



Cinema
*Lo schermo
e la storia*

GIUSEPPE GHIGI

LE CENERI DEL PASSATO

**Il cinema racconta
la Grande guerra**



Rubbettino

Giuseppe Ghigi

LE CENERI DEL PASSATO
IL CINEMA RACCONTA
LA GRANDE GUERRA



Rubbettino

CINEMA

Collana diretta da Christian Uva
(Università degli Studi Roma Tre)

Comitato scientifico

Enrico Carocci (Università degli Studi Roma Tre)

Luigi Cimmino (Università degli Studi di Perugia)

Giacomo Manzoli (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna)

Andrea Minuz (Sapienza Università di Roma)

Emiliano Morreale (Cineteca Nazionale/Università degli Studi di Torino)

Alan O'Leary (University of Leeds)

Guido Vitiello (Sapienza Università di Roma)

Vito Zagarrò (Università degli Studi Roma Tre)

© 2014 - Rubbettino Editore

88049 Soveria Mannelli - Viale Rosario Rubbettino, 10 - tel (0968) 6664201

www.rubbettino.it

Ringraziamenti

Adele Airoidi, Archivio Asac-Biennale di Venezia, Alberto Barbera, Dario Basso, Cluny Brown, Gian Piero Brunetta, Claudie Duport, Danske Filminstitut-Copenhagen, Claudia Giannetto, Jørgen Henningsen, Historial de la Grande Guerre di Péronne, Médiathèque dell'Institut national audiovisuel di Parigi, Lucie Moriceau (Epcad-Parigi), Museo del cinema di Torino, Daria Perocco, Judit Pinter, Angela Savoldi, Michela Scibilia, Pierre Sorlin, Nicoletta Romeo, Delphine Varin, Cinémathèque Française, Lorenzo Ventavoli.

Le ricerche e le analisi di quanti hanno lavorato sul rapporto tra cinema e Grande guerra sono state la base di partenza da cui non si è potuto prescindere. Le fonti più autorevoli sono opera di Andrew Kelly, Michael T. Isenberg, Kevin Brownlow per il cinema americano e inglese, Laurent Véray per il francese, Gian Piero Brunetta per l'italiano. Importanti spunti d'analisi provengono dal lavoro di Giaime Alonge.

Nella difficile ricerca di film del periodo muto e di altri minori del sonoro sono stato aiutato dalla rete di amici cinefili e di archivisti che ovviamente ringrazio assieme a chi ha avuto la pazienza di aiutarmi a correggere le bozze.

Le traduzioni dall'inglese e francese di testi non pubblicati in Italia sono nostre.

Sapevamo perfettamente che tutta la terra visibile è composta di ceneri, e che le ceneri hanno qualche significato.

Paul Valéry, *Variété*, 1924

Prologo



All'ossario del Monte Grappa c'è la tomba del soldato Péter Pan, nato il 21 agosto 1897 a Ruszkabanya-Krassòszoreny, Ungheria, 30° Reggimento Fanteria Honvéd, 7^a compagnia, morto il 19 settembre del 1918 durante un'azione a Col Caprile, quota 1331. Aveva solo ventun anni, era il figlio di una povera ragazza madre, ed era nato in uno sperduto villaggio ungherese lo stesso anno in cui lo scrittore scozzese James Matthew Barrie, nei giardini di Kensington a Londra, cominciava a immaginare le avventure di *Peter Pan*, il libro che molti soldati leggeranno da bambini credendo, come sostiene Peter, che «morire sarà una grande e meravigliosa avventura».

Ebbri di rose e miopi

«Quell'estate del 1914 sarebbe rimasta indimenticabile anche senza la tragica sorte che essa recò sulla terra europea. Di rado infatti ne ho veduto una che fosse più rigogliosa, più smagliante, direi più estiva»¹. Siamo a Baden, vicino a Vienna, dove Stefan Zweig sta passando tranquillamente le vacanze. La quiete della cittadina mitteleuropea è turbata improvvisamente dalla notizia dell'attentato di Sarajevo, ma a pochi passa per la testa che l'evento possa far precipitare il mondo. In quel luglio del '14 l'atteggiamento di molti europei di fronte alla grave crisi è ancora incerto e contraddittorio. A due giorni dalla dichiarazione di guerra della Germania alla Francia, Charles Le Frapper, direttore di «Le Courrier Cinématographique», riporta la notizia delle manifestazioni pacifiste nei boulevards parigini: «No, la Francia non vuole la guerra. Nessuno osa pensare che il governo sarà costretto a scatenare l'orrore di questo sanguinoso flagello che sarebbe la vergogna della nostra civiltà»². Le Frapper era preoccupato: sapeva che la guerra avrebbe colpito a morte anche la debole industria del cinema francese. Il 31 luglio, Raoul Villain, fanatico nazionalista, uccide in un caffè di Montmartre Jean Jaurès, socialista e pacifista. È il primo morto francese.

La situazione precipita con la dichiarazione di guerra: nel parco di Baden le orchestre intonano l'inno nazionale e la folla elegante si unisce al canto. Un bambino di nove anni, di nome Elias Canetti, commette l'errore di intonare l'inno in inglese, la lingua della sua tata ritornata da qualche giorno a Londra³. È aggredito e la madre riesce a salvarlo sfoggiando il suo perfetto viennese: in un attimo le lingue sono diventate nemiche. La mattina seguente alla dichiarazione di guerra, in Austria, in ogni stazione sono affissi gli avvisi della mobilitazione. Ricorda Zweig: «I treni si affollavano di nuove reclute, echeggiavano bande militari, sventolavano bandiere e a Vienna trovai la città in preda all'ebbrezza. (...) Si formavano spontanei cortei per le strade, dovunque fiammeggiavano impetuosamente le bandiere, echeggiava la musica e le giovani reclute passavano in trionfo, con volti luminosi»⁴. L'«estate smagliante» è finita ma la consapevolezza della cesura epocale non arriva subito: deve passare l'inverno e ci vogliono le prime centinaia di migliaia di morti e l'arrestarsi sulla Marna degli ulani del Kaiser perché il

vecchio paradigma militare, culturale, visivo, cominci a dare segni di stanchezza. Nel frattempo, la cecità del vecchio continente si manifesta nelle piazze di Berlino, di Londra, di Parigi, di Vienna: per molti, l'annuncio dell'entrata in guerra genera la speranza di un cambiamento profondo, millenaristico, quasi escatologico.

Fiori nelle canne dei fucili

I cinegiornali, i *Newsreels*, le *Actualités*, i *Kriegs-journal* documentano l'euforia di quel «rigoglioso» agosto del 1914. I cineoperatori riprendono le manifestazioni popolari, ne diffondono le immagini e contribuiscono a consolidare l'idea che gli europei siano patriotticamente contenti di entrare in guerra. Il cinema di fiction si adegua al cliché già nei primi film segnati da forme narrative della guerra che risalgono ai codici e ai modelli culturali del diciannovesimo secolo. Léonce Perret, il più prolifico regista francese di *cinédramas patriotiques*, nell'incipit di *L'Angélu de la victoire* (1916) mostra un corteo di civili preceduto da trombettieri che si avvia ad arruolarsi acclamato dalla folla festante; molti altri film seguiranno l'esempio stabilizzando l'immagine dei «fiori nelle canne dei fucili». Quanto corrisponda effettivamente a un sentimento di massa e quanto il cinema si muova in modo funzionale alla propaganda è difficile stabilire. È indubbio che le immagini delle manifestazioni non sono solo ricostruzioni di finzione o manipolazioni propagandistiche: i cineoperatori riproducono ciò che accade, documentano le centinaia di migliaia di europei che vanno alla guerra gioiosi di partecipare a un evento che credono si risolverà in pochi mesi dando loro la gloria e l'opportunità di un'esperienza pericolosa sì, ma sicuramente più eccitante del tranquillo tran tran che offriva la società della *Belle Époque*. «I francesi non partono spinti dall'odio – scrive Gabriel Chevallier – ma attratti dall'avventura che può riservare di tutto. Il tempo è splendido. Gli impiegatucci sono i più accaniti: invece di una vacanza di quindici giorni potranno permettersene una di diversi mesi a spese dei tedeschi, potranno vedere un po' di mondo»⁵.

Gli storici ritengono che le manifestazioni d'agosto ci siano state ma di breve durata e che a queste siano poi subentrati atteggiamenti di accettazione, di disciplina, e progressivamente di disillusione se non di vera e propria avversione. «Ancora oggi l'immaginario popolare della Grande Guerra – scrive lo storico Ian Beckett – riprende folle acclamanti che accolgono lo scoppio del conflitto nelle capitali belligeranti d'Europa. Indubbiamente queste folle ci furono, ma è ormai chiaro che i cittadini europei ebbero poco tempo per reagire agli eventi. L'entusiasmo nei riguardi della guerra fu un fenomeno urbano più che rurale»⁶. Quel che il cinema aveva fissato è, tuttavia, destinato a rimanere, a imporsi e a ripetersi nel tempo come la ricostruzione prevalente dei fatti a dispetto delle analisi storiografiche.



L'annuncio della mobilitazione in un villaggio rurale francese dal film *Asile de guerre*, 1917

Le immagini delle reazioni all'entrata in guerra, dei successivi arruolamenti e delle partenze per il fronte costituiscono la fonte della prima figura del catalogo cinematografico della Grande guerra. Con il termine figura intendiamo la composizione di un repertorio di forme e modi di rappresentazione di un evento che confinano con lo stereotipo⁷; sono strutture tematiche organizzate attorno alla similarità che servono a riconoscere per analogia ciò che accade. Nel caso specifico è un processo di figurazione che prende l'avvio dai cinegiornali d'attualità dell'agosto 1914; altri contesti e codici narrativi, il cinema di fiction ad esempio, riprendono la figura che si stabilizza nella memoria e si riproduce, diventando in alcuni casi la visione ritenuta autentica dell'evento. Solo l'accurata analisi delle immagini può definirne i limiti, le eventuali incongruenze, la sostanziale vicinanza o distanza dalla realtà, le modalità con cui la figura si è formata, su cui si fonda e la sua funzione. Che essa sia effettivamente corrispondente e coerente con i fatti ha tutto sommato poca importanza per le successive e magari diverse funzioni cinematografiche: essa si è costituita, è stata usata, ed è entrata a far parte del patrimonio visivo della Grande guerra; tanto basta.

Uno dei primi a usarla nel contesto hollywoodiano è David W. Griffith in *Cuori del mondo* (*Hearts of the World*, 1918)⁸. Il film include una breve sequenza nella quale una fila di soldatini yankee è in partenza per il fronte francese: sono giovani, sorridenti, orgogliosi e sono festeggiati da belle ragazze che gettano fiori e baciano con trasporto i loro uomini. La sequenza può sembrare invenzione solo cinematografica, ma si ritrova in tante pagine

memorialistiche; in *La paura* Chevallier scrive: «Ogni fila (di soldati, N.d.A) si trascina dietro grappoli di donne in delirio, scarmigliate, che piangono e ridono, che offrono i fianchi e il seno agli eroi come se li offerissero alla patria, che baciano le facce sudate di quei rudi uomini in armi e gridano il loro odio per il nemico»⁹.

Griffith, che non aveva assistito alle parate del 1914, ma di sicuro aveva assistito o visto nei *Newsreels* quelle del 1917 in America, accentua in modo vistoso il rapporto di genere: i soldati partono fieri, eroici, e le donne li acclamano contente di avere uomini coraggiosi da baciare (il loro non è mai un triste bacio d'addio). La scena è girata in maniera più efficace di quelle documentaristiche che ne sono la probabile fonte, ma in definitiva se ne discosta poco. In Griffith non c'è accenno di riflessione critica o di condanna dell'incoscienza di quella festosa allegria; anzi, si situa in un contesto narrativo sentimentale che ne sminuisce ancor più la tragicità. Le scene di guerra, alcune anche interessanti, sembrano fratture, quasi ferite al corpo di un film che costringe gli spettatori a guardare ad altro, ovvero alla storia sentimentale, e così sarà anche per altre opere del periodo.

La Prima guerra mondiale si struttura in questa modalità costruendo un nuovo genere cinematografico in cui gli eventi bellici sono lo sfondo di melodrammi. È vero che *Cuori del mondo* ha intenti propagandistici, ma li determina in una visione che con la guerra non ha poi molto a che fare: riprende parte del campionario di luoghi narrativi che il cinema statunitense andava producendo e ne fissa di nuovi, ma rispettando i codici di un pubblico lontano migliaia di chilometri dai fronti e per il quale la guerra cinematografica deve prima di tutto presentarsi come una questione sentimentale, individuale e, soprattutto, finire bene. Forse, è proprio così che funziona la propaganda: «L'importanza del film *Cuori del mondo* per la causa degli Alleati non è mai stata giustamente valutata – ricorda Erich von Stroheim – fece cambiare opinione a centinaia di migliaia di uomini e donne degli Stati Uniti che, fino allora, erano stati più o meno di sentimenti tedescofili, mentre la brutalità e l'arroganza teutoniche denunciate nel film indussero non pochi ad arruolarsi nell'esercito»¹⁰. L'autorità e la fama mondiale di Griffith contribuiscono al sedimentarsi dello stereotipo che è adoperato senza vistose mutazioni finché il conflitto è in corso e nel primo dopoguerra; ma è destinato a modificarsi nel giro di un decennio.

Cattivi maestri

Nel 1928 John Ford gira *L'ultima gloria* (*Four Sons*)¹¹ che mette in scena la partenza delle truppe dal villaggio bavarese di Burgendorf nella stessa modalità narrativa del prototipo, ma con una variazione sostanziale. La sequenza si apre con il campo totale delle reclute che marciano per andare al fronte salutate festosamente dai paesani, ma in primo piano si sovrappone un cimitero di croci bianche eguali a quelle dei cimiteri di guerra. Ford prefigura ciò che presto avverrà a quei ragazzi anticipando Milestone nella descrizione dell'elaborazione del lutto e del processo di disillusione. I soldati giungono alla stazione e Andreas, il più giovane dei quattro figli di mamma Berns, va a salutare il fratello arruolato che lo rassicura: «Non ti preoccupare, torneremo tra tre mesi». Anche l'Edward Marrayots di *La cavalcata* (*Cavalcade*, 1933) di Frank Lloyd, tratto dal lavoro teatrale di Noel Coward, prevede di tornare a casa dal fronte dopo tre mesi, e il postino Himmelstoss e il bottegaio Meyer di *All'ovest niente di nuovo* (*All Quiet on the Western Front*, 1930)¹² di Lewis Milestone sono convinti che la guerra «finirà presto». Nel diverso contesto ambientale di *Barbed Wire* (1927) di Rowland V. Lee¹³, tratto dal romanzo *The Woman of Knockaloe* di Hall Caine¹⁴, nel pacifico scenario bucolico francese dove tutto sembra scorrere in serena armonia, improvvisamente il suono della campana e il rullare del tamburo di un militare fa accorrere i paesani: è la guerra! Un manifesto annuncia l'ordine della *mobilisation générale*; nessuna euforia o manifestazione d'entusiasmo segue alla notizia, anzi i volti esprimono preoccupazione e sconcerto (in Francia vi è la coscrizione obbligatoria). La giovane Mona (Pola Negri, al tempo una delle star più richieste) è la più sconvolta perché sa di perdere il fratello André che dolcemente cerca di rassicurarla, ma non c'è scampo: deve partire. Nel momento in cui il giovane si unisce al corteo dei coscritti, la ragazza scioglie le lacrime in un sorriso: «Non durerà che un mese, André. Tornerai per il raccolto». Può essere una coincidenza, la costruzione letteraria per segnare l'incapacità degli europei di comprendere quel che sta per accadere, ma forse è stato anche il comune sentire che si è trasferito nelle sceneggiature.

Nell'incipit di *All'ovest niente di nuovo*, Milestone colloca i cortei d'agosto in un contesto narrativo che produce uno scarto di senso rispetto alle immagini dei cinedocumentari d'attualità. Il film si apre in Germania nei primissimi mesi dell'offensiva all'interno di un androne dove un uomo e una

donna stanno pulendo il pavimento e lucidando gli ottoni; lui: «Trentamila...», lei: «Tutti russi?», lui: «Nooo, francesi! I russi ne catturiamo ogni giorno sempre di più!». Il tono è di entusiasmo perché la guerra sembra volgere a favore dell'esercito tedesco; il portone si apre mostrando la sfilata dei militari che vanno al fronte circondati dalla folla che li acclama gioiosamente. L'apertura del film vuole affermare che i ceti più bassi della popolazione non sono preoccupati né sfavorevoli all'entrata in guerra della Germania. La scena cambia e una carrellata ci porta dalla strada dove marciano i soldati all'interno di un'aula liceale dove siedono i rampolli della città. Sulla lavagna, in greco, sono scritti versi dell'*Odissea*; in cattedra l'anziano professor Kantorek, acceso nazionalista, arringa i suoi studenti: «Voi siete la vita della patria, voi ragazzi siete gli uomini di acciaio della Germania, siete gli allegri eroi che respingeranno il nemico quando sarete chiamati a farlo. (...) Questo è un inizio glorioso per la vostra vita, il campo dell'onore vi chiama, perché stiamo qui? (...) Arruolatevi! Non più scuola!». In un primo piano espressionista, tutti gli studenti, tranne uno, annunciano entusiasti che andranno ad arruolarsi.

La propaganda del professore ha facilmente attecchito in animi predisposti all'avventura e vogliosi di uscire dall'asfittica normalità di quarant'anni di pace. Kantorek è il personaggio che per Remarque e poi per Milestone incarna uno dei tanti cattivi maestri della gioventù borghese europea; forse i tanti Kantorek che si aggiravano nelle aule tedesche non erano nemmeno in cattiva fede perché soffrivano di miopia dimostrando l'incapacità di anticipare il Novecento. Kantorek, e con lui i cantori del nazionalismo teutonico, non sono i soli a infiammare patriotticamente i cuori perché è un intero continente di intellettuali a non possedere la capacità di comprendere l'enormità di ciò che stava per accadere, confinato com'era nel paradigma ottocentesco. Ricorda Zweig: «La maggior parte dei nostri poeti (...) credettero di adempiere al loro dovere rafforzando l'entusiasmo delle masse e collaborando con i loro appelli politici o con le loro ideologie scientifiche alla pretesa bellezza della guerra. (...) Piovvero in massa le poesie, con le comode rime tedesche di *Krieg-Sieg* (guerra e vittoria), *Not-Tod* (dolore e morte). (...) Ancor peggio si comportarono i dotti¹⁵».



L'entusiasmo degli studenti tedeschi in *All'ovest niente di nuovo* di Lewis Milestone, 1930

In Francia sono gli studenti universitari a giocare un ruolo importante nella costruzione della cultura di guerra e sono loro che animeranno il “Comité d'études et de documents sur la guerre” presieduto dallo storico Lavisse, da Durkheim e Bergson. Majakovskij ritiene che la guerra non sia un assurdo sterminio ma il «poema dell'anima emancipata e esaltata» e secondo Musil «la guerra rappresenta l'ebbrezza di un'avventura, e... ne avevamo abbastanza della pace», senza dimenticare che in Italia viene addirittura evocata come l'igiene del mondo e si sostiene che è meglio marciare piuttosto che marcire. La guerra è salutata dagli intellettuali come la medicina contro la noia della sicurezza e della tranquillità: «Perché mai l'artista, o il soldato nell'artista, non avrebbe dovuto lodare Dio per aver fatto affondare un mondo di pace del quale ne aveva più che abbastanza? La guerra! La sentiamo come una purificazione, una liberazione e un'immensa speranza», scrive Thomas Mann¹⁶. Salvo poi definire il conflitto dieci anni più tardi «sagra mondiale della morte»¹⁷. Ernst Jünger afferma che «poche settimane d'istruzione militare avevano fatto di noi un sol corpo bruciante d'entusiasmo». Le ragioni di tanta effervescenza giovanile non sono politiche o nazionaliste, ma sociologiche e psicologiche; scrive Jünger:

Cresciuti in tempi di sicurezza e tranquillità, tutti sentivamo l'irresistibile attrattiva dell'incognito, il fascino dei grandi pericoli. La guerra ci aveva afferrati come un'ubriacatura. Partiti sotto un diluvio di fiori, eravamo *ebberi di rose* e di sangue. Non il minimo dubbio che la guerra ci avrebbe

offerto grandezza, forza, dignità. Essa ci appariva azione da veri uomini: vivaci combattimenti a colpi di fucile su prati fioriti dove il sangue sarebbe sceso come rugiada. “Non v’è al mondo morte più bella...” cantavamo. Lasciare la monotonia della vita sedentaria e prender parte a quella grande prova. Non chiedevamo altro¹⁸.



Il professor Kantorek mentre arringa gli studenti tedeschi in *All’ovest niente di nuovo* di Lewis Milestone, 1930

Nel settembre del 1914, Hermann Häfker, uno dei primi teorici del cinema, sostiene che la guerra è un temporale che purifica l’atmosfera e che consente finalmente «di vivere di nuovo e farci pronti a rischiare la vita in gesta degne dell’ora. La pace era divenuta insopportabile»¹⁹. Häfker, dopo aver combattuto per il Kaiser, diventerà antinazista e morirà a Mauthausen pagando di persona gli esiti nefasti di quel temporale. Sono davvero pochi, isolati, persino emarginati e considerati in combutta col nemico, gli intellettuali che da subito si opporranno al macello: Romain Rolland in Francia, Heinrich Mann e Albert Einstein in Germania, Thorstein Veblen negli Stati Uniti, Karl Kraus in Austria, Michail Bulgakov in Russia. Qualcuno subisce anche il carcere: Rosa Luxemburg, Bertrand Russell, Eugen Debs. Soprattutto gli intellettuali e i giovani borghesi sono convinti di dover lasciare la monotonia della vita borghese per dar prova del proprio coraggio e virilità come si andasse ad una battaglia napoleonica o a un duello. «La guerra – scrive Musil tornato da Berlino a Vienna per arruolarsi – mi venne addosso come una malattia, o meglio come la febbre che la accompagna»²⁰. Lo scrittore austriaco, pochi giorni prima dello scoppio del conflitto, aveva

conosciuto un giovane impiegato praghese, si chiamava Franz Kafka, che gli aveva consegnato un manoscritto dal titolo: *La metamorfosi*. Narrava di un uomo che un mattino si sveglia tramutato in insetto: è la mostruosa mutazione di un intero mondo.

La critica delle armi

La Grande guerra è la prima che si possa definire come *middle-class war*: «Se precedentemente le guerre erano conflitti dinastici, dettati da interessi feudali e aristocratici o da rivalità, la Prima guerra mondiale è la prima della borghesia. E non c'è da sorprendersi che le valutazioni di questa *middle-class* siano diventate quelle dominanti»²¹. Le immagini dei documentari dei giorni d'agosto mostrano una folla di dimostranti patriottici composta, a giudicare dai loro vestiti, prevalentemente da piccola e media borghesia; non vi sono berretti proletari o operai all'Odeonsplatz di Monaco, ma panama e pagliette. «Anche a Berlino, secondo i resoconti di Vorwärts (quotidiano della socialdemocrazia tedesca, N.d.A.), la folla scesa nelle strade il 26 e il 27 luglio era composta principalmente di “giovanotti abbigliati all'ultimissima moda, studenti e impiegati nazionalisti tedeschi”»²². Anche tra le masse popolari, soprattutto delle aree urbane, vi è una gioventù che esprime inquietudine per la monotonia della grigia società liberale ottocentesca.

Il grande successo di pubblico nei cinema tedeschi prebellici dei film western americani con Broncho Bill e Tom Mix è per Siegfried Kracauer il segno del bisogno delle nuove generazioni di una vita semplice dove vi fosse una sola strada da seguire e dove l'avventura si attuasse senza regole sociali e in uno spazio senza frontiere. Sono giovani che vogliono sfuggire a «un'inutile libertà per una vita rigidamente coatta»²³. Presto si marcirà al fronte e i reggimenti che popolarono gli schermi d'agosto «smisero di passare in fila davanti ai civili. La cinepresa, nelle strette trincee, non avrebbe ripreso che un pugno di soldati e del resto esporre i volti tesi delle truppe che andavano al fronte o l'esaurimento fisico e psicologico di coloro che tornavano avrebbe minato il morale della popolazione. La massa umana non era scomparsa, aveva soltanto assunto un'altra identità. Per quattro anni le lunghissime colonne di uomini furono quelle dei prigionieri»²⁴; o dei morti.



La partenza per il fronte. *L'ultima gloria* di John Ford, 1928

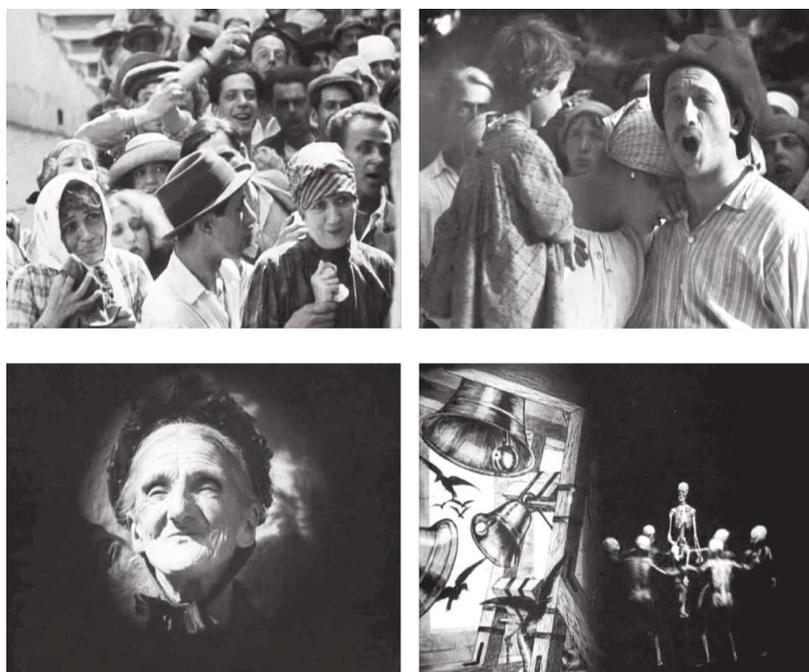


La partenza per il fronte. *All'ovest niente di nuovo* di Lewis Milestone, 1930

Abel Gance è tra i primi a rivelare cinematograficamente l'incoscienza dell'euforia della comunità d'agosto in *Per la patria (J'accuse, 1919)*²⁵. Siamo in un bucolico villaggio della campagna francese e la pacifica vita dei contadini è turbata dallo scoppio della guerra: tutti si riversano nelle strade a leggere il manifesto che annuncia l'ordine della *mobilisation générale* (scena che ritroveremo girata analogamente in *Barbed Wire*). Gli uomini sono felici della notizia, gettano in aria i berretti e intonano fieri la Marsigliese, mentre l'atteggiamento delle donne è diverso: hanno il volto preoccupato, qualcuna

piange aggrappandosi al braccio del marito o del fidanzato. Solo un'anziana, memore forse della sconfitta del 1870, incita la folla: «*Vive la France!*». Fino a questo punto la sequenza sembra riflettere quanto già visto nei cinegiornali e nelle prime riproduzioni dei film di fiction del periodo di guerra, ma a un tratto Gance sovrappone alle manifestazioni di giubilo un allegro girotondo di scheletri realizzato in animazione. L'inquadratura è divisa a metà: da un lato il disegno delle campane che suonano e dall'altro la danza macabra; l'accostamento, vagamente surrealista, genera il giudizio di condanna che diventerà iperbolico nel finale del film con il corteo dei morti viventi.

Nel dicembre del 1931 esce a Berlino *Niemandsländ* di Victor Trivas e George Shdanoff, film pacifista che nell'aprile del 1933 i nazisti ritirano dalla circolazione bruciandone le copie²⁶. Presto dimenticato e oscurato dalla fama dei film di Milestone e di *Westfront (Westfront 1918 - Vier von der Infanterie)* di Georg W. Pabst, anch'esso uscito nell'*annus mirabilis* 1930, *Niemandsländ* eleva a lunga macrosequenza autonoma la figura dei cortei d'agosto che da preambolo diventa componente essenziale del discorso. Dopo la prima parte del film nella quale si narrano le tranquille e pacifiche vite di cinque personaggi (un tedesco, un inglese, un francese, un ebreo russo, e un "negro"), arriva la dichiarazione di guerra. In un montaggio rapidissimo ritmato efficacemente dalla musica di Hanns Eisler, vediamo gli uomini delle nazioni belligeranti (appaiono anche gli italiani in un'uniforme che mescola quella degli alpini e quella dei bersaglieri) arruolarsi, addestrarsi, pulire i fucili, e poi in fuori campo li si immagina sfilare per le strade mentre in campo appaiono folle plaudenti dapprima tedesche, poi francesi, russe, ecc. Trivas sottolinea ancor più il senso di giubilo delle popolazioni montando in successione le bandiere delle varie nazioni che sventolano assieme ai baschi francesi, ai cilindri londinesi, agli ombrellini di carta giapponesi, ai fez turchi, lanciati in aria. Tra le bandiere anche quelle degli Stati Uniti e quella italiana in un voluto anacronismo (l'Italia entrerà in guerra nel 1915 e gli Usa nel 1917).



L'annuncio della mobilitazione. *Per la patria* di Abel Gance, 1919

Successivamente, il montaggio alternato unisce scene documentarie e ricostruzioni, l'imbarco delle truppe in navi militari e civili, i cortei che si avviano a piedi verso il fronte con donne che gettano fiori e salutano sorridenti, mentre i nostri personaggi, Ernst, Lewin, Charles, Joe, nelle loro case preparano mestamente le valigie per la partenza assistiti dalle mogli. La musica di Eisler, una marcetta espressionista, accompagna l'intera sequenza assemblata a rumori e alle voci di hurrà che non si spengono nemmeno nelle scene d'interno. Ernst e la moglie escono dalla loro casa a braccetto; i volti sono malinconici, ma altre persone si uniscono a loro e non sembrano scontente di partire per il fronte; la loro allegria li contagia: iniziano a camminare più velocemente, le facce diventano meno meste, alla fine appare il sorriso e i due iniziano a marciare al passo della musica extradiegetica. Anche i più recalcitranti e i meno disposti cedono all'euforia generale.

Conclude la macrosequenza di *Niemandsland*, che dura ben dieci minuti, la sfilata di soldati francesi preceduta da frotte di bambini e dalla banda militare, mentre le donne marciano orgogliose al fianco dei mariti e dei fidanzati. S'intona la Marsigliese, poi uno stacco netto: appare la visione dall'alto della terra di nessuno con i reticoli di filo spinato, un dettaglio delle mani di un ufficiale che posiziona le truppe sulla carta, e il devastante attacco sul terreno della fanteria. L'effetto è decisivo e la sintesi chiara: quell'euforia è stata pura cecità. Sul finire degli anni Venti la prima figura del catalogo cinematografico ha uno slittamento di senso: si usa lo stereotipo per produrre

la critica delle armi. In ogni caso, l'eccessiva sovrarappresentazione dell'entusiasmo è utilizzata in contrasto all'orrore che ne segue e quindi dovrebbe servire a provocare la riflessione nel pubblico.

Esplicita è la critica delle armi in *Les Croix de bois* di Raymond Bernard (1931²⁷) tratto dall'omonimo romanzo di Roland Dorgelès²⁸ del 1919. Il film si apre con un battaglione di fanti francesi allineati a schiera aperta; parte la dissolvenza e i fanti sono sostituiti da cimiteriali croci bianche: questo è il destino della gioventù francese. Segue il montaggio d'immagini documentarie della partenza per il fronte delle truppe tra folla plaudente e «fiori nelle canne dei fucili»; precedute dal giudizio iniziale, queste immagini appaiono del tutto incongrue e ci obbligano a considerare miopi gli europei. Diverso è l'incipit di *Le vie della gloria*²⁹ (*The Road to Glory*, 1936) di Howard Hawks, sceneggiato da William Faulkner e remake di *Les Croix de bois* di Bernard, che inizia con la didascalia: «*Somewhere in France*». Hawks, in stile hollywoodiano, non perde tempo in giudizi morali, al regista interessa l'azione.



L'annuncio della mobilitazione. *Les Croix de bois* di Raymond Bernard, 1931



Sequenza d'apertura di *Les Croix de bois* di Raymond Bernard, 1931

I colpevoli

Nel 1930 Weimar, in profonda crisi economica, vede l'allargarsi delle simpatie nazionalsocialiste e il riproporsi del patriottismo revanscista nella convinzione di essere stati pugnalati alle spalle a Versailles. I tedeschi addebitano le cause della grave situazione sociale al trattato di pace che ha ritenuto la Germania l'unica colpevole del conflitto; ma era stato davvero così? Negli stessi mesi in cui nei cinema di Berlino si proietta il film di Milestone, esce *1914. Die letzten Tage vor dem Weltbrand* (1931) di Richard Oswald che ricostruisce i fatti dopo l'attentato di Sarajevo dal punto di vista tedesco. Il film si apre con un lungo preambolo a camera fissa nel quale un certo Eugen Fischer, storico di cui non si danno le coordinate come fosse personaggio conosciuto, spiega in modo apodittico che a causare il conflitto è stata la Russia; più tardi, il cinema nazista cercherà di dimostrare che le colpe della disfatta tedesca sono da attribuirsi a ebrei e comunisti. La Germania stava lentamente, quanto inesorabilmente scivolando verso il nazionalsocialismo, e i registi sentono la necessità di ricordare le dinamiche della guerra moderna più che le sue ragioni complesse, atteggiamento fortemente criticato da Siegfried Kracauer nel suo celebre saggio sul cinema tedesco da Weimar a Hitler³⁰.

Milestone, aprendo *All'ovest niente di nuovo* con il monologo di Kantorek, intende condannare la mentalità nazionalista che stava alla base del primo conflitto mondiale. Nel romanzo, Remarque descrive Kantorek come uno dei tanti educatori della Germania guglielmina che tenevano «il loro sentimento nel taschino del panciotto, pronti a distribuirne un po' ora per ora»³¹. Nel film si sottolinea la tronfia retorica patriottica del professore con la funzione prolettica di condannare l'ipocrisia con la quale si cercava di convincere migliaia di giovani ad arruolarsi portandoli al massacro. L'illusione diventa ben presto un percorso di disillusione che ha inizio nel sadico addestramento dell'ex postino Himmelstoss, soddisfatto di vendicarsi dei signorini della borghesia, e prosegue nell'orrore dei primi compagni morti tra i fili spinati: i bei discorsi di Kantorek s'infrangono definitivamente nella macelleria delle trincee. Milestone e Trivas volevano ricordare di non cadere in nuove illusioni, ma è una lezione che gli europei avevano confusamente imparato (cadranno nelle braccia di Hitler o di Mussolini), tanto che allo scoppio della Seconda guerra mondiale nessun corteo festoso attraversò le capitali: si sapeva ormai con certezza che andare al fronte era

condannarsi al macello. «La generazione del 1939 – ricorda Zweig – invece conosceva la guerra. Non s’illudeva più, sapeva che non si andava incontro al nemico cinti di quercia e ornati di nastri variopinti, ma che bisognava rimanere per settimane, pidocchiosi ed assetati, nelle trincee o negli accantonamenti, che si era sfracellati o mutilati da lontano, senza aver mai neppur veduto l’avversario. *Si conosceva attraverso i giornali e i cinematografi le nuove diaboliche armi di annientamento*»³².

Goebbels sapeva che vi era una forte opposizione all’idea di tornare a combattere e aveva provato in molti modi a convincere i tedeschi che la Grande guerra, e la guerra in generale, era la massima espressione dell’individuale sacrificio eroico per il Reich, per il Volk e per il Führer, e il cinema era lo strumento preferito dal ministro della propaganda nazista. Nel film *Battaglione d’assalto (Unternehmen Michael, 1937)* di Karl Ritter un generale dichiara ai suoi ufficiali prima di dare l’ordine per uno dei tanti assalti suicidi: «I posteri non ci ricorderanno per la grandezza della nostra vittoria ma per la misura del nostro sacrificio!». Ritter, amico personale di Hitler, torna alla carica l’anno dopo con *Pour le mérite* (il titolo si riferisce alla medaglia tedesca istituita da Federico II quando il francese era la lingua ufficiale della corte prussiana) nel quale unisce la propaganda bellicista al disprezzo per la democrazia. Nel film si sostiene che i veri soldati lottano anche contro il cancro weimariano; il capitano Prank (Paul Hartmann), eroe di guerra decorato con la Blaue Max, massima onorificenza militare prussiana, dichiara di fronte al tribunale democratico che lo sta giudicando: «Non ho assolutamente niente a che vedere con questo Stato. Io odio la democrazia come la peste. Quel che voi farete io lo combatterò e cercherò di distruggerlo finché potrò. Ma se voi rimetterete in vita un esercito popolare che abbia gli ideali dei vecchi combattenti che sono morti al fronte considererò mio dovere morale esserci».

La propaganda cinematografica voluta da Goebbels sembra non abbia sortito grandi effetti se Albert Speer nel suo diario annota: «Fin dall’inizio, la gente prese molto più sul serio la situazione di quanto lo facessero Hitler e i suoi (...) L’atmosfera era di forte depressione; il popolo era fortemente impaurito per il futuro. Nessun reggimento partì per la guerra tra lanci di fiori com’era successo all’inizio della Prima guerra mondiale. Le strade rimasero vuote»³³.

Il cinema mette l'elmetto

C'è da chiedersi se il cinema abbia davvero svolto la funzione di palesamento, come scrive Zweig, o se invece sia stato strumento di occultamento come desiderava nel 1917 il generale Erich Ludendorff, capo di stato maggiore dell'esercito tedesco: «La guerra ha mostrato l'irresistibile forza del cinema come medium per educare e influenzare le masse. (...) Per questa ragione, se la Guerra si concluderà com'è desiderabile con un successo, bisogna fare in modo che i film siano usati per assicurare il più grande effetto ovunque l'influenza tedesca sia possibile»³⁴.

È vero che durante il conflitto il cinema mise ovunque l'elmetto patriottico e si adeguò alle esigenze della propaganda, ma crediamo che, pur in modo contraddittorio, abbia aperto canali d'interpretazione e di svelamento mettendo progressivamente in crisi l'entusiasmo della comunità d'agosto. Il cinema, di sicuro più che i giornali e le memorie individuali, spesso rimaste chiuse per anni nei cassette, ha contribuito a manifestare alle grandi masse del fronte interno almeno una parte della natura del conflitto: quella tecnologica e di massa, ma non il suo orrore drasticamente oscurato. I contemporanei hanno la sensazione che il cinema raccontando la guerra stia scrivendo una nuova pagina della sua storia, stia mutando pelle diventando un testimone importante della Storia. Emile Vuillermoz, critico di «Le Temps», sosteneva che il cinema «senza alterare la verità è il più efficace affabulatore; (...) la sua narrazione succinta è quella di un testimone oculare che non fa letteratura»³⁵.

Le immagini cinematografiche del conflitto sono percepite, o banalmente vendute, come immagini vere del conflitto. «L'occhio implacabile del cinema, – sostiene Armand Verhyllle, redattore capo dei *Pathé-Journal* nel 1917 – vede e registra solo ciò che è accaduto. La grande forza del cinema è proprio l'impressione di verità che produce nel pubblico entusiasta; esso rimane il solo di tutti i mezzi di espressione conosciuti ad essere efficace nello spirito delle masse»³⁶. Il cinema «ha distanziato in un passo i giornali e i loro corrispondenti», scrive James Douglas nel 1916 nella rivista «Star», perché il cinema «non descrive: rivela. Non rivela tutto, ma ciò che rivela è vera realtà»³⁷. Non rivela tutto perché gli è proibito anche dalla ferrea censura militare che impediva di mostrare la vera situazione delle trincee, le modalità del massacro, gli orrori quotidiani, i corpi sfracellati dalle bombe e bruciati dai gas. Rivela tuttavia qualcosa nel mostrare spettacolarmente la nuova tecnologia della guerra: «vediamo tutti i congegni e i dispositivi della

complessa macchina di guerra. È una cosa fredda, scienza dell'acciaio, dura routine, sistema feroce, ordini aspri che fanno agire gli uomini come macchine e le macchine come uomini»³⁸.

Il processo di svelamento non è però immediato perché il cinema resta a lungo incapace di posizionare la macchina da presa sia per la frammentarietà della prospettiva bellica che per le difficoltà di ordine tecnico dovute a cineprese voluminose e difficilmente posizionabili nel pericoloso caos dell'attacco e nella lunare terra di nessuno. L'insufficienza tecnica, la censura, i problemi e la contraddittorietà del cinema nell'affrontare il conflitto sono messi in luce con grande lucidità da Piero A. Gariazzo, pittore, regista e fondatore della Savoia Film. Nel suo libro *Il teatro muto* del 1919 scrive che il vero volto della guerra è nascosto dal cinema e l'orrore censurato:

Si sono mandate squadre di operatori al seguito degli eserciti, si sono formate delle sezioni cinematografiche ovunque; brava gente che sono andati al fuoco con il loro treppiede, si sono fatti ferire, e si sono meritati numerose medaglie per fotografare i segni dell'eroismo, il volto degli eroi, e il fumo degli scoppi. Naturalmente, di queste cinematografie fu nella chiusa stanza di un ufficio censoriale fatta un'accurata cernita. Si sono date all'ammirazione del pubblico quelle sole parti che rappresentano le forme della vittoria. Si combinarono titoli gonfi di retorica e completamente falsi per porre un'illusione di parole sopra un'illusione di fatti³⁹.

La raggelante presa di coscienza

Alla censura militare e alle difficoltà tecniche si aggiunge anche un problema di mentalità: i registi e cineoperatori hanno difficoltà ad adeguarsi velocemente al nuovo immaginario bellico e al cambiamento epocale. Ci vorranno le prime sconfitte perché le illusioni, le cecità, le speranze coltivate nei primi mesi del conflitto si trasformino nelle immagini delle lunghe file di prigionieri, dei grigi trasferimenti verso Sedan o Verdun, o si rivoltino nelle meste parate del ritorno delle truppe dai fronti. Vi è un progressivo adeguamento della visione, s'inaugurano nuovi codici e si costruiscono aperture anche critiche, ma non è detto che il cinema e gli europei avessero preso piena coscienza della cesura avvenuta e che la disillusione non si trasformasse in futuro in nuova follia. Ernst von Salomon, soldato del Kaiser, poi di ventura nei *Freikorps* e poi strumento del Terzo Reich hitleriano, ricorda così nel suo romanzo, *I Proscritti*, il ritorno da Verdun delle truppe sconfitte assieme a tutta la nazione guglielmina:

La folla gremiva i marciapiedi; a qualche finestra era appesa, quasi vergognosa, la bandiera nero-bianca-rossa. (...) A un tratto i soldati furono tra noi. (...) Una donna scoppiò a piangere. (...) «Perché non c'è la musica?» sussurrò ansando qualcuno. «Perché il borgomastro non ha ordinato la musica?» Qualche bisbiglio involontario, poi un silenzio mortale. Si udì poi molto indietro un «Urrà...». Di nuovo silenzio. (...) Quando vidi quei volti mortalmente decisi, duri, intagliati nel legno, quegli occhi che guardavano la folla estranei, lontani, ostili – sì, ostili – ebbi *la sicurezza raggelante che tutto... tutto era diverso, assolutamente diverso*⁴⁰.

Per la «raggelante» presa di coscienza ci sono voluti quattro anni e milioni di morti: il risveglio è stato lento quanto tragico. In *L'uomo che ho ucciso* (*The Man I Killed*, 1932)⁴¹ di Ernst Lubitsch, il padre del soldato tedesco morto in combattimento, finita la guerra si è reso conto della sua cecità: «Mi trovavo di fronte a questo albergo quando mio figlio passò in parata. Stava andando a morire e io applaudo».

Il tema della sconfitta, dei cortei dei morti viventi, è dapprima principalmente letterario e successivamente cinematografico, e rimarrà comunque assente per decenni in Italia, nazione che si vorrà vincitrice del conflitto. L'Italia aveva vissuto i suoi giorni «ebberi di rose» con molti mesi,

quasi un anno, di ritardo. Pertanto, la radiosa comunità di maggio avrebbe avuto il tempo per ricredersi e per comprendere che la guerra moderna era tutt'altro che una passeggiata gloriosa, ma dimostrò di voler restare cieca. Marco Bellocchio, in una breve scena notturna di *Vincere* (2009), rappresenta metaforicamente l'incoscienza di quel momento: un corteo notturno di ciechi attraversa le strade della città accompagnato da preti mentre attorno si svolgono le manifestazioni interventiste. Se Mussolini sfrutta l'evento per costruire la sua futura strada politica, resta a noi oggi incomprensibile perché tra il 1914 e il '15 una parte della borghesia, dei giovani anche socialisti e rivoluzionari, degli intellettuali (con le dovute defezioni) non volle vedere. In Italia, è vero, non esisteva la Wandervoegel, l'associazione giovanilistica tedesca che George Mosse definisce «simbolo della rivolta delle nuove generazioni contro la vecchia»⁴², e i cui appartenenti andarono volontari ad arruolarsi per primi e a morire nei campi di Langemarck. Il contrasto tra la vecchia Italicetta giolittiana e le nuove generazioni, soprattutto di studenti e piccolo borghesi, bruciava però sotto le ceneri. La guerra si presenta ai giovani italiani «come impeto di eroismo giovanile, come occasione di rigenerazione del “corpo” nazionale in fiacchito da un ceto dirigente senile»⁴³.

Si andò alla guerra pensando alla bella morte, alla dignità della nazione, al dovere, e poi si fece fatica a elaborare il lutto: dapprima l'illusione della vittoria, poi il mito della vittoria mutilata, il fascismo che eleva la Grande guerra a mito fondativo, e infine la retorica cattolico-patriottica democristiana, hanno impedito per decenni la raggelante presa di coscienza. Il cinema italiano si mise subito al lavoro al fianco degli interventisti e della propaganda patriottica e non si discostò poi per decenni dalla linea della costruzione del mito. Nella prima testimonianza della guerra della Comerio Film, *La grande giornata storica italiana: 20 maggio 1915*, si vede Salandra che annuncia l'entrata in guerra al Parlamento mentre una piazza di colletti bianchi esulta; dei neutralisti, di Giolitti, dei socialisti, non vi è alcuna traccia, mentre il Paese, sotto la guida di casa Savoia, sembra radiosamente in attesa dell'evento bellico. La linea è dettata e s'imporrà a lungo.

Ci sono voluti quasi quarant'anni prima di poter vedere un film italiano che si allontani dalla retorica e condanni l'incoscienza e la cecità della comunità di maggio. Bisogna aspettare il 1959 e *La grande guerra* di Mario Monicelli che nella trama di una commedia inserisce la sequenza del ritorno delle truppe dal fronte di Caporetto. Il campo totale si apre sulla piazza di un paesino del Friuli dove un oratore inneggia all'eroismo dei militari che

stanno difendendo la patria. A un tratto il vociare della gente lo obbliga a fermarsi: stanno per arrivare i militari; la banda intona una fanfara festosa, la gente si apre allegramente per far passare i soldati e tutti sventolano fazzoletti e bandierine tricolori. Poi, a poco a poco la banda smette di suonare e cala il silenzio: resta solo lo scalpiccio dei passi di una truppa scalcagnata, sporca, sbrindellata, affamata, ferita e delusa. Le donne ora usano i fazzoletti per asciugarsi le lacrime. È forse il momento più alto e tragico de *La grande guerra*, dove la commedia lascia il posto alla tragedia, la risata si ferma nella riflessione, senza parole e in modo efficace ribalta quei cortei d'agosto in Europa e quelli di maggio in Italia. Sono passati più di quarant'anni dalle parate usate dai nazionalisti, dal fascismo e da tutta la retorica militarista del dopoguerra; ci sono voluti tanti anni, ma in una sola sequenza si è costruita l'immagine antitetica.



***La grande guerra* di Mario Monicelli, 1959**

1. S. Zweig, *Il mondo di ieri* (1941), Mondadori, Milano 2001, p. 173.
2. In G. Sadoul, *Storia generale del cinema. Il cinema diventa un'arte (1909- 1920)*, Einaudi, Torino 1967, p. 340.
3. Cfr. E. Canetti, *La lingua salvata. Storia di una giovinezza* (1977), Adelphi, Milano 1980, pp. 124-125.
4. S. Zweig, *op. cit.*, pp. 173-174.
5. G. Chevallier, *La paura* (1930), Adelphi, Milano 2011, p. 24.
6. I.F.W. Beckett, *La prima guerra mondiale. Dodici punti di svolta*,

Einaudi, Torino 2013, p. 144.

7. Vedasi: H. Puisseux, *Les figures de la guerre. Représentations et sensibilités, 1839-1996*, Gallimard, Paris 1997.

8. Il film è rimontato dopo l'armistizio dell'Austria con l'Italia in una *Peace Edition* e in versioni diverse a seconda dei Paesi di distribuzione. Griffith girerà nel 1918 altri tre film che hanno per sfondo la Grande guerra: *The Great Love*, *The Greatest Thing in Life* e *The Girl Who Stayed at Home*. Quest'ultimo è ancora in produzione quando la Germania capitola e Griffith è costretto a correggere la propaganda antitedesca mostrando dei soldati tedeschi che pregano davanti al ritratto della mamma: «Salvaci dal nemico; salvaci da noi stessi», recita la didascalia.

9. G. Chevallier, *op. cit.*, p. 28.

10. In P. Noble, *Fuggiasco da Hollywood*, Il Saggiatore, Milano 1964, p. 48. È parte del discorso di commemorazione di Griffith tenuto da Stroheim alla BBC il 30 dicembre 1948. Forse, a distanza di trent'anni, il regista-attore ricorda male gli eventi perché il film fu proiettato quasi a guerra finita.

11. Per più di trent'anni il film è stato considerato perduto e quindi poco studiato nonostante la sua indubbia qualità. L'unica copia esistente al mondo è stata ritrovata in un archivio portoghese negli anni Sessanta e restaurata dall'U.S. Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Nel 1940, Archie Mayo gira il remake con lo stesso titolo ma ambientandolo nel secondo conflitto mondiale.

12. Ispirato al romanzo *Im Westen nichts Neues* (1929) di E.M. Remarque, trad. it. di S. Jacini, *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, Mondadori, Milano 1964. In Italia il film poté essere proiettato solo nel 1956 a causa della censura che lo proibì per 26 anni. Nel 1936 ebbe una nomination per il Nobel della pace, ma non lo ottenne perché un film non poteva essere premiato.

13. Coregia di Mauritz Stiller non accreditato.

14. Cfr. H. Caine, *The Woman of Knockaloe*, Cassell, London 1923.

15. S. Zweig, *op. cit.*, pp. 184-185.

16. In S. Audoin-Rouzeau, J.-J. Becker (a cura di), *La prima guerra mondiale*, Einaudi, Torino 2007, vol. II, p. 164.

17. Th. Mann, *La montagna magica* (1924), Mondadori, Milano 2010, p. 1069.

18. E. Jünger, *Nelle tempeste d'acciaio* (1920), Guanda, Parma 2002, p. 6 (corsivo nostro).

19. In S. Kracauer, *Cinema tedesco dal "Gabinetto del dottor Caligari" a Hitler*, Mondadori, Milano 1997, p. 23.

20. In P. Englund, *La bellezza e l'orrore. La grande guerra narrata in diciannove destini*, Einaudi, Torino 2012, p. 19.
21. M. Eksteins, *Rites of Spring. The Great War and the Birth of the Modern Age*, Bantam Press, London 1989, p. 177.
22. N. Ferguson, *La verità taciuta. La Prima guerra mondiale: il più grande errore della storia moderna*, Corbaccio, Milano 2002, p. 269.
23. S. Kracauer, *op. cit.*, p. 21.
24. P. Sorlin, *Ombre passeggere. Cinema e storia*, Marsilio, Venezia 2013, p. 132.
25. Alcune fonti: *J'accuse!*. La prima versione muta viene presentata pochi giorni dopo l'armistizio all'hotel Dufayel sugli Champs Elysées a Parigi; al pubblico nel marzo del 1919 al Gaumont Palace della capitale francese. Il film è inizialmente diviso in quattro episodi con una durata di 199' (5250 metri); la seconda versione del 1919 è ridotta a tre episodi, dura 166' (4350 metri, secondo altri a 900 metri; cfr. E. Groppali, *Abel Gance*, il Castoro, Firenze 1985, p. 35) ed è destinata al mercato britannico, la terza versione per il mercato americano del 1921 è ulteriormente ridotta e con il finale cambiato in happy end che modifica il pacifismo del film in patriottismo, ma esistono altre versioni perché Gance aveva l'abitudine di rimontare i propri film. Sulla effettiva lunghezza del film i dati sono molto contrastanti e vanno considerati con prudenza. Nel 1937, il regista gira la versione sonora di 104'.
26. La durata originaria del film è di 93', la copia restaurata nel 1969 è più corta di 27 minuti. In Inghilterra è distribuito come *Hell on Earth*, in Francia con il titolo *No Man's Land*. La copia da noi vista ha la durata in video di 96'.
27. Altre fonti 1932; nella copia originale la data è 1931.
28. Cfr. R. Dorgelès, *Les Croix de bois* (1919), Le Livre de Poche, Paris 2011.
29. Da non confondere con l'omonimo film di Hawks del 1926 che racconta tutt'altra storia.
30. Cfr. S. Kracauer, *op. cit.*
31. E.M. Remarque, *Niente di nuovo*, cit., p. 13.
32. S. Zweig, *op. cit.*, pp. 182-183 (corsivo nostro).
33. In D. Welch, *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*, Clarendon Press, Oxford 1983, p. 191.
34. Id., *The Proletarian Cinema and the Weimar Republic*, in «Historical Journal of Film, Radio and Television», vol. I, 1981, p. 4.
35. E. Vuillermoz, *La Puissance militaire de la France*, in «Le Temps», 26

settembre 1917.

36. A. Verhulle, *La vérité cinématographique*, in «Pathé-Journal», n. 32, 1917.
37. J. Douglas, *The Somme Pictures – Are They Too Painful for Public Exhibition?*, in «Star», Londra 25 agosto 1916, p. 2.
38. *Ibidem*.
39. P.A. Gariazzo, *Il teatro muto*, Lattes, Torino 1919, pp. 319-324.
40. E. von Salomon, *I Proscritti. Un romanzo* (1930), Baldini & Castoldi, Milano 1994, pp. 25-27; (corsivo nostro).
41. Nel 1932, dato l'insuccesso commerciale (siamo in piena crisi economica e un film del genere non trova il suo pubblico), la Paramount lo rieditò con il titolo *Broken Lullaby* e di nuovo nel 1936 come *The Fifth Commandment*. Il film è affidato dalla Paramount a Lubitsch dopo che Èjzenštejn rifiutò di girarlo. È proiettato alla prima edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, ma il regime fascista ne proibì poi la distribuzione in Italia. Sul titolo italiano, riportato in molte fonti, abbiamo qualche riserva, visto che il film non venne distribuito. Lubitsch aveva girato nel 1921 un curioso film antimilitarista, *Lo scoiattolo* (*Die Bergkatze*).
42. G.L. Mosse, *Le origini culturali del Terzo Reich*, Il Saggiatore, Milano 2008, p. 124.
43. C. Papa, *L'Italia giovane dall'Unità al fascismo*, Laterza, Roma-Bari 2013, p. 78.

I Want You!

Una volta dichiarata la guerra bisogna arruolare gli uomini. L'arrivo della cartolina precetto o la decisione di partire come volontario sono il primo gradino dell'abbandono della vita civile per quella militare. In Gran Bretagna, in Australia e più tardi negli Stati Uniti, dove non vi è ancora la leva obbligatoria, bisogna convincere i giovani e per questo si mobilita un complesso apparato di propaganda: i Kantorek non sono certo sufficienti per i grandi numeri necessari alla guerra moderna e l'euforia dei primi giorni non si traduce necessariamente in quantità. La *recruitment propaganda* si serve in Inghilterra primariamente di canzoni e di manifesti come il «*I Want You*» con il volto di lord Kitchener, ex governatore dell'Egitto e poi ministro della Guerra, e il suo dito minaccioso puntato verso i passanti (poi in versione zio Sam negli Stati Uniti e in Germania con il volto dell'anonimo soldato dall'elmo chiodato). L'uomo col dito puntato, che apparve in Italia disegnato da Achille Mauzan per la sottoscrizione del prestito di guerra, è la «metafora di quella modernità che investì simultaneamente tanto i mezzi di distruzione quanto quelli della comunicazione, di produzione e di controllo dei sentimenti»¹.

Il cinema, quando entra in azione, è più sottile e meno imperativo degli aggressivi manifesti, anche se si allontana poco dai temi dell'iconografia murale. Oltre a manifesti e canzoni, la propaganda britannica si avvale di raffinati libelli elaborati dal War Propaganda Bureau composto da un bel gruppo di intellettuali, tra i quali: Arthur C. Doyle, Gilbert K. Chesterton, Thomas Hardy, Rudyard Kipling, Herbert G. Wells. L'ufficio, creato da Lloyd George e tenuto segreto fino al 1935, in un primo momento non prende in considerazione la fotografia (solo due fotografi in divisa hanno la possibilità di scattare immagini sul fronte occidentale), né il cinema. I primi reparti di volontari inglesi non si devono quindi ai film o ai cinegiornali, ma alla propaganda dei comizi, dei libelli, delle canzoni e dei manifesti.

