Mussolini da parte del CLN di Milano in *Mussolini ultimo atto* (1974) di Carlo Lizzani, soggetto e sceneggiatura di Mino Giarda

quelle (come il personaggio di Claudia Cardinale) apparentemente ben nutrite. I maschi americani (ci sono solo loro, tranne qualche scozzese in kilt per una piccola nota di varietà) concorrono a toccare il fondo, moralmente, cui si giunge con lo stupro di gruppo da parte di una banda di GI di una celebrità americana in fuga dall'irruzione di Vesuvio. A quel punto lei conferma al suo amico italiano, Malaparte: "Ora siamo pari".

Forse anche a causa degli orrori che la città ha vissuto, che nessuno nega, niente nella guerra in Italia ha colpito la fantasia cinematografica come la Napoli degli anni '43-'45. Decenni dopo la fine dell'occupazione alleata, ecco Mastroianni di nuovo ad agire come interprete del mondo

---

romano in *Comma 22* di Heller (nel film il giovane è interpretato da Art Garfunkel, il vecchio di uno splendido Marcel Dalio; analisi di Malaparte in Michela Nacci, *Storia culturale della Repubblica*, Milano 2009, p. 68; discussione completa di Malaparte, Burns, Lewis e altri in John Gatt-Rutter, "Naples 1944. Liberation and Literature", in *Italy and America 1943-44*, cit.

napoletano ad un altro americano grande e grosso, ma ingenuo e disorientato come il comandante della V Armata interpretato da Burt Lancaster in *La Pelle*. Questa volta si tratta del capo di una grande industria aeronautica americana, interpretato da Jack Lemmon, in *Maccheroni* di Ettore Scola (1985). Da giovane, soldato a Napoli durante la guerra, Mr Traven aveva catturato anch'egli il cuore di una giovane del posto, e suo fratello Antonio (Mastroianni), scapolo, si era dato da fare, negli anni dopo la partenza del giovanotto, per consolarla, inventando lettere del giovane americano da tutto il mondo, in cui l'aveva dipinto come un personaggio sempre più eroico, ma comunque legato alla sua Maria. Il suo ritorno a Napoli come grande personaggio davvero, ma totalmente sconnesso dal suo passato, costringe Antonio ad adoperarsi per riconciliare miti e realtà.

Definito da qualcuno come una 'fiaba consolatoria', il film si presenta, in effetti, come un carnevale di stereotipi, dove tuttavia lo scontro fondamentale è rappresentato in una forma molto semplice: è tra l'antico – Antonio lavora nell'archivio storico di una grande banca napoletana – e il moderno: il capitano dell'industria di alta tecnologica, con le sue nevrosi, la sua terribile fretta, e la sua idea fissa che tutto si può comprare con le carte di credito. Tale è la forza del folklore e delle superstizioni napoletani comunque, che Mr Traven alla fine viene *de-americanizzato*, e può finalmente cominciare a godersi la vita. E' un po' quello che è già successo a Mr. Hamilton (Clark Gable), un avvocato di Filadelfia, il quale – in *La baia di Napoli* (Melvin Shavelson 1960) - fallisce nel suo tentativo di 'salvare' uno scugnizzo di Capri dalla miseria e dall'arretratezza locale, perché bloccato dalle furberie e dalle arti della gente del posto (in particolare dal prorompente personaggio della zia interpretata da Sofia Loren). Ma la vittoria di Antonio è molto più completa. Come *Local Hero* dello scozzese Bill Forsyth (1983), che propone una trama curiosamente parallela a quella del film di Scola, *Maccheroni* respinge il fatalismo che contraddistingue tanto cinema di guerra europeo, e non soltanto quello italiano. Tuttavia facendo ricorso ai riti della tradizione, persino alle superstizioni, come suprema risorsa spirituale europea per controbattere la modernità in versione americana, diventa difficile credere che queste storie potevano offrire una prospettiva particolarmente convincente per chi non

abitava a Napoli o in un remoto paese di pescatori in Scozia<sup>21</sup>.

### Conclusioni

A differenza della storiografia italiana, che ha considerato la guerra in Italia post-1943 quasi esclusivamente in chiave politica, cioè come 'prequel' della Guerra fredda, il cinema l'ha rappresentato soprattutto come una dramma popolare, un'immensa storia di sofferenze, crudeltà, miseria e speranze deluse<sup>22</sup>. Nella fase del neo-realismo, non è un cinema di intrattenimento o evasione; com'è ben noto, ha fatto parte del processo di elaborazione collettiva dei lutti provocati dal diffondersi sul territorio nazionale della guerra totale in tutte le sue forme fino a quel momento. Chi riunisce la storiografia al cinema, e tutte le fasi del cinema della guerra in Italia, sono, ovviamente, gli americani. Nel brevissimo episodio dedicato alla guerra in *Ba'aria* di Tornatore, del 2009, non potevano non esserci che loro: gli americani. Proiettando indietro le priorità politiche/ideologiche di tutto il dopoguerra fino ad oggi, interessa soltanto quello che hanno fatto gli americani. L'assenza quasi totale degli inglesi – se facciamo eccezione per l'episodio fiorentino di *Paisà*, che li presenta in modo ridicolo – è la conferma di questa lettura, perché, piaccia o no, sono loro che hanno comandato in Italia, sia militarmente che politicamente, durante la campagna bellica (soprattutto dopo la partenza di Eisenhower nel gennaio 1944, e di 7 delle loro divisioni nel giugno dello stesso anno).

Ma a parte la presenza di qualche individuo più 'buono' degli altri – come l'aviatore solitario in *Aiutami a sognare* di Pupi Avati (1981, con Mariangela Melato) – gli americani in uniforme in generale non fanno una

---

21 In *Local Hero* il capo di una grande industria petrolifera di Texas (Burt Lancaster, sempre lui), che vuole costruire una raffineria su un delizioso angolo della costa scozzese, viene convertito ai valori e la visione della gente del posto da un vecchietto che vive in una barca sulla spiaggia. Entrambi gli uomini, si scopre, condividono il fascino per l'astronomia e l'astrologia.

22 Cfr. Tommaso Piffer, *Gli alleati e la Resistenza italiana*, Bologna, Il Mulino, 2010; si nota che la storiografia britannica ha trattato la stessa vicenda esclusivamente come episodio della Seconda guerra mondiale, quindi soprattutto da un punto di vista militare, per esempio: James Holland, *Italy's Sorrow. A Year of War 1944-45*, London, HarperPress, 2009; David Stafford, *Endgame 1945: Victory, Retribution, Liberation*, London, Abacus, 2007.



Manifesto di *Ciao nemico* (1981). Durante lo sbarco alleato in Sicilia, un plotone americano (comandato da Giuliano Gemma) si scontra e poi fraternizza con un plotone, altrettanto scalcinato, della Divisione Aosta (comandato da Johnny Dorelli).

bella figura in nessuno dei trattamenti filmici. Come vengono rappresentati in *La pelle* (nel film, molto più che nel libro), è solo una versione più 'spinta' nella sua impostazione di base di quella offerta in tante altre pellicole, comprese quelle americane (*Comma 22*, per esempio): poco più che adolescenti ed indifferenti, spensierati al punto di essere frivoli, troppo consapevoli di essere per caso e per poco in Italia, un paese per cui non avevano nessuno interesse storico o intrinseco (persino gli italo-americani sono quasi invisibili). Il mercato del sesso, si direbbe, gli interessa molto più della guerra, tanto meno perché si combatte. Nella *Recita* di Anghelopoulos (1975), si vedono questi innocenti americani subentrare in Grecia ai super-smaliziati inglesi, che hanno appena soffocato nel sangue un'insurrezione rivoluzionaria (siamo ad Atene, nella primavera 1945, una vicenda vera). Devono ancora imparare a fare gli imperialisti: infatti, dopo la Dottrina Truman del 1947 e il loro intervento indiretto nella guerra civile, la Grecia sarà uno dei paesi dove impareranno di più e più velo-

cemente cosa significhi nella pratica assumersi certe responsabilità nel mondo.

Eppure certi miti persistono nel tempo: o forse è stata l'atmosfera gelida che regnava per decenni dietro la Cortina di Ferro a conservarli. In *California Dreamin*, del rumeno Cristian Nemescu, del 2007, un plotone di Marines che accompagna un treno speciale diretto dalla Romania verso il Kosovo, viene bloccato in una stazione di confine dal capostazione, e sequestrato per molti giorni nonostante tutti i tentativi delle autorità per sbloccarlo. Risulta che il capostazione ha delle questioni rimaste aperte con gli americani dall'epoca della guerra: essi avrebbero sì bombardato la sua città e casa, ma (a differenza del caso italiano) *non* sono arrivati per salvare la popolazione dai russi e dai tedeschi, e redimersi con cibo e soldi. La famiglia del ferroviere è stata, infatti, deportata dai nazisti. Comunque sia, la popolazione locale del piccolo paese dov'è bloccato il treno comincia a mettersi in agitazione per la presenza di questi portatori della civiltà più potente del mondo. Il sindaco immagina investimenti e ricchezze in arrivo. Le giovani impazziscono per il sosia di Tom Cruise, e sognano – in cambio della solita transazione sessuale – di trasferirsi con uno di loro in California *subito*. Tutte illusioni, naturalmente, ma delle due parti in causa, nessuno rimane non toccato da questo incontro dei due mondi, nemmeno gli americani. L'orgoglio militare-nazionale delle stelle e strisce si trova costretto a venire a patti con le priorità e i modi di fare della popolazione locale, e dimostra – almeno questa volta – di aver capito la lezione.

E' un pezzo di cinema squisitamente europeo che riflette ancora una volta questa miscela di paure e speranze che hanno sempre accompagnato gli americani in uniforme nel mondo, dall'epoca della Seconda guerra mondiale in poi, un insieme di emozioni che nasce per la prima volta in Italia. Da quell'epoca in poi tocca al cinema dare voce e immagini ad alcune delle conseguenze materiali e morali, vissute o sognate, di questo confronto di civiltà.



---

## Cinecittà sulla Neretva

### La seconda guerra mondiale nelle co-produzioni cinematografiche tra Italia e Jugoslavia

di Francesco Di Chiara

La storia dei rapporti di coproduzione cinematografica tra Italia e Jugoslavia è allo stesso tempo marginale, lunga e complessa. Marginale perché, come vedremo, quella jugoslava era tutt'altro che un'industria cinematografica di primo piano, e per il partner italiano contava più come fornitrice di strutture e servizi che come socio alla pari: un ruolo, quest'ultimo, che era riservato, come è noto, prevalentemente alla Francia. Lunga, perché abbraccia un periodo che va dall'indomani della temporanea risoluzione delle diatribe territoriali relative alla sovranità su Trieste e sulla Dalmazia, e si estende oltre la morte di Tito, all'alba della definitiva dissoluzione della Federazione Jugoslava. Infine complessa, perché i momenti di intersezione tra le due cinematografie sono in realtà molteplici, e riguardano il modo in cui entrambe queste culture nazionali hanno utilizzato il cinema al fine di ricostruire la propria identità dopo i recenti traumi bellici.

Il periodo di interscambio più intenso tra le due cinematografie si consumò infatti lungo un arco temporale che andava dalla fine degli anni Cinquanta alla fine degli anni Sessanta: un periodo nel quale il cinema italiano si interrogò con sempre maggiore insistenza, soprattutto nell'ambito del cinema drammatico e della commedia, sul passato bellico e resistenziale, e in cui il contemporaneo cinema jugoslavo iniziò a rimodulare con maggiore spirito critico il tema della guerra partigiana, la principale grande narrazione della propria cultura cinematografica. D'altra parte, oltre che dalla vicinanza geografica, le due nazioni furono accomunate da esperienze condivise, e da una posizione peculiare all'interno dei rispettivi blocchi di appartenenza: l'Italia, infatti, aveva il maggior partito comunista dell'Europa occidentale, mentre la Jugoslavia, che dal 1948 era ufficialmente uscita dal blocco sovietico (al quale si è comunque riavvicinata dalla morte di Stalin), aveva per lungo tempo mantenuto rapporti complessi con i paesi occidentali sul piano sia economico che politico.



*Kapò*

Lo scopo di questo saggio è quello di indagare la relazione tra coproduzioni e rappresentazione del comune passato bellico, e in particolare dell'invasione italiana della penisola balcanica, prendendo in esame la dimensione produttiva e i processi di ridefinizione dell'identità nazionale, dapprima all'interno di alcuni film in coproduzione maggioritaria italiani imperniati sul secondo conflitto mondiale, tra cui *Kapò* (Gillo Pontecorvo, 1960), *Le soldatesse* (Valerio Zurlini, 1965) e *Andremo in città* (Nelo Risi, 1965); poi, all'interno del kolossal in coproduzione maggioritaria jugoslava *La battaglia della Neretva* (*Bitka na Neretvi*, Veljko Bulajić, 1969). A questo fine sarà necessario dapprima introdurre la questione dei rapporti di coproduzione tra Italia e Jugoslavia, illustrando il ruolo che esse rivestono nei rispettivi contesti industriali; poi, occorrerà individuare i possibili punti di convergenza o di distanza tra le due cinematografie: servirà cioè isolare le condizioni per l'esistenza di possibili rapporti che esulino dalla semplice partecipazione jugoslava a progetti nei quali il coproduttore italiano è l'unico responsabile dei contenuti artistico-culturali delle pellicole. Infine, si potrà procedere con l'esame dei singoli casi, in modo da evidenziare il ruolo giocato dalla rappresentazione della seconda guerra mondiale all'interno dell'evoluzione delle coproduzioni con le repubbliche balcaniche.

*L'inizio dei rapporti di coproduzione*

I rapporti di coproduzione tra Italia e Jugoslavia ebbero ufficialmente inizio con degli accordi bilaterali firmati nel dicembre 1957 dai rappresentanti delle rispettive cinematografie<sup>1</sup>, ma erano stati preceduti da alcune coproduzioni tripartite realizzate insieme alla Francia, come *Michele Strogoff* (Carmine Gallone, 1956) o *Fuga nel sole* (*Goubbiah, mon amour*, Robert Darène, 1956)<sup>2</sup>. Questa collaborazione giungeva poco dopo la temporanea<sup>3</sup> fine delle ostilità relative alla sovranità sui territori di Trieste e della Dalmazia, sancita sul piano militare ed economico, se non su quello politico<sup>4</sup>, dal Memorandum di Londra del 5 ottobre 1954, che aveva assegnato il primo all'Italia e il secondo alla Federazione jugoslava. Prima di allora i rapporti cinematografici tra le due nazioni erano stati inesistenti, e si erano limitati alla rappresentazione, da parte italiana, dell'esodo da Pola in *La città dolente* (Mario Bonnard, 1949) o delle tensioni nel Territorio Libero di Trieste in *Cuori senza frontiere* (Luigi Zampa, 1950); oppure, da parte jugoslava, alla rievocazione del recentissimo conflitto in Slovenia in *Na svoji zemlji* (*Sulla nostra terra*, 1947) e *Trst* (*Trieste*, 1951), entrambi diretti da France Štiglic. Il Memorandum si risolse in una rapida ripresa dei rapporti. Per l'Italia in piena ricostruzione, che si avviava verso gli anni del boom economico, la Jugoslavia costituiva un territorio dove esportare i propri prodotti o con cui siglare accordi industriali: per esempio in ambito automobilistico, come nel caso della collaborazione tra la Fiat e l'ex industria bellica Zastava, iniziata proprio nel 1954. Per la Jugoslavia, invece, l'Italia diventava la porta di un vicino benessere capitalista, da cui

1 Gli accordi, stipulati in lingua francese, sono poi stati ratificati dal Parlamento italiano con il 'Decreto del Presidente della Repubblica', nr. 463, 05/03/1958. Cfr. la *Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana*, Nr. 112, 09/05/1958, p. 2071-2073.

2 Per uno sguardo d'insieme relativo alle coproduzioni tra le nazioni del blocco occidentale e quelle del blocco sovietico, con particolare attenzione alla questione dei rapporti diplomatici, rimandiamo a Marsha Siefert, "Co-Producing Cold-War Culture. East-West Film-Making and Cultural Diplomacy", in Peter Scott-Smith, Peter Romijn, Joes Segal (cur.), *Divided Dreamworlds. The Cultural Cold War in East and West*, Amsterdam, Amsterdam University Press, pp. 73-94.

3 Ma sostanziale: la questione sarà definitivamente risolta solo con l'accordo di Osimo del 1975.

4 Cfr. Massimo Bucarelli, *La "questione jugoslava" nella politica estera dell'Italia repubblicana (1945-1999)*, Roma, Aracne, pp. 20-31.

importare, con le dovute cautele, beni di consumo e stili di vita<sup>5</sup>. In questo contesto, la Federazione jugoslava diventò, per l'industria cinematografica italiana, un luogo ideale dove delocalizzare una produzione che alla fine del decennio, e soprattutto dopo gli anni della prima crisi del cinema italiano postbellico consumatasi tra il 1954 e il 1956, stava diventando sempre più costosa e dai risultati incerti al botteghino. Il governo jugoslavo, infatti, aveva deciso di puntare, fin dall'alba della Liberazione, sul cinema come medium di elezione per il complesso processo di *nation building* concepito da Tito: tra il 1945 e il 1948 era così stato aperto uno studio cinematografico in ciascuna delle sei repubbliche della Federazione<sup>6</sup>. Alla metà degli anni Cinquanta, la giovane cinematografia della federazione jugoslava poteva così contare sulla presenza di strutture e di una manodopera relativamente qualificata, prima impiegata nei pochi film nazionali o in quelli realizzati in coproduzione, come il film sovietico-jugoslavo *V gorach Jugoslavii* (t. l. *Sui monti della Jugoslavia*, Abram Room, 1946). Una volta riavviati i rapporti diplomatici e commerciali, la Jugoslavia si candidò così a essere, per i produttori italiani, una meta ideale per mettere in piedi delle *runaway productions*, ossia delle lavorazioni per conto realizzate all'estero da registi e interpreti italiani che si avvalevano di location, strutture e tecnici stranieri, in modo da risparmiare rispetto ai costi che sarebbero stati sostenuti in Italia per gli stessi servizi. Una strategia che i produttori italiani conoscevano bene, per via delle numerose lavorazioni per conto effettuate per i produttori americani a partire dall'inizio del decennio<sup>7</sup>. Non è perciò un caso che tra i primi a sfruttare gli accordi di co-

5 Cfr. Francesca Rolandi, "L'immagine dell'Italia in Serbia (1950-1965). Dalla questione di Trieste alla cultura di massa", *Diacronie. Studi di storia contemporanea*, n. 5 (2011), pp. 3-7 (<[http://www.studistorici.com/2011/01/29/rolandi\\_numero\\_5/](http://www.studistorici.com/2011/01/29/rolandi_numero_5/)> [ultimo accesso 19/02/2015].

6 Cfr. Daniel J. Goulding, *Liberated Cinema. The Yugoslav Experience*, Bloomington, Indiana University Press, 1985, pp. 4. Per un esame del rapporto tra il cinema e il progetto di *nation building* jugoslavo, con particolare riferimento al festival del documentario e del cortometraggio di Belgrado, cfr. Dunja Jelenković, "The Festival Chronology", in Id. (cur.), *Festival Kratkog metra – 60 godina. Monografija Beogradskog festivala dokumentarnog i kratkometražnog filma/The Short Film Fest – 60 Years. Monograph on the Belgrade Documentary and Short Film Festival*, Belgrado, FEST Head Office, 2013, pp. 14-203.

7 Per un esame del ruolo svolto dalle coproduzioni all'interno della storia del cinema ita-

produzione vi fosse Dino De Laurentiis, un produttore italiano che mirava ad avere uno statuto internazionale e che frequentemente imitava i modi di produzione hollywoodiani: De Laurentiis infatti utilizzò le pianure della Vojvodina per *La tempesta* (1957), un film in costume diretto da Alberto Lattuada e interpretato da un cast internazionale. Per il coproduttore jugoslavo, invece, la questione era molto diversa: si trattava in primo luogo di incamerare valuta estera, preziosa per un'economia minacciata dal debito pubblico<sup>8</sup>; in secondo luogo, le coproduzioni permettevano di lavorare a stretto contatto con troupe straniere, offrendo così l'occasione di affinare il know-how delle maestranze, ma soprattutto di assimilare nuovi modelli da un punto di vista stilistico. Infatti, l'uscita di Tito dal Cominform aveva creato dei grossi problemi, sul piano estetico e ideologico, alla giovane cinematografia jugoslava: mentre le prime opere concepite in autonomia, come *Slavica* (Vjekoslav Afrić, 1947) e il già citato *Na svoji zemlji*, erano modellate sui canoni del realismo socialista, l'espulsione del Partito Comunista Jugoslavo dal Cominform aveva imposto al cinema nazionale di trovare nuovi riferimenti ideologici e narrativi per raccontare le proprie storie<sup>9</sup>, imperniata in massima parte sulla messa in scena del recente conflitto mondiale, sul ruolo giocato dai partigiani nella liberazione nazionale, e sull'unione delle diverse repubbliche nella nascita della nuova Federazione jugoslava.

---

liano postbellico rimandiamo a Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 2001. Per un'analisi delle *runaway productions* americane e sul loro impatto sulle culture produttive locali, con particolare riferimento all'Italia, si veda Daniel Steinhart, *A Flexible Mode of Production: Internationalizing Hollywood Filmmaking in Post-War Europe*, in Petr Szczepanik, Patrick Vonderau (cur.), *Behind the Screen. Inside European Production Cultures*, New York, Palgrave MacMillan, 2013, pp. 125-151.

8 Cfr. il paragrafo 5.4 “Gli studios jugoslavi e le coproduzioni internazionali” in Francesca Rolandi, *Con ventiquattromila baci: l'influenza della cultura di massa italiana in Jugoslavia (1955-1965)*, tutor Marco Buttino, dottorato di ricerca in Lingue e letterature moderne: indirizzo Slavistica, Università di Torino, a. a. 2009-2011. Il problema delle questioni valutarie connesse alle coproduzioni jugoslave è ricostruito anche nel documentario *Cinema Komunisto* (Mila Turajilić, 2010).

9 Cfr. Jurica Pavičić, “‘Lemons in Siberia’: a New Approach to the Study of the Yugoslav Cinema of the 1950s”, *New Review of Film and Television Studies*, Vol. 6, Nr. 1, 2008, pp. 19-39.

### *Cinema jugoslavo e neorealismo*

In un articolo uscito su «Cinema»<sup>10</sup> alla fine del 1950, Luigi Pestalozza riferì della difficile situazione della cinematografia jugoslava, in gran parte ancora in fase di organizzazione. Secondo il critico, si trattava di una cinematografia che si stava orientando “nella forma oltre che nella sostanza, verso nuove e più libere espressioni”, e per la quale il cinema di Vittorio De Sica, che era avidamente studiato, stava diventando una possibile fonte di ispirazione. Più in generale il neorealismo italiano, benché non fosse stato mai adottato esplicitamente come modello dalla cinematografia jugoslava, nel corso degli anni Cinquanta si affermò come un possibile punto di riferimento, in particolar modo verso la fine del decennio. Le iniziative, da questo punto di vista, si moltiplicarono sia sul versante della ricezione critica, che su quello della circolazione di forme e modelli narrativi, e infine sull’avvio di una cooperazione tra le due cinematografie.

Sul primo versante si colloca un continuativo interesse per il neorealismo che pervase, nell’ultimo scorcio degli anni Cinquanta, una delle riviste più influenti della Federazione, «Filmska Kultura». Fondata nel 1957 e situata a Zagabria, essa dedicò nel suo numero di apertura una lunga analisi a *Ladri di biciclette*, all’interno di una sezione consacrata all’analisi di opere miliari della storia del cinema: un’operazione mediante la quale il neorealismo era inserito all’interno del canone della cultura cinematografica nazionale<sup>11</sup>. Da quel momento in poi, sebbene non si possa dire che ogni numero della rivista dedicasse uno spazio costante al cinema italiano, si moltiplicarono dei punti di convergenza tra le due cinematografie: si vedano in questo senso, per esempio, le frequenti traduzioni di articoli di Guido Aristarco<sup>12</sup>.

10 Luigi Pestalozza, “I registi Jugoslavi sulle orme di De Sica?”, «Cinema», n.s., Vol. 4, Nr. 51, 1 dicembre 1950, pp. 313-314.

11 «Filmska Kultura» n. 1, luglio 1957. Nel terzo numero compare inoltre un lungo saggio sul neorealismo del regista di documentari Velimir Stojanović, seguito da un breve articolo dedicato alla rivista «Cinema Nuovo». Cfr. Velimir Stojanović, “O neorealizmu. Razmišljanja filmskog redatelja” (“Il neorealismo. Riflessioni di un regista cinematografico”), «Filmska Kultura» n. 3, novembre 1957, pp. 51-54.

12 «Filmska Kultura» pubblica articoli firmati da Aristarco nei numeri 3 (nov. 1957), 4 (gen. 1958), 6 (lug. 1958), 11-12 (maggio-luglio 1959), 16 (apr. 1960), 28 (giu. 1962), 37 (dic. 1963). Al critico italiano viene inoltre dedicata una lunga intervista nel nr. 58 (gen. 1967).

Per quanto riguarda il secondo versante, si segnala un acceso interesse da parte dell'industria jugoslava nei confronti del Centro Sperimentale di Cinematografia come possibile luogo di formazione per i quadri del cinema jugoslavo – che culminò nella frequentazione dell'istituto da parte del promettente critico e futuro regista Veljko Bulajić nel 1955 – e parallelamente nella circolazione di elementi iconografici o narrativi identificabili come propri del neorealismo all'interno di pellicole jugoslave della seconda metà degli anni Cinquanta. È il caso dell'esordio di Bulajić, *Vlak bez voznog reda* (*Treno senza orario*, 1959), un'epopea contadina sulle difficoltà dell'immediato dopoguerra. Il film è riconosciuto dalla critica coeva e poi dalla storiografia come un'opera fortemente debitrice nei confronti del neorealismo, e in particolare di quella linea, identificabile principalmente con le opere di Giuseppe De Santis, che utilizza generi hollywoodiani come il western per creare un'epica popolare - una possibile via alternativa al processo di *nation building* in corso nel cinema jugoslavo, rispetto al realismo socialista, che ancora abitava alcune delle produzioni imperniate sul passato bellico. Oltre che nell'esordio di Bulajić, questo rapporto con il neorealismo emerge anche in una pellicola del già citato France Štiglic, uno dei più importanti cineasti emersi in area slovena. Questi nel 1956 diresse *La valle della pace* (*Dolina miru*), nel quale John Kitzmiller interpreta un ruolo molto simile a quello da lui già ricoperto in *Vivere in pace* (Luigi Zampa, 1947): vale la pena notare che questa scelta favorì la fortuna internazionale del film, che fu proiettato in concorso al Festival di Cannes, dove Kitzmiller viene premiato come miglior attore.

Il terzo e ultimo versante riguarda infine due singolari rapporti di collaborazione tra le due cinematografie che esulavano dal contesto delle coproduzioni vere e proprie: *La strada lunga un anno* (*Cesta duga godinu dana*, Giuseppe De Santis, 1958) e *Rat* (*Guerra*, Veljko Bulajić, 1960). Il primo è una produzione interamente jugoslava diretta da Giuseppe De Santis, scritta da sceneggiatori italiani e interpretata da star italiane con attori secondari, maestranze, tecnici e location jugoslave. Per De Santis si trattò di un'opportunità di continuare a lavorare dopo un periodo di conflitti particolarmente accesi con i produttori italiani, e in particolare con Goffredo Lombardo, culminati nella lavorazione di *Uomini e lupi* (1957). Per la cinematografia jugoslava, al contrario, fu un'occasione per far sperimentare ai propri quadri nuove forme linguistiche e narrative provenienti

dall'estero<sup>13</sup>. D'altra parte Bulajić, che lavorò come aiuto regista sul set di De Santis, come si è detto esordirà l'anno dopo con un film fortemente influenzato dal neorealismo, al quale parteciperà Elio Petri (anch'egli aiuto regista di De Santis), in qualità di sceneggiatore.

Bulajić fu perciò una figura chiave in questa breve fase di assunzione delle forme del neorealismo da parte della cinematografia jugoslava. Il suo secondo film, *Rat*, è, infatti, basato su una sceneggiatura di Cesare Zavattini, con cui il regista aveva studiato durante la sua permanenza a Roma, e racconta di una guerra nucleare tra due immaginarie nazioni dell'Europa orientale. Il racconto bellico, centrale nella cinematografia jugoslava del periodo, è qui trasfigurato attraverso moduli che rimandano al realismo magico di *Miracolo a Milano* (De Sica, 1951), con risultati che tuttavia non convinsero né la critica jugoslava, né quella italiana, né il pubblico internazionale (la circolazione di *Rat* rimarrà sempre molto limitata e, pur essendo stato scritto da Zavattini, il film non sarebbe mai approdato in Italia).

In conclusione, i primissimi anni delle coproduzioni italo-jugoslave, tra il 1957 e il 1960, procedettero su di un doppio binario: da una parte, si affermò la pratica di coproduzioni impostate come *runaway productions*, nelle quali cioè i produttori italiani utilizzavano scenari, strutture e maestranze jugoslave all'interno di film interamente concepiti in Italia (o con altri partner stranieri), prevalentemente di genere (cappa e spada, peplum, avventuroso, ecc.) e che non avevano normalmente nulla a che vedere con la realtà jugoslava. Dall'altra, le due cinematografie collaborarono a progetti che non necessariamente adottavano la formula della coproduzione, ma che avevano un interesse oggettivo anche per la controparte jugoslava: utilizzavano generi o anche solo formule che potevano essere integrati nel cinema della Federazione (per esempio l'epica popolare, o il *war film*) e svolgevano un ruolo importante nel rinnovamento linguistico del cinema jugoslavo, nonché all'interno del dibattito critico.

---

13 Per il ruolo delle produzioni straniere in Jugoslavia nello sviluppo del cinema nazionale, si veda Dejan Kosanović, Dinko Tucaković, *Stranci u raju*, Beograd, Stubovi Kulture, 1998. Per un esame della circolazione di elementi propri del neorealismo nel cinema jugoslavo si veda Francesco Di Chiara, "Looking for New Aesthetic Models through Italian-Yugoslavian Film Co-Productions: Lowbrow Neorealism in *Sand, Love and Salt*", *Illuminace*, Vol. 25, n. 3, 2013, pp. 37-49.

Nel corso del decennio successivo, questi due binari inizieranno a convergere attorno a singoli, isolati progetti, prevalentemente legati alla rappresentazione del secondo conflitto mondiale, e soltanto nel 1969 i ruoli si invertiranno, con la partecipazione dell'Italia a un film bellico in coproduzione maggioritaria jugoslava.

*Un primo punto di incontro: "Kapò"*

L'interesse jugoslavo per il neorealismo era quantomeno tardivo, dal momento che questo fenomeno, in Italia, poteva dirsi esaurito già da prima della metà degli anni Cinquanta. Alla fine dello stesso decennio, tuttavia, il cinema italiano manifestò un rinnovato interesse per la rielaborazione di temi legati al passato nazionale, e in particolare per una messa in scena della lotta di resistenza e del ruolo giocato dall'Italia nel secondo conflitto mondiale. Questo fenomeno è convenzionalmente fatto risalire al Leone d'oro tributato, ex aequo, a *Il generale Della Rovere* (Roberto Rossellini) e a *La grande guerra* (Mario Monicelli) alla Mostra del cinema di Venezia del 1959: un evento che inaugurò due possibili vie (rispettivamente quella del cinema d'autore e della commedia) alla rinegoziazione del passato. Questo fenomeno, che avrebbe perso la sua spinta propulsiva poco oltre la metà del decennio, coinvolse figure autoriali di diverso tipo: cineasti legati al neorealismo che recuperavano i temi resistenziali, come nel caso di Roberto Rossellini e Vittorio De Sica; autori che avevano iniziato la loro attività negli anni Cinquanta ed erano ancora alla ricerca di una consacrazione definitiva (come Carlo Lizzani e Nanni Loy) o ancora registi al loro esordio nel lungometraggio, come Florestano Vancini e Giuliano Montaldo. Questo corpus di film è stato tradizionalmente interpretato in chiave ideologica<sup>14</sup>, come un tentativo, da parte della nuova borghesia italiana emergente negli anni del boom, di ripulire la coscienza nazionale enfatizzando gli elementi di discontinuità rispetto agli anni del fascismo, evitando al contrario di riflettere a fondo sulle responsabilità nazionali. Ciò avviene principalmente attraverso due artifici narrativi: questi film

<sup>14</sup> Cfr. Lino Micciché, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Marsilio, Venezia 1995; Ernesto G. Laura, "Lo storico-biografico", in Claver Salizzato (cur.), *Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-1969*, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 111-120.

sono spesso imperniati su personaggi confusi, che inizialmente aderiscono tiepidamente al regime per poi riscattarsi dopo una “presa di coscienza” finale; inoltre, questi stessi protagonisti vengono in genere contrapposti a figure che invece aderiscono al regime senza cedimenti: una strategia che permette di alleggerire le responsabilità morali dei personaggi principali<sup>15</sup>. Senza entrare nel merito rispetto alla validità di tale lettura, essa ha il merito da un lato di sottolineare quanto fosse problematica la rappresentazione del passato che fu effettuata in quel momento dal cinema italiano, dall’altro di evidenziare come questo processo di rilettura derivasse dalla mutata situazione politica e sociale conseguente al boom e alla progressiva apertura della stagione del centro-sinistra.

Le coproduzioni tra Italia e Jugoslavia che possono essere identificate come appartenenti a questo filone assumono un ruolo di particolare interesse nella definizione dei rapporti tra le due culture cinematografiche, e del rapporto di entrambe con la rappresentazione della guerra. Si tratta ancora una volta di film concepiti da compagnie e artisti italiani che utilizzarono il partner jugoslavo come un fornitore di location e servizi, secondo una formula della quale l’Italia non aveva affatto l’esclusiva. Infatti, la Jugoslavia, fin dalla fine degli anni Cinquanta, avviò rapporti di coproduzione anche con la Francia, con la Repubblica Federale Tedesca, che realizzava in Croazia i western tratti dai romanzi di Karl May, e con la Repubblica Democratica Tedesca, che a sua volta gira, nelle stesse identiche location, i western anticapitalisti prodotti dalla DEFA e interpretati dal serbo Gojko Mitić.<sup>16</sup> Un profluvio di lavorazioni per conto che in qualche

---

15 Per un’analisi ad ampio spettro relativa alla rappresentazione del passato fascista all’interno del cinema italiano rimandiamo a Maurizio Zinni, *Fascisti di celluloido. La memoria del ventennio nel cinema italiano (1945-2000)*, Venezia, Marsilio, 2010. Per un’analisi delle strutture narrative e delle performance tipiche del cinema resistenziale italiano, con particolare riferimento alle figure maschili, cfr. Francesco Di Chiara, Paolo Noto, “Il ragazzo di Mara. Dinamiche della mascolinità nel cinema resistenziale degli anni Sessanta”, in Giovanna Maina, Federico Zecca (cur.), *Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. Forme, figure, temi*, numero monografico della rivista *Cinergie*, n.s., nr. 5, 2014, pp. 58-69.

16 Per i western in coproduzione della Repubblica Federale Tedesca cfr. Tim Bergfelder, *International Adventures: German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s*, Oxford, Berghahn Books, 2005. Per un’analisi dei western della DEFA si vedano Dennis Broe, “Have Dialectic, Will Travel. The GDR Indianerfilme as Critique and Ra-



*Kapò*

modo finì per irritare la critica jugoslava, indispettita dal fatto che gli studi nazionali venissero utilizzati prevalentemente per realizzare film poi percepiti come prodotti kitsch privi di qualsiasi rilevanza culturale<sup>17</sup>.

Le coproduzioni con l'Italia imperniate sull'occupazione nazista e sulla guerra di resistenza assunsero al contrario un rilievo ben diverso, e si prestarono a singolari manifestazioni di interesse da parte della critica e del pubblico locali. Un primo, interessante esempio è costituito da *Kapò*. Come è noto, si tratta di uno dei primi film italiani, insieme a *L'oro di Roma* (Carlo Lizzani, 1961), a rappresentare la Shoah, anche se, coerentemente con l'interpretazione ideologica che è stata storicamente data del

---

dical Imagery”, in Terri Ginsberg, Andrea Mensch Hoboke, *A Companion to German Cinema*, Wiley-Blackwell, 2012, pp. 27-54, e l'intervista a Gojko Mitić contenuta in Sergio Grmek Germani, Mila Lazić, *La meticcina di fuoco. Oltre il continente Balcani*, Torino, Lindau, 2000.

17 In particolare Vicko Raspor, critico cinematografico e uno dei primi e più importanti funzionari della comunità cinematografica jugoslava, già nel 1957 si sarebbe scagliato contro il rischio che la realizzazione di film di consumo in coproduzione annullasse le specificità culturali della cinematografia nazionale. Cfr. Rolandi, *op. cit.*, p. 11.

filone, *Kapò* non mette in scena le dirette responsabilità italiane, dislocando l'inizio della vicenda nella Francia occupata<sup>18</sup>.

Inoltre, dal punto di vista stilistico, questo film assume un ruolo di collegamento tra l'eredità neorealista e un nuovo regime di racconto, più spoglio e vicino alla cronaca, che caratterizzerà certo cinema italiano degli anni Sessanta, come ad esempio *Salvatore Giuliano* (Francesco Rosi, 1962) e *La battaglia di Algeri*, diretto dallo stesso Pontecorvo nel 1966: secondo l'interpretazione di Lino Micciché, ciò sarebbe dovuto, sul piano narrativo, a dissidi tra Pontecorvo e il co-sceneggiatore Solinas, e su quello tecnico alla difficile collaborazione col direttore della fotografia jugoslavo Aleksandar Sekulović, che avrebbe preteso uno stile di illuminazione più tradizionale e lontano dall'estetica del reportage richiesta dal regista<sup>19</sup>.

Sul piano produttivo, il film fu coprodotto dalle italiane Vides cinematografica, Cineriz e Zebra Films di Moris Ergas, insieme alla francese Francinex e alla jugoslava Lovćen films, una compagnia situata a Budua, in Montenegro. La formula produttiva è congruente con le dinamiche, ai confini tra coproduzione e *runaway productions*, fin qui descritte: infatti regista, sceneggiatori e buona parte del cast e dei tecnici sono di nazionalità italiana, due dei ruoli principali sono assegnati ad attori di nazionalità francese (Laurent Terzieff ed Emmanuelle Riva), mentre risultano essere di nazionalità jugoslava il direttore della fotografia (il già citato Sekulović), lo scenografo (Aleksandar Milović), oltre ad alcuni tecnici e attori impegnati in ruoli minori. Inoltre, a ogni tecnico jugoslavo in una posizione di rilievo ne vengono affiancati altri di nazionalità italiana dalla produzione: per esempio, Sekulović lavora con Marcello Gatti come cineoperatore e con Carlo Di Palma in qualità di assistente. Nei titoli di testa, d'altra parte, il film è identificato soltanto come una coproduzione italo-francese, mentre la partecipazione jugoslava viene liquidata con la formula "un film realizzato in collaborazione con Lovćen Film", che evidentemente sottende a un ruolo più defilato rispetto al coproduttore francese il quale, in realtà,

---

18 Per un esame della rappresentazione dell'Olocausto nel cinema italiano cfr. Andrea Minuz e Guido Vitiello (cur.), *Cinema e storia 2013. La Shoah nel cinema italiano*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013.