Diversa è la situazione negli Stati Uniti che, entrati in guerra più tardi, elaborano strategie in cui il cinema è elemento centrale. Il Committee on Public Information (C.P.I.), organizzazione federale presieduta dal giornalista *muckraking*² George Creel, istituisce immediatamente una divisione

cinematografica con il compito di aiutare l'arruolamento e poi di costruire il consenso. Due giorni dopo l'entrata in guerra, la divisione di Creel mette in produzione ben quattro filmati propagandistici: *Pershing's Crusaders*, *America's Answer*, *Four Flags* e *The Official War Review*. Gli attori di Hollywood si misero subito a disposizione del C.P.I. incitando il pubblico al lealismo, all'arruolamento o all'acquisto di *bond* governativi: «le riviste cinematografiche erano piene di fotografie di divi in uniforme, o che acquistavano Buoni della Libertà, di dive che facevano la calza per i ragazzi lontani, o frequentavano corsi per crocerossine»³.

In ogni caso, vuoi convinti dalla propaganda, vuoi da personali posizioni nazionaliste e patriottiche, una volta deciso bisogna arruolarsi e partire. È questo il momento in cui l'euforia pubblica delle masse si scioglie negli spazi privati della casa e della famiglia, dove si sviluppano dinamiche relazionali ben diverse che il cinema ha narrato molte volte in varianti di un modello rimasto stabile nelle sue linee portanti. Poiché la scarsità di fonti memorialistiche al riguardo e l'ambito strettamente privato del momento hanno reso difficile trovare riferimenti precisi a cui ispirarsi, il cinema lo ha pertanto immaginato e ricostruito coerentemente alla funzione narrativa che esso deve avere nell'intero contesto del film. Le principali configurazioni del distacco sono di una madre da un figlio, di un marito dalla moglie, o da una donna che si ama (e magari è amata anche da un altro). La dinamica è diversa se il personaggio decide di arruolarsi per patriottismo o se vi è costretto; nel primo caso si contrappone l'euforia del volontario alla preoccupazione dei familiari (se non ne condividono la scelta), nel secondo prevale la rassegnazione di tutti gli attori in gioco. Sono strutture discorsive molto semplici che potrebbero essere assimilate a quelle «figure profonde» di cui parla lo storico Alberto Mario Banti, ovvero costellazioni narrative che «incorporano una tavola valoriale specifica, offerta come quella fondamentale che dà senso al sistema concettuale proposto»⁴.

Sono profonde perché toccano fatti primari, come il rapporto madre-figlio, marito-moglie, amante-amato, e si collocano in un continuum discorsivo che ha radici lontane pur nella rielaborazione funzionalmente innovativa. Nel contesto narrativo del cinema bellico si offrono come quei luoghi radicati che sono sradicati dalla guerra, come cesure da un mondo a un altro, e anche come dissoluzione dell'universo familiare provocato dall'arruolamento visto paradossalmente come atto necessario per la difesa della madre, della moglie, dei figli, dalla barbarie nemica. Ci si arruola per

difendere la madre Patria e con essa tutte le madri da cui la guerra ci separa; e allo stesso tempo avviene quel processo che Hegel definirebbe la seconda nascita dei figli, cioè «l'educazione di essi a persone autonome»⁵.

Johnny, Jacques e Chico si arruolano

In alcune varianti del cinema hollywoodiano del periodo bellico e della prima metà degli anni Venti, la decisione di arruolarsi si raffigura nel richiamo paterno al senso del dovere nei confronti di un figlio scapestrato e immaturo che non ha preso sul serio il precipitare degli eventi. La guerra è in questo caso il motore che spinge all'azione adulta e responsabile, il cogente della *Bildung* novecentesca che non è fatta di individui ma di masse; e i padri che spingono i figli a diventare «persone autonome» non possono sapere che sarebbero diventati solo dei numeri. In *La grande parata* (*The Big Parade*, 1925)⁶ di King Vidor, l'ozioso e ricco Jim Apperson (John Gilbert) pensa solo a divertirsi e, quando la madre gli comunica preoccupata che gli Stati Uniti hanno dichiarato guerra alla Germania, Jim sorride: «Ho già abbastanza guerra in casa... con mio padre» e se ne va a zonzo per la città dove è bloccato dalle parate di giovani che si avviano ad arruolarsi. Un cartello recita: «Che strana cosa il patriottismo. Per anni non se ne sa nulla e poi improvvisamente... musica marziale, bandiere che sventolano, e il patriottismo diventa la più grande emozione!». Jim non è per nulla coinvolto e la musica patriottica è per lui solo un ritmo festoso. Tornato a casa è aspramente criticato per la sua noncuranza e immaturità dal padre, un aristocratico del Sud, che lo esorta a prendersi le sue responsabilità di uomo e di cittadino americano: «Siamo in guerra ora ed è giunto il momento che ogni uomo si dia da fare! Guarda tuo fratello! Guarda come si assume le sue responsabilità!». Severamente, puntando contro di lui l'indice: «Il paese è in guerra! Non c'è spazio nella mia casa per gli oziosi!». Più che il padre è Justyn, la fidanzata, a persuaderlo contro voglia ad arruolarsi, ma non per spirito patriottico bensì per poterlo vedere in una bella uniforme.

La grande parata è un film di formazione: Jim, il frivolo, il noncurante, passato per l'esperienza del fronte diventa maturo come desiderava il padre; ma anche la narrazione di Vidor ha un percorso di trasformazione: da un inizio di genere fortemente nazionalista declina alla fine in melodramma pacifista e di condanna della guerra. È necessario che il film coniughi all'inizio il patriottismo pubblico con quello privato per isolare Jim e spingerlo forzatamente alla decisione. Solo la madre è preoccupata, ma non c'è madre cinematografica che non lo sia. Vidor costruisce un prodotto che possa toccare il più vasto pubblico possibile (e gli incassi gli diedero ragione) elaborando una struttura narrativa multi genere: inizia come brillante

commedia leggera, si sposta lentamente verso il furore bellico per chiudere con il mesto melodramma: quasi lo stesso itinerario percorso dalla Storia. Il pubblico lo accolse molto favorevolmente perché in sottotraccia vi sono nel film elementi congeniali alla mentalità americana che vedeva la guerra non solo come una battaglia per la democrazia, ma anche come esperienza di livellamento sociale. Il borghese Jim decide alla fine di abbandonare le ostentazioni del suo ricco *milieu* sociale per amare una semplice contadina; è diventato un uomo americano a tutto tondo.



La grande parata di King Vidor, 1925

In *Barbed Wire* di Lee il passaggio alla maturità e alla comprensione è segnato al femminile. Mona, dopo aver salutato la partenza del fratello André che non la guarda, non la rassicura, e si stacca da lei bruscamente senza un addio, dice rivolta all'anziano padre: «Come vorrei essere un uomo per aiutare a sconfiggere questi tedeschi!», e il padre esclama: «Sei dura, Mona. Sei dura!». E lei: «Non li odi anche tu?». Il padre, veterano del conflitto franco-prussiano: «No, Mona, un uomo che ha vissuto la guerra ha imparato un bel po' di lezioni sull'odio». Anche la ragazza lo capirà amando Oskar (Clive Brook), un soldato tedesco prigioniero nella sua fattoria trasformata in campo di concentramento. Il percorso di formazione che la guerra ha avviato in questo caso coinvolge Mona più che André: la ragazza capirà nell'amore l'assurdità dell'odio. *Barbed Wire* si rivolge a un pubblico da coinvolgere emotivamente in una storia d'amore pacifista, ma risente anche delle scelte della politica americana che aveva dato avvio a un poderoso piano di

finanziamenti nei confronti della Germania (il piano Daws) per risollevare la difficile situazione economica tedesca e anche dell'arrivo a Hollywood di attori e registi tedeschi che avevano fatto mutare l'atteggiamento dei *tycoon* dell'industria cinematografica statunitense. Ora non si potevano né si dovevano più raffigurare i tedeschi come barbari assetati di sangue, unni violentatori di donne e assassini d'innocenti, ma solo come uomini costretti a combattere. Il film di Lee, d'impianto fortemente pacifista, si può considerare l'iniziatore di una *new wave* del cinema americano progressivamente meno patriottardo e più riflessivo.

Alcuni film raccontano il momento della partenza per il fronte contrapponendo lo spazio privato a quello pubblico, il dolore intimo e la gioia pubblica, come fossero ambiti che esprimono sentimenti antitetici. Nel melodramma fiammeggiante *Settimo cielo* (*Seventh Heaven*, 1927⁷), Frank Borzage monta parallelamente le strade di Parigi invase dai soldati festeggiati dalla popolazione e la disperazione di Diane, appena sposata con Chico, e della moglie malata del vicino che non potrà più avere le cure indispensabili del marito. Nel caso specifico, i due personaggi maschili, per nulla felici di andare alla guerra, sono di estrazione proletaria, sono poveri spazzini che vivono nei sottotetti di Parigi. La denotazione sociale è interessante perché in altri contesti filmici, dove i personaggi appartengono alla borghesia, è difficile trovare atteggiamenti di evidente dolore per la partenza e casomai si assiste a espressioni di orgoglio patriottico. Il documentario *Met onze jongens aan den Ijzer* (1928⁸) del fiammingo Clemens De Landtsheer segna l'arruolamento di un giovane e povero contadino come momento di apparente assenza di espressioni sentimentali. Si tratta, con ogni evidenza, della ricostruzione scenografica di una casa contadina molto povera: da un lato la madre che non esprime alcuna emozione evidente, dall'altro il soldato; sulla tavola un involto di stoffa con dentro riserve alimentari; sulla parete un calendario che segna il 1° agosto (per collocare l'evento). Il soldato prende l'involto e senza salutare se ne va. È probabilmente una descrizione vicina a ciò che realmente accadeva in molte povere famiglie contadine; in questo senso le narrazioni in modalità diverse del distacco rispondono a visioni letterarie, se non borghesi, e alle quali spesso si unisce la reiterazione del cliché dei «fiori nelle canne dei fucili».

Con l'avvicinarsi della Seconda guerra mondiale il momento della partenza è descritto nei film europei senza alcun accento patriottico, come preludio alla tragedia. In *Ultimatum*, girato in Francia dall'esule tedesco

Robert Wiene nel 1938⁹, Anna, una viennese (Dita Parlo), è sposata felicemente con il serbo Stanko; nei giorni dell'ultimatum alla Serbia la coppia dovrà dividersi in campi avversi e Anna piomba tragicamente in una terra di nessuno, né completamente serba né più austriaca: come le lingue, anche gli amori subiranno i conflitti. Già nel prologo, il film annuncia il messaggio pacifista che s'incarna nell'ambiguità di campo della protagonista: una breve sequenza mostra una scena agreste con contadini che danzano allegri seguita da un cartello: «La distruzione delle normali relazioni tra Paesi e tra individui nel 1914». Stessa dinamica in *Paradiso perduto* (*Paradis perdu*, 1939) di Gance, nel quale un pittore, divenuto sarto per amore, sposa l'indossatrice che ama. La coppia di novelli sposi passeggia tranquillamente nella campagna estiva della Provenza, ma il momento felice è interrotto dal suono della campana del villaggio e dai canti patriottici di un gruppo di contadini che sfila portando la bandiera francese: la guerra è scoppiata e la coppia non esprime alcuna gioia alla notizia. Il pittore-sarto è subito chiamato alle armi.

Nel 1941, pur nel pieno del clima patriottico seguito all'entrata in guerra degli Usa, John Ford non dissimula la sua avversione raccontando una vicenda ambientata durante il primo conflitto mondiale. La notizia dell'arruolamento dei figli dell'anziana mamma Bernie de *L'ultima gloria* è senza alcuna enfasi: il simpatico postino del villaggio, che segretamente ama la donna, deve recapitarle la lettera di coscrizione e non sa che pesci pigliare: se potesse nasconderebbe l'ordine, ma alla fine, suo malgrado, è costretto a consegnarla, e anche a leggerla, perché Bernie è analfabeta. Ne segue la mesta rassegnazione: si deve partire, non c'è alternativa e non ci sono fanfare né toni patriottici. Per mamma Bernie quelle lettere danno il via a un lungo calvario di separazioni dai suoi quattro figli. Ford racconta la guerra dal punto di vista del fronte interno e il messaggio di condanna si struttura quasi esclusivamente attorno alla dissoluzione del nucleo familiare e alla decisa figura materna.

Riti d'iniziazione

L'arruolamento, la separazione, e l'addestramento sono il punto di mediazione narrativo tra la vita pacifica e l'inferno dei combattimenti. Quasi sempre le reclute, dopo le formalità burocratiche e la visita medica di prammatica, sono accompagnate nel loro viaggio da un Caronte, un sottufficiale generalmente perfido e sadico che li spoglia rapidamente e brutalmente della loro individualità per trasformarle in obbedienti macchine da guerra. Per lungo tempo film anche critici nei confronti del conflitto non derogheranno dal prototipo che segna il punto di passaggio come una *Bildung* che si attua nell'esperienza del cameratismo, della dura disciplina, della sostituzione del padre con un educatore senza sentimenti.

Il personaggio centrale è quindi il sottufficiale veterano, figura topica del genere, il cui rozzo ma efficiente pragmatismo ha il compito di realizzare la trasformazione. Il cinema può attingere in parte da documenti visivi che mostrano le file di volontari davanti ai tavoli di arruolatori (soprattutto nei cinegiornali inglesi e statunitensi) e in più rare riprese d'addestramento delle truppe; deve anche in questo caso ricostruire e immaginare secondo modalità che si ripetono e si fissano nel tempo con modeste varianti. In genere, il modello ha questa struttura: c'è un ufficiale burbero arruolatore seduto davanti a un tavolo con un pacco di scartoffie che esamina i volontari, mentre la fila di ragazzi in borghese aspetta timidamente ma risolutamente. Una volta iscritti nei ruoli essi sono sottoposti ad una sbrigativa visita medica, poi spediti a ricevere le divise distribuite in modo brusco e senza tanto andare per il sottile per quanto riguarda le taglie, e infine affidati al Caronte di turno che inizia a insegnare loro come marciare. Incapaci e goffi, ricevono la loro razione d'insulti e sono sottoposti ad angherie; la trasformazione si compie e le reclute, diventate soldati obbedienti e disciplinati, partono per il fronte in un treno ricoperto di scritte ironiche.

In alcuni esempi, in particolare prodotti da Hollywood, l'euforia patriottica dei primi giorni d'agosto contagia tutti e la decisione di entrare nell'esercito coinvolge anche i troppo giovani, i troppo anziani, e persino persone con problemi di salute considerate inabili; se vogliono arruolarsi devono mentire: a volte ci riescono, altre volte vengono rispediti a casa. Ad esempio, in *Blighty* (1927) di Adrian Brunel, Robin, studente e unico figlio maschio dei ricchi Villiers, è costretto a tornare in madrepatria dalla Germania dopo l'attentato di Sarajevo. I suoi genitori non danno eccessiva importanza

all'accaduto, mentre la sorella Ann, leggendo i giornali, s'interessa solo dei risultati sportivi. Allo scoppiare della guerra Robin desidera arruolarsi nonostante la contrarietà familiare, ma non ha l'età e al reclutamento dichiara di avere diciannove anni. Non è il solo caso: altri giovani personaggi cinematografici mentono pur di partecipare all'evento bellico. Il cinema propone così la questione generazionale che alcuni storici della mentalità hanno analizzato; la modalità prevalente è la rappresentazione dell'indifferenza o la preoccupazione dei genitori (soprattutto della madre) e l'entusiasmo adolescenziale dei giovani che non vogliono perdere l'occasione di staccarsi dalla famiglia diventando autonomi. Gli anziani non sono però più coscienti dei giovani del pericolo che incombe, ma preoccupati dell'improvviso distacco dei loro figli; la differenza generazionale si configura comunque nella reciproca cecità per quello che sta per accadere.

In *Le vie della gloria*, Hawks propone una diversa lettura dei rapporti generazionali, tra recluta e ufficiale: il vecchio padre del capitano Paul La Roche, interpretato da Lionel Barrymore, veterano della guerra del Sudan del 1898, fervente patriota, si arruola come soldato semplice e finisce nel plotone comandato dal figlio. Evidentemente l'anziano genitore è riuscito a entrare nell'esercito mentendo sull'età (cosa difficile a spiegarsi visto l'aspetto) e anche sul nome, spacciandosi per un certo Morain; continua a mentire ironicamente anche al figlio dichiarando di avere solo quarantotto anni, ma poi dice la verità: ha più di sessant'anni. A questo punto Paul gli comunica che dovrà rispedirlo a casa, al che il padre esclama: «Io ero soldato prima che tu nascessi!»; ma non è più la stessa condizione della guerra in Sudan, adesso, dice Paul: «Se un uomo sbaglia, dieci suoi compagni muoiono». Il padre insiste per rimanere, e a un certo punto ricorre alla gerarchia familiare: «Paul, io sono tuo padre e ti ordino di non rimandarmi indietro!», ma non c'è nulla da fare perché i ruoli sociali e familiari nell'esercito sono annullati e in questo caso il figlio è ora gerarchicamente superiore al padre.

Il tono di *Ali (Wings, 1927)* di William A. Wellman è dichiaratamente spettacolare, quasi frivolo, nel trattare la guerra; così è anche l'arruolamento che si presenta con il tono scanzonato del cartello che lo precede: «Il primo passo sulla via della gloria... niente brividi, niente glamour, e la stessa eccitazione di un ritorno a scuola». I volontari hanno tutti l'aspetto borghese, vestono giacca e cravatta e firmano la loro ferma decisi e veloci senza tanti controlli da parte dell'ufficiale. Uno di questi ha l'aspetto un po' strampalato, oltre alla valigia porta con sé l'ombrello dato che in trincea potrebbe anche

piovere. Dichiara il suo nome: Hermann Schwimpf, troppo tedesco per essere arruolato nell'esercito a stelle e strisce. Il "tedesco" si ribella e dice di essere un tiratore più bravo del reclutatore che è "irlandese", e fa il cenno di togliersi la giacca; il caporale credendo che voglia fare a botte lo stende con un pugno. In realtà il povero Hermann vuole solo mostrare la bandiera a stelle e strisce che ha tatuata sull'avambraccio; ha un nome nemico, ma è un fervido patriota: arruolato. Wellman chiude la scena riprendendo in primissimo piano dal basso la faccia cattiva dell'arruolatore con un'inquadratura e in una sequenza che si ritrova quasi eguale in *Full Metal Jacket* (1987) di Stanley Kubrick. Il breve quadro comico di *Ali* delinea la seria situazione della minoranza non-wasp dei *german-americans* sottoposti a una costante persecuzione: molti di loro vengono incarcerati perché contrari al conflitto o legati alla madre patria, i giornali e le scuole di lingua tedesca vengono chiuse, i nomi di alcune città cambiati (Berlin nell'Iowa divenne Lincoln).

Nel 1930, all'apice della crisi economica, Howard Hughes si permette di spendere ben otto milioni di dollari per realizzare *Gli angeli dell'inferno* (*Hell's Angels*, codiretto con James Whale e Edmund Goulding), un costosissimo giocattolo che doveva soddisfare la passione del milionario per l'aviazione. Storia principalmente d'amore per le donne e per gli aerei, il film ha un'interessante macrosequenza utile come punto di mediazione tra il frivolo ambiente alto borghese dei ragazzi di Oxford e la vita militare. La guerra è dichiarata, e dagli ambienti raffinati si passa senza soluzione di continuità a un austero interno militare dove i volontari ricevono la divisa. Uno di loro, timidamente, protesta per aver ricevuto pantaloni di taglia troppo piccola ma è spedito via bruscamente. L'abbandono della vita civile per quella militare è segnata mediante delle sotto-figure: la nuova condizione sociale non prevede taglie individualizzate, ci si deve spogliare della propria mentalità e progressivamente vestirne un'altra. La vestizione è il secondo gradino della *Bildung*: scegliere non è più possibile, ora tocca solo obbedire, anzi, la protesta genera un giudizio ironico: quella recluta non è ancora un soldato e si comporta con mentalità di civile.

In *I fucilieri delle Argonne* (*The Fighting 69th*, 1940) di William Keighley, un *preparedness picture*¹⁰, mentre infuria la Seconda guerra mondiale e gli americani sono ancora alla finestra, lo spavaldo James Cagney, nel ruolo di Jerry Plunkett, giovane strafottente di Brooklyn di origine irlandese, riceve vestiti di una taglia superiore alla sua (l'attore era effettivamente piuttosto

basso di statura) e protesta vivacemente, ma viene scacciato dal caporale: «Il problema è tuo, vattene», al che Cagney lo apostrofa: «Grande stupido asino!», rischiando la prima punizione. Keighley mostrando la resistenza di Jerry alla vestizione uniformante determina il carattere ribelle del personaggio. Dopo la distribuzione della divisa, è sottoposto alla visita medica di prammatica e Jerry sfotte l'ufficiale medico che gli chiede di leggere la tavola ottometrica: «Che hai? Non sai leggere?», gli chiede, e lui: «Solo le lettere, ma non so cosa significhino»; l'ufficiale insiste, e lui si diverte: «B sta per Brooklyn, Y per Yonkers, Q per Queens, H per Harlem, e X... per Bronx!». Poi al medico che lo ausculta con il fonendoscopio: «Di qui ci sono già passato. Che senso ha?»; ma poi sviene alla puntura antitetanica mostrando che la sua spavalderia è solo a parole. I soldati iniziano l'addestramento; l'ufficiale è come al solito burbero con le reclute; al comando di presentare le armi, un soldato non capisce l'ordine e consegna il fucile all'addestratore che lo apostrofa con i peggiori insulti del catalogo militare. La macrosequenza serve per presentare e caratterizzare Jerry, ma questa volta la prima stazione della via crucis verso il fronte non riesce a piegare il personaggio, che persiste nell'atteggiamento arrogante e che solo durante i combattimenti troverà la dimensione eroica ma mai quella militare: resterà un ribelle. *I fucilieri delle Argonne* si rivolge alle comunità irlandesi e cattoliche con una certa preveggenza preparatoria alla futura entrata in guerra degli Usa.

Le poche pagine che Remarque dedica in *Niente di nuovo sul fronte occidentale* all'addestramento consolidano letterariamente il prototipo. Himmelstoss è il sottufficiale destinato ad addestrare gli studenti di Kantorek, è «un piccolo uomo tozzo, che aveva servito dodici anni; baffi rossastri, arricciati». Da borghese era postino, affabile e di buone maniere, ma una volta arruolatosi volontariamente diventa «il peggior aguzzino della caserma, ed era il suo vanto». L'arrivo in caserma delle reclute è segnato dalla non consapevolezza di ciò che li aspetta e dalla loro mentalità piccolo borghese: «Quando ci presentammo al Comando di presidio, eravamo ancora una classe di venti scolari che, con grande presunzione, si fecero tutti insieme radere la barba – alcuni per la prima volta – prima d'entrare in caserma. (...) eravamo pieni di idee indistinte, che ai nostri occhi conferivano alla vita e anche alla guerra un carattere idealistico e quasi romantico». Presto le cose cambiano e gli studenti imparano «che un bottone lucido è più importante che non quattro volumi di Schopenhauer»¹¹. Il loro entusiasmo si spegne di fronte al potere di un postino «divenuto per caso un superiore gallonato che

esercitava su di noi un potere maggiore di quello che prima non avessero i nostri genitori, i nostri educatori e tutti gli spiriti magni della civiltà – da Platone a Goethe – messi insieme»¹².



Il postino Himmelstoss fiero nella sua nuova uniforme. *All'ovest niente di nuovo* di Lewis Milestone, 1930

Himmelstoss si diverte a prendere di mira Paul, silenziosamente ribelle: gli fa rifare la branda quattordici volte di seguito, pulire e ripulire le scarpe, tirare a lucido la camerata, spazzare con lo straccio la neve dal cortile, lo mette di guardia tutte le domeniche, lo fa stare sull'attenti per interi quarti d'ora, correre di notte per ogni minima infrazione e marciare per ore intere al freddo e nel fango, chiamandolo sempre «sporca carogna». Himmelstoss, il postino, sempre poco considerato dagli studenti, si prende la sua rivincita sociale: da sottoufficiale è qualcuno. L'Himmelstoss di Remarque è il personaggio che accomuna molte delle caratteristiche dei Caronte letterari e cinematografici, ma in una chiave più sociale che astrattamente attanziale. Le due versioni cinematografiche del romanzo di Remarque (di Milestone e di Delbert Mann del 1979) differiscono nel riprodurre le pagine dedicate all'arruolamento.

La prima segue cronologicamente il percorso di Paul Bäumer che dopo l'esortazione di Kantorek si avvia assieme ai suoi compagni ad entrare in caserma. L'atmosfera è goliardica ed euforica: i ragazzi si sistemano sulle brandine della camerata cominciando a togliersi i vestiti borghesi per indossare quelli militari: «Sai quanto ci guadagneremo in salute!», sostiene uno dei compagni di Paul, «E quante marce faremo», «Eh, no – gli risponde

un altro – Io vado in cavalleria!», «Niente cavalleria per me... la fanteria è la regina delle armi. Voglio assalti alla baionetta! Tra un mese sarò pieno di medaglie». Il loro percorso di formazione deve ancora iniziare, sono ancora studenti borghesi che credono di partecipare a un gioco che non cambierà loro la vita né la personalità. Entra pomposamente Himmelstoss e dà l'attenti, ma nessuno gli bada, e anzi iniziano a sbotterlo: «Ma dove l'hai pescata questa uniforme?»; per le reclute è ancora il postino, ma ora è il loro superiore gallonato che esercita un potere che socialmente non avrebbe mai avuto. Egli ha il compito di realizzare l'omologazione, di costruire il soldato massa della guerra novecentesca, intercambiabile e assolutamente standard: «La prima cosa da fare è scordare tutto ciò che avete imparato! Scordate quel che eravate e quel che volevate diventare» urla Himmelstoss, «Diventerete solo dei soldati e questo basta! Vi svezzerò dal latte di vostra madre!».

Svezamento, vestizione, riduzione ad uno senza più distinzioni sociali nell'uniformità grigia della truppa, sono rapidi e bruschi passaggi narrativi che il cinema rappresenta in modalità ripetute nel tempo con poche variazioni di rilievo. La trasformazione sociale e psicologica di Paul si attua nelle marce forzate in mezzo al fango, nelle punizioni e vessazioni di ogni genere: tutte cose assolutamente inutili per l'esercizio della guerra in sé (non si marcia nella terra di nessuno), ma essenziali all'esercizio della cieca obbedienza. L'ex-postino non è sadico per motivi personali, ma perché incarna il ruolo dell'omologatore: egli è uno degli agenti della macchina bellica di cui è parte. Se in *Remarque* permangono giustificazioni sociali (dal nulla come postino a dio in terra come addestratore), nella versione cinematografica di Mann egli sembra motivato dal sadismo interiore ed è raffigurato come fredda macchina impersonale; il personaggio, interpretato da Ian Holm, perde la motivazione del suo agire e diventa pura funzione. L'Himmelstoss di Mann non è più il buffo postino del villaggio trasformato, forse persino a sua insaputa, in uno degli elementi dell'ingranaggio, ora è senza identità, senza un passato né un legame con le reclute: è l'Arruolatore.

La figura non muta nemmeno nei film che raccontano il secondo conflitto mondiale. In *Prima dell'uragano* (*Battle Cry*, 1955) di Raoul Walsh, le reclute raggiungono la caserma di San Diego per «cominciare una nuova vita» che inizia con il taglio dei capelli, primo passo della spersonalizzazione. Il ruolo attanziale dell'ufficiale addestratore non è cambiato: «Voi non siete più esseri umani, siete reclute, siete molluschi!». In *Full Metal Jacket* è elevato ai massimi termini, ma ha una conclusione diversa: il sergente

maggiore Hartman è ucciso da Palla di lardo. Hartman era nella vita un vero ufficiale dei marines (Lee Ermey) e il regista ricorda di averlo scelto perché l'addestratore deve saper recitare e quindi può interpretare il ruolo di se stesso meglio di qualsiasi attore: «In un certo senso gli istruttori sono attori. Ogni otto settimane allenano un nuovo gruppo, dicono le stesse cose. Perché questo abbia una parvenza di sincerità e una qualche efficacia, devono recitare. E i loro insulti sono degni di un'enciclopedia»¹³. Il primo incontro di Hartman con le reclute ha le stesse modalità del prototipo di Milestone, anche se il linguaggio è aggiornato alle condizioni consentite dalla censura del tempo: «Se voi signorine finirete questo corso e se sopravviverete all'addestramento, sarete un'arma, sarete dispensatori di morte, pregherete per combattere, ma fino a quel giorno siete uno sputo, la più bassa forma di vita che ci sia nel globo, non siete neanche fottuti esseri umani, sarete solo pezzi informi di materia organica-anfibia comunemente detta merda!».

Himmelstoss, l'antesignano di molti altri omologatori militari cinematografici, recita dunque un ruolo attanziale come Hartman, ma con la soddisfazione in più che gli deriva dal praticarlo su chi fino a poco prima lo riteneva un individuo socialmente inferiore. Milestone riesce a ridare sinteticamente la doppia connotazione della pagina di Remarque mettendo assieme la mutazione dei rapporti e delle gerarchie sociali (e anche personali), e l'inizio dell'annichilimento dell'individualità nel drammatico processo di maturazione o d'industrializzazione taylorista della personalità. Mann segue la linea, ma con alcune varianti: non abbandona la memoria a flashback di Remarque, dedica all'evento molto più spazio di Milestone e trasforma Himmelstoss in un sadico che somiglia al terribile sergente maggiore Hartmann di *Full Metal Jacket*. Aggiunge poi una scena narrativamente discutibile: Himmelstoss è sorpreso di notte all'uscita da una birreria dalle sue reclute che lo incappucciano, lo pestano e lo gettano nel fango della strada. Un'inversione nel tragitto di formazione e il ritorno alla goliardia di un tempo che è imparagonabile alla tragica reazione kubrickiana di Palla di lardo. L'Himmelstoss e poi l'Hartman diventano archetipi ben radicati nel catalogo cinematografico diventando parte di un immaginario bellico. Li ritroviamo anche quando non servono o non esistono nelle pagine da cui sono tratti i film. Il modesto *Company K* (2004) di Robert Clem inserisce una sequenza di addestramento con un feroce sergente che somiglia al Palla di lardo kubrickiano (curiosa inversione). Una figura che non si trova nell'omonimo romanzo di William March di cui Clem, nelle sequenze successive, al contrario rispetta la struttura e la narrazione a piccole e incisive figure, ma

che appare nel film perché il regista vuole costruire una commedia di formazione. Difficile, quindi, farne a meno.

Smile, smile, smile!

Nel 1932, la guerra è ormai lontana e si può riderne, ma sempre con prudenza. Ne *Il compagno B*¹⁴ di George Marshall e Raymond McCarey, Stan Laurel e Oliver Hardy sono arruolati contro voglia. Il titolo originale, *Pack Up Your Troubles*, è ripreso da una marcetta scritta nel 1915 per un musical da George e Felix Powell, diventata immediatamente molto popolare come forma d'incitamento alle truppe britanniche e per esorcizzare gli orrori del conflitto. Le prime strofe recitano: «Pack up your troubles in your old kit-bag / And smile, smile, smile / While you've a Lucifer to light your fag / Smile, boys, that's the style / What's the use of worrying? / It never was worth while, so / Pack up your troubles in your old kit-bag / And smile, smile, smile»¹⁵. Wilfred Owen, tre anni più tardi, compone una poesia contro la guerra dal titolo *Smile, smile, smile*, che si contrappone ironicamente all'allegria incoscienza del testo di Powell e nel 1969 la canzone è usata in contrasto ironico in *Oh, che bella guerra! (Oh! What Lovely War)* di Richard Attenborough nella scena in cui i feriti e i mutilati provenienti dalla disastrosa battaglia di Mons arrivano alla stazione di Charing Cross: la macchina da presa panoramica sul corteo dei soldati che si avvia verso gli ospedali e la musica prende il via in sordina per salire di volume e diventare alla fine il commento sarcastico della bella guerra che non fa sorridere, sorridere e ancora sorridere.



Buster Keaton in *Il guerriero* di Edward Sedgwick, 1930

Il compagno B inizia con Stan e Oliver seduti su una panchina mentre leggono la notizia dell'avvenuta dichiarazione di guerra americana; passa un burbero sottoufficiale arruolatore che, con faccia truce, chiede loro: «Cosa ne direste di entrare in un'uniforme?». La coppia si dice «incapacitata» perché sono «mutilati» del braccio destro (nascosto sotto la giacca). Il solito pasticcio compiuto da Stan li svela: prende con la mano destra i soldi che il sottoufficiale dà loro e sono costretti ad arruolarsi. Giungono al campo e un cartello recita: «Lo zio Sam non ci ha messo molto a trasformare questo materiale grezzo in una vera macchina da guerra». I due devono imparare a marciare guidati dallo stesso sadico sottoufficiale che li apostrofa: «È un vero piacere guardarvi, pecoroni!»; iniziano le prove e Stan e Laurel combinano disastri: marciano a sinistra invece che a destra, indietro invece che avanti disarticolando ogni possibile ordine di marcia e facendo impazzire ogni regola. Alla fine vincono loro contro il Caronte di turno e sono spediti al servizio immondizie. Il prototipo è rispettato: c'è un mastino che deve trasformare gli individui in macchine da guerra, delle reclute che vestono mentalmente ancora gli abiti civili, ma è messo in crisi dal contrasto comico creato dall'impermeabilità del duo a ogni trasformazione e accettazione delle regole sociali del corpo militare.

Marshall e McCarey si sono indubbiamente ispirati alla decostruzione ironica dell'arruolamento realizzata già nel 1918 da Charlie Chaplin in *Charlot soldato* (*Shoulder Arms*, il titolo di lavorazione è curiosamente *Camouflage*) che sbaglia, quasi danzando, gli ordini di marcia, facendo impazzire l'arcigno istruttore. L'effetto è ottenuto anche in questo caso lavorando per opposizione con l'immagine che si ha della recluta che impara a diventare un bravo soldato seguendo obbedientemente gli ordini di un veterano. L'anarchia che segue all'incapacità di adeguarsi non produce una critica dell'addestramento perché riguarda isolati individui speciali: Charlot è testardo e finge di non capire, Stan e Oliver proprio non capiscono. *Charlot soldato* inizia immediatamente al campo di addestramento, ma Chaplin aveva girato una prima parte che decise di omettere completamente nell'edizione finale perché non la riteneva riuscita¹⁶.



***Charlot soldato* di Charlie Chaplin, 1918**

Charlot, tiranneggiato da una moglie isterica, quando arriva il postino con la cartolina precetto tira un sospiro di sollievo: meglio la guerra vera che quella in casa. Giunto all'ufficio reclutamento, gli viene detto di spogliarsi ed entrare; mezzo nudo apre la porta sbagliata e si trova in un labirinto di stanze occupate da personale esclusivamente femminile. Finalmente trova l'ingresso giusto e un lugubre e barbuto medico militare inizia la visita che vediamo solo in silhouette attraverso un vetro smerigliato. Il dottore infila una sonda mostruosa nella gola di Charlot che prima la sputa e poi la ingoia completamente. La sequenza, tagliata e mai più vista per molti anni, non può aver generato un antecedente, ma paradossalmente la scena della visita di arruolamento è un momento che il cinema descrive spesso in modo ironico.

Renitenti

Nel biopic *My Boy Jack* di Brian Kirk del 2007, lo scrittore Joseph R. Kipling (che sappiamo far parte del War Propaganda Bureau) assiste di persona alla visita militare del figlio Jack (Daniel Radcliffe) perché vuole intimorire i medici e costringerli a dichiararlo abile nonostante la forte miopia e i suoi diciassette anni. Nonostante sia un momento critico, la sequenza diventa sottilmente comica per l'imbarazzo della commissione medica che non sa come sbrogliare il caso. Lo scrittore, grazie alla sua influenza (aveva ottenuto il Nobel sette anni prima), riesce comunque a far entrare nell'esercito il figlio che morirà subito, al primo attacco, nella battaglia di Loos del 1915: aveva perso gli occhiali. Il telefilm di Kirk condanna in modo plateale la cecità intellettuale di Kipling che per orgoglio e furore nazionalista manda al macello il figlio, ma che ai tempi del conflitto era l'abito mentale comune a gran parte degli inglesi che consideravano vigliacco e traditore della patria chi non si arruolava volontariamente.

Anche Chaplin per tutta la durata del conflitto è sottoposto alle critiche degli interventisti perché non si arruola, ha uno stipendio da favola in anni difficili, e un contratto con la Mutual che prevede un'assicurazione sulla vita di 250 mila dollari con la clausola che impone al comico di non lasciare gli Stati Uniti senza l'autorizzazione della compagnia prima della scadenza del contratto, così da evitare un eventuale arruolamento nell'esercito britannico. Nel gennaio del 1916 la Gran Bretagna aveva introdotto la coscrizione obbligatoria per tutti i cittadini di età compresa tra i diciotto e i quarantun anni e Chaplin, londinese, rientrava pienamente tra i coscritti. La propaganda per l'arruolamento era iniziata fin dall'agosto del 1914 guidata dal generale Kitchener, segretario di Stato alla guerra. L'efficace campagna per l'arruolamento volontario aveva portato alla costituzione in tutto l'impero dei *Pals' Battalions* costituiti da gruppi di amici, di compagni di scuola o di lavoro, che avevano deciso di combattere assieme.



La visita medica in *My Boy Jack* di Brian Kirk, 2007

Già dal '14, Chaplin è giudicato un renitente dall'opinione pubblica inglese che considera un imperativo categorico arruolarsi (gruppi di donne girano per le strade consegnando una piuma bianca ai giovani che incontrano accusandoli di codardia per non essersi ancora arruolati)¹⁷. La propaganda usava toni semplici con discorsi che dovevano colpire allo stomaco le folle. In *My Boy Jack*, Kipling arringa la platea agli inizi dell'agosto del 1914 con un discorso che preannuncia le linee guida della propaganda britannica: «I tedeschi porteranno nella loro scia un'orgia di fame e di sangue. Il sangue dei nostri padri, madri e mogli, dei nostri figli e delle nostre figlie. Il sangue scorrerà lungo le strade delle nostre città e colorerà di rosso i nostri fiumi. E dopo che la guerra sarà finita, quando le rivolte di Londra, Manchester e Liverpool saranno soffocate, quando saranno ammassate tutte le nostre donne violentate, cosa accadrà ancora?». Chaplin, per Kipling e per i cittadini britannici, è da considerarsi un furbo o un codardo e, alla dichiarazione di guerra degli Usa, anche per gli americani. L'attore riceveva ogni giorno dall'Inghilterra decine di lettere anonime che lo insultavano o che contenevano piume bianche segno di codardia; il quotidiano inglese «Daily Mail», di cui Lord Northcliffe era proprietario, guidava la campagna di denigrazione, forse più per precedenti controversie legate a una biografia bloccata dagli avvocati di Chaplin che per veri intenti di condanna della renitenza.

Nel giugno del 1917, il «Weekly Dispatch» pubblica un articolo al vetriolo: «Se Charlie si arruolerà, com'è suo dovere, almeno altri trenta cittadini britannici di età adeguata che stanno ora lavorando come artisti negli Stati Uniti non avranno più scuse per starsene lontani dall'esercito del loro paese. (...)»¹⁸. Chaplin risponde con una dichiarazione: «Mi sono iscritto all'ufficio

di leva, e non ho chiesto esenzioni né favori. Se mi avessero chiamato sarei andato al fronte come qualunque altro cittadino che ama il suo paese» e l'ambasciata britannica confermò che “il signor Chaplin” non era considerato renitente, «ovviamente potrebbe presentarsi come volontario, ma riteniamo che possa essere più utile al paese guadagnando molto denaro e investendo in prestiti di guerra»¹⁹. Per farsi perdonare, l'attore decide di girare nell'agosto del 1918 *The Bond*, un breve filmato per la propaganda dei *Liberty Bonds*, i prestiti di guerra. Dieci minuti di durata, pochissimi elementi scenici, forte contrapposizione cromatica, ha una prima parte nella quale Charlot viene prima importunato da un mendicante gentile (il bond dell'amicizia), poi adescato da una bella ragazza (Edna Purviance) con cui si sposa (il bond del matrimonio), ed infine lo Zio Sam e l'Industria gli chiedono il *bond* della libertà con cui si costruiscono le armi per i soldati americani. Si conclude con Charlot che armato di un enorme martello colpisce il Kaiser. Chaplin regalò il film al governo statunitense che lo fece distribuire gratuitamente in tutti i cinema del Paese.

Arruolatevi!

Ne *Gli angeli dell'inferno*, dopo l'addestramento con tutto il vocabolario d'insulti che ci aspettiamo dall'ufficiale («Dannati stupidi!», «Morti di sonno!», «Piante rampicanti!», «Siete capaci solo di farmi vomitare»), uno stacco ci porta in una strada di Oxford dove un socialista arringa una folla un po' incredula: «Tutta la miseria del mondo è causata da e per il capitalismo! Perché dovremmo combattere questa guerra... per il capitalismo? Tu morirai! E anche tu morirai! Tutti i vostri figli moriranno per il capitalismo! Abbasso il capitalismo! Abbasso la guerra!». Le persone dapprima ascoltano l'oratore ma poi lo picchiano: il messaggio pacifista non fa presa, l'Inghilterra è stordita dalla propaganda patriottica. Il film caratterizza il personaggio del pacifista come un invasato ideologico ed è difficile pensare che il ricco ed eccentrico Hughes apprezzi la propaganda anticapitalista, anche se con un tipo così strano tutto è possibile.

La scena cambia e inquadra un cartello che recita: «Arruolati e riceverai un bacio!», un gruppo di ragazze incita i passanti; passa Monte, il fratello farfallone di Roy, e decide di ricevere il bacio arruolandosi, ma credendo sia tutto un gioco. Sta per andarsene quando è apostrofato animosamente dalla folla: «Qual è il problema? Hai paura di un bacio? Vai e combatti per il tuo Paese! Fannullone!». Monte è arruolato nella Royal Air Force. La scena ha la funzione di portare il vigliacco e incurante Monte, che non si sarebbe mai deciso a fare il volontario, a combattere al fianco di Roy, il fratello coraggioso, ma vi è un sottile retrosignificato: le donne baciano gli uomini coraggiosi e chi va in guerra per la patria è coraggioso, un vero uomo (ai renitenti le piume bianche...). Un *I want you!* femminile e ambiguo.

Con l'approssimarsi del Secondo conflitto mondiale, il cinema hollywoodiano riprende lo stesso ruolo propagandistico avuto nel Primo: bisogna convincere gli americani a uscire dall'isolamento, preparare e persuadere i giovani americani che è doveroso combattere per una causa giusta anche se ciò è contrario alle proprie convinzioni etiche e religiose. *Il sergente York* (*Sergeant York*) di Hawks, esce nel settembre del 1941, tre mesi prima dell'attacco giapponese di Pearl Harbor, e non c'è dubbio che il film svolga dichiaratamente un ruolo di propaganda senza nascondere subliminalmente i suoi intenti. Nel dirigere la vera storia di Alvin York, *an american hero*, Hawks unisce vari temi: la genuinità dell'uomo delle praterie contro l'artificiosità dei cittadini, la religiosità puritana per cui un uomo

«deve fare quello che deve fare», l'essere valoroso senza secondi fini, il valore motivato solo dal dovere di solidarietà nei confronti dei compagni, e il combattere non per ideologia ma per un generico concetto di libertà e di rispetto per il proprio Paese.

Gli americani devono seguire l'esempio di Alvin (Gary Cooper), contadino del Tennessee, ubriacone ma di pasta buona, tiratore eccezionale, che dopo una folgorazione divina ha deciso di non bere più, di non arrabbiarsi, di essere buon marito, di provvedere a mantenere la fidanzata Gracie, e soprattutto di non uccidere nessuno. Anche se si dichiara obiettore di coscienza è arruolato a forza. Durante l'addestramento, i superiori scoprono che è un tiratore fenomenale e decidono di assegnargli il grado di caporale. York non vuole comunque aver niente a che fare con l'esercito e la guerra. Il suo istruttore, il maggiore Buxton, pacato e gentile e quindi molto lontano dal modello Himmelstoss (gli americani vanno rassicurati e non impauriti da personaggi di aguzzini in divisa), per convincerlo gli consegna un libro sulla storia degli Stati Uniti: «È la storia di un popolo che lotta per la libertà. Dalla sua nascita ad oggi. E non è ancora finita. È una grande storia. Di come si unirono e crearono un governo perché i diritti di ogni uomo venissero rispettati e ogni uomo venisse chiamato a proteggerli. E chiamarono questo governo del popolo, dal popolo e per il popolo». Alvin sfoglia il libro e trova la pagina che descrive le gesta di Daniel Boone, pioniere della colonizzazione americana, e Buxton per convincerlo: «Era un grande uomo. Un uomo valoroso come tanti altri in questa vita. York, cosa cercava Boone quando si avventurò a esplorare le vostre montagne? Cercava forse nuove terre? O una cosa più grande, una cosa che non si può vedere con gli occhi o toccare con le mani. Qualcosa che molti non sanno di avere finché non l'hanno perduta. La libertà... che grande parola».



***Il sergente York* di Howard Hawks, 1941**

La democrazia e la libertà: per questi valori bisogna combattere contro il nazismo; Hawks mette in scena la Prima guerra mondiale, ma è alla Seconda che si rivolge. L'addestramento svolge in questo caso una diversa funzione prolettica alla guerra: non si tratta di forgiare brutalmente degli individui alla disciplina militare, ma di convincerli a battersi per una causa giusta. A poco più di vent'anni di distanza, gli Stati Uniti sono ancora divisi tra isolazionisti e interventisti e *Il sergente York* riapre divisioni e polemiche antiche²⁰. Pearl Harbor, come il Lusitania, chiude le discussioni.



***Il sergente York* di Howard Hawks, 1941**

Infine, è ancora Monicelli a decostruire comicamente la figura dell'arruolamento ne *La grande guerra*. «Il 1916, da questa scena delle file di coscritti dinanzi agli uffici di reclutamento, afferrerà subito alla gola quanti furono ventenni o (come il sottoscritto) fanciulli in quel periodo – scrive

Giuseppe Marotta nel recensire il film –. I colletti duri, le pagliette, le bombette, i gilé, i fermacravatte, i baffi, i pince-nez avviati alla feroce prova delle trincee, dei reticolati, del fango e dei pidocchi»²¹. Giovanni Busacca (Vittorio Gassman), milanese tontolone, è alla visita di arruolamento. Non è lì come volontario, perché in Italia la ferma è già obbligatoria, e non ha alcuna intenzione di finire in prima linea. Una lunga fila di coscritti aspetta il proprio turno; appoggiato al muro il soldato Oreste Jacovazzi (Alberto Sordi), romano con la tendenza naturale all'imboscamento, si sta pulendo le unghie, annoiato e sornione. Busacca gli si avvicina e chiede come può fare per evitare di essere arruolato. Jacovazzi finge di non capire, poi sostiene che è impossibile, ma alla vista dei soldi accetta. Dice a Busacca di tornare in fila con gli altri e che avrebbe rimediato. Si avvicina all'arruolatore e indicando platealmente nella direzione di Busacca chiede se può chiudere la finestra. Gassman è arruolato. Monicelli cancella ogni epica eroica perché a cercare di evitare di andare in guerra non c'è solo il Busacca e gli italiani non sembrano poi così travolti da sacro furore patrio.

1. A. Gibelli, *Nefaste meraviglie. Grande Guerra e apoteosi della modernità*, in Aa.Vv., *Storia d'Italia. Guerra e pace. L'elmo di Scipio. Dall'Unità alla Repubblica*, Einaudi, Torino 2002, vol. 28, p. 559.
2. Letteralmente "rastrellatore di pattume", termine usato da Theodore Roosevelt per etichettare dispregiativamente un certo giornalismo militante.
3. L. Jacobs, *L'avventurosa storia del cinema americano*, Il Saggiatore, Milano 1966, vol. 1, p. 279.
4. A.M. Banti, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Laterza, Roma-Bari 2011, pp. VI-VII.
5. G.W.F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio (1830)*, Rusconi, Milano 1996, vol. II, § 521, p. 823.
6. Nel 1929 è rieditato con il sonoro con musiche ed effetti. È tratto dal romanzo di Laurence Stallings, *Plumes* (1924), molto polemico nei confronti della guerra e che finisce con una celebre battuta: «Cos'è un generale?», chiede il figlio al reduce; «Un uomo che mette i ragazzi a dormire nelle tombe». Stallings aveva perso una gamba nelle trincee francesi e assieme a Maxwell Anderson aveva scritto la commedia *What Price Glory* portata poi sullo schermo da Raoul Walsh.
7. Nel 1937, Henry King firma il modesto remake con James Stewart nei

panni di Chico e Simone Simon in quelli di Diane.

8. Nel 1933 il documentario è colorizzato.

9. Wiene morì senza riuscire a finire le riprese. Il film venne completato da Robert Siodmak.

10. Letteralmente “film di preparazione”. Si tratta di quei film che incitavano gli americani a prepararsi a entrare in guerra.

11. E.M. Remarque, *Niente di nuovo*, cit. p. 22.

12. *Ibidem*.

13. In M. Ciment (a cura di), *Stanley Kubrick*, Mondadori, Milano 1997, p. 144.

14. Uscito anche con il titolo *Conoscete Mr. Smith?* Rieditato con un nuovo montaggio nel 1962, venne nuovamente distribuito in Italia come *Gli allegri play-boy*.

15. Carica i tuoi guai nel tuo vecchio zaino / e ridi, ridi, ridi / finché hai uno zolfanello per accendere la sigaretta / ridete ragazzi, così si fa / a che serve preoccuparsi / non ne vale la pena, e allora / carica i tuoi guai nel tuo vecchio zaino / e ridi, ridi, ridi.

16. Il montato non è andato perduto ed è stato inserito nel documentario di Kevin Brownlow e David Gill del 1983, *Unknown Chaplin*. Disponibile in Italia nel libro con dvd di K. Brownlow, *Alla ricerca di Charlie Chaplin*. *Unknown Chaplin*, Cineteca di Bologna, Bologna 2009.

17. Vedasi: C. Chaplin, *La mia autobiografia*, Mondadori, Milano 1964; D. Robinson, *Chaplin. La vita e l'arte*, Marsilio, Venezia 1987; G. Cremonini, *Charlie Chaplin*, il Castoro, Milano 1995.

18. In D. Robinson, *op. cit.*, pp. 200-201.

19. *Ivi*, p. 201.

20. Vedasi: D.D. Lee, *Sergeant York: An American Hero*, University Press of Kentucky, Lexington 1985, pp. 111-112.

21. G. Marotta, *Visti e perduti*, Bompiani, Milano 1960, p. 76.

Cecità mentale / Cecità visiva

La convinzione che la guerra si dovesse risolvere al massimo in un paio di mesi è diffusa tra gli europei nell'agosto del 1914; l'incitamento del professor Kantorek ad arruolarsi è simile ai tanti discorsi che si tenevano nelle aule del continente; la decisione degli studenti di obbedire al verbo patriottico di Kantorek è la stessa di migliaia di studenti e intellettuali. Il racconto di Remarque rispetta sostanzialmente quel che si vede nei cinegiornali, nelle fotografie, si legge nelle cronache dell'epoca; tuttavia né Milestone né lo scrittore vogliono semplicemente documentare i fatti, ma determinare la critica dei fatti. A una decina d'anni dall'armistizio, l'elaborazione del lutto mostra la progressiva presa di coscienza e la perdita, almeno parziale, della miopia.

Il pubblico cinematografico del 1914, al contrario, vedeva diversamente perché privo della strumentazione mentale necessaria per comprendere la portata del cambiamento epocale. Gli stessi cineoperatori non avevano, né potevano avere, piena coscienza che stavano immortalando uno stato di euforica incoscienza. Di lì a poco si sarebbe scatenato il moderno inferno tecnologico, ma quei reporter per immagini, che pure adoperavano l'innovativa tecnologia cinematografica, avevano ben poche possibilità di prevedere le forme della nuova guerra, e con loro, anche il pubblico che assisteva. Gli intellettuali, i reporter, coloro che erano incaricati di fissare cinematograficamente e fotograficamente il conflitto, erano almeno all'inizio, mentalmente ciechi.

Ben presto, però, la nuova dimensione del conflitto moderno trapela dalle testimonianze di chi è al fronte, dai bollettini di guerra che annunciano sempre nuovi avanzamenti seguiti da altrettanti arretramenti tattici, dalle immagini che, per quanto filtrate e censurate, svelano molti degli aspetti della grandiosa macchina industriale di morte di massa. La presa di coscienza si esprime dapprima più in superficie che in profondità, come se mancassero efficaci strumenti interpretativi. I poeti, i letterati che vivevano in prima persona la trincea e l'esperienza della battaglia documentano il dolore e la follia del massacro in corso, come nella *war poetry* di Wilfred Owen. Molti però si chiudono nel mutismo, diventano afasici mostrando la difficoltà del

raccontare ad altri la propria irripetibile esperienza: «(...) una delle difficoltà della guerra – scrive Fussell – è il contrasto tra gli avvenimenti e il linguaggio di cui si dispone, o che si pensa sia adeguato per descriverli. Più precisamente, il contrasto era tra gli avvenimenti e la lingua comune di cui ci si era serviti per oltre un secolo per celebrare l'idea di progresso»¹. Come accade al Bäumer di Milestone-Remarque. Ritornato a casa, Paul va a trovare Kantorek che agli studenti dice «Guardatelo, vigoroso e abbronzato, con gli occhi limpidi, il tipo di soldato che ognuno di voi dovrebbe invidiare. (*a Paul*) Indirizzati a loro, dì loro qualche parola, tu devi dire che cosa significa servire la patria». Paul: «No, no, non posso dire niente». Kantorek: «Solo una parola, solo per dire quanto bisogno di loro hanno là al fronte. Dì perché partisti e cosa significò per te». Paul: «Non posso dire niente».

Bäumer non riesce a trovare le parole per raccontare l'orrore, resta silente; oltre alle parole è difficile trovare anche le immagini giuste: è la paralisi della narrazione perché l'indicibile è diventato l'indescrivibile. Congedato nel 1915 dall'esercito per esaurimento nervoso, l'artista tedesco Max Beckmann esprime l'impossibilità dell'arte di rappresentare lo «spazio infinito, il cui primo piano deve essere sempre riempito con qualche robaccia in modo da non vedere la sua terribile profondità... per coprire in qualche misura quel buco nerissimo...»². Vi era poi la distanza abissale tra chi viveva l'esperienza di guerra e il fronte interno: alle difficoltà linguistiche si aggiungeva l'inconciliabilità di paradigmi esperienziali e mentali, come se un astronauta moderno dovesse spiegare a un astronomo tolemaico la struttura del sistema solare. Il poeta Robert Graves racconta che «il lato singolare era che si tornava a casa in licenza per sei settimane o tre mesi, ma l'idea di essere e rimanere a casa era terribile perché si stava insieme a persone che non potevano capire quella realtà»³.

Dall'incoscienza effervescenza dei primi mesi si passa al silenzio o all'urlo disperato e ai buchi neri che caratterizzano la guerra di posizione combattuta dalle macchine e nella quale i corpi sono pure protesi. Gli intellettuali, gli artisti, i poeti non avevano potuto vedere prima le armi del conflitto e dopo rimasero per lungo tempo senza efficaci armi di rappresentazione. «L'arte di narrare si avvia al tramonto»⁴, scrive lapidariamente Walter Benjamin, come si trattasse di una condizione universale e non solo del problema di un gruppo sociale. La colpa, per il filosofo, è della guerra moderna: «Non si era visto alla fine della guerra, che la gente tornava dal fronte ammutolita, non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile? Ciò che poi, dieci anni

dopo, si sarebbe riversato nella fiumana dei libri di guerra, era stato tutto fuorché esperienza passata di bocca in bocca. (...) Una generazione che era ancora andata a scuola col tram a cavalli si trovava, sotto il cielo aperto, in un paesaggio in cui nulla era rimasto immutato fuorché le nuvole, e sotto di esse, in un campo di correnti ed esplosioni micidiali, il minuto e fragile corpo dell'uomo»⁵.

L'ammutolimento che Benjamin percepisce, sarebbe dovuto, secondo Paolo Jedlowski, all'apertura di un mondo dove i codici sedimentati, la tradizione culturale, le precedenti visioni del mondo non funzionano più, e ciò che gli uomini europei hanno vissuto sui fronti «non incontra la possibilità di essere detto, e forse neppure compreso, nel linguaggio della cultura disponibile»⁶. Quando vi è esperienza e quindi narrazione, «determinati contenuti del passato individuale entrano in congiunzione, nella memoria, con quelli del passato collettivo»⁷, ma il conflitto mondiale rinnova l'enciclopedia di categorie, espressioni, valori, attese, giudizi, e il vissuto individuale è costretto a confrontarsi «con un ambiente nel quale nulla, salvo le nuvole e “sotto di esse, il minuto e fragile corpo dell'uomo”, è rimasto immutato»⁸.

In *Westfront*, Karl, uno dei quattro soldati di cui il film racconta l'esperienza di guerra, torna a casa per una licenza dopo diciotto mesi al fronte. Arrivato al villaggio, mentre un plotone di nuove reclute si avvia a combattere accompagnato da una marcetta di parata, incontra un signore della borghesia locale, grasso, ben vestito, allegro nel vedere i soldati che partono, che gli chiede: «Quando arriverete a Parigi?». Karl non risponde e se ne va sbuffando ironicamente. Donne e anziani fanno la coda per comprare da mangiare e si lamentano perché non ci sono soldi, né cibo. I bambini girano da soli per le strade perché le loro madri sono al lavoro nelle fabbriche al posto degli uomini. Una donna tenta di superare la fila giustificando la scorrettezza con il fatto che il figlio è morto al fronte, ma nessuno prova pietà e la rimandano indietro brutalmente. È da un lato la descrizione della disgregazione sociale, e dall'altro (il signore grasso) del nazionalismo che ancora non si è arreso all'evidenza. La prima parte della sequenza del ritorno a casa, *topos* che si ritrova sia nella letteratura sia nel cinema, è narrata in maniera documentaristica, ma poi Pabst prosegue in diversa modalità narrativa.



Donne e anziani in fila per il cibo. *Westfront* di George W. Pabst, 1930

Karl trova la moglie a letto con il macellaio: non lo sta tradendo per amore, ma per fame. In un primo momento è tentato di reagire con i codici della tradizione, cioè in maniera violenta e aggressiva, ma poi si chiude nel silenzio e nell'inazione. Si lava, non guarda più la moglie e, quando essa tenta di giustificarsi, dice: «Dimentica, e preparami un po' di caffè». Karl è ammutolito, non riesce a sintonizzarsi con la normalità del passato; quando torna al fronte, assieme ai compagni, è a casa: quello è il suo nuovo mondo dove la comunicazione è possibile perché solo chi sta vivendo la realtà di un ambiente nel quale nulla «è rimasto immutato» può veramente capire. Lo scarto generazionale dell'arruolamento diventa ora la distanza mentale tra la trincea e la società civile, tra chi ha potuto vedere e chi è rimasto cieco.

L'esperienza di Karl e di Bäumer è indubbiamente invenzione letteraria: il loro mutismo è quello degli scrittori, degli intellettuali che non hanno saputo prima capire ciò che stava accadendo e immediatamente dopo e per alcuni anni sono rimasti attoniti, appunto, ammutoliti di fronte all'enormità del cambiamento epocale. Non hanno saputo subito tradurlo in scrittura ed elaborazione, o al massimo, come Owen, Sassoon, e altri *war poets*, sono riusciti solo ad esprimere tragico stupore e ripulsa. La mole enorme di diari e testimonianze che i militari di ogni fronte elaborarono mostrerebbe casomai il contrario del silenzio in cui si vuol far sprofondare una generazione. È l'arte del narrare dei romanzieri, degli artisti, a essere entrata in crisi e non il bisogno degli europei di fissare un'esperienza che si è proposta in tutta la sua novità. Ci vorrà del tempo, e il cinema dovrà aspettare l'elaborazione del lutto letterario degli anni Venti per riprendere in modo diverso il discorso, si dovrà attendere la «fiumana dei libri di guerra»: c'è prima Remarque di Milestone, prima Hemingway di Borzage, Johanssen di Pabst⁹,

La guerra farmaco, la guerra che pone fine alla guerra, la guerra festa, la guerra cubista che gli intellettuali europei cantavano, si dissolse presto, ma

non subito: sull'altipiano o sulle montagne incantate si salirà solo facendo i conti con la propria miopia visiva allorché gli eventi cominceranno ad apparire rielaborabili e persino comprensibili. È sul finire degli anni Venti che i letterati daranno il via a una stura inesauribile di narrazioni; si pensi, ad esempio, che nel 1930 escono in Germania centoventi titoli dedicati alla Prima guerra mondiale, tra cui i notevoli *Bollettino di guerra* di Edlef Köppen, *La guerra* di Ludwig Renn, *I galeotti del Kaiser* di Theodor Plievier, ma anche opere schierate politicamente come, a sinistra, *Vaterlandslose Gesellen* di Adam Scharrer, e, a destra, *Der Glaube an Deutschland* di Hans Zöberlein. Titoli che raggiunsero tirature eccezionali mostrando un interesse collettivo alla rielaborazione narrante.

La cesura epocale arriva lentamente alla consapevolezza dei contemporanei: solo nel 1924, nelle prime righe di *Montagna magica*, Mann scrive che «la nostra storia è così antica perché si svolge prima di una certa svolta, di un confine che ha scavato un abisso profondo»¹⁰; lo scrittore si è reso conto con ritardo che è accaduto qualcosa di definitivo. La cecità degli intellettuali, ma anche dell'intero apparato militare e sociale, è la stessa di un'epoca che non ha strumenti per comprendere e decifrare lo iato così radicale da aver bisogno del cambio di paradigma storico, culturale e visivo. Della nascita del «secolo breve» si avrà coscienza solo dopo, prima si vive e si rappresenta con vecchi paradigmi mentali. Pochi intellettuali percepiranno che «in quelle chiare notti d'estate divenimmo terreno di battaglia fra due epoche»¹¹, come scrisse la femminista tedesca Gertrude Bäumer. Marcel Proust poco prima di morire segnala la distanza tra passato e presente che il conflitto stava creando. Pur rintanato in una stanza foderata di sughero, lo scrittore avverte che il prima e il dopo la guerra sono due ere geologiche diverse. Dai tempi dell'affare Dreyfus «era trascorso da allora moltissimo tempo, un tempo che la gente si compiaceva di credere ancor più lungo, essendo una delle idee più di moda affermare che l'anteguerra era separato dalla guerra da qualcosa di così profondo corrispondente in durata a un periodo altrettanto lungo, quanto un'era geologica; tanto che lo stesso Brecht, buon nazionalista, quando alludeva all'affare Dreyfus diceva: “in quei tempi preistorici”»¹².

Sognando antiche battaglie

Nemmeno il cinema, che già da vent'anni stava contribuendo a modificare la mentalità collettiva verso la contemporaneità, all'inizio del conflitto è completamente in grado di mettere in scena la modernità della guerra novecentesca. La difficoltà a entrare nel nuovo scenario visivo trova il suo fondamento in un complesso di resistenze mentali, tecniche e militari. Fino ad allora sullo schermo si erano viste battaglie lineari e prospettiche fatte di scontri corpo a corpo, cariche a cavallo e con armi quasi individuali poco più avanzate di una spada e di un fucile a retrocarica; in fondo, l'immaginario dei registi non poteva essere tanto diverso da quello della loro epoca. Essi avevano come riferimento visivo la guerra franco-prussiana, o le guerre d'indipendenza italiane, e non perché erano illetterati, ma perché ignoravano cosa fosse davvero il Novecento. Lo ricorda Jünger: «Tutto ciò che avevamo conosciuto fino a quel momento, era stato, senza che ce ne rendessimo conto, nient'altro che il tentativo di vincere la guerra con battaglie campali di vecchio stile, tentativo condannato a finire in una guerra di posizione. Ora ci attendeva la "battaglia dei materiali" con il suo gigantesco dispiegamento di mezzi»¹³. Il drammaturgo tedesco e veterano di guerra (dapprima volontario e poi pacifista) Ernst Toller esprime con grande lucidità il traumatico cambiamento di mentalità che la guerra produsse: «Uomini che avevano creduto di poter riscattare attraverso gesta cavalleresche la loro spiritualità dall'onnipotenza delle forze materiali e tecnologiche, scoprirono che nella moderna guerra di materiali il trionfo della macchina sull'individuo raggiunge la sua forma assoluta»¹⁴. Carlo Delcroix, ufficiale interventista, medaglia d'argento al valor militare (perse le mani e gli occhi in combattimento), e deputato per il Partito nazionale monarchico nel dopoguerra, in *Guerra di popolo* descrive con efficacia la mentalità di molti soldati italiani:

I vecchi cresciuti ai racconti napoleonici, i giovani nutriti dei ricordi dei Mille, erano partiti sognando le antiche battaglie quando i generali a cavallo trascinavano all'assalto le fanterie e impavidi tamburini rullavano la carica (...) Erano partiti sognando un'altra guerra: bivacchi di canzoni in mezzo ai campi o in piena montagna, marce forzate sotto le canicole (...) inebriante franchezza del combattimento, gioconda vertigine dello slancio e balenio di spade e sorrisi di bandiere (...) e la vittoria nel giro di

una canzone! Un altro destino li aspettava al varco; una guerra incolore, squallida, umiliante (...) ¹⁵.

Osservazioni simili se ne trovano molte nei diari e nelle memorie di guerra. Carlo Salsa, che collaborò con Monicelli per *La grande guerra*, in *Trincee* condanna la cecità dei vertici militari:

Ah, se i comandi comprendessero che contro un reticolato intatto e una mitragliatrice che funzioni non c'è massa che conti! Se comprendessero che questa è una guerra di materiali, e che il coraggio inerme non può far nulla! Ma i generali sono incrostati alle norme tattiche distillate dai libri: sono inzuppati di ricordi garibaldini, in cui la guerra si fa cantando, con le fanfare e le bandiere in testa ¹⁶!

Stessa ironica osservazione in *La paura* di Gabriel Chevallier:

(...) dominava su tutto l'incompetenza dei nostri capi che avevano ricevuto un'istruzione fondata su un principio fondamentale: il primato assoluto della fanteria e dell'arma bianca. Non avevano minimamente previsto, i grandi strateghi, gli effetti degli armamenti moderni, cannoni e mitragliatrici, e il loro chiodo fisso era la manovra napoleonica, come se niente fosse cambiato dopo Marengo ¹⁷!

Sono memorie che le ricerche degli storici avvalorano; scrive Melograni a proposito del fronte italiano:

Quasi tutti i soldati, in verità, immaginavano la guerra così come l'avevano vista rappresentata nei quadri storici e nelle litografie popolari, pensando che sarebbero andati all'assalto con accompagnamento di bandiere e fanfare (tanto è vero che durante le prime settimane fanti e alpini si avviarono contro il fuoco nemico proprio così, con bandiere e fanfare) ¹⁸.

L'atteggiamento negativo e critico di quanti andarono al fronte sognando antiche battaglie giunge però a posteriori o a guerra avanzata. Anche il cinema di fiction, a differenza del documentario, si adegua con lentezza al cambiamento e per molte ragioni: perché subisce il ricatto industriale e politico del dover essere strumento di propaganda e dispositivo sociale utile a sorreggere lo sforzo bellico, ma anche per l'incapacità di capire il nuovo

mondo visivo dettato dalla guerra, preferendo piuttosto usare l'immaginario consolidato. Secondo Laurent Véray:

Nell'agosto del '14, gli automatismi della memoria funzionano perfettamente. La guerra del 1870, che ha generato una costellazione di figure simboliche durante la terza Repubblica, continua a essere il modello. È difficile ammettere che il cinema renda obsoleta la rappresentazione tradizionale. Ed è vano cercare di comprendere le immagini del conflitto fino al 1916, e a volte anche dopo, senza mettere in evidenza il loro ancoraggio nel passato¹⁹.

La guerra del 1870 aveva cristallizzato in Francia una nuova iconografia pittorica diversa da quella fino ad allora dominante, ovvero il modello «gli ufficiali sono lo spirito dei soldati che comandano»; dopo il conflitto franco-prussiano gli artisti ne determinarono un altro: «onore al coraggio sfortunato» o la rappresentazione dell'eroismo del soldato anonimo²⁰. I quadri mutarono centro rappresentativo anche se, nel cambio di paradigma, permaneva un sistema di convenzioni che rifletteva i campi avversi secondo linee prospettiche precise; si autonomizzavano però i singoli episodi, diminuiva l'importanza gerarchica degli attori in gioco, e trasparivano i sentimenti della truppa divisa tra la volontà di vincere e quella di salvare la pelle. La salvezza della patria sostituisce quella della vittoria del capo, e questa si può ottenere grazie alla volontà congiunta di anonimi individui che non hanno più bisogno di figure gerarchiche. Gli ufficiali ora guidano il movimento della truppa ma diventano progressivamente parte di una massa indistinta.

La scelta del dispositivo accompagna la tendenziale assenza di raffigurazioni del nemico in questi quadri. Ad eccezione dei corpo a corpo, l'avversario non è più mostrato. In una delle poche scene che li raffigurano collettivamente, i prussiani sono dipinti mentre saccheggiano una fattoria in uno dei territori annessi. Il "nemico" non è più un combattente in uno scontro militare ma viene rinviato nell'alterità di un'azione moralmente condannabile. L'esclusione del soldato prussiano, la marginalizzazione dei *grands hommes* contribuiscono a posizionare gli spettatori nel campo francese²¹.

La sconfitta francese aveva costretto gli artisti a creare una nuova

rappresentazione pittorica che si sedimenta nel tempo e le cui figure si ritrovano nei film dei primi anni del conflitto mondiale. Ad esempio, Léonce Perret, prolifico autore francese di patriottici film *cocardier*, propone una visione dello scontro i cui codici plastici sono eredi della raffigurazione pittorica della guerra franco-prussiana o della guerra di Crimea del 1853-57. La sequenza dell'attacco del film di Perret *Une page de gloire* (1915) è facilmente confrontabile e paragonabile ai quadri di Alphonse de Neuville e di Adolphe Yvon dedicati al conflitto del 1870 e di Crimea. Al centro dell'inquadratura del film un ufficiale, pistola in pugno, spara a un nemico che non si vede posizionato sulla sinistra, mentre un trombettiere suona la carica e un soldato regge la bandiera del reggimento; in secondo piano un altro ufficiale brandisce la spada verso il nemico; i soldati impugnano fucili con innestata la lunga baionetta di modello tardo ottocentesco. La zona della terra di nessuno è nascosta dal fumo; tutte le pose dei personaggi sono caratterizzate dall'enfasi parossistica dei loro gesti; infine l'inquadratura è frontale e fissa. Il quadro di Yvon, *Combat dans la gorge de Malakoff* del 1855 (episodio della guerra di Crimea), ha raffigurazione simile alla battaglia del film di Perret, regista che sicuramente non ha mai messo piede al fronte e pertanto immagina e costruisce un set debitore della pittura di fine Ottocento.

È probabile che, come il cinema è stato debitore della rappresentazione pittorica, anche l'arte figurativa di fine Ottocento si sia dovuta a suo tempo adeguare alla nuova iconografia imposta dalla fotografia già con la guerra di Crimea, il primo conflitto documentato fotograficamente per l'uso giornalistico e propagandistico. Le immagini che arrivano dal fronte sono piuttosto statiche e si limitano a vedute dei campi di battaglia, delle rovine lasciate dopo i combattimenti, oppure a ritratti di gruppo negli accampamenti²². Nelle fotografie che documentano il conflitto di Crimea, a cambiare gerarchia è la figura dei soldati ora più centrali, in una sorta di democratizzazione della rappresentazione: la truppa e gli ufficiali sono spesso indistinti e confusi nell'omogeneità del gruppo, modalità assai diversa dagli stereotipi sedimentati da secoli di retorica bellica.



Combat dans la gorge de Malakoff. Adolphe Yvon, 1855



Une page de gloire di Léonce Perret, 1915

Negli Stati Uniti il modello iconografico di riferimento per i registi cinematografici è la guerra di Secessione documentata fotograficamente dai celebri scatti di Mathew Brady e dai dipinti di Winslow Homer, pittore corrispondente di guerra per «Harper's Weekly» (uno dei quadri più conosciuti e riprodotti è *Prisoners from the Front*). In uno dei primi scontri di trincea di *Cuori del mondo* si assiste a uno scontro di baionette che somiglia a un qualsiasi duello alla spada ottocentesco. Griffith è stato l'unico regista statunitense ad aver visitato e filmato dal vero le trincee europee, dovrebbe quindi conoscere il teatro visivo del conflitto, ma forse resta legato a una particolare drammaturgia dello scontro o, forse, si adegua ai codici del pubblico rimasti alla cavalleria e alla fanteria della Secessione. Tutto ciò era molto distante dalla realtà, perché nella loro quasi totalità gli scontri nei campi di battaglia non erano duelli di baionette, ma avvenivano a distanza con armi a ripetizione, con puntatori di artiglieria, mirini ottici, periscopi che cercavano di individuare un nemico invisibile. Gli attacchi si risolvevano quasi sempre nel massacro nella *no man's land*, ben prima di arrivare alla trincea nemica. Corpo a corpo ce n'erano, ovviamente, ma forse somigliavano più a scontri medievali, con mazze ferrate (le *morgenstern*²³ che la propaganda bollò come l'arma dei barbari), accette, vanghe e pugnali che raramente si vedranno al cinema (con un certo rigore, e pur dentro ad una storia d'amore, sono visibili in *Passchendaele* di Paul Gross, 2008, anche se assumono visivamente l'aspetto di un *war game*).

Nel film di Griffith le mitragliatrici e i cannoni appaiono in inserti staccati e quasi decontestualizzati, e i loro effetti sono mostrati in controcampi incoerenti (sono parte del materiale girato dal regista e dall'operatore francese Alfred Machin al fronte, a cui si aggiungono scene comprate da un produttore di *Newsreels*²⁴). È vero che *Cuori del mondo* ha in primo piano la

vicenda sentimentale e la guerra sembra essere solo lo sfondo in cui essa avviene, ma la modesta qualità e presenza delle sequenze di battaglia si deve forse alla incompienza visiva del regista. Nel raccontare ai cronisti la sua esperienza al fronte, Griffith sostiene di aver avuto la sensazione di *déjà vu*: «Tutto era talmente simile a come lo avevamo inscenato noi per anni e anni, che a volte mi sono ritrovato assente a pensare chi stesse in quel momento dirigendo la scena. Tutto accadeva semplicemente come se l'avessi deciso io»²⁵. L'errore del regista non sta nel confondere realtà ed illusione, come sostiene Michael T. Isenberg²⁶, bensì nel sovrapporre la propria idea della guerra, quella creata in *Nascita di una nazione* (*The Birth of a Nation*, 1915) e *Intolerance* (1916), quindi ottocentesca, alle immagini della guerra novecentesca: una resistenza mentale che impedisce a Griffith di vedere veramente. Tant'è che pur avendo la possibilità di lavorare nel set vero, preferisce girare altrove, ricostruire la guerra secondo la sua idea della guerra. Decisione di per sé comprensibile dato che il cinema ha bisogno dei suoi set, ma è nel modo in cui Griffith decide di ricostruire che affiora il *déjà vu* mentale: è abituato a pensare alla guerra in modo diverso: un duello grandioso fra gentiluomini.

C'è dell'altro. Il teatro di guerra è così desolatamente vuoto da essere privo di appeal visivo, irrappresentabile: non si vede nulla e quindi non si può far vedere nulla. Nella stessa intervista, Griffith aggiunge:

Quando il tuo sguardo passa sulla terra di nessuno, non c'è letteralmente niente che balza all'occhio se non una sofferente desolazione di nulla. Al primo momento sei orribilmente contrariato. Non c'è altro che sporczia e marciume e nauseabondi odori pestiferi che ti fanno vomitare l'anima. (...) È troppo colossale per essere drammatico. Nessuno lo può descrivere; potresti allo stesso modo provare a descrivere l'oceano o la Via Lattea. Un grandissimo scrittore potrebbe descrivere Waterloo, ma chi potrebbe descrivere l'avanzata di Haig? Chiunque ne ha visto solo la millesima parte²⁷.

Griffith si è imbattuto nelle trincee europee in un'altra guerra; il suo modello è la Secessione con le cariche di cavalleria, gli attacchi ordinati di sciame di soldati che fanno da scenografia a drammi individuali o familiari. La Grande guerra è talmente diversa da questo modello che il regista non ha gli strumenti mentali per percepirla correttamente. Griffith è almeno onesto con se stesso quando afferma che «più ti avvicini al fronte, meno capisci»²⁸.

Il legame mentale del regista con la Guerra civile americana affiora con evidenza nel successivo *Le vestali dell'amore* (*The Girl Who Stayed at Home*, 1919), nel quale un sudista si trasferisce in Francia rifiutandosi di riconoscere la vittoria degli unionisti, gli odiati *Yankee*, facendosi chiamare monsieur Le France. Nel suo salotto è appesa la bandiera sudista e fieramente si dichiara cittadino degli Stati Confederati d'America. Scoppia la guerra e le truppe tedesche invadono la Francia minacciando di occupare il castello dove vive; monsieur Le France viene salvato dal provvidenziale arrivo delle forze americane. A questo punto il vecchio confederato si converte alla bandiera a stelle e strisce del presidente Wilson. «Siamo in pieno ventesimo secolo, ma per Griffith la Guerra Civile è finita l'altro ieri; non si può fare la pace con la Germania senza prima regolare i conti con il proprio passato»²⁹. La persistenza di stereotipi nei *war movies* statunitensi deriva in gran parte dalla lontananza dal fronte, ma anche da una certa pigrizia nel modificare le proprie enciclopedie mentali e forme di rappresentazione consolidate. Scrive a proposito Gian Piero Brunetta:

I primi registi – penso anzitutto a Thomas Ince – che, senza muoversi dagli Stati Uniti immaginano i fronti delle operazioni, i conflitti e i contatti tra soldati e popolazioni coinvolte direttamente, la disposizione degli eserciti, il tipo di armamenti e di gesti, sembrano riprodurre sullo schermo l'iconografia delle guerre napoleoniche e di quelle di secessione piuttosto che sforzarsi di percepire la profonda novità del conflitto³⁰.

I paradigmi visivi si modificheranno lentamente grazie ad altre modalità di rappresentazione: le testimonianze orali, le lettere dal fronte, gli spettacoli pubblici, le fotografie, le *Actualités*, ma non spariranno tanto facilmente e persisteranno a lungo, e non solo al cinema. I primi a modificare la percezione e le visioni del fronte e della battaglia sono ovviamente i soldati che hanno vissuto l'evento in prima persona, e sono proprio loro a criticare, con toni spesso scandalizzati, i modelli rappresentativi del cinema. In un numero del 1917 di una delle tante riviste per i soldati al fronte, «Le Crapouillot», si legge:

(Ci sono) innumerevoli film patriottici in cui dei figuranti riformati prendono d'assalto i terrapieni di Vincennes con una furia straordinaria, balzando intrepidi attraverso inoffensivi fuochi d'artificio e dopo aver levate le braccia al cielo muoiono soddisfatti con il sorriso sulle labbra

mentre l'orchestra intona una vivace marcetta³¹.

È una descrizione che corrisponde a molti dei film del primo periodo. In *Les Poilus de la revanche* di Perret del 1916 scoppia un obice nelle trincee francesi; il personaggio principale, il soldato Jean Baudry, è ricoperto di terra e gravemente ferito, ma riesce a riemergere e ancora mezzo sepolto non trova di meglio che intonare la Marsigliese per incitare i compagni mentre assaltano le trincee nemiche; poi muore eroicamente e patriotticamente, felice di immolarsi per la patria. La rappresentazione retorica e falsa dell'assalto infastidisce i soldati che reagiscono in malo modo quando capita loro di vedere i film o perché in licenza o perché proiettati nelle retrovie in cinema improvvisati. Paolo Monelli, nell'autobiografico *Le scarpe al sole*, ci offre a proposito una testimonianza interessante:

(...) sono andato al cinematografo. Al cinematografo proiettavano la battaglia per la presa di Ala. Che era qualcosa di buffo, una concezione quarantottesca, truppe al Savoia! Per quattro sullo stradone, piume di bersaglieri e trombe che suonavan l'attacco, ufficiali caracollanti, austriaci in fuga in ordine chiuso. 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 voi? Lasciate che me la goda riprodotta *come me la figuro io*»³².

Il soldato Monelli non riesce a riconoscere nelle immagini ciò che sta vivendo: è un'altra guerra, quarantottesca, con le piume e le trombe; la modalità di rappresentazione cinematografica entra così in insanabile contrasto con la realtà della guerra. La messa in crisi del paradigma si attua principalmente negli attori del conflitto, mentre il fronte interno vuole spettacolo, retorica, belle morti al suon della Marsigliese e sventolio di bandiere. Il cinema deve far sognare e per riuscire è obbligato a rispettare i codici del pubblico che vuole la messa in scena della guerra come «se la raffigura».

È anche la bassa qualità produttiva e registica del cinema italiano del tempo a determinare la quasi ridicola forma di rappresentazione del conflitto che si ha in molti film patriottici girati in fretta e furia e con il pensiero solo all'incasso del botteghino. Il critico della rivista «L'albo del cinematografo»,

prendendo spunto dall'uscita di *Alla bajonetta!* di Eduardo Bencivegna nel 1915 ne denuncia i limiti:

Di bello non vi è che la corsa di qualche centinaio di poveri diavoli camuffati da austriaci e da bersaglieri, i quali si divertono a scorazzare in su ed in giù, ridendo allegramente, rotolandosi sull'erba e dando l'idea di studenti in sciopero e non di soldati che combattono il nemico odiato. Vi sono degli assalti in trincea di una grottesca ridicolaggine, la quale dà un'idea assai meschina del valore dei nostri gloriosi soldati che combattono al fronte, poiché il *metteur en scène* di questo soggetto ha ridotto i soldati tedeschi, che pure sono valorosi, ad agnellini vili e paurosi che scappano al solo apparire di un cappello piumato o al luccichio di una baionetta³³.

L'eroe e la bella morte

Le esigenze commerciali e propagandistiche obbligano il cinema a modelli rappresentativi anacronistici rispetto alla macchina anonima, grigia, industriale e di massa del conflitto moderno (ma forse necessari alla macchina cinema), a cui si aggiunge la difficoltà di sintonizzarsi con ciò che stava accadendo al fronte. È il medesimo scarto che si ritrova tra il Karl del film Pabst e la moglie, tra Paul e Kantorek, tra quanti, soldati, avevano esperienzialmente modificato la propria visione e chi invece, il fronte interno, quell'esperienza non l'aveva. Lo spettatore cinematografico è costretto, ma anche lo richiede, a focalizzare la propria attenzione sulla figura dell'eroe (in senso strutturale e non epico): l'eroe è il personaggio che giustifica e spesso porta lo sviluppo dell'azione narrativa, si muove perché ha un mandato, e questo è generalmente il combattere, mentre raramente si vede nei film il mandante. Le istanze del potere e della decisione sono generalmente assenti dall'immagine: appaiono tutt'al più in qualche breve sequenza che mostra gli ufficiali attorno a un tavolo coperto di carte topografiche, o al telefono con un interlocutore invisibile. Gli ordini del mandante vengono trasmessi da una staffetta o per telefono a chi compie l'azione. L'eroe riceve l'ordine, tenta di discuterlo e di opporsi, ma poi a malincuore deve obbedire e trasmetterlo alla massa facendo appello al suo senso di responsabilità. Difficilmente si va più in alto del quartier generale nella rappresentazione: sembra che sia la necessità a fare l'ordine e mai se ne spiega la motivazione che rimanda spesso sempre più in alto, fino a giungere all'impersonale mandante che è il concetto di patria (o di difesa della libertà nel cinema statunitense). L'eroe è quasi sempre solitario, spesso coraggioso, intelligente, e indipendente dal resto della truppa e dalle gerarchie militari, che combatte per valori soggettivi o interessi sentimentali. Il suo rapporto con la massa si risolve nella solidarietà tra uomini, l'amicizia virile, o anche lo scontro tra individui.

L'anacronismo è totale in una guerra di massa dove i soggetti dell'azione sono indistinguibili, sono semplici corpi, e spesso solo cadaveri senza nome. «Ma è ancora possibile parlare di “campo della gloria” dopo Verdun o dopo la Somme? Nell'immenso cataclisma dell'inizio dell'ultimo secolo sono scomparse sia l'estetica sia l'etica dell'eroismo, del coraggio e della violenza guerriera»³⁴. Non è un caso che alla fine del conflitto si elevi a massimo eroe della nazione il milite ignoto, il senza nome, il qualsiasi a rappresentare il tutto, così come gran parte della monumentalistica è ai generici caduti per la

patria, mentre sono molto più rari i monumenti al soggetto singolo e all'azione individuale. La guerra moderna ha standardizzato l'eroismo e lo ha omogeneizzato alla massa grigia. Negli assalti c'è chi è più e chi è meno intrepido, o forse solo più incosciente e obbediente, ma è il numero a fare la differenza, è la qualità e la quantità delle armi, l'efficienza dell'artiglieria, o persino è il caso a far fallire o meno l'attacco. È vero che il racconto cinematografico ha bisogno di trovare un interprete riconoscibile dell'azione narrativa, ma una cosa è costruire un soggetto che porta e sviluppa la trama, altra è fare di esso un eroe (sempre in senso strutturale). Finché permane l'eroe, persiste anche la guerra ottocentesca; lo rivela acutamente Isenberg quando scrive che «finché i singoli individui emergevano dalla massa ed erano resi “speciali” attraverso gli artifici delle vicende sentimentali o di azione, il cinema non sarebbe mai stato in grado di affrontare la natura della guerra del XX secolo»³⁵.



Il teatro di guerra in *J'accuse* di Abel Gance, versione 1938

I primi *war movies* statunitensi si muovono nell'orizzonte anacronistico dell'intrepido eroe, del singolo che prevale e si eleva sulla massa, ma anche nel cinema europeo non ci si discosta, almeno all'inizio, dal paradigma. Il cinema italiano, ad esempio, ha debiti evidenti con la rappresentazione risorgimentale e il riferimento letterario per eccellenza è *Cuore* di Edmondo De Amicis, libro che ha tentato di costruire, e in parte ci è riuscito, una forma d'identità nazionale. Le sue pagine grondano di piccoli eroi che si sacrificano per la patria in azioni individuali: sono l'esempio da seguire, costituiscono «figure profonde», come le definisce lo storico Alberto M. Banti³⁶, come la bella morte per la patria o, più in generale, il martirologio. Se durante le lotte risorgimentali la mistica del martirio aveva svolto funzione di sprone e

incoraggiamento per i patrioti, con la sinistra storica al potere si avvia la narrazione ecumenica delle lotte risorgimentali che ha tra i suoi elementi fondanti il senso di sacrificio. Perché sia accettato e introiettato, il martirologio patrio deve diventare una narrazione pedagogica.

Il cinema si appropria del catalogo di figure deamicisiane un po' per quel naturale e primigenio vampirismo verso altre espressioni culturali, come il teatro, il melodramma, la letteratura, un po' perché è più facile e lucroso mettere in scena il cuore piuttosto che la mente. La «bella morte» per la patria dell'eroe fanciullo diventa uno dei *topoi* dei film del periodo giolittiano, come ne *Il piccolo garibaldino* (1909) della Cines, l'esempio più impressionante di come il cinema abbia introiettato la pedagogia delle emozioni di *Cuore* e il martirologio come compendio del buon fanciullo italiano. Le «figure profonde» permangono, la linea deamicisiana s'impone anche figurativamente nel cinema bellico, e il nesso eroismo-sacrificio-morte che caratterizza *Cuore* si ritrova in molti film che precedono e accompagnano l'entrata in guerra italiana³⁷, ma allo stesso tempo le immagini, e non solo cinematografiche, trasformano il catalogo delle figure dall'interno. La forza delle pagine della letteratura risorgimentale e dannunziana si adatta alle esigenze e al potere delle immagini, e la guerra disegnata (nelle illustrazioni di Achille Beltrame per la «Domenica del Corriere», di Antonio Rubino per il «Corriere dei piccoli», o nelle cartoline postali in cui l'orrore è filtrato da una visioneedulcorata), o raccontata cinematograficamente, deve far ricorso ad un'iconografia che unisce la pittura di guerra risorgimentale³⁸, la fotografia degli eventi, e, nel cinema, i generi.

Maciste alpino di Luigi Maggi e Luigi Romano Borgnetto con la supervisione di Giovanni Pastrone (1916) è, da questo punto di vista, una interessante e innovativa mutazione perché mette assieme il genere *peplum*, il comico, e il bellico-risorgimentale, ma anche perché è tra i rari film italiani a trattare e a mostrare il fronte bellico: «(...) inizia come “vedute dal vero” (la lavorazione del film), prosegue come una comica (le reazioni di Maciste all'arresto), si inoltra nei meandri dell'avventura a sensazione (le imprese di Maciste l'alpino sulle nevi di confine) per confluire in un *feuilleton* a fosche tinte, con finale alla Griffith – la salvezza all'ultimo istante – nel momento in cui i soldati di Francesco Giuseppe rivelano i loro laidi propositi e assediano le vergini indifese»³⁹.

Cucito addosso alla star del momento reduce dai successi di *Cabiria*, il mastodontico Bartolomeo Pagano, *Maciste alpino*⁴⁰ prende il via sul set di un

film che il nostro supereroe sta girando in Austria, vicino al confine italiano. La sovrapposizione metanarrativa si scioglie con lo scoppio della guerra: Maciste è fatto prigioniero dagli asburgici assieme alla troupe dell'Itala Film, ma subito mostra la forza e il carattere che lo rendono immediatamente riconoscibile agli occhi del pubblico popolare. Maciste libera gli operatori dell'Itala, conducendoli al castello di Pratolungo, dove ad accoglierli e a sfamarli sono il conte di Pratolungo e la figlia Giulietta, italiani irredenti anacronisticamente raffigurati come affiliati alla nobiltà asburgica tardo-ottocentesca. Prima che il castello, assediato dagli inseguitori austriaci, cada nelle mani nemiche, Maciste riesce arditamente a scappare. Accolto in patria, l'eroe diventa alpino e conduce il battaglione fino al castello per liberare gli italiani; Maciste ben presto è notato dai comandi austro-ungarici, che addirittura gli assegneranno un rivale ad hoc, il soldato Fritz Pluffer.

La battaglia è ora solo personale tra Maciste e Pluffer sbeffeggiato comicamente dall'alpino gigantesco e astuto; alla fine l'operazione bellica degli alpini guidati da Maciste arriva felicemente in porto. La guerra è scontro privato, senza spargimenti di sangue, tiri di artiglieria o sventagliate di mitragliatrici; in questa forma *Maciste alpino* «realizza un tipo di spettacolo in linea con le tecniche di occultamento: le stragi, i battaglioni mandati al macello inutilmente, gli eroismi altrettanto inutili vengono rimossi a favore di una rappresentazione di una guerra vittoriosa e travolgente, nella quale il problema del nemico austriaco si risolve, in apparenza, senza bisogno di centinaia di migliaia di morti, ma con due semplici pugni ben dati o alcuni potenti calci nel sedere»⁴¹.

L'eroe di Pastrone nasconde anche altro oltre alle difficoltà del fronte, perché eleva subliminalmente il corpo muscolare di Maciste a corpo eroico degli alpini, se non della nazione. L'alpino della Grande guerra è il simbolo di un Paese contadino, povero e semplice, e Maciste lo incarna per la sua generosità e la forza fisica; egli è il soldato con la penna nera che non retrocede mai, che sopporta la fatica dell'alta quota, che si aggrappa alla roccia con le unghie, che obbedisce per senso del dovere senza bisogno di spiegazioni, che si dimostra sempre calmo e si muove con serenità rassegnata. Un mito in buona parte propagandistico⁴² in parte dovuto alla particolarità del fronte alpino che impressionò fortemente Kipling: «Alpini, forse la più fiera, la più tenace fra le specialità impegnate su ogni fronte di guerra. (...) Grandi bevitori, lesti di lingua e di mano, orgogliosi di sé e del loro Corpo, vivono rozamente e muoiono eroicamente»⁴³.

Il corpo di Maciste ha richiami simbolici che funzionano sia per un pubblico popolare che di soldati: la fame e il mangiare (i «cachets di nitroglicerina» di cui si nutre il supereroe, il monito a divorare il nemico con la sua stessa voracità); la forza fisica (il «prurito irresistibile» alla vista degli austriaci, la palestra a torso nudo tra i ghiacci o il bagno in una cascata gelata); il tricolore issato sulla vetta, simbolo e monito all'unità del popolo in guerra. L'esaltazione del corpo degli alpini (presto uno dei pochi e inossidabili miti della modesta identità nazionale italiana) si configura come retaggio culturale del passato che vuole mantenere viva la singolarità, seppure di corpo, nei confronti dell'anonimato della guerra moderna. Gli alpini sono uno seppure siano molti, sono riconoscibili e distinguibili per il loro cappello con la penna nera, si battono in terreni e condizioni avverse e uniche, e più dei combattimenti vale la loro coraggiosa capacità di portare le armi in quota, di resistere al freddo e alle valanghe⁴⁴.

Sono questi gli elementi su cui *Maciste alpino* sembra maggiormente concentrare la propria attenzione: innanzitutto, nella descrizione visiva delle loro vertiginose arrampicate, lo potremmo definire l'elemento sportivo agonistico; poi, nel loro affrontare prove durissime in montagna come il trasporto dei cannoni in alta quota o le lunghe traversate dei ghiacciai con gli sci ai piedi, l'elemento eroico. Le sequenze indubbiamente più moderne del film e che si distaccano visivamente dal resto, sono proprio gli inserti documentari nei quali si vedono soldati scalare pareti impervie sotto la neve per raggiungere la trincea, cannoni penzolanti in baratri paurosi che stanno per essere issati sulle cime, passaggi su corde tese nel vuoto. Sono immagini ancora oggi impressionanti che rivelano l'assurda modalità del fronte alpino con una chiarezza storiografica ineludibile, ma celebrano anche la rivincita dello sforzo umano sulla tecnologia moderna. Maciste e gli alpini sono come la spada di Giovanni dalle Bande Nere contro gli archibugi di Carlo V: la guerra come tenzone eroica e dove prevale il coraggio, l'onore, la capacità fisica di duellare. Una guerra che non c'è più.

L'impronta deamicisiana, risorgimentale, melodrammatica, permane anche nel periodo fascista e non si cancella nemmeno negli anni Cinquanta. Il cinema italiano è a lungo il più restio ad affrontare il conflitto in chiave di rilettura critica o in modalità post ottocentesca, e meno che mai in tono pacifista. Complice dapprima la volontà del regime mussoliniano di elevare la Grande guerra a episodio prodromico del fascismo, poi la stagione democristiana che preferiva celebrare il primo conflitto mondiale in

contrapposizione alla Resistenza, mito fondante delle sinistre, e complice anche nel secondo dopoguerra un cinema che si potrebbe definire matarazziano. Nel 1940 esce *Piccolo alpino* di Oreste Biancoli, che, pur essendo tratto dall'omonimo romanzo di Salvator Gotta, riprende gli schemi di *Cuore* e si propone di educare pedagogicamente gli italiani, giovani o meno che siano, ad affrontare l'entrata in guerra. Giacomino, studente di prima ginnasiale, che sogna di diventare alpino, viene alla fine decorato per il coraggio dimostrato; il tutto mentre le truppe italiane sfondano sul Piave. Giacomino è l'esempio da seguire se si vuole arrivare alla vittoria. Il libro di De Amicis torna alla ribalta ancora nel 1971, quando è ringiovanito cronologicamente da Romano Scavolini in *La piccola vedetta lombarda* che trasferisce nel '15-'18 le vicende deamicisiane, e nel 1984 da Luigi Comencini che nel televisivo *Cuore* sposta le vicende di Garrone, Enrico, Franti e gli altri eroi del libro, nelle trincee del Carso.

Se non è De Amicis a dominare nel cinema italiano è il *feuilleton* ottocentesco, il melò retorico patriottardo, quando non l'intreccio da rotocalco femminile, in film come *Il caimano del Piave* di Giorgio Bianchi (1950), *Addio, mia bella signora!* di Fernando Cerchio, *La campana di San Giusto* di Mario Amendola e Ruggero Maccari (1954), *Guai ai vinti!* di Raffaello Matarazzo (1954). Tranne qualche raro caso, il cinema italiano rimane sostanzialmente nella cornice narrativa e interpretativa del cinema muto.

Va quasi peggio nei cinedocumentari girati sciattamente e con riprese a volte persino precedenti al conflitto (solo nel 1917, dopo lo scandalo del colonnello Barone che aveva il lucroso monopolio delle riprese di guerra, s'istituisce la Sezione cinematografica dell'esercito). Racconta Diego Angeli, corrispondente da Parigi nel 1916 per «Il Marzocco», la rivista fiorentina fondata da Enrico Corradini: «Ho veduto chi sa quante volte vecchie manovre d'artiglieria eseguite con cannoni antidiluviani da soldati italiani in uniformi abolite già da dieci anni; ho veduto qualche modesta esercitazione della scuola Tor di Quinto battezzata come "Cavalleria italiana alle grandi manovre". (...) I pochi films che si svolsero sullo schermo non avevano alcun interesse. Non erano nemmeno scene delle retrovie: si trattava appena di qualche servizio ausiliario che un operatore qualunque aveva preso senza troppo preoccuparsi dell'effetto estetico e dell'impressione morale»⁴⁵.

1. P. Fussell, *La Grande Guerra e la memoria moderna*, il Mulino, Bologna 2000, cit. p. 214.
2. In D. Harvey, *La crisi della modernità*, Il Saggiatore, Milano 1997, p. 341.
3. In P. Fussell, *op. cit.*, p. 215.
4. W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1976, p. 235.
5. *Ivi*, pp. 235-236.
6. P. Jedlowski, *Walter Benjamin e l'atrofia dell'esperienza*, in Aa.Vv., *Benjamin il cinema e i media*, Luigi Pellegrini, Cosenza 2007, p. 26.
7. W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *op. cit.*, p. 91.
8. P. Jedlowski, *op. cit.*, p. 26.
9. E. Johannsen è l'autore del romanzo pacifista *Vier von der Infanterie. Ihre letzten Tage an der Westfront 1918* (1929), edito in Italia con il titolo *Quattro fanti*, Editrice degli Omenoni, Milano 1930, da cui Pabst si ispirò per *Westfront*. Frank Borzage firma nel 1932 *Addio alle armi (A Farewell to Arms)* tratto dall'omonimo romanzo di Ernest Hemingway.
10. Th. Mann, *op. cit.*, pp. 3-4.
11. In E.J. Leed, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella guerra mondiale*, il Mulino, Bologna 1985, p. 60 (corsivo nostro).
12. M. Proust, *Il tempo ritrovato* (1927), Einaudi, Torino 1969, p. 44.
13. E. Jünger, *op. cit.*, p. 73.
14. E.J. Leed, *op. cit.*, p. 44.
15. C. Delcroix, *Guerra di popolo*, Vallecchi, Firenze 1928, pp. 65-66.
16. C. Salsa, *Trincee. Confidenze di un fante* (1924), Mursia, Milano 2013, pp. 64-65.
17. G. Chevallier, *op. cit.*, p. 140.
18. P. Melograni, *Storia politica della grande guerra*, Laterza, Bari, 1969, p. 12.
19. L. Véray, *La Grande Guerre au cinéma, de la gloire à la mémoire*, Ramsay Cinéma, Paris 2009, p. 38. Véray riprende la tesi di H. Puiseux nel suo *Les figures de la guerre*, *op. cit.*, e di Ph. Dagen in *Le Silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*, Fayard, Paris 1996.
20. Cfr. F. Robichon, *L'armée française vue par les peintres, 1870-1914*, Herscher/Ministère de la Défense, Paris 1998, p. 21.
21. S. Antichan, «*Dessine-moi une guerre*». *Genèse et transformation d'une iconographie de la guerre au XIXe siècle*, Atti del convegno «*Représentations et labellisation de la guerre*» organizzato dall'Association

française de science politique, Strasbourg 31 agosto - 2 settembre 2011, pp. 37-39.

22. Gli autori delle lastre sono l'ungherese Szathmáry Pap Károly, Roger Fenton, uno dei fondatori della Royal Photographic Society, James Robertson e il francese Jean-Charles Langlois.

23. Nella rivista «Motography», la didascalia che accompagna la foto di una mazza ferrata tedesca recita: «Potrebbe essere l'arma dell'uomo delle caverne di migliaia di anni fa. Di fatto è lo strumento che i tedeschi usano per finire il nemico che cade in battaglia». Cfr. G.P. Brunetta, "Over There". *La guerra lontana*, in Id. (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti*, Einaudi, Torino 1999, vol. II, p. 277.

24. Cfr. P. Cerchi Usai, *David Wark Griffith*, il Castoro, Milano 2008, p. 290.

25. In M.T. Isenberg, *War on Film. The American Cinema and World War I, 1914-1941*, Fairleigh University Press, Rutherford 1983, p. 63.

26. Cfr. *Ibidem*.

27. In K. Brownlow, *The War, the West and the Wilderness*, New York 1978, p. 149.

28. P. Cerchi Usai, *David Wark Griffith*, cit., p. 291.

29. *Ivi*, p. 323.

30. G.P. Brunetta, *Storia del cinema mondiale*, cit., p. 276.

31. L. Véray, *op. cit.*, p. 39.

32. P. Monelli, *Le scarpe al sole* (1921), Mondadori, Milano 1981, p. 70 (corsivo nostro).

33. In V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film della Grande Guerra. 1915*, prima parte, Nuova-Eri, Torino 1992, p. 19.

34. S. Audoin-Rouzeau, A. Becker, *La violenza, la crociata, il lutto*, Einaudi, Torino 2002, p. 19.

35. M.T. Isenberg, *The Great War Viewed from the Twenties: The Big Parade (1925)*, in M.A. Jackson (a cura di), *American History/American Film. Interpreting the Hollywood Image*, Ungar, New York 1979, p. 20.

36. Cfr. A.M. Banti, *op. cit.*

37. Cfr. G. Ghigi, *Cuore: alle origini del cinema risorgimentale*, in «Cinecritica», n. 68, ottobre-dicembre 2012.

38. Vedasi ad esempio il quadro di Alcide D. Campestrini, "Avanti Savoia!" *La conquista del Monte Nero*, giugno 1915, diventato poi celebre cartolina postale. Mostra un assalto di bersaglieri in un'evidente postura ottocentesco-risorgimentale.

39. P. Cerchi Usai, *Giovanni Pastrone*, il Castoro – La Nuova Italia, n. 119,

settembre-ottobre 1985, p. 97.

40. Sul film di Pastrone vedasi: L. Cottini, *La novità di “Maciste alpino”*, in «Italian Culture», vol. XVII, n. 1, marzo 2009.
41. G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema muto 1895-1929*, Editori Riuniti, Roma 2001, p. 227.
42. Vedasi a proposito: P. Ortoleva, C. Ottaviano (a cura di), *Guerra e mass media. Strumenti e modi della comunicazione in contesto bellico*, Liguori, Napoli 1994.
43. R. Kipling, *La guerra nelle montagne – Impressioni dal fronte italiano* (1917), Mursia, Milano 2011, p. 78.
44. Sugli alpini vennero girati anche *Cuore di alpino ovvero Audacia, vendetta e cuore d’alpino* (1915) di Ubaldo Maria Del Colle e *Eroismo d’alpino* (1915) di Domenico Gaido.
45. In F. Calderoni, *La Grande Guerra di Mario Monicelli*, Cappelli, Rocca San Casciano 1959, p. 26.

Punti ciechi

La guerra aveva un punto cieco nel suo centro focale: la battaglia. Lo sviluppo della tecnologia militare, che andava di pari passo con le tecnologie industriali, aveva radicalmente mutato il teatro di guerra. I fucili Mauser, precisi anche a notevole distanza, le mitragliatrici, le batterie di artiglieria, costrinsero ad allargare enormemente lo spazio dei combattimenti e a costruire lunghissime trincee difensive dalle quali uomini come trogloditi sparavano al nemico da postazioni protette. La distanza che separava le trincee era terreno deserto, con enormi crateri creati dalle artiglierie, privo di vegetazione e melmoso in caso di pioggia, con reticoli di fili spinati, nel quale i soldati si muovevano scompostamente cercando di appiattirsi al suolo, di nascondersi e di rendersi *invisibili* al nemico, uomini talpa. Era impedito lo sguardo panottico persino ai quartieri generali, ai quali restavano solo linee immaginarie di uno scontro in cui le unità spazio-temporali erano fluttuanti e dove gli stessi soldati che si fronteggiavano non erano sempre riconoscibili. Reduci di Verdun hanno ricordato che durante lo scontro erano tutti così ricoperti di fango che non riuscivano nemmeno a identificare chi fosse il nemico e chi l'amico. «La terra di nessuno diventò un sinonimo del vuoto – un luogo in cui nessun uomo doveva essere – piena di buche di granate, puzzolente di corpi in putrefazione, impastata di fango e gas, una funesta terra desolata»¹.

Se il centro focale della guerra è apparentemente vuoto, la rappresentazione cinematografica di un qualcosa che non c'è, o che si presenta in modo totalmente confuso e invisibile, è destinata allo scacco. Si aggiungono poi le difficoltà tecniche a riprendere lo scontro: le cineprese sono troppo ingombranti e il pericolo di esporre gli operatori al fuoco nemico è grande. Il cinema documentario si deve fermare ai bordi del conflitto e quello di finzione è costretto ad immaginare il centro focale secondo un modello che trae primariamente la sua fonte dalle battaglie ottocentesche. Anche gli stati maggiori degli eserciti si trovavano mentalmente impreparati e strategicamente miopi di fronte alle nuove tecnologie belliche. Fino alla fine dell'Ottocento le armi erano relativamente imprecise e la loro gittata modesta: questo costringeva i soldati a un assetto di

combattimento lineare e a file serrate. La seconda guerra franco-boera del 1899 aveva mostrato quanto fosse obsoleta la linea d'attacco a sfondamento e inutile la cavalleria, ma i comandi militari non si adattarono subito e fecero continui errori prima di adeguarsi.

Durante il conflitto il cinema riflette la miopia della società perché è figlio dell'enciclopedia mentale del suo tempo, perché deve adeguarsi ai codici sedimentati del pubblico e anche perché non deve, né può, svelare il fallimento delle strategie dei comandi militari. Nel dopoguerra il cinema, in particolare quello pacifista, può permettersi la rappresentazione diversa della battaglia e mettere in luce l'incongruità della carica di cavalleria, della baionetta, della sciabola, dell'attacco frontale alle linee nemiche. In diverse modalità e con intenti di condanna del meccanismo politico-industriale, il cinema racconta progressivamente il dramma della nascita della modernità rendendo visibili le contraddizioni di due mondi tra loro diventati incomunicanti. Ci vorrà molto tempo perché ciò accada pienamente. Quasi un secolo dopo è Steven Spielberg in *War Horse* (2011) a mettere in luce l'atteggiamento culturale della cavalleria inglese nei primi mesi del conflitto. Secondo Siegfried Sassoon, gli ufficiali britannici usciti dalle scuole private consideravano la guerra «come la più grande delle cacce, un picnic a cavallo con un tempo perfetto»², i soldati tedeschi erano per loro volpi o cinghiali a cui dar la caccia per divertimento ed erano più preoccupati della qualità e della cura del loro cavallo che dei pericoli incombenti. La sequenza iniziale del film di Spielberg prende il via nell'autunno del 1914 quando un fiero reggimento di cavalleggeri inglesi sbarca sui campi francesi con i cavalli ben strigliati, le divise dai bottoni dorati e nella testa le regole d'ingaggio che risalgono ai combattimenti napoleonici. Si sentono la punta di diamante dell'esercito, la più pericolosa negli sfondamenti delle linee nemiche; ma alla prima carica a spade sguainate, dopo aver preso alla sprovvista e distrutto un accampamento tedesco, i cavalleggeri vengono falciati facilmente dalle mitragliatrici nemiche: le loro lucide armi bianche non servono a nulla contro la sporca tecnologia moderna. Lo sbigottimento e l'incredulità dei cavalleggeri inglesi del film di fronte all'inefficacia del loro assalto rivelano la difficoltà ad adeguarsi al nuovo paradigma bellico di un'intera generazione di militari. Spielberg raffigura sinteticamente l'obsolescenza dell'enciclopedia mentale ottocentesca e la sua difficoltà ad adeguarsi alla nuova, tant'è che nella realtà le cariche di cavalleria non furono immediatamente cancellate dalla strategia di combattimento.

In una delle memorie raccolte dallo storico Martin Middlebrook, che intervistò i soldati sopravvissuti alla battaglia della Somme del luglio 1916, alla domanda di quale fosse il ricordo più vivo di quel giorno, un sopravvissuto rispose: «Tutti quei cavalleggeri in gran tenuta pronti ad irrompere dopo il nostro sfondamento delle linee nemiche. Che razza di idea!»³. I soldati, che vivevano la guerra e non l'immaginavano da un tavolo di comando, si resero ben presto conto che i cavalli, come le sciabole, erano ormai destinati ai musei della guerra. Per i cavalli, che sono stati per secoli strumento essenziale nelle guerre, è giunto il declino tecnologico: sono ormai un'arma sorpassata. *War Horse*, la favola ispirata al romanzo di Michael Morpurgo del 1982, è in definitiva l'omaggio romantico di Spielberg alle belle linee prospettiche delle battaglie del passato, ma anche ad una tecnologia animale ormai obsoleta. Il favolistico lieto fine del film non attenua la condanna del regista nei confronti di una guerra che non rispetta nessuno, nemmeno i cavalli; Spielberg, tuttavia, elevando l'animale a individuo eroico conferma il modello narrativo hollywoodiano che impone comunque un centro e non un anonimo personaggio.

Anche Alberto Lattuada sottolinea la contraddizione tra la efficace silenziosità tecnologica delle armi chimiche e i tentativi quasi grotteschi di combatterla. In *Fräulein Doktor* (1969) fa indossare ai cavalli le maschere antigas: «I cavalli ci hanno fatto impazzire perché quando un cavallo non vede quasi niente, è difficilissimo guidarlo»⁴, racconta il regista. Le maschere antigas per i cavalli non sono un'invenzione cinematografica di Lattuada perché furono effettivamente pensate e usate dai comandi militari con esiti contraddittori e con il risultato che il cavallo e il cavaliere somigliavano più al combattente medievale che al militare moderno. I cavalli, così come i muli, sono destinati a restare comunque nella memoria dei combattenti sia perché chiaramente incongrui alle nuove tecnologie sia come «metafora dell'inconsapevolezza e incolpevolezza che riguarda buona parte dei fanti, bestie da soma e carne da macello di una guerra che altri ha voluto»⁵. Gli artisti del tempo, non a caso, hanno elevato varie volte il cavallo a simbolo del martirio degli innocenti: Otto Dix nel suo *Carcassa di cavallo*, Otto Schubert nel ciclo *Die Leiden der Pferde im Krieg*⁶ e, in altri contesti storici, Picasso in *Guernica*.

Per il fascismo, falsamente modernista, il cavallo è simbolo dell'Italia umbertina, giolittiana e della *Belle Époque* passata e passatista. È l'aereo il simbolo della velocità, della modernità e pertanto del regime la cui retorica

aveva come fondamento la rivoluzione. Mussolini era aviatore e di conseguenza ogni aviatore era ontologicamente un fascista. Nel libro unico della quinta classe elementare si legge: «L'aviatore italiano è già circondato dalla leggenda, per la sua perizia e lo sprezzo del pericolo, per ciò che ha fatto e fa in pace e in guerra. Molti di Voi sognano di poterlo un giorno emulare»⁷. Nel 1936 Goffredo Alessandrini firma *Cavalleria*, ambiguo melodramma che all'epitaffio nostalgico per un mondo che la tecnologia moderna ha cancellato (perché da solo non sarebbe passato agli occhi del regime) unisce allo stesso tempo l'apoteosi dell'aviazione⁸. Amedeo Nazzari è Umberto che agli inizi del secolo per delusione amorosa s'iscrive alla Scuola di cavalleria di Pinerolo diventando un famoso cavallerizzo. Sempre per delusione sentimentale, e anche perché il suo amato cavallo, Mughetto, è morto, il bell'Umberto decide di passare all'aviazione. Scoppia la guerra e un cartello recita: «Ordine del giorno 24 maggio 1915. Tutti i piloti e gli apparecchi in assetto di guerra». Alla didascalia «1917» inizia una carica simile a quella del film di Spielberg: impomatati e lustri, sciabola sguainata, i cavalieri di «Avanti! Savoia!» si lanciano all'attacco e sono falciati dalle pallottole delle mitragliatrici austriache. È la fine di un mondo ora sostituito dal rombo delle eliche; in questo modo Alessandrini «evita il rischio di infrangere qualcuno dei dettami dell'ortodossia di regime in quanto si salva il nazionalismo pre-fascista, senza riferimenti di natura politica alla “deprecata” epoca liberale»⁹.

Il brusco passaggio dal passato della cavalleria romantica e dei duelli individuali alla grigia modernità di massa si attenua nel film perché in fondo gli aviatori sono duellanti che combattono secondo regole antiche, uno contro uno, e con l'onore delle armi. «Noi volevamo – scrive il regista – continuare a legare la storia della cavalleria con la storia dell'aviazione, che era nata dalla cavalleria. E allora ci ricordammo di Baracca, che era stato l'asso degli assi italiani ed era un ex-ufficiale di cavalleria, tanto che il segno della sua squadriglia era il cavallino rampante»¹⁰. Il finale però privilegia la nostalgia per un tempo in cui si poteva dire (con la bella voce impostata di Nazzari): «Quando il mio squadrone carica non c'è forza che lo tenga!». L'aereo di Umberto è abbattuto da un'anonima fucilata e il corpo del pilota è raccolto da un reparto di lancieri che crepuscolarmente lo accompagnano per l'ultima cavalcata. In fondo, Mussolini non era solo pilota, ma anche cavallerizzo e il film del fascista Alessandrini non ebbe noie.

Sciabole, baionette, corazze

La sciabola è diventata abbellimento di uniformi da parata: non serve negli attacchi ed è anzi giudicata ingombrante e inutile in combattimento. I letterati, che hanno vissuto l'esperienza del fronte, non mancano di mettere in luce l'obsolescenza dell'arma bianca nei loro romanzi o nelle poesie. In *Addio alle armi* di Hemingway, la commessa di un negozio d'armi di Milano chiede al protagonista: «Non le serve una sciabola? Ho delle sciabole usate a buonissimo prezzo». «Vado al fronte», risponde. «Oh, allora non ha bisogno di sciabole»¹¹. Anche la sciabola-baionetta, tanto utile nei corpo a corpo ottocenteschi, è diventata oggetto del passato, scrive crudamente Remarque:

La sciabola-baionetta del resto, ha perduto molto della sua importanza. Per gli attacchi è venuto ora di moda avanzare soltanto con bombe a mano e vanghette. La vanghetta da trincea, affilata agli orli, è assai più leggera e di migliore uso; serve non soltanto a colpire sotto il mento, ma a menare gran fendenti, con efficacia assai maggiore, quando si vibra il colpo fra la spalla ed il collo, si spacca talvolta il nemico fino al petto. Invece la baionetta resta sovente conficcata nel corpo dell'avversario, sicché bisogna puntargli i piedi sulla pancia per liberarla, e nel frattempo ti arriva qualche colpo. Inoltre qualche volta si spezza¹².