19 Cfr. Micciché, *op. cit.*, p. 114-117.

ha semplicemente cofinanziato il film e fornito gli interpreti di due dei coprotagonisti. Nonostante l'apporto del coproduttore jugoslavo sia limitato, almeno sul piano del finanziamento e della partecipazione effettiva all'ideazione e alla resa artistica del film, *Kapò* riveste tuttavia un ruolo di grande importanza all'interno della cultura cinematografica jugoslava. Lo dimostra in primo luogo il fatto che, a differenza di buona parte delle coproduzioni con l'Italia, la pellicola figura all'interno delle filmografie del cinema nazionale pubblicate dall'Institut za film ('Istituto per la cinematografia') di Belgrado<sup>20</sup>; inoltre, *Kapò* viene anche incluso da Milutin Čolić nel suo monumentale studio sulla storia del cinema bellico jugoslavo, pubblicato nel 1984 ancora dall'Institut za film<sup>21</sup>. Si tratta perciò di un caso in cui una pellicola in massima parte straniera, anziché essere percepita come estranea rispetto alla produzione del Paese coproduttore, viene invece sentita come particolarmente affine alla propria tradizione cinematografica, sia dal punto di vista del genere di appartenenza che da quello dei contenuti. Infatti, in quello stesso anno il tema della Shoah fu affrontato – seppure in forma più lirica – anche in un film che riveste un'importanza fondamentale nella storia del cinema jugoslavo, *9° cerchio* (*Deveti Krug*, France Štiglic), il primo film nazionale a ricevere una nomination all'Oscar come miglior film straniero. La pellicola di Štiglic parte da premesse molto diverse: anziché concentrarsi sulla discesa agli inferi di una giovane deportata nel lager, come avviene in *Kapò*, *9° cerchio* è invece ambientato nella Croazia occupata da italiani e tedeschi, ed è imperniato sulla relazione tra una giovane ebrea e un suo coetaneo croato, il quale viene costretto dalla famiglia a sposare la ragazza per salvarla dalla deportazione. Tuttavia anche qui, come nel film di Pontecorvo, si può ravvisare una struttura incentrata sulla presa di coscienza e sul sacrificio finale, giacché il protagonista, quando

20 Cfr. Momčilo Ilić, *Filmografija jugoslovenskog filma 1945-1965*, Belgrado, Institut za film, 1970.

21 Cfr. Milutin Čolić, *Jugoslovenski ratni film*, Beograd, Institut za film, 1984, pp. 392-394. Vale la pena di mettere in rilievo due aspetti: in primo luogo, difficilmente *Kapò* può essere considerato un film bellico in senso stretto, se si eccettua la rappresentazione della Francia occupata nel prologo e la presenza dei prigionieri di guerra russi nella seconda parte della pellicola. In secondo luogo, così come i titoli della versione italiana del film tendono a ridimensionare l'apporto del coproduttore jugoslavo, nel volume di Čolić viene completamente espulso dai credits ogni riferimento al coproduttore francese.



*Andremo in Città* (Nelo Risi, 1965)

la giovane viene deportata, si accorge di amarla e mette in atto un piano disperato per tentare di salvarla dal lager<sup>22</sup>.

Nel caso di *Kapò*, quindi, il rapporto tra i coproduttori italiano e jugoslavo si fa più complesso di come si era configurato nel decennio precedente. Sebbene sul piano economico il film non si discosti da formule vicine alla lavorazione per conto, e nonostante non vi sia stata un'effettiva collaborazione sul piano ideativo da parte di entrambe le cinematografie, le sue tematiche, la struttura narrativa e in qualche modo il suo stile – in *Kapò* ancora più tradizionale di come si configureranno le regie di Pontecorvo alcuni anni più tardi – permettono che esso venga percepito dal Paese coproduttore non tanto come un modello, ma come parte integrante della propria cinematografia.

<sup>22</sup> In *Kapò*, ricordiamo, la protagonista Edith (Susan Strasberg), dopo aver rinnegato le proprie origini ed essersi prostituita al nemico nella prima parte del film, al fine di sopravvivere, nella seconda parte si innamora di un prigioniero di guerra russo (Laurent Terzieff) e per lui si sacrifica nelle sequenze finali.

*Una fase di passaggio: “Le soldatesse” e “Andremo in città”*

Un passaggio ulteriore si compie soltanto alcuni anni più tardi, verso la fine della stagione del cinema resistenziale italiano, quando uscirono altre due coproduzioni ambientate durante il secondo conflitto mondiale: *Le soldatesse* (Valerio Zurlini, 1965) e *Andremo in città* (Nelo Risi, 1966). Per il secondo, una coproduzione tra le italiane AICA Cinematografica e Romor Film insieme alla jugoslava Avala Film di Belgrado, si possono fare considerazioni in qualche modo simili a *Kapò*, che il film di Risi richiama anche a partire da alcune scelte di casting: anche qui, infatti la protagonista è interpretata da un'attrice americana (Geraldine Chaplin) e di nuovo si sacrifica, facendosi deportare nel lager pur di salvare un partigiano di cui si è innamorata (Nino Castelnuovo). *Andremo in città* è un adattamento dall'omonimo racconto di Edith Bruck, moglie del regista, adattato per lo schermo tra gli altri da Cesare Zavattini. La scelta di girare in Jugoslavia, secondo quanto racconta lo stesso Risi, fu dettata dalle circostanze, in quanto l'Ungheria (dove la Bruck è nata e dove era ambientato il racconto) si era rifiutata di ospitare la produzione, così come la Polonia; la Jugoslavia era invece stata l'unica nazione ad accettare di realizzare il film in coproduzione<sup>23</sup>. Sebbene giustificata dal materiale di partenza, la scelta di ambientare il film in una nazione dell'est Europa offrì l'occasione di dislocare nuovamente il dramma della Shoah al di fuori dei confini italiani<sup>24</sup>: in questo senso, il set jugoslavo diviene uno spazio neutro dove i coproduttori italiani poterono mettere in scena un trauma nazionale (la responsabilità italiana nella deportazione e nel martirio di milioni di ebrei) trasferendolo altrove, dentro un'altra cultura nazionale che si era trovata ad affrontare una situazione simile.

Al contrario, *Le soldatesse* mette in scena un aspetto fino a quel momento rimosso del comportamento dell'esercito italiano durante la seconda guerra mondiale, ovvero l'utilizzo di prostitute locali per allietare i soldati al fronte nella campagna italiana di Grecia e, in misura minore, il ruolo

23 Cfr. Luciano De Giusti (cur.), *Nelo Risi: il cinema, la poesia*, Conegliano, Antennacinema, 1988.

24 D'altra parte anche *L'oro di Roma*, uno dei pochi film a mettere in scena le persecuzioni razziali in Italia, evidenzia soprattutto il ruolo dell'occupante tedesco.

lo degli italiani quali persecutori della popolazione civile. Il film è tratto dall'omonimo romanzo d'esordio dello scrittore e sceneggiatore cinematografico Ugo Pirro, pubblicato nel 1956, e ruota intorno a una formula produttiva molto simile a quella di *Kapò*: è prodotto nuovamente dalla italiana Zebra Film di Moris Ergas insieme alla Debora Film e alla francese Franco London Films, con la jugoslava Avala Films (situata a Belgrado) in qualità di coprodittrice associata. Di nuovo, il coproduttore jugoslavo fornì strutture, comprimari<sup>25</sup>, tecnici e comparse, ma soprattutto location, in modo da simulare un'ambientazione greca. Anche in questo caso, si trattò di mettere in scena un trauma nazionale, censurato ancora pochi anni prima della pubblicazione del testo di Pirro mediante un caso giudiziario che aveva avuto una notevole risonanza mediatica<sup>26</sup>.

Il film narra di un giovane tenente (Tomas Milian) che deve dislocare presso diversi contingenti italiani in Grecia alcune prostitute locali reclutate dall'esercito italiano. Durante il viaggio, reso pericoloso dai continui attacchi dei partigiani greci, il protagonista viene assalito da dubbi di ordine morale non solo riguardo al compito che gli è stato assegnato, ma anche alla stessa legittimità dell'occupazione italiana. Sostanzialmente, *Le soldatesse* utilizza le strategie discorsive tipiche del cinema resistenziale, mescolandone la componente drammatica a elementi più vicini alla coeva commedia all'italiana<sup>27</sup>; tuttavia, manca sostanzialmente un riscatto finale del protagonista maschile, che sembra essere incapace di effettuare un salto di qualità all'interno del suo percorso di maturazione individuale.

*Le soldatesse* perciò replica le caratteristiche già emerse dalle coproduzioni fin qui prese in esame: è concepito in massima parte come un film italiano, con una minima partecipazione dei coproduttori stranieri, e mette in scena un'esperienza traumatica del passato nazionale, questa volta dislocandola altrove solo da un punto di vista produttivo (è girato in Serbia

25 Tra cui Milena Dravić, che si sta per affermare come uno dei volti più importanti del nuovo cinema jugoslavo.

26 Nel 1953 i critici cinematografici Renzo Renzi e Guido Aristarco erano stati arrestati, processati da un tribunale militare e condannati per vilipendio alle forze armate, in seguito alla pubblicazione di un soggetto cinematografico, scritto da Renzi e intitolato *L'armata s'Agapò*, sul quarto numero della rivista «Cinema Nuovo», diretta da Aristarco.

27 Limitatamente alla linea narrativa che vede protagonisti Mario Adorf e Valeria Moriconi.



anziché in Grecia) ma non da quello diegetico, così che le responsabilità italiane nel secondo conflitto mondiale vengono direttamente chiamata in causa. Per il coproduttore jugoslavo si trattò ancora di una lavorazione per conto, anche se appartenente a un genere affine alla produzione nazionale. Infatti, *Le soldatesse* ricevette una discreta attenzione da parte del pubblico e della critica jugoslava, e segnò inoltre un primo possibile punto di incontro tra il cinema della Federazione e la figura di Ugo Pirro. Lo scrittore aveva dedicato il suo secondo romanzo, *Jovanka e le altre* (1959), proprio alla guerra di Liberazione jugoslava: tuttavia, la trasposizione cinematografica del testo, realizzata da Dino De Laurentiis nel 1960 attraverso una coproduzione italo-americana diretta da Martin Ritt, era avvenuta senza alcuna collaborazione da parte di partner jugoslavi. Pirro avrà un ruolo centrale di collegamento nel più importante punto di convergenza tra il cinema resistenziale italiano e quello bellico della Federazione, che fino a questo momento avevano proceduto su binari paralleli anche nel caso delle coproduzioni: infatti collaborerà alla sceneggiatura di *La battaglia della Neretva*, uno dei pochissimi casi di partecipazione italiana a una coproduzione maggioritaria jugoslava.

*L'operetta morale del capitano Morelli: La battaglia della Neretva*

Il film di Bulajić è esemplificativo di un punto di svolta fondamentale nella politica cinematografica della Federazione, che si consumò attorno al 1968. A partire da questo periodo, si affermarono contemporaneamente due fenomeni: in primo luogo, il governo diede un giro di vite nei confronti degli sviluppi di quei film appartenenti al “novi film”, la *nouvelle vague* jugoslava, che si dimostravano più critici nei confronti delle istituzioni della Federazione. Ciò avvenne attraverso una campagna stampa volta a screditare il movimento, che fu ribattezzato “crni talas” (“onda nera”) sulle pagine della stampa filogovernativa, e alcune circoscritte forme di epurazione<sup>28</sup>: un processo che si consumò entro la prima metà degli anni Settanta. In secondo luogo, alla soppressione dell’“onda nera” si accompagnò la promozione di un cinema che riprendesse i temi della guerra di liberazione antinazista da una prospettiva meno critica, rifiutando le innovazioni formali e i dilemmi etici del “novi film” a favore di un approccio più vicino all’epica popolare e, successivamente, al cinema di genere<sup>29</sup>. *La battaglia della Neretva* appartiene a questa nuova politica produttiva: fortemente voluto dallo stesso Tito, questo film riprende le modalità di racconto del cinema bellico precedente al “novi film”, cristallizzate in un’altra opera di Bulajić, *Kozara* (1962), e dà il via a una linea di superproduzioni che proseguirà poco tempo dopo con *La quinta offensiva* (*Sutjeska*, 1973), diretto dal regista della seconda unità del film di Bulajić, Stipe Delić, e in cui il ruolo del maresciallo Tito fu interpretato da Richard Burton. Sul piano produttivo, *La battaglia della Neretva* è una coproduzione che vide

28 L’unico regista a essere arrestato in seguito a un film appartenente all’onda nera è Lazar Stojanović, reo di aver deriso le gerarchie jugoslave col suo *Plasticni Isus* (t. I. *Gesù di plastica*, 1971). Tuttavia, per lo stesso caso viene perseguitato anche il regista Aleksandar Petrović, suo insegnante presso l’accademia del cinema di Belgrado: la lavorazione e la circolazione del suo film successivo *Il maestro e Margherita* (*Majstor i Margarita*, 1972) vengono ostacolati dalle autorità jugoslave. Per un’analisi della vicenda dell’“onda nera” e della sua repressione rimandiamo al primo capitolo di Pavle Levi, *Disintegration in Frames. Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema*, Stanford, Stanford U. P., 2007. Per un esame del ruolo di Petrović nella vicenda di *Plasticni Isus* cfr. Vlastimir Sudar, *A Portrait of the Artist as a Political Dissident*, Bristol, Intellect, 2013.

29 È il caso dei cosiddetti *red westerns*, film d’azione prossimi ai canoni del cinema di genere europeo dell’epoca, che vengono in genere interpretati da Velimir ‘Bata’ Živojinović, la star indiscussa del filone. Cfr. Levi, *op. cit.*, p. 57.

impegnate svariate compagnie nazionali<sup>30</sup> insieme alla tedesca Eichberg Film di Monaco e all'italiana Igor Film di Roma – che tre anni prima aveva prodotto *La battaglia di Algeri* – con la partecipazione finanziaria dell'americana Commonwealth United Entertainment. Il cast comprendeva star internazionali come i tedeschi Curd Jürgens e Hardy Krüger, gli italiani Franco Nero e Sylva Koscina, il russo Sergej Bondarčuk, e soprattutto gli americani Orson Welles e Yul Brynner: la volontà fu evidentemente quella di realizzare un film che celebrasse la guerra di liberazione (la genesi della Jugoslavia socialista) in un prodotto destinato sia al pubblico interno che a quello internazionale, in un momento in cui gli unici film ad aver conosciuto il successo all'estero erano proprio quelli appartenenti all'"onda nera".

Le ragioni di questa svolta, da una generale apertura alla promozione di un cinema di propaganda destinato al grande pubblico e per il quale furono attivamente coinvolti numerosi partner stranieri tutti occidentali, si può spiegare con una serie di difficoltà esperite dalla classe dirigente jugoslava a partire dal 1968 e fino al 1971, a causa delle proteste giovanili diffuse in tutto il paese e delle spinte indipendentiste verificatesi in particolar modo in Croazia. Secondo Massimo Bucarelli, questa situazione di instabilità avrebbe fatto insorgere in Tito il timore di un potenziale intervento sovietico simile a quello subito nel 1968 dalla Cecoslovacchia nell'ambito della cosiddetta "dottrina Brežnev", e avrebbe spinto il maresciallo a chiedere insistentemente la cooperazione militare dell'Italia e, per estensione, della Nato<sup>31</sup>. Vista in una simile prospettiva, la repressione dell'"onda nera", come viene normalmente sottolineato dalla storiografia, si spiega con la volontà di arginare il dissenso, anche dal punto di vista ideologico e culturale. Inoltre, e soprattutto, un'operazione produttiva come quella di *La battaglia della Neretva* si proporrebbe non soltanto di rinsaldare il pubblico nazionale attorno ai valori fondativi della Jugoslavia, ma anche di avviare, mediante lo strumento delle coproduzioni, una politica culturale volta a

30 Nella copia in lingua jugoslava vengono accreditate due case bosniache (Kinema e Bosna Film), la croata Jadran Film, una società creata appositamente e denominata come il film, "Bitka na Neretvi", l'associazione dei lavoratori del cinema Radna Zajednica Filma e l'esercito jugoslavo. Nella versione italiana viene accreditata la sola "Bitka na Neretvi".

31 Cfr. Bucarelli, *op. cit.*, pp. 32-44.

ridurre l'isolamento politico della Federazione, avvicinandola a potenziali alleati occidentali.

Il coinvolgimento di Pirro nelle vesti di sceneggiatore assume perciò un rilievo particolarmente interessante, in quanto una buona porzione del film – strutturato come un'opera corale che, attraverso varie linee narrative che si svolgono simultaneamente, racconta dell'eroica resistenza del popolo jugoslavo accerchiato da nazisti, fascisti, ustascia e cetnici – sembra volersi preoccupare di inquadrare in maniera estremamente problematica il ruolo degli italiani nel conflitto, evitando che questi ultimi siano identificati esclusivamente come un esercito di invasori. Nel film vengono, infatti, raffigurati due personaggi appartenenti all'esercito italiano (oltre a una serie di comprimari): il generale Morelli (interpretato dall'attore inglese Anthony Dawson) e il capitano Michele Riva (Franco Nero). Tra i due si instaura quel meccanismo di opposizioni che era stato individuato a proposito del cinema bellico italiano degli anni Sessanta: il primo è infatti caratterizzato da un'incrollabile fede fascista e, dopo essere stato ferito e catturato dai partigiani, preferisce uccidersi invece che rimanere in mano al nemico; Morelli, al contrario, è un personaggio che ripercorre, pur in maniera contraddittoria e inverosimile, la traiettoria standard dei protagonisti del filone resistenziale. Può perciò essere utile ripercorrere la sua linea narrativa, spezzettata in alcune sequenze separate di alcune decine di minuti le une dalle altre.



Appena arrivato sul suolo jugoslavo (e a una manciata di minuti dall'inizio della proiezione), Morelli decide che l'intervento italiano costituisce un'iniqua aggressione nei confronti della popolazione locale, defeziona e si consegna a un plotone di partigiani i quali, anziché fucilarlo sul posto, lo accolgono nei loro ranghi. Rincontriamo Riva qualche sequenza più tardi, quando gli viene

chiesto da un superiore di manovrare un cannone per bombardare una postazione di militari italiani che stanno per attaccare: tuttavia il capitano si rifiuta di colpire la sua gente (intende sparare esclusivamente ai tedeschi),

così che i partigiani, dopo un'iniziale perplessità, rinunciano a fucilarlo e accolgono le sue ragioni, dispensandolo dall'ingrato compito. Lo scopo del personaggio, infatti, che egli stesso espone a una partigiana con la quale intrattiene una breve relazione, è quello di respingere l'avanzata tedesca in Jugoslavia per poi di andare a combattere il fascismo in Italia; tuttavia, Morelli non sarà mai in grado di portare a termine il suo progetto in quanto, qualche sequenza più tardi, morirà eroicamente tra le braccia del partigiano interpretato da Bondarčuk.

Attraverso il contributo di Pirro, il coproduttore italiano sembra così farsi carico della rappresentazione di quella porzione di passato nazionale che fa capolino all'interno di questo gigantesco affresco della lotta di Liberazione jugoslava. La modalità scelta fu quella di recuperare quelle forme di rinegoziazione del passato che il pubblico italiano aveva imparato a conoscere nell'arco di un intero decennio, e con le quali anche il pubblico jugoslavo, attraverso i film in coproduzione fin qui esaminati che erano stati regolarmente distribuiti nella Federazione, aveva acquisito una certa familiarità.



### *Conclusioni*

*La battaglia della Neretva*, rappresenta il più alto grado di collaborazione tra le due cinematografie all'interno della formula delle coproduzioni italo-jugoslave. Pur avendo lavorato insieme in forma abbastanza continuativa, le due industrie cinematografiche avevano fino a questo momento proceduto ognuna per la propria strada, individuando degli occasionali punti di convergenza al crepuscolo della stagione neorealista e in occasione di alcuni film che mettevano in scena traumi bellici che, soltanto in occasione del film di Bulajić, sarebbero divenuti finalmente un passato condiviso.

Il fenomeno delle coproduzioni italo-jugoslave sarebbe proseguito nel decennio successivo, privilegiando nuovamente la forma del film di gene-

MORIS ERGAS PRESENTA

(UN DRONE ALFABETICO)

ANNA MARIE LEA VALERIA MARIO THOMAS  
 KARINA-LAFORET-MASSARI-MORICONI-ADORF-MILIAN



**LE SOLDATESSE**

CON ACA GAVRIC MILENA DRAVIC ROSSANA DI ROCCO ALENKA RANCIC  
 E CON LA PARTECIPAZIONE SPECIALE DI GUIDO ALBERTI VALERIO ZURLINI

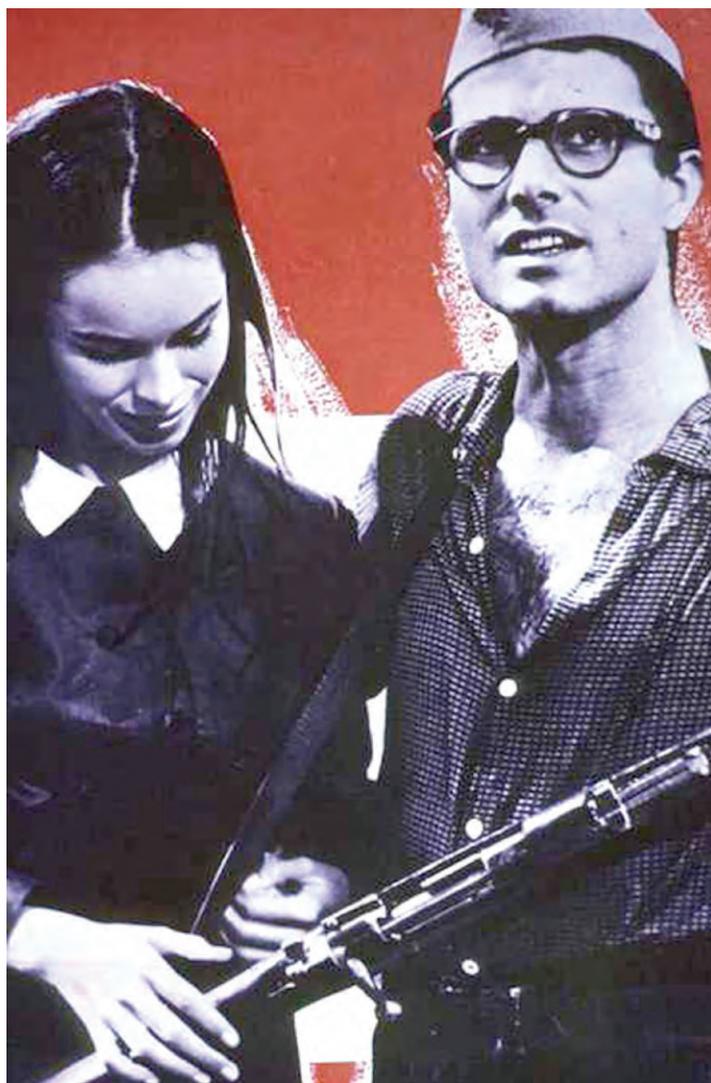
REGIA DI

CINERIZ

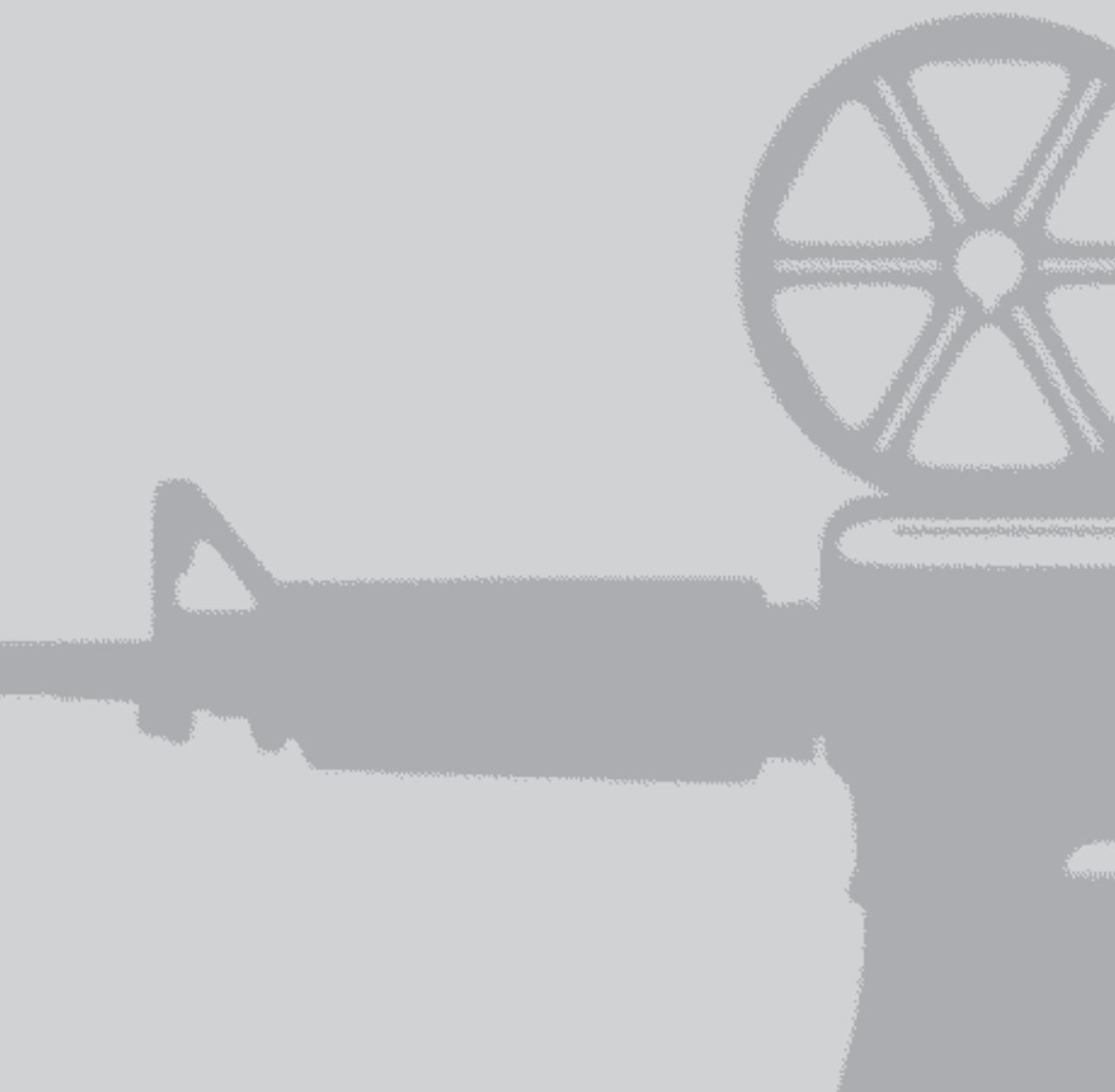


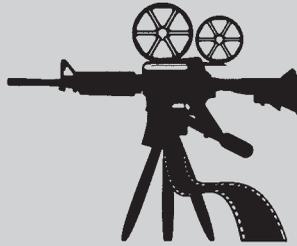
Produzione: Zebra Film, Roma - Cedra Film, Ginevra - Franco London Film, Parigi - A.F.A.L. Film, Belgarda

re italiano girato all'estero sotto forma di *runaway productions*<sup>32</sup> e senza che vi fossero nuovi momenti di condivisione sul piano artistico-culturale, per poi esaurirsi lentamente negli anni Ottanta, durante un periodo di generale abbandono delle formule coproduttive.



32 Anche se due degli ultimi film dell'onda nera jugoslava, *Donne sopra, femmine sotto* (*Nokaut*, Boro Drasković, 1970) e il già citato *Il maestro e Margherita*, saranno realizzati con la partecipazione in coproduzione minoritaria di case italiane.





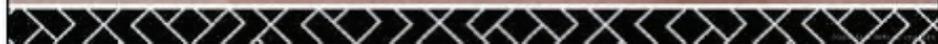
# **Altri Schermi**



# **Video, War and the Diasporic Imagination**

Dona Kolar-Panov

Routledge Research in Cultural  
and Media Studies



## Appunti sull'immaginario televisivo della Grande guerra

di Vanessa Roghi

«Suo padre gli aveva raccontato i fatti ch'erano accaduti sulla terra mentre lui non c'era: da Abramo a Garibaldi, e dall'arca di Noè alla rivolta contadina del novantaquattro, dalla battaglia di Gerico alla ritirata di Caporetto e all'epidemia della spagnola»<sup>1</sup>

Quello fra storia e televisione è un rapporto niente affatto scontato. Se, infatti, il cinema fin dalle sue origini si interroga sulla storia, e inventa nuove modalità per raccontarla, la televisione, in Italia soprattutto, arriva ad interessarsi a temi storici con un certo ritardo<sup>2</sup>. Ciò rimanda alla natura fortemente problematica del rapporto pubblico che il paese, e chi lo governa, ha, nei primi anni Cinquanta, con la storia recente, un rapporto profondamente segnato dall'eredità materiale e culturale del fascismo nell'accademia così come ai vertici dell'azienda televisiva; un rapporto, inoltre, caratterizzato da una sostanziale assenza di una tradizione di divulgazione della disciplina come si è invece conosciuta, fin dal XIX secolo, in altre realtà europee, per cui fin dal 1905 uno storico come Johan Huizinga può interrogarsi sulla disseminazione di "rappresentazioni culturali" attraverso le immagini, che, a suo parere, stanno sostituendo la parola scritta nella costruzione di una "sensazione storica" e indicare nel modello britannico degli storici non professionisti l'orizzonte entro il quale immaginare il fu-

1 Elio Vittorini, "La moscacieca", in *L'approdo letterario. Rivista trimestrale di lettere ed arti*, n. 1, 1954, p. 15.

2 Cfr. Alberto Farassino, *Televisione e storia*, Roma, Bulzoni, 1981; Francesca Anania, *La storia sfuggente. Una analisi dei programmi storici televisivi*, Roma, Rai Eri, 1986; Ead., *Immagini di storia. La televisione racconta il Novecento*, Roma, Rai Eri, 2003; Matteo Bianchi, "Cinquant'anni di storia nella televisione italiana", in Aldo Grasso, *Fare storia con la televisione. L'immagine come fonte, evento, memoria*, Milano, Vita e pensiero, 2006, pp. 259-276.

turo “pubblico” della disciplina

«Il tempo in cui ognuno si formava la propria idea di una civiltà passata attraverso la lettura sembra essere finito. [...] Ai giorni nostri sono le arti figurative che presiedono al formarsi di simili rappresentazioni culturali; il mezzo con cui si stabilisce la percezione è cambiato; l'organo della conoscenza storica si è fatto più visivo: il guardare ha preso il posto del leggere. [...] Una tale fame di immagini non può più essere appagata leggendo, non c'è il tempo: può essere appagata solamente guardando [...] Noi vogliamo delle immagini che siano metà sogno, che non abbiano contorni netti, in cui l'interpretazione soggettiva del nostro animo abbia campo libero. Questo bisogno trova più spazio in una percezione viva dei fenomeni storici, piuttosto che in una intellettuale»<sup>3</sup>

In Italia la rielaborazione del sapere storico durante i primi anni della Repubblica è un processo contraddittorio e denso di problematiche che non possono essere accennate in questa sede, ma la sua ricaduta sul piccolo schermo è evidente e interessa innanzitutto l'invenzione di un racconto televisivo della Grande guerra così come del fascismo<sup>4</sup>. Oltre alla complessa ridefinizione di un nuovo profilo pubblico del sapere storico vi è un altro elemento, troppo spesso trascurato nelle analisi sul rapporto fra televisione e storia, che riguarda la trasformazione dei filmati girati dagli anni Dieci del Ventesimo secolo in “materiale di repertorio”, *historical footage*, per

3 Johan Huizinga, *Le immagini della storia. Scritti 1905-1941*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 103-104.

4 Ho già affrontato questo tema soprattutto in relazione alla genesi di un immaginario repubblicano su Mussolini e il fascismo, mi permetto dunque di rimandare ai miei “Immagini e immaginario storico. Il caso Mussolini”, in *Farsi italiani*, Annali Fondazione Feltrinelli e “Mussolini. A Visual History in postwar Italy”, in Stephen Gundle, Christopher Duggan, Giuliana Pieri, *The Cult of the Duce. Mussolini and the Italians*, Manchester, Manchester University Press, 2011, pp. 257-269. Per il cinema cfr. Maurizio Zinni, *Fascisti di celluloido. La memoria del ventennio nel cinema italiano (1945-2000)*, Venezia, Marsilio, 2010. Per la funzione delle feste civili nella costruzione di un immaginario storico repubblicano cfr il più recente libro di Giovanni De Luna, *La Repubblica del dolore: le memorie di un'Italia divisa*, Milano, Feltrinelli, 2011. È interessante anche Damiano Garofalo, “Memoria e rimozione della Shoah nei cinegiornali italiani del dopoguerra, 1945-1965”, in *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, n. 1, 2015 (in corso di stampa). Sulla stampa popolare Silvia Maria Pizzetti, *I rotocalchi e la storia: la divulgazione storica nei periodici illustrati, 1950-1975*, Roma, Bulzoni, 1982; Alessandro Campi, *Mussolini*, Bologna, Il Mulino, 2001; Cristina Baldissini, *L'ombra di Mussolini. L'Italia moderata e la memoria del fascismo (1945-1960)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008.

dirla con gli anglosassoni; processo anch'esso niente affatto scontato considerando che, per il suo nascere nel 1954, la televisione pubblica italiana deve ricorrere a fonti prodotte altrove, nello spazio e nel tempo, e dietro la spinta di necessità spesso affatto distanti se non opposte rispetto a quelle che il piccolo schermo ha negli anni della costruzione dell'identità repubblicana: le pellicole del Luce, prodotte durante il ventennio per i cinegiornali di regime, sembrano davvero nei primi anni Cinquanta il modello in negativo su cui si costruisce la televisione<sup>5</sup>. La televisione dei primi anni è segnata in modo decisivo dall'esempio radiofonico più che da quello dei cinegiornali o del cinema: dalla radio la tv eredita non solo la classe dirigente, ma anche i temi, i modi, lo stile<sup>6</sup>, non ha archivi ai quali attingere e immagina il racconto storico come una prosecuzione del romanzo storico ridotto a dramma radiofonico senza badare al problema delle immagini<sup>7</sup>.

Le pellicole dell'Istituto Luce, del resto, sono raccolte presso la Incom. I filmati girati durante la prima guerra mondiale sono dispersi, e la loro raccolta sarà uno dei più importanti contributi archivistici degli studiosi di cinema degli anni che seguiranno; molte pellicole sono state requisite come bottino di guerra dall'esercito alleato e usate durante i processi<sup>8</sup>. Di cosa son fatti, dunque, i programmi di storia nei primi anni della tv? E an-

---

5 Augusto Sainati, *La Settimana Incom: cinegiornali e informazione negli anni '50*, Torino, Lindau, 2001. Sul riuso delle immagini del passato nella televisione inglese cfr. Christine Whittaker, "La storia che cambia: una panoramica inglese", in Aldo Grasso, (cur.), *Fare storia con la televisione*, cit., p. 196.

6 David Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-1990)*, Bologna, Il Mulino, 1992; Enrico Menduini, *La televisione*, Bologna, Il Mulino, 1998; Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, Venezia, Marsilio, 2003; Alfredo Baldi, *Schemi proibiti: la censura in Italia 1947 - 1988*, Venezia, Marsilio, 2003; RAI, *Cinquant'anni di televisione, 1954-2004*, Roma, RAI, 2004; Francesca Anania, *Breve storia della radio e della televisione italiana*, Roma, Carocci, 2004; Aldo Grasso, *Storia della televisione italiana: i cinquant'anni della televisione*, Milano, Garzanti, 2004.

7 Da leggere come una vera e propria etnografia della scrittura televisiva Saverio Vertone, "Azione drammatica e narrazione sullo schermo televisivo", *Il Dramma*, 1 maggio 1954. Cfr. Folco Portinari, "Le radici umanistiche della cultura televisiva italiana", in Gianfranco Bettetini e Aldo Grasso (cur.), *Televisione: la provvisoria identità italiana*, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1985, pp. 113-118.

8 Lo storico francese Christian Delage ha scritto un libro bellissimo sull'argomento: *La Vérité par l'image. De Nuremberg au procès Milosevic*, Paris, Denoël, 2006.

cora: ha senso cercare tracce della storia che va dal 1915 al 1945 in televisione quando gli stessi studi storici impiegheranno almeno altri dieci anni per occuparsi criticamente del tempo presente? Il caso della prima guerra mondiale, in questo senso, è paradigmatico: quarta guerra di indipendenza, prima guerra mondiale, la lettura televisiva della Grande guerra segna il passaggio fra l'Italia della commemorazione e l'Italia dell'interpretazione, fra l'imposizione di una memoria condivisa e l'affermarsi, anche grazie alla tv, di una memoria conflittuale, di un immaginario complesso che almeno fino ai primi anni del nuovo millennio non ha smesso di trovare in tv un importante veicolo di trasmissione ai fini della formazione dell'identità repubblicana<sup>9</sup>.

### *La fiamma che non si spegne*

Credo che si sia persa memoria, anche fra gli storici, di cosa fosse la tv ai suoi inizi<sup>10</sup>. Prendiamo il palinsesto di domenica 19 settembre 1954, giorno in cui va in onda il primo programma che rievoca alcuni episodi legati alla prima guerra mondiale: alle 11,00 i programmi si aprono con la messa, alle 16,00 va in onda il pomeriggio sportivo, alle 16,30 il film, *La fiamma che non si spegne*, alle 21,05 un altro film, *Panico*, seguito da un "documentario turistico" su Terracina. La storia recente entra in televisione e lo fa attraverso la tradizionale forma del *feuilleton*, in questo caso cinematografico: *La fiamma che non si spegne* di Vittorio Cottafavi è un omaggio all'arma dei carabinieri come recita il «Radiocorriere TV», e presenta per la prima volta, in modo esemplare, quello che sarà il paradigma del racconto della storia post unitaria nei primissimi anni della tv.

Un polpettone dalle tinte fortemente nazionalistiche ancorato a una visione largamente diffusa nella società dei primi anni Cinquanta: gli ita-

9 Paolo Pezzino, "Memorie divise, "morte della patria", identità collettive, riflessioni sul caso italiano", in Mario Isnenghi (cur.), *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 408 e 422; Remo Bodei, *Il noi diviso. Ethos e idee dell'Italia repubblicana*, Torino, Einaudi, 1998; Nicola Gallerano, *Le verità della storia*, Roma, Manifestolibri, 1999, pp. 89-93; Paolo Pezzino, *Senza Stato. Le radici storiche della crisi italiana*, Roma-Bari, Laterza, 2002, pp. 97-110.