La carica alla baionetta non è rappresentativa dell'esperienza della maggior parte dei combattenti. Nella prima guerra mondiale, il cannoneggiamento a distanza uccise due terzi di tutti i soldati, mentre meno dello 0,5 per cento delle ferite fu inferto dalle baionette. L'inutilità dell'arma bianca è messa in versi in *My Bay'nit* scritta da Robert W. Service nel 1916: «Per riscaldare una galletta la mia baionetta è eccellente / L'ho usata per aprire una scatola di carne / Per attizzare il fuoco è di grande utilità / Per qualsiasi vecchia cosa, tranne per infilzare un uomo»¹³. La storica Joanna Bourke, tuttavia, mette in luce che per i soldati la baionetta restava psicologicamente importante perché era un'arma individuale in una guerra condotta con anonimi mezzi tecnologici¹⁴; aveva sicuramente scarsa funzione bellica, ma riportava la truppa nel rassicurante universo in cui gli uomini combattevano ancora corpo a corpo: era la permanenza di codici del passato. Nonostante la percezione dei soldati, le tradizionali armi bianche sono ormai diventate ornamenti di parate che vengono sostituiti in battaglia da armi meno nobili e molto più efficaci.

Nel 1970, in pieno clima sessantottino, Francesco Rosi adatta per il cinema il libro di Emilio Lussu *Un anno sull'altipiano* con l'intento ideologico di condannare la guerra capitalista e le gerarchie militari, ottuse espressioni della mentalità tardo ottocentesca. Rosi mette sotto accusa l'incapacità degli ufficiali di alto grado di comprendere la novità del conflitto novecentesco, il loro esser rimasti ancorati ad armi sorpassate, a tecniche d'assalto obsolete, e alla retorica patriottico-militarista che stride con gli scadenti risultati strategici. In una sequenza di *Uomini contro*, il generale Leone (Alain Cuny) è in ispezione nelle trincee; si ferma di fronte a un soldato di vedetta e gli chiede imperiosamente: «Dov'è la tua baionetta?». Il soldato pensando sia un rimprovero perché non ha la baionetta inastata com'è d'obbligo, la sfilta immediatamente dalla guaina e fa per infilarla sul fucile, ma il generale lo ferma: «No, no. Dammela!». Il soldato porge a Leone la baionetta che dopo averne esaminata con attenzione la lama, chiede al soldato: «Che cosa c'è qui?». Il soldato guarda con attenzione, la gira da una parte e poi dall'altra, è confuso e pensa di non averla affilata come da regolamento: «C'è un poco di ruggine, signor generale». Leone, rivolgendosi anche agli altri soldati e al tenente Santini che lo accompagna nell'ispezione: «Avvicinatevi. Guardate!». Tutti si avvicinano, un po' intimoriti, senza capire cosa voglia il generale. «Che cosa c'è scritto qui?», chiede Leone. Un fante, mettendosi sull'attenti, dice: «Io 'n saccio leggere signor generale» e un altro: «Signor generale, io... non vedo niente». Al che, Leone con tono retorico: «Qui sopra c'è scritta una parola che tutti possono leggere, perfino gli analfabeti! Che tutti possono vedere, perfino i ciechi, tanto essa è luminosa!». E rivolgendosi a Santini: «Non è vero tenente?». Il tenente si piega in avanti per osservare meglio la lama, ma è evidente che non riesce a vedere alcuna scritta: «Beh... non saprei...». A questo punto Leone grida: «Vittoria! Vittoria! C'è scritto su questo acciaio! Ed è per la vittoria che noi combattiamo. Ed è per la vittoria che noi dobbiamo riprendere Monte Fior!». La baionetta è un simbolo per il generale, l'arma che sta per tutte le armi, e Leone è per Rosi il simbolo del meccanismo politico e sociale che lo sovrasta.

Per il regista, i generali e i capi di stato maggiore incarnano la totale impreparazione militare e l'arrogante incapacità di gestire la guerra di posizione. Credono di poter affrontare le pallottole delle mitragliatrici con armature medievali, come nella sequenza delle corazze Fasina. È l'alba e tutta la linea italiana è pronta per l'ordine d'attacco, le baionette sono innestate, gli uomini bevono freneticamente il brandy dalle borracce. Leone, ritto con aria di orgoglio, parla a un gruppo di ufficiali tra i quali i tenenti Sassu e

Ottolenghi. Davanti al generale il reparto di guastatori è indaffarato a indossare strane armature d'acciaio con tanto di elmo con feritoie per gli occhi. Sono corazze d'altri tempi, ridicole e assolutamente inutili. Leone: «Eccole qui dunque le famose corazze Fasina, particolarmente celebri perché permettono in pieno giorno azioni di un'audacia estrema. Il nemico può avere fucili, mitragliatrici, cannoni. Con le corazze Fasina si passa comunque. Aprite!». Il sergente che comanda il gruppo dei guastatori saluta il generale che risponde ritto sull'attenti. Il sergente esce per primo seguito dagli altri, goffi, lenti per il peso, perfetti bersagli umani. Leone: «I soldati romani vincevano grazie alle corazze!». I soldati romani forse, ma i militi novecenteschi muoiono senza scampo colpiti dal fuoco delle mitragliatrici nemiche. Le corazze del film non sono invenzione di sceneggiatura né letteraria: esistevano veramente. Ci furono diversi tipi di corazze usate nel conflitto; le più famose sono senz'altro quelle modello Farina (e non Fasina come nel film). Erano la protezione blindata dei membri delle "compagnie della morte" incaricati di aprire i varchi nei reticolati nemici. Pesavano quasi dieci chili e la ditta che le produceva dichiarava la corazza resistente alla perforazione da parte del proiettile di calibro 6,5 millimetri esploso da non meno di centoventicinque metri; ma alla prova si dimostrarono inefficaci.

La sequenza del film denuncia la miopia, se non la follia, dell'intero gruppo di comando inadatto a vedere con altri occhi la nuova realtà; è la condanna totale, fortemente ideologica e senza appello. Siamo nel 1970 quando Rosi gira il film, in Italia i movimenti giovanili contestano la leva, la guerra del Vietnam, l'esercito come struttura portante del potere repressivo dello Stato di classe, e *Uomini contro* si situa nel clima di contestazione sociale che attraversa il Paese. Nella figura del sottotenente Sassu, che raccoglie l'eredità politica del più proletario Ottolenghi, si può leggere in filigrana la rivolta della generazione di figli della borghesia contro la generazione dei padri, contro l'arcaismo retorico del generale Leone che manda a morire il germe pericoloso che si annida all'interno del suo stesso ordine sociale. È un'Italia che ha ancora forti e potenti resistenze nazionaliste e reazionarie, tant'è che il film subisce un processo per vilipendio alle Forze armate (Rosi venne assolto in istruttoria) e il generale Giovanni De Lorenzo, comandante dei Carabinieri, capo di Stato maggiore e coautore del fallito Piano Solo, fece persino comizi per toglierlo dalla circolazione (molti cinema lo smontarono dalla programmazione a causa di telefonate minatorie). La Rai per anni lo tenne negli archivi senza trasmetterlo, mentre diventò difficile trovarne copia da proiettare: in poco tempo *Uomini contro* diventò un film

raccontato da chi aveva avuto la possibilità di vederlo e questo gli aggiunse la patina di capolavoro che forse non meritava pienamente.



Le corazze Fasina di *Uomini contro* di Francesco Rosi, 1970

Nonostante la carica ideologica, in parte datata, è, assieme a *Orizzonti di gloria*, il film che maggiormente penetra nelle dinamiche contraddittorie della Grande guerra, svelandone i punti ciechi, rendendoli visibili. Il generale Leone di Rosi, come il Mireau di Kubrick, sono figure del passato che incarnano la miopia dei comandi militari, vuoi nel senso quasi metafisico del primo, vuoi per gli egoismi e i calcoli di classe del secondo. Leone è più legato alla visione eroica della guerra, Mireau, militare di carriera, aristocratico da cavalleria ottocentesca, incarna il cinico calcolo e l'indifferenza arrogante nei confronti della massa plebea dei soldati di truppa. Nel dialogo tra il colonnello Dax e Mireau che precede l'attacco al Formicaio, si esprime la distanza, anche umana, tra il passato e il presente. Dax: «Che numero di perdite prevede, generale?». Mireau: «Diciamo un cinque per cento di uccisi dal loro stesso sbarramento, una concessione molto generosa. Un altro dieci per cento nell'attraversare la terra di nessuno. E un venti per cento nel passare i reticolati. Resta un sessantacinque per cento con la parte peggiore superata. Diciamo un altro venticinque per cento nella conquista vera e propria del Formicaio. Ci restano ancora forze più che sufficienti per tenerlo».

Pantaloni rossi ed estetica militare

Gli errori dovuti alla cecità dei comandi militari si rivelano anche nell'incapacità di comprendere come dovevano essere vestiti i fanti. Ancora nel 1913, alla vigilia di Sarajevo, il Ministro della guerra francese, Eugène Étienne, proclamava: «Abolire i pantaloni rossi? Mai! I pantaloni rossi sono la Francia». Così nei primi mesi di guerra la fanteria francese vestiva l'uniforme identica a quella indossata nel 1870 durante la guerra franco-prussiana che prevedeva anche uno sgargiante kepi: così vestiti erano facile e individuabile bersaglio. L'avvento della polvere senza fumo nei proiettili, in sostituzione della polvere nera che offuscava dopo poche scariche il campo di battaglia, esigeva l'impiego di uniformi meno sgargianti e quindi meno visibili al nemico. Nulla avrebbe convinto lo Stato maggiore francese a modificare la tenuta da battaglia: solo quando si scoprì che il colore rosso, che serviva a colorare la stoffa, era prodotto in Germania si decise di adottare il *bleu horizon*. Un aneddoto forse, un aspetto secondario probabilmente, ma che costò la vita a migliaia di *poilus*¹⁵ che si presentavano sul campo di battaglia come se mitragliatrici e fucili di precisione fossero armi del futuro. I generali pensavano ancora alla guerra lineare, prospettica, elegante che si svolgeva in campi visibili e controllabili (e per questo le loro truppe dovevano essere poco mimetizzate). La progressiva mimetizzazione delle truppe rese cromaticamente indistinguibili i soldati che si confondevano con il terreno; è una guerra grigia e incolore, una guerra color acciaio come le armi in gioco. Per il cinema anche questo aspetto costituì un problema: rendeva più difficile la lettura e la visibilità dei fronti contrapposti; per distinguere in combattimento un soldato tedesco da uno francese non basta più la foggia della divisa.

Il telefilm *Le Pantalon* (1997) di Yves Boisset, ispirato al romanzo di Alain Scoff¹⁶ (sua anche la sceneggiatura), racconta la vera storia del fante Lucien Bersot, uno dei casi di fucilazione per esempio più eclatanti e mediatizzati nella Francia in guerra. Il povero soldato è arruolato nei primi gelidi giorni del febbraio del 1915 e, non essendoci pantaloni rossi di lana della sua taglia, gli vengono dati leggeri pantaloni di tela bianca del tutto inadatti alla stagione (e soprattutto non rossi). Al fronte, Bersot chiede al suo sergente di avere pantaloni eguali ai suoi compagni, e l'ufficiale gli ordina di indossare quelli macchiati di sangue di un soldato morto. Al suo rifiuto, è spedito alla corte marziale e condannato a morte, in barba allo stesso codice

militare che prevede la massima pena solo se vi è disobbedienza agli ordini di un superiore di fronte al nemico (alcuni compagni che ne avevano prese le difese davanti alla corte di giustizia militare vennero condannati a dieci anni di lavori forzati). Evidentemente i pantaloni rossi erano considerati dagli alti comandi militari nientemeno che l'incarnazione della Francia, e pertanto non indossarli un reato gravissimo da fucilazione per esempio.

Le Pantalon denuncia sia l'assurda mentalità degli ufficiali francesi che imponeva la disciplina formale e gerarchizzata (atteggiamento comune anche nei fronti opposti), sia l'inadeguatezza di strategie che obbligavano gli uomini a seguire codici comportamentali e indossare abbigliamenti ottocenteschi mentre sul campo si sparavano devastanti colpi di obice e crepitavano le mitragliatrici. La macrosequenza iniziale del telefilm mostra gli effetti di questa mentalità in una scena di battaglia nella quale i fanti francesi con i kepi di tela, le belle divise colorate che si stagliano nette sul verde della vegetazione, sono massacrati come mosche, perfetti bersagli nella loro visibilità. Nella guerra moderna bisogna invece essere invisibili, mimetizzarsi, nascondersi: in sostanza, rendere cieco il nemico. Di sicuro, allorché Boisset gira per la televisione francese *Le Pantalon*, il clima politico è profondamente cambiato: nel 1998, il primo ministro Lionel Jospin, nel celebre discorso a Craonne, sul Chemin des Dames, riabilita gli ammutinati del 1917 assimilandoli ai fucilati per esempio. Se per Jospin i sentieri della gloria passano anche altrove è lecito per il cinema mettere sotto accusa il potere politico e militare e persino irriderlo, come nella sequenza successiva alla battaglia del telefilm nella quale Boisset mette in scena la ridicola sfilata di moda militare per presentare i nuovi modelli di divisa per i *poilus* alla presenza del primo ministro francese e degli alti comandi. Allorché arriva il modello *bleu horizon*, il primo ministro commenta: «Molto virile!» come si trattasse di una questione estetica e non di funzionalità.

Nell'agosto del 1916, la Romania dichiara guerra alle Potenze centrali. Il Paese ha un esercito numeroso, cinquecentomila effettivi, ma con dotazioni belliche antiquate. In compenso poteva vantare le più sgargianti ed eleganti divise: era un esercito da parata più che da trincea. La prima circolare dello Stato maggiore rumeno, emanata nei giorni successivi alla mobilitazione, prescriveva che solo gli ufficiali di grado superiore a quello di maggiore avevano il diritto di scendere in campo con l'ombretto sugli occhi¹⁷. Più che una direttiva militare sembra l'ordine del giorno di un capocomico.

La zona morta

Se le gerarchie militari mostravano grave inadeguatezza di fronte alla situazione, il cinema, strumento tecnologico della modernità, avrebbe dovuto entrare più facilmente in sintonia con la prima guerra industriale e rappresentarla conseguentemente. Invece mostra di subire delle serie sconfitte dal set bellico per le difficoltà delle dimensioni dell'evento e della sua novità visiva che richiedevano codici diversi nella ripresa e nel racconto, ma anche per l'impossibilità fisica di riprendere dal vero le azioni di battaglia contro un nemico invisibile, sprofondato nelle trincee oltre il deserto lunare della terra di nessuno, che si ripara in quel Formicaio che il coraggioso colonnello Dax kubrickiano dovrebbe espugnare. La terra di nessuno, il luogo della battaglia, è il non-luogo, la zona morta nella quale le coordinate spazio-temporali vengono meno, è «un'aberrazione topologica nel tessuto del reale geograficamente rappresentabile»¹⁸. In questo spazio della violenza moderna vigono la distanza e l'invisibilità, non è il terreno del corpo a corpo ma della smaterializzazione dell'avversario posto al di fuori del campo visivo¹⁹.

Ha ragione Zygmunt Bauman quando afferma che l'invisibilità che caratterizza la morte dell'altro attraverso armi che uccidono a distanza è una «sospensione del significato morale dell'azione»²⁰. Non a caso molti generali si rifiutavano di andare a visitare gli ospedali o le stesse trincee perché altrimenti, come alcuni dichiararono, non avrebbero più avuto il coraggio di ordinare gli attacchi: bisognava che gli aspetti di moderna macelleria della guerra fossero per loro invisibili. La terra di nessuno non va vista, non si vede e la si immagina a distanza come un gioco da tavolo. Alfred von Schlieffen, l'ideatore del piano di guerra per l'invasione della Francia, ha descritto bene questa situazione:

Il comandante in capo moderno non è un Napoleone, che con il suo seguito brillante sta su una collina. Anche con il binocolo migliore sarebbe impossibile per lui vedere molto e il suo cavallo bianco sarebbe un facile bersaglio per innumerevoli batterie. Il comandante si trova lontano nelle retrovie in una casa con uffici spaziosi, dove sono a disposizione il telegrafo e il radiotelegrafo, il telefono e gli strumenti di segnalazione (...) Qui, in una comoda sedia davanti ad un largo tavolo, il moderno Alessandro domina con lo sguardo l'intero campo di battaglia su una

Il cinema riesce a raffigurare la distanza fisica degli alti comandi dal terreno di scontro: essi sono quasi sempre altrove, in comode e a volte lussuose stanze, lontano dai combattimenti, e impegnati a compulsare carte topografiche dando ordini attraverso strumenti di comunicazione a distanza come il telefono e il telegrafo (ma si continueranno ad usare ancora i piccioni viaggiatori e molti ordini arrivano ancora scritti a mano e portati di persona). Quel che effettivamente avviene nella zona morta tra le due trincee durante l'attacco è in ogni caso incomunicabile in tempo reale, e gli effetti si possono stabilire solo a posteriori affidandosi a qualche dato: la conta dei superstiti e i metri conquistati. «Di tutte le scene di battaglia cui ho assistito – ricorda Blaise Cendrars – m'è rimasta soltanto l'immagine d'un gran casino. (...) Lì sul posto e nel fuoco dell'azione non ci se ne rende conto. Manca la prospettiva per poter giudicare e non si ha il tempo di farsi un'opinione»²². Spesso la zona dei combattimenti è nascosta dai fumi e dalla polvere sollevati dalle bombe, e anche in caso di nitidezza essa ha scarsa appetibilità cinematografica per il caotico incedere degli assalti. Pertanto lo scontro nella terra di nessuno resta al di fuori dell'orizzonte del visibile (manca la prospettiva) sia per chi è dietro le linee, i militari stessi, che per gli spettatori del fronte interno, quel pubblico che potrà vedere ciò che è accaduto solo più tardi nella ricostruzione filmica. Il cinema sopperirà all'assenza reinventando in modo verosimile l'evento e fissandolo iterativamente: la battaglia della prima guerra mondiale è solo battaglia cinematografica.

Tra le ragioni tecniche che rendono difficile riprendere il combattimento è la scarsa manovrabilità delle ingombranti macchine da presa montate su treppiedi; per farle funzionare bisogna girare la manovella, sono caricate con pellicola di nitrato di cellulosa altamente infiammabile e pesano più di quarantacinque chili; muoversi agilmente con strumenti di queste caratteristiche è praticamente impossibile. Il cameraman tedesco Martin Kopp riporta sul suo diario: «È particolarmente difficile girare scene nelle trincee perché la loro conformazione non permette una buona visuale. È ancor più difficile riprendere scene di battaglia anche perché il momento dell'attacco è sconosciuto e tenuto segreto ai cineoperatori»²³. Alle difficoltà tecniche si aggiunge il pericolo di essere colpiti. Il capitano John Faunthorpe, che seguiva da vicino la coppia McDowell e Malins durante le riprese sulla Somme scrisse che i due operatori «devono necessariamente correre rischi enormi per ottenere buone inquadrature, e devono fermarsi in tempo. È una

fatica immensa trovarsi costantemente sotto il fuoco, armati solo di cinepresa, e filmare dal parapetto di una trincea sul fronte comporta un'ulteriore esposizione»²⁴.

Vi sono però anche ragioni politiche: i comandi militari non vogliono che si mostri la carneficina e il cinema documentario deve accontentarsi pertanto di mostrare la logistica, le batterie di cannoni che sparano, la vita nelle trincee, gli ospedali (quelli lindi e con uomini vivi), gli spostamenti di truppe. Questo provoca la progressiva delusione e stanchezza negli spettatori perché, si sa, anche quando li si condanna il sangue e la violenza sono sempre efficaci spettacolarmente. La difficoltà di filmare gli scontri si era già verificata durante le guerre balcaniche. La rivista «Bioscope» scrisse, criticando ciò che mostravano i documentari, che «il modo in cui le truppe bulgare svolgono la loro toilette costituisce certo un'interessante curiosità, ma è un evento storico abbastanza trascurabile nel complesso della crisi balcanica»²⁵.

PATHÉ-JOURNAL

Présente les **VUES OFFICIELLES** de la Guerre
et les actualités du monde entier



Pubblicità delle produzioni di guerra del Pathé-Journal

Anche la fotografia ha difficoltà a riprendere il momento dello scontro nonostante sfugga più facilmente ai controlli censori. La maggior parte delle fotografie ufficiali, realizzate cioè da fotoreporter autorizzati, hanno il sapore della accurata messa in posa e mostrano situazioni che precedono l'attacco o documentano la vita nelle retrovie e nelle trincee²⁶. Nemmeno tra le fotografie realizzate dagli stessi soldati (erano proibite) si trovano immagini di battaglia e al massimo ci si ferma alle primissime fasi del combattimento,

all'uscita dalle trincee. D'altronde, realizzare inquadrature durante l'attacco era sostanzialmente impossibile anche usando le piccole Vest Pocket prodotte dalla Kodak (tanto più per i fotografi professionisti che adoperavano le più sofisticate e ingombranti Vérascope Richard a lastre di vetro). Le fotografie degli scontri erano talmente rare che quando se ne aveva una che sfuggiva ai controlli veniva pubblicata con molta risonanza in quanto ritenuta «sensazionale». Se non se ne avevano, si ricostruivano dietro le linee del fronte o si facevano disegnare con dettagli spesso discutibili²⁷.

La copertina della «Domenica del Corriere» del 23 gennaio 1915 disegnata da Achille Beltrame, dal titolo «Gli eroismi quotidiani della nostra guerra: una compagnia della morte all'attacco di un reticolato austriaco», mostra un pezzo di terra di nessuno con tre soldati italiani protetti da un casco e da una corazza dall'aspetto medievale²⁸. Solo il fucile e i bagliori delle esplosioni delle granate permettono di collocare temporalmente l'immagine costruita per rassicurare il fronte interno mostrando soldati all'attacco ben protetti contro il fuoco nemico. In Francia, disegnatori come George Scott, Lucien Jonas, François Flameng, appartenenti alla Société des peintres militaires, cercarono di far vedere il punto cieco con opere che avevano come modello la mitologia eroica di una lunga e pregressa tradizione di rappresentazione militare. Immagini che «suscitano generalmente rabbia e ripulsa da parte dei soldati che le giudicano un travisamento della propria sofferenza»²⁹. È l'iconografia che viene dal passato e che si travasa nei primi tempi anche nella rappresentazione cinematografica. Laurent Véray, che ha studiato accuratamente i cinegiornali negli archivi militari³⁰, cita un solo caso in cui un operatore è riuscito a riprendere dal vero un combattimento:

Le scene sono quelle girate il 1° luglio da Émile Pierre, operatore mobilitato della casa cinematografica Éclipse, al momento dello scoppio della battaglia alle porte del villaggio di Dompierre. Il breve filmato colpisce, in ogni caso, per l'incapacità di mostrare realmente il combattimento. Si percepisce che le inquadrature sono casuali e, soprattutto, che l'operatore le ha ottenute restando sempre ai bordi del campo di battaglia con la telecamera (macchina da presa, ndr) incapace di cogliere la realtà del combattimento che resta sempre fuori campo³¹.

Alcuni cinegiornali mostrano riprese di attacchi; in un film del 1915 prodotto dalla Éclair, *Vailly et le Fort de la Pompelle*³², un operatore situato nella trincea (il piano della camera è quasi raso terra) riprende un gruppo di soldati

francesi che avanzano verso il nemico. Molti dettagli fanno presumere che si tratti di seconde linee e che il pericolo fosse minimo, quindi una messa in scena. Sono immagini che hanno comunque il pregio di farci vedere quale fosse il comportamento dei soldati durante un assalto perché la simulazione non poteva essere totalmente diversa dalla loro condotta abituale. A simulare veramente è quindi il cinema costretto da esigenze tecniche e da un set che la morte non la simulava per niente. Un film Pathé del 1915, *Avec nos soldats dans les forêts d'Argonne*³³, si propone di mostrare un attacco di artiglieria, ma l'operatore commette un grave errore (ai nostri occhi, ma forse il pubblico non lo nota): riprende la preparazione di tiro di fronte al cannone. Se si fosse trattato di un attacco vero quell'operatore sarebbe stato un obiettivo facile per i cecchini nemici, quindi un operatore morto.

Due casi sono da considerarsi sequenze di autentici assalti di prima linea: le riprese dell'attacco del primo luglio 1916 a Dompierre³⁴, e del 16 aprile 1917 alla Ferme du Godat, sullo Chemin des Dames³⁵. Si vede l'uscita dalle trincee dei soldati ripresi di tre quarti e di spalle (tutte le immagini degli attacchi in piano frontale sono da considerarsi simulazioni), un primo loro incedere verso le linee nemiche e ben poco altro. Troppo poco, ma nonostante i limiti imposti dalla situazione e dalla tecnologia, i due film producono forte impressione nel pubblico, come prova la cronaca apparsa su «Le Temps» nel settembre del 1917: «Improvvisamente c'è l'attacco della fanteria. L'uscita dalle trincee, il momento cardine e sovrumano provoca così forte emozione allo spettatore che, vergognandosi d'essere tranquillamente seduto nella sua poltrona, in presenza di una tale visione non ha il coraggio di alzare gli occhi sullo schermo»³⁶.

Il cineoperatore di origine tunisina Albert Samama-Chikli, amico personale dei Lumière e arruolato nella Section cinématographique de l'armée, tenta di superare l'ostacolo tecnico portando a mano la macchina da presa, ma le immagini ottenute sono così instabili e spesso fuori fuoco da risultare inservibili (e, in ogni caso, le immagini non sono propriamente di un attacco in prima linea). Il tentativo di Samama-Chikli non verrà ripetuto altre volte vuoi perché il pericolo di essere colpito era altissimo, vuoi per la qualità delle immagini. La gran parte delle riprese più ardite dei combattimenti sono ottenute dagli operatori piantando il treppiede a ridosso delle trincee (non sempre di prima linea) e ben protetti dal parapetto di sacchi di sabbia. Così, dopo la breve ripresa dell'uscita dalle postazioni, i soldati si perdevano di vista perché presto troppo lontani; a questo punto gli operatori cercavano di

ovviare panoramizzando a destra e sinistra in una sorta di contemplazione panottica da diorama del diciannovesimo secolo. La percezione e la visione della violenza dei combattimenti nel pubblico è in questo modo molto vaga, e gli stessi operatori ben presto si pongono il problema di come superare l'ostacolo. Il regista Henri Diamant-Berger propone una soluzione dalle pagine della rivista «Le Film» di cui è direttore e fondatore:

Perché le immagini possano avere un effetto morale, bisogna che esse siano verosimili. Ora, il principale difetto della guerra attuale è che essa è dispersiva, sparpagliata, ha un aspetto misero; durante un combattimento il campo d'immagine può riprendere al massimo dieci soldati. Una ricostruzione di finzione è più pregnante della guerra reale. (...) Non è per i soldati che noi realizziamo queste immagini, è per il fronte interno e per gli stranieri. Bisogna emozionarli, dare loro l'idea della nostra forza e dell'ampiezza dei nostri combattimenti e questo non si può fare riprendendo i combattimenti reali. Le immagini vere sono incomplete e hanno un aspetto povero³⁷.

Véray distingue le riprese dei cineoperatori di guerra a seconda della loro «codificazione»: sono immagini «codificate» quelle che sono totalmente ricostruite dall'operatore e in cui la manipolazione è molto forte (si finge un attacco e lo si fa interpretare dalle truppe, ad esempio); «poco codificate» quando l'operatore si trova in una situazione che non può controllare completamente (per esempio: nella zona prossima all'attacco) e la sua intenzionalità è limitata³⁸. Nel cinegiornale *L'Offensive française sur la Somme*³⁹, girato il primo luglio del 1916 dall'operatore Emile Pierre della Éclipse, la scarsa codificazione si conferma perché il punto di ripresa è sempre alle spalle dei soldati e mai di fronte e in un piano totale ripreso a distanza. Si vedono poi in un piano più ravvicinato e in *contre-plongée* alcuni fanti che escono dalle trincee e spariscono nella terra di nessuno. È chiaro, come sostiene Véray, che in sede di montaggio vi può essere stata codificazione e che probabilmente si è fatta giustapposizione di tempi e di spazi, ma nei piani di ripresa si evidenzia scarsa possibilità di decisione e di intenzionalità. La qualità della luce è un altro elemento che può dirci il livello di manipolazione delle immagini. Ne *Les Annales de la guerre n. 5*⁴⁰ del 16 aprile 1917, si vedono dei soldati che aspettano l'ordine di attacco: l'immagine è scura, la luce è scarsa perché è l'alba. Se fosse una manipolazione, l'operatore l'avrebbe girata in piena luce.



L'attacco in *All'ovest niente di nuovo* di Lewis Milestone, 1930

Mettere in scena la guerra

I combattimenti moderni hanno il principale difetto di non essere appetibili visivamente e, se non si ricostruiscono, le immagini hanno un aspetto misero. Bisogna quindi reinventare, ricostruire, magari non falsando, ma mettendo in scena la guerra. La libertà dei cineoperatori e dei fotografi era peraltro molto limitata. Nel febbraio del 1915 viene fondata dal governo francese la Section cinématographique de l'armée diretta da Jean-Louis Croze, ex critico cinematografico della rivista «Comoedia», e composta da quattro operatori delle case Pathé, Gaumont, Éclair ed Éclipse. Gli operatori prima di girare erano istruiti da un ufficiale su ciò che era opportuno riprendere e ciò che era tassativamente vietato: «È rigorosamente proibito fotografare il materiale di guerra, le organizzazioni difensive, gli effetti del tiro delle artiglierie e in senso generale di prendere fotografie che potrebbero presentare un interesse militare qualsiasi per il nemico»⁴¹. Dopo le riprese il materiale subiva il rigidissimo controllo della commissione di censura; venivano tagliate tutte le scene che si pensava potessero destare reazioni negative nel pubblico. Anche in Italia le regole sono severe e alla censura militare segue quella del ministero degli Interni che proibisce soprattutto le immagini di cadaveri in posa macabra o insepolti, o di strutture sanitarie improvvisate e fatiscenti⁴².

Il controllo delle immagini e della visione della guerra diventa centrale nel conflitto di massa che coinvolge in modo globale la società: il pubblico non deve vedere e restare cieco. Dato che tutto non si può nascondere bisogna perlomeno anestetizzare le immagini e renderle asettiche cercando di ridurre l'orrore. Si sostiene che la Grande guerra è il primo conflitto nella storia dell'umanità a essere mediatizzato. Questo è vero se non si tiene conto che il cinema durante il conflitto è preoccupato di occultare più che di rivelare: si vede solo ciò che il potere militare vuole. L'operazione di nascondimento, di mimetizzazione, di cauterizzazione si raffina enormemente nel corso del Novecento, tanto da far quasi scomparire la guerra dalla visione di massa trasformandola in guerra quasi virtuale⁴³.

Le riprese degli operatori della Pathé, Gaumont, Éclair ed Éclipse compongono presto una sorta di catalogo del visibile composto di figure come la buona organizzazione delle truppe, l'efficacia delle armi, l'abbondanza delle munizioni, l'efficienza sanitaria e logistica, la capacità straordinaria delle truppe di superare sforzi considerevoli (in Italia si costruisce così il mito dell'alpino di cui si sottolineano le fatiche, la difficoltà

del dover combattere in quota, il freddo patito, ecc.). Il nemico si vede solo quando è prigioniero, o si mostrano le distruzioni e le rovine provocate dai bombardamenti (in un Pathé del 1915, *L'Oeuvre de la Kultur*, lo si irride). Si mostrano truppe dal morale alto che nelle trincee si danno al bricolage, curano l'igiene personale, e nelle pause vanno al cinema o assistono a spettacoli; tutte attività che si svolgevano effettivamente, ma sono scene che montate in una studiata sequenza costruiscono l'oblio visivo del perché quei soldati fossero là. Nel cinegiornale *Vers les lignes de feu* del 1915, un cartello annuncia: «Ciò che si vede dalle nostre trincee in prima linea», e ciò che si vede in una panoramica da sinistra verso destra ripresa da una postazione protetta è la terra di nessuno nella calma totale, spettrale, vuota⁴⁴.

Nonostante l'edulcorazione e l'anestetizzazione delle immagini, le *Actualités* sono attese dal pubblico perché, scrive nel 1916 il quotidiano «L'Indépendant», «ci regalano l'illusione di vivere la sublime vita dei nostri soldati», anche se poche righe dopo chiede che siano mostrate «le ambulanze bombardate, i feriti mutilati, le chiese saccheggiate (...) Noi vogliamo le lacrime e il sangue. Noi reclamiamo la verità, anche se ci dà orrore»⁴⁵. Non l'avranno mai, e si dovranno accontentare di quel che lo Stato maggiore e il governo decideranno sia il visibile (nemmeno i film di fiction riusciranno a colmare lo iato tra lo spazio della rappresentazione e quello degli eventi, almeno fino alla fine del conflitto).

Questo è il lato pubblico della visione, poi c'è quello istituzionale, quello che può essere visto da una ristretta cerchia di persone e messo al sicuro negli archivi con la scusa del segreto militare (vedute aeree, le terapie dei feriti con problemi neurologici, le mutilazioni, le scene di trincea, ecc.). Scrive Gariazzo nel 1919:

(...) poiché nel massimo numero dei casi *la guerra moderna non si vede*, o perché si fa di notte, o perché l'uomo scompare nella grandiosità del paesaggio o nel fondo dei camminamenti, così si pensò di fare coi soldati stessi delle manovre guerresche, simili a quello che dovrebbe essere la guerra, ma in condizioni favorevoli per la riproduzione, e si adottarono alcuni dei tipi stilizzati dalla guerra per riprodurli in non perigliosi paesaggi di retrovia. Vediamo così:... balzi dalle trincee dei nostri eroici fanti... l'attacco alla baionetta... il Generale che napoleonicamente guarda una carta, ecc., in cui i soldati fungono da comparse, non da attori. (...) Certo è però, che la riproduzione cinematografica serve poco a riprodurre l'idea della guerra. (...) Noi vediamo la guerra Napoleonica attraverso le

litografie di Raffet, o i quadri di Meissonnier, dipinti molti anni dopo, ma riproducenti l'idea sintetica, l'espressione artistica che i contemporanei hanno trovato per raccontare ai posteri l'epopea del loro tempo, come vediamo le guerre della metà del secolo scorso nei quadri di Detaille, di Grimaldi, di Aimé Morot, o la invasione dei barbari nella tela mirabile di Ulpiano Checa, ma non potremo mai vedere la nostra guerra nei films che le varie sezioni cinematografiche si sono preoccupate di preparare⁴⁶.

False visioni

Il punto cieco del conflitto genera false visioni e false visioni spacciate come vere. Ciò che non c'è viene ricreato dal cinema e il falso è destinato così a sostituirlo, quasi un fantasma. Non è facile per il pubblico, che pure sa di assistere a una ricostruzione, stabilire quanto possa essere verosimile perché non ha comparazioni visive. Lo immagina sulla base della congruenza del rifacimento con il fuori campo (rispetto alla battaglia) che ha visto nei documentari (le marce di avvicinamento, le trincee, i cannoneggiamenti, i feriti negli ospedali) e nelle fotografie. Lo completa, se ne ha voglia, con le memorie scritte e testimoniali; lo valuta congruo e coerente rispetto a un modello e a una memoria personale, o collettivamente costruita, o in base a ciò che si è depositato come possibilmente analogo alla realtà. Nel film storico questo accade sovente e tanto più se l'evento narrato è lontano nel tempo e non documentato visivamente, perché in questo caso esistono solo le immagini prodotte dal cinema, o da quelle pittoriche, che le ripropone in un gioco di specchi dove l'una avvalorata l'altra. Quando la struttura narrativa accentua il codice realistico a svantaggio di altri, la finzione rischia di depositarsi come memoria dell'evento e può acquisire la forza del modello a cui si ricorre per comparare le varie messe in scena dell'evento stesso.

La falsa visione può persino diventare documento allorché viene estrapolata dal contesto narrativo e inserita in altri o non viene dichiarata come tale. Un caso tra i tanti è quello di una fotografia apparsa nel 1932 nella brochure pubblicitaria di *Verdun, visions d'Histoire* (1928) di Léon Poirier. Si tratta di un tragico e potente fotogramma tratto dal film, che ritrae in campo totale e in leggera *plongée* un granatiere francese nel momento in cui è colpito da un proiettile e sta per accasciarsi al suolo mentre gli altri soldati stanno avanzando verso le trincee nemiche. Successivamente la fotografia-fotogramma è usata in altri contesti e viene attribuita a un fotografo tedesco che l'avrebbe scattata sul fronte di Verdun nel 1916; diventata documento è inserita nei libri di storia che non menzionano mai la sua vera origine ormai dimenticata (forse volutamente) e nel tempo la si considera l'immagine simbolo della battaglia. Il 31 dicembre del 1990 appare nel numero speciale *Un siècle en France: les plus belles photos* nel settimanale «Le Figaro Magazine», il 4 novembre del 1998 è pubblicata in apertura nel quotidiano «Le Monde» per illustrare una serie di articoli dedicati a *La mémoire de la Grande Guerre*.

Nel 2008 la televisione francese ha prodotto uno dei più bei documentari di montaggio sulla Grande guerra, *14-18 Le bruit et la fureur* di Jean-François Delassus, nel quale sono assemblati senza soluzione di continuità materiali documentaristici e di finzione. Tranne nei casi in cui la provenienza filmica dell'inserto sia evidente, per qualità e palese modernità dell'immagine, le sequenze di finzione non sono segnalate. In questo modo gli inserti tratti da film di fiction che non hanno alcun riferimento della fonte assumono ancor più il valore di materiale d'archivio: per il pubblico quelle immagini sono documentarie, quindi vere. Non è certamente il primo né sarà l'ultimo caso in cui si montano materiali di codici diversi senza citarne le diverse provenienze, ma Delassus raffina l'operazione colorizzando molte parti sia documentarie sia di finzione per eliminare eventuali differenze di grana, e ricostruisce persino un parlato desumendolo dai labiali, mescolando il doppiaggio ricostruito e materiali sonori originali (i discorsi di personaggi celebri che appaiono nelle immagini) in modo tale che anche le voci false diventano vere. L'operazione è storiograficamente discutibile, ma efficace; sicuramente sedimenta visioni della guerra che sono a loro volta visioni, ricostruzioni, narrazioni, e contribuiscono a costruire la memoria dell'evento attraverso dei materiali che non possono essere considerati dei documenti nel senso stretto del termine.



La foto simbolo della battaglia di Verdun tratta dal film *Verdun, visions d'Histoire* di Léon Poirier, 1928

L'operazione di Delassus tuttavia qualcosa documenta. È vero che la riconoscibilità degli inserti di finzione in *14-18 Le bruit et la fureur* non è facile anche per chi conosca bene le fonti, così come è facile dimenticare che

le voci sono ricostruite o è difficile capire quali di esse siano vere; però con un po' di attenzione è possibile accertare che tutte le sequenze di battaglia nella terra di nessuno sono spezzoni di film e che la maggioranza dei materiali di finzione è relativa ai combattimenti veri e propri, mentre il resto è materiale d'archivio⁴⁷. La decisione di montare materiali diversi non è stata dettata quindi dal vezzo del regista, o dalla migliore qualità delle ricostruzioni, bensì dall'assenza di immagini: si è dovuto far ricorso alla finzione. Il documentario pertanto avvalorava la mancanza di materiale cinematografico di battaglie. Si pone un problema: perché è così difficile riconoscere il falso in *14-18 Le bruit et la fureur*? È vero che Delassus lo sa nascondere bene, ma non basta. Evidentemente quel falso si è depositato nella nostra memoria come vero o la cornice e il registro documentaristico (la voce *oversound* di commento) lo impongono come vero, ma solo se il particolare modello si ritiene verosimile. A un certo punto il documentario inserisce la sequenza di battaglia di *Cuori del mondo* e dichiara che è tratta dal film di Griffith che, come si è detto, propone un modello di battaglia ottocentesco. La dichiarazione della provenienza serve per definirla rappresentazione sbagliata del combattimento e non congrua rispetto a una realtà che comunque è ricostruita e immaginata.

Il gioco di specchi d'immagini documentarie (vere) e di finzione (false) si ritrova con frequenza addirittura in quei documentari dell'epoca che venivano presentati come attualità della guerra. Il caso più celebre e studiato è quello di *The Battle of the Somme* degli inglesi Geoffrey Malins della Gaumont e di John Benjamin McDowell della British and Colonial Film. Alla metà di giugno del 1916 i due operatori, autorizzati dal War Office britannico, sono al fronte e riprendono con grande cura i preparativi e le fasi iniziali della battaglia della Somme⁴⁸. Il War Office decise di far uscire il film come un lungometraggio diviso in cinque parti. La prima e la seconda, di quindici minuti l'una, mostrano i preparativi e il bombardamento preliminare (che durò una settimana); la terza, di quattordici minuti, inizia con una didascalia che recita: «L'attacco. Al segnale convenuto, lungo tutte le sedici miglia del fronte, le truppe inglesi si lanciarono oltre i parapetti delle trincee e avanzarono contro le trincee tedesche, sotto la violenza del fuoco nemico». Nella quarta parte, sempre di quattordici minuti, si vedono il trasferimento dei prigionieri tedeschi dal campo di battaglia e i roghi dei cadaveri; l'ultima, di eguale durata, inizia con una didascalia: «Il devastante effetto del fuoco di fila inglese» e termina con la didascalia: «In cerca di nuove vittorie: un

“campione” dell’esercito inglese (il Worcester) continua l’avanzata» a cui segue l’immagine di soldati che avanzano verso la macchina da presa. Il documentario venne presentato contemporaneamente in trentaquattro cinema di Londra il 21 agosto del 1916 e ottenne un successo strepitoso: milioni di inglesi andarono a vederlo. Era la prima volta che la guerra era mostrata nei cinema britannici con tanta dovizia di particolari e nella modalità del lungometraggio documentario. Le maggiori reazioni emotive e scioccate del pubblico furono sollecitate dalla sequenza climax inserita nella terza parte nella quale una dozzina di uomini escono dalla trincea superando il parapetto e i primi reticolati per andare all’assalto e due di essi sono colpiti e cadono a terra.

Lo scrittore Henry Rider Haggard scrisse nel suo diario che l’immagine più suggestiva di *The Battle of the Somme* «è quella di un reggimento che si arrampica al di fuori di una trincea per attaccare, e uno degli uomini scivola all’indietro colpito a morte. Vi è qualcosa di spaventoso nel repentino passaggio dalla violenza dell’azione all’inerzia della morte. La guerra è sempre stata terribile, ma mai, credo, più terribile di adesso»⁴⁹. Quella sequenza divenne per gli inglesi del fronte interno l’immagine più autenticamente tragica del conflitto in corso; eppure era falsa. Le prove sono molte: la trincea è poco profonda e priva di protezione contro i tiri dell’artiglieria, nessuno dei soldati ha l’equipaggiamento pesante che grava sugli attaccanti di quel 1° luglio, la posizione della macchina da presa nella seconda e più importante delle riprese (la scena dell’avanzata dei militari e dell’uccisione di due componenti) è troppo esposta al fuoco nemico e i soldati colpiti cadono con eccessiva facilità; ma c’è anche la testimonianza di un altro operatore che era nelle vicinanze di Malins e McDowell, il quale ricorda di aver incontrato un soldato “che era morto” per i due in una trincea di addestramento dietro le linee⁵⁰. A distanza di molti anni la breve sequenza è considerata generalmente falsa, ma ormai è entrata prepotentemente nei classici dell’immaginario della Prima guerra mondiale.

È lecito considerarla falsa, o sarebbe più corretto definirla una sorta di fantasma verosimile che va a coprire ciò che non era in alcun modo possibile filmare? È davvero falso ciò che la sequenza mostra, nel senso che travisa e modifica ciò che accadeva? È provato che i cineoperatori di guerra chiedevano spesso ai militari di comportarsi in un certo modo, di non guardare in macchina, di muoversi naturalmente, di compiere particolari azioni, ma tutto questo non per falsificare bensì per migliorare le riprese e

fare della macchina da presa un occhio oggettivo ed esterno. Queste sequenze hanno certamente un grado diverso di falsità rispetto, ad esempio, alla incoronazione di Edoardo VII ricostruita in studio con dei sosia da Georges Méliès; esse si possono considerare forse delle *mise en scène* più artefatte rispetto al resto del materiale delle *Actualités* che pur sempre mette in scena e rappresenta gli eventi. Hanno forse il torto, che il cinema di finzione non ha, di dichiarare e ottenere un *pacte de croyance* con il pubblico rispetto al loro supposto statuto di verità.

I cinegiornali, proprio in virtù di queste caratteristiche, furono usati politicamente come strumenti di propaganda per mostrare da una parte la barbarie del nemico che distrugge i monumenti storici (le rovine come sostituti dei corpi umani), saccheggia le case dei civili, non rispetta le chiese, e dall'altra per affermare che la situazione militare è eccellente, i soldati sono eroi coraggiosi ben armati e ottimisti sulla vittoria. Il risultato propagandistico era anche ottenuto con didascalie che orientavano il pubblico a leggere le immagini nel senso voluto. Il pubblico del fronte interno andava rassicurato, rinforzato, caricato di odio e convinto che lo Stato stava facendo ciò che era necessario e giusto fare. Si può definire questa la verità rispetto al falso della coppia Malins-McDowell? Allo storico che, come sosteneva Georges Duby, è come un orco che si getta ovunque senta l'odore della carne umana, spetta il compito di catalogare i materiali, collocarli, verificarne l'autenticità, comprenderne l'uso e la funzione, e ogni documento è carne umana da divorare. Mentre la distinzione ontologica tra vero e falso è questione più complessa e difficile da dirimere in un contesto come questo.

La falsa sequenza di *The Battle of the Somme*, falsa perché la si considera ricostruita, produce in ogni caso un'informazione rilevante. Conferma la difficoltà se non l'impossibilità di riprendere quello che abbiamo definito il centro focale della guerra, cioè la battaglia: se fosse stato facile per i due operatori riprenderlo non avrebbero avuto il bisogno di costruire la messa in scena. Rivela anche altro: Malins-McDowell sono stati testimoni oculari (e in modo ben diverso dalla visita alle trincee di Griffith) dell'intera operazione della Somme, fino alla fine della prima fase con l'arrivo dei morti e dei feriti; hanno visto come si effettua un attacco, conoscono le modalità e gli orrori. Non hanno potuto riprendere, ma hanno visto; quindi si suppone che abbiano cercato di ricostruire e di mettere in scena l'azione nel modo più simile possibile alla realtà e compatibilmente con le difficoltà del set. La ricostruzione ha quindi un qualche valore di testimonianza e una buona dose

di congruenza: c'è una gradazione nel falso.

Paradossalmente, è il cinema di fiction, più che i documentari dal pathos narrativo modesto e quasi sempre fuori centro, a determinare l'immagine del conflitto e a costruirne la memoria visiva dominante. Le cronache del tempo segnalano che, dopo un primo coinvolgimento del pubblico per le attualità, cresceva un sostanziale disinteresse: vedere sempre le stesse file di soldati che vanno al fronte, le chiese distrutte, gli ospedali con i feriti, diventa ripetizione noiosa. Gli spettatori reclamano dal cinema un racconto costruito in modo avvincente: è una pretesa che costruisce conflitti di visione. La guerra hollywoodiana, con le dovute eccezioni, non è assimilabile alla guerra dei Bernard, dei Clair, dei Poirier, dei Pabst, dei Mario Caserini o dei Guglielmo Zorzi. Il cinema propone modelli diversi di battaglia ed è probabile che s'imponga quello che sa coinvolgere il pubblico anche se entra in conflitto con altri più congrui agli eventi. Forse è anche vero che il punto cieco dell'attacco e dell'assalto è diventato solo una delle dimensioni della battaglia moderna che non è più circoscrivibile a un'unità spazio-temporale e invece deve essere estesa a uno spazio-tempo diffuso che parte dal fronte interno, dalle fabbriche dove si producono le armi, passando per le linee di collegamento, i paesi bombardati, le retrovie, i cimiteri, le prime linee; quando si arriva alla terra di nessuno, molto è già avvenuto.

1. S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, il Mulino, Bologna 1995, p. 382.
2. S. Sassoon, *Memoirs of a Fox-Hunting Man* (1928), Faber & Faber, London 1967, p. 244.
3. In D. Leoni, C. Zadra (a cura di), *La grande guerra, esperienza, memoria, immagini*, il Mulino, Bologna 1986, p. 57.
4. In C. Cosulich, *I film di Alberto Lattuada*, Gremese, Roma 1985, p. 93.
5. A. Gibelli, *Nefaste meraviglie*, cit., p. 583.
6. Cfr. R. Cork, *A Bitter Truth. Avant-Garde and the Great War*, Yale University Press, New Haven 1994, pp. 105 e 174.
7. *Il libro della quinta classe elementare. Letture*, La libreria dello Stato, Roma 1940, p. 93.
8. Cfr. G.M. Gori, *Patria diva. La storia d'Italia nei film del ventennio*, La Casa Usher, Firenze 1988, p. 62.
9. P. Cavallo, L. Goglia, P. Iaccio, *Cinema a passo romano. Trent'anni di*

- fascismo sullo schermo (1934-1963)*, Liguori, Napoli 2012, p. 28.
10. In F. Savio (a cura di), *Cinecittà anni trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943). Volume I (AB-DEF)*, Bulzoni, Roma 1979, pp. 25-26.
 11. E. Hemingway, *Addio alle armi* (1929), Mondadori, Milano 1965, p. 138.
 12. E.M. Remarque, *Niente di nuovo*, cit., pp. 81-82.
 13. In R.W. Service, *Rhymes of a Red Cross Man*, Barse & Hopkins, New York 1916, pp. 95-96; tr. n., il testo originale è: «At toasting a biscuit me bay'nit's a dandy/ I've used it to open a bully beef can/For pokin'the fire it comes in werry 'andy/ For any old thing but for stickin'a man».
 14. Cfr. J. Bourke, *Le seduzioni della guerra. Miti e storie di soldati in battaglia*, Carocci, Roma 2003, pp. 55-66.
 15. È il termine affettuoso con cui i francesi chiamavano i soldati; letteralmente “peloso”.
 16. Cfr. A. Scoff, *Le pantalon*, J.C. Lattès, Paris 1982.
 17. Cfr. P. Englund, *op. cit.*, p. 331.
 18. A. Cortellessa (a cura di), *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, Bruno Mondadori, Milano 1998, p. 20.
 19. Sul processo di smaterializzazione e sottrazione del corpo da parte della guerra moderna vedasi G. Frasca, *La scimmia di Dio. L'emozione della guerra mediale*, Costa & Nolan, Genova 1996.
 20. Z. Bauman, *Modernità e Olocausto*, il Mulino, Bologna 1992, p. 46.
 21. In S. Kern, *op. cit.*, p. 383.
 22. B. Cendrars, *La mano mozza* (1946), Guanda, Parma 2000, pp. 60-61.
 23. In H. Barkhausen, *Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg*, Olms Press, Hildesheim 1982, p. 22.
 24. In I.F.W. Beckett, *op. cit.*, p. 91.
 25. In R. Renzi (a cura di), *Il cinematografo al campo. L'arma nuova nel primo conflitto mondiale*, Transeuropa, Ancona 1993, p. 34.
 26. Cfr. L. Véray, *Fotografia e cinema di propaganda*, cit., pp. 175-190.
 27. Laurent Véray sostiene che la gran parte delle fotografie pubblicate su riviste come «Le Miroir» o «L'Illustration» sono truccate o fortemente ritoccate. Cfr. L. Véray, *La représentation par l'image*, in Aa.Vv, *Guerre et cultures 1914-1918*, Armand Colin, Paris 1994, p. 237.
 28. La corazza modello Corsi (molto diversa da quella disegnata da Beltrame) non era in dotazione dell'esercito italiano e i soldati che volevano

indossarla dovevano acquistarla, cosa che avvenne raramente dato il suo costo, e solo qualche ufficiale poté farne uso con modestissimi risultati (era facilmente perforabile). Beltrame immagina forse la corazza Farina.

29. L. Véray, *La représentation par l'image*, cit., p. 183.

30. Ricontrollando le riprese con l'aiuto di esperti archivisti, non risulta nemmeno a noi che vi siano autentiche e complete riprese documentarie degli assalti sul fronte occidentale. Stessa cosa si può dire del fronte dolomitico e carsico, più difficile è stabilire se esiste materiale del fronte orientale. Per varie ragioni, tuttavia, lo escludiamo.

31. L. Véray, *La représentation par l'image*, cit., pp. 184-185.

32. Epcad, 14-18 A 145.

33. Epcad, 14-18 B 351.

34. Epcad, 14-18 B 114.

35. Epcad, 14-18 B 339.

36. É. Vuillermoz, *Devant l'écran*, in «Le Temps», 26 settembre 1917.

37. H. Diamant-Berger, *Le cinéma aux armées*, in «Le Film», n. 116, 3 giugno 1918.

38. Cfr. L. Véray, *Les films d'actualité français de la Grande Guerre*, Ramsay, Paris 2008, pp. 124-200.

39. Epcad, 14-18 B 117.

40. *Ivi*, 14-18 B 339.

41. In G.P. Brunetta, *Cinema e prima guerra mondiale*, in *Storia del cinema mondiale. L'Europa. I – Miti, luoghi, divi*, Einaudi, Torino 1999, p. 265.

42. *Ivi*, pp. 266-67.

43. Cfr. J. Baudrillard, C. Formenti, M. Perniola, *Guerra virtuale e guerra reale. Riflessioni sul conflitto del Golfo*, Mimesis, Milano 1991.

44. Cfr. R. Renzi, *op. cit.*, p. 49.

45. In P. Guibert, M. Oms, *L'histoire de France au cinéma*, Cinémaction, Courbevoie 1993, p. 180.

46. P.A. Gariazzo, *op. cit.*, pp. 319-324.

47. Si possono riconoscere le sequenze di fiction tratte dai seguenti film: *Verdun, visions d'Histoire* di Léon Poirier, *Cuori dal mondo* di David W. Griffith, *All'ovest niente di nuovo* di Lewis Milestone, *Gloria* di Raoul Walsh, *Montagne in fiamme* di Luis Trenker, *Arsenal* di Aleksandr Petrovič Dovženko, *Oh, che bella guerra!* di Richard Attenborough, *La grande parata* di King Vidor, *Uomini contro* di Francesco Rosi, *Le Pantaloni* di Yves Boisset, *Les Fragments d'Antonin* di Gabriel Le Bomin, *Charlot Soldato* di

Charlie Chaplin.

48. I due studi più autorevoli a riguardo sono di N. Hiley, “*Come filmai la guerra*”. *Gli sconosciuti eroi del War Office inglese per gli scoop del 1916*, e di R. Smith, “*Una meravigliosa idea del combattere*”. *Il problema dei falsi in “The Battle of the Somme”*, entrambi in R. Renzi, *op. cit.*

49. In R. Renzi, *op. cit.*, p. 67.

50. Cfr. K. Brownlow, *The War, the West*, *cit.*, pp. 64-65.

L'ubiquità cubista

Il campo di battaglia non può essere visto nella sua totalità nemmeno con il binocolo migliore, ma può essere dominato virtualmente in una mappa che derealizza l'esperienza bellica. Il risultato della serie dei dispositivi di rappresentazione confluisce nella carta topografica che, con il compito di «rappresentare quanto non si può vedere, ha difficoltà ad animarsi con delle linee grafiche minacciose che evocano i movimenti di truppe invisibili. (...) I combattenti stessi hanno una conoscenza spesso estremamente parziale degli eventi ai quali partecipano e d'altra parte e molto spesso non ne condividono l'esperienza»¹. La carta è per i militari il sostituto dell'occhio di Dio, del narratore onnisciente che crede di poter tenere sotto il proprio controllo lo spazio e il tempo dei combattimenti; ma il cinema, se vuole restituire la realtà di ciò che accade nella terra di nessuno, deve comprendere che dare ordine al caos e costruire linee prospettiche euclidee e rinascimentali significa raccontare una guerra diversa, un combattimento d'altri tempi.

Il cinema dovrà elaborare un'altra discorsività e altri modelli di rappresentazione che lo storico Maurice Aymard definisce, con riferimento letterario, della «certosa di Parma»². Nel romanzo di Stendhal il protagonista, Fabrizio del Dongo, non riesce a capire nulla di ciò che sta accadendo a Waterloo e chiede: «Questa è davvero una battaglia?». La Waterloo napoleonica vissuta da Fabrizio è confusa, guardata con l'occhio stupito e inesperto di un ragazzo che non si rende conto di quello che sta succedendo, fra palle di cannone fischianti, disertori allo sbaraglio, furti di cavalli e assordanti cariche di fanteria prussiana. Per restare ai modelli letterari, il cinema dovrà prendere esempio da *La disfatta* di Émile Zola che descrive la guerra nei suoi nuovi aspetti tecnologici, e mette a confronto la freddezza dell'esercito bismarckiano e l'atteggiamento da parata dei generali francesi abituati da Napoleone a vincere a tavolino.

È uno storico del livello di Marc Bloch che conferma la percezione della confusione e dell'incomprensibilità anche visuale della guerra nei ricordi del suo primo giorno di combattimenti nei pressi di Larzicourt: «È probabile che finché vivrò, a meno di non terminare i miei giorni nell'imbecillità totale, non dimenticherò mai il 10 settembre 1914. I miei ricordi di questa giornata non

sono tuttavia precisi. Soprattutto sono collegati piuttosto male. Formano una serie discontinua di immagini, per la verità molto vive, ma poco coordinate, come una pellicola cinematografica che presentasse qua e là grosse lacerazioni e di cui si possono invertire alcune scene senza che uno se ne accorga»³. Un intellettuale curioso e attento, un professionista della ricostruzione degli avvenimenti ricorda quel giorno come un film dal montaggio in *jump cut*, costruito con falsi raccordi e casuali collegamenti tra le scene. Bloch suggerisce di fatto al cinema una forma di rappresentazione della battaglia che deve abbandonare progressivamente il paradigma visivo del generale sulla collina, ovvero lo sguardo onnisciente della pittura di battaglia ottocentesca che non funziona più nei punti di scontro ove regna la confusione più totale, e abbracciare invece quello del montaggio cubista o surrealista, se non dadaista.

Edlef Köppen, nelle pagine in stile *Neue Sachlichkeit* del suo *Bollettino di guerra* descrive con precisione il caos spaziale e sensoriale della battaglia:

Il nemico sta bombardando. Davanti a lui si leva alta una fiammata. Ma questo non lo interessa minimamente. Prende un profondo respiro. Sono vivo, adesso, togliersi l'elmetto. E poi galoppare, via, via, tagliare la corda. Ma c'è un nuovo lampo, e viene buttato a terra. E vede che di fianco a lui c'è l'elmetto. Lo prende, lo guarda. No, non è il mio. Dio santo, sotto c'è ancora il capitano. L'elmetto appartiene al capitano. Un colpo. Vola di lato per alcuni metri. Si rialza, piegato a metà. Tiene le mani sopra la testa con i gomiti piegati. Tagliare la corda il più presto possibile! Cribbio, questo non posso farlo. Il capitano! E dunque con un balzo torna indietro. Qui c'è l'elmetto. Qui c'è il cratere dell'esplosione. Sul bordo la terra è rivoltata; lì c'ero io. Qui di fianco deve esserci il capitano...⁴

È puro cinema; Köppen, non a caso, divenne nel 1936 caposceneggiatore della Tobis Europa Film e lavorò con i grandi nomi del cinema tedesco del tempo. Bloch, dunque, non è il solo ad avere la sensazione di deframmentazione dello spazio visivo e temporale; la sua testimonianza coincide con migliaia di altre, anche di semplici soldati. Il fante Lobanov-Rostokij, stanziato sul fronte russo, ricorda così le impressioni avute durante il primo assalto: «È impossibile rendere in parole ciò che si prova. Forse il modo migliore per descriverlo è un violento terremoto ininterrotto mescolato a schianti e tuoni, mentre qualche ridicolo gigante si diverte a far partire centinaia di flash»⁵. L'esperienza di Lobanov-Rostokij è la stessa di milioni

di soldati ai quali si è ristretto il campo visivo, quasi annullato il mondo della vista e amplificati drasticamente quelli dell'udito, colpito dai fragori degli scoppi delle granate, e dell'olfatto, eccitato dalla puzza acre della polvere da sparo, il lezzo dolciastro della decomposizione dei cadaveri e il tanfo acido di escrementi umani.

Tutto ciò crea un bel problema al cinema muto che fatica a mostrare un evento difficile da rappresentare perché invisibile persino agli attori in campo, né può ovviamente far sentire i rumori della battaglia, aspetto criticato dai soldati che vivevano con prepotenza la dimensione sonora. Il tenente colonnello Rowland Feilding dei Connaught Rangers britannici, dopo aver visto *The Battle of the Somme*, scrive: «Questo film sulla battaglia è una produzione bellissima e assai realistica, ma è necessariamente carente perché la battaglia è combattuta in silenzio, e inoltre la parte più sgradevole – il fuoco delle mitragliatrici e dei fucili – è del tutto assente»⁶. Paradossalmente è la letteratura che tenta di ridare la dimensione sonora; un esempio tratto da *La paura* di Chevallier: «Chi è? Gerard, risponde una voce. Vuuumm... Rrrran... Rrrran-rrrran... Qui ci fanno la festa! Tagliamo la corda, santiddio! (...) Zzziiuu-flac... Zzziiuu-flac... Zzziiuu-zzziiuu-flac-flac... Sentiamo avvicinarsi le granate a gas»⁷.

La visione panottica, chiara e onnicomprensiva, può essere usata per raccontare cinematograficamente le battaglie prima dell'avvento dell'artiglieria pesante, degli aerei e delle mitragliatrici, come fa Ejzenštejn per il suo *Aleksandr Nevskij* (1938), nel quale, con massima eleganza formale, riproduce linee perfette e contrapposizioni prospettiche; ma il film è ambientato nel 1240, è quindi comprensibile sia così. Il Novecento impone altro, e i comandi militari, in un primo tempo ciechi, cercano di dotarsi velocemente di strumenti di visione in grado di disegnare la mappa capace di riflettere lo stato delle cose. La tecnologia militare novecentesca affronta il problema della evanescenza del campo di battaglia e della visibilità perfezionando strumenti sempre più raffinati di visione o di televisione: mirini ottici, periscopi, puntatori, panoramiche aeree, e più avanti nel tempo radar e visioni satellitari. Per vedere la battaglia moderna bisogna usare la mediazione ottica, un potenziamento che distanzi il caos e tenti di ricostruire l'ordine; ma il cinema non può essere distante, deve restare sul campo se vuole raccontare qualcosa; se vuole affrontare i punti di scontro deve scendere nella polverizzazione della battaglia reale. Deve essere la visione del caos.

I cineasti del periodo di guerra intuirono lentamente e dapprima confusamente che per ricostruire la nuova dimensione spazio-temporale della guerra bisognava dotarsi di una nuova estetica e usare appieno le armi del cinema per rappresentare le armi della battaglia. Gance, fortemente attratto dalla moltiplicazione ottica della prospettiva e dalla frammentazione delle immagini creata da specchi e da particolari obiettivi, in *Per la patria* tenta di realizzare l'ubiquità di spazio e di tempo. È uno dei primi a cercare nuove dimensioni ottiche coerenti con il cambiamento di paradigma militare e sociale. Per Paul Virilio la sperimentazione del regista francese configura l'adattamento del cinema al «dinamismo ubiquitario dei militari»⁸: la lettura è forzata perché il tentativo di Gance è più barocco che modernista, ma non è del tutto impropria. L'occhio della macchina da presa si deve adeguare alle nuove condizioni visive imposte dalla caotica cinestesia che impregna l'inizio del Novecento. Bisogna quindi inventare nuove armi di ripresa cinematografica perché non bastano più da soli il montaggio, i trucchi da prestidigitatore di Méliès, i carrelli alla Pastrone; ora ci vuole una discorsività visuale capace di cogliere e trasmettere la frantumazione spazio-temporale della modernità.

È un bisogno sentito da molti registi di latitudini e formazioni diverse. Mentre Gance è al lavoro sul set di *Per la patria*, Dziga Vertov attraversa la Russia sovietica nel treno di propaganda voluto da Lenin. Il regista sente la necessità di un cinema nuovo per rappresentare cinematograficamente l'ubiquità e l'ipercinetismo della propria epoca. «A partire da oggi mi libero per sempre dell'immobilità umana – scrive Vertov sulla rivista «Lef» diretta da Majakovskij – Io sono in perpetuo movimento. Mi avvicino e mi allontano dalle cose – serpeggio su esse – mi arrampico su esse – sono alla guida del cavallo – faccio irruzione nella folla a tutta velocità – mi innalzo con gli aeroplani – cado e volo all'unisono con i corpi che cadono o che s'innalzano nell'aria»⁹. La relazione tra la guerra e il bisogno di un'estetica di avanguardia non è probabilmente stabilita in modo cosciente da tutti gli artisti e per molti di loro la guerra è cosa lontana e vissuta in maniera mediata. «A loro non importava la realtà della guerra – annota il giornalista inglese Huntley Carter a Parigi durante il conflitto – che, per esempio, i tedeschi fossero a sole cinquanta miglia di distanza e stessero facendo del loro meglio per convincere la Grande Bertha a ridurre Parigi in polvere; facevano l'avanguardia con il loro grido costante, «È l'ora del cinema»»¹⁰.

Camouflage e cubismo

Al Café Flore, al Lapin Agile, Picasso, Léger, Braque, Cocteau, Cendrars, Satie discutono di cinema e sono molto ansiosi «di sviluppare un'estetica di cinema»¹¹. Parlano di problemi di estetica come devono fare gli artisti e sembrano in questo modo lontani dai problemi delle trincee, ma la guerra entra di soppiatto nelle loro teorizzazioni come l'orizzonte della contemporaneità. Nel 1917 Léger, congedato dopo un grave avvelenamento da armi chimiche, dipinge *La partie de cartes*, definito dal pittore il suo primo quadro «in cui presi il mio soggetto dallo spirito del tempo»¹². Vi si rappresenta un gruppo di soldati mentre gioca a carte, ma i loro corpi sono forme metalliche, cilindriche, debolmente luccicanti come le moderne macchine da guerra. Cendrars, in un saggio del luglio del 1914 dedicato a Léger, mette in luce il dinamismo plastico e il montaggio senza linearità delle opere dell'artista: «Squadre di aerei, convogli di vagoni, siringhe che paiono cannoni, macchine americane, pugnali malesi, marmellate inglesi, soldati internazionali, prodotti chimici tedeschi e la culatta di un pezzo di artiglieria da 75 mm: il tutto ha un'impressionante unità»¹³.

La nuova guerra è cubista secondo Gertrude Stein¹⁴, troppo diversa dalla prospettiva rinascimentale, troppo incomprensibile visivamente; è difficile da capire, da predire, da filmare. La guerra della modernità non ha visivamente per la Stein né un inizio né una fine, «un angolo è importante quanto un altro angolo, di fatto è la composizione cubista»¹⁵. Le linee geometriche delle battaglie kubrickiane combattute da Barry Lyndon sono ora impossibili: la prima guerra mondiale non ha più linee di fuga. «Non c'è niente di più cubista di una guerra come questa – scrive Léger – che divide in qualche modo un brav'uomo in mille pezzi spedendoli ai quattro punti cardinali»¹⁶. L'immagine dello smembramento e disarticolazione dei corpi non è impropria o solo letteraria perché riflette ciò che realmente accadeva; in un materiale d'archivio, girato probabilmente a Verdun o sulla Somme, si vede il corpo di un militare francese smembrato e appeso ad un albero completamente spoglio; Remarque racconta la stessa visione:

Dai rami pendono cadaveri. In una forcilla c'è un soldato, nudo, con l'elmo ancora in testa, del resto non un filo addosso. Il torso è rimasto lassù, le gambe mancano. (...) Ecco un corpo con un solo pezzo di mutanda infilato in una gamba, il bavero della giubba intorno al collo; il

resto è nudo, il vestiario pende di qua e di là fra i rami. Le due braccia mancano come se le avessero disarticolate¹⁷.

Le avanguardie artistiche *vedranno* in anticipo il conflitto nella sua opera di distruzione delle linee prospettiche e saranno incredibilmente i militari, incaricati di occultare e mimetizzare la distruzione, ad accettare la frammentazione cubista della guerra: «l'avanguardia si tuffa attraverso questa tecnica nella modernità della guerra... e viceversa»¹⁸. Il 12 febbraio 1915, l'esercito francese si dota della prima *équipe de camouflage*¹⁹. All'inizio composta di trenta artisti arriva nel tempo ad averne tremila al lavoro; un' *équipe* che genera la curiosa simbiosi tra le necessità della guerra e le ricerche degli artisti sulla disintegrazione delle forme, ricerche che si rivelarono particolarmente utili ai comandi militari e anche agli artisti che poterono così evitare l'arruolamento senza essere accusati di essere degli imboscati, insinuazione allora particolarmente grave. Per queste ragioni «gli artisti furono molto meglio protetti che gli altri intellettuali»²⁰ a cui non venne data la possibilità di essere esentati dall'arruolamento: basti pensare che solo in Francia morirono quattrocento letterati²¹.

I comandi militari all'inizio avranno comunque notevoli difficoltà a comprendere e accettare le nuove tecnologie della vista: alle immagini totali e dall'alto delle riprese aerostatiche di solito preferiranno la visione prospettica dal basso delle pattuglie suicide di ricognizione. Parigi si salverà nella prima battaglia della Marna allorché tra i conflitti di visione (quello dall'alto, aerea, e quello dal basso, dal terreno) prevarrà la nuova prospettiva aerostatica dopo che per giorni si era insistito a vedere il fronte usando il vecchio paradigma. Le avanguardie, anche se in un modo non direttamente influenzato dal conflitto in corso, sono già molto più avanti nel sentire e costruire il nuovo paradigma visivo, ma sono una minoranza tra gli intellettuali e la loro ricerca confluirà solo parzialmente nella rappresentazione cinematografica.

Visioni del caos

Paradossalmente le forme più coerenti di rappresentazione cinematografica della realtà del conflitto non giungono dalle ricerche dell'avanguardia come ci si potrebbe aspettare, bensì da quegli autori che sentono il bisogno di realismo. Anzi, più i registi cercheranno di rispettare i luoghi, i tempi e le forme dei combattimenti, tanto più ne restituiranno il dissolvimento spazio-temporale e la cancellazione dei dettami euclidei. La guerra è già di per sé così avanguardista, e la testimonianza di Bloch lo prova, che basta cercare di ridarla fedelmente e senza ulteriori deframmentazioni estetiche per essere adeguati alla sua modernità. In questo senso *Verdun, visions d'Histoire*²² di Poirier, regista che già nei lavori precedenti aveva cercato di coniugare la finzione al documentario, si può considerare uno dei prototipi della ricostruzione cinematografica dell'entropia della battaglia moderna, nonostante conservi un dispositivo narrativo piuttosto elementare. Il film giunge dopo un decennio in cui il cinema francese si è diviso tra il modello e la sirena commerciale hollywoodiana e il dovere della memoria come volontà pedagogica nei confronti delle nuove generazioni. Il primario obiettivo pedagogico di *Verdun, visions d'Histoire* impone la rappresentazione realistica dello scontro.

In Francia, il materiale girato tra il 1914 e il '18 era conservato negli Archives d'art et d'histoire; diventati nel tempo una sorta di sacrario cinematografico forniranno il materiale per una serie di documentari di montaggio. Già nel 1919 escono *La Suprême épopée* di Henri Desfontaines (operatore per l'Armée) ispirato a un poema di André Legrand, e *L'Aurore du monde* prodotto dalla Gaumont, che associa le sequenze della sfilata parigina per la vittoria a quelle confortanti d'una Francia agricola e industriale ritornata prospera grazie allo sforzo di tutti i francesi. È con l'avvicinarsi delle commemorazioni per il primo decennale della vittoria che si moltiplicano le produzioni documentaristiche dalla vocazione pedagogica e sfondo pacifista (senza troppo sottrarre però al patriottismo nazionalista).

Nel 1927 si proiettano *Pour la paix du monde*, curato direttamente dagli Archives d'art et d'histoire, *Verdun tel que le poilu l'a vécu* di Émile Buhot, e nel 1928 *Le Film du Poilu* di Desfontaines che si articola in un dispositivo narrativo tra finzione, documentario e testimonianza pedagogica. Il film prende il via con la decisione di Marcel, veterano di Verdun, di proiettare a casa sua per i figli della vicina, vedova di guerra, un film di montaggio

realizzato da un amico regista con materiali provenienti da archivi internazionali. Vuole persuaderli a non giocare più alla guerra e distoglierli, una volta diventati adulti, da ogni tentazione guerrafondaia. Il ruolo giocato dalla figura di Marcel è duplice: da un lato certifica il vero di quel che si vedrà; dall'altro amplifica il messaggio pacifista perché lo sostiene chi ha visto le trincee e ha combattuto per la patria. Il cinema, molto più che la memoria orale e la parola scritta, è considerato lo strumento ideale per il pedagogismo nazionalista.

Le Film du Poilu riflette sinteticamente lo stato della società francese degli anni Venti: la vedova di guerra in difficoltà a mantenere la famiglia (all'inizio la vediamo addormentata all'alba sulla macchina da cucire), il mutilato in carrozzella che vende piccoli giochi di carta per sopravvivere, l'orfano, il vecchio combattente ossessionato dai ricordi e dal dovere della memoria. È un Paese segnato profondamente dal conflitto e nella sequenza iniziale ne ritroviamo significativamente le tracce appese sui muri di casa: il ritratto di un combattente, medaglie al valore, un elmetto Adrian, maschere antigas, pistole e baionette. Il passato è presente, i morti aleggiano tra i vivi, le ferite di guerra danno ancora dolore, ma la memoria sta dileguandosi soprattutto nelle nuove generazioni. Nella sequenza successiva, un gruppo di bambini si diverte a giocare alla guerra per le strade di Montmartre: si dividono in squadre armate di spade di legno e di un rudimentale cannone realizzato con un tubo di stufa, se le danno di santa ragione e i feriti sono soccorsi da divertite infermiere. Il conflitto sembra lontano e ci si può divertire, anche se rimane qualche segno della sua presenza: alcuni soldatini indossano autentici elmetti, probabilmente prestati dai padri che hanno combattuto. Nel 1928 il gioco della guerra è considerato dal vecchio veterano inammissibile e i bambini devono essere rieducati: c'è il dovere della memoria. Dieci anni prima le cose erano considerate diversamente.



Mutilato di guerra vende giocattoli di carta per sopravvivere in *Le Film*

du Poilu di Henri Desfontaines, 1928



Bambini giocano alla guerra in *Le Film du Poilu* di Henri Desfontaines, 1928

Anche in *Les Enfants de France*, firmato dallo stesso Desfontaines nel 1918, vi è una lunga sequenza di bambini che giocano alla guerra (poi riprodotta con poche variazioni in *Le Film du Poilu*), ma il senso non è lo stesso: il regista vuole propagandisticamente mostrare la mobilitazione generale della Francia che coinvolge tutti, bambini compresi; non c'è alcuna notazione negativa: è un Paese unito, con un'infanzia serena che emula il gioco dei padri. Nel 1928 la stessa sequenza è diventata il segno della perdita della memoria. La seconda parte del film è una *mise en abyme*: per costruire pedagogicamente il ricordo del conflitto si ricorre al cinema, al film dei *poilu*, ovvero alle riprese documentarie realizzate durante la guerra. Il cinema, dunque, è considerato lo strumento più efficace della didattica della storia novecentesca. Il film nel film di Desfontaines, dopo aver percorso le tappe della storia dall'attentato di Sarajevo fino all'entrata in guerra degli Stati Uniti, passa a descrivere la controffensiva alleata del 1918 sul fronte occidentale con l'esposizione lineare di un attacco: lo stato maggiore compulsa le carte topografiche, gli uomini marciano verso le prime linee, i carriaggi trasportano le munizioni e i cannoni, l'artiglieria inizia a preparare il terreno e infine arriva «l'ora H», l'inizio dell'assalto.

I materiali per quest'ultima ed essenziale parte del racconto sono in maggioranza autentici, ma appaiono anche evidenti ricostruzioni; ad esempio un piano totale che mostra frontalmente l'attacco francese nella terra di nessuno, ripresa ovviamente irrealizzabile. La violenza e l'orrore sono in ogni caso attenuati, resi elementi impersonali per occultare e nascondere, per quanto possibile, la realtà più brutale di ciò che accadeva sul terreno di combattimento. Il commento di André Boghen, che intervalla il montaggio

d'immagini del film nel film, accentua l'impersonalità della violenza: «Gli uomini non lottavano solamente contro le forze della guerra, ma anche contro il freddo, la pioggia, la fame, i topi, i pidocchi», per capitolare definitivamente nel cartello successivo di fronte alla presunta irrapresentabilità della violenza: «Nessun racconto, nessuna immagine potrà ridare l'idea della sofferenza che hanno dovuto sopportare».

L'impersonalità della violenza è il paradosso di *Le Film du Poilu* che pretende di essere un documento obiettivo della guerra affinché i bambini del 1928 possano prendere coscienza dell'orrore senza tuttavia cancellare l'idea che il sacrificio compiuto sia stato utile: ha salvato la patria. La sofferenza di chi è rimasto vivo, dei tanti che piangono i loro cari morti, dei mutilati, assume in questo modo un senso ideologico. Si nascondono gli aspetti più crudeli e insopportabili che per lungo tempo saranno accantonati non solo dal cinema, ma anche dalle celebrazioni, dalla memorialistica e persino dalla storiografia. Il film di Desfontaines è emblematico delle modalità di elaborazione della memoria che vorrebbero imporsi nella società francese degli anni Venti.

Da *cocardier* a pacifista

Il cinema francese da *cocardier* diventa progressivamente pacifista e questa mutazione riflette il più generale ripensamento che gli europei andavano elaborando sulla Grande guerra. Per raggiungere l'obiettivo diventerebbe indispensabile inserire scene rigorosamente proibite durante il conflitto, bisognerebbe anzi esibire tali sequenze per la loro efficacia educativa, ma ciò farebbe crollare il sotteso elemento patriottico-nazionalistico, l'eroismo dei Campi d'onore. Tuttavia qualcosa, soprattutto nelle opere più esplicitamente pacifiste, appare, e le immagini dell'orrore, prima nascoste per mascherare gli effetti sui corpi delle armi moderne, diventano ora funzionali per stimolare la reazione di rifiuto. Nel 1924, in Germania, il pacifista Ernst Friedrich pubblica *Krieg dem Kriege* nel quale inserisce un'impressionante antologia d'immagini di cadaveri e di corpi orribilmente mutilati: pratica educativa che punta più alla pancia dei lettori che al ragionamento. C'è poi da ricordare che il dovere della memoria non si rivolge solo alle nuove generazioni, ma coinvolge anche i veterani (solo in Francia sono sei milioni, il quarantacinque per cento dei maschi con più di venti anni), quella *génération du feu* che si era ribellata con vigore alle falsificazioni e anestetizzazioni messe in atto dal cinema. I cineasti cercano di ovviare alle possibili critiche coinvolgendo i veterani in una pluralità di modi: facendoli recitare direttamente (è il caso di Daniel Mendaille, combattente a Verdun e pluriferito, che ha il ruolo principale in *Le Film du Poilu* e appare in *Verdun, visions d'histoire*), chiedendo loro consulenze militari e consigli sul materiale documentario da inserire.

Verdun, visions d'Histoire si situa in questo particolare contesto di mutazione e ne è forse l'esempio più ragguardevole. Girato in occasione dell'apertura dell'ossario di Douaumont nel 1927, il film intende farsi memoria cinematografica dello scontro considerato storiograficamente l'archetipo della battaglia totale, tanto per il livello e la quantità di materiali usati, in modo particolare l'artiglieria pesante, quanto per l'enorme massa umana impiegata e sacrificata. Verdun diventa subito nella percezione e poi nella memoria collettiva francese il simbolo stesso della Grande guerra, il più imponente e tragico bastione difensivo contro l'invasione tedesca. Poirier dichiara fin dall'inizio che il film vuole essere un monumento dedicato a «tutti i martiri della più mostruosa delle passioni umane: la guerra», come recita il primo cartello, e fare in modo che la battaglia si fissi nella memoria

come la manifestazione per eccellenza del patriottismo e del sacrificio dei francesi. Poirier impiega undici mesi per le riprese effettuate nei luoghi dello scontro; diviso in tre parti, «*Force, Enfer, Destin*», il film definisce personaggi senza un'esistenza e psicologia propria, ma che rappresentano categorie di individui dalla struttura sociale marcata, a cui si affiancano figure anonime come l'ufficiale tedesco, il vecchio maresciallo dell'Impero, l'intellettuale, la madre.

Per aumentare e quasi certificare il realismo del film, il regista inserisce immagini documentarie degli interpreti veri: il colonnello Driant, il Kronprinz, il Kaiser, Joffre, Nivelles, Mangin, Hindenburg. Non trovando immagini di repertorio di Pétain, Poirier convince il generale a ricostruire in studio la scena nelle sale del comune di Souilly nella liquida fusione di vero e falso; in questo modo i registri narrativi dell'uno confermano quelli dell'altro e viceversa. La commistione d'inserti documentari e di finzione raggiunge livelli magistrali nella sequenza della presa da parte delle truppe tedesche del forte di Douaumont nel 1916. Il regista aveva recuperato un inedito documentario tedesco che mostrava il Kaiser, il Kronprinz e gli ufficiali dello stato maggiore germanico mentre assistono alla sfilata delle truppe nel castello di Tilleuls a Stenay. Dietro di loro si vedono alcuni ufficiali che guardano la scena da un portone semiaperto.

Poirier sfrutta quella zona dell'inquadratura documentaristica per montare un controcampo di finzione con i personaggi del film (il vecchio maresciallo dell'Impero) che scrutano la sfilata dall'interno. Con un po' di attenzione si vede la differenza di grana e di qualità tra le due riprese, ma il pubblico è confuso e in qualche modo ingannato: ha la sensazione di assistere a un documento della storia pur nella consapevolezza di assistere a una finzione. Le sequenze più importanti da questo punto di vista sono gli attacchi dei tedeschi ai forti che proteggono Verdun e le controffensive francesi. Poirier gira sul posto rimasto ancora sconvolto a dieci anni dalla fine del conflitto non lesinando impressionanti esplosioni di granate e usando un ritmo spasmodico e un montaggio rapido; la macchina da presa è piazzata a raso suolo, dal punto di vista dei soldati, cercando di ridare le descrizioni delle testimonianze come le *Actualités* girate tra il '14 e il '18 non avevano potuto fare. Paradossalmente l'apparente valore realistico e la forza documentaria delle sequenze degli scontri colmano l'assenza delle immagini reali, tanto da diventare *la* battaglia.

Configurazioni spaziali

In *Verdun, visions d'Histoire* si riesce a distinguere le differenze tra le truppe dai dettagli delle divise dei militari (soprattutto dall'elmetto così diverso: il modello Adrian per i francesi, lo Stahlhem per i tedeschi), ma non dalla loro ubicazione nella terra di nessuno che resta totalmente confusa. Solo quando lo scontro si coagula attorno a un forte si capisce chi attacca e chi difende la posizione. Poirier conosce la situazione di entropia e per rafforzare il caos inserisce alcune scene dimostrative. Un gruppo di soldati francesi è fermo e al riparo sotto teli mimetici cercando di capire dove si trova, dove sono le linee e dov'è Verdun, ma non ne viene a capo perché le linee non esistono più e sono sostituite da punti impazziti. La stessa situazione si ripete per un gruppo di militari tedeschi che ignora dove sia il nemico. Gli ufficiali mandano staffette con ordini scritti su foglietti chiedendo qual è la situazione sul campo, informazione che gli stessi soldati non possono fornire. Per ridare ordine secondo il modello generale sulla collina, Poirier deve inserire animazioni topografiche che permettono al pubblico di avere il quadro dei fronti, ma tra la precisione delle mappe e il caos del campo rimane una distanza incolmabile. Il vecchio e zoppicante maresciallo dell'impero tedesco, figura anacronistica, compulsa continuamente le carte topografiche e ripete: «Ora siamo qui e tra otto giorni saremo a Verdun», ma a Verdun non si arriva mai, segno che qualcosa non corrisponde tra la visione dall'alto e quella dal basso. Jünger descrive con efficacia in *Nelle tempeste d'acciaio* il contrasto che si veniva a creare tra la nitida, quanto assurda, visione cartografica degli ufficiali e il caos della realtà del fronte:

L'ufficiale di Stato Maggiore della divisione mi ricevette nel suo ufficio. Era molto irritato e mi accorsi che tentava di addossare a me la responsabilità dello scacco. Quando poggiava il dito sulla carta e mi rivolgeva domande di questo genere: «Ma perché non avete girato a destra, in quel fossato?» vedevo bene che una mischia, nella quale nozioni come la destra e la sinistra non hanno più alcun senso, era cosa di cui non aveva la più pallida idea. Per lui tutta la questione si limitava a un piano; per noi era invece una realtà intensamente vissuta²³.



Il maresciallo tedesco di *Verdun*, *visions d'Histoire* di Léon Poirier, 1928 mentre consulta la carta



Tornato dal fronte il *poilu* mostra alla madre la sua posizione al fronte sulla carta. *Verdun*, *visions d'Histoire* di Léon Poirier, 1928

Nell'edizione del 1919 di *Per la patria*, Gance mostra ironicamente il contrasto di mentalità e la difficoltà di imprigionare il conflitto nello spazio astratto di una carta topografica. Mentre al fronte avanzate e ritirate delle truppe sono segnate dal caos e dalla immobilità di posizione, al villaggio un gruppo di anziani è riunito davanti alla carta topografica delle zone di combattimento sulla quale piantano soddisfatti bandierine francesi e tedesche: le avanzate delle prime verso il confine belga sono inesorabili e dunque presto si giungerà alla vittoria; ma la loro è un'illusione presto smentita. Arriva un telegramma per il padre di Edith: la figlia è stata catturata dai tedeschi. La carta è riposta mestamente; le logiche sono profondamente

cambiate ed è impossibile disegnarle astrattamente.

La configurazione spaziale messa in quadro da Griffith in *Cuori del mondo* è dunque tramontata: là lo spazio è chiaro e la linearità della progressione della marcia dei soldati è facilmente comprensibile, mentre ora, in *Verdun, visions d'Histoire*, la prospettiva è dissolta. Tuttavia, la nuova rappresentazione del caos della battaglia rimane confinata soprattutto alle cinematografie europee e, tranne qualche caso isolato, viene a lungo ignorata da Hollywood che preferisce essere chiaro con il pubblico e non vuole disorientarlo. Nel 1931, Poirier decide di sonorizzare il film per renderlo più vicino alla realtà (esce nelle sale con il titolo *Verdun, souvenir d'Histoire*). In una dichiarazione alla stampa, il regista spiega le ragioni della riedizione:

Sono stato il testimone oculare e auditivo della più grande tragedia umana. Quelli che hanno vissuto l'inferno di Verdun si ricorderanno per tutta la vita il rumore delle mitragliatrici, delle cannonate, delle granate, il fischio, il miagolamento degli obici. Ho voluto ricordare alle loro orecchie il rumore lancinante che, se manca, priva il film (un documento e non una stilizzazione) di un elemento il più legato alla verità, alla vita²⁴.

La guerra cinematografica esce alla fine degli anni Venti dal silenzio e trova la dimensionalità degli effetti sonori (il colore arriverà più tardi, ma Kubrick, sapientemente, saprà farne a meno proprio per non allontanarsi da un immaginario che si è consolidato in bianco e nero). Il prototipo di Poirier fa scuola in Germania dove, nel 1930, Pabst gira *Westfront (Westfront 1918)*, che risente dell'influenza della *Neue Sachlichkeit* e delle deformanti descrizioni del mondo dei quadri di Dix e Grosz. Pabst costruisce il caos e la labirinticità della terra di nessuno con inquadrature fisse, campi medi e panoramiche, usando in maniera meno mobile di Poirier la macchina da presa. I soldati si muovono senza direzione precisa, si lanciano granate reciprocamente un po' a caso e senza poter effettivamente vederne gli effetti: il nemico è da nessuna parte e allo stesso tempo dappertutto, visibile e invisibile, in una pura entropia spazio-temporale. La visione d'insieme è negata e la macchina da presa non si eleva mai a darci il quadro cartografico della situazione. La moderna battaglia cinematografica non segue la logica dell'orario ferroviario, non ha procedure teleologiche, quasi a riprendere la crisi della sequenzialità temporale della letteratura novecentesca.

Il modello creato da Poirier e da Pabst è perfezionato in *Les Croix de bois* in modo così convincente e drammaturgicamente funzionante da essere

inserito di peso e senza variazioni in altri film: da John Ford in *Il mondo va avanti* (*The World Moves On*, 1934) e da Hawks nel remake del film di Bernard, *Le vie della gloria* (*The Road to Glory*, 1936). Inoltre, come è accaduto per *Verdun, visions d'Histoire*, anche la sequenza girata da Bernard viene riciclata da un'infinità di documentari televisivi e spacciata per ripresa dal vero²⁵. *Les Croix de bois* si propone di realizzare la più fedele ricostruzione possibile dello scontro e dell'universo bellico: il regista decide di girare le scene della battaglia nei luoghi del conflitto (a Cornillet, in Champagne) con attori e comparse tutti ex combattenti, rimette in funzione le trincee di Verdun, usa solo armi autentiche e falsifica le sequenze con finti effetti flou e movimenti di macchina che danno l'impressione della ripresa sul posto e durante l'evento. Nelle sue memorie, il regista ricorda: «Le trincee non erano ancora state ricoperte. Dei “recuperanti” dell'esercito ci precedevano per sondare il terreno prima di girare. Spesso trovavano bombe inesplose e noi stessi abbiamo disseppellito cadaveri mutilati che furono identificati»²⁶. La ricerca di un realismo quasi feticista sembra entrare in contrasto con la fonte letteraria a cui il film si ispira, ma conferma che i romanzi, oltre che le memorie, forniscono modelli e riferimenti per il cinema assieme alle norme, alle convenzioni e ai codici socialmente ammessi che si sono consolidati negli anni Venti. Conferma ancor più la dittatura della testimonianza, quel discorso combattente che s'imporrà per anni nella storiografia producendo inibizioni e velamenti. Bernard tenta di allontanarsi dalle forme di messa in scena della guerra statunitense, soprattutto dalla forma messa in atto dalla *Grande parata* di Vidor, che fece scrivere ironicamente ad un critico del tempo che il film «ricordava le battaglie come i romanzetti rosa ricordano la vita»²⁷.



Le vie della gloria di Howard Hawks, 1936

La ricerca di realismo nella rappresentazione s'iscrive anche nel contesto socio-culturale francese (ma non solo) in cui si percepisce la necessità di ricordare la guerra per scongiurare la guerra: il cinema può contribuire a quest'opera ma deve darsi forme di rappresentazione capaci di rendere tutto l'orrore attraverso la ricostruzione più esatta possibile degli eventi. È un'operazione difficile narrare un evento che sembra eccedere qualsiasi risorsa e possibilità della rappresentazione filmica, e lo scrittore Pierre Bost, dopo la visione del film scrive: «Se si vuole parlare di guerra e mostrare l'orrore, non bisogna accettare alcuna attenuazione, bisogna rinunciare a mostrare qualsiasi cosa che non sia l'orrore (... il film) mostra il massacro in una dimensione eccessivamente poetica, e il regista è troppo tentato di realizzare una bella opera»²⁸. Il monumento cinematografico di Bernard non può evitare del tutto la sedimentazione di codici, cliché e temi: cerca di rovesciare le convenzioni del genere facendo prevalere le dinamiche e l'ambiente del conflitto sulle componenti sentimentali e individuali, ma non può eliminarle, pena la trasformazione del film in documentario.

Carrelli o *jump cut*?

La sequenza della battaglia di *Les Croix de bois* dura circa dodici minuti ed è composta di centoquarantacinque inquadrature, tre neri per segnare le ellissi temporali, con alternanza di campi totali e primi piani, carrellate e veloci panoramiche orizzontali. Inizia con un lungo movimento di macchina in *plongée* sulle trincee viste di spalle poco prima dell'assalto (Kubrick ne realizza una variante in *Orizzonti di gloria* con il carrello dentro la trincea e la macchina da presa che segue il colonnello Dax mentre controlla la postazione prima dell'attacco). È il momento dell'attesa del caos in cui la visione dello spazio del conflitto segue una linea ordinata, ma già costretta a zigzagare perché le trincee sono costruite in modo non lineare. In campo e controcampo le batterie di cannoni iniziano a sparare e la scena è realizzata da un pertugio delle reti di mimetizzazione per dare il senso di una ripresa rubata (o forse è effettivamente una ripresa rubata da immagini documentarie). In campo totale si vedono i primi effetti delle granate con cadaveri di soldati. Torna il carrello in *plongée* ravvicinato sui volti impietriti dalla paura dei soldati; la macchina da presa a questo punto scende nella trincea in un piano fisso che mostra gli effetti del cannoneggiamento. In campo americano un ufficiale guarda con attenzione l'orologio, gesto tipico che rivedremo in molte sequenze simili.

Nel remake firmato da Hawks il gesto-*topos* della sincronizzazione del tempo è una scena importante e destinata a costruire suspense: dopo che è arrivato l'ordine di attaccare alle sei del mattino seguente, l'ufficiale chiede a tutti i sottufficiali di regolare i propri orologi con il suo e pretende la precisione al secondo; nel campo di battaglia dove ciascuno si muove nel caos più totale è necessario che almeno il tempo d'inizio del caos sia comune, poi a ciascuno il suo tempo, in uno spazio senza orizzonti (Hawks usa il conto alla rovescia della sincronizzazione per dare l'avvio alla sequenza della battaglia). La sequenza di *Les Croix de bois* continua con un ufficiale che scruta le linee nemiche con un binocolo; segue una serie d'inquadrature nelle quali gli ufficiali parlano tra loro per decidere il momento di attaccare (modalità cancellata da Kubrick per rendere ancora più raggelante il momento e per amplificare il tono d'attesa quasi silenzioso, se di silenzio si può parlare al fronte). La sequenza ritorna al cannoneggiamento che precede l'assalto, successivamente, in *contre-plongée* spunta la testa dell'ufficiale con l'orologio, poi un primissimo piano e infine il dettaglio dell'orologio finché

si torna alla precedente inquadratura con l'ordine d'attacco (in *Orizzonti di gloria* percepiamo che siamo giunti al dunque dal gesto di Dax che estrae il fischietto). Varie inquadrature fisse mostrano i soldati che iniziano a correre nella terra di nessuno e a morire nel caos più totale. I volti non si vedono più e viene cancellata ogni individualità: i soldati sembrano formiche impazzite.



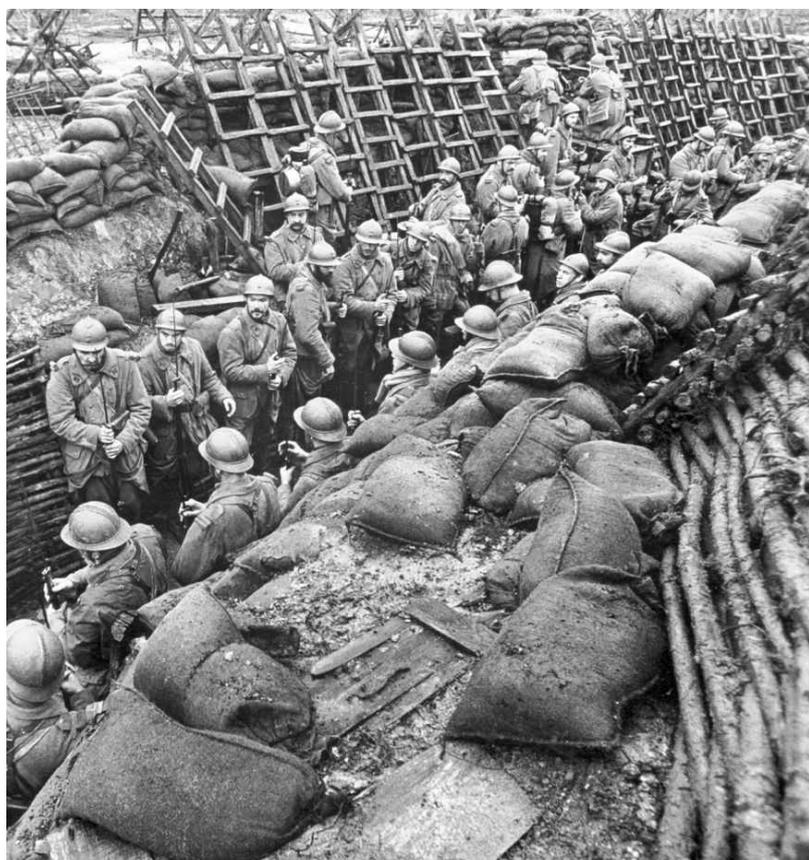
Ripresa di trincea in *Orizzonti di gloria* di Stanley Kubrick, 1958

Inizia un lungo carrello laterale da destra verso sinistra che segue l'avanzata dei soldati nel terreno accidentato e pieno di buche di granate e di contorti fili spinati; i soldati corrono verso il nemico che li attende per ora invisibile, ma che appare in un primo tempo con il primo piano di una mitragliatrice che spara da destra verso sinistra (confondendo le direzioni e impedendoci di costruire una geografia del luogo e dell'avvenimento anche se presupponiamo che i francesi arrivino da destra e le trincee tedesche siano a sinistra). In vari campi in piano totale l'assalto continua quasi in contropunto per cancellare i dettagli e rendere gli uomini silhouette che si stagliano sullo sfondo del cielo. A questo punto, quasi inaspettatamente, la sequenza si sposta di luogo, nella sala dei comandanti mentre seguono il combattimento sulla mappa; nello sfondo un soldato è al telefono e passa le informazioni dell'attacco agli ufficiali: cosa potranno capire di ciò che avviene sul campo è del tutto incomprensibile. Ora i francesi sono giunti alle rovine di un villaggio ed entrano in contatto col nemico; la confusione è massima. Si avanza lanciando bombe a mano e per un momento la macchina da presa torna all'individualità degli attaccanti, ma le granate li polverizzano facendo scomparire le singolarità. Non c'è fine, non c'è conclusione, e un cartello in sovrimpressionatura recita: «E questo dura dieci giorni», e dieci giorni dopo tutto

è come prima con i soldati immersi nelle buche piene d'acqua, i feriti gementi. Il cartello si ripete con caratteri più grandi: «Dieci giorni». Bernard ha fissato il modello in un modo esemplare, con il quale i registi dovranno confrontarsi sia per perfezionarlo o modificarlo, sia per allontanarsene e costruire altre modalità di narrazione dell'evento.

In *Le vie della gloria*, Hawks si allontana dal modello di Bernard assumendo la struttura narrativa hollywoodiana. Dopo il gesto della sincronizzazione degli orologi, i soldati sono in attesa dell'ordine di attacco mentre le artiglierie li martellano; poi di nuovo torna in scena l'orologio e la sincronizzazione del tempo: «Zero, meno uno» dice l'ufficiale. Mentre i soldati preparano le armi, l'anziano padre del capitano La Roche estrae una tromba: vuole suonare il segnale d'attacco, ma lo dissuadono. È una piccola variante, ma significativa: suonare la tromba nell'inferno dei rumori delle bombe è cosa priva di alcun senso e solo chi ha in testa un altro paradigma bellico può pensare ad un gesto simile. Inizia l'attacco: gli uomini escono dalle trincee rispettando totalmente il prototipo e la costruzione della sequenza di *Les Croix de bois* (molte scene della sequenza del film di Bernard sono direttamente montate in quella di Hawks): soldati in controluce come *silhouettes* senza volto (la fotografia è di Gregg Toland), enorme confusione, carrellata laterale per seguire l'avanzamento, arrivo alle rovine di un villaggio e scontri con i tedeschi.

Il modello «certosa di Parma» per rappresentare in particolare gli scontri sul fronte occidentale si evolve nel tempo restando però sostanzialmente fedele alla tradizione instaurata sul finire degli anni Venti. Kubrick ne dà una forma esteticamente compiuta in *Orizzonti di gloria*, il cui titolo originale, *Paths of Glory* è la mutazione del titolo del film di Hawks, *The Road to Glory*. Sentieri e non strada significa già una dichiarazione d'intenti: se Poirier, Romand e Hawks costruivano un monumento agli uomini che avevano combattuto, Kubrick vuole mostrare il meccanismo che si divide tra la folle razionalità di un disegno di potere, anche personale, e la carneficina senza alcun senso che non sia la violenza in sé. Nel 2008 *Passchendaele* di Paul Groos riprende il modello costruito da Poirier e Romand con grande forza visiva e pathos, ma lo copre di una patina da *wargame* adeguandosi ai gusti moderni del pubblico.



***Una lunga domenica di passioni* di Jean-Pierre Jeunet, 2004**

La mutazione che eleva il modello concentrandosi narrativamente sul senso di perdita della prospettiva rinascimentale, di percezione dello spazio e di confusione tra diverse visioni del teatro di battaglia si ha nel 2009 con *Lebanon* di Samuel Maoz, completamente girato nella prospettiva di un gruppo di carristi chiusi nel loro tank durante l'invasione israeliana del Libano nel 1982. Le uniche visioni che i militari possono avere della situazione provengono dall'occhio del periscopio del mezzo corazzato e dalle informazioni topografiche che il comando trasmette via radio: le prime danno un quadro totalmente confuso dell'esterno e di ciò che accade (e siamo al modello «certosa di Parma»), le seconde sono sbagliate perché il comando si trova lontano dalla linea del fuoco (ed è il modello «generale in cima alla collina» che entra in crisi). Chi sta direttamente sul fronte e chi crede di poterlo governare stando a distanza, ha una percezione diversa e inconciliabile di ciò che sta accadendo: essi non parlano la stessa lingua e non vedono le stesse cose. Il modello narrativo alla Tolstoj, del narratore onnisciente, non funziona più nemmeno nei conflitti a bassa intensità.

Secondo Alonge, la labirinticità e la caotica frammentazione della battaglia novecentesca, definita da Virilio la dissoluzione euclidea dello spazio, richiederebbe la rinuncia «alla forma "accademica" (incentrata sul campo

lungo, la panoramica, la carrellata aerea, il racconto lineare, lo spazio “visibile” e “misurabile”), a favore della forma “contemporanea” (i campi di ripresa ravvicinati, l’obbiettivo ad altezza di terreno, la macchina a mano, il montaggio discontinuo, la raffigurazione dello spazio dello scontro come non-luogo)»²⁹. Tutto ciò è vero, ma accade solo in parte e non è provato che il cinema si adegui completamente a una rappresentazione cubista dello scontro, perché raffigurare lo «spazio dello scontro come non-luogo» non obbliga necessariamente i registi ad abbandonare alcuni piani di ripresa privilegiandone altri.

La prima inquadratura dell’attacco di *Les Croix de bois* è una carrellata aerea a cui seguono panoramiche e un bel carrello laterale, mentre forme considerate accademiche si ritrovano in *All’ovest niente di nuovo* e in *Westfront*. Si può sostenere che siamo agli inizi (ancora nel 1930?), ma se analizziamo le inquadrature dell’assalto di molti altri film successivi (*Le vie della gloria*, ad esempio) le scelte di movimenti di macchina e d’inquadrature non cambiano. L’attacco al Formicaio di *Orizzonti di gloria*, la più studiata e celebrata delle sequenze di battaglia, è costruito in due segmenti. Nel primo siamo dentro la trincea e un lungo carrello accompagna il colonnello Dax (Kirk Douglas) nell’ultimo e nervoso controllo delle truppe. Il carrello inizia muovendosi posizionato sul fondo della trincea dandoci lo sguardo in soggettiva che non è solo di Dax, ma diventa anche il nostro: Kubrick ci costringe a passare tra le due file di soldati che attendono l’ordine d’attacco. Poi, la macchina da presa precede il colonnello per un tratto di trincea mostrandolo di faccia e ritorna successivamente in soggettiva; l’alternanza dei punti di vista è ripetuta più volte finché Dax giunge a una scaletta su cui è posizionato un binocolo.

Per realizzare la sequenza, Kubrick pretese che le trincee fossero larghe due metri in modo da permettere alla macchina da presa montata sul carrello di muoversi. La decisione mosse le critiche del consulente militare del film, il barone Otto von Waldenfelds, che protestò vivacemente con il regista: le trincee francesi erano strette e allargandole si sarebbe commesso un errore storico. Per un perfezionista come Kubrick era un’accusa pesante, ma l’idea del lungo carrello era troppo forte e convincente per poterla abbandonare a causa di un problema filologico. Tuttavia, cercò una soluzione: fece porre sul fondo della trincea delle lunghe assi di legno, delle passerelle, che rispettavano la realtà storica invece dei binari necessari per muovere il carrello.

La prima parte della sequenza è quindi segnata dalla continuità del movimento di macchina e il montaggio, che alterna i punti di vista, non modifica la fluidità e la vettorialità spaziale. Non c'è alcuna frammentazione ed è anzi la sua assenza a costruire una fortissima tensione emotiva. Inizia il secondo segmento della macrosequenza: in un set largo seicento metri e lungo cento, fatto preparare dallo scenografo Ludwig Reiber, i soldati partono di corsa verso il Formicaio. Sono seguiti da sei macchine da presa montate su carrello, mentre Kubrick riprende con una macchina a mano che zoomma sui soldati e su Dax (la scena è stata ripetuta ben trenta volte utilizzando alla fine più di una tonnellata di esplosivo³⁰!). Pur essendo spezzata da piani di ripresa ora più larghi ora più vicini, l'azione ha una forte continuità spazio-temporale: si percepisce come un'unica carrellata che si muove da destra verso sinistra. Nella monografia dedicata al regista, LoBrutto sostiene che Kubrick abbia imparato la lezione dai maestri del cinema:

Le carrellate fluide che tanto ammirava in Max Ophüls e i campi lunghi ripresi dal basso in cui tutto è a fuoco, sfondo e primo piano, che erano diventati il marchio distintivo di Orson Welles, sono filtrati attraverso l'occhio fotografico geometrico e simmetrico di Kubrick. (...) La coreografia della battaglia nella terra di nessuno è realizzata attraverso piani sequenza ed è messa in rilievo dai teleobiettivi che spingono Dax in uno stato surreale mentre è circondato dalla realtà della guerra³¹.

La carrellata in piano sequenza di Kubrick si dovrebbe definire accademica perché offre una direzione spaziale, è «l'occhio fotografico geometrico e simmetrico»: si muove da destra verso sinistra e questo indica che le trincee francesi sono alla destra del nostro campo visivo e quelle tedesche a sinistra; tuttavia non è per questo attenuata la sensazione di assistere a un evento che non ha ordine euclideo. I riferimenti al cinema precedente non sono però Welles o Ophüls, come ritiene LoBrutto, ma principalmente Poirier, Romand e il prototipo che nel tempo si è affermato e che Kubrick rispetta nella sostanza pur in una rielaborazione di enorme efficacia.

Non è facile stabilire in quale modo si riesca a ricostruire cinematograficamente la deframmentazione spazio-temporale (più facile per un quadro cubista, soprattutto nella sua dimensione spaziale) che in alcuni esempi prende forma con un montaggio a raccordi errati. All'inizio della sequenza della battaglia di *Les Croix de bois* viene costruito un campo visivo del quadro di ripresa nel quale i francesi sono posizionati a sinistra e di

conseguenza i tedeschi li immaginiamo a destra; ma la carrellata aerea successiva sembra invertire la posizione, ma solo per poco perché le mitragliatrici tedesche sparano da destra verso sinistra e la serie di cannoneggiamenti si muove nella più totale indifferenza di raccordo. Il caos è completo solo montando falsi o errati raccordi. Bernard usa anche alcuni campi totali della terra di nessuno di per sé incongruenti con la forma cubista o contemporanea, ma il forte uso del contrasto cromatico trasforma i fanti francesi in silhouette impersonali (stratagemma visuale usato anche da Kubrick nel finale di *Full Metal Jacket* con i marines retroilluminati dalle fiamme della labirintica città di Hué che marciano cantando «L'inno di Topolino»).

Michèle Lagny ha ragione nel sostenere che: «(...) montaggi alternati o sovrimpressioni, quando sono usati nelle scene di combattimento, in *Les Croix de bois* per esempio, non aiutano per nulla la comprensione, ma sottolineano piuttosto il rapporto tra velocità e choc, in questo modo lo spettatore si perde nella successione di frammentazione e rumori di fondo. Egli ha l'impressione di un cataclisma assurdo, inspiegabile, non maneggiabile; il cinema non può razionalizzare l'esperienza che i combattenti hanno avuto: potrà così spiegare il conflitto?»³². Non è dunque solo un problema di piani, di montaggio, di sovrimpressioni, ma di globalità della sequenza per cui anche quando la carrellata sembra ridarci un orientamento sicuro, i fanti «sembrano “scorrere” su un fondale che è sempre identico, ma non sono mai in grado di avanzare»³³, come acutamente mette in luce Alonge. Il cinema, ripetiamo, usa tutte le sue armi per rappresentare le armi della battaglia, e se serve un carrello per creare un maggiore realismo lo adopera.

Un film che rispetta la frammentarietà cubista del fronte bellico con l'altrettanta frammentarietà del montaggio è *Stosstrupp* (1934) di Hans Zöberlein e Ludwig Schmid-Wildy. Siamo nei primi anni del nazismo che vuole costruire monumenti cinematografici al coraggio biologico della razza tedesca e al suo senso di cameratismo, eroismo e sprezzo della morte. Il libro da cui è tratto, *Der Glaube an Deutschland*, scritto da Zöberlein, era piaciuto anche a Hitler che ne aveva ammirata la fedeltà storica, la verità nella descrizione della guerra³⁴. Il film è ambiguo perché se da un lato esalta il coraggio teutonico, dall'altro proprio nella struttura narrativa mette in luce l'inumanità dei combattimenti. Pochissimi dialoghi, molti rumori di bombe, di mitragliatrici, ordini gutturali e spesso inintelligibili, nessun aneddoto o

concessione drammatica e soprattutto cambiamenti di piano della macchina da presa senza sosta, al massimo un'inquadratura resta per soli cinque secondi: è il caos assordante e senza alcun filo logico visivo. Alla stampa nazista il film piacque perché non aveva un personaggio che portava la trama, ma la massa eroica dei fanti tedeschi: «(...) noi vediamo il soldato qualsiasi – si legge nel «Völkischer Beobachter» – colui che con tutto il suo essere e la sua semplicità combatte per la Germania»³⁵.

Singoli individui o massa grigia?

La frammentazione ubiquitaria della battaglia non impedisce che vi sia un attore principale nella scena filmica, seppure configurato come attore collettivo. Gli uni non sono gli altri, i francesi (o viceversa i tedeschi) sono trattati in maniera diversa dai nemici e costruiscono in noi un'appartenenza identitaria. Il caos è grande, poco si capisce della configurazione spaziale, ma da un lato (benché non geometrico, spaziale, bensì mentale) troviamo i nostri, dall'altro vi sono gli altri. Anche quando si vuole condannare la guerra e mostrare che tutti sono vittime della brutalità della macchina bellica la distinzione dei campi affiora e ci colloca. La morte ha una rilevanza emotiva ben diversa se tocca a un soldato dei nostri e non a un nemico; se a uscire dalle trincee, a superare i primi sbarramenti di filo spinato, a cadere davanti al fuoco delle mitragliatrici nemiche (quasi sempre nei film si vede solo l'arma e non chi la usa) o esplodere per le granate, sono i nostri. Mettere in scena l'indifferenza tra i fronti che si oppongono renderebbe probabilmente debole l'impianto narrativo perché gli spettatori in ogni caso hanno bisogno di identificarsi; ma si può ipotizzare che la determinazione del campo di appartenenza attraverso l'attore collettivo possa svolgere anche una più rilevante funzione: costruire l'identità nazionale. Scrive Lagny:

Mostrare la guerra non serve più solo a commemorare il sacrificio né a esplicitare il disastro, ma a tentare di costituire un'identità nazionale; non si tratta più di raccontare la Storia, ma di fornirle un attore. In questa prospettiva, è logico che, nei combattimenti, il campo avverso non sia sostanzialmente mostrato: è solo il presupposto per creare la necessaria opposizione e la sua breve comparsa è senza identità riconoscibile³⁶.

Costruire l'attore collettivo, o il personaggio che incarna la trama del racconto, è in ogni caso esigenza cinematografica perché la Grande guerra è il naufragio dell'individualità dell'uomo europeo. I combattenti non sono figure umane ma automi al servizio della tecnologia e delle macchine, sono manichini disumanizzati senza nome, come li raffigurava il pittore austriaco Albin Egger-Lienz o l'inglese Wyndham Lewis. Il cinema può permettersi di non nominare i nemici, ma ha difficoltà a rendere del tutto anonimi gli amici. Senza viso sono i nemici di *Orizzonti di gloria* che, rintanati nel loro Formicaio, non si vedranno mai: Kubrick li eleva ad entità metafisica. Solo nel finale appariranno nelle vesti della povera fanciulla tedesca costretta a

cantare per i soldati francesi; il canto, però, non costruisce indifferenziazione, ma richiama semplicemente alla memoria dei *poilu* il proprio fronte interno. Sono rari i momenti in cui nei film vi è un incontro (e non uno scontro) che eleva gli opposti attori del conflitto a persone di eguale significato. In *War Horse*, ad esempio, il cavallo resta impigliato nel filo spinato, è immobilizzato e destinato a morire. Tutto si ferma, le armi tacciono, i soldati inglesi sono paralizzati e quelli tedeschi restano immobili a guardare l'animale imprigionato nella terra di nessuno. Un inglese esce lentamente dalla trincea, i tedeschi non sparano; si avvicina al cavallo e tenta di aiutarlo ma è difficile. Il cavallo si divincola e perde sangue dalle ferite; un soldato tedesco porge al nemico le cesoie. Il tempo si è fermato: amici e nemici ritrovano un volto, ma per poco, perché una volta liberato l'animale, si torna a sparare.

In *Passchendaele* un giovanissimo soldato inglese, colpito a morte da una granata, è rimasto crocefisso in una selva di pali e di reticolati; si fa silenzio, le armi tacciono; un suo compagno esce dalla trincea e avanza lentamente verso il cadavere crocefisso. Potrebbe essere ucciso all'istante ma nessuno spara; dalla trincea nemica esce un militare tedesco che lo aiuta a portare la croce fuori dalla terra di nessuno. Sono sequenze nelle quali le specificità nazionali si dissolvono per un istante nell'umanità, nella *pietas*, ricomponendo ad un livello più alto la crisi d'identità collettiva e ricostruendo individui prima confusi nella massa indistinta. Tuttavia è solo nella battaglia che il cinema sostituisce all'attore singolo quello collettivo, perché prima e poi torna a raccontarci dei drammi che devono riguardare individui con un nome e un'identità definita.



Il soldatino tedesco di *Passchendaele* di Paul Gross, 2008

Uno, nessuno o centomila?