10 Cfr. Aldo Grasso, *Storia della televisione italiana*, cit., pp. 34-36.

liani hanno subito la storia, ne sono le vittime, la prima guerra mondiale e poi la seconda hanno agito su esistenze innocenti, il fascismo non è neanche nominato, il sacrificio degli uomini in guerra una ineluttabile necessità<sup>11</sup>. La storia ha inizio con le vicende dei tre figli di Padron Luigi Manfredi, onesto agricoltore, il più giovane, Giuseppe, s'è fatto carabiniere.



*La fiamma che non si spegne (1949)*

Giuseppe è fidanzato a Maria, che sposa prima di partire per la guerra, la prima guerra mondiale. Egli muore in combattimento, lasciando alla vedova un figlio, Luigi. Questi cresce nella casa del nonno e mostra fin da ragazzo la tendenza a seguire la carriera paterna. La madre ne teme per lui i pericoli e persuade il nonno e lo zio parroco a metterlo in seminario. Ma non è possibile opporsi alla vocazione del ragazzo, il quale finisce per arruolarsi nell'arma. Passano gli anni, al fascismo non si fa neppure un accenno e scoppia, così per un tragico caso, pure la seconda guerra mondiale. Luigi si batte "valorosamente" in Africa, è rimpatriato per malattia e, promosso brigadiere, viene mandato a comandare una stazione, nelle vicinanze del suo paese. Dopo l'8 settembre, Luigi resta al suo posto, cercando di tutelare gli interessi dei connazionali. Nella zona vengono uccisi due soldati tedeschi: dieci paesani sono presi come ostaggi. Luigi si presenta al comando tedesco: dichiaratosi responsabile dell'uccisione, affronta la fucilazione per salvare gli innocenti compaesani<sup>12</sup>. In questa pellicola del 1949 già si trovano in nuce alcuni dei luoghi comuni che si affermeranno nel secondo dopoguerra sulla storia recente, dal cattivo tedesco al buon ita-

11 Su questo tema cfr. le interessanti riflessioni di Zinni, *op. cit.*, al quale rimando per la bibliografia sui primi anni del dopoguerra, il racconto della storia e il pubblico italiano.

12 Scheda tratta da «Rivista del Cinematografo» dell'Ente dello Spettacolo.

liano<sup>13</sup>, a una visione pessimista della storia, nella quale si può trovare l'eco di Giovanni Verga e dei suoi *Malavoglia* da un lato, dall'altro il Silone di *Fontamara* che racconta il rapporto degli italiani con la storia attraverso l'episodio dell'*evviva chi?*:

«Fu il turno di Cipolla. “Chi evviva?” gli fu domandato. “Scusate, cosa significa?” egli si azzardò a chiedere. “Rispondi sinceramente quello che pensi” gli ordinò l'omino. “Chi evviva?” “Evviva il pane e il vino” fu la risposta sincera di Cipolla. Anche lui fu segnato come *refrattario*. Ognuno di noi aspettava il suo turno e nessuno sapeva indovinare che cosa il rappresentante dell'autorità volesse che noi rispondessimo alla sua strana domanda di chi evviva. La nostra maggiore preoccupazione naturalmente era se, rispondendo male, si dovesse poi pagare qualche cosa. Nessuno di noi sapeva che cosa significasse *refrattario*; ma era più che verosimile che volesse dire *deve pagare*. Un pretesto, insomma, come un altro per appiopparci una nuova tassa. Per conto mio cercai di avvicinarmi a Baldisserra, che di noi era la persona più istruita e conosceva le cerimonie, per essere da lui consigliato sulla risposta; ma lui mi guardò con un sorriso di compassione, come chi la sa lunga, però solo per suo conto. “Chi evviva?” chiese a Baldisserra l'omino della legge. Il vecchio scarparo si tolse il cappello e gridò: “Evviva la Regina Margherita” L'effetto non fu del tutto quello che Baldisserra si aspettava. I militi scoppiarono a ridere e l'omino gli fece osservare: “E' morta. La Regina Margherita è morta”»<sup>14</sup>.

Uno sguardo assolutorio e vittimistico che in *La fiamma che non si spegne* si carica di forti tinte nazionaliste e incarna il tentativo di una televisione ancora profondamente reazionaria e fortemente legata, per le sue classi dirigenti, al passato fascista, e quindi intenta a rimuovere, nei fatti, il passato<sup>15</sup>.

È il 4 novembre del 1955 quando la Rai dedica alla firma dell'armistizio che mette fine alla prima guerra mondiale la sua prima trasmissione ori-

13 Purtroppo Filippo Focardi nel suo *Il cattivo tedesco e il bravo italiano: la rimozione delle colpe della seconda guerra mondiale*, Roma-Bari, Laterza, 2013 non si occupa del ruolo svolto dalla televisione nella creazione del paradigma. Certo è che il suo studio è un ineludibile punto di riferimento per chiunque voglia confrontarsi con i miti di fondazione della Repubblica.

14 Ignazio Silone, *Fontamara*, Milano, Mondadori, 1960, p. 150.

15 Sui meccanismi di rimozione cfr. Olimpia Affuso, *Il magazine della memoria*, Roma, Carocci, 2010.



del conflitto che costituirà la materia su cui si formerà poi l'immaginario televisivo della grande guerra: *Trent'anni di cinema* è una rubrica che, dal novembre del 1954, inizia a raccontare l'avventurosa storia del cinema muto, a cura di Walter Alberti e Gianni Comencini, dai primi film dei Lumière alla *Giovanna d'Arco* di Carl T. Dreyer del 1927. Il programma viene realizzato dalla Rai insieme alla Cineteca nazionale e getta per la prima volta uno sguardo di tipo "archivistico" sulle pellicole del passato recente: «con selezioni e montaggi ricavati dai preziosi documenti custoditi negli archivi delle cineteche viene rievocata l'opera dei più importanti registi del cinema muto (...)»<sup>19</sup>. Suddivisa per temi affronta l'orizzonte cinematografico degli anni del conflitto bellico e, malgrado l'analisi delle pellicole sia prevalentemente formale e si parli poco del cinema italiano, la rubrica ha l'indubbio merito di riportare all'attenzione del pubblico televisivo Sergej Ejzenštejn, Vsevolod Pudovkin, Abel Gance e Jean Renoir, Charlie Chaplin e Mack Senne, bilanciando così, almeno da un punto di vista visivo, la banalità espressiva dei pacificati film italiani proposti dalla tv per i quali persino il neorealismo sembra passato assolutamente invano<sup>20</sup>.

Bisogna arrivare al 1957 per trovare un altro programma televisivo dedicato alla prima guerra mondiale: il Comandante Emilio Francardi esegue una serie di lezioni di storia navale dagli inizi della navigazione alla fine della grande guerra: ancora non vi sono se non fotografie, e la guerra è ridotta a una serie di operazioni militari.

Ma il 1957 è l'anno nel quale esce nelle sale cinematografiche *Orizzonti di gloria* di Stanley Kubrick, il pubblico è pronto per affrontare il rovesciamento del paradigma e vedere la guerra dal basso, dal punto di vista del soldato. Se da un lato, come messo in luce da Giaime Alonge<sup>21</sup>, questo rovesciamento prospettico offre finalmente, attraverso una dimensione di finzione, uno sguardo più ampio sul conflitto, richiamando la dimensione

19 "Trent'anni di cinema. Dai primi saggi dei Lumière alla Giovanna di Dreyer", in *Radio-corriere TV*, n. 46, p. 15, 1954.

20 Cfr. le riflessioni di Zinni, *op. cit.*, pp. 56-76. Sul "tradimento" del neorealismo cfr. Mario Verdone, *Il cinema neorealista: da Rossellini a Pasolini*, Celebes, Trapani, 1977.

21 Giaime Alonge, *Cinema e guerra. Il film, la grande guerra e l'immaginario bellico del Novecento*, Torino, Utet, 2001.

tragica e individuale oltre che quella militare strategica, dall'altro apre la strada ad un filone che diventerà centrale nella narrazione televisiva della storia recente, e nello specifico delle guerre degli italiani, ovvero quello della storia raccontata dal punto di vista del singolo testimone-vittima, paradigma che diventerà dominante negli anni sessanta, almeno fino al 1972, anno nel quale per la prima volta Sergio Zavoli darà voce a testimoni chiamati in causa esplicitamente come colpevoli, in *Nascita di una dittatura*<sup>22</sup>.

### *Cinquant'anni di vita italiana. 1958.*

«A tutto schermo fotografie di vari capi di stato e uomini politici del 1914-1915, tra cui l'imperatore d'Austria Ungheria Francesco Giuseppe, l'arciduca d'Austria Francesco Ferdinando, papa Pio X, papa Pio XI, il Kaiser Guglielmo II, il presidente della Repubblica Francese Poincaré, lo zar Nicola II, il primo ministro britannico Grey, re Alberto I del Belgio, re Vittorio Emanuele II d'Italia, i primi ministri italiani Giolitti e Salandra, il ministro degli esteri austriaco Berchtold; fotografie di soldati al fronte. Sequenze di repertorio riguardanti soldati che partono per il fronte, vita nelle città europee tra 1914 e 1915, il Kaiser Guglielmo II di Prussia a colloquio con i generali, lo zar Nicola II di Russia, soldati inglesi e francesi in azione al fronte; sequenze di repertorio tratte dal film *All'ovest niente di nuovo*»<sup>23</sup>.

Queste le immagini con cui si apre uno dei programmi destinati a cambiare per sempre il rapporto della televisione italiana con la storia contemporanea, soprattutto grazie alla "scoperta" del repertorio e al suo ingresso nel discorso televisivo, il programma si intitola *Cinquant'anni 1898-1948. Episodi vita italiana tra cronaca e storia* ed è fra le produzioni televisive più "saccheggiate" fino ad anni recenti da tutti i programmi storici in tv.

*Cinquant'anni 1898-1948* propone agli italiani, in prima serata, il girato degli anni di guerra: filmati di diversa provenienza, spezzoni di cinegiornali italiani, tedeschi, addirittura sequenze di film che fanno il loro ingresso in modo non dichiarato nel canone televisivo e saranno usati d'ora in poi per raffigurare ad esempio le battaglie sulle quali, ormai è noto, la

22 Sulla portata rivoluzionaria per la storia della televisione del programma *Nascita di una dittatura* mi permetto di rinviare al mio *Mussolini. A Visual History in postwar Italy*, cit., p. 263.

23 Scheda tratta dal catalogo multimediale Rai. Riferimento Teca C22.

produzione cinematografica è scarsissima. Si usa soprattutto *All quiet on the Western Front*, il film di Lewis Milestone del 1930, che sarà smontato e rimontato molte volte, trasformando una scena impossibile da girare come quella della ripresa con il dolly sul campo di battaglia in uno dei più fortunati falsi storici nella rappresentazione della Grande guerra in tv<sup>24</sup>.



*Cinquant'anni 1898-1948*, inoltre, impone il modello del commento dello speaker fuoricampo, in questo caso Riccardo Cucciolla, attore e doppiatore, voce fra le più note della tv dei primi anni Sessanta, che racconta, con un tono anonimo e autorevole, lo scoppio della prima guerra mondiale avvenuto il 28 luglio 1914 in seguito all'assassinio dell'erede al trono di Austria Ungheria a Sarajevo, si sofferma sulla mobilitazione degli eserciti di Francia, Germania, Austria-Ungheria, Russia e Inghilterra, sulla morte del pontefice Pio X e sull'elezione di papa Pio

XI, quindi affronta l'entrata in guerra dell'Italia nel 1915, e ricostruisce le accese divisioni nell'opinione pubblica in seguito alla decisione di entrare in guerra al fianco di Francia, Inghilterra e Russia<sup>25</sup>.

Per la prima volta vengono presentate sequenze di repertorio riguardanti soldati italiani e austriaci in combattimento sul fronte dell'Isonzo, alpini italiani in marcia sulle montagne, soldati italiani che assistono a spettacoli di varietà, ussari austriaci che eseguono tipiche danze slave. Numerose anche le fotografie impiegate: di Luigi Cadorna, dell'imperatore d'Austria-Ungheria Francesco Giuseppe, dello scrittore Renato Serra, dell'esecuzione capitale del tenente italiano Cesare Battisti, del generale austriaco Franz Conrad, cartine geografiche con movimenti delle truppe italiane e austria-

24 Sulla portata della sequenza citata sull'immaginario della grande guerra cfr. Stuart Bender, *Film Style and the World War II Combat Genre*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2013; David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, London, Routledge, 1985.

25 Riferimento Teca C22.

che e fotografie dei monti Pasubio, Nero, Cengio. E poi ancora sequenze di repertorio riguardanti varie fasi della prima guerra mondiale sul fronte italiano fra 1917 e 1918, l'affondamento della corazzata austriaca Santo Stefano, operai al lavoro nelle fabbriche di armamenti, fasi della guerra civile scoppiata in Russia, persone che esultano per la vittoria dell'Italia, sequenze oggi ormai note, ma assolutamente inedite per il grande pubblico nel 1958.

Malgrado non vi sia alcuna gerarchia produttiva nel montaggio del programma, e nessuna distinzione fatta fra filmati di origine documentaria e fiction pura, *Cinquant'anni di vita italiana* è davvero la pietra angolare su cui poggeranno tutti i successivi documentari televisivi sulla *belle époque* e la grande guerra. Nessuno, fino ad anni recenti, farà una ricerca d'archivio così accurata e poderosa, e i repertori usati nel 1958 diventano il canone dell'immaginario televisivo sulla prima guerra mondiale. Anche da un punto di vista interpretativo: i due autori del programma, Silvio Negro e Gian Vittorio Baldi, rifiutando la retorica patriottica degli anni precedenti, abbracciano l'interpretazione di Pio X de "l'inutile strage". Certo, dopo Caporetto viene messa in luce l'eroica ripresa degli italiani entusiasti: è stata dura ma l'Italia unita ha dato la misura di sé in questa lotta. Ma considerando la storiografia più recente su Caporetto lo sguardo di Negro e Baldi non eccede affatto in retorica<sup>26</sup>.

Nel 1959, come avvertono numerosi critici c'è "aria nuova" al festival del cinema di Venezia. Escono due film destinati a rivoluzionare il rapporto del cinema con la recente storia d'Italia, sono *Il generale della Rovere* di Roberto Rossellini e *La grande guerra* di Mario Monicelli, il quale andrà in onda in tv solo dieci anni dopo, l'11 novembre del 1968.<sup>27</sup> Per la prima volta dopo gli anni di Totò e di un rinato cinema dei telefoni bianchi, la sto-

26 Cfr. per una riflessione generale su Caporetto e le sue interpretazioni storiografiche il recente Mario Isnenghi, *La tragedia necessaria. Da Caporetto all'otto settembre*, Bologna, Il Mulino, 2013 e la bibliografia ivi contenuta.

27 Il film sarà recuperato dalla serie a cura di Fernando Di Giammatteo *Momenti del Cinema Italiano (1946-1963)*. Nel catalogo Rai vengono riportati gli spot pubblicitari che accompagnano la messa in onda: Confetto Falqui, Scotch Whisky Cutty Sark, Ava per lavatrici. *Radiocorriere TV, 11 novembre 1968*. La grande guerra verrà replicato nel 1987 e poi mandato in onda quasi ogni anno.

ria recente diventa oggetto di rappresentazioni cinematografiche destinate al grande pubblico. E' il periodo in cui anche in Germania Edgar Reitz, si scaglia contro quello che viene definito cinema degli ingredienti, contro gli *Heimatfilme*, genere incentrato sulla vita rurale, su un mitico passato, un'età dell'oro, i cui titoli più noti come *La ragazza della Foresta Nera* (1950) o *Verde è la brughiera* (1951) avevano portato nelle sale cinematografiche circa 16 milioni di spettatori. La rivolta contro questo tipo di racconto della storia porta il regista tedesco a redigere il Manifesto di Oberhausen, dando vita al filone dei *Kulturfilm* che riporteranno la storia al centro della narrazione cinematografica<sup>28</sup>. Alcuni registi televisivi studiano da vicino le trasformazioni del cinema tedesco e la tv inizia in modo sostanziale a recuperare gli archivi storici del recente passato italiano: se, infatti, alcuni lungometraggi cinematografici usano le pellicole ritrovate dell'istituto Luce, è la televisione che ne diventa la principale ri-propositrice facendosi carico di quella riscrittura della storia recente nello spazio pubblico. Arrivano così le inchieste di Massimo Sani e Liliana Cavani, due registi particolarmente attenti allo scenario produttivo tedesco, che scrivono inchieste importanti sul passato, con un occhio rivolto al presente. Le inchieste sulla Germania, sui processi ai criminali nazisti, sulle donne nella Resistenza portano in televisione temi difficilmente rintracciabili nel dibattito pubblico, sui giornali, fra gli studiosi e cambiano in modo radicale il modo di guardare la storia in televisione.

### *Fare gli italiani*

Il 4 novembre del 1961 la Rai inaugura il Secondo Programma nazionale, mentre festeggia il centenario dell'Unità d'Italia: la data è fortemente simbolica, il 4 novembre celebra la fine della Grande guerra e l'Unità della Nazione attraverso la Tv. La sera stessa va in onda, alle 21,05, una trasmissione dedicata alla vittoria<sup>29</sup>. L'azienda televisiva commissiona a Franco Antonicelli un volume poderoso dal titolo *L'unità d'Italia* che il

28 Cfr. Paolo Jedlowski, *Il racconto come dimora. Heimat e le memorie d'Europa*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009; Matteo Galli, *Edgar Reitz*, Milano, Il castoro, 2005, p. 35.

29 Aldo Grasso, *Storia della televisione italiana*, cit., p. 136

presidente della Rai, Novello Papafava, regala al presidente Gronchi. Sul «Radiocorriere TV» si pubblica la cronaca dettagliata dell'evento che rimanda a un dibattito sulla divulgazione della storia recente e i manuali scoppiato nell'anno delle celebrazioni dell'Unità d'Italia. Dice Gronchi:

«Quando leggo, in questi giorni, controversi giudizi sui libri di testo nelle scuole, mi vien fatto di ricordare come a me, e credo anche ai miei condiscipoli, non ne venisse un grande aiuto a comprendere nella loro complessa realtà e nella loro profonda significazione i fatti della storia. Non conosco i testi contemporanei che saranno certamente caratterizzati da maggiore approfondimento o forse la necessità della sintesi e dell'inquadramento spesso farraginosi li leggerà ancora a una certa genericità»<sup>30</sup>,



*Radiocorriere TV*, 1961, n. 44

Il Presidente conclude affermando il fondamentale apporto dato dalla tv all'opera di conoscenza della storia recente. Gronchi, dunque, esalta l'opera della Rai, lo sforzo divulgativo ed esemplare dei suoi programmi di storia. Che la storia sia ormai centrale nel palinsesto televisivo lo dimostra, lo abbiamo visto, anche la scelta del programma che inaugura il secondo canale, ovvero un documentario sulla prima guerra mondiale, che si intitola *Tutti quei soldati*. In esso il rovesciamento del punto di vista sulla guerra è completamente avvenuto e il conflitto assume a simbolo del momento più alto del fare gli italiani, coronato, appunto dal 1961 – la Repubblica e il Boom economico – il quale, quest'ultimo, mette positivamente insieme, grazie all'emigrazione, uomini del sud e del nord, per un comune progetto di pace e non più di guerra. A Nelo Risi è affidata la realizzazione del bellissimo *Patria mia*, una serie realizzata in occasione del centenario dell'Unità d'Italia che prende punto dalla costruzione degli impianti per

<sup>30</sup> “Consegnato a Gronchi il volume L'Unità d'Italia”, in *Radiocorriere TV*, 29 ottobre 1961, Anno XXXVIII, n. 44, p. 8.

le celebrazioni a Torino. Gli operai che lavorano nel cantiere, dai dialetti diversi, dalle diverse provenienze, ragionano sui padri fondatori, spiegano, a loro modo, perché è importante ricordare l'Unità d'Italia, perché, ancora, l'evento risuona nella coscienza degli italiani, dei lavoratori italiani, emigranti e analfabeti.

Ma torniamo a *Tutti quei soldati* di Pier Antonio Quarantotti Gambini, alla sua prima prova televisiva, che afferma:



**Radiocorriere TV, 1961, n. 44, p. 10**

«Nel testo che ho scritto, la guerra del '15-'18 è raccontata con un tono e da un punto di vista alquanto diversi da quelli cui si affidavano certe celebrazioni del passato. Ho cercato soprattutto d'illuminare il sacrificio del fante (e uso la parola fante nel suo significato più largo, intendendo, cioè, il soldato italiano in genere, a qualsiasi arma egli appartenesse). La mia narrazione è centrata, insomma, con citazioni da Giuseppe Ungaretti, Giani Stuparich, Giulio Càmbler Barni, Piero Jahier, Vittorio Locchi, Giovanni Comisso, Ernest Hemingway, Ugo Ojetti, Riccardo Bacchelli e Antonio Baldini (dopo un'apertura carsica offertami da alcuni brani di Scipio Slataper), non su quel seguito di imprese che già resero celebri,

e giustamente, alcuni combattenti, tutti ufficiali, i quali furono onorati con le più alte decorazioni, e anche, alla fine della guerra, con la concessione di titoli nobiliari; bensì sul cieco, interminabile — e ancor oggi troppo oscuro, o troppo dimenticato — sacrificio del soldato semplice. Di quel soldato semplice — contadino oppure operaio, ma soprattutto contadino, e spesso analfabeta — che partì per la guerra, lasciando al paese la mamma e la ragazza, senza capir bene perché la si facesse e che cosa egli ci avrebbe guadagnato il giorno in cui l'Italia avesse vinto; ma che, pure tra inquietudini e angosce (il suo pensiero correva continuamente al paese, con l'ansia di potervi ritornare presto), seppe farla e seppe vincerla»<sup>31</sup>.

31 "Tutti quei soldati" in *Radiocorriere TV*, 29 ottobre 1961, Anno XXXVIII, n. 44, p.

Nel 1961, dunque, l'anniversario dell'unità d'Italia è segnato dalla rivisitazione in chiave contemporanea dei grandi temi storici, l'uso pubblico della storia trova in questo centenario un momento di nuova definizione. La Rai chiama a riscrivere la storia della nazione grandi registi come Roberto Rossellini che gira *Torino nei cent'anni*<sup>32</sup>, film nel quale quella che fu capitale d'Italia viene presentata come rifugio degli esuli, luogo che accoglie i grandi italiani di tutte le regioni, una nuova patria, dove tutti vengono accolti, e conclude "Non c'è sacrificio di sangue che Torino si risparmi per riprendere Trento e Trieste". In ogni rivisitazione del passato la prima guerra mondiale ritorna come coronamento dell'unità degli italiani.

Anche nei primi anni Sessanta la prima guerra mondiale diventa quel luogo della memoria degli italiani che, proprio per l'assenza di conflittualità esplicita che chiama in causa, costituisce un argomento intorno al quale la tv muove i primi passi di storia sociale: la grande guerra e la moda, la grande guerra e il jazz, l'eredità della guerra sui comportamenti delle donne<sup>33</sup>. Se da un punto di vista storiografico dunque la linea narrativa rimane la stessa, cambiano le immagini poiché per la prima volta in modo consistente vengono girate le linee del fronte: una nuova gene-

---

12. La regia è di Vittorio Cottafavi, le voci di Giorgio Albertazzi e ancora una volta, di Riccardo Cucciolla.

32 C2209, 10/09/1961 Film documentario diretto da Roberto Rossellini. Su sottofondo musicale, speaker ricostruisce la storia dell'Unificazione dell'Italia dal 1861, durante la prima e seconda guerra mondiale, ruolo di Torino nella vita politica sociale italiana. Disegni antichi e dipinti di avvenimenti storici dell'Italia e fotografie di vari luoghi di Torino. Fotografia, Piccinelli Leopoldo Fotografia, Volpi Mario Fotografia, Vulpiani Mario Montaggio, Micucci Vasco Realizzatori, Valli Federico Regia, Rossellini Roberto Sceneggiatura, Orsini Valentino. Consulenza storica: Carlo Casalegno, Enrico Gianeri.

33 09/07/1962, Il giornale delle vacanze C2318, Su sottofondo musicale, speaker commenta ritorno alle vacanze sulla spiaggia al termine della prima guerra mondiale, nuovi costumi, emancipazione delle donne, nascita del jazz e di nuovi modi di danzare, successo della pratica sportiva e della moda. Giornalista Silori parla del libro "Agosto, moglie mia non ti conosco" di Achille Campanile e intervista in merito lo scrittore. Su sottofondo musicale, speaker commenta storia di due ragazzi, Pietro e Giorgio, rimasti in collegio l'estate a studiare. Su sottofondo musicale, speaker commenta desiderio del mare a Milano e creazione dell'Idroscalo usato per fare il bagno. Fotografie e cartoline d'epoca di Milano e altre località d'Italia. Bagnanti in costume sulle spiagge dell'Idroscalo. Vedute di Milano.



Hombert Bianchi, *La Grande guerra* (1965)

razione di operatori si confronta con l'immaginario visivo della grande guerra e produce immagini delle trincee e delle montagne il cui scopo è riprodurre fedelmente lo sguardo dal basso del soldato e non quello delle gerarchie. Nelle immagini prodotte dalla Rai nei primi anni Sessanta si osserva dunque come il punto di vista di *Orizzonti di gloria*, e de *La Grande guerra*, sia diventato patrimonio visivo comune, e che siano ancora i testi che accompagnano i documentari storici, il vero nodo problematico che impedisce, nei fatti, una svolta radicale nel racconto televisivo della prima guerra mondiale.

### *Dopo cinquant'anni*

Nel 1965 si celebra il cinquantenario dello scoppio della Grande guerra, l'anniversario è molto sentito, così come lo è quello della fine della seconda guerra mondiale, la Rai di Ettore Bernabei ha messo a punto il modello perfetto di divulgazione storica, coinvolgendo per la prima volta in modo sostanziale gli storici di professione, gli accademici, fino ad ora, nei fatti, poco considerati dall'emittenza pubblica che ha preferito loro i letterati, scrittori e poeti. Di questo 1965 vale la pena ricordare il ciclo scritto da

Hombert Bianchi, *La grande guerra*<sup>34</sup>, sette puntate in prima serata, nelle quali il repertorio occupa la prima parte mentre la seconda parte è seguita dall'intervento di diversi esperti: Franco Valsecchi, Aldo Garosci; Enrico Serra, Mario Toscano.

È comunque l'autore/regista a dettare la linea del racconto, ed è a lui che il «Radiocorriere TV» affida il racconto della linea interpretativa del programma: ancora i consulenti storici non esistono in modo così pervasivo, e sarà la lottizzazione degli anni Settanta a trasformare completamente il rapporto dell'autore televisivo con lo storico. Per ora, nel 1965, fare il regista televisivo è ancora considerato un mestiere autorevole e così come i registi del cinema si assumono la responsabilità di quanto dichiarano nelle loro creazioni così si pensa sia giusto facciano anche gli autori della tv. Bianchi sottolinea come per la preparazione della serie siano state necessarie nuove e articolate ricerche negli archivi europei, scrive «s'è messo insieme un complesso di materiali filmati da corrispondenti di guerra in buona parte inedito», sono soprattutto gli archivi tedeschi la grande novità del programma, lo sguardo del nemico entra nel montaggio televisivo e, malgrado non sia messo in evidenza da un commento ancora fortemente legato alla narrazione tradizionale degli eventi, consente al pubblico di vedere per la prima volta la disfatta nei volti e nei corpi dei soldati filmati, appunto, dall'avversario<sup>35</sup>. Uno degli effetti collaterali del programma di Bianchi inoltre è quello di suscitare un dibattito su alcuni punti controversi nella lettura della prima guerra mondiale: la televisione diventa in questo caso agente di storiografia e spinge gli storici, sull'onda di una discussione che ha risonanze ampie dall'interesse della tv, a intervenire su questioni come la vittoria mutilata e il trattato di Versailles in faccia a faccia televisivi che segnano un ulteriore momento di passaggio nell'uso pubblico della storia<sup>36</sup>.

34 *La grande guerra* di Hombert Bianchi va in onda nel maggio del 1965. Id Teche C5214. Il programma è stato recentemente mandato in onda in una nuova edizione a cura di Carlo Lucarelli su Rai Storia.

35 Hombert Bianchi, "La grande guerra", in *Radiocorriere TV*, n. 20, 1965, p. 14.

36 Nicola Gallerano, "Introduzione" a Idem (cur.), *L'uso pubblico della storia*, Milano, F. Angeli, 1995, pp. 20-25.



*Premesse al fascismo. Gli anni Settanta*

*Le materie che non si insegnano a scuola*<sup>37</sup> è un ciclo di programmi sui temi più disparati affrontati in chiave didattica per le scuole medie e appartiene a quell'ampia produzione che, a partire dai tardi anni Sessanta, caratterizza lo sforzo di rinnovamento della televisione, rivolto soprattutto ai programmi educativi. Povertà, emigrazione, crisi, la dimensione sociale della storia emerge in primo piano, e la prima guerra mondiale viene raccontata come premessa al fascismo e non più come quarta guerra di indipendenza. Inutili assalti, inutile strage, nessun patriottismo ma orrore di fronte all'infinita conta dei morti, i corpi mutilati, i feriti. Scompare insomma ogni retorica patriottica e se ne sostituisce un'altra, quella del popolo di straccioni mandato al macello, senza alcuna preparazione, senza alcuna consapevolezza, nella quale la prima guerra mondiale è letta in modo funzionale come premessa al fascismo. Una lettura che richiama in modo paradossale, dato il suo spiccato contenuto ideologico e militante, quella dei primi prodotti televisivi, che, al netto del patriottismo di fondo, vedono anch'essi gli italiani come un popolo di vittime sacrificali sull'altare della Storia. Certo, nelle ricostruzioni

<sup>37</sup> *Materie che non si insegnano. Programmi per la scuola media inferiore. Dittatura tra le due guerre: il fascismo. Speciale La Grande Guerra*. Trasmissione: 22/01/1974, Teche Rai C18719.

televisive degli anni Settanta e poi Ottanta non vi è soltanto un'assoluzione ma anche un pacifismo radicale, forse fuori luogo in programmi che dovrebbero raccontare l'andamento della guerra, se pensati come programmi di servizio, ma certo molto potenti da un punto di vista emotivo e anche filmico poiché tentano in modo chiaro di usare la storia per riflettere sulla condizione umana in generale. Quello che ancora oggi colpisce e commuove sono le ricostruzioni teatrali, dialoghi fra i soldati semplici, mentre sullo sfondo scorrono le immagini della ritirata di Caporetto. Possiamo prendere come momento esemplare di questa tipologia la serie *Teatro storia*<sup>38</sup>, andata in onda nei primi anni Ottanta che ricostruisce momenti della storia per i quali sono assenti le fonti audiovisive, dalle fucilazioni dei soldati nella Grande guerra, all'omicidio di Giovanni Gentile, andando a recuperare frammenti di una storia ancora in gran parte da raccontare in televisione.

### *Rivolgersi agli ossari*

Nel 1978 il poeta Andrea Zanzotto scrive una poesia dal titolo *Rivolgersi agli ossari*, in essa il poeta lamenta la freddezza della visita agli ossari della Grande guerra, la perdita della fisicità, della morte, di ciò che sono stati i corpi prima di diventare resti da onorare sull'altare simbolico della Patria. Zanzotto fotografa la dimensione commemorativa di una guerra che fra i tardi anni Settanta e gli Ottanta è diventata nello spazio pubblico luogo di una memoria ormai spenta, occasione di anniversario, pretesto per parlare d'altro. La televisione non fa un passo avanti, non vi sono nuovi archivi impiegati dalle numerose produzioni d'occasione della Rai, e si continuano a saccheggiare *Cinquant'anni 1898-1948* così come *La grande guerra* di Hombert Bianchi, mentre la prospettiva interpretativa è sempre più ideologica e meno storiografica. Bisognerà aspettare i primi anni Duemila per vedere qualcosa di completamente nuovo, quanto meno rispetto agli archivi impiegati: Maurizio Cascavilla, a partire dal 2002 darà vita a un imponente ciclo di dieci puntate sulla Prima guerra mondiale nel quale per la prima volta saranno fatte ricerche in archivi completamente inediti nella storia della televisione italiana.

---

38 *Radiose giornate: 1914-1915. L'Italia verso la prima guerra mondiale Caporetto perché?* Id Teche P83126/001.



Dagli archivi militari inglesi, a quelli tedeschi, fino a quelli prodotti durante la grande guerra dal reparto medico dell'esercito francese che riportano, per la prima volta sul piccolo schermo, immagini documentarie di patologie di guerra come lo shock da bombardamento o gli effetti dell'uso di armi arcaiche in quello che è considerato il primo conflitto moderno per antonomasia che producono le cosiddette «gueules cassées», i musi distrutti dei soldati francesi. Gli interventi chirurgici sui volti dei soldati sfigurati vengono ripresi con una meticolosità che solo il cinema consente, aprendo un nuovo fronte per l'immaginario visivo della guerra. Un fronte nel quale i corpi dei soldati acquistano la loro fisicità e si liberano dallo sguardo ufficiale della propaganda che, di fatto, è l'agente produttore di tutti repertori visti in televisione fino al programma di Cascavilla.

La diffusione dei canali satellitari come Rai Storia e History Channel hanno, negli ultimi dieci anni, rivoluzionato in modo sostanziale il modello della fruizione di programmi di storia in tv: palinsesti che 24 ore su 24 propongono storia da consumare, fra novità editoriali e riproposizioni di vecchi programmi. Se guardiamo al panorama anglosassone e alla centralità che ha avuto la Prima Guerra Mondiale nel rinnovare i modelli del



*Eroi per caso*. miniserie televisiva andata in onda su Rai 1 il 10 e 11 gennaio 2011.

racconto televisivo in prodotti come *The Trench*<sup>39</sup> ad esempio non possiamo che rimanere colpiti del silenzio produttivo della televisione italiana, e la messa in onda del programma di Hombert Bianchi del 1965 è stata forse l'operazione più "originale" compiuta nell'anno del centenario. Ma questo rimanda, ancora una volta, con la centralità del discorso storico nell'orizzonte pubblico, per cui, ancora una volta, in modo circolare, viviamo un delicato momento di passaggio nel quale i temi interessanti, nell'uso pubblico della storia, sono in fase di negoziazione: osservare la tv del centenario dunque è un buon modo per capire quale sarà il posto che la prima guerra mondiale occuperà nell'immaginario televisivo degli italiani nei prossimi anni.

<sup>39</sup> Paul Long, Nick Webber, "The last post: British press representations of veterans of the Great War", *Media, War & Conflict*, December 2014 7, pp. 273-290, first published on November 5, 2014

RAI EDUCATIONAL • direttore GIOVANNI MINOLI

presenta

# LA GRANDE GUERRA

LA TRAGEDIA DELLA MODERNITÀ

NAZIONALISMO E VIOLENZA  
ESERCITI DI MASSA

IN TRE PARTI

di Maurizio Cascavilla e Giovanni Sabbatucci

elcu

Rai



Trova

## The Gulf War and Media: some conclusions<sup>1</sup>

di Philip Taylor<sup>2</sup>

It was unquestionably one of the most clear-cut and one-sided military victories in the history of warfare. Although the final Iraqi death toll might never be known, at least 40,000 and perhaps as many as 200,000 had died, as compared with fewer than 150 soldiers from the entire coalition who lost their lives in Desert Storm<sup>3</sup>. It is possible that as much as 50% of the

- 
- 1 Pubblichiamo, per gentile concessione della famiglia, questo saggio di Philip Taylor (1954-2010), già comparso in *Film & History*, Vol. XXII, Nos. 1 & 2, February/May, 1992, pp. 13-23. Cfr. pure Fred Halliday, "Manipulations and Limits: Media Coverage of the Gulf War, 1990-91", in Tim Allen, Jean Seaton (Eds.), *The Media of Conflict: War Reporting and Representations of Ethnic Violence*, Zed Books, 1999, pp. 127-146. Giulia D'Amico & Salvatore Nigro, "Gulf War and Iraqi Freedom War: a comparison between the media's role", <http://cyber.law.harvard.edu/wsis/DAmico.html> Sarah Miskin, Laura Rayner & Maria Lalic, "Media Under Fire: Reporting Conflict in Iraq", *Current Issues Brief* No 21 2002-03. Jonathan Mermin, *Debating War and Peace: Media Coverage of U.S. Intervention in the Post-Vietnam Era*, Princeton University Press, 1999. Gabriel Weimann, *Communicating Unreality: Modern Media and the Reconstruction of Reality*: SAGE Publications, 1999. Melani McAlister, *Epic Encounters: Culture, Media, and U.S. Interests in the Middle East, 1945-2000*, University of California Press, 2001. David R. Willcox, *Propaganda, the Press and Conflict: The Gulf War and Kosovo*, Routledge, 2005. Patricia Keeton and Peter Scheckner, *American War Cinema and Media Since Vietnam: Politics, Ideology, and Class*, Palgrave, 2013. Markus Lohoff, "Beyond Mass Media: Representation of War between Art and Journalism", in Daniel H. Rellstab, Christiane Schlote, *Representations of War, Migration, and Refugeehood: Interdisciplinary Perspectives*, Routledge, 2014, pp. 64-92.
- 2 Philip M. Taylor is Senior Lecturer in International History and Deputy Director of the Institute of Communications Studies at the University of Leeds, England His essay is taken from *War and the Media: Propaganda and Persuasion in the Gulf War* (Manchester UP, 1992; in US, St. Martin's Press).
- 3 This is a higher death toll, achieved in six weeks, than even the highest estimates of Iraqi dead sustained during the eight-year-Iran-Iraq war. See P. Hiro, *The Longest War: The Iran-Iraq Military Conflict* (New York: Routledge, 1991) p. 250, which puts that figure at 105,000 Iraqis. The first coalition post-war estimates were put at only 25,000-50,000 Iraqi dead and, although the White House apparently ordered an investigation into the death toll, the administration has been reluctant to release figures up

Iraqi death toll was sustained during the 100 hour ground war. The Iraqis would concede that only 2,000 of their civilians had been killed. Part of the difficulty in assessing precisely how many of the enemy had died was, as American officials cautioned, “that even a tally of buried bodies will be highly imprecise because many Iraqi soldiers were dismembered or charred beyond recognition in explosions of deadly US munitions.”<sup>4</sup> The media coverage gave very little indication of this. As Ian Hargreaves, Deputy Editor of the *Financial Times*, said after the war: “the public in Britain and in America will have had the impression that this was a war involving very little death and very little utter horror.”<sup>5</sup>

It did appear, however, that all those pre-war American anxieties about body bags, a hostile media and a poor American military performance had proved unwarranted. One message which emerged was that modern technology, both military and communications, had changed the face of warfare. Militarily, it was a warning to Third World countries that might be entertaining notions of flexing their muscles that they had better think again before taking on the champions of the New World Order: the United Nations and the First World’s leading technologically based military power. The Gulf War had demonstrated that the gap between the world’s fourth and first military powers, with only comparatively little help from the latter’s 30 friends, was colossal. Not only had the Gulf War exorcised the Vietnam Syndrome from the American psyche, television’s coverage of it had revealed the future ~ and the future belonged, in peace preferably but in war if necessary, to high technology. Moreover, the idea that “the media are American,” that Anglo-American news organizations dominate

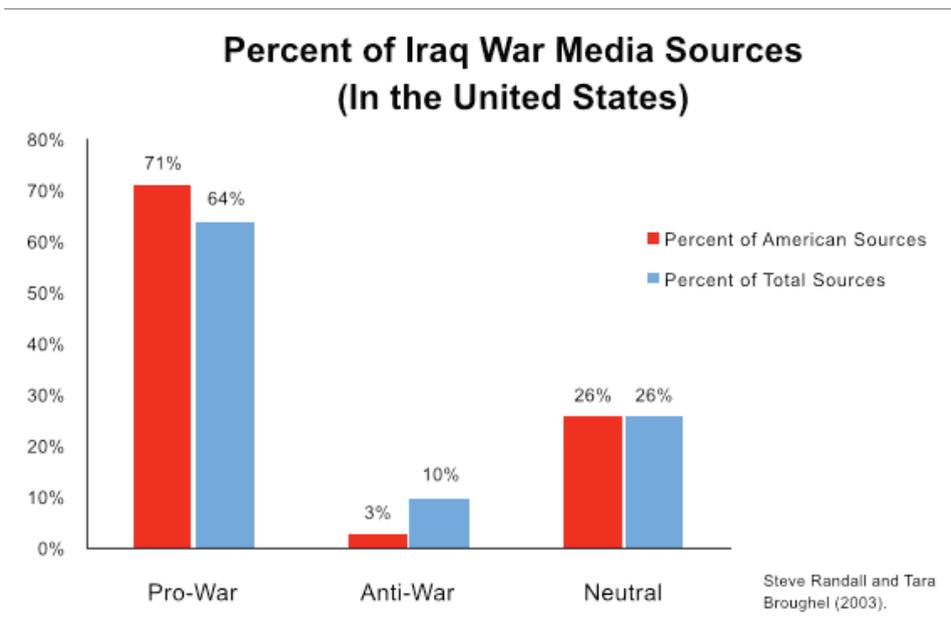
---

to the time of writing this book. (See *New York Times*, 1/3/91.) Even a month after the cease-fire, an official in Riyadh was not responding to questions about casualties “because that gets us into the business of enemy body counts, and we have said we are not going to do that” (*Washington Post*, 26/3/91). The coalition’s figures for both Desert Shield and Desert Storm at time of writing were: 266 US dead (105 before the war began), 357 wounded, 6 missing; 44 British dead (25 in action, 19 in non-combatant accidents), 43 wounded; 2 French dead, 28 wounded; 1 Italian dead; 29 Saudis dead, 43 wounded, 9 missing; 9 Egyptians dead, 74 wounded; 6 UAE killed; 8 Senegalese wounded. By 13 March, all 47 of the coalition forces held by the Iraqis had been repatriated.