La macrostoria e l'attore collettivo rendono poco al cinema; il pubblico ama la microstoria, l'attore individuale, vuole seguire le vicende di un personaggio che si muove anche in un orizzonte più ampio, ma pur sempre dentro a dinamiche personali. La battaglia moderna pone da questo punto di vista notevoli difficoltà al cinema e le soluzioni possono essere trovate manovrando sui campi di ripresa inquadrando in piani medi o primi piani il personaggio centrale e montandoli alternativamente con i campi totali o le carrelate della truppa anonima all'assalto. In questo modo, il caos delle masse umane alla mercé della tecnologia onnipotente contro la quale il coraggio individuale non può fare nulla si stempera nello sguardo ravvicinato. «L'individualizzazione della guerra – scrive Rainer Rother – evita di porre la questione delle cause del conflitto, propone forme convenzionali che sono insoddisfacenti se confrontate con le esigenze della ricostruzione filmica, ma dovendo privilegiare lo spettacolo presenta dei vantaggi: il sentimentalismo, la rinuncia alla fedeltà storica, la standardizzazione dei personaggi rendono i film accettabili al grande pubblico»³⁷. È la soluzione sovente usata, ma rimane un ripiego commerciale perché nella narrazione dello scontro novecentesco dovrebbe sempre prevalere il quadro d'insieme, la macrostoria, e perché i due livelli diegetici, la battaglia (ovvero la Storia) e le vicende del personaggio (la cronaca del singolo), si fondono con difficoltà.

«Le tecnologie cinematografiche prestate allo sguardo sull'azione di guerra – scrive Sara Pesce – danno vita a una tensione tra eccitamento e frustrazione derivante dall'intrinseca natura della moderna esperienza bellica»³⁸. Se il regista sceglie di mettere in evidenza l'attore collettivo su quello individuale fa prevalere il primo livello diegetico anche andando contro le aspettative del pubblico; nel caso contrario si eleva il dramma individuale nel contesto della macrostoria (scelta preferita da molto cinema hollywoodiano).

Uno dei rari esempi in cui il cinema abbandona l'individualizzazione dei personaggi per l'attore collettivo è *Douaumont-Die Hölle von Verdun* (1931) di Heinz Paul nel quale non è l'avventura umana ad avere la prevalenza, bensì la trama bellica, non l'esperienza della guerra ma il suo meccanismo. I soldati non sono individui ma uomini-macchina, non hanno una storia personale alle spalle, non parlano dialetti diversi che ne possono rivelare le origini regionali e quindi caratterizzarli: essi devono restare anonimi.

L'inserimento nel film di materiale documentario, che Paul sostiene provenire dalla battaglia del 1916 sul fronte di Verdun, pone il problema dell'autenticità: sono davvero immagini di quell'avvenimento, il regista dichiara il vero, oppure si tratta di materiale girato altrove o in altri periodi? La domanda coinvolge più la storiografia e non è un problema filmico perché quello che conta nella strategia narrativa cinematografica non è in definitiva l'autenticità ma l'efficacia.

Altri registi hanno tentato di far coincidere i due livelli diegetici della battaglia usando uno spazio più privato, più raccolto, dove alle masse si contrappongono i singoli: si resta nel caos, nella macrostoria, ma si privilegia la microstoria individuale. Questo spazio è il cratere, le enormi buche provocate dalle bombe di grande calibro, un luogo dai piani *close-up* rispetto ai campi totali. Si resta nel luogo topico, la terra di nessuno, si racconta l'azione collettiva, al contempo si restringe lo spazio e s'individualizzano gli attori dell'azione stessa. Il cratere che accoglie drammaticamente i soldati tra loro nemici è un'altra componente del catalogo di figure dell'immaginario cinematografico del genere. È il luogo della solitudine del soldato nell'affollata zona di battaglia, lo spazio che può assomigliare alla tomba e al contempo al rifugio, e dove il combattente ha l'occasione di tornare a essere uno e non parte di una moltitudine senza volto. Ed è anche il luogo dello scontro-incontro con il nemico, dove la morte dell'altro è il momento della presa di coscienza e di condanna della guerra.

Ne *La grande parata*, King Vidor ne fa una scena centrale del film, il punto di passaggio nelle psicologie dei personaggi. Jim, interpretato da John Gilbert, durante un'azione si ripara in un cratere di granata di fronte alle linee nemiche assieme a due compagni. Arriva la notte, i tre scherzano, colgono un fiore, aprono una scatoletta di carne, fumano, masticano tabacco, sembrano affrontare la situazione con ironia e leggerezza. Giunge l'ordine che impone a uno di loro di uscire dalla buca per mettere fuori uso la batteria nemica; discutono animatamente a chi tocca la missione. A uscire è Slim che, mentre rientra, viene colpito. La guerra presenta il conto e il tono cambia. Viene impartito l'ordine ai due rimasti nella buca di far ritorno nelle trincee, ma essi non vogliono abbandonare Slim, e Jim si rivolge collerico al cielo: «Ordini! Ordini! Chi diavolo sta combattendo questa guerra: ordini o uomini? Sono venuto per combattere e non per aspettare e marcire in una pidocchiosa buca mentre uccidono il mio compagno». Escono per recuperare Slim che nel frattempo è morto. Infuriati, chiedono a Dio di maledire le anime dei nemici

e si lanciano all'attacco della postazione nemica. Jim finisce in un cratere assieme ad un soldato tedesco che poco prima ha colpito. In questa fossa cimiteriale l'altro non è più anonimo, il nemico senza volto, è solo un uomo, e Jim che dapprima vorrebbe finirlo con la baionetta si ferma: i volti dei due nemici sono vicinissimi e lo sguardo del tedesco implora di non essere ucciso. Il tedesco è sofferente ma chiede una sigaretta; Jim, dapprima riluttante, gliela infila in bocca, ma vorrebbe che il soldato non lo guardasse, gli gira più volte la testa dall'altra parte ma senza successo. Il tedesco muore e Jim resta paralizzato, incapace di reagire; guarda ancora una volta il cielo quasi a chiedere ragione a Dio di tanta follia.

Il regista considerava la scena centrale per dimostrare che «non può esserci rancore contro un giovane tedesco solo perché gli è capitato di essere nato in Germania e arruolato. Avrebbe potuto essere un professore, un ragioniere o perfino un attore del cinema. Non si può imputare l'odio a due individui che si confrontano faccia a faccia. È quello che esprime l'immagine; prima di questa, una scena del genere non era mai accaduta»³⁹. La sequenza rafforza il *topos* ma è anche il momento centrale, tanto che la critica del tempo disse che se prima di questa *La grande parata* è un buon film, dopo è un grande film. Quando sta per affondare la baionetta nella gola del soldato tedesco «si vedono improvvisamente le fiamme spegnersi negli occhi di Jim, nel suo cuore la rabbia lascia spazio ad uno sgradevole sconcerto. Perché, dopotutto, il nemico è solo un'altra tranquilla vita familiare e, forse, solo un altro giovane biondo e delicato, pronto a provare divino stupore di fronte alle meraviglie della vita, responsabile, né più né meno di Jim, del fallimento dell'affare che è la vita, del mostruoso fallimento che con la sua onda lunga ha, per un breve istante sospeso dall'eternità, sospinto questi due sugheri nello stesso gorgo»⁴⁰.

Ritroviamo la stessa situazione nella scena più retorica e melodrammatica di *All'ovest niente di nuovo*. Paul ha accoltellato con la baionetta il soldato francese assieme a lui nel cratere di fango e acqua, ma il nemico non muore subito e nell'agonia s'instaura uno strano dialogo di Paul col morente: «Finiscila! Perché ci metti tanto a morire! Comunque devi morire alla fine!» urla rabbioso; poi si pente: «No. No, non volevo dir questo... tu non morirai... sono solo piccole ferite... tornerai a casa e guarirai», gli dà dell'acqua, ma il soldato francese nel frattempo è morto: «Tu eri un uomo come me e io ti ho ucciso... perdonami... dimmi che mi perdoni... Ah, sei morto... Tu stai meglio di me... non possono tormentarti più ora... Ah

Signore, perché ci hai costretto a questo... noi due volevamo solo vivere». La sequenza produsse immenso effetto sul pubblico e venne subito odiata dai nazisti che la giudicarono la tipica sequenza di un *Judenfilm*. Goebbels organizzò una violenta dimostrazione per la prima proiezione del film in un cinema sulla Kurfuestendamm di Berlino a cui era presente anche Leni Riefenstahl, amica di Remarque a cui aveva prestato un suo appartamento per scrivere il libro (poi, come si sa, la regista cambiò molte idee). Il film venne proibito sei giorni dopo la prima, e Remarque, una volta che Hitler prese il potere, dovette scappare dalla Germania; nel 1938 gli venne tolta anche la cittadinanza tedesca.

Il dialogo di Paul con il cadavere del soldato nemico è considerato il momento più retoricamente pacifista del film, ma è frutto della riflessione postuma e letteraria per lo meno in quei soldati che avevano buona cultura o erano letterati. Paolo Monelli nell'autobiografico *Le scarpe al sole*, scritto nel 1919, editato nel '21⁴¹ e portato sullo schermo da Marco Elter nel '35, non è molto lontano dal tono di Remarque-Milestone:

Non sono io che t'ho ucciso, e poi perché, se eri medico, cacciarti tra le file all'attacco notturno? Avevi una tenera fidanzata che ti scriveva delle lettere bugiarde, forse, ma consolatrici, e tu le tenevi nel portafogli. Rech te l'ha tolto, il portafogli, la notte che t'hanno ammazzato. Abbiamo visto anche il suo ritratto (bellina – ma c'è stato chi ha fatto dei commenti sconci), e la fotografia del tuo castello, e tutte le cianfrusaglie care che tenevi là dentro; un mucchietto nel mezzo, e noi attorno, stretti nel ricovero, lieti di aver respinto l'attacco, con un fiasco per premio alla buona fatica. Tu eri morto da così poco, ed eri già nulla, più nulla, massa grigia destinata a puzzare rannicchiata contro la roccia; e noi così vivi, alfiere, e così ferocemente vivi che invano cercavo un brivido di rammarico in fondo alla nostra curiosità⁴²..

È la riflessione di intellettuali che prendono coscienza a posteriori dell'assurdità del massacro o l'esplicitarsi letterario del senso di colpa che li attanaglia; altre testimonianze dicono cose diverse mostrando lo stato d'incoscienza e di refrattarietà che i soldati hanno di fronte alla morte e ai cadaveri di amici e nemici. Chi è in trincea non può permettersi il lusso di vivere la dimensione della *pietas*, altrimenti è spacciato in partenza o è costretto a disertare. La coscienza della violenza brutale può giungere solo da uno sguardo razionale che non sia ottenebrato dalla propaganda o dal

nazionalismo cieco; oppure può concretizzarsi a posteriori come senso di colpa; ci vuole distanza, e chi è in trincea non può ragionevolmente averla.

Allorché il cinema avvicina di molto il suo sguardo al teatro bellico, quando restringe volutamente il suo obiettivo focale e narrativo, entra nella dimensione diegetica capace di coinvolgere empaticamente lo spettatore e il teatro di guerra diventa necessariamente solo lo scenario di drammatiche vicende individuali. Ecco la ragione perché i *close-up* (le buche, ad esempio) sono la dimensione visiva destinata a generare la *pìetas* e la condanna della violenza; sono luoghi narrativi in cui i nostri dello schermo sono obbligati ad usare la violenza, quasi in difesa, ma mostrano al contempo di sentirsi in colpa per le azioni compiute. Nella terra di nessuno, quella vera e non cinematografica, il piano ravvicinato con il nemico non crea nei militari alcuna empatia, ma solo la paura in qualcuno, o l'oblio dei propri codici morali o persino l'ebbrezza della brutalità in altri.

Anche *Verdun, visions d'Histoire* inscena il tema dell'incontro con il nemico in una buca di granata in una variante che mette assieme una pluralità di argomenti. È notte e siamo nella terra di nessuno dove un soldato francese ferito gravemente ad una gamba cerca di trascinarsi sul fondo della cavità per bere l'acqua che vi si è raccolta. Dopo aver bevuto, si accorge che vi giace anche un giovanissimo e agonizzante soldato tedesco che con gli occhi al cielo e in posizione supina invoca la mamma. Il francese lo guarda e si stende anche lui ad invocare la propria madre. Fino a qui poco di nuovo sul tema: da vicino i soldati sono solo uomini e non nemici, non sono più massa anonima e numero ma individui. Subito dopo si materializzano i fantasmi delle madri dei soldati morenti; piegatisi sui corpi dei loro figli ne raccolgono le anime e seguendo un sentiero di luce le trasportano in cielo. La *mater dolorosa* o la vedova piangente ma orgogliosa di aver in qualche modo contribuito alla vittoria, è una figura che si ritrova in altri film, ma diventa luogo importante della costruzione della memoria. Pur nel contesto filmico segnato dal realismo, Poirier non rinuncia a lanciare il messaggio pacifista in modo visivamente surrealista.



***Verdun, visions d'Histoire* di Leon Poirier, 1928**

Ernst Lubitsch riprende il tema della buca di granata in *L'uomo che ho ucciso*, ispirato al dramma *L'homme que j'ai tué* di Maurice Rostand adattato da Reginald Berkeley. Il protagonista, Paul Renard, uccide al fronte in una buca di granata un giovane soldato tedesco. Paul, frugando tra le tasche e lo zaino del cadavere del nemico trova un libro di musica dedicato a Beethoven e una lettera: «Perché sto uccidendo e per che cosa? Per due anni ho vissuto a Parigi e amavo i francesi. E ora li uccido. Il rumore sta diventando orribile. Quanto ancora vivrò... Ma essi non potranno uccidere tutti, qualcuno resterà vivo. Forse potrà essere felice. Non posso scrivere altro. Il mio cuore si agita! *Auf Wiedersehen...*». L'incontro ravvicinato, la consapevolezza di aver ucciso un uomo che ha le sue stesse passioni culturali, che non odia i francesi, segnerà Paul indelebilmente e lo consegnerà al tormento del senso di colpa.



***L'uomo che ho ucciso* di Ernst Lubitsch, 1932**

In *Westfront* tre soldati tedeschi si riparano dentro ad una buca di granata durante il violento attacco alle linee nemiche. L'inquadratura si ferma sui loro sguardi in cui si mescola la ripugnanza e l'orrore: sul fondo della buca c'è una mano. I tre tirano fuori la pala che hanno in dotazione e la coprono con la terra un po' per non vederla e un po' per darle sepoltura. La disintegrazione dei corpi non dovrebbe più colpire dei soldati che sono al fronte da tempo, ma Pabst costruisce la sequenza di condanna della guerra proprio in quella sorta d'intimità e di solitudine che si crea nella caverna-rifugio dei crateri del campo di battaglia. Molti anni più tardi, nel 1957, Stanley Kubrick riadatta il *topos* nella sequenza notturna di *Orizzonti di gloria*, ma senza farne il luogo centrale del messaggio pacifista: la sua non è la condanna generica dell'assurdità della guerra che uccide uomini e non truppe nemiche, ma quella del folle meccanismo razionale che ha alle spalle l'apparato anonimo del potere.



***Westfront* di George W. Pabst, 1930**



***All'overst niente di nuovo* di Lewis Milestone, 1930**

Negli anni Novanta, il trauma di Sarajevo ritorna in Europa con lo scoppio della guerra nella ex Jugoslavia che ripresenta drammaticamente lo spettro dei conflitti balcanici del 1912-13. Il cinema jugoslavo racconta a posteriori l'evento e nel film *No Man's Land* (*Ničija zemlja*, 2001) di Danis Tanović rivisita in chiave ironica il *topos* della buca dove due soldati, il bosniaco Čiki e il serbo Nino, si ritrovano in una trincea tra le due linee nemiche, nella terra di nessuno. Un secondo soldato bosniaco Cera, creduto morto, riprende conoscenza, ma non può muoversi dalla buca in cui è finito perché ha sotto di sé una mina balzante che esploderebbe se lui si alzasse. Un soldato francese delle Nazioni Unite interviene per risolvere la situazione, anche se incontra molte difficoltà da parte dei suoi superiori, più preoccupati di rispettare la linea ufficiale di neutralità verso le parti che di aiutare realmente i tre soldati. Il dissolvimento dell'area socialista riporta in luce i nazionalismi d'inizio secolo e il cratere segna la scoperta che il mondo non ha cambiato pratiche di guerra.

1. C. Prochasson, A. Rasmussen (a cura di), *Vrai et faux dans la Grande Guerre*, La Découverte, Paris 2004, p. 26.
2. Cfr. M. Aymard nella sua introduzione a M. Bloch, *La guerra e le false notizie. Ricordi (1914-1915) e riflessioni (1921)*, Donzelli, Roma 1994, pp. 2-5.
3. M. Bloch, *op. cit.*, p. 12.
4. E. Köppen, *Bollettino di guerra (1930)*, Mondadori, Milano 2009, p. 265.

5. Cfr. P. Englund, *op. cit.*, p. 336.
6. I.F.W. Beckett, *op. cit.*, p. 97.
7. G. Chevallier, *op. cit.*, pp. 254-255.
8. P. Virilio, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Lindau, Torino 1996, p. 41.
9. In P. Virilio, *op. cit.*, p. 33.
10. In S. Lawder, *Il cinema cubista*, Costa & Nolan, Genova 1983, p. 76.
11. *Ibidem*.
12. *Ivi*, p. 71.
13. *Ibidem*.
14. Cfr. D. Harvey, *op. cit.*, pp. 340-341.
15. G. Stein, *Picasso*, Dover, New York 1984, p. 11.
16. In A. Becker, *Gli artisti*, in S. Audoin-Rouzeau, J.-J. Becker (a cura di), *op. cit.*, p. 166.
17. E.M. Remarque, *Niente di nuovo*, cit., p. 180.
18. A. Becker, in S. Audoin-Rouzeau, J.J. Becker, *op. cit.*, p. 165.
19. Sul *camouflage* vedasi D. Delouche, *Cubisme et camouflage*, in S. Audoin-Rouzeau, A. Becker, J.-J. Becker, G. Krumeich, J.M. Winter, *Guerres et Cultures 1914-1918*, Armand Colin, Paris 1994; A. Mare, *Cubisme et camouflage: 1914-1918*, Musée municipal des Beaux-Arts, Bernay, 1998; e *Les intellectuels*, in J.-J. Becker, *L'Europe dans la Grande Guerre*, Belin, Paris 1996.
20. J.-J. Becker, *op. cit.*, p. 136.
21. In S. Audoin-Rouzeau, A. Becker, *14-18. Retrouver la guerre*, Gallimard, Paris 2000, p. 173.
22. Iniziato nell'agosto del 1927, il film è presentato al pubblico all'Opéra Garnier l'8 novembre del 1928 alla presenza del Presidente della repubblica Gaston Doumergue e dell'ambasciatore tedesco in una versione di 151 minuti (a 22 fotogrammi al secondo, 3500 metri) subito smontata e ridotta. Distribuito in Germania con il titolo *Das Ringen um Verdun* divenne subito un "Kulturfilm" da mostrare nelle scuole. La versione originale è stata per lungo tempo data per dispersa, mentre erano reperibili le versioni ridotte, compresa la riedizione sonora e parlata del 1931 dal titolo *Verdun, souvenirs d'Histoire* (una versione pedagogica che inizia con un veterano che racconta la battaglia a dei ragazzini). Nel 2006 la Cinémathèque di Tolosa ha scoperto una copia integrale della versione originale negli archivi del Gosfilmofond di Mosca (in nitrato, 3482 metri). Sono stati ritrovati presso la Bibliothèque nationale di Parigi anche la sceneggiatura, la partitura musicale e i cartelli

- originali e questo ha permesso la ricostruzione fedele della prima edizione.
23. E. Jünger, *op. cit.*, pp. 194-95.
 24. In L. Véray, *La grande guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, cit., p. 117.
 25. In C. Prochasson, A. Rasmussen, *op. cit.* p. 111-112.
 26. R. Bernard, *Le Mémoires* (1956), Sacd, Paris 1980, p. 34.
 27. M. Bex, in «Volonté», 9 novembre 1928.
 28. In L. Véray, *La mise en scène du discours ancien combattant dans le cinéma français des années vingt et trente*, in «Les Cahiers de la Cinémathèque. Revue d'histoire du cinéma», n. 69, Institut Jean-Vigo, Perpignan 1998, p. 65.
 29. G. Alonge, *Cinema e guerra. Il film, la Grande Guerra e l'immaginario bellico del Novecento*, Utet, Torino 2001, pp. 163-64.
 30. Cfr. V. LoBrutto, *Stanley Kubrick. L'uomo dietro la leggenda*, il Castoro, Milano 1999, pp. 153-157.
 31. *Ivi*, p. 158.
 32. M. Lagny, *Imaginaire de la guerre dans le cinéma*, in G. Canini (a cura di), *Mémoire de la Grande Guerre*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy 1989, p. 121.
 33. G. Alonge, *op. cit.*, pp. 163-64.
 34. Cfr. F. Courtade, P. Cadars, *Histoire du cinéma nazi*, Le terrain vague, Paris 1972, pp. 117-118.
 35. *Ivi*, p. 119.
 36. M. Lagny, *op. cit.*, p. 124.
 37. R. Rother, *Le film allemand "Douaumont" et la représentation de la guerre*, in «Les Cahiers de la Cinémathèque», n. 69, Institut Jean-Vigo, Perpignan, novembre 1998, p. 17.
 38. S. Pesce, *Memoria e immaginario. La seconda guerra mondiale nel cinema italiano*, Le Mani, Recco 2008, p.121.
 39. N. Dowd, D. Shepard, *King Vidor: a Directors' Guild of America oral history project*, The Scarecrow Press, Metuchen 1988, pp. 57-58.
 40. A. Wolcott, in «New York World», 21 novembre 1925.
 41. La prima edizione ha un titolo diverso dalle successive: *Diario di guerra*.
 42. P. Monelli, *op. cit.*, p. 48.

Il barbaro nemico

Il nemico è per definizione l'Altro: «“Noi” siamo tutti da questa parte; “il nemico” sta dall'altra. “Noi” siamo individui con nome e identità personali; “esso” è soltanto un'entità collettiva. Noi siamo visibili; esso è invisibile. Noi siamo normali; esso è grottesco. Le cose che ci appartengono sono naturali; le sue strane. Il nemico non è buono come lo siamo noi»¹. Non importa che il nemico sia europeo, cattolico, ebreo o protestante, come noi, che condivide la stessa cultura, gli stessi valori di fondo: per ucciderlo deve essere reso barbaro. Il nemico è il violento, il massacratore di donne e bambini, autore di atrocità inaudite, che non rispetta la religione né le regole della cultura europea, bombarda e distrugge le chiese e i tranquilli villaggi. La guerra diventa così giusta e caricata di sacralità perché il nemico attacca non solo gli interessi, ma tocca anche figure profonde e irrinunciabili. «In questi casi – scrive Umberto Galimberti – l'umanità retrocede dall'*uso della ragione*, che può fare il suo lavoro, diplomatico o anche militare, finché il conflitto resta circoscritto al contrasto degli interessi, allo *scatenamento dei simboli*, di fronte ai quali la ragione è impotente, perché il suo operare prende avvio solo dopo che si è usciti dall'area del sacro, e si è stati in grado di mettere tra parentesi la differenza delle rispettive visioni del mondo o, se si preferisce, dei rispettivi sfondi simbolici in cui si radicano tutte quelle dimensioni pre-razionali che costituiscono lo zoccolo duro dell'identità di un individuo, di un popolo, di una cultura, di una razza, di una fede»².

Per giustificare se stessa, la guerra ha sempre avuto bisogno di un dispositivo culturale fondato su stereotipi ancestrali e figure simboliche; ma nel moderno conflitto totale, che coinvolge un intero sistema sociale, si devono adoperare gli strumenti di comunicazione della modernità per rendere coeso lo sforzo bellico. Le gerarchie militari e politiche comprendono ben presto che non bastano più la dura disciplina e la brutalizzazione del nemico all'interno dell'apparato bellico: bisogna ora procedere anche all'esterno estendendo a tutti i livelli sociali la propaganda della necessità quasi sacrale della guerra. È il fronte interno l'obiettivo principale perché chi è già in trincea, coscritto o meno che sia, è costretto a combattere e a uccidere il nemico (meglio, ovviamente, se è convinto di

operare per il bene della patria, della libertà, della cultura e per difendere le proprie donne, i bambini e la terra in cui vive). Il dispositivo culturale affianca così l'opera dell'artiglieria, degli obici, dei fantaccini: è una delle armi del conflitto totale. Ogni nazione determina nel tempo una propria norma del discorso che, tuttavia, si fonda su riferimenti e simbologie comuni.

Il cinema, assieme alla stampa e soprattutto ai manifesti di propaganda, s'iscrive velocemente nella logica della cultura di guerra novecentesca affiancando in questo modo i processi politico-militari e contribuendo a rafforzare stereotipi pre-razionali sia per motivazioni patriottiche che per mero interesse commerciale. È soprattutto l'area franco-britannica-statunitense più che la germanica a determinare la propaganda che «retrocede dall'uso della ragione», fondata sul dispositivo propagandistico dell'alterità quasi razziale del nemico. In Francia, ad esempio, la sconfitta contro i prussiani nel 1870 aveva preparato il terreno alla germanofobia che si nutre, dopo la violazione della neutralità del Belgio e l'occupazione dei territori francesi, di notizie ben supportate dalla stampa, ma anche dalle voci di esecuzioni sommarie, violazione di donne, saccheggi e persino di leggendarie crocefissioni di bambini a cui sarebbero state tagliate le mani dai *boches*³. Il cinema però si trova all'inizio in difficoltà a seguire la linea della brutalizzazione dei teutoni perché il Ministero degli interni aveva “confidenzialmente” diffuso una nota nel maggio del 1913 nella quale proibiva di mostrare i tedeschi in uniforme per evitare le proteste degli spettatori. Con l'entrata in guerra è difficile rispettare la consegna. In una lettera a Louis Feuillade, Léon Gaumont lamenta la difficoltà di girare film bellici: «(...) possiamo chiedere ai nostri registi di girare delle storie patriottiche senza che vi siano le uniformi nemiche?»⁴.

La proibizione di mostrare il nemico in armi è una curiosa contraddizione nella linea propagandistica bellica, ma probabilmente deriva da mentalità burocratiche tanto sedimentate quanto contrapposte: il Ministero degli interni si preoccupa di mantenere l'ordine pubblico nelle sale cinematografiche, mentre gli stati maggiori dell'esercito e il Ministero della guerra sono interessati a formare la coscienza patriottica e ad alimentare la germanofobia. Il cinema, a sua volta, pensa soprattutto agli incassi e i film di guerra senza “l'altro” in armi sono commercialmente meno appetibili.

Per evitare la censura, i registi adoperano degli artifici. Nel 1915 esce in Francia *L'Empreinte de la patrie* di Léonce Perret⁵, esempio di come il cinema si metta presto al servizio della decostruzione della ragione,

contrapponendo gli interessi sentimentali al più alto e irrinunciabile valore della patria, primo passo della costruzione della differenza tra il noi e l'altro, tra la civiltà e le barbarie. Il film racconta del figlio di un generale francese che lavora in una fabbrica di Monaco; innamoratosi di una tedesca si fa naturalizzare tedesco. Scoppia la guerra e il giovane francese, che combatte nei ranghi del Kaiser, è ferito gravemente; prima di morire dichiara il credo patriottico, zoccolo duro della sua identità: «Merito la morte. Sto morendo, ma non sono indegno del perdono. L'impronta della patria mi ha riconquistato, il mio essere si è rivoltato quando ho sentito l'orrore di combattere contro la Francia! Mi sono rifiutato di combattere ed è stato allora che un ufficiale tedesco mi ha sparato».

Se è vietato mostrare i tedeschi in divisa si può però metterli in scena come spie meschine e ciniche che s'introducono nelle famiglie francesi per carpire segreti strategici. In *L'Autre devoir* (1915) di Perret, Max Werner è un tedesco sposato con Madeleine, francese di origine alsaziana, con l'unico scopo d'ottenere informazioni: il nonno della donna è presidente dei veterani del 1870 e riceve frequentemente ufficiali di grado superiore, mentre il fratello è un deputato socialista e segretario generale della confederazione internazionale operaia. Madeleine scopre l'inganno e lo uccide. Per ora il nemico è raffigurato solo come subdola creatura, ma nel 1916 il contrasto tra le direttive ministeriali si attenua.

Nel 1916 esce *Alsace* di Henri Pouctal che racconta le difficoltà di una famiglia d'industriali che abita a Thann, nell'Alsazia-Lorena occupata, costretta a subire quotidiane vessazioni e aggressioni da parte di ufficiali e soldati tedeschi. In uno dei cartelli si legge: «Ogni giorno segna in modo sempre più vigoroso il fossato che separa le due razze»⁶. Si noti «le due razze» e non i «due popoli» o nazioni; è una notazione cruciale per la costruzione delle identità contrapposte; si apre un solco che supera persino la cesura del patriottismo e tocca figure profonde pre-razionali. L'altro, il tedesco, ha comportamenti totalmente diversi da noi perché è di un'altra razza: l'Europa dei popoli entra così in una guerra civile in cui le contrapposizioni non sono di interessi, di nazionalismi, di conquiste territoriali, bensì razziali.

I boches urinano con i piedi

Il cinema francese si muove in sintonia con la mentalità sociale e culturale entrata in armi affiancandosi alle armi vere. Un certo dottor Bérillon pubblica nel 1915 un trattato dal titolo *Bromidrose fétide de la race allemande*, nel quale sostiene che i tedeschi hanno un'attività esasperata di ghiandole secretorie maleodoranti: «La principale peculiarità organica del tedesco di oggi risiede nel fatto che, impotente a espletare, grazie alla sua sola funzione renale, l'eliminazione degli elementi urici, si avvale anche nella sudorazione plantare. Tale concezione può essere espressa dicendo che il tedesco urina con i piedi»⁷. Lo studio di Bérillon è presentato ufficialmente all'Accademia di medicina senza sollevare ironiche obiezioni, il che fa ben capire quale sia il clima scientifico del tempo: i tedeschi puzzano perché sono di un'altra razza organicamente diversa da quella francese. Il capitano Augustin Cochin, il giorno prima di morire sulla Somme nel luglio del 1916, esprime in una lettera l'odio razziale nei confronti dei tedeschi: «È sgradevole essere uccisi dietro un terrapieno da animali di tal fatta. Essi hanno un odore speciale, fortissimo, di cui non ci si libera più quando si vive, al pari di noi, nelle loro retrovie, e di speciale hanno anche i pidocchi, i famosi grandi pidocchi a croce di ferro»⁸.

La teutonofobia francese aveva alle spalle anche una corposa letteratura popolare, definita da Marc Angenot *roman revanchard*⁹ (tra i titoli più celebri: *Orphelins d'Alsace*, *L'Espionne du Bourget*, *Le Passeur de la Moselle*), nella quale si faceva ricorso a una fisiognomica ben definita dei tedeschi: grossi, grassi, panciuti, con la faccia larga, colossali mangiatori di salsicce, spioni, brutali, avari, teste quadre ricoperte per forza da un elmetto con la punta. Dopo il '14 alle caratteristiche fisiognomiche si aggiungono altri elementi: stupratori, assassini di bambini, unni, barbari incolti, subumani puzzolenti che urinano, come abbiamo visto, con i piedi. In un articolo dell'«Écho de Paris» del dicembre del 1917 si legge: «I tedeschi sono più feroci dei topi di fogna. Non bisogna salire troppo in alto nella fauna. Il topo di fogna è l'emblema più fedele della loro razza. È come loro vorace, feroce, pullulante. Per salvarci dai suoi attacchi si impone un radicale sistema di sterminio»¹⁰. Una volta entrati in guerra, la germanofobia di stampo razziale contagia anche gli americani. Nel 1917, appare un famoso manifesto disegnato da H. R. Hopps che concentra sia l'ossessione degli statunitensi per l'invasione nemica, la sindrome Lusitania (che analizzeremo

successivamente), sia la propagandistica rappresentazione dei *boches* ormai consolidata in Europa. Lo slogan è chiaro: «*Destroy This Mad Brute*»; il bruto è un gorilla che ha nella mano destra una clava con la scritta *Kultur*, mentre con la sinistra imprigiona il corpo seminudo di una giovane donna, il corpo della nazione e il corpo delle donne americane; sulla testa indossa l'elmo chiodato con inciso: *Militarism*. Il King Kong tedesco ha ormai passato l'oceano e poggia le zampe sul suolo americano, mentre all'orizzonte ha lasciato rovine (si intravede la sagoma delle macerie della cattedrale di Reims)¹¹. Sintesi perfetta della costruzione della figura del nemico e delle fobie che attraversavano il corpo sociale statunitense. Hollywood si sintonizza con la propaganda e non ha remore nel mostrare i tedeschi come bruti. In *The Kaiser. The Beast of Berlin*¹² di Rupert Julian del 1918, dipinge l'imperatore Guglielmo II, da lui stesso interpretato, come un criminale satanico assetato di sangue, il *Mad Dog* d'Europa e la locandina del film lo raffigura accerchiato da donne francesi e americane terrorizzate dal suo arrivo. Julian divenne presto, come sarà per Stroheim, l'impersonificazione del Kaiser e di quelli che venivano definiti i personaggi *von-something*.

Si produce e si cristallizza un *corpus* di rappresentazioni del nemico che dà al conflitto un senso profondo, per quanto irrazionale, e genera una pulsione sterminatrice alimentata anche da persone che dovrebbero comunicare il senso della sacralità dell'altro, come il vescovo di Londra che, nel 1915, scrive:

(...) per salvare la libertà del mondo, e la Libertà in quanto tale, per salvare l'onore delle donne e l'innocenza dei bambini, per salvare tutto ciò che di più nobile vi è in Europa, tutti coloro che venerano la libertà e l'onore, tutti coloro che antepongono al benessere i propri principi e mettendo la Vita stessa al di sopra della semplice vita quotidiana, devono riunirsi in una grande crociata al fine di – inutile negarlo – sterminare i tedeschi¹³.

Il filosofo cattolico Jacques Maritain e il poeta Paul Claudel vedevano nell'attacco tedesco la crociata dei luterani, delle armate del diavolo contro i cattolici, e Henri-Louis Bergson sosteneva che la guerra era la battaglia della civiltà contro la barbarie di una nazione regredita “allo stato selvaggio”¹⁴. Per lo scrittore nazionalista Maurice Barrès i tedeschi sono “membri di una razza inferiore ancora informe”, per il critico letterario Alfredo Galletti sono dei fanatici epilettici; i tedeschi ricambiavano definendo gli altri bottegai che

infettavano lo spirito degli Eroi teutonici¹⁵, e se la prendono razzialmente con le truppe coloniali francesi. Nel luglio del 1915, il governo tedesco elabora una comunicazione nella quale si legge che «gli ausiliari di colore hanno la selvaggia abitudine di fare trofei di guerra con le teste e con le dita tagliate di soldati tedeschi e di mettersi collane di orecchie mozzate» e sui campi di battaglia «si insinuano con subdola perfidia tra i feriti tedeschi per cavar loro gli occhi»¹⁶. L'odio reciproco ha pervaso anche l'ambito delle definizioni scientifiche, così che «l'antropologo è indotto a dimostrare che l'avversario è un essere inferiore e degenerato; lo psicologo a diagnosticare in lui perturbazioni spirituali e psichiche»¹⁷.

È chiaro che in un contesto simile il cinema deve adeguarsi e mettere l'elmetto: i tedeschi vanno rappresentati come individui senza morale, cinici, spietati e barbaramente violenti. Nel 1916 esce *Le Moulin tragique* di Gaston Lainé, che pretende di raccontare un episodio realmente accaduto nei primi giorni di guerra a Vieil-Salm, nei pressi della frontiera franco-tedesca. Qui, Hermann, un ufficiale del Kaiser sotto falsa identità, lavora in un mulino francese preparando l'arrivo delle proprie truppe. La spia è un cinico selvaggio istintivo che ha reazioni brutali con le donne che rifiutano le sue *avances*, uccide il mugnaio che l'ha scoperto gettandolo dalla finestra, e si comporta sempre laidamente, anche quando, tornato tra i suoi, aggredisce indifesi paesani, ordina l'esecuzione di anziani e crocefigge alle pale del mulino le figlie del mugnaio. Il cinema si è quindi unito alla grande crociata di brutalizzazione dei *boches*. La germanofobia cinematografica segue in Francia, come altrove, cliché consolidati: i tedeschi maltrattano i civili (*L'Impossible pardon* di Théo Bergerat, 1918), distruggono senza ragione la civiltà paesana (*Vendémiaire* di Louis Feuillade, 1918), bombardano chiese disprezzando in maniera sacrilega i valori cristiani e culturali.

In Germania le dinamiche sono diverse perché da un lato si vuole dimostrare che la barbarie tedesca è un'invenzione propagandistica e che al contrario i soldati hanno un atteggiamento umano nei confronti della popolazione civile, dall'altro si costruisce la brutalizzazione delle truppe russe. Il barbaro, per i teutoni, non è il francese o l'inglese, ma il soldato dello Zar. Nel 1916, Paul Leni gira per la Bufa *Das Tagebuch des Dr. Hart*, storia a intreccio sentimentale (una donna amata da Hart e anche dal consigliere d'ambasciata russo Bronislaw Krascinsky) che in alcune sequenze mostra la feroce violenza contro i civili polacchi da parte delle truppe cosacche.

Prigionieri, brava gente

Diversi dalla fiction sono la documentaristica e i cinegiornali che, nel caso francese, trattano il nemico con un certo rispetto e mai usano termini come *unni*, *fritz*, *boches*, che si trovano invece nelle *Pictorial News* britanniche. Ovviamente i militari tedeschi (vivi) potevano essere ripresi solo nello stato di prigionieri, ovvero disarmati, sporchi, con i baveri alzati per ripararsi dal freddo, spesso feriti. Nei cinegiornali francesi i prigionieri hanno un atteggiamento raramente altero: alcuni si coprono il volto, altri guardano indifferenti verso l'obiettivo, altri persino sorridono o mostrano di voler lanciare segnali amichevoli. Difficile vedere in questi esseri umani così inermi gli stupratori di donne e assassini di bambini perché non c'è alcuna differenza, se non per pochi tratti della divisa, dai soldati francesi o inglesi; difficile anche vederli come semplici trofei di caccia da esibire.

Allo sguardo contemporaneo non è facile comprendere come le immagini dei prigionieri tedeschi mostrate nelle *actualités* francesi o nelle *Pictorial News* inglesi non generassero senso di pietà, o almeno di neutrale assenza di odio. È impossibile, e non abbiamo trovato molte testimonianze riferibili, stabilire quali siano state le reazioni del pubblico cinematografico che forse si sentiva in obbligo di odiare il nemico o almeno di non dimostrare pubblicamente sentimenti di compassione. Nelle memorie vi sono tracce di comportamenti diversi; Köppen, in *Bollettino di guerra*, cita un rapporto della polizia cittadina di Schwerin in Meclemburgo che nell'aprile del 1915 rende noto:

Negli ultimi tempi si è ripetutamente verificato che la popolazione civile durante il passaggio di prigionieri di guerra abbia mostrato un atteggiamento particolarmente privo di tatto. Non soltanto si sono radunate grandi folle di curiosi, ma molti spettatori – precisamente la parte femminile – non si sono astenuti dal mostrare compassione verso i prigionieri mettendosi a piangere, facendo loro regali o aiutandoli a portare i bagagli¹⁸.

Gli stessi cineoperatori di guerra sentivano la costrizione di dover rispettare gli obblighi propagandistici di mostrare i prigionieri come trofei di conquista. Nel giugno del 1915, un operatore francese si trova a Reichackerkopf, nell'Alsazia, e deve filmare una fila di migliaia di prigionieri tedeschi¹⁹. Le annotazioni del suo diario quotidiano di ripresa testimoniano che uno

sguardo esterno, anche se di parte, può distaccarsi dal dovere patriottico di brutalizzazione del nemico. L'operatore ha un preciso obbligo che gli deriva dagli ordini della propaganda e della censura militare, e gli ordini sono chiari ed ineludibili: bisogna mostrare il nemico come trofeo di conquista, come preda di una battaglia vinta. Non è facile se si ha davanti persone e non nemici, e l'operatore è incerto sul da farsi e scrive: «Devo filmare i *boches* come dei trofei, sia che essi siano vivi o che siano morti. Come fare? Il piano in *plongée* e la prospettiva in campo totale evoca la sconfitta, ma se il piano è più ravvicinato la problematica cambia: i loro volti fanno riflettere, come posso odiare un uomo estenuato che ti guarda negli occhi?».

Se egli decidesse di usare campi ravvicinati i volti diventerebbero ben visibili, si potrebbero osservare gli sguardi e il nemico perderebbe l'anonimità del trofeo diventando singolarità, persona, universale umanità. L'operatore decide all'inizio di attenersi alle regole della propaganda e riprende la marcia dei prigionieri in campo totale e con una panoramica da sinistra verso destra: il coinvolgimento emotivo è minimo e un eventuale cartello che esaltasse la vittoria francese avrebbe il suo corroborante effetto patriottico. Poi, però, viola le consegne e sposta la macchina da presa a soli due metri di distanza dalla fila e riprendendola in campo medio: i volti dei prigionieri esprimono la devastazione della guerra più che l'umiliazione della sconfitta e della prigionia, alcuni di loro sono feriti e bendati malamente, sono sporchi, le divise lacerate, la barba incolta e quando qualcuno guarda dritto in macchina mostra uno sguardo assente e triste. È difficile considerarli prede e trofei quando l'obiettivo si avvicina: bisogna stare lontani per costruire l'alterità, così come i soldati devono stare lontani per uccidere senza avere rimorsi. Esistono, tuttavia, immagini documentaristiche che mostrano se non altro indifferenza o mancanza di rispetto per il corpo morto del nemico, l'unico che gli operatori di guerra possono immortalare. Si inquadrano cadaveri di soldati o aviatori avendo cura di segnalare, attraverso i dettagli (l'elmo, ad esempio), che si tratta di nemici. Ci chiediamo quale sia stata la reazione del pubblico: le immagini provocavano soddisfazione nel vedere l'odiato nemico morto oppure generavano pietà, o evocavano i corpi morti dei propri soldati, dei propri cari?

Dieci anni dopo la fine del conflitto, si può raccontare il rapporto della popolazione civile con i prigionieri tedeschi in modo completamente differente (o almeno si potrà farlo a Hollywood). Ora non è più un obbligo istituzionale odiare il nemico, brutalizzarlo, e si può raffigurarlo nella sua

umana normalità. In *Barbed Wire*, Mona, francese che pure ha l'amato fratello André al fronte, s'innamora di Oskar, un militare tedesco rinchiuso nel campo di prigionia realizzato nella fattoria del padre della ragazza in Normandia. L'amore di Mona per Oskar è invisibile dalla comunità, ma il finale si chiude, contrariamente alla novella di Caine, con un happy end alla *chaplinesque*. André torna dal fronte cieco; i paesani gridano a Mona: «Guarda cosa ha fatto a tuo fratello il popolo del tuo amante!». André si avvicina a Oskar e gli accarezza il viso: «Sento solo il volto gentile di un uomo simile a me». Nonostante i paesani lo credano pazzo e scioccato dalle bombe, André continua con aria sempre più mistica: «Sono tornato a casa per trovare la pace e invece trovo tanto odio nei vostri cuori da far iniziare una nuova guerra. La guerra non vi ha insegnato nulla? Avete dimenticato la morte? I morti di tutte le nazioni?». In sovrimpressioni appare un corteo senza fine di soldati di varie nazionalità: «Non possono essere morti invano», e André unisce melodrammaticamente i due amanti in segno di pace. Il film di Lee, della Paramount, guarda caso ha come produttore esecutivo il tedesco Erich Pommer, ex direttore dell'Ufa, che nello stesso anno mette in cantiere *L'ultimo addio (Hotel Imperial)* diretto da Mauritz Stiller, in cui i nemici sono i russi mentre gli austriaci sono i liberatori della bella spia interpretata da Isa Miranda²⁰.

Anche in *Sobborghi (Okraina, 1933)* di Boris Barnet si assiste alla relazione tra un prigioniero tedesco e la figlia di un calzolaio in una cittadina industriale agli estremi confini della Russia zarista. Il militare rischia di essere linciato ma viene salvato dal calzolaio che ha appena appreso della morte del figlio al fronte. A differenza di Lee, Barnet eleva il generico pacifismo a internazionalismo proletario: è un atto di denuncia politica della guerra imperialista. I due film arrivano troppo presto per essere accettati e non condannati come filo-teutoni come nel caso di *Barbed Wire* attaccato dalla stampa britannica. La centralità della relazione sentimentale tra nemici è la chiave di volta, il motore empatico, che meglio si pensava funzionasse nel far passare il messaggio pacifista.

Rapporti tra civili e nemici sono narrati anche in *Canto sui campi di grano (Ének a búzamezőkről, 1947)* dell'ungherese István Szőts. La moglie di Ferenc, prigioniero in Russia, ha una relazione sentimentale con un russo detenuto in Ungheria; rimasta incinta, muore di aborto clandestino per nascondere il suo amore proibito al marito che sta ritornando in patria. Sono figure cinematografiche, narrazioni, ma è probabile che i rapporti tra civili e

prigionieri fossero diversi da quanto la propaganda di guerra voleva imporre.

Il tedesco che amiamo odiare

L'archetipo del bieco austro-tedesco, del *boches* malvagio, cinico e freddo, è impersonato negli Stati Uniti da Erich von Stroheim. Testa rapata, portamento impettito, monocolo incastrato nell'occhio che gli dona un'aria ancor più crudele, labbra sottili e occhi diabolici, Stroheim diventa ben presto l'incarnazione stessa del nemico. Dopo la sua apparizione in *Cuori del mondo* di Griffith, l'attore aveva difficoltà a girare per le strade di Hollywood: «La gente pensava che io fossi nella realtà come apparivo sullo schermo e sinceramente credeva che bevessi sangue di bue per prima colazione e frustassi la mia povera nonna!»²¹. Durante le riprese, Griffith dovette farlo proteggere da una guardia del corpo per paura di aggressioni. Nel film, Stroheim interpreta il colonnello tedesco von Strom che prende in ostaggio la bella francese e cerca di stuprarla, ma è fermato dall'arrivo dell'eroico fidanzato.

Stroheim è costretto (anche per ragioni economiche) a interpretare altre volte il personaggio dell'ufficiale tedesco. In *The Unbeliever* (1918) di Alan Crosland, tratto dalla novella *The Three Things* della scrittrice patriottarda Mary R. Shipman, l'attore impersona il perfido e psicopatico tenente Kurt von Schnieditz che infierisce crudelmente e senza alcun motivo su animali, uccide donne anziane e inermi civili belgi. È ancora un repellente personaggio di militare teutonico in *The Hun Within* (1918) di Chester Whitney, e in *Per l'umanità* (*The Heart of Humanity*, 1918) di Allen Holubar impersona l'ufficiale tedesco Eric von Eberhard che giunge a gettare dalla finestra un neonato che lo infastidisce col suo pianto mentre sta cercando di violentare Nanette, una crocerossina canadese. È l'atto più cruento compiuto dal cinematografico *evil Hun* per eccellenza in un film di propaganda che vuole mostrare come i teutoni maltrattino i bambini.

Nel 1928, in *L'ultima gioia* (*Four Sons*), tratto dal romanzo *Grandma Bernle Learns Her Letters* di Ida A. R. Wylie, John Ford consolida l'archetipo costruito da Griffith e Stroheim. Siamo nel piccolo villaggio contadino di Burgendorf dove giunge il maggiore Von Stomm (l'attore Earle Foxe ha una notevole somiglianza con Stroheim), arrogante e brutale rappresentante degli Junker con tanto di monocolo, pelliccia, e sigaretta con bocchino, che svillaneggia i paesani. Nella sequenza della partenza per il fronte, un gatto nero taglia la strada alle truppe guidate da Von Stomm e l'ufficiale lo uccide con una sciabolata. La cattiveria dell'ufficiale non è però

in alcun modo condivisa dalla truppa che lo odia, ma solo dai servili sottoufficiali. In questo modo Ford produce una mutazione rispetto all'atteggiamento tenuto dal cinema statunitense nel dipingere i militari tedeschi: non tutti sono perfidi, solo le gerarchie. A distanza di anni dalla fine della guerra, la tipologia dell'ufficiale teutone incarnata da Stroheim muta però poco e l'attore verrà ancora chiamato nel 1934 ad interpretare il personaggio in *Alba di sangue* (*Crimson Romance*) di David Howard e in *Fugitive Road* di Frank Strayer.

Negli anni del Fronte popolare francese, il comunista Jean Renoir usa in modo particolare l'archetipo «Stroheim malvagio *boche*» ne *La grande illusione* (*La Grande illusion*, 1937). Il cliché del tedesco freddo, impettito, insensibile, è elevato ai massimi gradi estetici, ma si capovolge a fini pacifisti: l'aristocratico capitano von Rauffenstein si comporta così per codici sociali, etici, educazione e non per razza; anzi esprime una sottile sintonia di classe con il francese Boëldieu (anche i militari di rango inferiore non sono mai brutali con i prigionieri francesi, così la moglie di un soldato tedesco, a cui la guerra ha portato via tutto, accoglie i due francesi salvandoli). La morale del film è di dimostrare che tutti gli uomini sono soltanto uomini e non esseri geneticamente violenti; tuttavia Renoir non può fare a meno di usare l'archetipo e forse persino, paradossalmente, di rafforzarlo.



***L'ultima gioia* di John Ford, 1928**

Curiosamente, *La grande illusione* è presentato alla Mostra del cinema di Venezia del '37 assieme a *Patrioten* del filonazista Karl Ritter che costruisce al contrario il cliché del tedesco aggressivo, nervoso, cinico, anticipando il futuro soldato *Blitzkrieg* nazista. Ritter deliberatamente deumanizza il personaggio dell'aviatore caduto oltre le linee nemiche, un soldato che eleva l'eroismo militare tedesco al di sopra di qualsiasi sentimento di pietà, di amore, di tolleranza. In Germania il periodo di *Wehrfreiheit* è finito, Hitler riarma il Paese e bisogna che il cinema lo aiuti nell'impresa. L'Europa

cinematografica che si avvia alla Seconda guerra mondiale è così divisa: da un lato c'è chi cerca di costruire la difficile fraternizzazione dei popoli cancellando la brutalizzazione del nemico e condannando la follia della guerra, dall'altro chi invece rivendica il valore dell'eroismo cieco, persino autodistruttivo, che vede nel nemico soltanto il nemico, anche quando è incarnato dalla donna che si ama.

L'Italia s'è desta

Anche in Italia il cinema contribuisce a costruire la figura del nemico austriaco come cinico e tiranno usurpatore, ma in una versione patriottico-risorgimentale: gli austriaci occupano il suolo italiano privandolo della sua libertà, umiliando e offendendo il corpo sacro della patria. Il riferimento è dunque il Risorgimento, e la guerra del “quindici-diciotto” dovrà lavare l'onta e trasformarsi nella quarta guerra d'indipendenza contro «l'odiato nemico asburgico». Se questo è il livello primario, non manca la dimensione razziale che si ritrova soprattutto negli opuscoli più marcatamente nazionalisti o nei giornali rivolti alla truppa: gli austriaci e i tedeschi sono razze «refrattarie alla civiltà», «chimicamente diverse», dei «barbari biologici»²².

La censura italiana, come quella francese, è molto attenta a evitare che nei film appaiano soldati o personaggi austriaci per non sollevare problemi di ordine pubblico. Il cinema è però commercialmente interessato a delineare la figura del barbaro austriaco, ma deve aggirare l'ostacolo. Per riuscire nell'intento i registi attingono ad episodi risorgimentali urtando, anche in questa modalità, la suscettibilità della censura che non vuole alimentare manifestazioni antiaustriache nei cinema, e anche dei carabinieri che ogni tanto bloccano i film e li ritirano dalle sale cinematografiche. *L'Italia s'è desta* (1914) della Cines subisce prima alcuni tagli di censura a varie didascalie, tra cui un «Viva l'Italia!», poi è proibito e infine rimesso in circolazione ma sempre con qualche problema.

Con l'entrata in guerra contro l'Austria il quadro muta e il cinema non è più preoccupato di offendere l'alleato austriaco, anzi, al contrario, le case di produzione puntano a realizzare soggetti fortemente antiaustriaci che si richiamano ai miti e ai codici risorgimentali dell'amor patrio, dei martiri dell'imperial regio capestro e dell'eroismo di qualche piccola vedetta. Nel 1915 escono: *Balilla* di Enzo Longhi (ribattezzato presto come *La cacciata degli austriaci*); *Brescia, leonessa d'Italia* di Romolo Bacchini; *Il capestro degli Asburgo* di Gustavo Serena; *Ciceruacchio* e *Oberdan* di Emilio Ghione; *Imperial regio capestro* e *I martiri di Belfiore* di Alberto Carlo Lolli; *I martiri della Giovane Italia* e *Il nemico* di Giuseppe De Liguoro; *La piccola vedetta lombarda* e *Il tamburino sardo* di Rossi-Pianelli; *Romanticismo* di Carlo Campogalliani; *San Martino*; *Spigolatrice di Sapri*; *Trieste* di Enzo Longhi. Il critico Berton, a proposito di *Oberdan* di Ghione, scrive: «Questo film farà il giro trionfale in tutti i cinematografi e servirà a rinforzare, se ve

ne fosse il bisogno, quei sentimenti d'amor patrio che ci condussero all'attuale guerra per le nostre rivendicazioni»²³. *Il capestro degli Asburgo* di Serena ha già un titolo che dice tutto e nel libretto di sala del film si legge:

(...) Egli (Oberdan, ndr.) parte per la città eterna, ove altre fiamme di odio aliteranno con quelle che un regime di tirannia e di terrore fece avvampare nel suo cuore. Ed egli parte fremente pel suo destino. Vuole che altro sangue separi, barriera insuperabile, Italia ed Austria. Ma il bieco occhio del tiranno ha fatto spiare i suoi passi, carpire i suoi pensieri generosi e Oberdan, l'eroe irredento che, gonfio il cuore di entusiasmo e di fede, va a compiere il gran sacrificio, è messo in catene, torturato, condotto al patibolo, nuova vittima che si aggiunge alle molte vittime sacrificate dagli Asburgo.

Il Papa Benedetto XV, si sa, un po' per valori cristiani e un po' perché l'Austria è una nazione cattolicissima, esprime posizioni pacifiste. *I martiri di Belfiore* (1915) di Alberto Carlo Lolli tira per la manica la Chiesa ricordando l'episodio avvenuto nella Mantova del 1851 quando la polizia austriaca arrestò un gruppo di congiurati della setta della Compagnia della morte creata da Mazzini e li condannò alla forca. Tra questi c'era don Tazzoli, fervente patriota, che finirà alla forca assieme agli altri dopo essere stato sconosciuto.

La descrizione degli austriaci come nemici violenti e tiranni non cambia molto nel tempo. Ancora nel '54, in *Guai ai vinti!* di Raffaello Matarazzo, si narra di due povere e belle italiane, Lea Padovani e Anna Maria Ferrero, che vengono violentate e messe incinte dalla brutale soldataglia di Francesco Giuseppe. Le piume al vento, gli squilli di fanfara, il nemico come antagonista che mette in moto una narrazione melodrammatica, permangono nel cinema italiano con una sospetta pervicacia: solo pigrizia creativa o giustificazione ideologica della necessità del nostro intervento contro l'Austria?

Gli austriaci, dal canto loro, non trattavano cinematograficamente meglio gli italiani. In *La tregua*, Primo Levi racconta che nel campo russo di Staryje Doroghi si proiettavano ogni sera film, tra cui «una vecchia pellicola austriaca» della Grande guerra ambientata sul fronte italiano. Con stupore, scopre che gli italiani sono descritti come venivano descritti gli austriaci nei film italiani; ne rimane disorientato:

Vi appariva lo stesso candore e lo stesso armamentario retorico degli

analoghi film di produzione alleata: onore militare, sacri confini, combattenti eroici ma pronti al pianto come vergini, attacchi alla baionetta condotti con improbabile entusiasmo. Soltanto, era tutto capovolto: gli austro-ungheresi, ufficiali e soldati, erano nobili ed aitanti personaggi, valorosi e cavallereschi; visi spirituali e sensibili di guerrieri stoici, visi rudi e onesti di contadini, spiranti simpatia al primo sguardo. Gli italiani, tutti quanti, erano una caterva di volgari gaglioiffi, tutti segnati da vistosi e risibili difetti corporei: strabici, obesi, colle spalle a bottiglia, colle gambe ercoline, con la fronte bassa e sfuggente. Erano vili e feroci, brutali e loschi (...) Il fellone dei felloni, spia italiana a Vienna, (...) sovrintendeva con abominevole freddezza alla fucilazione di dieci civili tirolesi innocenti²⁴.

Abituati a vedersi ritratti come eroi, buoni, leali e generosi, persino simpatici, è difficile accettarsi nei panni dell'odiato nemico, e Levi ne ricava «un piacere complesso, non privo di turbamento, e fonte di salutari meditazioni»²⁵.

1. P. Fussell, *op. cit.*, p. 97.
2. U. Galimberti, *I miti del nostro tempo*, Feltrinelli, Milano 2012, pp. 329-330 (corsivi dell'autore).
3. Letteralmente: crucchi.
4. Lettera del 30 ottobre 1914 conservata al Musée Gaumont a Neuilly-sur-Seine.
5. Altre fonti: Camille Dumény.
6. In L. Véray, *op. cit.*, p. 50.
7. Cfr. Audoin Rouzeau, Becker, *op. cit.*, pp. 91-92.
8. *Ivi*, p. 133.
9. Cfr. M. Angenot, *Le Roman populaire. Recherches en paralittérature*, Université du Québec, Montréal 1975.
10. In E. Gentile, *L'apocalisse della modernità. La grande guerra per l'uomo nuovo*, Mondadori, Milano 2008, p. 218.
11. Vedasi anche il manifesto firmato nel 1915 da Edmund J. Sullivan, *The Gentle German*, nel quale un grasso soldato del Kaiser infilza con la baionetta un bambino (con le ali...).
12. Il film è considerato perduto. Lo ricostruiamo da materiali d'epoca.

13. Passo citato in S. Audoin Rouzeau, A. Becker, *La violenza la crociata, il lutto*, cit., pp. 90-91.
14. Cfr. H.-L. Bergson, *Mélanges*, André Robinet, Paris 1972, p. 1102.
15. Cfr. E. Gentile, *op. cit.*, pp. 214-219.
16. Cfr. S. Audoin Rouzeau, A. Becker, *op. cit.*, p. 138.
17. S. Freud, *Considerazioni attuali sulla vita e la morte*, in *Opere di Sigmund Freud*, Boringhieri, Torino 1976, vol. VIII, p. 123.
18. E. Köppen, *op. cit.*, pp. 210-211.
19. Ricaviamo l'informazione dal documentario *L'héroïque cinématographe. Comment filmer la Grande Guerre?* di Laurent Véray e Agnès de Sacy, 2010.
20. La commedia di Lajos Birò, da cui il film è tratto, era già stata portata sullo schermo da Jenő Janovics nel 1925, e sarà poi di nuovo sugli schermi nel 1939 con la regia di Robert Florey e nel 1943 da Billy Wilder, *Fives Graves to Cairo*, che la colloca nella Seconda guerra mondiale (con Stroheim nella parte di Rommel).
21. Cfr. P. Noble, *op. cit.*, p. 43.
22. Cfr. A.M. Banti, *op. cit.*, pp. 104-112.
23. A.P. Berton (P. da Castello), in «La Vita Cinematografica», 31 luglio 1915.
24. P. Levi, *La tregua* (1962), Einaudi, Torino 1997, pp. 199-200.
25. *Ivi*5, p. 200.

L'apocalisse del corpo

«Per doloroso che sia, è più facile accettare l'uccisione del proprio nonno o genitore in guerra che ammettere la possibilità che egli stesso sia stato artefice di morte. Nella coscienza memoriale è preferibile considerarsi vittime piuttosto che responsabili di sofferenza e di soppressione di un altro individuo. La morte non è mai data ma è sempre subita, anonima: se ne è sempre vittima»¹. La guerra, si sa, non produce angeli ma carnefici, ed è solo con un elaborato processo di vittimizzazione che ci escludiamo dalla colpa. Se reagiamo e uccidiamo è unicamente per difesa; non siamo mai autori di atti che provocano sofferenza se non per necessità; di fatto, ci riteniamo innocenti. Paradossalmente ci si considera vittime anche quando, come nel caso italiano, siamo gli artefici dell'entrata in conflitto e quindi colpevoli. La vittimizzazione, che corre in parallelo con l'eroismo e il martirologio, è sorretta, come si è visto, dal grossolano apparato di brutalizzazione del nemico, perché «(...) il mito della guerra ci impone di *svilire il nemico* (...) per effetto di questa logica e del mito che la sorregge, se da una parte veneriamo e piangiamo i nostri morti, dall'altra siamo stranamente indifferenti a quelli che ammazziamo noi (...). I nostri morti contano, i loro no»².

La giustificazione dei nostri atti di brutalità è sorretta da valenze ideologiche, da simbologie, figure sacrali e, nel cinema, da necessità narrative perché, come spettatori, parteggiamo difficilmente per l'avversario e la sua morte produce effetti catartici. Il *corpus* di rappresentazioni del nemico come alterità brutale da eliminare violentemente si cristallizza anche grazie al cinema dove il nemico, visibile o invisibile che sia, costituisce generalmente il necessario motore dicotomico della narrazione del genere bellico. Nei film pacifisti la contrapposizione appare il frutto della macchina bellica e non responsabilità dei singoli i quali, anzi, in particolari situazioni esprimono solidarietà con l'altro abbandonando l'odio e la violenza. Le sequenze di simpateticità con il nemico sono figurazioni razionali, ideologiche e letterarie che per certi aspetti violano non solo la struttura portante del genere cinematografico, ma tradiscono anche ciò che accadeva nei campi di battaglia. Le memorie a proposito sono poche (è l'amnesia della propria

violenza), ma se ne trovano tracce. Cendrars, in *Ho ucciso* (1918), così descrive la propria violenza durante un attacco:

Ed ecco che oggi mi trovo con il coltello in mano (...). Finalmente sfiderò l'uomo. Il mio simile. Una scimmia. Occhio per occhio, dente per dente. A noi due ora. A pugni, a coltellate. Senza pietà. Mi avvento sul mio antagonista. Gli sferro un colpo micidiale. Quasi la testa si stacca dal collo. Ho ammazzato il cruccio. Ero più pronto e più veloce di lui. Più diretto. Ho colpito per primo. Io, un poeta, ho il senso della realtà. Ho agito. Ho ucciso. Come colui che vuole vivere³.

Lo storico Antoine Prost riporta la testimonianza di un combattente senza i rimorsi intellettuali di Cendrars: «Sorprendere il nemico nella sua trincea, saltargli addosso, godere dello sgomento dell'uomo (...). Quell'istante barbaro, quell'istante atroce aveva per noi un sapore unico, un'attrattiva morbosa, come per quei disgraziati che, dediti agli stupefacenti, ne sanno valutare la gravità del rischio ma non possono trattenersi dal riprendere quel veleno»⁴. William March, scrittore veterano di guerra osteggiato dalle gerarchie militari, nel suo romanzo *Compagnia K*⁵, scritto nel 1933 e adattato cinematograficamente da Robert Clem (*Company K*, 2005), descrive senza velamenti la violenza contro il nemico:

Un giorno nella foresta delle Argonne trovammo un soldato tedesco ferito. (...) Quando mi vide, mi supplicò di dargli un bicchier d'acqua. Dissi: «Era diverso quando violentavi le infermiere della Croce Rossa e tagliavi le gambe ai bambini del Belgio, vero? Adesso la scarpa ha cambiato piede. Ecco un po' della tua medicina!». Gli raddrizzai la testa con un piede e gli pestai la faccia con il calcio del fucile, finché non fu ridotta come gelatina. Poi aprii la borraccia e versai a terra tutta l'acqua che avevo perché nessuno pensasse che non volessi dargli l'acqua. «Eccoti l'acqua», dissi⁶.

Una situazione simile, ma completamente ribaltata, si trova in *Barbed Wire*: André, soldato francese e fratello di Mona, è scaraventato sui reticolati dallo scoppio di una bomba. Penzola gravemente ferito su una buca, dove un militare tedesco si sta riparando; il tedesco estrae dallo zaino la borraccia e beve. Poi guarda il nemico e gli offre l'acqua: «*Prosit!*», e André risponde: «*A votre santé*». Il tedesco taglia con le pinze il reticolato aiutando il francese a ripararsi nella buca: «Dovrei odiarti mortalmente! Ma mi prenda un

accidente se ti lascerò a morire fuori di qui». Il capovolgimento pacifista è costruito in modo grossolano: «(...) accade un moderno miracolo – scrive il critico di «Screenland» nel recensire il film – un miracolo che applaudi se sei un idealista, e se non lo sei disapprovi e fischi»⁷. Il miracolo è solo di sceneggiatura, di scrittura letteraria, perché durante un assalto alla baionetta comportamenti simili sono impensabili.

Nella memorialistica, al contrario del film di Lee, se non la violenza esplicita, traspare almeno l'indifferenza per i corpi morti dei compagni o dei nemici. Luigi Bartolini, che nel dopoguerra contribuì alla sceneggiatura di *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica, ricorda nel suo autobiografico *Il ritorno sul Carso* che un giorno dovette arrampicarsi in una trincea gremita di morti: «Ricordo il floscio delle carni sulle quali mi pigiavo con le scarpe ferrate onde potermi arrampicare ed andare avanti: altri con le mani si aggrappavano alle schiene con teste all'ingiù, e le schiene morte non reggevano il carico dei vivi, che vi ruzzolavano framezzo»⁸. Il fante Alfred Pollard durante il suo primo attacco nel giugno del 1915 nei dintorni di Hooge si ritrova in una trincea nemica e nel suo diario annota: «(...) guardavo una trincea piena di corpi senza provare nulla: né pietà, né paura di poter presto essere morto a mia volta, e nemmeno rabbia nei confronti di chi li aveva uccisi. Non provavo davvero nulla. Ero solo una macchina che faceva del suo meglio per portare a termine il proprio compito»⁹. Con la prosa che lo contraddistingue, Céline così racconta la morte di un colonnello e di un cavaliere:

(...) Non lo vidi più, di colpo. È che era stato dislocato sulla scarpata, allungato sul fianco dall'esplosione e proiettato fin nelle braccia del cavaliere a piedi, il messaggero, finito anche lui. Si abbracciavano tutti e due per il momento e per sempre, ma il cavaliere non aveva più la testa. Nient'altro che un'apertura sopra il collo, con del sangue dentro che borbottava con dei gluglù come la marmellata nella pentola. Il colonnello aveva il ventre aperto, faceva una brutta smorfia. Aveva dovuto fargli male quel colpo lì il momento che era arrivato. Tanto peggio per lui!¹⁰

In un passo di *Trincee*, Carlo Salsa racconta con prosa ironica che in una trincea il ginocchio del cadavere di un soldato è usato dai commilitoni come tavolino: «C'è, a metà del camminamento, un ginocchio piegato che emerge: serve come punto di ritrovo durante la notte per la distribuzione del caffè e dei viveri, quando giungono. Alcuni soldati lombardi hanno colto

l'occasione per riesumare un vecchio motto ambrosiano: lo chiamano il caffè del *Genoeucc*»¹¹.

Mostrare la violenza

Se lo stato d'impermeabilità psicologica dei soldati nei confronti dei cadaveri fosse davvero generalizzato, il «dialogo con i morti» e con i nemici uccisi si confermerebbe la rielaborazione letteraria del senso di colpa. Di sicuro, la violenza dei «nostri eroi e martiri» è un elemento pudicamente velato sia da una certa letteratura genericamente pacifista quanto dal cinema. Per lungo tempo e tranne rarissimi esempi, i film non si discostano molto da questa linea mettendo in scena la generica violenza della guerra, addossandone a volte le responsabilità al nemico, altre agli apparati istituzionali, ma raramente a quelli politici o economici e semmai alle gerarchie militari, ai generali che stanno lontano dal fronte in comodi e lussuosi quartieri di comando. Nel migliore dei casi è un cinema pacifista in cui i carnefici sono altrove mentre le vittime sono i protagonisti del dramma filmico.

Bisogna aspettare quasi un secolo perché il cinema, che contribuì ad impedire che la memoria collettiva prendesse atto della reciproca assenza di pietà in combattimento, cambiasse prospettiva. Uno dei primi esempi è *Una lunga domenica di passioni* (*Un long dimanche de fiançailles*, 2004) di Jean-Pierre Jeunet che inizia con l'attacco delle truppe francesi alle trincee tedesche. I *poilus* riescono a conquistare una postazione e uccidono i nemici rimasti vivi; dal quadro generale dell'attacco, la sequenza si chiude su una coppia di fanti francesi che incontra nella trincea un esile soldato tedesco disarmato, talmente magro che il casco gli balla sulla testa. Il poverino alza le mani e accenna a un sorriso chiedendo con gli occhi pietà. Uno dei due francesi si ferma un attimo, ma poi lo infilza con la baionetta; l'altro ne rimane talmente disgustato da provocarsi successivamente la mutilazione volontaria di una mano che gli costerà la corte marziale. Il comportamento del primo e il trauma del secondo sono in sintonia con recenti posizioni storiografiche che cercano di analizzare le reazioni individuali dei combattenti, il loro vissuto individuale, le nevrosi d'origine traumatica, gli effetti psicologici delle mutilazioni, la violenza quasi ancestrale che la guerra ha riportato a fior di pelle.

Scena analoga si trova in *Passchendaele* (uscito, ricordiamo, nel 2008), la cui sequenza iniziale si apre con un drappello di fanti canadesi all'assalto di una postazione tedesca in un villaggio semidistrutto. La mitragliatrice nemica, posta sotto l'abside di una chiesa diroccata, falcia i soldati, finché una bomba a mano risolve la situazione uccidendo i *boches*. Il sergente Michael Dunne

(interpretato dallo stesso regista) innesta la baionetta ed entra nella postazione dove trova un giovanissimo soldato tedesco dagli occhi chiarissimi e lo sguardo mite che gli allunga la mano in segno di resa chiedendo di essere risparmiato. Sono solo loro due, è il momento intimo, del *close-up*, che nel cinema pacifista solitamente apre al dialogo coscienziale, alla fraternizzazione e al senso di colpa; ma Dunne, dopo un attimo di esitazione, gli infilza la baionetta tra gli occhi uccidendolo. La pietà e il rispetto delle regole, che imporrebbero di considerare l'esile soldatino nemico un prigioniero, non esistono più. Il campo di battaglia vive di totale anomia riducendo uomini, che in tempo di pace sono probabilmente miti e rispettosi della vita, in macchine di morte private dei normali codici comportamentali.

Passchendaele condivide con il film di Jeunet di non dipingere il nemico come semplice alterità brutale e rivela il cambiamento che progressivamente si è avuto nella rappresentazione del conflitto: ora non vi sono solo eroi e martiri da una parte e dall'altra soldati assetati di sangue, ma uomini che si fronteggiano nella barbarie e sono costretti alla reciproca violenza. Ciò che rende ancora più interessante la sequenza dell'uccisione del soldatino «dagli occhi del color dell'acqua» è che deriva dalla testimonianza del nonno materno del regista, pertanto non è invenzione di sceneggiatura. Come per molti veterani, vi è reticenza nel raccontare episodi di crudeltà e di gratuita violenza compiuti in combattimento, ma poco prima di morire, in stato confusionale, Dunne decide di confessare al nipote la spietata uccisione del giovane soldatino tedesco dagli occhi azzurri, mostrando un senso di colpa che non l'aveva mai abbandonato tormentandolo per tutta la vita¹². Il cinema arriva con incredibile ritardo a narrare l'assenza di pietà durante i combattimenti, mentre la letteratura ne ha lasciato presto testimonianza. William March, ad esempio, scrive di essere stato a lungo perseguitato dal rimorso di aver infilzato con la baionetta un giovane soldato tedesco «dagli occhi ingranditi dalla paura», perché gli occhi del nemico sono difficili da dimenticare: sono quelli di una persona, di una singolarità e non di una categoria astratta e si fissano nella memoria producendo il rimorso. È difficile stabilire se il profondo senso di colpa di Dunne e di March sia solo postumo, ma in ogni caso rivela che vi era coscienza di commettere azioni gratuitamente brutali; nondimeno la situazione non le impediva o addirittura le stimolava.

Con enorme ritardo sulla letteratura e la memorialistica, ma in sintonia con il clima storiografico e politico, il cinema affronta il problema producendo un

giudizio morale che non si costruisce nella semplice contrapposizione tra vittime (noi) e carnefice (l'altro), ma tocca, seppure in modo superficiale, gangli profondi quanto oscuri dell'umana psicologia. I due film sono in armonia anche con posizioni geopolitiche cambiate nel corso degli ultimi decenni: la colpa di tanto orrore è della guerra e dei nazionalismi del passato, ora l'Europa è unita ed è difficile mostrare i tedeschi come barbari guerrafondai (bisogna ricordare le ragioni commerciali del film di Jeunet che, costato quarantacinque milioni di euro, aveva bisogno di tutti i mercati cinematografici per venire a capo dell'investimento). I nemici e gli amici ora sono solo genericamente europei, individui che il conflitto aveva portato a compiere violenze inaudite distruggendo un'unità culturale e di valori che si è tornata a ritenere la base di una civiltà comune.

Il senso di colpa del Dunne cinematografico e la reazione traumatica del soldato di Jeunet risentono della recente estetica museale definita da Véray «*patrimonialisation de la Grande Guerre*»¹³, e di nuove linee storiografiche che hanno le loro radici nei lavori di Leed, Fussell, Keegan. Tuttavia, la rappresentazione della reciproca violenza nei film di Gross e di Jeunet si colloca pur sempre nell'ambito del «pacifismo della fraternizzazione» (la scena del soldato canadese crocefisso che viene portato nelle retrovie con l'aiuto dei tedeschi in *Passchendaele*) e nella retorica della condanna della guerra con sfondo melodrammatico e sentimentale. Siamo più nei dintorni letterari di un Remarque e un Barbusse piuttosto che di Jünger, di Renn, o Köppen e Chevallier, più vicini alla melensaggine che al rigore di un regista come Bertrand Tavernier.

Dalle testimonianze (poche e reticenti) e dalle recenti analisi storiografiche, la visione dei morenti e dei morti, amici o nemici che siano, sembra in ogni caso provocare nei soldati più l'istinto di autoconservazione, se non l'indifferenza, che un processo di condanna e colpevolizzazione. Pertanto il cinema, quando ha proposto *close-up* con la morte dell'altro nella intimità dello spazio nascosto creato dalle bombe nella terra di nessuno, ha ripreso probabilmente la riflessione degli intellettuali sulle dinamiche della guerra e ha inteso produrre simpateticamente la reazione etica del pubblico. Nei giorni del conflitto la visione cinematografica dei combattimenti genera tra gli spettatori più la compassione e l'identificazione con i soldati che la coscienza politica dell'inutile carneficina. Frances Stevenson, segretaria del cancelliere britannico David L. George, dopo aver visto *The Battle of the Somme*, scrisse nel suo diario che il film le aveva ricordato la morte del fratello:

«Spesso ho cercato di immaginare quello che ha passato, ma ora lo so, e non lo dimenticherò mai. È stato come assistere a una tragedia. Ho sentito una piccola parte di ciò che i greci devono aver sentito quando si riunivano per assistere a quei grandiosi vecchi drammi: la sensazione che la mente venga purificata attraverso la compassione e il terrore»¹⁴.

Compassione e terrore, ma non repulsione e condanna; anzi la visione del documentario provoca desiderio di partecipazione. Uno degli spettatori scrisse: «Sono uscito (dal cinema, N.d.A.) sentendomi umiliato e pieno di vergogna, perché finalmente sono riuscito a capire quello che i soldati britannici stanno facendo per la patria. Se arriverà il mio turno, spero che il ricordo di quel film rimanga con me e mi faccia essere coraggioso e sorridente come loro»¹⁵. C'è di peggio: James Douglas, a proposito del documentario, sostiene che non solo non è un sacrilegio mostrare i soldati che muoiono, ma è addirittura *regenerative* e *resurrective* per il pubblico del fronte interno¹⁶.

La diarrea antieroaica

È a un militante marxista, figlio anomalo del “cinema di papà”, come Tavernier che dobbiamo uno dei pochi film in cui è svelata senza reticenze la nostra brutalità. Tratto dal romanzo omonimo di Roger Verce¹⁷, *Capitan Conan* (*Capitain Conan*, 1996) è anomalo anche per la location in cui si svolge la storia (altro raro esempio è *Les Cavaliers de l'orage* di Gérard Vergez del 1983): siamo sul fronte bulgaro nel settembre del 1918 dove le truppe dell'Armée d'Orient stanno combattendo per la presa del monte Sokol. A fianco dei fantaccini regolari agisce una compagnia irregolare di una cinquantina di uomini tutti usciti dalle prigioni militari, quindi incapaci di rispettare le regole del codice militare di guerra, comandati dal tenente Conan, un camiciario di provincia. Sono “quattro sporche dozzine” che agiscono indipendentemente dalla truppa, usano prevalentemente il coltello e la baionetta ma anche la fionda, la balestra, montano sulla schiena una mitragliatrice usando l'uomo come treppiede per agire più in fretta. Quando arrivano di sorpresa nelle linee nemiche sgozzano, amputano, strangolano, fracassano teste e non fanno prigionieri di sorta. Il loro è un combattimento fisico che ha bisogno di sentire da vicino il corpo da uccidere; come dice Conan: «tanto vicino al nemico da vedergli il bianco degli occhi». Incarnano la massima hobbesiana dell'*homo homini lupus*, badando solo a salvare la propria pelle e a massacrare il nemico nel terribile gioco di sopravvivenza e di sterminio.



Capitan Conan di Bertrand Tavernier, 1996

La sequenza della battaglia che apre il film è girata in un ambiente privo di alberi, arido e roccioso, che ricorda i paesaggi del cinema western (Tavernier ama i generi classici), montando in parallelo due tipi di combattimento. Da una parte l'assalto classico con i tiri di artiglieria, l'avanzata delle truppe in ordine sparso verso le trincee nemiche, il fuoco delle mitragliatrici che falcia gli uomini con pallottole invisibili: è il codificato caos regolare della carneficina nella terra di nessuno, con morti anonime di massa e senza contatto fisico col nemico. Dall'altra parte la violenta macelleria di Conan e compagni, brutale, cinica, e per nulla eroica. Il processo di destrutturazione morale delle truppe, secondo alcuni storici, segue il processo di "totalizzazione" bellica ed è ben meno astratto e teorico di quanto possa sembrare di primo acchito poiché quell'inusitata esperienza impresse concretamente il suo marchio, e per lungo tempo, nel corpo e nell'anima di chi partecipò al conflitto¹⁸.

Il corpo, dunque, disintegrato e marchiato, ma anche costretto alle più banali esigenze fisiologiche così lontane dalla rappresentazione monumentalistica ed eroica. Tavernier ne offre esempio divertente e magistrale nella sequenza della lettura alle truppe del comunicato di Joffre per la fine della guerra che esalta l'eroismo e il patriottismo nazionalista. Sotto la pioggia battente le pagine si bagnano e il generale, infastidito, per continuare a leggere ha bisogno dell'ombrello, oggetto di per sé poco marziale; poi la banda intona la Marsigliese, ma la diarrea che colpisce le truppe costringe ad uno ad uno i musicisti a smettere di suonare e l'inno si spappola lentamente diventando la caricatura del nazionalismo e la contrapposizione alla retorica di Joffre. Mostrare la fisicità del corpo dei combattenti nelle sue più elementari esigenze è più disturbante di altre rappresentazioni antieroidiche: più che umanizzare la guerra, ne annulla la possibilità di epicizzarla. La diarrea, le pulci, i topi, la fame: con questi elementi non si costruiscono gli eroi. Questa è la differenza tra la condanna della guerra di Tavernier e quella da videogioco di Gross e zuccherosa di Jeunet.

Il cinema e la memorialistica di Stato hanno celebrato a lungo eroismo e compassione, e anche quando se ne allontanano mettono in scena personaggi che morendo sugli *Champs d'honneur* recitano la bella morte, asettica, mai purulenta, squarciante e terribilmente dolorosa. Scrive Chris Hedges:

Non sentiamo odore di carne putrefatta, non ascoltiamo i lamenti dell'agonia e non vediamo davanti a noi il sangue e le viscere che

erompono dai corpi. Osserviamo – a distanza – l’ardore e l’eccitazione, ma non viviamo l’ansia che torce le budella e l’umiliazione che accompagna un pericolo mortale. Ci vuole l’esperienza della paura e del caos del campo di battaglia, ci vuole il suo rumore assordante e spaventoso per risvegliarci, per farci capire che non siamo come credevamo di essere, che la guerra ricostruita dall’industria dello spettacolo in molti casi ha il realismo di un balletto¹⁹.

Nelle narrazioni si muore sempre integri fisicamente, sempre per la gloria della patria e coraggiosamente da eroi: tutte trasfigurazioni linguistiche della morte violenta che Arthur Schnitzler definiva tipiche del vocabolario dei potenti: «Si dice: è morto da eroe. Perché non si dice mai: ha subito una splendida, eroica mutilazione? Si dice: è caduto per la patria. Perché non si dice mai: si è fatto amputare entrambe le gambe per la patria? (L’etimologia dei potenti!) Il vocabolario della guerra è fatto da diplomatici, dai militari, dai potenti»²⁰.

In *Capitan Conan* non si muore da eroi, ma casomai da assassini, non si muore pulitamente senza donare morte e senza spargere sangue e budella, senza soffrire prima di diarrea, fame e pidocchi. Il film incarna il cambiamento della storiografia che rivolge l’attenzione ad aspetti prima scarsamente studiati ma fondamentali perché «(...) la storia della violenza di guerra del 1914-18 non può affrancarsi da una storia del corpo: non si era mai tanto sofferto fisicamente e a un tale grado»²¹. Il film non suggerisce giustificazioni esterne all’azione di Conan e compagni: ciò che fanno sembra non avere motivazioni, è il contesto bellico che scatena le loro più nascoste pulsioni. Il cinema, quando ha affrontato la violenza dei soldati, si è diviso sostanzialmente tra due posizioni: *l’école de la contrainte* che la giustifica come generata dal sistema coercitivo della propaganda, mentre *l’école du consentement patriotique* la motiva all’interno del contesto culturale e dal sentimento patriottico-nazionalistico²². La propaganda, il contesto patriottico, la forza degli apparati d’obbedienza militari, hanno certamente avuto il loro ruolo, ma forse non spiegano tutto.

Tavernier mette in scena soldati che combattono perché sono costretti e il loro unico credo è la difesa di sé e dei propri compagni; sono uomini che odiano le gerarchie militari e agiscono cercando di massimizzare gli effetti dell’attacco. La loro violenza è pura perché scaturisce da strati psicologici profondi, quasi forme a priori della brutalità. In questo senso il film non produce empatia nel pubblico perché di solito si è vicini a chi è violento se è

costretto da obblighi ideologici o costruzioni propagandistiche, o perché deve difendersi dall'altrui violenza, ma rifiutiamo chi incarna la nostra, interiore, anomia. È un film sulla carne, sull'antropologia del combattimento e sulla violenza individuale che hanno il loro retroterra in società organizzate, sistemi politici, capacità tecniche e mediche che ne esaltano le potenzialità distruttive.

Le protesi dei corpi

Lo smembramento dei corpi richiese nuove pratiche mediche, ma «i nuovi proiettili e l'accresciuta intensità di fuoco provocarono danni fisiologici fino ad allora ignoti, e ciò a tal punto che le probabilità di sopravvivenza a una ferita prodottasi in combattimento erano forse maggiori all'inizio del secolo XIX che nei primi decenni di quello successivo»²³. I corpi ma anche la mente subivano danni irreparabili, che i tedeschi classificavano sommariamente come *Kriegsneurosen*, gli inglesi *Shell Shock*, i francesi *obusite*, gli italiani *nevrosi traumatica*, turbe mentali guardate con un certo sospetto dai medici militari perché vi intravedevano l'espedito dei fantaccini per non tornare al fronte. Gli effetti mostruosi sul corpo dei soldati furono diligentemente ripresi dagli operatori di guerra per scopi medici, ma furono altrettanto scrupolosamente tenuti nascosti e resi invisibili al pubblico per paura delle reazioni negative. Con il ritorno a casa dei feriti (anche se i casi più gravi e mostruosi restarono a lungo negli ospedali militari), non si potevano tener nascosti del tutto gli effetti delle nuove armi sui corpi, bisognava mitigare la reazione mostrando che la nazione, lo Stato, era in grado di alleviarli rendendoli più accettabili e persino sopportabili.

Si decise di propagandare i miracoli della nuova chirurgia plastica che era in grado di ricomporre i volti e le membra sfracellate ridando dignità e serenità ai soldati. Al cinema fu affidato il compito di tranquillizzare la nazione. Un cinegiornale francese del 1916, *Service de prothèse maxillo-faciale du docteur Pont à Lyon*²⁴, esalta le capacità chirurgiche esercitate dall'orgoglioso dottor Albéric Pont nella clinica militare di Lione: si mostrano i volti prima devastati dalle bombe poi ricomposti e ricuciti; i soldati, o quel che ne resta, sembrano soddisfatti senza probabilmente percepire che rimangono dei mostri nonostante i miracoli di Pont²⁵. Un altro, *L'école municipale de Lyon, pour la rééducation des mutilés organisée par M. Herriot, sénateur du Rhône*²⁶, tranquillizza i francesi sul destino dei mutilati. Nella scuola Joffre, creata dal sindaco di Lione, Édouard Herriot, soldati senza mani o senza gambe possono riprendere il lavoro normale grazie a ingegnose protesi che somigliano a quella di capitano Uncino. Lione era diventata la città protetica più importante di tutta la Francia, dove si ricostruivano i corpi e dove s'inventavano, come mostra il cinegiornale *Atelier d'orthopédie au centre des mutilés de Lyon*²⁷, arti artificiali per tutti i tipi di amputazioni.



***Mères française* di Louis Mercanton e René Hervil, 1917**

Più esplicito e rassicurante è il filmato *Progrès de la science française au profit des victimes de guerre*²⁸. Vi appare una fila di malati, tra cui un “camptocormico”, definizione coniata dal medico Souques nel 1916 per definire la postura incurvata in avanti dei traumatizzati, a cui il dottor Clovis Vincent applica degli elettrodi (non sono mostrati gli spasmi derivanti dai terribili dolori dell’elettroshock). Le didascalie nascondono la brutalità del metodo e i frequenti insuccessi: «In otto minuti quest’uomo è di nuovo in grado di camminare; un terzo soldato, sofferente di plicatura della colonna vertebrale è guarito in venti minuti e trotta portando pesi». Il messaggio di questi filmati è chiaro: state tranquilli, lo Stato si prende cura dei soldati, e le ferite, anche quelle più difficili, anche quelle dell’anima, possono essere suturate e in qualche modo rese meno dolorose. Grazie a delle protesi, oppure all’elettricità del metodo Vincent, si può tornare al proprio lavoro e quindi nulla è irreparabile e pertanto si può combattere. Nel primo dopoguerra l’azione tranquillizzante del cinema prosegue. In *Le retour à la terre des mutilés*²⁹ (girato sempre per conto dell’Armée) si inneggia all’azione di recupero degli invalidi portati in una fattoria dell’esercito a lavorare la terra aiutati da valide protesi: «(...) la vita all’aria aperta, una sana alimentazione riabilitano i nostri mutilati». Non c’è traccia di pessimismo.

Anche il cinema della Germania sconfitta deve rassicurare la popolazione che le lacerazioni del corpo non impediscono il reinserimento sociale di chi le ha subite. Ernst Krieger, veterano di guerra e direttore della sezione documentari dell’Ufa, realizza assieme a Nicholas Kaufmann il documentario *Krüppelnot und Krüppelhilfe* (data incerta, forse 1919) che mostra i mutilati

di guerra al lavoro muniti di protesi meccaniche: c'è chi impara a intrecciare canestri e chi lavora con macchine di precisione. Il film è proiettato negli ospedali, nelle cliniche di riabilitazione e nei congressi degli invalidi. Oskar Kalbus, consulente scientifico del reparto dell'Ufa, suggerì che nel film «deve essere sottolineato che gli invalidi, nonostante il loro handicap, possono esser addestrati come uomini abili, che sono in grado di guadagnarsi più o meno parzialmente il proprio sostentamento e che non hanno in alcun modo bisogno di essere posti a carico della comunità o di mendicare la compassione dei loro concittadini»³⁰.

La costruzione delle protesi facciali diventa anche un'arte. In *Red Cross Work on Mutilés at Paris* del 1918 (probabilmente un filmato commissionato dalla Croce Rossa Americana³¹) la scultrice statunitense Anna Coleman Ladd costruisce, modellandole sui volti devastati dei soldati, delle protesi che l'artista ritocca con il pennello una volta messe in opera, come si trattasse di una scultura. I soldati americani chiamavano l'atelier della Coleman Ladd: «*The Tin Noses Shop*». La più riuscita delle ricostruzioni tocca a un povero fante che non ha più naso, parte del mento, e un occhio; ma la protesi rimane quello che è: solo un trucco artistico e propagandistico.

I corpi mutilati e feriti di rado sono mostrati pubblicamente, e quando avviene c'è sempre la motivazione, ad esempio l'uso politico della visione dell'orrore. In *Met onze jongens aan den Ijzer* di De Landtsheer si trovano numerose scene di cadaveri, alcuni in avanzato stato di decomposizione e con facce orribilmente deturpate; altre mostrano mutilati alle gambe che praticano una sorta di terapia di gruppo, o alle mani che cercano di mangiare usando protesi molto artigianali. È forse uno dei primi film di montaggio post-bellici a utilizzare le riprese della deflagrazione dei corpi in modalità diversa dai filmati medici o propagandistici delle possibilità rigeneratrici della protetica. Tuttavia, lo scopo di De Landtsheer, veterano di guerra, è politico: acceso sostenitore della causa del nazionalismo fiammingo, il regista vuole mostrare il sacrificio degli *our boys* della comunità durante la guerra; il sacrificio che si riteneva dimenticato dai valloni (tacendo però sulle responsabilità tedesche del conflitto e sulla cooperazione che i fiamminghi diedero agli occupanti). *Met onze jongens aan den Ijzer* divenne il manifesto cinematografico della lotta nazionalista e venne proiettato in tutte le manifestazioni per l'indipendenza dei fiamminghi (non venne mai distribuito regolarmente nei cinematografi). Difficile è stabilire quali siano stati allora gli effetti dei filmati protetici, dei corpi mutilati, dei cadaveri putrefatti, sul pubblico; più facile è

sostenere che vederli oggi apre un lacerante squarcio nelle letture epicizzanti del conflitto.

Il sangue

È pur vero che il sangue è uno dei fulcri anche narrativi dell'esperienza bellica, il segno forte e sacralizzante, esibito e trasfigurato: quasi elemento del rito e della liturgia della guerra per la patria. Scrive Giuseppe Calligaris, ufficiale medico e famoso neurologo, che la guerra «fra le sue tante benemerienze, oltre al merito di rendere feroci quelli che la fanno, ha pure quello di rendere un po' più barbari quelli che stanno a vederla. Anche questi ultimi vogliono il sangue, e anche per essi quello che conta è il sangue. Il sangue soltanto è l'acqua battesimale del combattente. La zolla dev'essere intrisa di sangue»³². Tant'è che negli ospedali militari il ferito valeva di più dell'ammalato «perché quest'ultimo non perde sangue (...) Lo spettacolo edificante dev'essere *au complet*, perché l'attore possa recitare la sua parte ed essere ammirato come si conviene; e in nessun altro posto all'infuori del palco della grande scena, si può soffrire e morire degnamente per la patria»³³. Mostrare il sangue in narrazioni realistiche e non sacralizzate può essere però molto pericoloso: si può donare il sangue per la patria, ma nella rappresentazione eroica dei caduti deve sparire nella sua fisicità e la morte deve apparire come un passaggio indolore verso l'aldilà, «una morte "pulita", una morte priva cioè di ogni riferimento esplicito alla violazione del corpo»³⁴.

Il sangue e il corpo del nemico possono invece essere esibiti perché sono la prova dell'efficienza bellica della nazione, oppure si può mostrare a fiumi quando i nemici lo fanno scorrere tra i civili perché la rappresentazione è utile a giustificare il sangue che noi facciamo scorrere e a tenere coeso il corpo sociale. In questo caso il sangue è quello della comunità di discendenza, della propria appartenenza e identità biologica, quindi elemento che di fisico ha ben poco. Quando la macelleria dei corpi è portata alla ribalta in modo realistico genera nella società forti scalpori, come accadde per le dure pagine del diario di Calligaris:

Feriti col cranio bucato che perdono grumi di sostanza cerebrale, che hanno gli arti contratti da un lato, che ruotano il capo e stirano la bocca dall'altro; feriti che hanno le palpebre tumide e nere in mezzo allo spettacolo ributtante del volto trasformato in una massa informe di carne viva e sanguinante; feriti che sollevano il braccio senza mano, o la gamba senza piede, per mostrare un moncone lacerato e un groviglio confuso di lembi pendenti, di muscoli asportati, di tendini strappati, di nervi recisi e

di ossa fracassate in mezzo a un putridume di cenci frammisti, una lordura di terra mescolata, un fetore di lacerto necrotico (...) ³⁵.

Descrizione insopportabile e inconciliabile con l'immaginario del sangue donato alla patria, e per decenni, quasi un secolo, trasfigurata, velata, se non proprio nascosta nelle immagini cinematografiche perché

la perdita fisica e visibile di una parte del corpo avrebbe infatti richiesto alla società uno sforzo di semantizzazione della prova di guerra che andava al di là della morte in battaglia. Perché se fu possibile far recitare ai caduti, a chi non era più tornato dal fronte, la parte eroica assegnatagli dalla retorica di guerra, ben più difficile fu dotare di senso patriottico la mortificazione fisica dei reduci. Anzi, il corpo offeso rischiò e in parte riuscì a farsi manifesto dell'esatto opposto semantico; la menomazione poteva diventare e, per alcuni settori sociali, rappresentò davvero il simbolo di un sacrificio senza senso o, peggio ancora, di un'orribile ingiustizia ³⁶.

La testimonianza di un mutilato civile che, nel novembre del 1916, mendicava per le strade torinesi, è interessante quanto rara: «La gente sa che i mutilati, i deformati, gli sfigurati, le maschere orribili e i pietosi moncherini di uomini che la guerra produce ogni giorno, sono tenuti lontano, per ora. Non circolano. Appariranno dopo. Essi sarebbero, ora, una terribile propaganda contro la guerra. Forse, se apparissero nelle città non ancora abituate alla guerra, una terribile reazione avverrebbe nella folla che urlerebbe: basta!» ³⁷.

Il che sembra contrastare con «la pioggia incessante di rose e garofani» che salutano le parate dei mutilati il 24 maggio a Milano o a Roma per celebrare il giorno dell'entrata in guerra, ma si tratta in gran parte dei risultati dell'iperbolica affabulazione retorica costruita dall'apparato mediatico. Il paradigma del corpo offeso è costruito abilmente come metafora delle sofferenze della patria, del corpo-nazione, più che della fisicità singolare della sofferenza. Quando diventa difficile trasferire l'orrore nell'orizzonte semantico puramente sacralizzante, si costruisce la «glorificazione della riparazione chirurgica», s'inneggia alla nuova capacità della medicina di curare la devastazione fisica, alla capacità taumaturgica della scienza protetica figlia della modernità novecentesca.

Di fatto, la macelleria del corpo rimase velata a lungo nell'orizzonte

comunicativo, o mostrata trascesa in un apparato di eroicizzazione, in ogni caso mai nella parte più inaccettabile: quella dei volti. La fotografia abilmente favorisce il processo di sublimazione (si pensi in Italia a «L'Illustrazione italiana» o alle pagine illustrate della «Domenica del Corriere»), quello che Barbara Bracco definisce «addomesticamento semantico della violenza di guerra»³⁸. La letteratura e la memorialistica, tuttavia, la affronta ben prima del cinema (la pittura con pochi esempi: Dix, Freida e Grosz³⁹) ma con reticenza o coprendola di *pietas* patriottica come nella testimonianza di Carlo Delcroix che in *Guerra di popolo* descrive i posti di medicazione come luoghi di calvario del corpo donato alla nazione:

(...) i feriti agli occhi brancolando sembrava cercassero di afferrare con le mani quella luce che non ritrovavano con lo sguardo; i feriti all'addome consci della fine imminente avevano una lucidità strana negli occhi posati sulle persone e sulle cose in atto di domanda e di congedo e, comprimendosi la piaga con i pugni, sembrava volessero contenere il gelo che di lì a poco si sarebbe esteso ghiacciandoli nella fossa; i trapassati al petto con le labbra incollate da una bava sanguigna si sforzavano di arrestare il fiotto che saliva caldo alla gola con una paurosa dolcezza di morte; i colpiti alla testa rantolavano a occhi chiusi fuori di conoscenza con il volto trasfigurato dalle piaghe orrende (...) ⁴⁰.

C'è, tuttavia, chi esalta la deflagrazione del corpo come atto della trasfigurazione futuristica e sorta di rigenerazione antiromantica del corpo flaccido e simmetrico dell'italiano. Nel decimo capitolo di *Come si seducono le donne*, Filippo T. Marinetti scrive:

Donne, dovete preferire ai maschi intatti più o meno sospetti di vigliaccheria, i gloriosi mutilati! (...) Gloria alla pelle umana straziata dalla mitraglia! (...) Niente di più bello di una manica vuota e fluttuante sul petto, poiché ne balza fuori idealmente il gesto che comanda l'assalto! (...) Donne, amate i ciechi eroici! I loro occhi sono bruciati per aver fissato l'insostenibile sole della gloria italiana! (...) Gloria al mutilato che oscilla nel passo come se fosse carico del blocco d'Italia che egli strappò all'Austria a costo di portarlo tutta la vita, opprimente su di una spalla (...) ⁴¹.

I freaks

I primi mutilati della fiction cinematografica sono rappresentati discretamente e senza eccessive sottolineature di condanna della violenza bellica. Si vedono in carrozzella in *Le Film du Poilu* (il mutilato vende piccoli oggetti di carta per sopravvivere), e in una breve sequenza di *La cavalcata* di Lloyd, dove in un'aula ciechi di guerra imparano a leggere in braille o a intrecciare pateticamente cesti di vimini, scena prolettica alla successiva ambientata durante il congresso di pace a Versailles dove gli statisti discutono di come dividere il mondo vendicandosi dei tedeschi e dimenticando la sofferenza. Per lungo tempo i *freaks*, i mostri prodotti dalle armi moderne, non troveranno grande spazio nelle storie belliche.

Nel 1932, dall'altra parte dell'oceano, negli Stati Uniti, Dalton Trumbo, sceneggiatore di Hollywood, viene a conoscenza della vicenda di un tenente inglese morto dopo quindici anni di sofferenze: una bomba lo aveva ridotto a torso umano, senza braccia, senza gambe, cieco, sordo e muto. Sette anni più tardi, e tre giorni prima della dichiarazione della Seconda guerra mondiale, esce *Johnny Got His Gun*⁴² e diventa ben presto un best seller, tanto che nel '41 una stazione radiofonica mette in onda la versione del romanzo adattata per la radio con la voce narrante di James Cagney. Nel 1953, Trumbo accarezza l'idea di farne un film e scrive la sceneggiatura con la collaborazione di Luis Buñuel, ma ben diciassette produttori ai quali la sottopone rifiutano di finanziare il progetto, evidentemente considerato troppo lacerante e persino pericoloso (lo scrittore è nella lista nera di McCarthy).

Solo nel 1971 il giovane produttore indipendente Simon Lazarus decide di finanziare il film distribuito poi nel pieno della guerra del Vietnam (ricordiamo che nel 1969 erano usciti film contro la guerra come *Non è più tempo d'eroi*, *Too Late the Hero*, di Robert Aldrich, e nel 1970 *Comma 22* di Mike Nichols). Proposto al festival di Cannes, è in un primo tempo rifiutato dal direttore Robert Favre Le Bret, ma le pressioni di Preminger, Renoir e Rosi lo costringono a mettere il film in concorso dove vince il Gran premio speciale della giuria. Tre anni più tardi *E Johnny prese il fucile*⁴³ esce nei cinema italiani distribuito da una casa indipendente, diventando subito il film culto per la generazione sessantottina che si batte nelle piazze contro il conflitto vietnamita e in generale contro la guerra. La storia della produzione dell'unico film girato da Trumbo è indicativa della difficoltà di affrontare un

tema che fino agli anni Novanta è tenuto segreto, un tabù collettivo. Lo stesso regista è in qualche modo reticente a mostrare fino in fondo la devastazione del corpo di Johnny che è sempre composto nel suo letto, il viso e il corpo nascosti, facendo solo intuire allo spettatore l'orrore delle ferite e delle mutilazioni subite dal soldato.

Johnny, il «tronco vivente», dopo esser riuscito a comunicare a una pietosa infermiera di avere un'attività cerebrale, cioè a superare la pura esistenza vegetale, si rende conto dell'esistenza degli altri e la sua condizione diventa insopportabile. Chiede di essere mostrato: «Portatemi fuori nei baracconi. I fenomeni deformati li hanno già visti, quelli sono così di natura, quelli sono nati così. Quello che è successo a me l'hanno fatto gli uomini, ed è costato un sacco di soldi, di progetti, di studi. Sono l'unico pezzo di carne al mondo che può parlare con la parte posteriore del cranio». È una richiesta che Johnny non rivolge coll'alfabeto Morse all'ufficiale traduttore, ma la pensa, la urla a noi, al pubblico. Il tabù del corpo martoriato dovrebbe essere cancellato perché si possa giungere a piena coscienza sociale della violenza bellica, e il film si propone di svelare a noi la parte tenuta più segreta degli effetti della guerra moderna, Vietnam compreso. I vertici dell'ospedale, al contrario, non vogliono che si veda, tengono nascosto il rottame umano a tutti coloro che non sono strettamente adibiti alla sua cura: esibirlo sarebbe lacerante e devastante per la propaganda del sacro dovere di servire la patria. Una volta capito l'orrore e l'immutabilità del suo stato, Johnny chiede di essere ucciso, ma i vertici militari gli negano la grazia: paradossalmente uccidere milioni di uomini in combattimento è lecito e doveroso, ma per principio non si può praticare l'eutanasia. Il secondo nucleo tematico del film è dunque questo: il contrasto tra retorica (l'eroe) e realtà (il corpo macellato), tra la propaganda e la sostanza della guerra, e tra principi che collidono tra loro o che vengono cancellati allorché la ragion di Stato vuole.



E Johnny prese il fucile di Dalton Trumbo, 1971

Un altro tema del film è la medicina per la quale Johnny è un interessante caso clinico a cui prestare attenzione solo come ricostruzione carnale e sopravvivenza degli organi, mai come persona. In uno dei suoi sogni, la parte a colori più disorganica stilisticamente del film, il protagonista immagina come i medici lo studino per trovare il modo di abbreviare i tempi di guarigione e poterlo presto rimandare al fronte. La medicina, dunque, come elemento funzionale alla macchina bellica totale e che cerca, quando può, di ricostruire corpi da rimandare al macello. La pietà è fuori dalla macchina militare, anzi nel film si pone contro il sistema ospedaliero bellico che, al contrario, la ha cancellata, e s'incarna nell'infermiera, insolita e solitaria mutazione cinematografica del personaggio. L'infermiera è la figura che solitamente simboleggia la *mater dolorosa*, l'alter ego della fidanzata, l'angelo consolatore, la sessualità mancante, mentre qui impersona la *pietas* che incarna la rivolta e non accetta la gerarchia, ma che perde la sua personale battaglia. Altro nucleo ideologico del film è l'attacco alla retorica della guerra per la democrazia. Joe sogna un dialogo col padre: «Cos'è la democrazia?», chiede Joe e il padre gli risponde: «Mah, con precisione non lo so nemmeno io. È come una specie di governo. Riguarda però i giovani che si uccidono tra di loro se non sbaglio».

Trumbo, mantenendo comunque la storia di Johnny al più basilare livello umano (nelle scene ospedaliere diviene subumano) e nonostante i suoi limiti di regista improvvisato, è il primo a portare in primo piano sullo schermo i *frankenstein* della medicina moderna, i *freaks* prodotti dalla guerra; e i film di

James Whale del 1931 e di Tod Browning del 1932, ne sono forse l'antecedente, involontaria, metafora (Whale combattè col grado di tenente sul fronte europeo, esperienza che è alla base dei suoi *Journey's End* e *The Road Back*). Il corpo del soldato, socialmente mostrato solo quando si trasforma nel corpo del milite ignoto o dell'eroe sacrificale alla Cesare Battisti, con *E Johnny prese il fucile* entra prepotentemente, quanto tardivamente, nella filmografia bellica, ma il film resta a lungo un caso solitario e isolato anche perché è la Prima guerra mondiale ad uscire quasi di scena per oltre un decennio per dare spazio alla saga vietnamita.

La ricerca storiografica però non si ferma e si concentra su aspetti poco studiati, se non addirittura trascurati. Nel 1996 esce in Francia un importante saggio curato da Sophie Delaporte che ricostruisce la storia dei grandi mutilati e delle ferite al volto subite dai soldati⁴⁴, studio che confluisce nel 2000 in una mostra virtuale per la Bibliothèque interuniversitaire de médecine di Parigi, e più tardi escono i lavori di Corine Valade⁴⁵, di Audoin-Rouzeau e Annette Becker, e in Italia di Barbara Bracco e di Giovanni De Luna⁴⁶. Dalle grandi storie militari, politiche ed economiche, si passa alle microstorie collettive e ai fantasmi che la guerra ha lasciato sui corpi, sulla mente e sulla società. Nel 1998, Marc Dugain pubblica in Francia il romanzo *La Chambre des officiers*, un successo editoriale probabilmente frutto degli studi storiografici, ma anche omaggio al nonno dello scrittore, Eugène Fournier, ferito gravemente al volto nel settembre del 1914. Racconta la storia di Adrien, ventiquattro anni, ingegnere, ufficiale del genio. Subito dopo il suo arrivo al fronte, durante una ricognizione è colpito da una scheggia di granata che lo sfigura strappandogli la mascella superiore, il palato e parte del naso. Trasformato in un mostro, passa cinque anni nella stanza d'ospedale riservata agli ufficiali. Una stanza senza specchi, perché lì sono ricoverati gli sfregiati, uomini senza volto che non possono più riconoscersi. Il libro è carico di materiale biologico umano, di sangue, di ossa e di medici che descrivono il loro operare sul corpo di Adrien:

Tenente, sono in attesa del materiale necessario alla ricostituzione della vostra mascella superiore e in particolare del vostro palato che, come sa, sono distrutti. Per fare questo, non c'è altro metodo di un impianto osseo, un impianto di ossa umane. Sono in attesa di ossa di un neonato morto fortuitamente. (...) Appena sarà possibile, loro mi forniranno questa "materia prima", se mi permette l'espressione, così potrò tentare la ricostruzione della vostra mascella superiore⁴⁷.

François Dupeyron, tre anni più tardi e con lo stesso titolo del romanzo, dirige un film che attenua di molto il carico medico-biologico di Dugain, accentuandone gli aspetti melodrammatici e sentimentali e perdendo così la forza brutta delle pagine. A differenza delle fotografie e dei filmati medici dei *gueules cassées*⁴⁸ che generano in chi le vede quasi un malore fisico, i volti sfigurati di *La Chambre des officiers* sono in fin dei conti sostenibili. L'approccio con l'orrore è dilazionato e quando appare è sempre attenuato dalle luci, dalle bendature, dai riflessi; pudore eccessivo del regista o paura di cadere nello *splatter*. Nell'eccesso di velamento Dupeyron finisce però col mostrare ben poco, perdendo la tragica forza che una semplice fotografia dei veri volti invece comunica. Nel film un paziente si suicida dopo che il figlio è fuggito alla sua vista gridando: «Non è il mio papà», e un altro tenta di uccidersi ma viene convinto a desistere da Adrien con una manfrina retorica: «Tu sei sopravvissuto alla tua ferita, devi vivere perché questa vita è più importante del tuo nuovo aspetto; vedrai che supererai il problema...». I suicidi all'interno dei centri specializzati per la ricostruzione maxillo-facciale sono stati rari (attorno all'un per cento dei ricoverati⁴⁹), ma nel film svolgono il ruolo di amplificare il tono melodrammatico. Infine la figura dell'infermiera Anaïs, interpretata da Sabine Azéma, è nel suo ruolo di sempre: il cliché della santa, della *mater dolorosa* che considera i soldati come propri figli (alcune inquadrature si rifanno alla Pietà michelangiotesca), tanto quanto il chirurgo (André Dussolier) incarna quella paterna pur nella disillusione di ottenere scarsi risultati estetico-anatomici. Così Adrien si infantilizza nella rigenerazione e rinascita in un'atmosfera intrauterina.

Se Trumbo sentimentalizza senza essere consolatorio, Dupeyron scivola nella retorica rassicurante spostando l'asse tematico nella scoperta di sé in un corpo diventato altro, fino al doppio happy ending finale tranquillizzante. Adrien è in metrò, ha la faccia sfigurata, quasi *gore* (ora, verso la fine, il regista decide di far vedere); davanti a lui siede una mamma con una ragazzina in braccio che si copre gli occhi alla vista del mostro. Lui capisce e nasconde il volto con il cappello, ma poi lo scopre facendo una sorta di linguaccia. Inizia un gioco che finisce col rassicurare la bambina che alla fine sorride. Nella scena successiva che conclude il film, una bella ragazza incidentalmente sbatte il portello della macchina sulla faccia di Adrien, si scusa, ma lui insiste dicendole: «Non vede che sono un mostro», e la ragazza: «No, lei non è un mostro», e sorride dolcemente mentre attacca la musica sul nero. Il problema, e sembra essere la morale del film, siamo noi che

dobbiamo imparare ad accettare la violazione traumatica del corpo. Il film di Dupeyron è in ogni caso il primo a mostrare il volto indicibile e inguardabile dei soldati sfigurati dalle bombe seppure in un contesto che alla fine si apre alla speranza.

Nel 1998 esce anche *Salvate il soldato Ryan* (*Saving Private Ryan*) di Steven Spielberg che, seppure nel diverso contesto bellico, mostra con forza realistica l'impatto delle pallottole sul corpo, la fuoriuscita degli intestini dai corpi lacerati dalle bombe, gli arti amputati e sfracellati. L'impatto è forte, ma non è provato che l'esibizione della traumatizzazione del corpo si muti in operazione pacifista in sé. I film successivi devono fare i conti col nuovo immaginario dell'apocalisse del corpo spielberghiana, sia che vogliano criticare la guerra (*La sottile linea rossa – The Thin Red Line* – di Terrence Malick, 1998) oppure semplicemente esibirla anche in un'ottica patriottarda (*Pearl Harbor* di Michael Bay, 2001, *Black Hawk Down* di Ridley Scott, 2001, *We Were Soldiers* di Randall Wallace, 2002). La violazione del corpo è diventata, dopo *Salvate il soldato Ryan*, effetto speciale senza che questo produca effetti di rigetto.



***Addio alle armi* di Frank Borzage, 1932**

Al contrario, Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi in *Oh! Uomo* (2004) realizzano un'operazione di montaggio della Storia e del materiale cinematografico che ritorna alle origini. Il film è l'ultimo capitolo della trilogia dedicata dai due registi alla Prima guerra mondiale (*Prigionieri della guerra*, *Su tutte le vette è pace*, i precedenti) e si concentra sulle conseguenze del conflitto sui corpi, sulle mutilazioni e operazioni protetiche in una ricostruzione cinematografica che è di montaggio e dilatazione del

tempo. Gianikian e Ricci Lucchi assurgono così a chirurghi del cinema che incollano le parti smembrate dei materiali cinematografici d'epoca. Nella dilatazione del tempo i cinegiornali assumono diversa dimensione e concedono profondità a uno sguardo costretto a non distogliere l'attenzione dai volti devastati, e quindi a pensare. È proprio lo sguardo, il senso dello sguardo sull'insostenibile (i corpi umani smembrati), il centro del film e la scena chiave è l'operazione chirurgica che incide un occhio ferito e lo toglie dall'orbita per sostituirlo con uno di vetro⁵⁰ (quasi citazione di *Un Chien andalou* di Luis Buñuel). C'è tutto il dolore del mondo in questi uomini pre-cyborg che si ostinano a vivere portando le stimmate della guerra; incarnano i lasciti della modernità e ci costringono a ridimensionare la razionalità di una memoria solo politica, militare o eroicizzante. I due registi non fanno altro che montare assieme materiale esistente senza nulla inventare, senza alcun commento se non musicale, ma molto più che i documentari che cominciano da qualche tempo a utilizzare i filmati medici dell'epoca, *Oh! Uomo* propone un'estetica della violenza che si fa giudizio politico e non solo sentimento di *pietas* o di mera ricostruzione del passato.

Alla fine degli anni Novanta, ritorna in auge in Francia (non a caso) un libro di memorie autobiografiche di Maurice Genevoix, *Ceux de 14*, che viene letto nelle scuole francesi come documento letterario e storiografico⁵¹. Pubblicato nel 1949, raccoglie cinque racconti scritti tra l'aprile del 1916 e il settembre del '21; la scrittura è cruda come quella di Jünger, estremamente dettagliata, senza eccessi di lirismo, quasi una memoria sensoriale. Le pagine sono piene di descrizioni dei devastanti effetti delle armi moderne.

Laggiù, sul sentiero che stiamo seguendo, sono spuntati due uomini. Vengono verso di noi, molto in fretta, a passo di fuga. (...) Si avvicinano; eccoli; e il primo grida verso di noi: «Scostatevi! Ce ne sono altri che vengono dietro!». Non ha più il naso. Al suo posto un buco che sanguina, sanguina... Con lui un altro con la mascella inferiore che è appena saltata via. È possibile che una sola pallottola abbia fatto questo? La metà inferiore del viso non è più che un pezzo di carne rossa, molle, pendente, da dove il sangue mescolato a saliva cola in un filamento vischioso. E questo viso ha due occhi blu di bambino, che fermano su di me un pesante, un intollerabile sguardo di muto sgomento. (...) «In fila! In fila!». Livido, titubante, uno tiene con due mani gli intestini, che gli scivolano dal ventre sfondato e gli gonfiano la camicia rossa. (...) Un altro, che correva, si ferma, si inginocchia di spalle al nemico, di fronte a

noi, e, pantaloni spalancati, senza fretta, estrae dai suoi testicoli la pallottola che l'ha colpito, poi, con le dita appiccicose, la mette nel suo portamonete⁵².