4 *Washington Post*, 26/3/91.

5 The Information War,” Channel 4, 21/5/91, ULICS.

the international flow of news to the detriment of the Third World, had not only found substantiating support in the war, it had even been underlined by the coalition's media arrangements, with their Anglo-American emphasis. Ever since decolonization a generation or so earlier, mounting Third World resentment at what was perceived to be the adverse consequences for developing nations of this information and cultural hegemony by advanced countries, of this "media imperialism," had now found its apogee. The ability of the American-led coalition to drive its military message home and abroad by superior technology and by controlling international communications systems and news organizations had demonstrated for such people that the New World Order and the New World Information Order had merged into one.



The ramifications of this message, particularly in the Muslim world, may take some time to emerge. During the war, Iraqi propaganda had made a great play of the "vile," "hypocritical" and "atheistic" influence the United States in the region, which was being achieved with the connivance of the oil-rich Gulf Arab states — and this clearly hit a chord in Middle Eastern streets. Interestingly, American "black" propaganda (i.e., disinformation) also exploited these themes as a way of encouraging Iraq-

is to overthrow Saddam. But this was covert activity, unprovable and unattributable. The extent to which such transmissions were responsible for the Shia and Kurdish uprisings at the end of the war will remain unknown until we learn the Iraqi side of the story. Certainly, a few Kurdish broadcasters, disillusioned with the initial coalition failure to help the northern uprising, broke ranks and publicly condemned their former employers after the war for not fulfilling their promises.

In so far as the wider world was concerned, polls indicated that western opinion could be relied upon to continue supporting the coalition to outright victory. In Iraq, people had no such choice. To ensure that the Iraqi people were exposed mainly to a coalition version of events, it had been important for its air forces to target enemy radio and television transmitters. It was successful with television but not with radio, which, as we have seen, was transmitting defiant messages right to the end. Like the battle of Khafji, all references in the domestic media to Iraq having been defeated were forbidden and so the scale of the coalition's victory could be witnessed only outside the country. CNN may have been a nuisance occasionally but it was not yet seen extensively in the Arab world, where Iraqi radio still commanded a not inconsiderable audience. The extent to which Iraqi proclamations of defiance and even of victory had a successful impact upon public opinion in Muslim countries cannot as yet be measured.

Saddam Hussein, his Ba'athist regime and its ideology, at the time of writing, were still in power. How long they can remain so waits to be seen. During the war, Saddam had made a great propaganda play of "winning by losing," that with every day which passed against "30 nations" Iraq had scored a moral victory for the forces of Islam and Pan-Arabism. As long as he remains, some in the West will feel that they may have won the war but lost the peace and that this could have been avoided if President Bush had not called a halt to the fighting when he did. Only time will tell whether they are right.

Being so one-sided a victory, however, should not distract from the fears and anxieties about the outcome which appear to have been genuinely felt by both coalition governments and peoples and which the propaganda of the time also reflected as well as exacerbated.

Hindsight can be an extremely valuable tool for understanding but it can also produce myths which hinder that very process of understanding. In other words, just because the war resulted in so one-sided a victory does not mean that that was how it was necessarily regarded before that had been achieved. That the media “routing of the doom-merchants” and the exposing of the pessimistic pundits after the war<sup>6</sup> were an *ex post facto* indication of relief and should not be allowed to distract from the existence prior to then of genuine anxieties and fears about what a ground war would be like. The media record stands as a lasting testimony to all those fears concerning Iraq’s capability of performing more effectively than it did. Just because Saddam did not use chemical weapons or succeed in inciting a larger-scale and more concerted campaign of international terrorism should not suggest that the coalition’s expressed fears in these respects were merely propaganda. The two specific propaganda themes that have been exposed as being exaggerated by what has emerged since the war, namely the coalition’s success in knocking out Iraq’s nuclear program and the overall accuracy of allied bombing, do not mean either that the remaining aspects of the coalition’s propaganda at the time were misleading. In wartime, being economical with the truth is a fourth arm of defense. The problem for journalists is their tradition of acting as “the fourth estate.” Getting conscripted into military service is one thing; whether the media should voluntarily enlist is quite another. There are a number of preliminary conclusions which can be drawn about this from the Gulf conflict:

#### *Relative unanimity of media coverage*

Despite the existence of well over a thousand journalists in the Gulf from a wide variety of news-gathering organizations with differing editorial styles and journalistic practices, they were all essentially dependent upon the coalition military for their principal source of information about the progress of the war. It was monopoly in the guise of pluralism. To continue to be supplied by that source was, rightly or wrongly, regarded

---

6 See *The Sunday Times*, 3/3/91 and Philip Towle, *Pundits and Patriots*, *op. cit.*

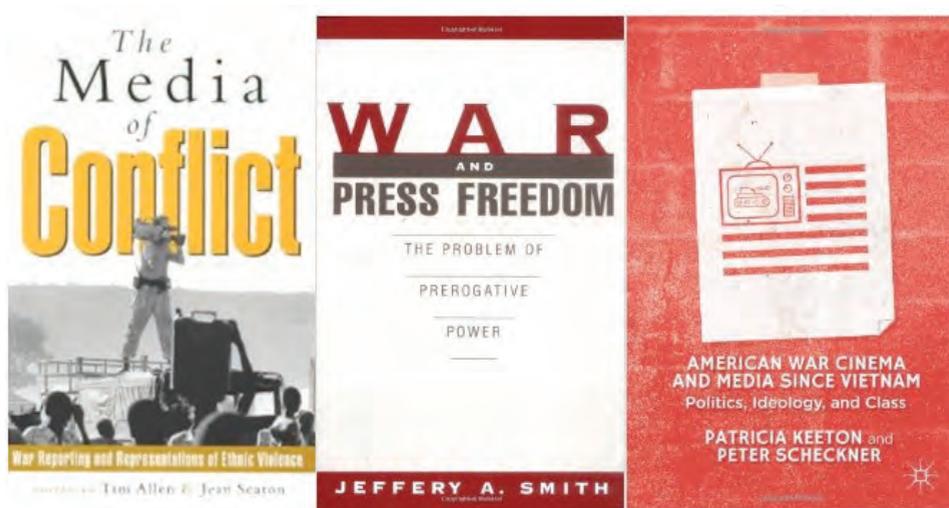
as essential to the ability of competitive news organizations to report the war satisfactorily - but from whose point of view? ~ and this created the need more for co-operation than for conflict with the principal source of information. This was perhaps what Peter Williams really meant when he said after the war that the Pentagon's view was that it had been "the best war coverage we've ever had."<sup>7</sup> The media, especially in Britain and United States, were supportive, largely uncritical and generally reflected the official line. Baghdad, occasional freelance investigations - but what this newspaper with its editorial approach or that television station with its broadcasting standards said or showed was essentially based upon the same information, which was being tightly controlled at source. It was secrecy disguised as publicity. In other words, the appearance of pluralistic media reporting in different styles camouflaged this fundamental point and, bearing in mind the definition provided in the Introduction in which the importance of disguise was stressed, this helped official coalition propaganda immeasurably.

There was, however, nothing particularly new in all this. It was for example very similar to the approach adopted by the British and American governments through their Ministry of Information and Office of War Information in the Second World War.<sup>8</sup> The British, for example, had operated a system in which the five independent newsreel organizations were placed on a rotation system whereby one would supply raw footage in turn to the other four which they could then edit in accordance with their own styles. Most of the censorship of sensitive footage took place right at the start of the image-gathering process, although post-censorship would then also take place<sup>9</sup>. In the Gulf, the newspool system, as well as the briefings,

7 Cited by William Boot, "The Pool," *op. cit.*, pp. 24-7.

8 On Britain see P.M. Taylor, "Censorship in Britain in the Second World War: An Overview" in A.C. Duke and C. A. Tamse (eds), *Too Mighty to Be Free: Censorship and the Press in Britain and the Netherlands* (Zutphen, De Walberg Pers, 1987) pp. 157-78; N. Pronay, "The News Media at War" in N. Pronay and D.W. Spring (eds), *Propaganda, Politics and Film, 1918-45* (London: Macmillan, 1982) pp. 173-208; Allan M. Winkler, *The Politics of Propaganda: The Office of War Information, 1942-45* (Oxford UP, 1977).

9 See also Torie Rose DeGhett, "The War Photo No One Would Publish", *The Atlantic.com*, August 8, 2014: "When Kenneth Jarecke photographed an Iraqi man burned alive, he thought it would change the way Americans saw the Gulf War. But the media wouldn't run



operated on the same principle. All material was pooled but only after it had been pre-censored. There are examples of post-censorship having taken place in the Gulf, but so far as we can yet tell, these were largely the exceptions rather than the rule. This was perhaps owing to a feeling on the part of the military that its pre-censorship system, of controlling what came out of the pool before it was distributed more widely, was functioning quite smoothly and effectively.

Mostly, it appears, censorship of news was confined largely to matters of operational security. Censorship of views was comparatively rare, being confined largely to religious matters. But then, given that most of the media supported the conflict, there was very little need to censor views. Nonetheless, even the unilateralists were able to get their slightly more skeptical and critical copy out of the region, although the coalition possessed the means to prevent it if it had so wished. Censorship of opinions was, of course, much more difficult to implement anyway; there was nothing to stop a critical editor back home from writing a hostile piece, although, again, it has to be remembered that the information upon which such views could be formed was being tightly controlled at source. Besides, censoring opinions would really have been an admission of a bad cause, even though there were several examples in the Gulf War of the

---

the picture". [aggiunta redazionale].

military making life difficult for journalists who had written unsympathetic pieces.

Journalists on the spot, in London or in Washington, might occasionally be able to tease a juicy nugget from a briefer, but instances of this are rare. This might have been because journalists were not doing their job effectively because they had been working within the official news machine ~ as often maintained by those who prided themselves on not having been ~ or, more likely, it might have been because the briefers were essentially well trained, media-aware and media-sensitive professionals who understood how journalists operated and how they could be manipulated for the coalition's own purposes. There was anyway the limiting nature of journalism itself, as *Newsday* reporter, Susan Sachs, indicated when she wrote that a pool reporter could "only get an ant's view of the war. And we're all under the naive impression that by piecing together the pool reports and briefings, we can present a real picture of the war. Yet, all the parts do not make up a whole."<sup>10</sup> The degree to which coalition arrangements and reporting restrictions recognized and exploited this played a significant part in the outside world's perception of the war.

If all this sounds thoroughly conspiratorial, in some respects it was. After the war, David Beresford of the *Guardian* wondered "whether a Machiavellian strategy was involved or whether it was merely an exercise in stupidity."<sup>11</sup> The military, particularly the Americans, believed from their Vietnam experience that the media possessed a power to lose wars on the home front. Planning for and implementing the information war would therefore be every bit as important in the Gulf War as would the remarkable logistical aspects of Operation Desert Storm. Propaganda requires skillful planning, especially if it is to appear as something else, as it must to be really effective. Although it thus lays itself open to conspiratorial theories and to exposure when mistakes occur, it is nonetheless important to recognize that propaganda is an inextricable part of the modern world, in peace as in war. It is not worse than war ~ and there remains a consensus that war is still a sometimes unavoidable means of settling internation-

---

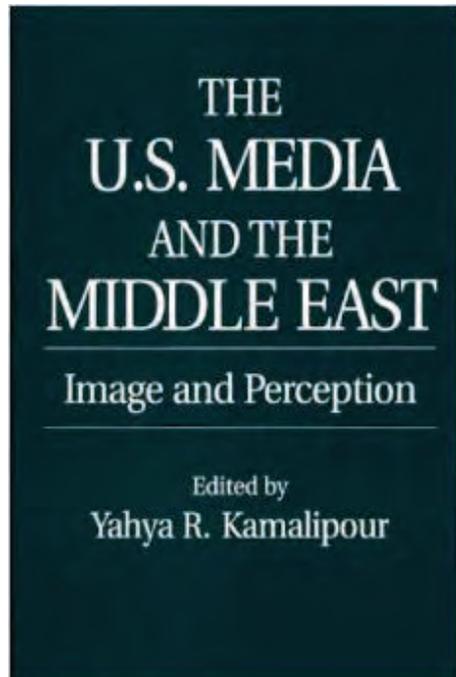
<sup>10</sup> Cited in Nan Levinson, "Snazzy visuals, hard facts and obscured issues," *op. cit.*, p. 27.

<sup>11</sup> *Reporting the War*, *op. cit.*, p. 16.

al disputes, as was the case in the Gulf conflict. Moreover, this was a war which could not have been fought without propaganda on the coalition's part given that propaganda was being employed extensively by the enemy. Hence the great deal of attention given by coalition politicians to the idea of a "just war" and the personification of the conflict as being fought against Saddam Hussein and the Republican Guard and not against the Iraqi people as a whole. This was also needed in view of the sensitivities concerning what was seen by some in the Muslim world as an American-inspired civil war fought between various factions of the Arab brotherhood. It was propaganda's role to maintain the perception of a just war and a justified offensive against the Iraqi enemy by largely democratic governments which enjoyed popular support for their actions.

Yet this in turn does bring us back to the question of allied short-term and long-term war aims. Coalition leaders had been strongly denying charges throughout the conflict that the war was about something more than the "mere" liberation of Kuwait. The British Foreign Secretary, Douglas Hurd, had stressed on 3 February that the implementation of the UN resolutions "does not mean dismembering Iraq." Although he conceded that both London and Washington would be happy to see Saddam Hussein go, the war was not about imposing a particular regime upon Baghdad.<sup>12</sup> Or, as General Schwarzkopf stated in his 27 February briefing in Riyadh:

There are a lot of people still saying that the object of the United States of America was to capture Iraq and cause the downfall of the entire country



<sup>12</sup> *Guardian*, 4.2.91.

of Iraq. Ladies and Gentlemen, when we were here, we were 150 miles away from Baghdad, and there was nobody between us and Baghdad. If it had been our intention to take Iraqi, if it had been our intention to destroy the country, if it had been our intention to overrun the country, we could have done it unopposed, for all intents and purposes .... That was not our intention. We have never said it was our intention. Our intention was truly to eject the Iraqis out of Kuwait and destroy the military power that had come in here.<sup>13</sup>

What precisely this meant in the long-term policy sense remains uncertain, but specifically it is clear that only in the coalition's black propaganda, which by definition appeared to be conducted by someone else, was the removal of Saddam Hussein from power and avowed war aim. The coalition's white propaganda stated all along that the intention was simply to remove Iraq from Kuwait.



*The “right to know” versus the “need to know”*

Whether the public received the propaganda it deserved and indeed demanded is far too large a question to be answered here. The degree to which public support for the war was the result of a coincidence of views with coalition governments or the spontaneous majority public perception that Saddam Hussein was a man who must be stopped will be debated for a long time. Such coincidence was less apparent in anti-Iraqi Arab coalition partners than it was in the democracies. In the former, one would

except the media to toe the government line. In the latter, however, the degree to which the media were generally supportive of their govern-

<sup>13</sup> OCENTCOM Briefing, Riyadh 27/2/91, CNN, ULICS, my italics.

ments, their involvement and their cause, is striking. Dissenting voices were rare, even though they were seldom found represented proportionally to their size in the media. This was not to be a war in which the “vocal minority” were to be given a magnified voice. This may well be a testimony more to the effectiveness of democracy, and to the media’s responsibility within that, than to the effectiveness of the coalition’s propaganda. But it does raise important issues.

The extent to which the perceived lessons of Vietnam were adapted by the Pentagon to ensure that a desired media perspective was being taken was no doubt greatly helped by the fact that the coalface of the information war in the Gulf conflict was in Saudi Arabia, a country whose government had never been noted for its liberal attitudes towards journalists. But, equally, western journalists themselves, more keen to cooperate with the hands that fed them with their tidbits of vital information, must take their share of responsibility. Above all, however, perhaps the most important lesson to be learned from the Gulf War is the need to redefine the relationship between the media and their audience. When the authorities can speak directly to the audience via live television, rather than indirectly via the interpretations with which journalists have traditionally informed their readers and viewers of what was going on, the gap between government and governed is narrowed substantially. What role is therefore left for the media? In the eighteenth century, the press emerged as agent of liberty, defining a role for itself as keeper of the public conscience. But when the public and the government are at one, as they were in the Gulf War, what role should the media adopt? The fact that the electronic medium of television - the principal source by which most people derive news and information - has been a major contributor to this uncertainty is ironic, to say the least.

During the war, *The Economist* defended the coalition’s arrangements for releasing information in the following terms:

The Pentagon and the British Ministry of Defence have corralled reporters into official groups subject to strict rules of security. No sensible editor should oppose that; journalists swanning around on their own are as likely to be shot by their own side as by the other. . . . The citizens of a democracy do have a right to know what war is like, and whether its horrors are worse than the alternative. A dutiful press that merely regulates what it is

told is useless, in the field and at home. The job of the press is to tell the truth, about right and wrong alike. Such reports can force improvements and saves lives. . . . The apparent contradiction in those views disappears in the face of one simple fact. War is an aberration. While it lasts, the practice of democracy is obscured, just as the view of a battle is restricted from any one part of the field. . . . Editors should, by all means, stake their claim to fair reporting, but not get too upset if the answer comes slowly<sup>14</sup>.

The *Washington Post* went further when it strongly criticized journalists at the Riyadh briefings for making fools of themselves by asking silly questions — and all on television. It suggested that the reasons for the apparent gulf between the media and the military were as follows: the military was closer to Middle America in terms of values than the press; the military demands team play, whereas journalists fight with one another; the military is hierarchical, whereas journalists have no rank; the military values loyalty and confidence in superiors, whereas the press values objectivity and skepticism; the military are “average guys” valuing anonymity whereas, journalists are striving constantly for recognition; when the military makes a mistake, people die, but when the media make a mistake, “it runs a correction.”<sup>15</sup>

Walter Cronkite on the other hand argued on 25 February:

The greatest mistake of our military so far is its attempt to control coverage by assigning a few pool reporters and photographers to be taken to locations determined by the military with supervising officers monitoring all their conversations with the troops in the field. An American citizen is entitled to ask: “What are they trying to hide?” The answer might be casualties from shelling, collapsing morale, disaffection, insurrection, incompetent officers, poorly trained troops, malfunctioning equipment, widespread illness ~ who knows? But the fact that we don’t know, the fact that the military apparently feels there is something it must hide, can only lead eventually to a breakdown in home front confidence and the very echoes from Vietnam that the Pentagon fears the most<sup>16</sup>.

Yet, as Jonathan Alter pointed out: “At bottom, the military needs TV to build and sustain support for the war even more than TV needs the mili-

14 *The Economist*, 19/1/91.

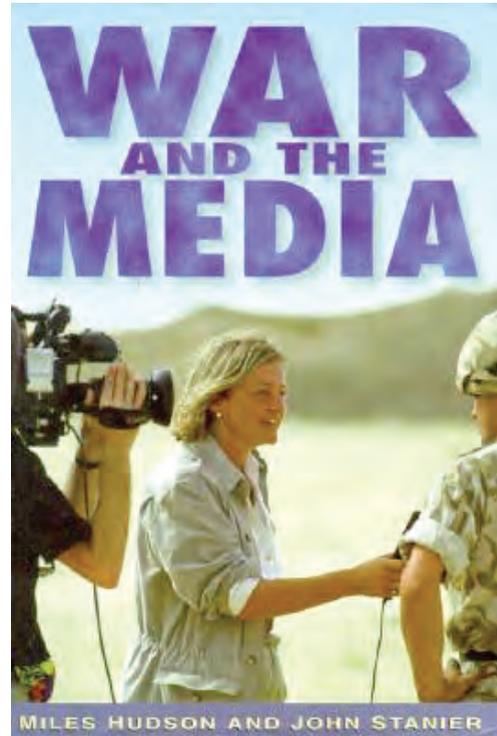
15 *Washington Post*, 21/2/91.

16 *Newsweek*, 25/2/91.

tary to build ratings<sup>17</sup>. It also needed a rapid war, with minimal casualties, to ensure that the kind of debate suggested by Cronkite could not emerge to undermine public support for the war effort. That the Americans were able to achieve both was due as much to judgment on the part of Central Command's military planners as it was to luck on the part of the Joint Information Bureau. Iraqi incompetence, both militarily and propagandistically, also played its part.

After it was all over, John Wilson, Controller of Editorial Policy at the BBC, stated:

The Gulf War wasn't just the first CNN war; it was a war where those waging it could coordinate information centrally in the Pentagon, and pump out core texts to briefer and politicians around the world. At the centre, you could shift moods, hail victory or exert glum caution, with unparalleled control. For much of the time the media didn't even realize the scope for manipulation. Access to events was scattered and restricted. The voices of Cheney, Colin Powell and Norman Schwarzkopf dominated. The whole truth came later, if at all. That may be a price the newspaper reader and television viewer will pay for a successful war. But it is not a price that journalists should easily pay. And next time, if there is no brisk success, they will not be thanked by anyone for paying it<sup>18</sup>.



The same situation had in fact been true of the Second World War, a total war which had seen civilians on both sides bombed and which lasted

<sup>17</sup> *Newsweek*, 11/3/91.

<sup>18</sup> *Reporting the War*, p. 40.

for six years rather than six weeks. In other words, provided a war is perceived as just - and, perhaps even more significantly, winnable ~ morale would appear to be linked much more directly to the overall perception of the justness of a cause for which lives need to be risked and lost than to media access to bad news or to unpalatable details of specific incidents, battles or blunders.

As for the role of journalists as custodians of the public's right to know, the Gulf War has presented a new challenge: the public's apparent desire not to know beyond the sketchiest details what is going on while it is going on. Whereas journalists see speed as essential to their profession, their readers seemed more than willing to wait until the military could report that a mission had been accomplished before finding out about it<sup>19</sup>. Polls taken during the war in both Britain and the United States indicated a greater sympathy for the arguments of *The Economist* outlined above than for those who were concerned about the extent of the coalition's control over information. So long as the truth comes out in the end, in other words, the democratic publics of Britain and the United States do indeed seem prepared to suspend their right to know, provided they believe the war to be just and the anticipated gains worth the price of the deaths of a certain number of professional soldiers. This, argued Ronald Dworkin after the war, was "a harmful precedent" because it could be used to justify censorship:

I mean the argument that government may properly manipulate public opinion in order to prevent the public from criticizing the war or its conduct. Censorship with that aim is defended not of course on the ground that officials are entitled to protect their own political positions...but on the more insidious ground that a pleased and supportive public is a great military advantage, that a nation can pursue a war more effectively, win it more quickly, and with fewer of its own soldiers dead and wounded, when the public is on its side<sup>20</sup>.

19 This is amongst the preliminary findings of the Institute of Communications Studies' survey into audience reactions to the war, to be published by Dr. David E. Morrison.

20 R. Dworkin, "A Harmful Precedent," *Index on Censorship*, Vol. 20, Nos 4 & 5, April/May 1991, p. 2.

*Air power, distance and the distancing role of television*

The Gulf War may not have been won solely by the combination of air power and high technology, but it was almost thus. Most of the coalition's casualties were caused either directly by air power or as a consequence of it, owing to "friendly fire." The coalition lost 47 planes during the war, 32 of them in combat. Iraq may have been able to amass an army of half a million men in the field - and the Americans and coalition partners to match it in size - but the war belonged primarily to the air force. This had an important consequence for the media coverage of the war. Air power is a notoriously difficult weapon to evaluate for the media. They can interview pilots before and after bombing missions and sometimes ~ though rarely in the Gulf War - they can accompany crews on their bombing runs. But air power has a unique quality: distance. Once the pilots have released their bombs, the mission has been accomplished and their priority is to return home safely without any undue concern for the consequences of their actions at the receiving end of their weapons. The Gulf War may have appeared to have reduced this distance with the presence of video-cameras in the noses of smart weapons, but the fact remains that, once the bomb impacted, the pictures went blank. One coalition official admitted that the presence of western journalists in Baghdad added a third dimension to the bombing campaign because the damage assessors could see the aftermath of their raids. Or, as one pilot stated:

It certainly was interesting for us to come back and land and watch the [CNN] replays of what it's looking like from another perspective. Knowing where some of the broadcasts were coming from, and seeing the skyline...we could actually pick out who some of the bombs belonged to. . . . There was some good in having good old Peter Arnett on the ground<sup>21</sup>.

Nonetheless, the casualties which viewers saw in the Gulf War were mainly Iraqi citizens and, given the historic scale of the air campaign, there were remarkably few of these. And given that the majority of Iraqi military personnel whom viewers saw were surrendering soldiers rather than the remnants of human beings blown apart by smart or, more likely, conventional weaponry, Ian Hargreaves' point made at the start of this

---

21 Cited in Allen, Berry and Polmar, *CNN: War in the Gulf*, *op. cit.*, p. 236.

Conclusion remains a valid one.

Television not only reinforces this distance, it amplifies it. This is all the more effective as it in fact appears to be doing quite the opposite. This was a war fought by professionals and seen by the public from a distance. On the only occasions when an insight into the real horrors of what occurred at the other end of the bombing was possible, namely at Amiriya and at Mutlah Gap, the images were so horrific that if Iraqi or allied censors did not get to them first then the broadcasters themselves considered the carnage to be too graphic for their audiences to accept, even though the carnage had been wrought on people and soldiers from the enemy side and not from the coalition.

There is considerable evidence to suggest that viewers would not have wanted to see the “reality” of war anyway so long as the war was going well for the coalition. All the older notions, derived largely from the Vietnam experience, that wars fought before the prying eyes of television cameras were merely bound to alienate audiences and thus undermine the will to fight, might need to be revised. Even the single event which prompted most complaints about British television coverage, the Amiriya bombing, did not shake public support for the war<sup>22</sup>. As Tony Hall, Head of BBC’s News and Current Affairs, put it:

Events tend to disprove the idea that if people get to know what happens in a war they would not allow it. Here, viewers, listeners and voters know exactly what’s going on and are solidly backing the Government. So if you argue it properly with the viewers you can have a just war and you can fight it<sup>23</sup>

Although there is much to debate in this statement, (i.e., whether viewers knew exactly what was going on and whether the BBC was in fact agreeing that it was toeing the government line and thus serving as its propaganda mouthpiece), an essential point is being made. War is a nasty, brutal business and television viewers know it. That does not mean that

<sup>22</sup> See the *Sunday Times* survey of 17/2/91 in which 71% were said still to be in favor of bombing military targets in or near cities, even if this resulted in civilian casualties; in the United States, a *Washington Post* ABC poll indicated that 81% of people believed it was a military bunker.

<sup>23</sup> *Daily Telegraph*, 28/2/91.

they want to see it in full glorious technicolor on their television screens. Liberal intellectuals who instinctively dislike the whole notion of states resolving their international disputes by force may feel that, by showing war in all its horrors, not only will other like-minded people share in their general disputes but other, perhaps not so rational, people may also be exposed to the futility of human beings killing their fellow men and thereby agitate for an end to all war, let alone specific conflicts. Yet the fact remains that this view tends to assume a stance of lofty morality which does not appear to be generally shared outside such circles. The Vietnam War went on for seven more years after the so-called “turning point” of the Tet Offensive<sup>24</sup>. The Gulf War, as all the polls taken at the time indicated, could well have gone on longer (though one wonders whether for seven more years) while sustaining overwhelming public support, provided it succeeded not so much in achieving the stated aim of removing Iraq from Kuwait but in actually removing Saddam Hussein from the international scene. The post-war uprising of the Kurds, and the degree of public support and sympathy for those people in that crisis, combined with comparatively open television coverage of living people’s suffering, was a major factor in motivating coalition governments to intervene in the establishment of “safe havens” inside Iraq. This would also suggest that, for most people, the war did indeed end too quickly, in that public aspirations, as distinct from UN goals, were to see the man perceived to have been solely responsible for the war removed from power. Thus a clear distinction was drawn between the Iraqi invasion of Kuwait as a *casus bellum* and the coalition’s intervention inside Iraq on humanitarian grounds. In short, the 1970 statement by Sir Robin Day quoted in the Introduction to this book perhaps needs to be reconsidered in this light.

So what kind of war was actually seen? Certainly not the war fought at the point of perhaps its most critical action, namely the front line of Iraq troops. As the BBC’s Mark Urban said after the war:

I think it’s undoubtedly true that the greatest failure in the reporting of the war was the impossibility of showing the reality of what the air forces were doing to Saddam Hussein’s armed forces, because that really was

---

24 For a more detailed treatment of this point see the concluding essay in Morrison and Tumber, *Journalists at War*, op. cit..

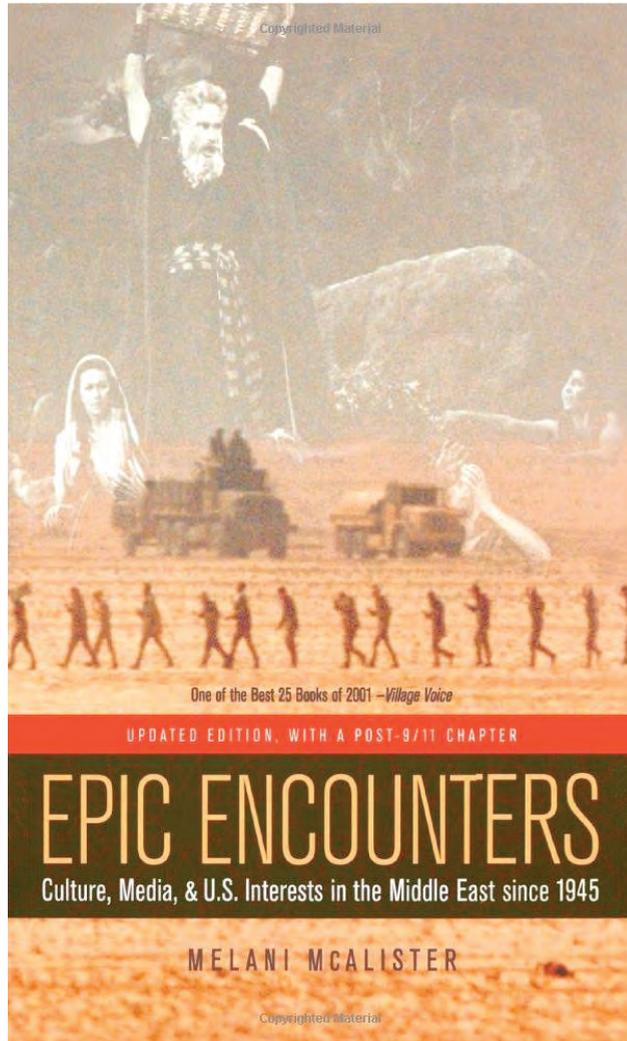


Roger Fenton (1819-1869), the first war photographer,  
during the Crimean war

where the war was won, and that was the reality of probably 90-95% of the killing which went on<sup>25</sup>.

The coalition therefore demonstrated that modern democracies could fight wars, or at least a war of this rather special kind, in the television age without allowing too much of war's "visible brutality" to appear in the front rooms of their publics. Only that which was deemed acceptable by the warring partners was permitted but, thanks to the presence of western journalists in Baghdad, the illusion was created that war was being fought out in full view of a global audience. However, the absence of cameras in

<sup>25</sup> "Tales from the Gulf," *The Late Show*, BBC2, 6/6/91 & 19/7/91, ULICS.



Kuwait or at the Iraqi front line meant that the main reason for the war, not the battlefields where it was mainly won and lost, were being seen. It was in the interests and in the power of neither side to let this happen. Although the Gulf War will undoubtedly be remembered as CNN's war or television's war, it was no such thing. The conflict belonged to the coalition's armed forces and to the victors went the spoils of the information war.

**CLASSIC MAD**

**COMING SOON!**

THE BUSH ADMINISTRATION  
IN ASSOCIATION WITH  
THE OTHER BUSH ADMINISTRATION  
PRESENTS

**GULF WARS**  
**EPISODE II**  
**CLONE OF THE ATTACK**

STARRING GEORGE W. BUSH · CONDOLEEZZA RICE · DONALD RUMSFELD  
REPRISING THEIR ROLES FROM EPISODE I  
DICK CHENEY · SADDAM HUSSEIN · COLIN POWELL  
AND INTRODUCING OSAMA BIN LADEN AS THE PHANTOM MENACE

BASED ON AN IDEA BY GEORGE BUSH, SR.  
PRODUCTION DESIGNED TO DISTRACT YOU FROM THE FAILING ECONOMY  
PRODUCED BY THE MILITARY-INDUSTRIAL COMPLEX IN ASSOCIATION WITH EXXON, TEXACO, MOBIL, ET AL.  
DIRECTED BY A DESIRE TO WIN THE NOVEMBER ELECTIONS  
THE SUCCESS OF THIS MILITARY ACTION HAS NOT YET BEEN RATED

**MAD**  
madmagazine.com

---

## Il caso *Gundam*

### Universo militare e conflitto bellico nella fantascienza giapponese a disegni animati

di Marco Teti

#### *L'animazione fantascientifica e la storia giapponese del Novecento*

A cavallo degli anni Settanta e Ottanta il disegno animato soprattutto di serie proveniente dal Giappone conquistò il successo a livello internazionale. Ciò è ormai risaputo. Altrettanto risaputo è che all'epoca siano state le produzioni seriali a disegni animati di genere fantascientifico a registrare il consenso più elevato, perlomeno sul piano commerciale. Da tali produzioni è dipesa quindi in buona sostanza la diffusione, davvero notevole, dell'animazione nipponica nelle altre nazioni asiatiche sud-orientali, nel continente nord americano e in Europa occidentale. Esse furono sovente realizzate alcuni anni o addirittura alcuni decenni prima del loro arrivo negli Stati Uniti oppure in Europa.

I cosiddetti *anime*, ovvero le opere audiovisive nipponiche create con la tecnica dell'animazione, hanno avuto e hanno una grande importanza, come è facile intuire tenendo conto di quanto finora asserito<sup>1</sup>. Dagli anni Ottanta gli *anime*, in particolare quelli fantascientifici, condizionano in maniera lampante il sistema di valori, l'orizzonte "mitologico" e persino il credo ideologico di milioni d'adolescenti o di giovani adulti. A cominciare dagli anni Ottanta le serie animate influenzano in modo sensibile l'immaginario di bambini e ragazzi, permettendo inoltre la penetrazione della cultura nipponica in Occidente. Nell'animazione cinematografica o televisiva (nonché in quella indirizzata al mercato dell'home video) è possibile cogliere dei rimandi evidenti e volontari alla società e al pensiero

---

1 *Anime* è un termine coniato nell'arcipelago nipponico negli anni Ottanta. Esso costituisce la contrazione del termine inglese *animation*. La parola *anime* designa per l'esattezza le opere giapponesi a disegni animati soprattutto di tipo seriale e destinate al mezzo televisivo oppure al circuito dell'home video.

giapponese<sup>2</sup>.

Il disegno animato fantascientifico concepito nell'arcipelago nipponico raggiunse in ogni caso l'affermazione all'estero molto tempo dopo la sua nascita, lo ribadiamo<sup>3</sup>. La nostra analisi vuole evidenziare come esso abbia descritto con costanza, seppure metaforicamente, simbolicamente, degli eventi di vasta portata accaduti in Giappone nel Novecento. Gli eventi in questione corrispondono allo svolgimento del secondo conflitto bellico mondiale, all'esplosione della bomba nucleare nelle città di Hiroshima e Nagasaki, alla pesante occupazione militare americana successiva alla guerra e allo sviluppo dell'industria, soprattutto, elettronica.

Gli esperti sono a ragione dell'avviso che la fantascienza costituisca l'ambito narrativo in cui sono situate le opere d'animazione, per lo più di tipo seriale, dalle quali emerge con maggiore chiarezza una profonda riflessione in merito alla storia giapponese del Novecento<sup>4</sup>. Nel dominio dell'animazione le origini del genere narrativo sopra indicato risalgono per essere corretti all'arco temporale compreso tra la fine degli anni Trenta

- 
- 2 L'argomento concernente lo stretto, delicato rapporto esistente tra l'animazione, il contesto socio-antropologico e l'universo religioso giapponese è trattato con estrema accuratezza in Antonia Levi, *Samurai from Outer Space. Understanding Japanese Animation*, Chicago, Open Court, 1996; Susan Jolliffe Napier, *Anime from Akira to Princess Mononoke. Experiencing Contemporary Japanese Animation*, New York, Palgrave - Macmillan, 2001; Marcello Ghilardi, *Cuore e acciaio. Estetica dell'animazione giapponese*, Padova, Esedra, 2003.
  - 3 La forma espressiva dell'animazione vide la luce in Giappone verso la metà degli anni Dieci. Il cortometraggio inaugurale reca il titolo di *Imokawa Muzuko genkanban no maki* (traducibile in lingua italiana come 'Imokawa Mazuko, il portinaio'), fu diretto da Hekoten Shimokawa e uscì nelle sale cinematografiche nel 1917. Le fondamentali tappe storiche dell'animazione nipponica sono ripercorse in Saburo Murakami, *Anime in tv. Storia dei cartoni animati giapponesi prodotti per la televisione*, Milano, Yamato, 1998; Francesco Prandoni, *Anime al cinema. Storia del cinema di animazione giapponese*, Milano, Yamato, 1999; Trish Ledoux, Doug Ranney, *The Complete Anime Guide. Japanese Animation Film Directory & Resource Guide*, Issaquah, Tiger Mountain Press, 1997; Guido Tavassi, *Storia dell'animazione giapponese. Autori, arte, industria, successo dal 1917 a oggi*, Latina, Tunué, 2012.
  - 4 Cfr. almeno Gianluca Di Fratta, "Robot anime. Robofilia e tecno centrismo nel cinema di animazione giapponese", in Id. (cur.), *Robot. Fenomenologia dei giganti di ferro giapponesi*, Caserta, L'Aperia, 2007 e Susan Jolliffe Napier, "World War II as Trauma, Memory and Fantasy in Japanese Animation" in *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus*, [http://www.japanfocus.org/-Susan\\_J\\_-Napier/1972](http://www.japanfocus.org/-Susan_J_-Napier/1972).

e l'inizio degli anni Quaranta<sup>5</sup>. La fantascienza a disegni animati prende vita nel periodo bellico e costituisce di conseguenza uno strumento di propaganda politico-militare. Le vicende illustrate hanno spesso al centro un automa, un essere artificiale. Il robot che porta il nome di Tanku Tankuro va forse ritenuto una sorta di prototipo. Tanku Tankuro è l'eponimo protagonista di una serie a fumetti ideata da Masaki Sakamoto nel 1934. Il fumetto intitolato *Tanku Tankuro* è rivolto ai bambini.

È opportuno segnalare il legame, senza dubbio molto solido, stabilito dall'animazione con il fumetto nell'arcipelago nipponico. La relazione intrattenuta dalle opere a disegni animati con quelle a fumetti è riscontrabile sotto il profilo estetico, narrativo e contenutistico. Gli *anime* sono nella maggioranza dei casi ricavati dai fumetti giapponesi, battezzati in patria e conosciuti all'estero con l'appellativo di *manga*<sup>6</sup>. I *manga* sono in definitiva l'imprescindibile modello imitato dagli *anime* dal punto di vista stilistico, strutturale, enunciativo anzi comunicativo e tematico<sup>7</sup>.

Tanku Tankuro esibisce dei tratti grafici decisamente semplici, è dotato di armi quali spade o pistole e può trasformarsi in un aeroplano oppure in un autoveicolo cingolato. “Quando lui combatteva era sempre dalla parte dei buoni ([ovvero il popolo del] Giappone). Spesso era coinvolto in guerre, le quali rispecchiavano il clima dei tempi” (traduzione nostra), ricorda il critico Frederik L. Schodt<sup>8</sup>. Nel 1939 Masaki Sakamoto si trasferì in Manciuria, una regione cinese controllata fino agli anni Quaranta dal governo nipponico. In Manciuria egli ricoprì sia il ruolo di regista che di animatore e continuò a proporre le avventure vissute dal personaggio di Tanku Tankuro. Dietro agli avversari di Tanku Tankuro e di numerosi protagonisti dell'animazione fantascientifica giapponese sono celati gli individui stranieri, specialmente gli abitanti delle nazioni occidentali.

5 Cfr. Frederik L. Schodt, *Inside the Robot Kingdom*, Tokyo-New York, Kodansha International, 1988, pp. 73-74. La fantascienza prese piede in Giappone tra l'Ottocento e il Novecento nel campo della letteratura.

6 *Man-ga* è un vocabolo composto della lingua giapponese traducibile in italiano con le espressioni ‘immagine divertente’, ‘immagine satireggiante’ oppure ‘immagine di svago’.

7 Cfr. Marco Teti, *Lo specchio dell'anime. L'animazione giapponese di serie e il suo spettatore*, Bologna, Clueb, 2009, pp. 13-23.

8 Schodt, *op. cit.*, p. 73.

Il fenomeno è tutt'altro che insolito, a onor del vero. "In effetti", spiega Alessandro Gomarasca,

la pratica di demonizzare il mondo esterno ha una lunga storia in Giappone. Secondo [lo studioso] Wakabayashi Haruko [...], la tradizione di dipingere gli stranieri come *oni* (uno dei molti tipi di demoni della mitologia giapponese) cominciò nel tardo periodo Heian (794-1185) e si intensificò dopo il tentativo d'invasione mongola alla fine del XIII secolo. Questa tradizione tornò infine in auge durante la seconda guerra mondiale in forma di propaganda militare (soprattutto nei cartoni animati di propaganda)<sup>9</sup>.

Per vari motivi il disegno animato nipponico di fantascienza non rappresenta con fedeltà gli avvenimenti verificatisi nel corso della seconda guerra mondiale. Esso restituisce però con precisione ed efficacia l'atmosfera plumbea, oppressiva, respirata quotidianamente durante il conflitto e la difficile condizione psicologica della popolazione giapponese. Un'opera quale *Kagaku senshi Nyu Yoku ni shutsugen su* è in tal senso emblematica. La traduzione letterale del titolo corrisponde a 'il guerriero realizzato dalla scienza compare a New York'. Si tratta di una produzione cinematografica a disegni animati distribuita nel 1943. Il suo autore è Ryuichi Yokoyama. In *Kagaku senshi Nyu Yoku ni shutsugen su* una gigantesca creatura meccanica prodotta dagli scienziati nipponici abbatte edifici, strade, monumenti e semina dunque il panico negli Stati Uniti. Il film funge palesemente da valvola di sfogo e tenta di esorcizzare la paura che attanaglia i giapponesi. Da esso traspare la tremenda angoscia avvertita dai cittadini giapponesi. L'opera materializza l'enorme frustrazione provata dal popolo giapponese la cui causa è l'impossibilità di opporsi ai martellanti, ripetuti attacchi aerei americani.

La creatura meccanica di pura fantasia mostrata da Ryuichi Yokoyama concretizza insomma il desiderio collettivo di volgere a favore del Giappone le sorti del conflitto militare. Un simile desiderio o per meglio dire un simile "bisogno" psicologico è rintracciabile, seppure a livello figurato, allegorico, in seminali serie e lungometraggi animati di fantascienza usciti

<sup>9</sup> Gomarasca, "Le metafore del «meka»-corpo", in Id. (cur.), *La bambola e il robottone. Culture pop nel Giappone contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2001, p. 253.

nei decenni seguenti, come constateremo a breve<sup>10</sup>. Dai numerosi *anime* fantascientifici distribuiti tra gli anni Cinquanta e gli anni Novanta possiamo per l'esattezza cogliere la volontà di liberare idealmente il Giappone dall'umiliante peso della disfatta militare. Questi *anime* manifestano il sentimento di rivalse della popolazione nipponica.

Dagli anni Cinquanta questo sentimento si depositò gradualmente nell'inconscio<sup>11</sup>. “Dopo la sconfitta del Giappone,” osserva con intelligenza Noi Sawaragi, “i sopravvissuti al conflitto delineano una sottocultura destinata ai bambini [trainata dall'animazione e dal fumetto] con un latente antagonismo verso gli Stati Uniti, un antagonismo che costituisce l'eredità della guerra del Pacifico” (trad. nostra)<sup>12</sup>.

La disfatta bellica e l'occupazione statunitense hanno suscitato sentimenti contraddittori negli abitanti dell'arcipelago nipponico. Nel secondo dopoguerra i giapponesi sembrarono quasi soffrire di un complesso d'inferiorità nei confronti degli europei e degli americani. Vittime della povertà ed esausti sia sotto l'aspetto fisico che mentale, non riuscirono a opporsi all'invasione degli eserciti nemici. Le sofisticate armi occidentali sconfissero il *seishin*, cioè lo ‘spirito’ specificatamente nipponico e dimostrarono l'inconsistenza del concetto di “unicità” radicato negli individui giapponesi. *Seishin* è una nozione un po' vaga rientrante nella sfera religiosa e filosofica su cui poggia la convinzione dei giapponesi di essere differenti dagli altri uomini. Le truppe americane lasciarono il Giappone nel 1952. L'autentica colonizzazione dell'arcipelago nipponico fu tuttavia di natura antropologica. I cittadini nipponici subirono, infatti, il duraturo influsso della civiltà occidentale, restando innanzitutto affascinati dalla progredita industria tecnologica.

---

10 Cfr. Takashi Murakami, “Impotence Culture - *Anime*”, in Jeff Fleming, Susan Lubowsky Talbott (cur.), *My Reality. Contemporary Art and the Culture of Japanese Animation*, Des Moines, Des Moines Art Center, 2001.

11 Cfr. Noi Sawaragi, *Nihon, gendai, bijutsu*, Tokyo, Shinchōsha, 1998 e Toshio Miyake, “Mostri *made in Japan*. Orientalismo e auto-orientalismo nell'era della globalizzazione”, in Matteo Casari (cur.), *Culture del Giappone contemporaneo. Manga, anime, videogiochi, arti visive, cinema, letteratura, teatro, architettura*, Latina, Tunué, 2011, pp. 174-176.

12 Noi Sawaragi, “On the Battlefield of «Superflat». Subculture and Art in Postwar Japan”, in Takashi Murakami (cur.), *Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture*, New York-New Haven, Japan Society-Yale University, 2005, p. 197.



In questa temperie sociale vide non a caso la luce il fumetto *Astroboy* (*Tetsuwan Atomu*, 1951), firmato da Osamu Tezuka, il quale sotto il profilo grafico trae ispirazione dal disegno animato hollywoodiano di Walt Disney nonché dei fratelli Max e Dave Fleischer. Tezuka è in assoluto l'esponente di spicco del fumetto e dell'animazione giapponese. Egli sperimentò e codificò il linguaggio dei due mezzi espressivi appena menzionati. Tramite l'adattamento a disegni animati di

*Astroboy*, trasmesso per la prima volta in televisione nel 1963, Tezuka contribuì in maniera determinante alla fondazione dell'industria nipponica dell'animazione seriale di massa o di consumo<sup>13</sup>. Il personaggio più significativo di entrambe le versioni di *Astroboy* è Atom, un robot le cui sembianze richiamano quelle di un bambino. Atom deve sostituire il giovane figlio del proprio inventore, il Dottor Tenma, deceduto in un incidente automobilistico. Abbandonato dal Dottor Tenma, il piccolo robot è allevato dal responsabile del Ministero della scienza e rivela una personalità sfaccettata analoga a quella umana.

Attraverso il cyborg Atom Tezuka allude neanche troppo velatamente al devastante conflitto bellico da poco concluso, come nota il famoso artista Takashi Murakami<sup>14</sup>, il quale scrive:

13 *Astroboy* diede il via nell'arcipelago nipponico all'animazione di tipo seriale. La serie di *Astroboy* fu finanziata dalla Mushi Productions, una compagnia specializzata nel disegno animato istituita e presieduta da Tezuka. La regia di *Astroboy* (e di altri rilevanti *anime*) fu curata da Tezuka. *Astroboy* andò in onda sulla rete televisiva Fuji Tv dal 1 gennaio 1963 al 31 dicembre 1966.

14 Al pari della studiosa Noi Sawaragi, Takashi Murakami si occupa a lungo e in diverse sedi delle "esigenze" psicologiche avvertite dagli autori e dagli spettatori delle serie animate giapponesi. Sia Sawaragi che Murakami esaminano brillantemente le necessità inconse da cui sembra alimentato il successo degli *anime* in patria. La principale di queste necessità equivale alla ridefinizione anzi alla "ricomposizione" dell'identità individuale e nazionale resa fragile, frammentata dalla dominazione economica e "antropologica" americana del secondo dopoguerra.

In [...] *Astroboy* (il cui titolo giapponese, *Tetsuwan Atomu*, significa letteralmente ‘il possente Atom’<sup>15</sup>) un robot chiamato Atom poté essere sembrato appropriato quale difensore della giustizia che rappresentava il luminoso futuro [dello Stato giapponese]. Considerando che il suo nome è identico all’elemento fondamentale degli ordigni nucleari, [ovvero l’atomo] e che la bomba sganciata su Hiroshima e Nagasaki fu soprannominata «Little Boy», si capisce quanto tortuosamente contorta fu la strada che portò dalla guerra alla ripresa (traduzione nostra)<sup>16</sup>.

La figura di Atom denuncia inoltre in modo esplicito l’atteggiamento ambiguo, ambivalente tenuto dai cittadini giapponesi nell’immediato secondo dopoguerra. Gomarasca fa in proposito delle acute considerazioni:

La tecnologia americana, invece che essere demonizzata, fu in effetti feticizzata dalla cultura popolare giapponese del dopoguerra. [...] Ecco perché il primo eroe popolare del fumetto [e dell’animazione seriale] giapponese postbellico fu [...] Atom, un ragazzino-robot con un “cuore atomico”. [...] Questa caratterizzazione è significativa. Atom non era un adulto [...] perché nessun adulto appartenente alla generazione che aveva fatto la guerra poteva essere proposto come un eroe credibile nel Giappone del [...] dopoguerra. Non solo: Atom non era nemmeno un uomo [...]. Era una specie di Pinocchio hi-tech [...]. Infine, Atom era un segno del feticcio: esso incarnava la potenza della macchina occidentale. Era [...] il figlio di quella stessa tecnologia che aveva spazzato via Hiroshima e Nagasaki. Come con Godzilla e gli altri mostri che popolavano gli schermi cinematografici in quegli anni, la sola cosa che i giapponesi potevano fare era accettarli, prendersi cura di loro, sognando di trasformarli un giorno nei fedeli difensori dell’umanità (nipponica)<sup>17</sup>.

*Astroboy* rielabora a fondo la cosiddetta fantascienza robotica, uno dei più celebri generi dell’animazione nipponica. Alla fantascienza robotica è ascrivibile anche la serie *Mobile Suit Gundam (Kidō senshi Gundam)*, sulla quale focalizzeremo l’attenzione nel prossimo capitolo. *Mobile Suit Gundam* non va però accostato tanto ad *Astroboy* quanto a *Gigantor (Tetsujin 28-gō)*, un altro celeberrimo *anime* degli anni Sessanta. Il canale televisivo Fuji TV trasmise *Gigantor* in Giappone dal 20 ottobre del

15 Il titolo *Tetsuwan Atomu* va tradotto in italiano come ‘Atom dal braccio di ferro’.

16 Takashi Murakami, “Earth in My Window”, in Id. (cur.), *Little Boy. The Arts of Japan’s Exploding Subculture*, New York-New Haven, Japan Society-Yale University, 2005, pp. 111-112.

17 Alessandro Gomarasca, “Le metafore”, cit., pp. 224-225.

1963 al 25 maggio del 1966. *Gigantor* traspose il *manga Tetsujin 28-gō* di Mitsuteru Yokoyama pubblicato dal 1956 al 1966<sup>18</sup>. Il protagonista non è un androide, un organismo artificiale senziente equiparabile ad Atom, bensì un automa colossale, imponente manovrato mediante un radiocomando da un ragazzo chiamato Shotaro Kaneda. Come in *Mobile Suit Gundam*, il protagonista è quindi una semplice macchina, un apparecchio meccanico impiegato in battaglia.

Il disegnatore di *Gigantor*, Mitsuteru Yokoyama, ammise in varie occasioni di avere ricavato spunti di discreta rilevanza da alcuni eventi cui aveva assistito durante la guerra. Il titolo del *manga* deriva dai Boeing B-29, gli aerei statunitensi adoperati nell'arcipelago giapponese, dei quali il disegnatore conservava vividi ricordi. Le dichiarazioni di Yokoyama a riguardo sono abbastanza eloquenti: “nei bombardamenti incendiari di Tokyo, grandi segmenti [o meglio aeroplani] di acciaio volavano attraverso il cielo. Io non riuscii mai a togliere quella immagine dalla testa, e essa divenne la base per l'idea del mio ‘uomo di ferro’ (*tetsujin*). In altre parole, *Tetsujin 28-gō* fu ispirato da un bombardiere” (traduzione nostra)<sup>19</sup>.

L'*anime* che con maggiore insistenza tentò di sciogliere i nodi irrisolti della recente storia nipponica fu comunque *La corazzata Yamato* (*Uchū senkan Yamato*). Questi controversi nodi erano inerenti all'ambito politico e sociale. *La corazzata Yamato* faceva di sicuro i conti con il drammatico passato del Giappone<sup>20</sup>. La serie animata fantascientifica sopra citata, progettata e in parte diretta da Leiji Matsumoto<sup>21</sup>, fu mandata in onda dall'emittente televisiva Yomiuri dall'ottobre del 1974 al marzo del 1975. Susan J. Napier è del parere che essa contesti la perdita delle radici culturali autoctone dovuta alla prolungata influenza americana<sup>22</sup>. Dal 1973 la fiorente

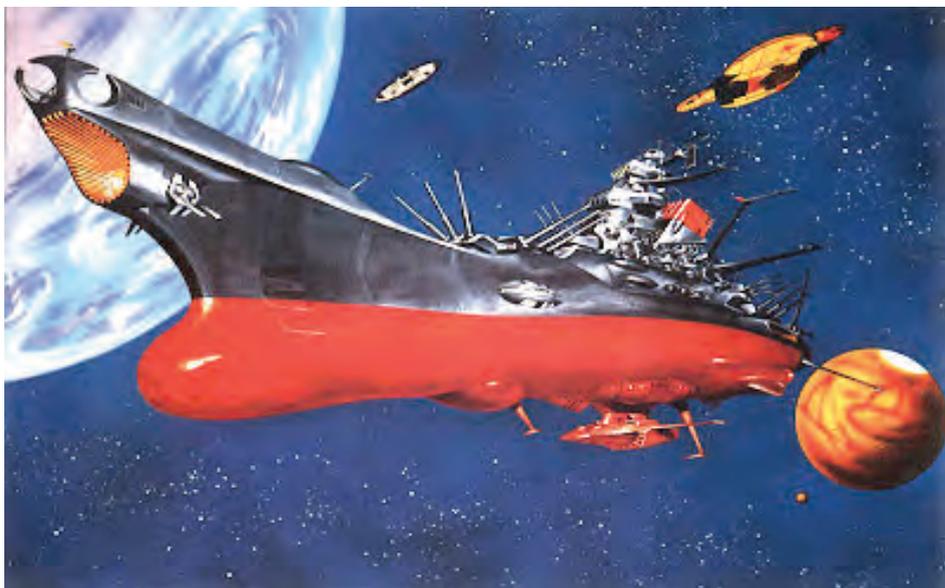
18 La traduzione del titolo *Tetsujin 28-gō* è in lingua italiana ‘Uomo di ferro n° 28’.

19 Mitsuteru Yokoyama, in Takashi Murakami, “Earth”, cit., p. 142.

20 Cfr. Carlo Fagnani, “Starblazer/Yamato”, in AA.VV., *Maestri e robot. Guida al cinema d'animazione giapponese*, dossier allegato alla rivista *Nocturno*, n° 11, maggio 2003, p. 31.

21 Leiji Matsumoto è un prestigioso disegnatore di fumetti. Egli si occupa altresì della regia, del soggetto o della sceneggiatura di serie e di lungometraggi animati. Portano la sua firma seminali *anime* di fantascienza, quali *Capitan Harlock* (*Uchū kaizoku kyaputen Hārokkū*, 1978-1979) e *Galaxy express 999* (*Ginga tetsudō surī nain*, 1978-1981).

22 Susan Jolliffe Napier, “World”, cit. Da questo articolo vengono estrapolati i commenti di



La Corazzata spaziale *Yamato*

economia nipponica subì una brusca battuta d'arresto a causa della crisi energetica scatenata dagli scontri armati in Medio Oriente e dalla drastica diminuzione delle risorse petrolifere. Il benessere dei giapponesi era di nuovo messo in discussione e le ferite morali inferte dagli occidentali negli anni Quaranta, mai cicatrizzate, si riaprirono.

Ecco perché nell'arco temporale compreso tra la metà degli anni Settanta e la metà degli anni Ottanta un elevato numero di *anime*, perlopiù fantascientifici, risultò contraddistinto da un implicito ma aggressivo antagonismo nei confronti della civiltà occidentale<sup>23</sup>. *La corazzata Yamato* cercava di appagare la sete di rivincita dei giapponesi. La serie animata di Matsumoto fa riferimento sin dal titolo alla disfatta bellica. Yamato è, infatti, l'appellativo di una delle più grandi navi da battaglia nipponiche, oltre che essere l'antico nome del Giappone. La nave Yamato, in forza alla Marina Imperiale, era stata affondata dai siluri americani il 7 aprile 1945. Ne *La corazzata Yamato* essa è riconvertita in una astronave il cui equi-

---

Susan J. Napier concernenti *La corazzata Yamato* riportati nel nostro saggio.

23 Cfr. Noi Sawaragi, "On", cit., pp. 199-205 e Susan Jolliffe Napier, "World", cit.

paggio ha l'incarico di recuperare il Cosmo DNA, un dispositivo capace di rigenerare la superficie terrestre. Il pianeta Terra era stato in precedenza gravemente danneggiato dai meteoriti radioattivi scagliati dalla razza aliena denominata Gamilas.

Il tetro futuro ipotizzato da Matsumoto riporta subito alla mente il devastato Giappone del secondo dopoguerra. Il regista nipponico rende chiaro il fatto che le esplosioni nucleari di Hiroshima e Nagasaki incidano ancora sulla psiche della gente<sup>24</sup>. Susan J. Napier rileva il “duro sottotesto ideologico” de *La corazzata Yamato*, i cui intenti appaiono per l'appunto polemici. Napier sostiene che il suddetto *anime* assolve una vera e propria funzione “terapeutica”. Tramite *La corazzata Yamato* Matsumoto riscrisse cioè idealmente la storia e il folto pubblico televisivo giapponese potette esorcizzare il trauma provocato dalle bombe atomiche. Gli imprescindibili lungometraggi cinematografici a disegni animati *Nausicaä della Valle del vento* (*Kaze no tani no Naushika*, 1984) e *Akira* (1988), diretti rispettivamente da Hayao Miyazaki e da Katsuhiro Otomo, indagano la società giapponese del secondo Novecento<sup>25</sup>. Entrambi i film, condizionati da *La corazzata Yamato*, tratteggiano scenari apocalittici e comunità sull'orlo del collasso. L'opera che nella maniera più dettagliata e accattivante rappresenta il mondo militare o il fenomeno della guerra è però a nostro avviso *Mobile Suit Gundam*, la serie su cui adesso ci soffermiamo.

*Un caso paradigmatico: Mobile Suit Gundam di Yoshiyuki Tomino.*

Il titolo di *Gundam* ha un'origine piuttosto singolare. Tale origine è sommarariamente indicata dall'esperto Patrick W. Galbraith. Secondo quest'ultimo il titolo stabilito all'inizio dalla Sunrise, la compagnia che produce l'a-

24 La profonda inquietudine scaturita dallo scoppio della bomba nucleare e il desolante panorama post-bellico sono studiati da Noi Sawaragi in *World War and World Fairs*, Tokyo, Bijutsu Shuppan-sha, 2005.

25 Il film *Nausicaä della Valle del vento* viene esplorato in Susan Jolliffe Napier, “Vampires, Psychic Girls, Flying Woman and Sailor Scouts. Four Faces of the Young Female in Japanese popular culture”, Dolores Martinez (cur.), *The Worlds of Japanese Popular Culture. Gender, Shifting Boundaries and Global Cultures*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 100-103. Il lungometraggio *Akira* viene invece trattato in Alessandro Gomasasca, Luca Valtorta, Genova, Costa & Nolan, 1996, pp. 93-95.

nime, corrispondeva a *Gunboy*. Esso fu però modificato e diventò *Gundam*, in omaggio a una linea di cosmetici maschili chiamata Mandom<sup>26</sup>, pubblicizzata dal divo cinematografico Charles Bronson<sup>27</sup> attraverso uno spot trasmesso dalle reti televisive nipponiche nel 1978<sup>28</sup>.

La parola *Gundam* non designa per la verità soltanto una serie a disegni animati bensì un intero, ampio universo narrativo articolato mediante differenti piattaforme mediali. L'*anime Mobile Suit Gundam* ha generato cioè un numero davvero elevato di fumetti, di lungometraggi cinematografici, di romanzi, di videogiochi e di ulteriori produzioni seriali animate indirizzate alla televisione oppure al circuito dell'*home video*<sup>29</sup>. La trama dei *manga*, dei film, dei videogames, dei libri e delle serie animate cui facciamo riferimento ruota intorno agli scontri militari tra le nazioni, al violento scontro tra gli eserciti dotati di giganteschi robot. L'accento è posto con forza sulla devastazione delle città causata dalle letali armi usate dai soldati di ogni schieramento e sulla sofferenza delle popolazioni coinvolte nella contesa bellica loro malgrado.

*Mobile Suit Gundam* riscosse inoltre un gradimento molto alto nel mercato dei giocattoli. Furono vendute, infatti, migliaia di modellini degli automi presenti nelle varie versioni di *Mobile Suit Gundam*. L'*anime* originale usufruì del sostegno economico della Clover, l'azienda che deteneva il diritto di sfruttamento dei giocattoli e dei molteplici gadget. Gli scarsi risultati commerciali da esso conseguiti portarono alla soppressione di una decina di puntate e privarono la Sunrise dell'appoggio finanziario della Clover. Soltanto 43 delle 52 puntate previste furono quindi mandate in onda dall'emittente televisiva giapponese Nagoya Broadcasting Network. Le cose cambiarono totalmente dopo l'uscita di tre film composti da se-

26 La parola 'mandom' è ottenuta unendo i vocaboli inglesi *human* e *freedom*.

27 L'attore americano Charles Bronson interpretò com'è noto lungometraggi di genere western, bellico o *action*. Il film che gli fa guadagnare la fama è *Il giustiziere della notte* (*Death Wish*, 1974) di Michael Winner, un poliziesco urbano violento e reazionario.

28 Cfr. Patrick W. Galbraith, *The Otaku Encyclopedia. An Insider's Guide to the Subculture of Cool Japan*, Tokyo, Kodansha International, 2009, pp. 119-120.

29 La lista completa delle opere ricavate da *Mobile Suit Gundam* viene fornita, tra gli altri, dal sito Web anglosassone Anime News Network alla pagina <http://www.animenewsnetwork.com/encyclopedia/anime.php?id=4189> e dal sito Internet italiano <http://www.gundamuniverse.it/>.

quenze appartenenti alla serie animata<sup>30</sup> e soprattutto dopo l'acquisizione dei diritti di sfruttamento dei modellini da parte della Bandai, una delle aziende nipponiche più rilevanti nell'ambito dell'intrattenimento audiovisivo e ludico<sup>31</sup>. Le repliche degli episodi registrarono in televisione un ascolto ragguardevole, la vendita dei gadget decollò e *Mobile Suit Gundam* raggiunse un successo a dir poco straordinario consolidatosi nel tempo.

Il variegato, coerente universo fittizio di *Gundam*, popolato da centinaia di personaggi e collocato in un unico periodo storico chiamato Universal Century, si è dispiegato attraverso il fumetto, la letteratura, il cinema, la televisione, il videogioco e il merchandising. A noi sembra opportuno sgombrare ora il campo dagli equivoci. L'analisi non può essere ridotta a un mero elenco di dati e di nomi. Per questa ragione la nostra ricerca prende in esame esclusivamente la prima serie a disegni animati, ovvero *Mobile*

*Suit Gundam (Kidō senshi Gundam)*<sup>32</sup>, dalla quale scaturì la multimediale realtà diegetica denominata *Gundam*. Ci pare altresì necessario offrire alcune informazioni preliminari concernenti la serie in questione.

Il soggetto di *Mobile Suit Gundam* fu scritto tra il 1978 e il 1979 da Yoshiyuki Tomino e da Hajime Yatate. L'appellativo di Hajime Yatate non va assegnato a una persona ma al nutrito staff creativo dello studio Sunrise. I membri dello staff che collaborarono con Tomino sono Hiroyuki Hoshiyama, Kenichi



30 Le pellicole che combinano sequenze estrapolate dall'*anime Mobile Suit Gundam* sono *Mobile Suit Gundam I (Kidō senshi Gandamu I, 1981)*, *Mobile Suit Gundam II. Soldati del dolore (Kidō senshi Gandamu II. Ai senshi hen, 1981)* e *Mobile Suit Gundam III. Incontri nello spazio (Kidō senshi Gandamu III. Meguriai uchuu hen, 1982)*. La regia delle tre pellicole viene firmata da Yoshiyuki Tomino e da Ryoji Fujiwara. La trilogia cinematografica sopra menzionata costituisce una sorta di minuzioso resoconto degli avvenimenti descritti nella serie animata.

31 La Bandai produce giochi, *anime* e videogames. Questa società multinazionale acquista la Sunrise nel 1994.

32 Il titolo *Kidō senshi Gundam* va tradotto in italiano come 'Gundam, il guerriero dall'armatura mobile'.

Matsuzaki, Yoshihisa Araki e Yu Yamamoto. La sceneggiatura fu poi stessa da Yoshihisa Araki e da Yu Yamamoto. Yoshikazu Yasuhiko e Kunio Okawara parteciparono a *Mobile Suit Gundam* in veste, rispettivamente, di *character designer* e di *mecha designer*. Yasuhiko e Okawara apportarono di sicuro un fondamentale contributo in termini comunicativi. Yasuhiko caratterizzò graficamente i personaggi. Il suo tratto appare piuttosto morbido, poco netto, a volte elegante ma non certo naturalistico. Okawara definì a livello visivo gli automi, le astronavi e tutti gli autoveicoli presentati nell'*anime*. Il suo stile grafico risulta invece particolareggiato e soprattutto molto realistico. La partitura musicale, per nulla invadente, fu infine concepita da Takeo Watanabe.

Il motore propulsivo del progetto fu in maniera inequivocabile Yoshiyuki Tomino, in assoluto uno dei più talentuosi registi giapponesi specializzati nel disegno animato. Tomino esordì nel 1963, l'anno in cui fu ingaggiato dalla Mushi Productions. Alla Mushi Productions realizzò lo *storyboard* di seminali serie animate televisive quali *Astroboy*, *La principessa Zaffiro* (*Ribon no kishi*, 2 aprile 1967 – 7 aprile 1968) e *Rocky Joe* (*Ashita no Joe*, 1 aprile 1970 – 29 settembre 1971). Il debutto di Tomino come regista avvenne tra il 1971 e il 1972, almeno in via ufficiale. Il primo *anime* da lui diretto fu *Toriton* (*Umi no Toriton*), l'adattamento dell'omonimo *manga* di Osamu Tezuka, trasmesso dalla rete televisiva nipponica Asahi dal 1 gennaio 1972 al 30 settembre 1972. Lavorò anche allo *storyboard* de *La corazzata Yamato*.

Tomino impresse una svolta decisiva alla propria carriera artistica e professionale verso la metà degli anni Settanta. Intorno al 1975 fu assunto dalla Sunrise, il prestigioso studio d'animazione di cui è ancora oggi un dipendente. I responsabili della Sunrise concessero una notevole libertà espressiva all'artista, il quale nella seconda metà degli anni Settanta rivoluzionò la fantascienza robotica televisiva dando vita alle sperimentali serie animate *Zambot 3* (*Muteki chōjin Zambot 3*, 8 ottobre 1977 – 25 marzo 1978), *Daitarn 3* (*Muteki kōjin Daitarn 3*, 3 giugno 1978 – 31 marzo 1979) e *Ideon* (*Densetsu kyōjin Ideon*, 8 maggio 1980 – 30 gennaio 1981). La produzione maggiormente innovativa è stata comunque di gran lunga *Mobile Suit Gundam*, di cui Tomino ha curato la regia. A lui dobbiamo l'ideazione della saga fantascientifica di cui *Mobile Suit Gundam* costituisce il tassello essenziale. Tomino è altresì l'autore dei romanzi e dei lungo-

metraggi cinematografici rientranti in questa avvincente saga<sup>33</sup>. Ha diretto negli anni Ottanta e Novanta gli innumerevoli *anime* televisivi ispirati a *Mobile Suit Gundam*.

*Mobile Suit Gundam* comparve in televisione nell'arcipelago giapponese il 7 aprile 1979. I telespettatori nipponici assistettero all'ultima puntata della serie qualche mese più tardi, il 26 gennaio 1980. Il racconto illustrato da *Mobile Suit Gundam* è cruento e molto elaborato. Lo riassumiamo qui in modo estremamente sintetico. Le avventure si svolgono nell'anno 0079 dell'Universal Century. Da settantanove anni gli uomini vivono nello spazio, all'interno di stazioni orbitanti, oltre che sul pianeta Terra. Queste stazioni sono dei giganteschi cilindri artificiali. Esse sono considerate delle colonie terrestri e sono posizionate in sette aree dell'orbita lunare chiamate Side. La colonia Side 3 proclama la propria indipendenza, prende il nome di Principato di Zeon e dichiara guerra alla Federazione Terrestre. Le furiose battaglie scatenate dagli eserciti delle due fazioni contrapposte non risparmiano gli abitanti degli altri insediamenti lunari e portano in appena un mese alla morte di milioni di persone. I soldati viaggiano a bordo di sofisticate navicelle e spesso si fronteggiano pilotando degli enormi robot. I robot a disposizione delle forze di Side 3 sono denominati Zaku. A Side 7, durante un attacco lanciato dai soldati del Principato di Zeon, alcuni ragazzi trovano rifugio presso la Base Bianca, un'astronave, e vengono arruolati nell'esercito della Federazione Terrestre. Uno dei ragazzi, il protagonista Amuro Rei, dimostra subito un'innata abilità nel combattimento. Alla guida di un Mobile Suit RX-78, il modello di robot impiegato dalla Federazione, l'adolescente abbatte quasi tutti gli Zaku con i quali ingaggia uno scontro. L'appellativo del Mobile Suit manovrato da Amuro Rei è Gundam. Il giovane pilota deve confrontarsi in diverse occasioni con Char Aznable, il più valente ufficiale del Principato di Zeon. Char intende assumere militarmente il controllo del governo di Side 3. Amuro e Char sono gli esponenti di una nuova specie umana nota come *new type*. Essi hanno cioè degli stupefacenti poteri extrasensoriali. Gundam è stato inventato dallo scienziato Tem Rei, il padre di Amuro. Il conflitto bellico si conclude

---

33 Il ciclo letterario di Tomino tratto da *Mobile Suit Gundam* comprende ben 9 volumi. Gli ulteriori film su *Mobile Suit Gundam* girati da Tomino sono invece sette.

con la distruzione di Zeon mentre la lotta tra Amuro e Char termina senza un vincitore.

Riteniamo che la succinta sinossi su esposta sia sufficiente a restituire la grande complessità di *Mobile Suit Gundam* sotto il profilo tematico e narrativo. Nell'arcipelago giapponese e all'estero il famoso *anime* dello studio Sunrise ha modificato in profondità la maniera di intendere la fantascienza robotica seriale a disegni animati. *Mobile Suit Gundam* ha influenzato gli *anime* fantascientifici usciti nei decenni successivi. Tomino stravolge di fatto le ferree regole compositive rispettate fino allora dai registi, dagli sceneggiatori e dagli animatori nipponici. Ciò è rilevato tra gli altri da Galbraith, il quale sostiene che

[*Mobile Suit*] *Gundam* non sia stata una serie [incentrata] su di un super-robot come *Zambot 3*. Il regista Yoshiyuki Tomino ha cambiato la formula [compositiva e l'articolazione strutturale] non focalizzandosi tanto sui *mecha* [vale a dire le creature meccaniche e i futuribili automezzi corazzati] quanto sul dramma umano [tratteggiato] da questa sua opera fantascientifica. L'*anime* spiazza, sorprende il pubblico per la credibilità [della psicologia] dei personaggi, della tecnologia, degli armamenti e delle ambientazioni, e i robot sono giusto gli strumenti di una guerra feroce, politica che non può essere semplificata o meglio risolta nel contrasto [tra gli astratti principi] del bene e del male (traduzione nostra)<sup>34</sup>.

L'audacia di *Mobile Suit Gundam* è ravvisabile dunque sia sul piano contenutistico, sia su quello della rappresentazione. Il linguaggio audiovisivo adoperato da Tomino è sobrio, misurato. Gli avvenimenti proposti da *Mobile Suit Gundam* sono di frequente spettacolari. Tuttavia la serie coinvolge emotivamente il pubblico facendo leva sulla verosimiglianza delle apparecchiature tecnologiche e delle azioni condotte dagli individui. La validità di questa tesi è confermata da Marcello Ghilardi, il quale asserisce che:

[In *Mobile Suit Gundam*] il conflitto tra i due eserciti, sfondo e cornice della storia, è rappresentato in tutta la sua crudezza. Non sono risparmiate le vite dei soldati, da entrambe le parti, e più volte anche i combattenti migliori si trovano sul punto di abbandonare tutto e andarsene, per smettere di uccidere e di rischiare la vita. Non esiste alcuna [...] idealizzazione della guerra: essa non esalta gli animi, non è occasione per dimostrare alcun

<sup>34</sup> Galbraith, *op. cit.*, p. 120.

valore, non è nemmeno mossa da un ideale, da uno scopo finale; si è persa l'epicità dei primi *anime* ispirati alle guerre galattiche dei robot-samurai [...]. Unica preoccupazione è quella di salvare la propria vita e quella di amici e congiunti. Come non c'è gloria per chi è sconfitto e muore in battaglia [...], così non c'è onore per chi vince<sup>35</sup>.

Andrea Baricordi concorda con Ghilardi, rilasciando delle dichiarazioni abbastanza eloquenti in merito a *Mobile Suit Gundam*:

Il 7 aprile del 1979 i giovani telespettatori giapponesi accesero la televisione per godersi il primo episodio di una nuova serie animata “di robot”. Abituati da anni alle guerre fantastiche fra samurai d'acciaio e mostruosi alieni invasori, subirono quello che viene definito “shock culturale”: *Kidō senshi Gundam* [...] raccontava né più, né meno, le vicende di esseri umani impegnati in una guerra vera e fratricida, dove, a causa del fanatismo indipendentista di pochi, erano costretti a soffrire e perire in molti. Il realismo delle operazioni militari, degli intrecci sociopolitici e delle motivazioni personali dei protagonisti (comprese quelle del “nemico”) erano sconvolgenti, considerando soprattutto l'epoca della trasmissione di questa produzione, che fu capace di gettare le basi per la maggior parte dell'immaginario fantascientifico del nuovo decennio in arrivo, gli anni Ottanta. [...] Il cartone di *Kidō senshi Gundam* è divenuto nel tempo uno spartiacque generazionale [...] raggiunse [...] una consacrazione che nessuna serie animata aveva mai lontanamente ottenuto, ovvero quella di non essere considerata “solo” un cartone animato (che per l'opinione pubblica è da sempre erroneo sinonimo di “prodotto per l'infanzia”) [...]. *Kidō senshi Gundam* era “vero” [...] per ciò che raccontava e per come lo raccontava<sup>36</sup>.

Il realismo è inequivocabilmente il criterio estetico su cui Tomino fonda *Mobile Suit Gundam*. La veridicità di un simile assunto viene testimoniata dai due brani sopra riportati e da una attenta visione delle puntate. *Mobile Suit Gundam* ha rinnovato la fantascienza animata nipponica grazie alla plausibilità del comportamento tenuto dai personaggi, lo ribadiamo. Tomino modifica gli schemi interpretativi applicati all'epoca dagli spettatori e dagli studiosi. Fu lui, infatti, a creare la *riaru ha*, la cosiddetta ‘scuola realistica’ dell'animazione robotica giapponese. La *riaru ha*, al contempo una tendenza stilistica formale e una corrente di pensiero, ha soppiantato la *seitō ha*, la ‘scuola ortodossa’ della fantascienza robotica,

35 Marcello Ghilardi, *Cuore*, cit., pp. 150-151.

36 Andrea Baricordi, “Questo non è un fumetto”, *Gundam origini*, n. 1, ott. 2004.

cui vanno ascritte le serie animate degli anni Sessanta e Settanta<sup>37</sup>. Gli anime della scuola ortodossa poggiavano sugli accattivanti combattimenti sostenuti da automi colossali e pittoreschi. La costanza con cui i combattimenti venivano ripetuti evocava l'attività del rito e svela la funzione "cattartica" o la dimensione antropologica peculiari dell'animazione robotica giapponese realizzata negli anni Sessanta e Settanta<sup>38</sup>.

*Mobile Suit Gundam* trae spunto dal romanzo *Fanteria dello spazio* (*Starship Troopers*, 1959) di Robert Heinlein, una pietra miliare della letteratura fantascientifica. *Mobile Suit Gundam* mutua da *Fanteria dello spazio* innanzitutto lo spaventoso scenario bellico, il duro mondo militare oppure gli avveniristici congegni utilizzati in battaglia dai soldati. *Mobile Suit Gundam* e *Fanteria dello spazio* sembrano altresì instaurare una relazione solida sotto l'aspetto tematico e ideologico. Entrambe le opere sono permeate da un opprimente senso di minaccia e da una tangibile disillusione. La poetica di Tomino e quella di Heinlein sono facilmente accomunabili. I due autori hanno una concezione disincantata dell'esistenza e dell'arte. Anche la posizione ideologica su cui sono attestati appare analoga. Tomino e Heinlein paiono per la precisione orientati verso i movimenti politici conservatori.

In *Mobile Suit Gundam* il pericolo è incombente. Esso non proviene però "dall'esterno", non è il risultato dell'iniziativa di una civiltà aliena malvagia e ostile. Il pericolo viene al contrario determinato dagli atti, non di rado irrazionali, compiuti da uomini ambiziosi e brutali. Tomino ragiona con acume sulla illogicità, sull'insensatezza della guerra. Egli fa in proposito delle significative osservazioni:

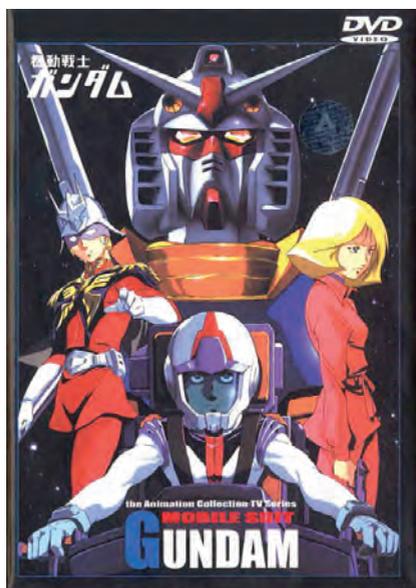
In [*Mobile Suit*] *Gundam* c'è [...] meno azione violenta e più introspe-

37 Relativamente alla *seitō ha* e alla *riaru ha* cfr. Marcello Ghilardi, "Da sabi a cyber. Un immaginario in trasformazione", in Matteo Casari (cur.), *Culture del Giappone contemporaneo. Manga, anime, videogiochi, arti visive, cinema, letteratura, teatro, architettura*, Latina, Tunué, 2011, pp. 144-156.

38 Le molteplici prospettive metodologiche da cui la ricerca accademica europea o nord americana inquadra il carattere socio-antropologico della fantascienza animata nipponica vengono indagate in Marco Teti, "Gli aspetti rituali della narrativa fantastica e fantascientifica giapponese a disegni animati nella riflessione critico-teorica occidentale", *Cinergie – Il cinema e le altre arti*, n. s., n. 5, marzo 2014.

zione. I personaggi parlano molto tra loro ed espongono le loro idee. Il mio scopo era cercare di aiutare i bambini a riflettere sull'inutilità della guerra, invitarli a non commettere gli errori che fanno gli adulti. [*Mobile Suit*] *Gundam* è nato con questo intento [numerosi] [...] anni fa ma il suo messaggio è ancora attuale<sup>39</sup>.

Questo interessante passo consente di intuire come il ragionamento di Tomino parta da lontano, ossia dall'esplosione della bomba atomica a Hiroshima e Nagasaki. *Mobile Suit Gundam* annuncia non a caso l'avvento di una nuova razza umana, vale a dire i *new types*. La figura del *new type* rinvia com'è ovvio a quella dell'adolescente giapponese<sup>40</sup>. I *new types* danno l'impressione di rimandare più che altro ai cosiddetti *otaku*, gli appassionati dell'animazione seriale. La categoria sociale battezzata nell'arcipelago nipponico con l'appellativo di *otaku* prese corpo a cavallo degli anni Settanta e Ottanta<sup>41</sup>. L'uscita de *La corazzata Yamato* e di *Mobile Suit Gundam* ne favorì la rapida evoluzione. Tomino non desidera rivolgersi ai bambini e ai ragazzi nipponici soltanto per ragioni commerciali. Tomino auspica e forse agevola l'affermazione di una generazione di giovani individui finalmente in grado di superare il trauma procurato dai bombardamenti nucleari<sup>42</sup>.



39 Yoshiyuki Tomino, "Parla il «papà» di Gundam", *Gundam origini*, n. 1, 2004.

40 Riguardo al legame riscontrabile tra i *new types* e gli adolescenti nipponici cfr. Marco Teti, *Generazione Goldrake. L'animazione giapponese e le culture giovanili degli anni Ottanta*, Milano-Udine, Mimesis, 2011, pp. 69-74.

41 Per quanto concerne gli *otaku* cfr. Toshio Okada, *Otakugaku nyumon. Todai otaku bunke-ro zemi konin tekisuto*, Tokyo, Shinchosha, 1996, Hiroki Azuma, *Generazione otaku. Uno studio della postmodernità*, Milano, Jaca Book, 2010 e Marco Teti, "La riconfigurazione multimediale del fenomeno *otaku*. Passione spettatoriale, critica anti-istituzionale e auto rappresentazione giovanile nell'animazione giapponese contemporanea di serie", in Roy Menarini (cur.), *Le nuove forme della cultura cinematografica. Critica e cinefilia nell'epoca del Web*, Milano-Udine, Mimesis, 2012.

42 Cfr. Takashi Murakami, "Earth", cit., pp. 145-148.

---

## *The Americans* La “seconda Guerra Fredda” seriale

di Mario Del Pero

### *Gli “Illegals” russi e “The Americans”*

Nel 2010 l’FBI svelò l’esistenza di una rete di spie russe negli Usa. Si trattava di *illegals*, “illegali”, mescolatisi nella società americana con l’obiettivo di diventare indistinguibili dai normali cittadini e dalle famiglie statunitensi. L’anonimato della quotidianità doveva rappresentare la copertura migliore dietro la quale attivare una rete di relazioni con accademici, imprenditori e funzionari governativi attraverso cui ottenere informazioni altrimenti inaccessibili. Il modello, si sostenne allora, era quello di analoghi programmi attivati dall’URSS durante la guerra fredda, sui quali peraltro si continua a sapere assai poco tanto che il limine tra realtà e leggenda rimane assai sottile. Tra i dieci arrestati vi erano agenti immobiliari, dipendenti di agenzie di viaggio e di aziende di telecomunicazioni, giornalisti e docenti universitari a contratto. Ai dieci fu consentito di tornare in Russia in cambio della liberazione di quattro alti funzionari dei servizi russi, tra cui Aleksandr Zaporozskij, un ex colonnello del KGB che negli anni Novanta aveva fornito informazioni vitali alla CIA.

La scoperta degli *illegals* russi del 2010 ha ispirato la serie televisiva *The Americans*, prodotta dalla rete statunitense FX e giunta nel 2015 alla sua terza stagione. Non si tratta di un blockbuster, tanto che gli indici di ascolto non sono mai pienamente decollati e sono anzi andati calando costantemente, mettendone addirittura a rischio la sopravvivenza. Nella prima stagione la media di pubblico per episodio è stata di un milione e 800mila spettatori; nella seconda si è attestata attorno a un milione e 350mila spettatori. I dati della terza, ancora parziali, non sono particolarmente incoraggianti: il pubblico è sceso a poco più di un milione per puntata, con un picco negativo di appena 800mila spettatori per il quinto episodio.

Per dare un’idea, serie comparabili – per tipo di prodotto e pubblico



potenziale – come *True Detective* o *Breaking Bad* sono oscillate tra i due e i tre milioni di spettatori, con la seconda capace di superare stabilmente i cinque milioni in molti episodi della quinta e ultima annata. Anche tra i telefilm della FX, *The Americans* non si colloca tra quelli più popolari, di molto distanziato in termini di audience da *Sons of Anarchy* o *American Horror Story*. La capacità di conquistare un pubblico fedele, combinata con le valutazioni molto positive della critica, ha però fatto sì che *The Americans* si costruisse un suo profilo e si ritagliasse un proprio spazio dentro il mondo – sempre più affollato e competitivo – delle serie televisive di qualità.

Il creatore e produttore di *The Americans* è Joseph Weisberg, un ex funzionario della CIA, autore nel 2007 di un romanzo di spionaggio, *An Ordinary Spy*, che non riscosse grande successo, ma che gli valse le prime entrate a Hollywood e, in seguito, la possibilità di scrivere e produrre la serie televisiva. Weisberg nella CIA in realtà ha trascorso pochi anni, senza avere mai ruoli rilevanti od operativi. Il realismo e l'accuratezza di *The Americans*, su cui tornerò in seguito, sono stati criticati da molti studiosi ed esperti. Di certo vincente, però, è stata la scelta di retrodatare la storia degli *illegals*, portandola all'inizio degli anni Ottanta. In un primo momento, Weisberg avrebbe preferito gli anni Settanta, contenitore classico di tante *spy stories* che, ha affermato, più si adattava alle sue sensibilità estetiche. Sulle queste ultime però hanno finito per prevalere considerazioni di tipo politico. La “seconda Guerra Fredda” dei primi anni Ottanta, il riacutizzarsi della contrapposizione tra Usa e Urss e il rilancio, negli Usa, dei codici ideologici e discorsivi dell'anti-comunismo e dell'anti-sovietismo meglio si prestava-



La famiglia Jennings

no a fare da sfondo alla storia di una coppia di *illegals* sovietici – Philip ed Elizabeth Jennings, interpretati rispettivamente da Matthew Rhys e Kerry Russel – in azione nell’America reaganiana.

Philip ed Elizabeth vivono con i due figli quasi adolescenti nei sobborghi occidentali di Washington, a Falls Church nel nord della Virginia. I Jennings sono stati infiltrati negli Usa circa quindici anni prima, dopo un addestramento estremo sul quale si soffermano flashback periodici, spesso assai efficaci. Il loro è un finto matrimonio da cui nel tempo nascono però una vera famiglia e, altro elemento nodale del plot, una relazione intensa, ancorché ambigua e inevitabilmente complessa. La loro copertura è un’agenzia di viaggi nella quale lavorano alle loro dipendenze diverse persone, presumibilmente ignare della loro identità.

Le loro missioni e azioni sono guidate e coordinate da un contatto, anch’egli un *illegal* anche se raramente operativo, che a sua volta risponde al centro del KGB (la *Rezidentura*) presso la celebre (e iper controllata) ambasciata sovietica di Wisconsin Avenue a Washington. Ironia della sorte, e primo dei tanti elementi inverosimili della storia, il vicino di casa appena giunto a Falls Church è un agente della *counterintelligence* del FBI, Stan Beeman (interpretato da Noah Emmerich), trasferito nell’ufficio di Washington dopo un lungo periodo trascorso sotto copertura a indagare

sui gruppi razzisti del suprematismo bianco nell'Arkansas meridionale. È il gruppo di Stan che ha il compito di scoprire e arrestare quegli *illegals* sovietici di cui tutti parlano all'FBI, ma dei quali si sa in realtà davvero molto poco. Tra Philip e Stan si stabilisce però un'amicizia forte e all'apparenza genuina alla quale contribuiscono anche la crisi coniugale del secondo e la successiva disgregazione della sua famiglia. Il telefilm si dipana quindi attraverso cinque ambientazioni primarie: 1) la famiglia Jennings, con le complesse dinamiche di coppia e la difficoltà di conciliare la normale routine familiare con gli obblighi e gli impegni di una vita professionale decisamente fuori dal comune; 2) la famiglia e la vita di Stan Beeman e l'impatto che queste hanno sui suoi rapporti con i Jennings; 3) l'ambasciata sovietica di Washington e l'operato della *Rezidentura*; 4) Il centro della *counterintelligence* dell'FBI; 5) le tante missioni ad altissimo rischio che Philip ed Elizabeth sono chiamati a svolgere.

### *Spie e "Illegals" nella seconda Guerra Fredda*

I temi storici affrontati – spesso, va detto, in modo assai diligente e preciso – sono quelli classici della “seconda Guerra Fredda” d’inizio anni Ottanta. A Philip ed Elizabeth si chiede di ottenere informazioni sulle reali intenzioni di Reagan e sulla corrispondenza tra parole e politiche: tra la postura aggressiva della nuova amministrazione statunitense e i suoi veri obiettivi.

Centrale è quindi il tema del riarmo degli Stati Uniti e delle innovazioni tecnologiche che vi sottostanno. Così come crescente è l'attenzione verso l'intervento indiretto degli Usa nella guerra in Afghanistan: quella che sarebbe divenuta la più grande e costosa *covert operation* condotta dalla CIA. Una parte non marginale della seconda serie è dedicata a un altro teatro classico della “seconda Guerra Fredda”, quello centro-americano, dove l'amministrazione Reagan promosse un'ulteriore (e assai controversa) operazione clandestina in Nicaragua<sup>1</sup>.

---

1 Per una storia di alcune delle *covert operation* della CIA dei primi anni Ottanta si rimanda a Jeff Coll, *Ghost Wars: The Secret History of the CIA, Afghanistan, and Bin Laden, from the Soviet Invasion to September 10, 2001*, New York, Penguin, 2004; Rhodri Jeffreys-Jones, *The CIA and American Democracy*, New Haven, Yale University Press, 3a ed., 2013 e ai documenti del National Security Archive consultabili all' <http://www2.gwu.edu/~nsarchiv/>.



Elizabeth e Philip in azione

La ricerca d'intelligence, umana (*humint*) o tecnologica (*techint*), si abbina alle frequenti missioni omicide assegnate ai coniugi Jennings. Che di volta in volta uccidono con fredda spietatezza dissidenti del KGB riparati negli Stati Uniti, contras addestrati negli Usa, funzionari dei servizi pakistani, agenti sudafricani o malcapitati innocenti (studenti, camerieri, semplici passanti) finiti accidentalmente sulla loro strada.

*The Americans* è una di quelle rare serie televisive che è andata in crescendo, almeno in termini di consenso della critica, grazie alla maturazione di una sua precisa e riconosciuta identità e, anche, alla qualità e sofisticatezza della sceneggiatura (su quest'ultimo punto, il contrasto con un prodotto come *House of Cards* risulta davvero stridente). L'accuratezza storica, sia nella costruzione delle ambientazioni, sia nell'individuazione dei temi nodali della “seconda Guerra Fredda”, è rimarchevole. Per essere una *spy story* – genere inevitabilmente propenso a esagerare e caricaturare la realtà – gli elementi di realismo o almeno di verosimiglianza di *The Americans* sono molteplici. Vi è – nelle ambientazioni, musiche, costumi – una perfezione calligrafica: un'attenzione quasi compiaciuta ai tanti dettagli iconici della cultura e della quotidianità statunitense dei primi anni Ottanta.

Questo rigore stilistico si coniuga con una ricostruzione davvero attenta delle dinamiche dei centri decisionali dei due grandi rivali: la *Rezydentura*

del KGB e la *counterintelligence* dell’FBI. Weisberg ha subito delle critiche per il modo in cui ha rappresentato le scene d’azione della storia, talora prossime più al James Bond di Fleming che alle meste e tormentate spie di Le Carré<sup>2</sup>. Alcuni commentatori hanno spiegato questa propensione all’eccesso come conseguenza non solo delle esigenze narrative, ma anche come portato della scarsa esperienza di Weisberg medesimo, che nei pochi anni trascorsi alla CIA ha svolto solo mansioni di ufficio. Se questo è vero, è altrettanto vero che Weisberg quelle dinamiche di ufficio sembra conoscerle bene o comunque riesce a narrarle con grande efficacia e potenza.

Il *modus operandi*, peculiare e talora simmetrico, di KGB e FBI viene ripetutamente evidenziato e occupa, nell’economia complessiva della serie, una parte subordinata solo alla vita della famiglia Jennings. Non è un caso che alcune delle scene più memorabili abbiano luogo proprio alla *Rezidentura* e all’ufficio dell’FBI o nei rari momenti d’interazione tra le due parti (gli incontri tra Stan Beeman e la sua controparte sovietica, Oleg Igorevič Burov, entrambi innamorati della stessa donna, Nina Sergeevna; lo straordinario faccia a faccia sotto una copiosa nevicata tra i capi del KGB a Washington e della *counterintelligence* dell’FBI, il *resident* Arkadij Ivanovič e Frank Gaad). Weisberg ha ovviamente potuto utilizzare la vasta messe di materiali e studi oggi disponibili, su tutti quelli del cosiddetto archivio Mitrokhin<sup>3</sup>. Ma la combinazione tra accuratezza storica e perfezione stilistica sembra qui realizzarsi pienamente.

Parimenti rilevante è l’attenzione dedicata ai diversi personaggi, ai loro dilemmi morali, alle loro debolezze e irresolubili ambiguità (con l’eccezione, forse, di Elizabeth Jennings, straordinariamente rigida e binaria, nei suoi convincimenti politici e nella dedizione alla causa dell’Unione Sovietica e della rivoluzione mondiale). Nella loro fragilità, nei loro tor-

---

2 Anche su questo vi sembra essere però stato un mutamento nel corso delle serie e i coniugi Jennings, Philip in particolare, si sono fatti progressivamente più umani e vincibili nei tanti combattimenti corpo a corpo che li vedono impegnati.

3 Vasili Mitrokhin e Christopher Andrew. *The Sword and the Shield: The Mitrokhin Archive and the Secret History of the KGB*, New York, Basic Books, 1999; Idem, *The Mitrokhin Archive: The KGB in Europe and the West*, New York, Gardners Books, 2000 ; Idem, *The World Was Going Our Way: The KGB and the Battle for the Third World*, New York, Basic Books, 2005.



Nina Sergeevna e il capo della Rezydentura

menti e nelle loro contraddizioni – in un’ambiguità morale che rimanda inevitabilmente al Le Carré di *Smiley’s People* – i diversi protagonisti vengono messi a nudo di fronte a uno spettatore talora disorientato dalla loro uguale capacità di amare e uccidere, tradire e immolarsi, dubitare e agire senza remore<sup>4</sup>. Sembra qui agire una spinta doppia e contraddittoria che muove e informa i comportamenti dei due grandi avversari e che rimanda alla natura stessa della fase terminale della Guerra Fredda, quando il rilancio della dimensione ideologica assoluta dell’antagonismo si combinò, paradossalmente, con il progressivo venir meno del senso stesso della competizione Usa-Urss, ormai anacronistica e residuale rispetto alle trasformazioni del sistema internazionale e dell’economia globale. Da un lato vi è quindi la sfida totale, quella che giustifica ogni atto, inclusa l’eliminazione d’innocenti, in nome degli obiettivi ultimi che s’intende perseguire (su questo aspetto, l’idealismo rivoluzionario di Elizabeth, e il suo non voler dubitare della bontà ultima della missione sovietica, emergono in più oc-

4 Il debito verso Le Carré è esplicitamente riconosciuto da Weisberg : « John le Carré », ha affermato lo scrittore in un’intervista, « dice di non lottare per il realismo, ma per l’autenticità, che definisce come ciò che si percepisce come autentico ». June Thomas, “A Conversation With *the Americans* Showrunners Joe Weisberg and Joel Fields”, cit. Cfr. inoltre Michael Miner, “Without le Carré, would we have *The Americans*?”, *The Chicago Reader*, 15 maggio 2013. (<http://www.chicagoreader.com/Bleader/archives/2013/05/15/without-le-carr-would-we-have-the-americans>).

casioni). Dall'altro vi sono i dubbi e i dilemmi, sublimati nella tensione tra il privato e la Guerra Fredda, tra il desiderio (e la costante simulazione) di normalità e la condizione strutturale di straordinarietà. Il punto di contatto, il comune denominatore, è di nuovo rappresentato dalla fragilità umana e dalla miscela di elementi contraddittori che spingono i protagonisti del grande gioco dell'*intelligence* – gli informatori, gli analisti, le spie e i loro cacciatori – a scegliere di parteciparvi: idealismo, ambizione, patriottismo, disperazione, desiderio di escapismo da una quotidianità soffocante e oppressiva. Di nuovo, è un universo popolato da figure molto “LeCarriane” quello di *The Americans*, non tanto per le loro lealtà duali, che non vi sono o rimangono al massimo accennate, ma per l'ambiguità morale che lo soffonde: la torbidezza di un mondo dove torto e ragione, bene e male, sono indistinguibili o comunque s'intrecciano e si sovrappongono in continuazione. Dove il telespettatore si trova a fare il tifo per gli *illegals* sovietici, salvo scoprire che concorrono all'eliminazione di studenti ignari capitati nel posto sbagliato al momento sbagliato o all'incarcerazione di coraggiosi dissidenti politici<sup>5</sup>.

### *Gli Stati Uniti nei primi anni Ottanta*

Weisberg è decisamente a suo agio sia nella ricostruzione degli ambienti e dell'estetica dei primi anni Ottanta sia nel fare ampio uso di vicende note e studiate. CIA e FBI, ad esempio, ricattarono spesso funzionari sovietici colti nell'atto di acquistare merci statunitensi da contrabbandare poi in Urss. È il caso, in *The Americans*, della giovane e bella funzionaria del KGB Nina Sergeevna, che Stan Beeman blocca all'uscita di un negozio di prodotti di elettronica – barattati con caviale pregiato sottratto alla *Rezidentura* – e costringe a diventare informatrice dell'FBI per evitare l'arresto da parte del KGB e la deportazione. L'ispirazione in questo caso viene da alcune vicende celebri della “seconda Guerra Fredda” dei primi anni Ottanta, quando la se-

5 In un passaggio, Nina Sergeevna, l'agente del KGB incastrata da Beeman e subito divenuta amante, ha parole emblematiche per il rigido funzionario dell'FBI : « Voi americani pensate sia tutto bianco o nero », afferma Nina, « per noi sovietici tutto è grigio ». Cfr. anche Olivia Armstrong, “The Grey Area : Exploring Sex and Marriage in *The Americans*”, *Decider*, 26 gennaio 2015 (<http://decider.com/2015/01/26/the-americans-fx-marriage/>).

zione *counterintelligence* della CIA riuscì a penetrare l'ambasciata sovietica e la *Rezidentura* washingtoniana del KGB facendo leva appunto sullo strumento del ricatto (in un'occasione i beni che si cercava di contrabbandare in URSS erano appunto radio e hi-fi). Fu solo il reclutamento della più importante spia mai avuta dal KGB all'interno della CIA, Aldrich Ames, che permise ai sovietici di scoprire questa rete di spie e le modalità utilizzate dai servizi statunitensi nel loro reclutamento<sup>6</sup>.

La vicenda serve a Weisberg per riportare al centro della scena alcune delle dinamiche centrali dell'America degli anni Ottanta, che tanto spiegano dell'ultima parte della Guerra Fredda, ma che risultano anche funzionali all'accurata e attenta scenografia di *The Americans*. Mi riferisco qui a un modello di consumi individuali che era apparso viepiù insostenibile negli anni Settanta e fu rilanciato invece con forza straordinaria nella decade successiva. Consumi che scandiscono la vita della quotidianità suburbana, all'apparenza placida e routinaria, della famiglia Jennings (i cereali la mattina; le frequenti pizze da asporto la sera; gli abiti per la figlia Page; il campionato di hockey NHL nella TV sullo sfondo; la decisione, improvvisa e istintiva, di Philip di comprarsi una macchina sportiva). E consumi di fronte ai quali gli abili protagonisti sovietici si trovano sovente combattuti e in difficoltà. Nina Sergeevna, così orgogliosa della sua spilla di piccola pioniera sovietica e della sua carriera nel KGB, come abbiamo visto capitola davanti al consumismo statunitense. Il giovane Oleg Igorevič Burov mostra di amare gli stili di vita americani e si capisce che essi hanno contribuito al desiderio suo (e del potente padre, Ministro dei Trasporti a Mosca) di vivere in Occidente. La studiosa del celebre "Institute for United States and Canadian Studies" di Mosca, Zinaida Preobraženskaja – che defeziona negli Usa e viene presa in custodia dall'agente Beeman – non resiste a mangiare compulsivamente barrette di cioccolata (una caricatura, questa, che offre uno dei pochi momenti grossolani di tutta la serie). Lo stesso, austero, *rezident* Arkadij Ivanovič indulge in qualche momento di consumistico piacere; fumando una sigaretta statunitense offertagli da Oleg è infine costretto ad ammettere: "noi siamo migliori con la vodka;

---

6 Ho discusso la storia di Ames in Mario Del Pero e Phillip Deery, *Spiare e Tradire. Dietro le Quinte della Guerra Fredda*, Milano, Feltrinelli, 2011.

loro con le sigarette”.

La centralità, e talora l’onnipresenza di questo mondo di consumi si sovrappone a sua volta all’attenzione per il privato dei protagonisti e alla tensione, talvolta davvero insostenibile, tra esso e il lavoro di spia. È una tensione, questa, intrinseca alla natura stessa degli *illegals*, i quali costruiscono e incarnano un finto privato per poter così svolgere i propri compiti. Ed è una tensione che rappresenta uno dei principali motori narrativi di *The Americans*. Perché quel privato deve essere attentamente coltivato e mantenuto, al punto che i Jennings scelgono di vivere nella sublimazione ultima della società di consumi di massa statunitense: l’atomizzata residenzialità di un luogo come Falls Church, Virginia. Ma anche perché la necessità di rendere realistico tale privato alimenta una ricerca di autenticità che finisce spesso, paradossalmente, per realizzarsi. Reale è l’amore dei Jennings per i figli; reale diventa la loro relazione; reali sono i tanti momenti di familiarità suburbana. E quando il privato da simulazione diventa realtà, da esigenza si trasforma in aspirazione, le cose inevitabilmente si complicano. “Abbiamo sempre concepito *The Americans* come un film su un matrimonio, più che sullo spionaggio”, ha dichiarato Weisberg in un’intervista per *Time*<sup>7</sup>. Quasi tutte le storie di spionaggio hanno però a che fare con (e sono condizionate da) matrimoni, relazioni, tradimenti: con la disumana fatica di costruire e offrire un privato realistico e credibile, dentro il quale si mente (e si è costretti a mentire) sistematicamente su quel che si fa e su ciò che si è. Un film sullo spionaggio non può in altre parole non essere anche un film sulle relazioni, familiari e di coppia. E il matrimonio tra Elizabeth e Philip così come quello, in ultimo imploso, tra Stan Beeman e la moglie Sandra occupano uno spazio preponderante nell’economia complessiva di *The Americans*. Sono spesso la costante attorno alla quale ruotano tutte le variabili della sceneggiatura di Weisberg; il cardine su cui si struttura e articola la narrazione.

### Conclusioni

7 Olivia B. Waxman, “The CIA Officer Behind the New Spy Drama *The Americans*. The Cold War is over – or is it?”, *Time*, 30 gennaio 2013 (<http://entertainment.time.com/2013/01/30/qa-the-cia-officer-behind-the-new-spy-drama-the-americans/>).



Philip spia

Ovviamente, una serie come *The Americans* si presta a molte obiezioni in termini di realismo o, più semplicemente, verosimiglianza. Lo sfondo storico – il reaganismo, la Guerra Fredda, la corsa agli armamenti, l'Unione Sovietica – è centrale. Anzi, nelle intenzioni *The Americans* ci vorrebbe (e dovrebbe) spiegare quella storia mostrando cosa in realtà vi si nascondesse dietro: come le due parti si fronteggiavano in uno dei tanti fronti della Guerra Fredda. Si tratta di una realtà inevitabilmente artefatta, esagerata ed eroicizzata. E di una realtà nella quale il peso soffocante, e talvolta schiacciante, proprio della dimensione privata – della sua inconciliabilità col lavoro di spia – per quanto centrale viene spesso minimizzato. Nella quale cioè la capacità dei protagonisti di reggere le loro vite doppie e triple appare (ed è) quasi sovrumana. Philip Jennings ha moglie e famiglia, una seconda moglie (segretaria nell'ufficio *counterintelligence* dell'FBI) per vedere la quale deve infilarsi una parrucca e cambiare identità, un'amante (moglie di un alto funzionario del dipartimento della Difesa) che sfrutta fingendo, con altro travestimento, di essere un agente dello spionaggio svedese. Nello stesso tempo riesce a essere un ottimo padre e, anche, un marito devoto e innamorato. Le storie di alcune delle spie più famose della Guerra Fredda ci rivelano come esse finirono per essere schiacciate con

molto meno. Crolli nervosi, alcolismo, errori grossolani ne marcarono l'operato. Ne rivelarono la fragilità ultima; mostrarono quali potessero essere gli esiti della disumana fatica di spiare; come fosse quasi impossibile conciliare la vita di spia con la dimensione privata, comunque indispensabile, quantomeno come copertura.

Ecco perché *The Americans* finisce talora per offrire una mescolanza, talora davvero incongruente, tra LeCarré e Ian Fleming, tra i tormenti degli uomini di Smiley e l'invincibilità di James Bond. Le esigenze televisive spiegano molto di questa incongruenza. Ma non la giustificano appieno<sup>8</sup>. Perché proprio la storia degli *illegals* russi da cui *The Americans* ha tratto spunto (o quella di una rete simile di spie cubane) ci rivela quanto più banali, grigie e meno eroiche fossero le loro vite rispetto a quelle dei coniugi Jennings. Chi erano i dieci arrestati nel 2010 e sono in qualche modo comparabili con Philip ed Elizabeth Jennings? La risposta alla seconda domanda è certamente negativa. Non solo vi fu poco o nulla di eroico nell'operato degli *illegals* russi, ma sulla scorta di quanto sappiamo oggi lo scarto tra quanto essi costarono a Mosca e quel che offrirono in ritorno è stato davvero macroscopico. Come ha affermato l'ex generale del KGB Oleg Kalugin, "l'intera operazione" sembra aver costituito "uno spreco di risorse umane e di denaro che ha posto la Russia in una situazione ridicola" (e, va aggiunto, ha poi costretto Mosca a scambiare spie importanti contro *illegals* apparentemente insignificanti)<sup>9</sup>.

Tra i dieci, poi insigniti in Russia di alte onorificenze per il servizio reso alla patria, la figura più famosa (e glamour) fu sicuramente quella di Anna Chapman (alias Anna Vasil'evna Kuščenko), che rientrata a Mosca divenne prima modella di lingerie e poi starlette televisiva, oltre che intima

8 Per un fact-checking dell'accuratezza di *The Americans* con uno dei maggiori studiosi di storia dello spionaggio, lo storico John Prados, si veda Gwynne Watkins, "Ask a Cold War Expert: How Realistic Is *The Americans*?", *Vulture*, 3 Aprile 2013 (<http://www.vulture.com/2013/04/fact-checking-the-americans-with-a-spy-expert.html>).

9 Kalugin citato in "FBI releases papers on Russian spy ring that involved Anna Chapman", *The Guardian*, 31 Ottobre 2011 (<http://www.theguardian.com/world/2011/oct/31/fbi-russian-spy-ring-anna-chapman>). Una posizione diversa è quella di Edward Lucas, che inserisce la vicende degli *illegals* nel contesto di una nuova Guerra Fredda tra Stati Uniti e Russia. Si veda Edward Lucas, *Deception: Spies, Lies and How Russia Dupes the West*, Londra, Bloomsbury, 2012.

di Vladimir Putin<sup>10</sup>. Molti mal si adattarono alla vita statunitense e suscitarono perplessità per l'incongruenza tra la loro identità americana e il loro forte accento straniero (Philip ed Elizabeth parlano ovviamente un perfetto inglese americano). Altre due delle dieci spie, Richard and Cynthia Murphy (alias Vladimir Gur'ev e Lidija Gur'eva) acquistarono un'abitazione a Montclair in New Jersey scontrandosi poi col KGB su chi la dovesse effettivamente possedere; anche nel loro caso il tentativo di spacciarsi per statunitensi (nel caso di Richard come nativo di Philadelphia) si rivelò fallimentare, tanto che Nina Chruščeva, docente di studi internazionali alla New School di New York che ebbe Richard/Vladimir come studente, ha ammesso di aver sempre nutrito dubbi su di lui. "Ero disorientata dall'incongruenza tra un nome completamente americano e un comportamento completamente russo", avrebbe in seguito dichiarato la Chruščeva, "ma non gli ho mai chiesto nulla perché temevo di diventar parte di qualche bizzarro dramma russo ... sapevo che non era americano; e sapevo che era molto strano"<sup>11</sup>.

Un'altra coppia era quella formata da Vicky Peláez, di nazionalità peruviana e il suo compagno Juan Lazaro (alias Michail Anatol'evič Vasenkov), giornalista e antropologo *radical* che insegnò un corso semestrale sulla politica latinoamericana al Baruch College di New York, suscitando le perplessità di colleghi e studenti per le sue posizioni filo-Chavez e per i suoi virulenti attacchi alla politica estera degli Stati Uniti (in virtù delle basse valutazioni degli studenti, l'incarico d'insegnamento non gli fu poi rinnovato)<sup>12</sup>.

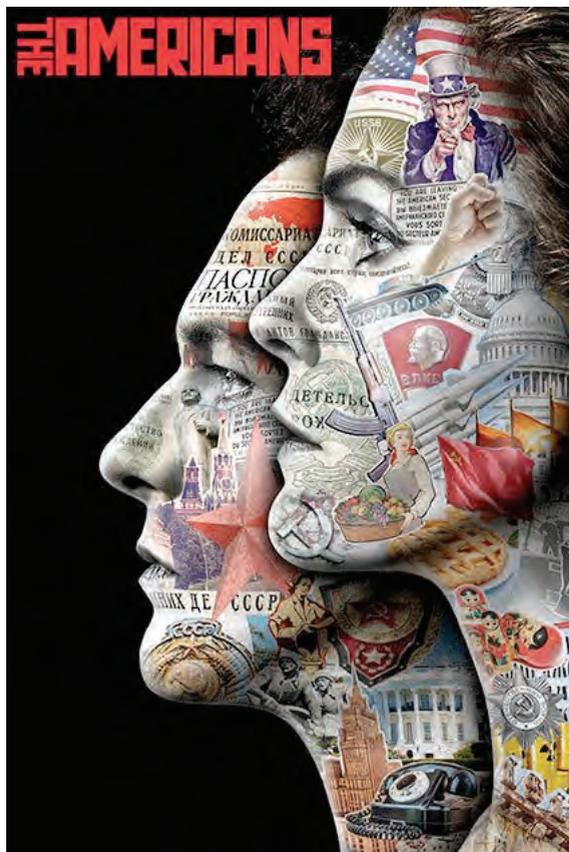
È possibile che giungano altre rivelazioni in futuro, ma sulla base dei

---

10 Michael Schwartz, *Agents Deported by U.S. Are Honored in Moscow*, 18 ottobre 2010 (<http://www.nytimes.com/2010/10/19/world/europe/19russia.html>); Larisa Honey, "Media, Ideology, and Myths of East-West Difference: Constructing American Ideals through Images of a "Red-Hot" Russian Spy", *North American Dialogue*, Vol.16, n.1, Spring 2013, pp. 12-28.

11 "Khrushchev's great-granddaughter says Russian spy had 'unhappy personality'", *The Telegraph*, 14 luglio 2010 (<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/russia/7888689/Khrushchevs-great-granddaughter-says-Russian-spy-had-unhappy-personality.html>).

12 James Barron, "Curiosities Emerge About Suspected Russian Agents", *The New York Times*, 29 Giugno 2010. (<http://www.nytimes.com/2010/06/30/nyregion/30suspects.html>).



documenti di cui disponiamo oggi non sembra davvero che gli *illegals* scoperti nel 2010 abbiano apportato grandi danni alla sicurezza nazionale, tanto che alcuni giornalisti e commentatori hanno parlato apertamente d'*intelligence* che poteva essere recuperata con facilità su qualsiasi sito internet<sup>13</sup>. Sono forse serviti a Putin per proiettare un'immagine d'intraprendenza, forza e spregiudicatezza simil-sovietiche. O servono a ricordarci quanto inutile, e spesso sopravvalutata, sia l'attività dei servizi d'*intelligence*. E, anche, quanto piatta e poco eccitante sia la quotidianità di chi ne fa parte e macroscopico quindi lo

scarto tra ciò che si rischia e ciò che si ottiene, l'immagine che si proietta e la realtà che vi si cela dietro. Ma ci vorrebbe un LeCarré – e un LeCarré d'annata, non quello degli ultimi venti/trent'anni – per raccontare questo scarto. E di certo non potrebbe farlo in una serie televisiva sul canale FX.

13 Michael Schwartz, "Agents Deported by U.S. Are Honored in Moscow", cit.. Parzialmente diverse sono le considerazioni in Stephen Collinson, *Why the alleged Russian spy ring matters*, 28 gennaio 2015. (<http://edition.cnn.com/2015/01/27/politics/us-russia-spies-analysis/>).

## Video-jihad l'iconografia di Osama bin Laden e i video-testamenti di Al-Qaida<sup>1</sup>

di Lorenzo Donghi

### *Guerra e media: pre e post-11 settembre*

Prima che, nell'autunno 2008, l'economia mondiale cominciasse a collassare, prima cioè che la *crisi* iniziasse a contendere spazio al *terrore* sul palcoscenico dell'emergenza, il cambio di secolo, nonché di millennio, è stato battezzato da un clamoroso trauma collettivo: un evento<sup>2</sup> che, a più livelli, si è rivelato determinante per la decade a venire. Ampiamente dibattuta, per quanto straripante, la portata simbolica dell'11 settembre, proviamo allora a tornare al livello della storia: quel martedì del resto ha fornito il più celebre *casus belli* annoverato nelle recenti cronache internazionali, poiché, a meno di un mese di distanza da esso, scoppiò e si combatté un anomalo tipo di guerra.

*War on Terror*, è stata chiamata dal suo propugnatore<sup>3</sup>: un'azione, prima di risposta e dopo "preventiva", che ha avuto luogo in due scenari ben definiti, Afghanistan e Iraq, così come in altri, dai contorni più sfumati, in accordo con uno sforzo protratto verso una frontiera globale<sup>4</sup>. Una campagna politica internazionale che è ricorsa allo strumento della guerra per scagliarsi contro uno stato d'animo (il terrore), convocando nella sfera del

---

1 Nel contributo che segue, per la grafia dei termini in arabo si utilizza la semplificazione italiana delle relative traslitterazioni scientifiche.

2 Sulla liceità di attribuire all'11 settembre (specialmente allo scenario di New York) la qualifica di *evento*, si rimanda a Giovanna Borradori, *Filosofia del terrore. Dialoghi con Jürgen Habermas e Jacques Derrida*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

3 Tale formula è stata usata dal Presidente George W. Bush in un discorso del 20 settembre 2001, il primo tenuto davanti ai membri del Congresso dopo gli attacchi.

4 Scenari aperti o ridefiniti dalla *War on Terror* si trovano infatti anche in Medio-Oriente (Libano e Striscia di Gaza), nel Caucaso settentrionale (Cecenia), in Asia meridionale (India, nord-ovest del Pakistan), nel Sud-est asiatico (Indonesia, Filippine), in Africa (nel Corno e nei territori del Sahara) e in America del Sud (Colombia).

nemico (il terrorismo) istanze difficilmente identificabili con tradizionali perimetri di carattere geo-politico, men che meno istituzionale, chiamate a raccolta intorno al volto, barbuto e appuntito, dello sceicco saudita Osama bin Laden.

Un conflitto che è combattuto nelle strade di Baghdad, o tra le impervie montagne al confine tra Afghanistan e Pakistan, ma anche, per la prima volta, progressivamente in rete<sup>5</sup>, cercando di volgere a proprio favore l'impatto dei più recenti sviluppi tecnologici e mediali, che promuovono la scena *online* a vetrina prioritaria del conflitto, rilanciando l'atavica conquista del campo di battaglia in un orizzonte iper-mediato, in cui rimbalsano incessantemente scambi di dati, immagini e immaginari.

La "Guerra al terrore" o "al terrorismo" condotta dopo l'11 settembre è stata così concepita e condotta in un nuovo panorama mediale e ha dovuto fare i conti con decisive evoluzioni di cui esso è stato protagonista<sup>6</sup>, fino a spingere alcuni studiosi a scandire il rapporto istituito tra lo sviluppo delle tecnologie mediali e i più recenti teatri di guerra sulla base di una comune ipotesi di *periodizzazione*<sup>7</sup>. Un'ipotesi che, in estrema sintesi, delinea due archi di tempo tesi in senso opposto a partire da un punto mediano, definendo dunque un "prima" e un "dopo", una fase di guerre *pre-11 settembre* e una *post*.

Una periodizzazione non determinata solo dal fatto che l'11 settembre è stato percepito, come si suole ripetere, come una data spartiacque, che ha fatto coincidere l'immagine delle Torri crollanti con un vero e proprio *Ground Zero*, un "punto zero" dell'immaginario; ma derivata anche dalla profonda differenza mediale che si riscontra se si raffrontano i conflitti combattuti negli ultimi due decenni del secolo passato con quelli dei (quasi) primi due decenni del secolo in corso (sensazione, questa del

5 Va specificato che il primo contesto bellico in cui è presente Internet è la Guerra del Kosovo (1996-1999); tuttavia la sua importanza è ancora relativa, non paragonabile a quella che la rete acquisirà in seguito.

6 Tra le altre, l'affermazione definitiva del segnale di codifica digitale, il sensibile calo dei costi delle tecnologie, i processi di miniaturizzazione cui sono stati sottoposti i dispositivi della comunicazione audiovisiva, la crescente diffusione di cui sono stati oggetto, l'abbassamento delle soglie di competenza relative al loro utilizzo.

7 Andrew Hoskins e Ben O'Loughlin, *War and Media. The Emergence of Diffused War*, Cambridge-Malden, Polity Press, 2010; Nathan Roger, *Image Warfare in the War on Terror*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan, 2013.

“prima e dopo”, ancora più viva in chi – come chi scrive – è nato a ridosso dell’operazione *Urgent Fury*<sup>8</sup>, vivendo quindi l’11 settembre come il suo primo vero *major event*<sup>9</sup>). Vediamo allora di fornire, di entrambe le fasi, un breve profilo di massima.

#### *Le due fasi della mediatizzazione bellica*

La prima fase<sup>10</sup> entrò a pieno regime negli anni Ottanta del secolo scorso, quando il panorama delle telecomunicazioni, rivoluzionato dalla liberalizzazione dei mercati finanziari, dell’avvento del broadcasting via satellite e organizzato a partire dal ruolo egemone ricoperto dalle televisioni occidentali, era dominato dalla presenza di conglomerati mediali che concentravano in poche mani diversi mezzi di comunicazione.

La Guerra del Golfo (1990-1991) è stata pertanto uno spaccato che, di questa prima fase, incarna a pieno titolo il punto apicale: battesimo del rapporto costitutivo tra il regime della rappresentazione mediatica del conflitto e la sua realtà materiale, il conflitto del Golfo è stato infatti plasmato come un’esibizione mediale che, della guerra, non si dà come semplice riflesso, bensì come parte integrante<sup>11</sup>.

La prima guerra mostrata in diretta televisiva<sup>12</sup>, *ur-produzione* dei conglomerati neomediali<sup>13</sup>, è stata, infatti, un perfetto spettacolo mediatico, dominato da quell’occhio elettronico – «versione tecnica dell’occhio di Dio»<sup>14</sup> – capace di rimediare al pubblico di massa le soggettive “vuote” delle telecamere montate sull’ogiva di missili telecomandati, o quelle dei visori notturni che vedono nel buio. Una realtà nient’affatto astratta, ma di cui si

8 L’invasione statunitense dell’isola di Grenada (autunno 1983).

9 Borradori, *op.cit.*, p. 93.

10 Hoskins e O’Loughlin, *op.cit.*, pp. 15-18.

11 Antonio Scurati, *Televisioni di guerra*, Verona, Ombre Corte, 2003.

12 Bruce Cumings, *Guerra e televisione*, Bologna, Baskerville, 1993.

13 Tom Engelhardt, “The Gulf War as Total Television”, in (cur.) Susan Jeffords e Lauren Rabinovitz, *Seeing through the Media. The Persian Gulf War*, New Brunswick, Rutgers, 1994, pp. 81-96.

14 Paul Virilio, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Torino, Lindau, 1989, p. 13.

è giunti a negarne provocatoriamente l'esistenza<sup>15</sup>, tanto che, descritta come l'apoteosi dell'iper-realtà, è stata assimilata alla modalità visuale del videogame<sup>16</sup>: un intrattenimento televisivo altamente tecnologico e computerizzato, trionfo del potenziale distruttivo e della componente spettacolare esibiti dall'apparato bellico-visuale occidentale. Insomma: una *techno-war*<sup>17</sup> in piena regola.

Passando invece alla seconda fase<sup>18</sup> si scopre che il sistema delle comunicazioni, nel frattempo, ha subito celeri evoluzioni. Integrato e multimediale (la televisione non vi gioca più un ruolo egemone, pur mantenendone uno assai rilevante), esso ha iniziato a ospitare al suo interno disparati protagonisti della comunicazione, operatori di visibilità che, animati da moventi e obiettivi assai differenti, affastellano nei circuiti mediali un'enorme mole di prodotti.

Plurale ed eterogeneo, il nuovo sistema dei media fa dunque sì che a dare immagine alla guerra siano sguardi provenienti da numerosi punti di vista, che detengono però un controllo che si fa precario sui contenuti prodotti: dieci anni dopo, a definire la prospettiva con cui la guerra prende forma è infatti sì una fitta compagine di reti *all news* statunitensi, ma anche una serie di istanze, molteplici e diversificate, che agiscono sulla base di riferimenti e di interessi non più occidente-centrici, rendendo così irreversibile il tramonto di una gestione univoca e oligopolistica dell'informazione.

Scenario esemplare di questa seconda fase non può dunque che essere la Guerra d'Iraq (2003-2011) – che gli Stati Uniti sono tornati a combattere nello stesso luogo, contro lo stesso nemico, a un decennio di distanza – cui è infatti stata riservata l'emblematica etichetta di *YouTube War*<sup>19</sup>: una formula che vuole mettere in risalto come le immagini che rappresentano

---

15 Jean Baudrillard, "La Guerra del Golfo non avrà luogo", in AA. VV., *Guerra virtuale e guerra reale: riflessioni sul conflitto del Golfo*, Milano, Mimesis, 1991, pp. 85-92.

16 Philip Hammond, *Media e Guerra. Visioni postmoderne*, Bologna, Odoja, 2007, p. 94.

17 Roger, *op. cit.*, pp. 1-8.

18 Hoskins e O'Loughlin, *op. cit.*, pp. 15-18.

19 Ana Marie Cox, "The YouTube War", in «Time», 19 luglio 2006. Cori Elizabeth Dauber, *YouTube War: Fighting in a World of Cameras in Every Cell Phone and Photoshop on Every Computer*, Army War College (U.S.), Strategic Studies Institute, 2009.

il conflitto non si siano esaurite in contenuti prodotti esclusivamente dalle fonti televisive, poiché, nell'era dei social-network e dello *sharing*, a risultare di cruciale importanza è anche l'apporto garantito da una vasta gamma di differenti canali mediali, di cui la nota piattaforma per la condivisione di video è certo uno di quelli dalla portata più energica.

In questa seconda fase, il modello che dominava la rappresentazione della Guerra del Golfo, quello della *techno-war*, cede così il passo a uno che risulta più aggiornato, quello dell'*image warfare*<sup>20</sup>, che descrive una condizione in cui produzione, circolazione e consumo di immagini divengono, dello scenario bellico, un rilevante campo di pertinenza, all'interno del quale materiali creati per le più svariate ragioni si muovono rapidamente attraverso le reti dei circuiti mediali. Tanto che sia l'uso che il reimpiego di tali materiali sembrano rendere necessario un profondo ripensamento del patto stabilito tra egemonia militare e rappresentazione mediatica, mettendo definitivamente in crisi i propositi di un addomesticamento visuale del conflitto conseguibile per via unilaterale.

Secondo la prospettiva tracciata da questo modello, la guerra allora non ha rinnegato la modalità visuale del videogame, così evidente durante il primo intervento nel Golfo, ma nemmeno si è esaurita in essa, optando per coniugarsi a un'altra, quella del reality show<sup>21</sup>, format che nel frattempo è divenuto imperante nell'immaginario collettivo: la moltiplicazione di dispositivi tecnologici compatti e maneggevoli ha reso – e rende – infatti (anche) la condizione bellica materia da registrazione, in ogni suo aspetto e in ogni suo momento, valorizzando la visibilità di una realtà carsica del conflitto, latente, ancorata alla dimensione del quotidiano e del privato, concepita però come uno spazio prontamente convertibile in vetrina pubblica e condivisa.

Tanto che, proprio durante la Guerra al terrorismo, ogni giornalista, soldato, civile (e jihadista), purché in possesso di un comune dispositivo, ha dimostrato di potersi fare produttore mediale, reporter o creatore degli eventi, mettendosi in collegamento con il mondo, aggirando i cordoni dei controlli istituzionali, dando spazio alla propria versione della guerra. In

---

20 Roger, *op. cit.*, pp. 1-8.

21 Hammond, *op. cit.*, pp. 94-95.

questa seconda fase, la presenza dei media è penetrata dunque in profondità tra le maglie del tessuto bellico, colmando ogni interstizio, mediatizzando tanto la dimensione del collettivo quanto quella dell'individuale, quella delle istituzioni così come quella dell'esperienza personale.

Il fatto è che anche nell'ambito del conflitto questa prossimità vigente tra soggetti e tecnologie ha spalancato le porte medialità a vari tentativi di sottoscrizione identitaria, patrocinando una vasta schiera di gesti di autorappresentazione che si sono rivelati in grado di turbare o persino destabilizzare i suoi equilibri (per esempio, costituendosi come inedito terreno di contesa e controversia<sup>22</sup>).

Il paradigma dell'*image warfare* indaga, infatti, il funzionamento delle immagini in quanto oggetti sociali, considerandole nel loro passaggio da un sistema di comunicazioni di massa a un sistema di comunicazioni contraddistinto da un carattere aleatorio e imprevedibile. Dunque, se il primo costituisce un modello in cui una ristretta oligarchia di produttori medialità veicola un limitato numero di prodotti su cui detiene un controllo totale, il secondo prevede invece una maggiore accessibilità al conflitto da parte di svariati operatori medialità che producono contenuti "dal basso" e li condividono nel sistema dei media, privati però della possibilità di esercitare su di essi un rigido controllo. È dunque facile intuire come, in questo secondo sistema, l'ambiente in cui le immagini sono prodotte, trasmesse e ricevute, diventi più complesso, gli effetti che si scatenano dalla loro circolazione si fanno imprevedibili, la posizione dei diversi attori in gioco diviene instabile.

Le immagini provenienti dal carcere iracheno di Abu Ghraib (che, nella primavera del 2004, assunsero le proporzioni del più eclatante caso di torture belliche ad aver acquisito rilevanza nell'agenda internazionale recente) sono in questo senso il caso esemplare, sfuggite al controllo dei soldati-autori per farsi costrutti pubblici, dalla portata inarginabile. Fotografie e video su cui molto si è detto (e di cui si è cercato, appunto, di far

---

22 L'autore ha svolto proprio su questo tema la sua ricerca dottorale presso la Scuola di Dottorato in Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino, discutendo la relativa tesi nel marzo 2014.

emergere anche la natura “auto-ritrattistica”<sup>23</sup>). Tuttavia – lo vedremo – anche immagini riconducibili alle politiche mediale dello jihadismo hanno conosciuto un simile destino, sebbene prendendo le mosse da un’intenzionalità profondamente diversa, già votata cioè al pubblico dominio, orientata spontaneamente a sfruttare la risonanza garantita dai nuovi media.

A ogni modo, ambedue casi riconducibili ad atti di *orrorismo*<sup>24</sup>; o interpretabili come offensive belliche lanciate in una guerra che impiega le immagini alla stregua di armi, intendendole però più come virus che come proiettili, cellule che si moltiplicano nell’immaginario, come a seguito di una clonazione<sup>25</sup>, allo scopo di contagiarlo. Un contagio che ha tuttavia reso sterili e superate le accuse che la fine del Novecento, in special modo dal Golfo Persico, aveva rivolto al carattere illusorio e simulacrale delle immagini mediali, richiedendo di approfondirne, a scapito di un’ennesima disamina sulla loro presunta *irrealtà ontologica*, un differente campo d’indagine, che nel frattempo si è imposto con il peso dell’urgenza: quello cioè della loro *realtà operativa*.

Tornerò in conclusione su questo punto, ma già ora, a tal proposito, si pensi solo all’indubbio vantaggio procurato al radicalismo islamico da parte dell’affermazione dell’*image warfare*: un modello che ha costretto gli Stati Uniti, e più in generale l’Occidente, a gestire tra enormi difficoltà le conseguenze della circolazione delle immagini nell’ambito dell’attuale visualità del conflitto. Se oggi infatti gli Stati Uniti «non sono più il burattinaio del sistema mondiale delle immagini, ma solo uno dei nodi di un complessa costruzione di paesaggi immaginari di stampo transnazionale»<sup>26</sup>, è chiaro che, in un siffatto contesto mediale, si apre un notevole spazio d’azione per radicalismi di varia estrazione (in special

23 Sulla questione, v. il mio “Mostrare l’abiezione. Autoscatti da Abu Ghraib”, in *La valle dell’Eden*, Torino, Kaplan, 2011, n. 25-26, pp. 215-227.

24 Termine che rimanda non solo «all’ovvia assonanza con il termine terrorismo ma, prima ancora, al bisogno di sottolineare quel tratto di ripugnanza che, accomunando molte scene della violenza contemporanea, le ingloba nella sfera dell’orrore piuttosto che in quella del terrore». Così in Adriana Cavarero, *Orrorismo, ovvero della violenza sull’inerte*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 41.

25 W. J. T. Mitchell, *Cloning Terror. La guerra delle immagini dall’11 settembre a oggi*, Firenze-Lucca, VoLo Publisher, 2012.

26 Arjun Appadurai, *Modernità in polvere*, Roma, Meltemi, 2001, p. 31.

modo, per quelli di matrice jihadista).

Di scottante attualità, per esempio, il caso dello Stato Islamico (nuovo e ingombrante inquilino dello scacchiere geo-politico internazionale, nato nel caos della Guerra civile libica e della guerriglia irachena e proclamatosi califfato indipendente all'inizio del 2014), che dimostra puntualmente di saper sfruttare al meglio questo spazio. Come del resto, a sua volta, aveva dimostrato Al-Qaida, la più importante organizzazione terroristica attiva a cavallo tra la fine del Novecento e tutti gli “anni zero”. Ma cos'è, o cos'è stata, Al-Qaida?

Per rispondere a questa domanda, occorre fare un passo indietro.

### *Propaganda mediatica e radicalismo islamico: il caso Al-Qaida*

Gli attacchi del 26 febbraio 1993 al World Trade Center di New York, così come quelli del 22 giugno 1996 a Dhahran (Arabia Saudita) contro una base della US Air Force e del 7 agosto 1998 contro le ambasciate statunitensi a Dar es Salaam (Tanzania) e Nairobi (Kenya), furono le avvisaglie che annunciavano un inedito tipo di terrorismo, assai diverso da quello che il mondo aveva conosciuto nei decenni precedenti, che tuttavia ha conquistato la notorietà solo con gli attentati del 2001.

Nata sul finire della Guerra Fredda, questa deriva fondamentalista (di cui appunto Al-Qaida, organizzazione formata a seguito dell'invasione sovietica dell'Afghanistan, è la sigla preminente) è operante in un mondo geograficamente non più spaccato in due “blocchi”, ma che si è scoperto complesso e multipolare. A caratterizzarla è primariamente la scomparsa di una rigida struttura centralizzata, a vantaggio di una rete capillare gestita con una logica flessibile e compartimentata, fondata su gruppi d'azione che operano in modo autonomo e più o meno coordinato, coadiuvati, finanziariamente e militarmente, da privati e organizzazioni, più che da stati sovrani.

Inoltre, a differenza di molte frange islamiche operanti già sul finire del secolo scorso, come Hezbollah in Libano, Hamas in Palestina, i talebani in Afghanistan (che si battono rivendicando una specifica identità nazionale) e diversamente dal sopraccitato Stato Islamico (la cui logica espansiva è basata su un imperialismo territoriale proteso verso una vasta area

del Vicino Oriente, a cavallo tra Siria e Iraq<sup>27</sup>), il marchio *Al-Qaida* sigla invece una mobilitazione che abbraccia un progetto transnazionale, sovraterritoriale e panislamico, il cui scopo primario, perseguito tramite lo  *jihad*  “globale”, è quello di ricomporre la *Umma*, la comunità di fratelli (sunniti) uniti nella fede.

E ancora, proprio perché Al-Qaida non si premura solo di occupare, difendere o liberare specifiche porzioni di territorio, sarebbe fuorviante far coincidere le sue azioni con una mera forma di guerriglia militare. La priorità dell'organizzazione è semmai quella di infrangere il monopolio detenuto dai media occidentali sull'immaginario della violenza, cosicché il terrore possa procedere non solo nella direzione di appropriarsi dei mezzi della produzione per sconvolgerne la logica – aerei e grattacieli, *ça va sans dire* – ma anche in quella di penetrare nei mezzi della rappresentazione.

Con tutta evidenza, è l'attacco alle Torri Gemelle a dipingere nitidamente questa priorità di Al-Qaida, che, al di là dell'integralismo della sua predicazione, ha saputo cogliere come le guerre d'oggi somiglino sempre più a calderoni mediali caotici e plurivoci, in cui la diffusione di immagini diventa una strategia centrale e in cui il criterio su cui si basa la spirale di violenza è quello di ottenere il massimo risultato in termini di visibilità. La gemellarità delle Torri diventa infatti un fattore decisivo nel momento in cui colpire la Torre Nord significa, com'è successo, concentrare tutti gli occhi (quelli dei passanti, dei loro dispositivi, delle emittenti televisive, delle diverse audience) sullo schianto successivo, avvenuto, 16 minuti dopo, contro la Torre Sud, impatto che ha costituito un'attrazione trasmessa in diretta mondiale: «un naufragio», si è detto, «di cui siamo stati tutti spettatori»<sup>28</sup>.

Dunque un terrorismo, quello di Al-Qaida, che si dà come prassi prepo-

---

27 Geograficamente, bisogna immaginarsi lo Stato Islamico come una porzione che si apre a sud tra Arabia Saudita, Golfo Persico e Iran, delimitata a ovest da Israele, Libano e Giordania, a nord-est (fino alla città di Mosul) dal Kurdistan iracheno, a nord dalla Turchia meridionale. Per ulteriori specifiche, si rimanda a *Limes*, n. 9, settembre 2014 (in particolare alla mappa 3, tra le pp. 16 e 17).

28 Mauro Carbone, *Essere morti insieme. L'evento dell'11 settembre 2001*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, pp. 87-91.

tentamente iconica, per il quale l'immagine si è fatta uno strumento irrinunciabile, in un quadro generale delle comunicazioni in cui la componente visuale risulta uno dei principali vettori con cui il sistema dei media si mette a servizio del conflitto (e viceversa). È pertanto sotto questa luce che vanno osservati due sintomatici gesti di autorappresentazione compiuti dal terrorismo islamico dopo gli attacchi dell'11 settembre, riconducibili rispettivamente a Osama bin Laden e a una folta truppa di *shahid* qaidisti. Procediamo con il primo.

### *I video-messaggi di Osama bin Laden*

Il 2 maggio 2011, durante un'incursione in un complesso residenziale ad Abbottabad (città nel nord del Pakistan non lontana dalla capitale Islamabad) i reparti speciali delle forze armate statunitensi hanno ucciso in una scontro a fuoco Osama bin Laden, guida dell'organizzazione terroristica Al-Qaida e ideatore degli attacchi dell'11 settembre 2001. La Guerra al terrorismo, ci si affrettò a dire, ha finalmente eliminato l'icona del male. Ma è davvero possibile uccidere un'icona?

Per quanto sia stato un leader privo di ritrattistica ufficiale, senza monumentalistica («tanto che non c'era nessun monumento, statua e regime da abbattere per celebrarne la sconfitta»<sup>29</sup>), bin Laden infatti non ha per nulla rinunciato a un'iconografia, tanto che, per l'ostensione delle sue immagini, ha scelto lo spazio espositivo più devastante (quello delle televisioni, di Internet, dei nuovi mezzi di comunicazione). Una figura che si è fatta potente e magnetica, capace di suscitare al contempo turbamento e attrazione, la cui immagine è stata odiata, idolatrata, autenticata, contraffatta, per poi essere infine rimossa. Osama bin Laden è, infatti, anche una salma negata, un corpo sottratto allo sguardo, un cadavere che – così pare – giace sul fondo dell'oceano a causa degli effetti che avrebbe causato la sua esposizione mediatica, o l'istituzione, per *quel* corpo, di un luogo di pellegrinaggio.

È quindi facile intuire come l'ascesa di bin Laden a icona assoluta del post-11 settembre sia, di per sé, la migliore sintesi tracciabile della logica che soggiace al modello comunicativo dell'*image warfare*; quello che

---

<sup>29</sup> Mitchell, *op. cit.*, p. 21.

però qui si vuole aggiungere, è che bin Laden ha eletto i nuovi media a perfetta cassa di risonanza per diffondere i suoi proclami ricorrendo a una strategia mediale legata alla rappresentazione della propria immagine, messa in scena con l'esperienza e la competenza di un vero e proprio regista<sup>30</sup>. I suoi filmati sembrano, infatti, collocarsi lungo una coerente linea autoriale, fino a comporre una sorta di “autoritratto a episodi” cui è affidato il compito di rivolgersi tanto al mondo islamico quanto a quello occidentale, nel tentativo di imporre sul mercato della simbologia politico-religiosa un *brand*, un *prodotto globale*<sup>31</sup>.

A conferma di ciò, torniamo allora al 2 maggio 2011. Durante l'assalto di Abbottabad vengono rinvenuti migliaia di documenti, scaricati da cinque computer e da decine di dispositivi di archiviazione dati, alcune lettere, scritte fra il settembre 2006 e l'aprile 2011, oltre a cinque video inediti, che il Pentagono decide di rilasciare completamente muti.



30 Christian Uva, “Osama bin Laden: The Director”, in *Il terrore corre sul video*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008, pp. 71-79.

31 Alessandro Amadori, *Bin Laden. Chi è, cosa vuole, come comunica il profeta del terrore*, Milano, Scheiwiller, 2003.

Uno di questi video detiene uno spiccato potere fascinatore: lungo poco più di quattro minuti, non consiste nella solita chiamata alla guerra santa, e nemmeno in una nuova ammonizione rivolta all'Occidente infedele; rappresenta, piuttosto, un brandello di vita quotidiana, un momento informale, addirittura intimo, durante il quale un vecchio bin Laden, barba bianca, copricapo in testa e pesante coperta sulle spalle, visiona su uno schermo televisivo alcuni filmati che lo ritraggono. L'uomo è di spalle, ripreso quasi di tre quarti e tiene in pugno un telecomando con cui scorre il menu sullo schermo. Intorno, uno spazio disadorno, anonimo, simile a uno scantinato, in cui sono affastellate alcune apparecchiature elettroniche, mentre un cavo bianco pende dal soffitto.

La camera osserva bin Laden che osserva se stesso: coerente conclusione della parabola iconica cui il leader del terrorismo jihadista si è affidato dopo l'11 settembre, al fine di ritagliare per sé e per la sua organizzazione un ruolo di primo piano nell'arena politica mondiale, seppur senza mai mettervi piede, così impegnato dalla necessità di sfuggire ai suoi protagonisti. Partecipandovi cioè con i suoi messaggi audio e video, facendo così della sua immagine un fascio di rimandi interpretativi, in grado di rivestirsi, di volta in volta, di una studiata portata simbolica, in risposta al susseguirsi di esigenze contestuali, azioni militari e decisioni politiche, dimostrando (come il video di Abbottabad sembra suggerire) una solerte attenzione per quel che concerne il proprio allestimento, la propria messa in scena.

Tre sono infatti le modalità in cui è possibile suddividere la traiettoria iconica percorsa da Osama bin Laden, corrispondenti ad altrettante "recite"<sup>32</sup>. La prima è quella che coincide con la fase immediatamente successiva agli attentati nel nord-est degli Stati Uniti (autunno 2001). Prendiamo, per esempio, il video del 7 ottobre 2001, il primo della serie. Bin Laden si presenta al mondo in esterni, sullo sfondo di una parete rocciosa, simile a una grotta scavata nella montagna; indossa un turbante e una divisa militare, non riconducibile ad alcun esercito, porta l'orologio al polso e tiene un microfono in mano. Accanto a lui, sulla destra, appoggiato alla parete, il suo kalashnikov (si racconta, strappato a un russo ucciso

32 Uva, "Le puntate del serial", in *op. cit.*, pp. 81-100.

in battaglia). L'uomo, alla sua prima apparizione mediatica dopo l'11 settembre, si connota quindi come un *cavaliere islamico*: quasi un moderno Saladino, nemico per eccellenza dell'Occidente cristiano.

Per quanto concerne la seconda modalità, rintracciabile stavolta nei video rilasciati tra il 2002 e il 2003 (quindi, fino all'inizio delle operazioni in Iraq), si assiste a una significativa mutazione iconografica operata dal leader del terrorismo internazionale. Si prenda, anche qui a mo' di esempio, il video del



10 settembre 2003, rilasciato, sei mesi dopo l'inizio dell'intervento in Iraq, con il titolo inglese *The Two Sheikhs on the Mountains of Islam*: i due sceicchi sono le personalità più influenti di Al-Qaida, cioè bin Laden e il suo vice, il medico egiziano Ayman al-Zawahiri, ripresi sullo sfondo di un altopiano roccioso, presumibilmente in una zona tra Afghanistan e Pakistan. I due protagonisti appaiono impegnati in quella che sembra un'escursione montana, ma che in realtà sottintende un gesto beffardo e di scherno, rivolto a coloro che, ormai da due anni, sono impegnati in un'imponente caccia all'uomo spinti dall'intento di stanare lo "sceicco del terrore" (un ricercato che, lungi dal nascondersi, si dimostra tanto sereno e noncurante da concedersi un'amena escursione all'aria aperta, invece di rinchiudersi in un bunker segreto e inespugnabile). Bin Laden, in questa seconda modalità, sveste la divisa mimetica e si priva delle precedenti connotazioni militari, ricreando un'atmosfera umile e pastorale: *francescana*<sup>33</sup>, com'è stata definita, col fine di evocarne l'efficacia proselitistica tra le fasce islamiche più povere.

La terza trasformazione è invece quella che connota i video rilasciati dal 2004 in poi (rinvenuta anche negli altri quattro video ritrovati ad Abbottabad). Il video del 29 ottobre 2004 è in questo senso assai indicativo: apparso in coincidenza con le elezioni presidenziali statunitensi tra Bush e il democratico John Kerry, in programma pochi giorni dopo, il messaggio

<sup>33</sup> Amadori, *op. cit.*



non si rivolge a un pubblico islamico bensì occidentale, proprio nel tentativo di «isolare l'amministrazione Bush e, oltre a essa, l'intero establishment politico americano, dal sentimento popolare americano e dall'opinione pubblica europea»<sup>34</sup>.

Superata l'iconografia del cavaliere islamico e quella di ascendenza francescana, bin Laden appare a mezzo busto, sullo sfondo di un telo monocolore, neutro, che impedisce qualunque ipotesi sulla sua ubicazione, recitando stavolta il ruolo del *diplomatico*: vestito con una *djellaba* bianca e gialla, da alto funzionario tribale, l'uomo azzerà il profilmico (a parte un leggio e i fogli d'appunti, non ci sono, infatti, elementi che possano distogliere l'attenzione dalla sua figura) e si offre allo sguardo degli spettatori investito dall'aria di un conferenziere, o di un giornalista che, dietro la scrivania di uno studio televisivo, dà conto delle ultime notizie.

Ben inteso: è solo una breve e sommaria ricapitolazione, quella sin qui condotta, che tuttavia racconta di come la nutrita schiera di filmati concepiti, prodotti e interpretati dallo sceicco saudita, basata sulle capacità di coniugare simboli arcaici con un sapiente uso dei media moderni, abbia

<sup>34</sup> Bruce Lawrence, *Messaggi al mondo*, Roma, Fandango Libri, 2007, p. 352.

via via costruito un articolato percorso auto-ritrattistico, destinato a un pubblico quanto mai globalizzato e spacciato come «un *epos* seriale, una saga, i cui episodi, al pari di qualsiasi prodotto filmico o televisivo, vengono opportunamente lanciati di volta in volta tramite anticipazioni su organi di stampa e siti dedicati»<sup>35</sup>.

Passiamo ora al secondo caso.



### *I video-testamenti degli shahid*

Tra le molte cui abbiamo assistito, una delle forme più estreme di fanatismo religioso che hanno invaso la sfera pubblica durante il post-11 settembre è certamente quella dello *shahid*, l'“uomo-bomba” islamico. Spesso chiamato impropriamente *kamikaze*<sup>36</sup>, lo *shahid* è una figura che afferisce invero alla dimensione della testimonianza di fede, incarnata per esempio dall'esperienza del martire, il testimone pronto all'immolazione per una causa superiore. Ebbene, colui che compie un gesto estremo di attestazione della propria fede è solito girare, nelle settimane che precedono il martirio, un video-testamento, un documento con cui rivendicare, benché in un temporalità postuma, la sua azione di morte.

Origini, significati, geografia di un fenomeno tanto complesso come la martirologia islamica non sono certamente facili da tracciare, sia in prospettiva diacronica che sincronica. A tal proposito, si può però dire che il martirio, nell'Islam politico, è considerato una costruzione culturale che si manifesta inizialmente come una specificità sciita, in cui la teologia del martirio trova, per ragioni storiche<sup>37</sup>, terreno fertile.

<sup>35</sup> Uva, *op. cit.*, p. 73.

<sup>36</sup> *Kamikaze* si rifà infatti a tutt'altro orizzonte del suicidio bellico, quello del pilota giapponese che, dall'autunno del 1944, si schianta col suo aereo sulle navi statunitensi nel Pacifico. Per approfondimenti, Leonardo Sacco, *Kamikaze e Shahid. Linee guida per una comparazione storico-religiosa*, Roma, Bulzoni, 2005.

<sup>37</sup> Renzo Guolo, *Il fondamentalismo islamico*, Roma-Bari, Laterza, 2002, pp. 28-36.

La radicalizzazione dell'Islam comparve, infatti, a partire dagli anni Settanta del secolo scorso, in special modo in due scenari: nell'Iran della Rivoluzione, quando dal 1979 alla morte di Khomeini il fenomeno del martirio si sviluppò con un'intensità mai riscontrata prima nella storia dell'intero Islam, e nel Libano della Guerra civile (1975-1990), quando i martiri suicidi in quota a Hezbollah, il "Partito di Dio", attaccarono l'esercito israeliano d'occupazione<sup>38</sup>. E anche nel contesto palestinese (che, seppur con un decennio di ritardo, importa la pratica del martirio nel quadro sunnita) si assistette, con la Prima (1987-1993) e la Seconda Intifada (2000-2006)<sup>39</sup>, a una vera e propria *escalation* di attacchi suicidi (sebbene l'idea in gestazione in Palestina non sia una quella di nazione esistente ma, tutt'al più, coniugata al futuro). Nel complesso, ovvero al di là dei contesti nazionali, è però un peculiare immaginario culturale a consentire allo *shahid* di sacrificare il proprio corpo in questa vita con il fine di raggiungere un irenico post mortem. Va, infatti, chiarito che la martiropatia islamica si rivela presto un fenomeno che intrattiene un rapporto complesso (e assai problematico) con la religione, anzitutto per due ragioni.

La prima: come in ogni altra religione abramitica, anche nell'Islam il suicidio è proibito. Il Corano lo vieta (anche se non inequivocabilmente) ma non è un caso che i paesi islamici facciano generalmente registrare i tassi di suicidio più bassi al mondo.

La seconda: lo *shahid*, nel momento in cui è disposto a sacrificare la vita, non solo "aggira" il precetto islamico che vieta l'uccisione di sé, ma, prima di morire, ne infrange apertamente un altro, non meno rilevante, proprio quando registra il suo video-testamento, violando il divieto islamico che ammonisce dal ricreare immagini antropomorfe, o, comunque, ispirate a soggetti viventi.

38 Sul tema del martirio nella rappresentazione audiovisiva iraniana, si rimanda ai lavori di Agnes Devictor, in particolare a "Du cadavre au martyr ou la représentation de la mort dans la presse iranienne lors de la guerre Iran-Irak", in Alain Rabatel e Marie-Laure Florea (eds), *Re-présentations non-fictionnelles de la mort dans les médias*, «Questions de communication», 20, autunno 2011, pp. 19-48.

39 La data di conclusione della Seconda Intifada non è univoca. Qui si utilizza il 2006 per indicare il (relativo) cambiamento del quadro generale a seguito del coma in cui è caduto Ariel Sharon.

La cultura visuale dell'Islam (secondo i precetti coranici, fondamentale-mente aniconica), concepisce infatti la rappresentazione di soli modelli espressivi che non abbiano attinenza con le forme della realtà, stigmatizzando come empio il gesto di creare un'immagine referenziale e optando così per il ricorso a un decorativismo dall'alta complessità elaborativa, pregno di significati simbolici<sup>40</sup>. Riassumendo, si potrebbe dunque sostenere che nell'ideologia di cui si fa portabandiera l'islamismo radicale, laddove quindi è piuttosto lecito presumere che si riservi un rispetto ossequioso, finanche intransigente, dei testi sacri, non solo non dovrebbero verificarsi episodi di suicidio, ma non si dovrebbe nemmeno avere traccia di video-testamenti che li rivendicano.

Tuttavia, quello che in realtà preme rimarcare in questa sede, è che anche i video-testamenti di matrice qaidista, come del resto già sperimentato con la parabola iconica di Osama bin Laden, impressionano anzitutto per la capacità di imporsi sul mercato dell'immaginario rivolgendosi tanto al mondo islamico quanto a quello occidentale, adottando così politiche interpellative su scala globale, in pieno accordo con le logiche dell'*image warfare* e della circolazione delle odierne immagini mediali.

A questo proposito, vale allora la pena illustrare due esempi, relativi ai video-testamenti rilasciati a seguito degli attentati avvenuti negli Stati Uniti l'11 settembre 2001 e a Londra il 7 luglio 2005.

Iniziamo col dire che occorre aspettare praticamente quasi un anno perché la prima rivendicazione del martirio dell'11 settembre venga resa pubblica, tramite un video-testamento di uno dei diciannove dirottatori che hanno perso la vita a seguito degli attacchi. È, infatti, solo il 16 aprile 2002 che il primo video fu trasmesso dall'emittente araba Al Jazeera e rimediato immediatamente in rete: si tratta dell'addio al mondo di Ahmed Ibrahim al-Haznawi, uno dei dirottatori del volo United Airlines 93, quello partito dall'aeroporto di Newark e diretto a San Francisco, ma precipitato sui campi della Pennsylvania a causa della ribellione dell'equipaggio.

Nel settembre 2002 fu poi rilasciato il secondo video: il tempismo è

---

<sup>40</sup> Sull'argomento: Hans Belting, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.



*The Wills of the Martyrs of New York & Washington - The Nineteen Martyrs*

inequivocabile, poiché appare in perfetta corrispondenza con il primo anniversario degli attentati. Protagonista è stavolta Abdulaziz al-Omari, volo American Airlines 11, il primo dei quattro aerei di linea dirottati: la sua rotta regolare connetteva il Logan International Airport di East Boston al Los Angeles International Airport, ma l'aereo viene fatto schiantare contro la Torre Nord del World Trade Center di New York.

I video, nelle rispettive versioni originali, hanno una durata di poco più di un'ora ciascuno, vengono rilasciati con titoli inglesi (*The Wills of the Martyrs of New York & Washington* il primo, *The Nineteen Martyrs* il secondo) e sono costituiti da un'alternanza di immagini eterogenee: esiti quindi di operazioni di montaggio eseguiti a posteriori.

Inoltre, entrambi si avvalgono di immagini che si riferiscono solo parzialmente alla vita dello *shahid*, attingendo da un inventario mediale decisamente vasto, in cui compaiono effetti elaborati in computer grafica, dichiarazioni di leader di Al-Qaida, recitazioni di letture coraniche, accostamenti e combinazioni di carattere allusivo (nel video di Al-Haznawi, per esempio, l'arrivo nel deserto di un gruppo di cavalieri islamici a cavallo corrisponde, con un inequivocabile raccordo di montaggio, alla distruzione del World Trade Center).

Anche l'impianto configurativo è identico in entrambi i casi. Sia al-Haznawi che al-Omari sono, infatti, ripresi a mezzo busto, vestiti in modo informale e con indosso una *keffiah*. Il luogo dove vengono registrati i video è impossibile da stabilire: alle spalle degli *shahid* si nota soltanto

uno sfondo aggiunto con tutta evidenza in post-produzione (le Torri Gemelle in fiamme e il Pentagono colpito). Immagini pertanto relative a eventi temporalmente successivi alla registrazione dei video, che testimoniano di interventi postumi operati sul lascito dei due *shahid* da parte dei tecnici informatici di Al-Qaida<sup>41</sup>.

L'effetto è semplice, ottenibile con un banale programma di lavorazione digitale, ma è comunque assai indicativo, poiché stagliare il corpo dello *shahid* sullo sfondo di ciò che non è ancora successo al momento della registrazione del video (ma che tutti hanno negli occhi quando l'attentato viene rivendicato) può dirsi sintomo di una competenza che non si limita alla sfera tecnologica, ma pertiene altresì a quella comunicativa.

Inoltre è interessante notare che, con questo espediente, persino la clandestinità del luogo cessa di costituire una priorità pratica, al cospetto di un *ovunque* che nega al martire persino l'onore dell'allestimento scenografico del proprio palcoscenico, divenuto ormai prassi obsoleta. Il set è, infatti, virtuale, un luogo fisico non esiste più, sostituito da un fondale fatto di immagini che lo *shahid* non solo non ha visto, ma che per di più non vedrà mai.

Diversa la soluzione cui ricorrono invece i video che rivendicano gli attentati di Londra, che, la mattina del 7 luglio 2005, fu colpita da quattro attacchi coordinati, tre in metropolitana e uno su un pullman *double-decker* di superficie. Si tratta dei video-testamenti di due studenti nati sul suolo britannico, Mohammed Sidique Khan (classe 1975, cfr. immagine sotto a sinistra) e Shehzad Tanweer (classe 1982, cfr. immagine sotto a destra), entrambi della lunghezza di circa mezz'ora e pubblicati rispettivamente il 1 settembre 2005 e il 6 luglio 2006 (quindi, alla vigilia del primo anniversario degli attentati). In ambedue i video infatti (registrati indicativamente in inglese e sottotitolati in arabo, l'opposto di quelli poc'anzi citati) i due *shahid* si trovano in uno spazio fisico reale, non compromesso da trucchi post-produttivi digitali, di cui si riconoscono alcuni dettagli

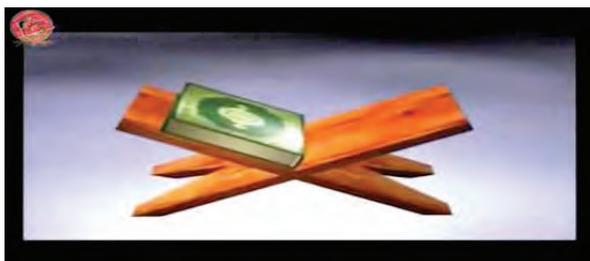
---

41 L'associazione è peraltro errata in entrambi i video: la distruzione delle Torri non è il disastro riconducibile ad al-Haznawi (che, come detto, precipita nei campi della Pennsylvania con il volo United 93), così come quella del Pentagono non rinvia all'azione di al-Omari, che trova la morte impattando contro la Torre Nord.



ricorsivi, come la stessa carta da parati, a righe bianche e rosse<sup>42</sup>.

Tuttavia, similmente a quelli del post-2001, anche in questi materiali è possibile rinvenire un impianto composito, un montaggio palinsestuale di materiali eterogenei che intervallano la testimonianza degli *shahid*. E, tra questi, è possibile riscontrare molti espedienti che sembrano ispirati a un catalogo che ammicca perversamente alla cultura occidentale, tra cui passaggi caratterizzati da un'estetica tipicamente da *cartoon* (come l'immagine con cui inizia il video di Kahn, ovvero la versione animata di un Corano che si apre su un leggio; o la ricostruzione, nel video di Tanweer, di un treno in metropolitana che lascia la fermata King's Cross ed esplose nei condotti del Tube, cui un montaggio intermediale fa seguire le autentiche riprese dei feriti<sup>43</sup>.



42 Secondo le fonti di intelligence statunitense, i video sono stati registrati durante una visita di tre mesi in Pakistan compiuta dai due uomini dal novembre 2004.

43 Il logo che ricorre nelle immagini è quello della casa di produzione As-Sahab Foundation for Islamic Media Publication (o semplicemente As-Sahab), cui, dal 2004, è possibile far risalire anche la grande maggioranza di video registrati anche da bin Laden e dal suo secondo, al-Zawahiri.

Di nuovo, aggiunte e interventi che, di un gesto di morte annunciata, non fanno altro che sottolineare il valore di lascito e di delega: consegnare ad altri, più che comporre da sé, il proprio video-testamento.



### *Rappresentazione o rappresentanza?*

#### *La presenza operativa delle immagini*

In conclusione (e in riferimento al titolo dell'intervento), vale allora la pena rimarcare una componente rilevante sottesa ai processi di autorappresentazione sin qui descritti. Infatti, al cospetto dei due casi presi in esame – casi cioè di immagini (i video) che iniziano a circolare *al posto di* oggetti biologici (i corpi) – ci troviamo di fronte a un uso della rappresentazione di sé che protende in modo piuttosto clamoroso in direzione di un versante operativo che (quasi a voler disambiguare il verbo “rappresentare”) possiamo definire della *rappresentanza*.

Vale a dire: se già per bin Laden, «che per farsi icona ha dovuto far convivere la circolazione mediale della propria immagine con la progettazione della sua stessa sparizione»<sup>44</sup>, l'opzione auto-rappresentativa si dimostra ottimale per rendere compatibili due esigenze opposte (da una parte la latitanza, dall'altra l'esposizione mediatica), così anche nel caso dello *shahid* è proprio un gesto di rappresentanza iconica, più che meramente di autorappresentazione, a fare del martire un corpo che delega all'immagine di sé la prosecuzione della sua lotta.

<sup>44</sup> Andrew Hill, *Re-Imagining the War on Terror: Seeing, Waiting, Travelling*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan, 2009, p. 33 (traduzione mia).



Osama bin Laden (Abdel Bari Atwan via U.S. Attorney for the Southern District)

Un'immagine intesa dunque come la presenza iconica di un'assenza fisica, che assume la funzione di un vicario, di un delegato, che agisce come un supplente. Attenzione però: immagine non più copia, simulacro, replica conforme al referente, che all'ontologia di esso sembra voler attentare con il suo carattere illusorio; bensì, appunto, *presenza*, la cui funzione non si limita a essere meramente mimetico-replicativa, quanto pienamente operativa.

Concludiamo allora rimarcando questo statuto di rappresentanza operativa assunto dalle immagini auto-rappresentative prodotte nel quadro del terrorismo qaidista, capaci di sostituire i

corpi con presenze vicarie che trasferiscono nel sistema dei media martellanti propositi di guerra santa. Corpi latitanti, nel caso di bin Laden; o, come in quello degli *shahid*, corpi che non sono più (e non solo perché corpi morti, ma anche perché espulsi dall'ordine del visibile, smembrati, ridotti in brandelli insieme ad altri corpi). Eppure, corpi che sopravvivono – se così si può dire – nelle presenze di quelle immagini vaganti, destinate a replicarsi senza sosta nei circuiti del culto e del terrore.

## La guerra ai tempi di YouTube

di Giuliana C. Galvagno

La diffusione e l'accessibilità alle piattaforme per la condivisione di video *online* e le logiche di personalizzazione e condivisione delle immagini legate ai *social network* hanno grandemente influenzato la rappresentazione e il racconto delle guerre sui media. In primo luogo assistiamo all'uso sempre più mirato ed efficace, da parte dei gruppi terroristici, ora specialmente lo Stato Islamico, della circolazione virale di contenuti volti a destare orrore e sconcerto. In secondo luogo la rappresentazione di guerre "fluide", ormai lontane ed inaccessibili ai media tradizionali, avviene attraverso l'auto-rappresentazione degli stessi combattenti che condividono in Rete il loro punto di vista, realizzando dei veri e propri "selfie" di guerra<sup>1</sup>. Questo fenomeno ha inoltre importantissime implicazioni anche sotto il profilo strettamente militare, perché incide sull'intelligence, l'information warfare, le psyops e il sistema di comando e controllo<sup>2</sup>.

### *Dieci anni di YouTube*

Da quando Jawed Karim caricò il video di 19 secondi "Me at the zoo" sul sito che aveva contribuito a creare, registrato il 14 febbraio 2005 con il nome di YouTube, sono passati dieci anni. Un periodo lunghissimo per le accelerate dinamiche del mondo digitale, un periodo in grado di cambiare per sempre le logiche del consumo di video sulla Rete.

In dieci anni di vita, dopo l'acquisizione del sito nel 2006 per 1,65 miliardi di dollari da parte di Google, YouTube ha visto crescere e conso-

---

1 Ringrazio per la collaborazione e i suggerimenti il prof. Peppino Ortoleva.

2 Cori E. Dauber, *YouTube War. Fighting in a World of Cameras in every Cell Phone and Photoshop in Every Computer*, U. S. Army Strategic Studies Institute, November 2009. Alfonso Montagnese, *Impact of Social Media on National Security*, Research Paper 2011 STEPI - AE-U-3, Roma, CeMiSS, February 2012.

lidare la sua presenza diventando il terzo sito più frequentato dopo appunto Google e Facebook<sup>3</sup>. Ogni minuto vengono caricate sulla piattaforma di *video sharing* circa trecento ore di filmati<sup>4</sup>. Il modello commerciale di YouTube, che sta iniziando a rivelarsi poco efficace per far fronte agli ingenti costi di gestione e archiviazione di una tale massa di dati si basa, analogamente a quello delle televisioni commerciali, sulla pubblicità, inserita prima dei video e mirata su un utente di cui si conoscono gusti e interessi.

YouTube è diventato nel tempo molto più di un *broadcaster*: è contemporaneamente un enorme archivio online di materiali sia professionali che amatoriali, un *social network* che porta gli iscritti a confrontarsi costantemente, un enorme jukebox in cui gli utenti, secondo le classiche dinamiche del *prosumer*<sup>5</sup> remixano, adattano e si appropriano di tutti gli aspetti della produzione culturale. All'interno di questo ambiente la rappresentazione del mondo è parziale e frammentaria, ma ricca, diretta e istantanea come mai prima. Il contenuto-base di YouTube, il video, anzi prevalentemente la clip, è per durata ed estetica frutto della produzione culturale figlia (e orfana) della "videomusica" e in particolare di Mtv, un formato che adatta la narrazione, se ve n'è una, allo spazio di una canzone o alla durata di un monologo o uno sketch. Nella breve durata di pochi minuti viene ri-mediato ogni tipo di contenuto dal passato, mischiando media diversi, forme artistiche alte e basse, intenti celebrativi o denigratori senza dubbio destinati a creare un dialogo tra gli utenti. Chi si muove alla ricerca di contenuti è, infatti, destinato a incontrare altri come lui, più o meno coinvolti nella circolazione del materiale. Il variegato gruppo dei fruitori di YouTube va infatti dai gestori di canali con pubblicazioni regolari, agli *uploaders* saltuari, ai commentatori (e ai *troll*, ossia gli utenti che interagiscono con gli altri con messaggi molto spesso provocatori od oltraggiosi con l'intento di disturbare la comunicazione) seriali, per finire a coloro che si limitano a mostrare o meno apprezzamento per un determinato video. Queste piccole, e provvisorie, comunità sono composte da indivi-

3 <http://www.alexa.com/topsites>, consultato il 10/02/2015.

4 [www.youtube.com/yt/press/it/statistics.html](http://www.youtube.com/yt/press/it/statistics.html), consultato il 10/02/2015.

5 Cfr. Alvin Toffler, *La terza ondata*, Milano, Sperling & Kupfer, 1987.



Un dimostrante riprende col cellulare la folla in Piazza Tahrir

due provenienti da ambienti molto diversi, se è vero che oltre il 60% delle visualizzazioni di un contenuto proviene da un paese diverso da quello di chi ha caricato il materiale. I contenuti audiovisivi trovano dunque sulla piattaforma una “circolazione extracorporea”<sup>6</sup> che non dipende da una rigida programmazione e un palinsesto, ma che piuttosto è soggetta a dinamiche socializzanti. Più che un semplice archivio, quindi, uno spazio di confronto e dialogo in cui si sviluppano nuovi percorsi di ricerca.

In questo contesto, YouTube si fa al tempo stesso veicolo delle rappresentazioni sociali della storia in generale, e più in particolare della guerra, ma anche luogo di riorganizzazione e continua ricostruzione della memoria individuale e condivisa. All’interno di questa immensa videoteca la distinzione tra materiale documentario e ricostruzione, *fiction* e realtà, e tra i possibili usi e obiettivi che si pongono gli autori dei contributi (tra la memorialistica, il complottismo, la ricostruzione distopica ecc.) si fa sfumata se non confusa. Ciò accade da un lato a causa degli automatismi

---

6 *Circolazione extracorporea* è il titolo di una rubrica tenuta per alcuni anni sulla *Rivista del cinematografo* da Peppino Ortoleva con la collaborazione di Giuliana C. Galvagno e Luca Barra.

determinati dagli algoritmi di ricerca, basati su parole chiave che spesso finiscono per accostare materiale molto eterogeneo, dall'altro per le caratteristiche stesse della ri-mediazione di contenuti, pensati per altri media e qui uniti e accostati nell'ambiente digitale, operata dagli utenti, che tendono a favorire la scomparsa di confini e regole nell'utilizzo dei materiali. Se questa manipolazione più o meno forzata può risultare contraria al rigore della ricerca storica, è indubbiamente esemplare delle caratteristiche di ambiente immersivo della piattaforma. Su YouTube, gli utenti si muovono all'interno di un ecosistema digitale seguendo una logica da cacciatori e raccoglitori, in modo del tutto arbitrario sul piano cronologico, collegando tra loro materiali e approcci differenti in un continuo *bricolage*. Come è logico aspettarsi dunque, i contenuti non si organizzano sulla logica del testo, ma piuttosto su quella del flusso, o forse più precisamente ancora, dell'ambiente.

### *Un nuovo ambiente informativo*

Il rapporto di YouTube con i tradizionali media audiovisivi è da subito contrastato, in primo luogo per i problemi giuridici posti dal materiale su di esso caricato dagli utenti, spesso in violazione del diritto d'autore, in secondo luogo perché la tempestività con cui è possibile "postare" i video rende gli utenti/produttori che agiscono su YouTube dei potenziali concorrenti, nel racconto degli eventi, delle reti televisive e altri mezzi d'informazione. Le piattaforme di condivisione dei video online e i social network permettono infatti di comunicare un avvenimento nell'immediatezza del suo avvenire, molto prima che agli apparati professionali della notizia sia possibile organizzarsi e inviare *troupe* e giornalisti sul luogo.

Già in occasione dello *tsunami* che colpì le coste dell'oceano Pacifico il 26 dicembre del 2004, prima ancora della nascita di YouTube, gran parte delle immagini della gigantesca onda che travolse le coste di molti Paesi erano state prodotte da cellulari e videocamere amatoriali e poi ritrasmesse dai canali televisivi di tutto il mondo, rendendo possibile la rappresentazione quasi in diretta di un evento naturale non prevedibile. Ora, in presenza di piattaforme come YouTube, questo passaggio attraverso i media tradizionali diventa superfluo almeno per gli utenti più attivi e consapevoli delle potenzialità informative della Rete, i quali possono così

trovare e condividere i propri video senza intermediari.

Questo inedito ambiente informativo si è sviluppato grazie all'azione sinergica di vari fattori, determinati dalla confluenza simultanea di nuove tecnologie. Le videocamere sono diventate più piccole e sempre più portatili e anche quelle presenti negli *smartphone* permettono di effettuare riprese di ottima qualità. Personal computer portatili e dispositivi di archiviazione sono allo stesso modo sempre più leggeri e sempre più capaci, permettendo l'archiviazione di una grande mole di dati in una piccola chiavetta USB. Infine, i *software* basici di montaggio video sono spesso inseriti nel pacchetto base dei sistemi operativi, o in alternativa è possibile scaricare facilmente dalla Rete copie pirata anche di strumenti più professionali. In sintesi, le tecnologie necessarie a un'ampia circolazione di un contenuto audiovisivo sono dunque diventate facilmente accessibili, non costose, portatili e diffuse in tutto il mondo. Accanto alla progressiva semplificazione dei processi di produzione dei contenuti, anche la diffusione delle reti telefoniche cellulari e satellitari, che in molti Paesi ha scavalcato completamente la realizzazione di reti telefoniche fisse, e l'aumento progressivo di capacità e velocità di banda per il traffico dati hanno permesso di ridurre sempre più l'intervallo tra la realizzazione e pubblicazione dei contenuti, andando ad incrementare le loro potenzialità di circolazione virale sulla Rete. La "presenza" visiva, culturale, e anche storica della guerra negli ultimi dieci anni non può essere compresa senza tener conto di questo nuovo ambiente informativo, e del modo in cui ne sono stati assorbiti e in parte ridefiniti altri media che hanno segnato la memoria dell'interno Novecento.

### *Dalla guerra televisiva alla guerra su YouTube*

In realtà, anche nell'evoluzione antecedente della rappresentazione audiovisiva della guerra si può individuare una cesura, che non fu però a suo tempo rilevata, e che risale alla guerra del Vietnam. Nei conflitti precedenti era, infatti, stato più semplice filtrare e gestire, a fini di propaganda da un lato, di censura degli aspetti più crudi dei conflitti dall'altro, la rappresentazione dello scontro bellico che poteva giungere alle popolazioni non direttamente coinvolte nello scenario di guerra. Tra (messa in)

scena e retroscena rimaneva dunque una distanza ben definita<sup>7</sup>. Dal Vietnam in poi, grazie alle riprese televisive, la guerra entrò in tempo reale nelle case del pubblico, mostrando, agli americani in particolare, il retroscena delle azioni belliche, con riprese dei singoli soldati e dei civili spesso feriti o comunque molto provati, le quali piuttosto che fornire uno sguardo d'insieme delle operazioni resero più personale e meno comprensibile il racconto della guerra; mentre le caratteristiche peculiari di quel conflitto, l'essere combattuto contro un nemico invisibile, il coinvolgimento d'altra parte della popolazione civile a causa dei bombardamenti e dell'uso di tecniche incendiarie (napalm) emergevano in modo spesso sconcertante per il pubblico. A questo va aggiunto che si trattò della prima guerra moderna nella quale non agì un apparato sistematico di censura sull'informazione. Per questo motivo sia i britannici che gli americani negli anni successivi non permisero una simile ampia copertura giornalistica delle operazioni di guerra nelle Falkland e a Grenada.

A partire poi dalla Guerra del Golfo nel 1991, l'immagine televisiva del conflitto si estese anche ad aspetti più prettamente tecnologici e futuristici grazie alla possibilità di ottenere le immagini di camere montate direttamente su missili che colpivano gli obiettivi o alle riprese in modalità "visione notturna" dei traccianti dei proiettili, che rimasero fortemente impressi nella memoria dei telespettatori. Nella prima guerra trasmessa dal vivo dai grandi network americani (in particolare dalla CNN) e da questi al resto delle televisioni mondiali, tuttavia, molte delle immagini della guerra furono fornite direttamente dagli apparati militari e solo a pochi corrispondenti fu permesso di avvicinarsi al teatro delle operazioni e intervistare i soldati. Anche tenendo conto dell'effetto delle immagini provenienti dal Vietnam anni prima, che avevano contribuito seppure involontariamente a far crescere nell'opinione pubblica l'ostilità alla guerra, la Guerra del Golfo venne raccontata dai media in un registro narrativo patriottico ed emozionante, narrando quasi una mini-serie basata su conflitti drammatici, azione e avventura, pericoli per i soldati, malvagità perpetrate dai nemici e atti eroici delle truppe americane.<sup>8</sup>

7 Cfr. Joshua Meyrowitz, *Oltre il senso del luogo. Come i media elettronici influenzano il comportamento sociale*, Bologna, Baskerville, 1995, p. 220 e seg.

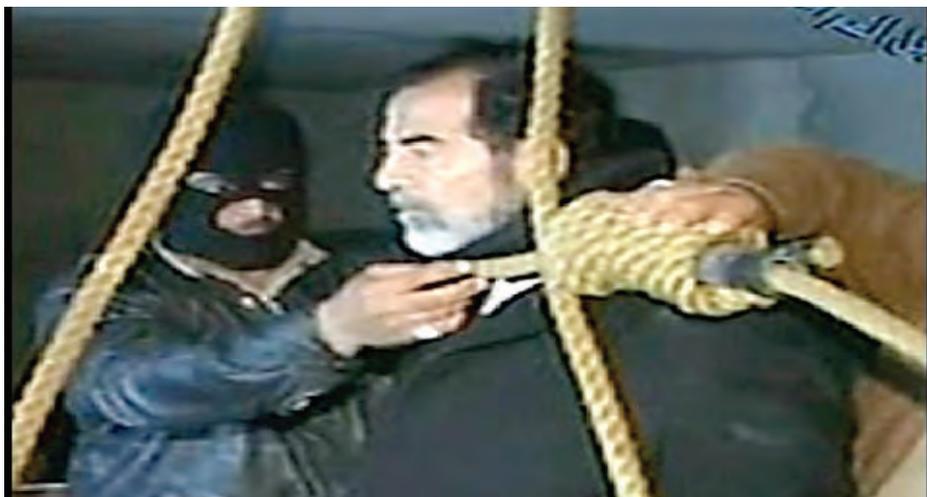
8 Douglas Kellner, "The Persian Gulf TV war revisited", in Stuart Allan, Barbie Zelizer (cur.),

La presenza di giornalisti affiliati alle truppe e quindi controllati direttamente dalle strutture militari fu poi sancita ufficialmente a partire dal 2003 durante l'invasione militare dell'Iraq, con la creazione e la regolamentazione della figura del giornalista *embedded*, addestrato a essere presente accanto ai militari senza intralciare le manovre, ma anche impegnato a non diffondere informazioni che potessero influire sulle operazioni, o comunque non autorizzate.

Dall'undici settembre 2001, tuttavia, la cosiddetta "guerra al terrore" si è sviluppata sempre più al di fuori di contesti bellici "tradizionali". I conflitti in Afghanistan e Iraq prima, e soprattutto l'affermarsi di formazioni come Al Qaeda e poi l'Isis in Siria e Libia o Boko Haram in Nigeria poi, hanno coinvolto e coinvolgono entità fluide piuttosto che eserciti regolari, organizzate attorno a figure di leader carismatici che sono per lo più assenti dai media. La guerra, se da un lato è scivolata sempre più nell'invisibilità per quanto riguarda la rappresentazione diretta del conflitto da parte dei media tradizionali, dall'altro ha acquistato un nuovo tipo di visibilità centrata sulle immagini prodotte direttamente da uno dei contendenti.

Nella guerra portata avanti da organizzazioni terroristiche, infatti, la battaglia fondamentale viene combattuta, più che sui campi di battaglia, nel formare e influenzare la percezione e i comportamenti del pubblico, trasformando gli attacchi in *media events*, andando a colpire obiettivi altamente simbolici che offrano la possibilità di ottenere la massima visibilità, non solo sui media tradizionali ma soprattutto sfruttando la capacità delle notizie sensazionali di creare *buzz* e risonanza sulla Rete. Le riprese degli attacchi e delle azioni terroristiche diventano così parte integrante della pianificazione e non un aspetto secondario. Le guerre di YouTube non dipendono più dai media tradizionali per essere presenti e visibili per il pubblico, anzi, in una dinamica che non ha precedenti, sono gli stessi media a dipendere dai video che circolano sulla rete per ottenere immagini e notizie.

La diffusione di un medium facilmente trasportabile e duplicabile come le audiocassette dei discorsi dell'ayatollah Khomeini durante il suo esilio



francese per fomentare la rivoluzione in Iran<sup>9</sup> mostra come lo sfruttamento o l'aggiramento dei media tradizionali per diffondere informazioni e immagini non siano una prassi nuova: tuttavia, il terrorismo di matrice islamica negli ultimi anni ha fatto di ciò una parte essenziale e un obiettivo primario delle sue azioni, andando oltre le immagini dei video di Osama Bin Laden che commenta gli attentati alle Torri Gemelle, con alle spalle le nude pareti di una grotta; video che, per avere diffusione mondiale, avevano avuto bisogno ancora di un intermediario relativamente tradizionale, come il network Al Jazeera.

Oggi, la progressiva disintermediazione del processo comunicativo ha estromesso i *network* televisivi dalla gestione del materiale video. Un esempio calzante di questa tendenza è stato la trasmissione delle immagini dell'impiccagione del dittatore iracheno Saddam Hussein avvenuta il 30 dicembre 2006. Mentre nelle riprese ufficiali destinate ai media le immagini si interrompevano prima della vera e propria impiccagione, un secondo video, girato ai piedi del patibolo, probabilmente con un telefono cellulare, mostrava per intero la sequenza. In questo filmato era inoltre possibile sentire l'audio di quei minuti e il dileggiamento e le provocazioni rivolte al condannato, ma anche il suo atteggiamento di militaresco

<sup>9</sup> Cfr. Annabelle Sreberny, Ali Mohammadi, *Small Media, Big Revolution: Communication, Culture, and the Iranian Revolution*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.

disprezzo per i suoi carnefici. Con i network internazionali impegnati a chiedersi quanto delle immagini ufficiali trasmettere, questo secondo video, molto più crudo e impressionante del primo,



trovò ben presto una rapida e ampia diffusione virale su Internet e venne in seguito trasmesso, anche se non integralmente, dalle televisioni.

Un altro dittatore, Mu'ammar Gheddafi avrebbe di lì a pochi anni trovato una fine simile e similmente ripresa. Il 20 ottobre 2011, il convoglio con cui tentava la fuga nel deserto venne assaltato dagli insorti e Gheddafi prima picchiato, poi insultato e infine ucciso da un colpo alla tempia, la scena ripresa da molti dei presenti con i loro telefoni cellulari e ben presto condivisa prima in rete e poi diffusa dai media.

Mai prima d'ora però, è stato fatto un uso così consapevole delle potenzialità virali dei contenuti dei social network, Twitter in particolare, e dei video condivisi su Internet, come è accaduto con l'autoproclamato califato dello Stato Islamico guidato da Abū Bakr al-Baghdādī. A partire dal 2014, dall'Iraq, alla Siria, all'Algeria, l'Isis (o Isil) e gruppi terroristici che si rifanno ad esso, hanno cominciato a diffondere i video delle esecuzioni per decapitazione di ostaggi occidentali come i giornalisti James Foley e Steven Sotloff, dei cooperanti Davide Haines, Alan Henning e Peter Kasig, dell'alpinista Hervé Gourdel, dei giornalisti giapponesi Haruna Yukawa e Kenji Goto Jogo, oltre all'uccisione di presunti disertori, soldati siriani, combattenti curdi. Un altro ostaggio, il giornalista inglese John Cantlie, è apparso in alcuni reportage di propaganda che mostrano la vita quotidiana nelle città controllate dalle forze dello Stato Islamico.

I video sono girati e montati accuratamente per ottenerne la massima diffusione, e quasi sembrano sfruttare in chiave macabra la struttura dell'anticipazione a fine puntata delle serie televisive, spesso mostrando alla fine di un video l'ostaggio che verrà ucciso nel seguente. I video delle decapita-

zioni hanno dato anche una sinistra fama all'omicida, soprannominato Jihadi John, di cui in seguito è stata scoperta la vera identità e il *background* di giovane musulmano perfettamente integrato nel Regno Unito.

Con una *escalation* voyeuristica della rappresentazione del conflitto, che esula dalle logiche di dimostrazione del potere e della potenza militare, per privilegiare la pura e semplice dimostrazione di crudeltà, lo Stato Islamico ha coinvolto direttamente nelle esecuzioni dei bambini nelle vesti di carnefici, offrendo così un messaggio fortemente simbolico, legato alla diffusione del credo jihaidista nelle nuove generazioni. Inoltre, le tecniche di esecuzione degli ostaggi diventano con il tempo sempre più crudeli e le riprese e il montaggio sempre più studiati, come dimostra il video della morte del pilota giordano Muath Kasasbeh, arso vivo in una gabbia di metallo.

Il ricorrere ad immagini sempre più sensazionali rappresenta una degenerazione progressiva della rappresentazione di un conflitto altrimenti difficilmente rappresentabile, essendo i media ormai impossibilitati a operare in questi contesti, a causa del rischio di rapimenti, che nella migliore ipotesi portano al pagamento di riscatti destinati a finanziare ulteriormente i gruppi armati.

La diffusione dei filmati, che avviene spesso in due passaggi, cioè il caricamento e la condivisione dei video sui siti come *YouTube*, *Google Video* o *Live Leaks* in un primo momento, seguita dalla loro ampia circolazione nel mondo islamico, e solo successivamente la loro ripresa dai media occidentali, ben esemplifica come essi siano destinati spesso a molteplici destinatari simultaneamente<sup>10</sup>.

Il voyeurismo e la curiosità indotti da questa pornografia della violenza possono però avere origine e terreno comune nello scandalo generato dalle foto della prigione di Abu Ghraib in Iraq. Nel 2004, vennero, infatti, rese pubbliche le immagini di alcuni soldati americani, uomini e donne, che si facevano beffe dei prigionieri, ammassati nudi gli uni sugli altri, trascinati al guinzaglio come animali, minacciati dai cani e torturati in vari modi. Lo scandalo per quelle immagini fu grande, ma ad oggi sono stati puniti

---

10 Cfr. Dauber.



solo alcuni dei protagonisti degli scatti, nonostante sia dimostrato che alcuni metodi erano usati anche in altre prigioni e non solo da personale militare, ma anche da *contractor* privati che portavano avanti gli interrogatori<sup>11</sup>. Anche queste immagini, scattate con cellulari o piccole macchine fotografiche digitali, una volta diffuse hanno trovato ampia eco sulla Rete, generando un'ondata di indignazione in molti Paesi.

#### *Vista da me: i “selfie” di guerra*

Come detto in precedenza, il processo di personalizzazione della rappresentazione della guerra ha subito una decisa accelerazione negli ultimi anni grazie alla progressiva diminuzione di prezzo e dimensioni delle videocamere e macchine fotografiche digitali. Molti di questi dispositivi sono diventati facilmente indossabili e la diffusione di micro-camere da elmetto, che permettono ai soldati di riprendere le loro azioni negli scenari di combattimento, ha originato una nuova forma di memorialistica di guerra, realizzata questa volta dai componenti di entrambi i fronti. Se da un lato, infatti, la ripresa individuale degli attacchi dei terroristi va ad iscriversi nella più generale narrativa della propaganda contro gli occidentali, per i soldati occidentali la registrazione degli scontri a fuoco ha più a che fare con la gratificazione dell'auto-rappresentazione all'interno dello scenario di guerra.

Molti soldati riprendono le azioni per ragioni operative o semplicemen-

---

<sup>11</sup> “Will anyone pay for Abu Ghraib?”, *New York Times*, [http://www.nytimes.com/2015/02/05/opinion/will-anyone-pay-for-abu-ghraib.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2015/02/05/opinion/will-anyone-pay-for-abu-ghraib.html?_r=0), consultato il 5 febbraio 2015.

te documentarie e i video, raccolti da canali YouTube come *Funker530*, che si presenta come *Veteran Community and combat footage* e conta più di un milione di iscritti, *Raw Combat Footage* e *WarLeaks* raccolgono centinaia di migliaia di visualizzazioni. Scenari di guerra da cui i media tradizionali sono tenuti lontani (Iraq, Siria, Afghanistan, Nigeria, Ucraina) diventano così accessibili agli utenti della rete.

La “regia” di tali brevi clip di combattimento si rifà all’estetica dei videogiochi “sparatutto”, che adottano esattamente il punto di vista delle videocamere da elmetto dei soldati, con l’inquadratura parziale dell’arma impugnata, spesso rivolta però verso un nemico che resta invisibile. Tuttavia è anche presente una componente di spettacolarizzazione della *performance* in chiave sportiva tipica degli sport estremi, che nella testimonianza in soggettiva hanno una delle loro ragioni d’essere. Questo tipo di riprese è ormai diventato parte integrante dell’immaginario contemporaneo sulla guerra, tanto da essere la chiave espressiva e il punto di vista problematico scelto da alcuni registi che hanno affrontato con diversi gradi di finzione il racconto delle ultime guerre. Primo fra tutti *Redacted* (2007) di Brian De Palma, che utilizza appunto le riprese personali dei soldati, quelle di una troupe giornalistica o delle telecamere di sorveglianza e altre fonti video per raccontare un episodio della guerra in Iraq ispirato a una storia vera: lo stupro e l’omicidio di una ragazzina e della sua famiglia ad opera di soldati statunitensi. Le intenzioni del regista sono espresse già dal titolo del film, che allude alle storie in cui parte della verità è stata redatta, riveduta, prima di arrivare all’opinione pubblica, e mirano a mostrare come la realtà venga filtrata attraverso i media e come la sua presentazione e composizione influenzi credenze comportamenti. In *Nella valle di Elah* (2007) di Paul Haggis, che tratta l’omicidio di un soldato una volta rientrato negli Stati Uniti, i video da lui girati in Iraq svelano il lato oscuro della guerra e l’effetto devastante che essa ha sulla psiche dei soldati.

Anche gli ultimi film di Kathryn Bigelow, premio Oscar per *The Hurt Locker* (2009), nel quale descrive le azioni di una squadra di artificieri in Iraq e il successivo *Zero Dark Thirty* (2012), che racconta l’individuazione del covo e l’uccisione di Osama Bin Laden nel 2011, rappresentano con efficacia l’onnipresenza delle videocamere che registrano l’operato dei soldati e permettono al pubblico di avere una visione in prima persona di



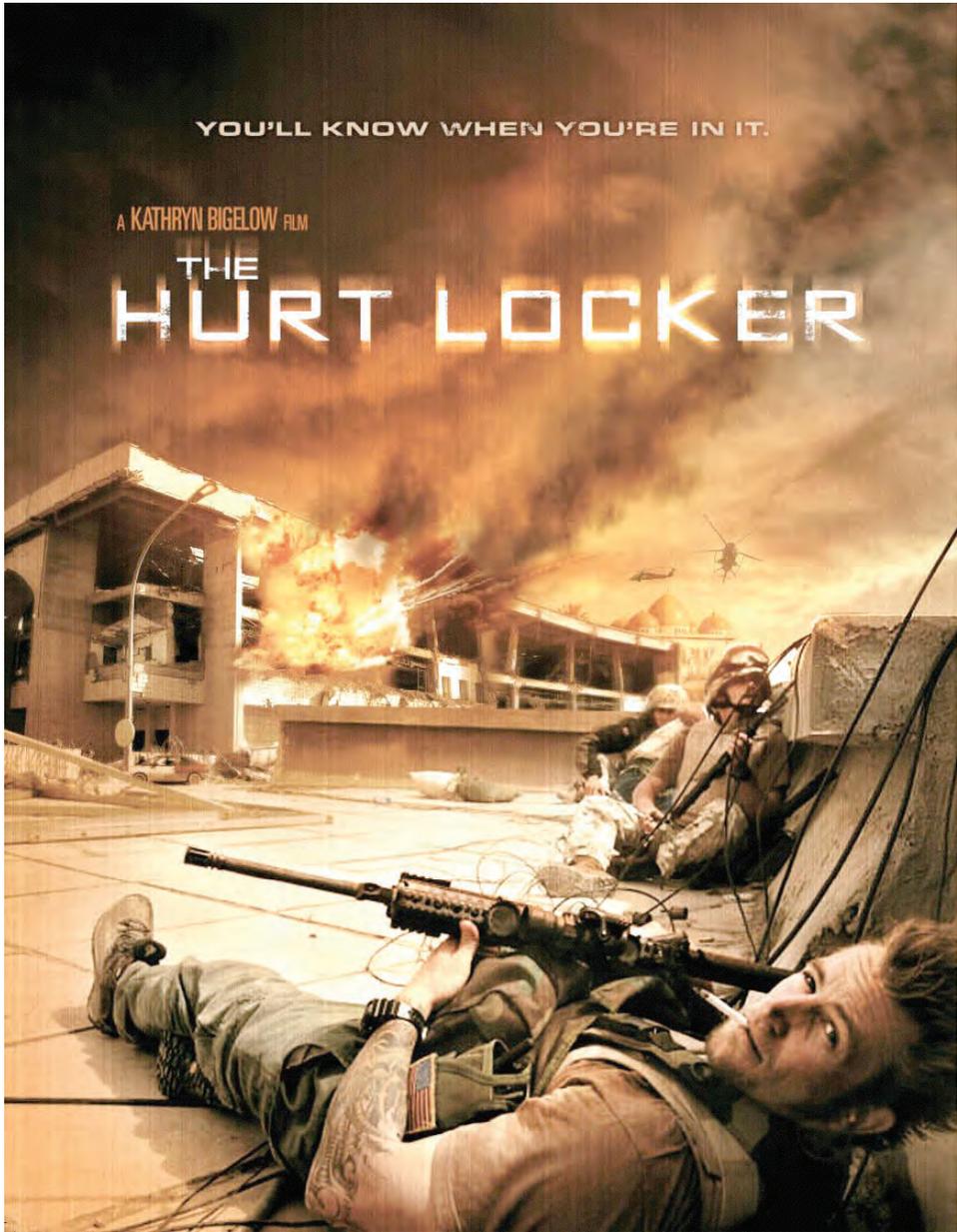
eventi che un tempo sarebbero rimasti celati dalla narrazione ufficiale.

Nell'insieme YouTube che per le guerre del Ventesimo secolo rappresenta un archivio di crescente e fino a poco tempo fa inimmaginabile ricchezza (per quanto impari sia la presenza della documentazione delle diverse aree del mondo), per le fasi più recenti del conflitto sembra assumere il ruolo di una sorta di teatro di guerra, dove si confrontano le strategie mirate di organizzazioni terroristiche, le quali più che propagandare le proprie posizioni mettono in scena la propria aggressività, le riprese provenienti da fonti informative classiche, i punti di vista soggettivi dei testimoni e degli stessi militari in azione sul campo. Un teatro di guerra dove il senso stesso del conflitto come esperienza, e anche come luogo di confronto cruento tra esseri umani, è in corso di ridefinizione sotto i nostri occhi.

YOU'LL KNOW WHEN YOU'RE IN IT.

A KATHRYN BIGELOW FILM

# THE HURT LOCKER



*Contributi di:* Giaime Alonge, Andrea Argenio, Giuseppe Bonelli, Giampaolo Buontempo, Stefano Cambi, Paolo Cau, Pietro Cavallo, Lorenzo Cuccoli, Mario Del Pero, Francesco Di Chiara, Lorenzo Donghi, David Ellwood, Elio Frescani, Giuliana Galvagno, Marcello Gatti, Giuseppe Ghigi, Matteo Giurco, Virgilio Ilari, Gianmarco Mancosu, Marco Merlo, Stefano Pisu, Tatiana Polomochnykh, Giovanni Punzo, Vanessa Roghi, Pierre Sorlin, Philip Taylor, Eric Terzuolo, Marco Teti, Vito Zagarrìo, Maurizio Zinni



€ 35,00

ISBN 978-88-909551-4-3



9 788890 955143