Troppo chiaro, troppo pericoloso, troppo realistico; tant'è che i due primi racconti, scritti nel 1916, subiscono pesantissimi tagli da parte della censura che ha paura di far conoscere l'orrore che stava accadendo (269 pagine vengono tagliate nella prima edizione!). Più facile, anche se doloroso, è stato far accettare dalla società francese del tempo *Vie de martyrs*⁵³, il romanzo memoria biografica del medico Georges Duhamel scritto alla fine del 1917 (a cui seguì l'anno dopo *Civilisation* che ottenne il premio Goncourt): la descrizione della difficile vita in un ospedale militare è addolcita dal tono pietistico e dai racconti più dei singoli soldati che delle lacerazioni dei corpi. Non a caso né *Vie de martyrs* né *Civilisation*⁵⁴ ebbero tagli censori come accadde anche per *Derrière la bataille*⁵⁵, testimonianza scritta nel 1916 dal chirurgo Léopold Chauveau, che pure si situa nel terreno dell'*abîme de souffrance* senza il senso del dover fare la morale della storia, ma casomai della descrizione della sofferenza.

I racconti di Genevoix, di Duhamel, di Chauveau, che pure raccontano il martirio del corpo di una generazione, cedono presto il passo ai lavori di Dorgelès, di Barbusse, di Remarque, ma ritornano a essere letti alla fine degli anni Novanta forse proprio per il mutato clima storiografico e anche politico nei confronti del conflitto. Prova ne sia che il canale televisivo France 3 per celebrare il primo centenario ha prodotto una serie di sei episodi ispirati proprio alle pagine di Genevoix (andrà in onda nel 2014). Il proposito del regista della serie *Ceux de 14*, Olivier Schatzky, è quello di decostruire il cliché della massificazione del conflitto mostrando che la massa era composta da individui che avevano passioni, amori, pativano individualmente il dolore delle ferite e portavano le cicatrici spesso mostruose nel proprio corpo e spesso anche nella mente. Il cliché a cui fa riferimento Schatzky non può essere però attribuito al cinema perché casomai i film hanno quasi sempre realizzato il contrario facendo portare il racconto a attori individuabili dal pubblico che si appassiona a storie con personaggi riconoscibili e non con masse grigie e informi. Per queste ragioni *Oh! Uomo* è davvero un caso singolare perché non costruisce personaggi né rende invisibile l'individualità del dolore: si tratta di uomini che hanno vissuto un dolore di massa.

Le ferite della memoria

I traumi e i fantasmi che s'aggirano per l'Europa del primo dopoguerra diventano elementi costanti nel cinema francese degli ultimi quindici anni, con film che vorrebbero essere politicamente e storiograficamente corretti, ma che scivolano un po' troppo nella ricerca d'empatia e si accontentano del giudizio: «*quelle connerie la guerre*». Nel 2006, Gabriel Le Bomin, documentarista (nel 1997 aveva realizzato per il Musée du Service de Santé des Armées di Parigi un breve documentario sui traumatizzati: *La Chirurgie maxillo-facciale*) passa alla fiction con *Les Fragments d'Antonin* che affronta un caso di grave shock amnesico (fenomeno meno raro di quanto si creda). La parte più vera ed efficace del film sono i titoli di testa che, a fianco dei nomi del cast e del credit, mettono in riquadro brani di filmati d'epoca, realizzati sempre con scopi di documentazione medica, che mostrano casi di traumatizzati mentali⁵⁶. Basterebbero queste immagini di corredo ai titoli a definire l'orrore e il dolore, ma sono solo l'anticipo della finzione successiva che ricostruisce un metafilm: Antonin è portato continuamente davanti alla cinepresa per documentare gli effetti del trauma psichico, materiale cinematografico che il dottor Labrousse analizza successivamente.



Sopra in trincea, sotto la “cura” del soldato Antonin. *Les Fragments d’Antonin* di Gabriel Le Bomin, 2006

Il cinema è strumento d’anamnesi e di diagnosi medica della *blessure invisible*, ma è anche metafora della ricostruzione storiografica. Attraverso degli oggetti o dei gesti (un elmetto, una carezza, un piccione), il medico cerca di stimolare la memoria di Antonin e di provocare l’autoanamnesi. Quegli oggetti sono paragonabili a documenti attraverso i quali lo storico ricostruisce gli eventi del passato. I fossili della memoria di Antonin generano i flashback che dovrebbero spiegare i motivi della sua amnesia e permettere di ricostruire il suo passato. Il primo mostra Antonin, di servizio a un ospedale di prima linea, mentre un medico passa in rassegna una fila di soldati gravemente feriti stesi per terra come animali e deve decidere chi può curare e chi lasciar morire. I soldati che non potranno essere operati o curati sono però ancora vivi, respirano, vedono quel che accade: a loro Antonin toglie le piastrine di riconoscimento guardandoli negli occhi, ma non può fare nulla per loro, le ferite sono gravissime, intestini lacerati, volti sfigurati, polmoni trapassati. Il secondo flashback è la sequenza di trincea al momento dell’attacco: un ufficiale francese spara e uccide un soldato che, in stato di

shock, si rifiuta di combattere; la materia cerebrale del povero *poilu* copre il viso terrorizzato di Antonin. Le Bomin non esagera né inventa; probabilmente la scena s'ispira a una pagina di Chevallier: «Sono ferito! (...) Ho ricevuto un colpo in testa e sono frastornato. Ritiro, piena di sangue, la mano che mi ero portato al viso, e non oso constatare la gravità del disastro. Devo avere un buco nella guancia... (...) Non sento alcun dolore. Qualcosa si stacca da me e mi cade ai piedi: un pezzo di carne rossa e flaccida. (...) Niente. Allora capisco: la granata ha fatto a pezzi qualcuno e mi ha applicato sulla guancia questo cataplasma umano»⁵⁷. Salsa descrive ironicamente un'esperienza simile:

È una specie di cinematografo il posto di medicazione. Qualche volta c'è anche la comica finale. L'altra sera, per esempio, vi ho trovato uno del quarto battaglione, ferito alla testa. Aveva, sulla spalla, un brandello di materia cerebrale. Una mezza porzione di cervello, vi dico. Tremava, povero diavolo, e si guardava quella gelatina posata lì sulla giubba come tramortito: non fiatava nemmeno più. Il dottore lo tasta, lo gira, che neanche lui riusciva a raccapazzarsi. Lo interroga: poi, d'un tratto, ecco che si mette a ridere. Sfido! Quel po' di frittura non era mica sua, di quel minchione: ma di un altro che egli era vicino e al quale avevano fatto scoppiare la zucca con lo stesso proiettile⁵⁸.

Il terzo flashback di *Les Fragments d'Antonin* è una delle rare sequenze cinematografiche che mostrano la brutalità dei combattimenti: in trincea soldati tedeschi e francesi si affrontano in corpo a corpo violentissimi, a colpi di coltello, mazza, baionetta. Sono tutti col volto coperto dalla maschera antigas, non si vedono i visi, sono manichini viventi; ma allorché Antonin, dopo aver ucciso a coltellate un nemico gli toglie la maschera appare un uomo, una persona. È il cliché del contatto ravvicinato con l'altro che apre alla coscienza e al trauma.

I tentativi del dottor Labrousse sono tuttavia vani; nemmeno il cinema forse può curare le ferite della nostra memoria e la rappresentazione cinematografica delle patologie della guerra rischia di diventare *mémoire victimaire*, di costruire indignazione più che coscienza delle origini dell'orrore. Comunque, la cura più efficace resta cinematograficamente quella dell'amore di una donna, di un'infermiera della Croce rossa, Madeleine (guarda caso), che riporta Antonin alla vita; l'happy end del film è sentimentalmente consolatorio come le reiterate musiche di Satie che

accompagnano le immagini. La psichiatria muoveva i primi passi, faceva esperienza con le vittime del conflitto; Céline, con penna al vetriolo, irride le pratiche dei medici militari mettendo in luce come il tragico conflitto sia stato un'opportunità considerevole per lo sviluppo della psichiatria:

(...) io sostengo questa tesi: che prima della guerra l'uomo restava per lo psichiatra uno sconosciuto inaccessibile e le risorse del suo spirito un enigma... (...) Confessiamolo francamente... Noi fin qui non facevamo che sospettare le ricchezze emotive e spirituali dell'uomo! Ma adesso, grazie alla guerra, è fatta... Noi penetriamo, a séguito di un'effrazione, dolorosa certo, ma decisiva e provvidenziale per la scienza, nella loro intimità⁵⁹!

Il cinema francese, tra i pochi a continuare a raccontare la guerra negli ultimi anni, appare sempre più segnato dalla preoccupazione di individualizzare il racconto del conflitto, di «decostruire il cliché della massificazione», come vorrebbe Schatzky. La Storia diventa la storia di un individuo dentro la grande trama del conflitto; ma a volte anche sorta di memoria intima se non museo dell'immaginario o persino *décorum ancestral*, com'è definito dalla sociologa Anne Muxel⁶⁰; forse tutto ciò risente delle ricerche storiografiche, dei racconti letterari o anche di un progressivo quanto ambiguo allontanamento amnesico dalle ferite del Novecento.

Simile al trauma della comunista Christiane di *Good Bye, Lenin!* di Wolfgang Becker (2003), trasportata di peso oltre il muro della Storia, anche il Manech di *Una lunga domenica di passioni* si difende dall'orrore del Novecento perdendo la memoria dopo aver subito uno shock traumatico in combattimento. La cancellazione nella memoria della brutalità e della violenza passata dà al personaggio la possibilità di diventare un uomo nuovo, senza le pene della Storia, senza le sue ferite. Costruire la nuova Europa forse implica che siano ricomposte, se non cancellate le *blessures invisibles* che hanno diviso i popoli europei; in questo senso il trasportare i racconti e le rappresentazioni della Prima guerra mondiale in una sfera individuale e non collettiva (il che comporterebbe il ricomporsi delle sfere nazionali) pare offrire una possibilità di ricominciare uniti.

Crediamo non sia del tutto casuale che nel primo decennio del Duemila appaiano alcuni film sulla fraternizzazione dei soldati: *La Trêve de Noël* (2003) del britannico Vikram Jayanti, *La Tranchée des espoirs* (2003) di Jean-Louis Lorenzi, *Joyeux Noël – Una verità dimenticata dalla storia*

(*Joyeux Noël*, 2005) di Christian Carion, il docu-film *Premier Noël dans les tranchées* (2005) del tedesco Michaël Gaumnitz. L'eccessiva attenzione a episodi che gli storici definiscono tanto marginali quanto rari, può essere un fenomeno cinematografico accidentale ma in armonia con la ricomposizione dei traumi della memoria che hanno diviso i popoli europei nel corso del Novecento. In questi film si mostra in sottofondo che è stata la politica delle nazioni a dividere gli uomini e la violenza reciproca il frutto di una macchina istituzionale o ideologica (nel caso del Secondo conflitto mondiale). Il «cinema della fraternizzazione» sopisce le contraddizioni e acquieta il pubblico ormai europeo; il che si può considerare una variante dell'amnesia che colpiva molti soldati combattenti che cancellavano il proprio vissuto troppo traumatico per essere ricordato.

Emblematica, a questo proposito, è l'operazione dapprima storiografica e poi cinematografica che riporta alla luce nei primi anni del Duemila lo straordinario caso di Anthelme Mangin, soprannominato all'epoca «il milite ignoto vivente». Il primo febbraio del 1918 arriva a Lione, con un convoglio di prigionieri rimpatriati, un soldato senza nome, completamente senza il ricordo del passato. Si tenta di trovarne l'identità e la sua foto compare nei giornali: in pochi giorni ben trecento famiglie lo riconoscono come parente, fratello, marito; Mangin diventa un caso nazionale, la pagina bianca sulla quale altri possono scrivere la loro storia e trovare la soluzione alle proprie tragedie. I giudici, nel 1931, decidono che si tratti di Octave Mongouin che si pensa caduto prigioniero nella battaglia di Blâmont nell'agosto del '14. Le altre famiglie non accettano il verdetto e fanno causa. Solo nel '37 l'identificazione è resa definitiva, ma nel frattempo gli unici parenti di Octave sono morti e così «il milite ignoto vivente» finirà i suoi giorni in un ospizio.

La vicenda di Mangin-Mongouin, ricordata anche ne *La paura di Chevallier*, per quanto individuale, è portatrice di un vissuto collettivo e incarna il problema della memoria e dell'oblio. Le famiglie che lo reclamano (sono ben trecentomila i soldati francesi di cui non si è mai ritrovato il corpo) non hanno un cadavere da piangere e seppellire, un rito funebre che lenisca il dolore; Mangin, secondo un'espressione dell'epoca è «il figlio di tutte le madri che non hanno più ritrovato i loro figli», ma anche psicosi dell'impossibilità di vivere pienamente il lutto (si pensi che una madre accusò i medici d'aver cancellato una cicatrice sul volto di suo "figlio" per evitarne il riconoscimento).

La vicenda del milite ignoto vivente ispirò Jean Giraudoux per il romanzo

*Siegfried et le Limousin*⁶¹ del 1928, storia di un amnesico soldato tedesco che ritrova un'identità francese in un'anonimia quasi pirandelliana (Siegfried è un uomo in potenza, vuoto, con un'identità da riempire e in balia degli altri), e Jean Anouilh per *Le Voyageur sans bagages*⁶² del 1937 che portò sugli schermi nel 1944 interpretato da Pierre Fresnay. Il romanzo venne poi trasposto in commedia da Anouilh con il titolo *Siegfried* che la Rai mandò in onda nel 1958 con la regia di Guglielmo Morandi.



***Westfront* di George W. Pabst, 1930**

Prima di cadere nell'oblio, un ultimo riferimento cinematografico all'amnesia da shock bellico si ritrova ne *Il grande dittatore* (*The Great Dictator*, 1940) di Chaplin, dove un soldato ebreo ed ex barbiere di Tomania perde completamente la memoria dopo esser caduto da un aereo militare senza più benzina. Rimane in ospedale per molti anni e quando ritorna in società non sa nulla di quel che nel frattempo è accaduto: la Tomania è ora nelle mani del dittatore Adenoid Hynkel.

La Seconda guerra mondiale cancella la memoria della vicenda di Mangin, ma nel 2002 è riportata alla luce dallo storico Jean-Yves Le Naour⁶³, molto attento a ricostruire aspetti apparentemente secondari del conflitto, e l'anno successivo, Joël Calmettes firma il docu-fiction *Le soldat inconnu vivant* mostrando come la ricerca degli storici influenzi direttamente la produzione mediatica e letteraria.

Nel 1991 esce il romanzo di Pat Barker *Rigenerazione*⁶⁴, primo di una trilogia (*The Eye in the Door*, *The Ghost Road*, gli altri due titoli che la compongono) che indubbiamente risente dell'attenzione rivolta da storici come Leed e Fussell alle vicende biografiche di Siegfried Sassoon e di Robert Owen; «non è a caso – scrive Fabio Toderò – che nel romanzo, ambientato nella clinica psichiatrica militare di Claiglockart, ci si imbatta in

un personaggio afflitto da un grave trauma psichico le cui vicende sono puntualmente riferite in *No Men's Land*»⁶⁵. L'esempio citato da Todero è quello di un soldato in cura dal dottor Rivers, direttore del Clauglockart Hospital, colpito da un gravissimo shock da esplosione: una bomba l'aveva scaraventato in aria e cadendo si era ritrovato col volto immerso nelle budella di un soldato tedesco morto e con la bocca piena di materiale organico putrescente. L'episodio è riportato testualmente da Leed⁶⁶ che a sua volta lo aveva letto in una memoria di Rivers scritta nel 1918 per la rivista «Lancet»⁶⁷. Sei anni più tardi, il testimone passa al cinema e Gillies MacKinnon porta sullo schermo il romanzo della scrittrice inglese in un film, *Regeneration*⁶⁸, vagamente *démodé*, dallo stile austero e concentrato sui rapporti generazionali tra Sassoon e Owen da un lato e Rivers che li ha in cura dall'altro, cosciente di dover rimandare al fronte chi beneficia dei suoi trattamenti psichiatrici. Solo che, in questo caso, i due poeti non sono veramente ammalati, sono solo contrari al grande e inutile massacro e pertanto giudicati pazzi.

Il documentare e poi narrare un caso individuale pur rappresentativo di un tessuto più ampio è una modalità della costruzione della memoria. Perché l'alternativa non è tra memoria e oblio, ma tra diversi contesti che propongono certi e non altri fatti, e gli stessi fatti e la loro documentazione possono generare diverse visioni del passato se inseriti in cornici culturali e storiche differenti. Le fotografie dei corpi dei grandi mutilati, ad esempio, possono servire alla memoria medica, ma se tenute nascoste velano l'orrore alle masse, o se mostrate nell'Anti-Kriegs-Museum di Ernst Friedrich sono la protesta contro la guerra. Ricordare a settant'anni dalla sua morte il caso Mangin quale costruzione della memoria attua? Forse la tenerezza nei confronti di un uomo che ha perduto il proprio tempo e identità e di una società costretta a ricercare il corpo del proprio caro in un corpo qualsiasi, o a piangere la tomba del milite noto che non c'è sostituita da quella del milite ignoto. Nel 1948, la salma di Anthelme è discretamente trasferita in una fossa comune del cimitero di Bagneux; la sua tomba esiste ancora, ma nessun fiore ne onora il corpo. Nel 2008, muore Lazare Ponticelli, l'ultimo *poilu*, l'ultimo corpo sopravvissuto all'apocalisse del corpo. Della violenza, della sofferenza e del dolore di milioni di soldati restano ora solo la memoria storiografica, la monumentalistica, la rappresentazione letteraria e cinematografica.

1. A. Gibelli, prefazione a S. Audouin-Rouzeau, J.-J. Becker, *op. cit.*, p. XXVIII.
2. U. Galimberti, *op. cit.*, p. 326 (corsivo dell'autore).
3. B. Cendrars, *J'ai tué*, Georges Crès, Paris 1919, p. 152.
4. *Ivi*, p. 33.
5. Cfr. W. March, *Compagnia K* (1933), Castelvecchi, Roma 2010.
6. W. March, *op. cit.*, p. 163.
7. In «Screenland», ottobre 1927.
8. L. Bartolini, *Il ritorno sul Carso*, Mondadori, Milano 1930, p. 171.
9. Cfr. P. Englund, *op. cit.*, pp. 376-377.
10. L.-F. Céline, *Viaggio al termine della notte* (1932), Mediasat, Roma 2002, p. 21.
11. C. Salsa, *op. cit.*, p. 66.
12. In «Now Magazine», 11 giugno 2008.
13. Cfr. L. Véray, *op. cit.*
14. Cfr. I.F.W. Beckett, *op. cit.*, p. 98.
15. *Ivi*, p. 97.
16. Cfr. J. Douglas, *The Battle of the Somme*, in «The Star», 25 settembre 1916, p. 2.
17. Premio Goncourt nel 1934. Nell'edizione italiana: R. Vercel, *Capitan Conan* (1934), Mondadori, Milano 1948.
18. Cfr. S. Audouin-Rouzeau, A. Becker, *op. cit.*, pp. 13-16.
19. C. Hedges, *Il fascino oscuro della guerra*, Laterza, Roma-Bari 2004, p. 5.
20. A. Schnitzler, *E un tempo tornerà la pace...* (1939), Feltrinelli, Milano 1982, pp. 52-53.
21. S. Audouin-Rouzeau, A. Becker, *op. cit.*, p. 13.
22. Cfr. A. Prost, J.M. Winter, *Penser la Grande Guerre*, Seuil, Paris 2004, p. 58.
23. S. Audouin-Rouzeau, A. Becker, *op. cit.*, p. 14.
24. Epcad, 14.18 A 910.
25. Pont incaricò il pittore Raphaël Freida di ritrarre i volti mutilati dei soldati per «scopi scientifici». I disegni sono conservati al museo di Val-de-Grâce a Parigi.
26. Epcad SS 57, 1916.
27. Senza data certa (probabilmente il 1916). Epcad SS 128.
28. Epcad, sd, MC300, A 900; datazione incerta, forse 1917.
29. Epcad, 14.18 A 902; datazione incerta, forse 1919.

30. Cfr. M. Töteberg, *Cultura, guerra, commercio. Il reparto "Kulturfilm" dell'Ufa*, in G. Spagnoletti (a cura di), *Schermi germanici. Ufa 1917-1933*, Marsilio, Venezia 1993, p. 69.
31. Archival Research Catalog 25021 – L.I. III-H-1521.
32. G. Calligaris, *Un medico e la guerra*, Taddei, Firenze 1922, p. 166.
33. *Ivi*, p. 170.
34. B. Bracco, *La patria ferita. I corpi dei soldati italiani e la Grande guerra*, Giunti, Firenze 2012, p. 51.
35. G. Calligaris, *op. cit.*, pp. 226-227.
36. B. Bracco, *op. cit.*, p. 54.
37. In A. Frescura, *Diario di un imboscato (1919)*, Mursia, Milano 1981, pp. 157-158.
38. Cfr. B. Bracco, *op. cit.*, p. 200.
39. Si vedano a proposito: F. Goya, O. Dix, *La guerra vissuta e sofferta con le armi della pace*, Mazzotta, Milano 1996; Ph. Dagen, A. Becker, *Otto Dix, La guerra*, 5 Continents Editions, Paris 2003.
40. C. Delcroix, *op. cit.*, p. 187.
41. F.T. Marinetti, *Come si seducono le donne*, ristampa anastatica dell'edizione del 1916, Excelsior 1881, Milano 2009, pp. 145-148.
42. Tradotto nel 1949 da Bompiani con il titolo *L'hai avuto il tuo fucile, Joe*.
43. Rigitato nel 2008 con lo stesso titolo da Rowan Joseph (non è un remake ma la riduzione in stile teatrale del romanzo).
44. Cfr. S. Delaporte, *Les Gueules cassées. Les blessés de la face de la Grande Guerre*, Noësis, Paris 1996. Vedasi dello stesso autore: *Da mostri a vittime: la filmografia medica della Grande guerra*, in «Memoria e Ricerca», n. 38, settembre-dicembre 2011.
45. Cfr. C. Valade, *Gueules cassées... et alors? Sourire quand même*, Alain Sutton, Paris 2005.
46. Cfr. G. De Luna, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Einaudi, Torino 2006.
47. M. Dugain, *La Chambre des officiers*, Jean-Claude Lattès, Paris 1998, p. 56.
48. Il termine è stato coniato dal colonnello Picot, primi presidente dell'Union des Blessés de la Face et de la Tête, per indicare i soldati che avevano subito gravissime ferite al volto.
49. Cfr. S. Delaporte, *Da mostri a vittime*, cit., p. 67.
50. La sequenza è tratta quasi sicuramente dal filmato *Opérations plastiques*

dans le service d'ophtalmologie du Dr Poulard (Epcad, 14.18 A 894), di datazione incerta, probabilmente 1916.

51. Il Memoriale di Verdun istituisce nel 2001 le «Classes Genevoix», ovvero visite guidate per le scuole sui sentieri dello scrittore.
52. M. Genevoix, *Ceux de 14* (1949), Flammarion, Paris 2013, pp. 103-104.
53. Cfr. G. Duhamel, *Vie des martyrs* (1917), Omnibus, Paris 2005.
54. Cfr. Id., *Civilisation* (1918), Mercure de France, Paris 1993.
55. Cfr. L. Chauveau, *Derrière la bataille* (1916), Nabu Press, Firenze 2012.
56. Le sequenze documentarie usate da Le Bomin, e anche da Gianikian e Ricci Lucchi, sono estratte dai 91 filmati (sui 136 realizzati per il servizio sanitario) dedicati ai traumi psichici e girati dagli operatori del Servizio cinematografico dell'Esercito; si tratta di ventimila metri di pellicola depositati all'Epcad di Fort d'Ivry a Parigi. I più importanti sono (tra parentesi i riferimenti d'archivio): *Commotionnés au Val-de-Grâce* (14.18 A 890), *Troubles fonctionnels chez les commotionnés, Hôpital Saint-Charles, Marseille* (14.18 A 891), *Opérations plastiques dans le service d'ophtalmologie du Dr Poulard* (14.18 A 894), *Troubles nerveux chez les commotionnés* (14.18 A 898), *Service de prothèse maxillo-faciale du docteur Pont a Lyon* (14.18 A 910), *Traitement des troubles nerveux fonctionnels dans le service du docteur Clovis Vincent* (SS 121), *Troubles nerveux chez les commotionnés* (SS 32), *Centre des psychonévroses du Gmp P. Laignel-Lavastine* (SS 34), *Quelques troubles fonctionnels (hystériques) chez les commotionnés* (SS 35), *Fleury-Les-Aubrais, annexe de neuropsychiatrie du 5° corps d'armée, service du docteur Rayneau* (SS 39).
57. G. Chevallier, *op. cit.*, pp. 244-245.
58. C. Salsa, *op. cit.*, p. 191.
59. L.F. Céline, *op. cit.*, p. 90.
60. Cfr. A. Muxel, *Individu et mémoire familiale*, Nathan, Paris 2002, p. 158.
61. Cfr. J. Giraudoux, *Siegfried et le Limousin* (1928), Le Livre de Poche, Paris 1991.
62. Cfr. J. Anouilh, *Le Voyageur sans bagage* (1937), La Table Ronde, Paris 1978.
63. J.-Y. Le Naour, *Le soldat inconnu: la guerre, la mort, la mémoire*, Gallimard, Paris 2008. Lo storico si è occupato anche dei problemi sessuali dei soldati; vedi: Id. *Misères et tourments de la chair durant la Grande Guerre: les mœurs sexuelles des français 1914-1918*, Aubier Montaigne,

Paris 2002.

64. Cfr. P. Barker, *Rigenerazione* (1991), Il Melangolo, Genova 1997. Nel 1999 è stato tradotto, sempre per Il Melangolo, *L'occhio nella porta*.

65. F. Todero, *Le metamorfosi della memoria. La Grande Guerra tra modernità e tradizione*, Del Bianco, Vago di Lavagno 2002, p. 222.

66. Cfr. E.J. Leed, *op. cit.*, p. 30.

67. Cfr. W.H.R. Rivers, *The Repression of War Experience*, in «Lancet», n. 1, 1918, p. 173.

68. La durata originale in montaggio era di 120', poi ridotta a 95'.

Cortei di morti viventi

I cortei «ebberi di rose» dell'agosto del 1914 si trasformano presto nelle processioni funebri; i fiori sono depositati sulle tombe di milioni di soldati. Il tramonto della *Belle Époque*, che si avviava a essere un'epoca di cadaveri, era stato annunciato dal rullo dei tamburi dei soldati morti del lied *Der Tamboursg'sell* di Gustav Mahler: «Fermati fratello, m'han colpito, la pallottola al cor m'ha ferito. Sul tambur io debbo ancor rullare. Al mattino sfilano i soldati: teschi ghignanti, steli, inquadri, in riga, fissi, in riga». La musica premonitrice non è stata ascoltata dagli europei: ci vorrà del tempo perché smettano di ballare il valzer.

Nel 1916 trecentomila francesi muoiono in pochi mesi a Verdun; nell'aprile del '17 sul Chemin des Dames in due giorni venticinquemila *poilu* sono uccisi in una carneficina senza risultati militari; dopo la conferenza di Zimmerwald alcuni deputati si rifiutano di votare i crediti di guerra, mentre nel fronte interno molti «disfattisti» guardano alla Russia come ad un esempio da imitare. Nel 1916 esce il romanzo pacifista *Il fuoco*¹ di Henri Barbusse, uno scrittore socialista che nel '14, in una lettera al quotidiano socialista «L'Humanité», scriveva: «Questa è una guerra sociale che darà una spinta forse definitiva alla nostra causa. È rivolta contro noti nemici di lunga data: il militarismo e l'imperialismo, la sciabola, lo stivale e, aggiungo io, la corona. La nostra vittoria rappresenterà l'annientamento del covo del Kaiser»². Nel 1919, *Per la patria* di Abel Gance si conclude con la marcia dei cadaveri dei soldati resuscitati per rinfacciare ai vivi l'inutilità del loro sacrificio. Qualcosa è successo: la guerra ha progressivamente mostrato il vero volto, anche se pochi hanno veramente fino in fondo capito le radici strutturali del conflitto. Il cinema prende lentamente coscienza del cambio di paradigma; ma permane a lungo nei film la sterilizzazione visiva dei tratti più orripilanti e industriali della carneficina e il conflitto è raccontato in forme che mitizzano l'eroismo, la generosità dei soldati, viene cauterizzato sentimentalmente, o, come nel caso di Gance trasportato nella dimensione atemporale e morale del Giorno del giudizio, in un triangolo di amore, morte e redenzione. I corpi mutilati, le carcasse umane, i cadaveri decomposti di milioni di europei cominciano a ingombrare la terra e le coscienze; quegli

stessi corpi che avanzavano orgogliosi nei giorni d'agosto ora tornano per chiedere il conto. «(...) Come vorrei – scrive Gance – che tutti i morti della guerra una notte si levassero per far ritorno al loro paese nelle proprie case, per scoprire se il loro sacrificio è valso a qualcosa. La guerra si arresterebbe da sé, strozzata dall'enormità dell'orrore»³.

Il titolo di *Per la patria* è disegnato da quattromila soldati prelati dall'esercito francese e trasformati da Gance in lettere: parole viventi con corpi che saranno presto morenti. Lo stesso regista ha notato il paradosso di questa scelta: gran parte dei soldati che appaiono come comparse sono poi tornati al fronte e con molta probabilità uccisi⁴, trasformando la finzione in tragica realtà. *Per la patria* inizia nel 1914 in un villaggio provenzale, costruito nell'archetipo urbanistico eguale a quello di tanti film statunitensi con location francesi, dove vive Jean, poeta e pacifista, innamorato di Édith moglie infelice del brutale François. Il triangolo sentimentale si spezza con la dichiarazione di guerra: Jean e François partono per il fronte. François, geloso, costringe la moglie a raggiungere i parenti all'est in un villaggio presto occupato dalle truppe tedesche. Un soldato nemico violenta Édith che resta incinta: nulla di diverso dalla solita brutalità teutonica mostrata dal cinema. Il primo *j'accuse* è contro la violenza sulle donne che la guerra ha scatenato. Jean torna in licenza dal fronte per trovare la madre morente che gli chiede di leggerle ancora una volta la sua poesia dal titolo *Les Pacifiques*. Il secondo *j'accuse* è contro un conflitto che uccide anche i vecchi, come se la guerra fosse causa di tutti i mali. Édith torna al villaggio portando con sé una bambina, Angèle, figlia del nemico, che viene costretta dai ragazzini del villaggio a indossare un elmetto tedesco: la brutalizzazione dei bambini è la terza condanna.

Fin qui il film non si discosta molto da altri intrecci melodrammatici che hanno come sfondo il conflitto: il motore e l'epicentro narrativo è una donna, sia nei panni di una moglie, di una fidanzata, madre o sorella, che si trova a subire le traversie della guerra e la brutalità del nemico. A questo punto la storia prende però una piega diversa: François viene colpito gravemente e prima di morire si riappacifica con Jean che, ferito, è ricoverato in ospedale dal quale fugge per tornare al villaggio. Fuori di sé per l'orrore dei combattimenti, per la venalità e l'indifferenza di chi è lontano dal fronte, evoca un sogno: i soldati morti resusciteranno e verranno a controllare se il loro sacrificio è stato vano. Il sogno si avvera in una surreale parata di scheletri, di teschi con l'elmetto, che ribalta oniricamente quelle incoscienti

sfilate d'agosto che il cinema e i *newsreels* avevano immortalato. Tra i resuscitati vi è anche il poeta Blaise Cendrars⁵: «Miei amici, dobbiamo immediatamente sapere se noi siamo serviti a qualche cosa! Alzatevi! Alzatevi!». Non sono più i vivi ad andare dai morti: il pellegrinaggio s'inverte, e nell'ultimo atto si trasforma in Giudizio universale. L'immagine del crocefisso chiude il film.

È facile cadere nell'impressione che il film sia accusa alla guerra e urlo pacifista, mentre forse prelude o prepara il rendiconto sciovinista nei confronti della Germania, prefigura e anticipa quello stato d'animo dei reduci che sentiranno inutili i loro sacrifici di sangue e cadranno vittime delle vittorie mutilate e dei nazionalisti reazionari. La «protesta declamatoria» di Gance, come la definisce Georges Sadoul, è così confusa che può portare «a volte verso Barbusse o Vaillant-Couturier, e a volte verso Mussolini e Hitler»⁶. Anche Bertolt Brecht dedica nel 1917 una poesia al soldato morto che resuscita, ma la sua non è una declamatoria confusa: il soldato-cadavere è disseppellito dalla commissione medico-militare e dopo essere sottoposto a una visita scrupolosa è dichiarato di nuovo abile al combattimento. Il Kaiser ha bisogno di uomini, vivi o morti che siano importa poco: Brecht non vira certo verso Hitler che non a caso proibì la poesia e di lì a poco cacciò dalla Germania anche il poeta.

Per la patria non inaugura ancora pienamente l'elaborazione del lutto e la costruzione del mito del soldato caduto arriva solo nell'immediato dopoguerra: pur ambigualmente è la condanna a corpo ancor vivo della guerra. Quella «nube luttuosa», com'è definita da Jay M. Winter⁷, prenderà sostanza più lentamente nella coscienza degli europei, ma appaiono nel film alcune premesse: la guerra ha lasciato molti fantasmi con cui si deve imparare a convivere e che si vedono già sugli schermi, come sembra alludere la famosa poesia di Henry Newbolt: «O living pictures of the dead / O songs without a sound / O fellowship whose phantom tread / Hallows a phantom ground / How in a gleam have these revealed / The faith we had not found»⁸.



***Per la patria* di Abel Gance, 1919**

La prima versione della sceneggiatura del film di Gance prevedeva che uno dei soldati morti tornasse a casa e visse in maniera sovranaturale con la vedova e il nuovo marito in una curiosa versione di *ménage à trois*⁹ e in un incredibile happy end. I fantasmi verranno invece presto trasformati in retorici monumenti di pietra piuttosto che in mariti redivivi. Nella seconda versione di *Per la patria*, Gance inserisce una significativa sequenza. Il 14 luglio del 1919 a Parigi si festeggia la vittoria con una parata grandiosa sugli Champs-Élysées a cui sono presenti Foch, Joffre, Pétain, Clemenceau. La parata è aperta dal corteo dei mutilati di guerra, uomini in carrozzina, ciechi, senza braccia: morti viventi salutati con rispetto luttuoso e non festoso dalla folla. Gance sovrappone alle immagini dal vero la marcia dell'esercito dei morti; dunque, non c'è granché da festeggiare perché quella vittoria è costata milioni di caduti. Vent'anni dopo la prima edizione, Gance firma la versione sonora del film, collocandosi in quel movimento degli *anciens combattants* che darà tutto l'assenso alla riedizione per i «profondi sentimenti di umanità, giustizia e pace»¹⁰ che il film secondo loro mostrava. Le modifiche si avranno

soprattutto nella parte finale allorché Diaz, sempre più assimilato a Cristo, dopo aver evocato i morti sepolti nel cimitero di Verdun, viene messo al rogo ai piedi di un monumento dei caduti dalla folla che non vuole capire né sentire i presagi di un nuovo conflitto alle porte.

Il corteo dei morti di Gance dà il via a una lunga catena di presenze fantasmatiche nel cinema. In *Verdun, visions d'Histoire* di Poirier, si ritrovano varie tipologie di apparizioni in un film che avrebbe la presunzione di ridare fedelmente la ricostruzione della celebre battaglia. Il primo soldato in sovrimpressione è interpretato da Albert Préjan (i personaggi non hanno nome) che, tornato dalla terra di nessuno dopo un combattimento, mentre sta bevendo una tazza di caffè chiude gli occhi e sogna di tornare a casa. Il suo corpo si sdoppia e il “fantasma” si trasferisce nel salotto della casa borghese tormentando, con l’aleggiante presenza, la madre e il fratello, definito spregiativamente «l’intellettuale» (non casualmente interpretato da Antonin Artaud), che invece di essere al fronte rimane comodamente in poltrona a leggere. È la variante del tema del soldato caduto che tormenta i vivi e quanti furbescamente si sono defilati. In una sequenza successiva di *Verdun, visions d'Histoire*, un intero plotone di soldati fantasma va alla riconquista del forte Souville, uno dei bastioni difensivi di Verdun, e accompagna la resa dei tedeschi: i morti ritornano a vendicare il loro sacrificio e aiutano i compagni al fronte. Gance non è lontano dallo spiritualismo del tempo: nel 1918, il filosofo massone e spiritualista Léon Denis sostiene che i morti hanno costituito un proprio esercito «per assistere i soldati nell’epica lotta»¹¹.

I cavalieri di Armageddon

Il ritorno dei soldati morti diventa persino una variante dell'escatologia biblica nella successione di caduta, presa di coscienza e redenzione.

L'Apocalisse ha inizio con il ritorno delle «armate sepolte» e il loro giudizio su chi è rimasto vivo. Karl Kraus ne *Gli ultimi giorni dell'umanità*, scritto tra il 1915 e il 1922, alla fine del dramma giunge a invocare l'Apocalisse implorando i caduti a ritornare come spiriti per condannare non tanto i vivi, quanto gli assassini:

«Alzatevi dunque e andate loro incontro come morte sul campo, perché la viltà vitale che è al comando ne conosca finalmente i lineamenti, e la guardi negli occhi per tutta la vita! Destate il loro sonno col grido della vostra agonia» implora il personaggio Criticone «Ritornate! Chiedete loro che cosa han fatto di voi! Quello che han fatto mentre soffrivate per loro, prima che moriste per opera loro! ... Cadaveri abili per la guerra ... Fatti avanti, tu, amato testimone dello spirito, e chiedi che ti restituiscano la testa preziosa! ... Non per la vostra morte, ma per quel che avete vissuto voglio vendicarmi»¹².

Lo spiritismo escatologico poetico si fa fiammeggiante melodramma cinematografico ne *I quattro cavalieri dell'Apocalisse* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1921¹³) di Rex Ingram il cui riferimento biblico è esplicito. Ispirato all'omonimo romanzo di Vicente B. Ibáñez¹⁴ e interpretato da Rodolfo Valentino, ha un preambolo che è una macrosequenza narrativa codificata nell'ormai genere "prima guerra mondiale": mette in scena una famiglia e gli intrighi amorosi che la dividono (le diverse varianti che si avranno in seguito svolgeranno la stessa funzione). Le due figlie di un ricco immigrato di origine spagnola che ha fatto fortuna col bestiame sposano l'una il tedesco Karl che ha appeso in casa il ritratto di Bismarck e coltiva il culto del *Vaterland*, l'altra il francese Marcelo (così nei titoli di testa), un esteta politicamente liberale. Dai matrimoni nascono due bambini che ereditano geneticamente i comportamenti ritenuti nazionali: Julio, figlio di Marcelo, da grande diventa un impenitente libertino (non a caso la parte è affidata a Valentino); mentre i tre figli di Karl, si divertono a marciare a passo dell'oca al grido di «Abbasso Napoleone!» perché amare la guerra è la predisposizione del sangue tedesco. Permangono gli elementi della propaganda razziale del periodo di guerra seppure nel film per necessità

narrative, ma che si sono sedimentati come luogo comune nella società. Le due famiglie, alla morte del patriarca, emigrano in Europa: una in Francia e l'altra in Germania. Julio da buon francese se la spassa a Parigi con l'amante, Marguerite, moglie di un senatore che si è lasciata sedurre dal ballerino di tango. I due vivono dissolutamente, passano le notti a ballare, bere, fumare e fare all'amore: sembrano già due personaggi figli dell'età del jazz¹⁵. Avranno il tempo per redimersi.

Finisce qui la macrosequenza introduttiva perché scoppia la guerra. Cernov (nei titoli di testa Tchernov), lo strano filosofo o asceta russo (Cristo?) che abita sopra l'appartamento di Julio, gli preannuncia, mostrandogli le stampe di Dürer dell'Apocalisse, che sta per iniziare il giorno del Giudizio: «È l'inizio della fine – il tizzone che farà bruciare il mondo... E al sorgere del sole in poche ore il mondo vedrà i Quattro cavalieri – nemici del genere umano; quelli che avanzano davanti alla Bestia – i Quattro cavalieri dell'Apocalisse». La guerra ha inizio e le armate tedesche si avvicinano alla Marna; le didascalie recitano: «Il serpente si è srotolato, snodando il suo corpo grigioverde lungo la fertile vallata della Marna».

Lo storico Emilio Gentile ricorda che «furono una fiumana gli articoli, gli opuscoli, i libri pubblicati durante la Grande Guerra in ogni parte del mondo, per dimostrare che gli eventi bellici erano stati previsti dalla Bibbia e dai veggenti cristiani d'ogni epoca. Le dimostrazioni consistevano nel mettere a confronto, attraverso arzigogolati calcoli numerici e adattamenti, le metafore, i simboli e le allegorie apocalittiche con gli avvenimenti della guerra, per giungere all'immane rivelazione che si era ormai entrati nel corso della fine del mondo»¹⁶. L'Europa della cristianità scivolava per molti verso il regno dell'Anticristo, della modernità, della rivoluzione bolscevica, della grande conflagrazione dei popoli, tutti segni della prossima fine del mondo e della futura resurrezione dei cadaveri dei soldati. È la battaglia di Armageddon fra il Bene e il Male, perché la Germania secondo Maurice Barrès è il regno «del Male, della Barbarie, della Bestia»¹⁷. Anche nel finale di *Il fuoco* si evoca l'Apocalisse: «Eccoli... Sembra di vederla profilarsi in cielo, sulle creste del temporale che abbiglia a lutto il mondo, la cavalcata dei combattenti, caracollanti e risplendenti: cavalli da battaglia fasciati dalle armature, galloni, pennacchi, tra ori e spade... Si sgranano eleganti, sontuosi, balenanti, carichi di armi. La bellicosa galoppata, dalle movenze antiquate, fende le nuvole (...))»¹⁸.



***I quattro cavalieri dell'Apocalisse* di Rex Ingram, 1921**

La storia di *I quattro cavalieri dell'Apocalisse* prosegue. Il castello di famiglia pieno di opere d'arte è saccheggiato dai soldati teutonici tra i quali vi è anche Otto, cugino di Julio, e Marcelo si salva dalla furia all'ultimo istante. Ritroviamo un'altra figura del catalogo: le case, il villaggio natio, il focolare domestico messo in pericolo dai teutonici senza alcun rispetto per la cultura e i luoghi storici della *civilisation* europea, come, ad esempio, nella sequenza della violazione del castello di *The Little American* (1917) di Cecil B. DeMille nella quale un gruppo di soldati tedeschi, una volta sfondato il portone d'ingresso, bruciano quadri preziosi per scaldarsi, spaccano antichi e pregiati mobili e bevono bottiglie di vino aprendole brutalmente. Marcelo si rifugia a Parigi e si arruola assieme al figlio autorizzandolo a uccidere anche i cugini se per caso dovesse incontrarli sul terreno di battaglia. Ogni cambio di sequenza è ora segnato dalla visione dei Quattro cavalieri in marcia.

La dura vita del fronte cambia Julio: da ballerino impomatato ora è un rude soldato (barba lunga e atteggiamento composto), in un processo di cambiamento che in varie forme è un altro *topos* del genere. Lo ritroviamo ad esempio nella prima parte di *All'ovest niente di nuovo* con studenti borghesi un po' damerini che credono di andare alla guerra come a un ritrovo di boy-scout, e che, dopo il confronto con i veterani abituati a tutto, alla fame, al freddo, alla morte, e i primi contatti con il fronte, cambiano fisionomia e tono. «Dalla propaganda – scrive Gentile – i combattenti erano descritti come uomini purificati dalle scorie di una vita borghese condotta spesso all'insegna dell'egoismo, rigenerati dalla fusione con l'anima collettiva della nazione, in mistica comunione di intenti e di voleri con i loro

governanti e comandanti, consapevoli del dovere che compivano, con virtù stoica, cristiano sacrificio e patriottico entusiasmo»¹⁹. Forse, tra i milioni di soldati mobilitati negli anni di guerra, si potevano trovare uomini che subivano «rigenerazioni» simili convinti di essere al servizio di una nobile causa, ma la gran massa non subiva certo le «scorie di una vita borghese», al contrario ritrovava nelle trincee condizioni simili alla vita da civili. La propaganda, la letteratura e il cinema narrano la trasformazione di una componente sociale molto ristretta tra le truppe; i personaggi sono quasi sempre provenienti dalla borghesia e i personaggi proletari sono di contorno, compagni di trincea che spesso muoiono per primi. La diversa provenienza sociale sembra sciogliersi nell'uniformazione della divisa e condivisione delle stesse avversità, ma resta tuttavia segnata la differenza tra truppa e ufficiali, le due nuove classi sociali della guerra, e tra veterani e nuove reclute inesperte, in questo caso come diversificazione di *Bildung* (presto le nuove reclute o moriranno o diventeranno essi stessi uomini maturi come i veterani).

Julio è ora al fronte e durante un attacco notturno finisce nel cratere di una granata assieme al cugino tedesco: i due non guardano al sangue che li lega e stanno per uccidersi quando una bomba li polverizza entrambi. Si arriva a questo punto alla figura dei soldati che resuscitano per dare un monito a chi è rimasto. Julio-Valentino è morto ma si fa vivo in un altro modo: appare in una visione fantasmatica all'amante che sta per abbandonare un'altra volta il marito infermo. La ferma sulla porta e le impone di tornare indietro e di restare al fianco dell'ex soldato cieco. Marguerite deve espiare la colpa prendendosi cura del marito: i morti ritornano per obbligarci al pentimento, mentre Julio, l'impenitente libertino, da morto dimentica le licenze amorose e si redime dal peccato. Si ripete il cliché del ritorno fantasmatico dei morti che chiedono moralità e rispetto per chi ha combattuto. Il finale del film avviene in un cimitero militare, tra file interminabili di croci, dove i sopravvissuti della famiglia si ritrovano sulla tomba di Julio. In posizione defilata c'è anche Cernov, a cui il padre chiede se conosceva il figlio. «Sì, li conoscevo tutti» risponde. In cielo appaiono i Quattro cavalieri e il film si chiude con la didascalia che prospetta una difficile ma possibile speranza di redenzione: «È arrivata la pace, ma i Quattro cavalieri devasteranno ancora l'umanità vagando senza tregua per il mondo fino a quando ogni odio sarà scomparso e nel cuore degli esseri umani regnerà l'amore». Ha ragione Alonge a sostenere che nel 1921 «il sogno wilsoniano della “guerra per porre fine alla guerra” e della Società delle Nazioni si è ormai infranto. Ne *I quattro cavalieri dell'Apocalisse* c'è ancora l'odio per i tedeschi, ma non più la certezza che il

terribile sacrificio pagato per fermarli sia stato sufficiente»²⁰.

Il ritorno dei morti

Il cinema continuerà a proporre cortei di morti viventi: nel finale di *All'ovest niente di nuovo* i soldati del plotone di Paul Bäumer, tutti morti, si allontanano marciando e voltandosi poi verso il pubblico per ammonirci con un'ultima occhiata; nella scena che chiude *Les Croix de bois* il personaggio interpretato da Pierre Blanchard sogna un corteo di soldati morti di varie nazionalità ognuno con la propria croce in marcia verso la resurrezione o l'eternità. Anche la letteratura li propone. Nel 1926 Dorgelès pubblica *Le Réveil des morts*²¹ nel quale i morti risorgono e vengono a controllare se qualcosa nel mondo dei vivi è cambiato, se hanno preso coscienza della follia della guerra e se il loro sacrificio è servito a qualcosa. Scoprono che non è cambiato niente e il corteo dei cadaveri infuriati assedia Parigi quasi a reclamare vendetta. La catarsi assume la dimensione della presa di consapevolezza e nel romanzo l'elaborazione del lutto degli anni Venti si trasforma in un atto di condanna.

Tra le sfilate vi sono anche quelle di giovani soldati che stanno per morire e sono già potenzialmente morti: sono gli eroi della battaglia di Langemarck²², sono gli studenti dei Wandervoegel che nel loro zaino avevano gli shrapnel e i libri di Nietzsche. Nel romanzo *Der Sturm auf Langemarck* di Hermann Thimmemann²³, che circola in migliaia di copie in Germania e s'inserisce nell'acceso clima nazionalsocialista del 1933, si racconta l'iniziazione alla guerra dei ragazzi del movimento giovanile, fieri di morire eroicamente per la patria. Thimmemann racconta che dopo essere stati colpiti dalla mitraglia nemica, udendo cantare *Deutschland über alles*, i feriti gravi, persino i morti si sarebbero rialzati per compiere un ulteriore gesto di omaggio alla nazione e cadere gloriosamente cantando. Il mito popolare di Langemarck (mito, perché cantare mentre si corre all'attacco delle trincee nemiche, con le mitragliatrici che sparano, le bombe che scoppiano, il frastuono, è impensabile) si fissa subito come l'episodio esemplare del coraggio e dello spirito di sacrificio della gioventù tedesca. I nazionalsocialisti lo elevarono a modello per le giovani generazioni nella speranza che lo spirito dei morti potesse riaccendere quel coraggio che, secondo loro, era andato perduto nel dopoguerra.

Il ritorno dei morti viventi ebbe dimensioni diverse oltre a quelle cinematografiche o letterarie. Già durante il conflitto si praticò lo spiritismo che diventò nel dopoguerra una prassi diffusa per mettersi in contatto con i

caduti. Poter richiamare in vita i propri cari morti in guerra aiutava i sopravvissuti a lenire il trauma della perdita, era una sorta di «negazione privata della morte»²⁴. Lo spiritismo attrasse persone di ceti sociali diversi come il filosofo Henri Bergson, il criminologo Cesare Lombroso, lo scrittore Arthur C. Doyle che aveva perso sui fronti il figlio Kinsley, il fratello e il cognato; ne racconta l'esperienza Oliver Lodge che in *Raymond* (1916), scritto in memoria del figlio, descrive sedute di spiritismo che hanno permesso all'intera famiglia di conoscere la vita dello scomparso. Traccia si trova nella *Montagna magica* di Mann quando, nelle ultime pagine, Hans Castorp partecipa a una seduta spiritica prima di ridiscendere in pianura e morire in guerra, o nel quadro *The Menin Gate at Midnight* di Will Longstaff del 1927, artista che si dedicava a sedute spiritiche. Longstaff racconta di aver dipinto il quadro dopo aver sognato che i soldati britannici sepolti a Ypres risorgevano dalle tombe e lievitavano verso l'eternità (il quadro ebbe notevole successo).

Lo spiritismo più moderno e la forma più tecnologica della resurrezione e del culto dei corpi morti si deve in ogni caso al cinema. Milioni di spettatori, soprattutto donne, andavano nei cinematografi nella speranza di poter vedere sullo schermo nelle cineattualità il volto e il corpo del figlio o del marito al fronte, o semplicemente per mettersi in contatto e mantenere in vita il rapporto con i propri cari lontani al di là, nelle trincee. Questa pratica fantasmatica è raccontata in modo geniale da Ibañez nel racconto *La Vieille du cinéma*, scritto nei primi anni Venti²⁵. È la storia di un'anziana fioraia che crede di aver riconosciuto sullo schermo il nipote morto al fronte. Quella figura di luce è viva, è il nipote «in carne e ossa», e ogni sera la donna entra al cinema e gli parla, conversa con lui e ha l'impressione che la figura sullo schermo le risponda. Per la vecchia questi incontri quasi spiritici sono la sua consolazione e la sola ragione di vita. La guerra termina e l'esercente del cinema toglie il film dal cartellone: per la fioraia è la seconda morte del nipote, lo hanno ucciso un'altra volta. Scoprendo che il film è ancora proiettato nei cinema di altri paesini, parte allora alla ricerca: «e, con uno sforzo supremo, si alzò e camminò dietro al fantasma, lungo le strade interminabili, nere, glaciali... Come noi tutti camminiamo attraverso le tristezze e le amarezze della vita, guidati dai ricordi incontro all'Illusione»²⁶.

1. Cfr. H. Barbusse, *Il fuoco* (1916), Kaos, Milano 2007.

2. Id., *Paroles d'un combattant*, Flammarion, Paris 1920, pp. 7-8.
3. Cfr. J.M. Winter, *Il lutto e la memoria*, il Mulino, Bologna 1998, p. 191.
4. *Ivi*, p. 28.
5. Blaise Cendrars, nel 1918, dopo aver subito l'amputazione dell'avambraccio destro al fronte, scrive uno dei più duri romanzi contro la guerra, *Ho ucciso*. Cendrars racconta che nel film di Gance «ho fatto di tutto: addetto alla manutenzione, al materiale di scena, elettricista, progettista dei costumi e delle scenografie, impresario, operatore, aiuto regista, autista, contabile, cassiere e, nella scena del *Ritorno dei morti*, divenni un Maccabeo, coperto di sangue di cavallo perché dovevo perdere la mano una seconda volta per esigenze sceniche»; in B. Cendrars, *Oeuvres complètes*, Denoël, Paris 1964, p. 172.
6. G. Sadoul, *op. cit.*, p. 637.
7. Cfr. J.M. Winter, *op. cit.*, p. 29.
8. In A. Kelly, *All Quiet on the Western Front. The Story of a Film*, I. B. Tauris, London-New York 1998, p. 24.
9. Cfr. J.M. Winter, *op. cit.*, p. 200.
10. In «La Cinématographie française», 14 gennaio 1938, p. 16.
11. In «La Revue spirite», novembre 1918.
12. K. Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità* (1922), Adelphi, Milano 1980, pp. 616-617.
13. Nel 1962, Vincente Minnelli gira l'omonimo remake ambientandolo nella Seconda guerra mondiale.
14. Cfr. V. Blasco Ibañez, *I quattro cavalieri dell'Apocalisse* (1916), Newton, Roma 1995. Subito tradotto in molte lingue, è il romanzo più venduto negli Stati Uniti nel 1919. Il romanzo è di nuovo portato sullo schermo da Vincente Minelli nel 1962 ma ambientato nella Seconda guerra mondiale.
15. Cfr. G. Alonge, *op. cit.*, p. 76.
16. E. Gentile, *op. cit.*, p. 223.
17. *Ivi*, p. 218.
18. H. Barbusse, *Il fuoco*, cit., p. 370.
19. E. Gentile, *op. cit.*, p. 230.
20. G. Alonge, *op. cit.*, p. 77.
21. R. Dorgelès, *Le Réveil des morts* (1923), Michel Albin, Paris 1926.
22. Combattuta nel novembre 1914.
23. Cfr. H. Thimmernann, *Der Sturm auf Langemarck*, Knorr & Hirth, München 1931.

24. Cfr. D. Cannadine, *War and Death, Grief and Mourning in Modern Britain*, in J. Whaley (a cura di), *Mirrors of Mortality. Studies in the Social History of Death*, Europa, London 1981, p. 227.
25. V. Blasco Ibáñez, *La Vieille du cinéma*, in «Las Oeuvres Libres», XIX, gennaio 1923; tradotto da Michele Canosa in R. Renzi, *op. cit.*, pp. 159-172.
26. *Ivi*, p. 172.

La sindrome Lusitania

Nel 1889 esce il romanzo pacifista *Die Waffen nieder! Eine Lebensgeschichte*¹ della baronessa Bertha von Suttner, premio Nobel per la pace nel 1905. Tradotto in più di venti lingue, è la storia di Martha che perde i suoi due mariti a causa della guerra. Nel 1914, il danese Holger-Madsen con l'aiuto di Carl T. Dreyer, lo porta sullo schermo con il titolo *Ned med Vaabnene*². Il film, a differenza del romanzo che chiama in causa il bellicismo europeo, non ha una precisa identificazione degli eserciti e delle nazioni in conflitto: è genericamente pacifista e la rappresentazione della guerra ha modalità ottocentesca. Il film doveva essere proiettato alla Conferenza di pace organizzata dalla Suttner per il settembre del 1914 a Vienna, ma la baronessa muore il 21 giugno, sette giorni prima dell'attentato di Sarajevo.

Nel settembre del '14, il film è proiettato negli Stati Uniti ai meeting della New York Peace Society e persino nel carcere di Sing Sing (forse confondendo il bellicismo con la violenza criminale). La stampa lo approva per l'«innegabile realismo che non c'è pericolo possa suscitare alcun sentimento militarista nel pubblico (...). Non c'è il fasto e la cerimonia, la parata e lo splendore della guerra, come appare nelle sfilate; ma la dura, orribile, schiacciante realtà di battaglie e corpi maciullati di uomini e cavalli»³. Il successo di *Ned med Vaabnene* stimola in America la produzione di film contro la guerra⁴; ma il pacifismo radicale di Bertha von Suttner e di Holger-Madsen hanno però caratura diversa da quello manifestato dai cittadini e dai film statunitensi.

La sanguinosa Guerra di secessione aveva lasciato profonde ferite nella mentalità degli americani stimolando posizioni antibelliciste. Nel 1906 Andrew Carnegie, fabbricante di cannoni e nel trust dell'acciaio, dona dieci milioni di dollari per la costituzione dell'Associazione newyorkese per la pace, e nel 1912 il ricco Edwin Ginn patrocina la Fondazione per la pace mondiale. La Lega ecclesiastica per la pace e l'Associazione nazionale dei club cosmopoliti si battono per propagandare gli ideali pacifisti, e l'industriale Henry Ford, il fabbricante di automobili di Detroit, intraprende la clamorosa crociera della pace che giunge sino in Norvegia. Nel Paese si canta *I Didn't Raise My Boy to Be a Soldier* di Albert Bryan⁵ (convertita nel

dicembre del 1915 nella sua parodia antipacifista *I'm Glad My Son Grew Up to Be a Soldier*⁶). Allo scoppiare della guerra in Europa i cittadini statunitensi parteggiano per la pace prevalentemente per isolazionismo preoccupati di dover pagare un prezzo salato per un conflitto lontano, in fondo, sicuri di essere protetti dal contagio bellico grazie al fossato naturale degli oceani. All'inizio sono dunque pacifisti per interesse, ma le posizioni nei confronti della guerra sono destinate a cambiare. «Nonostante l'enorme diffusione del pacifismo – scrive Lewis Jacobs – il conflitto europeo dispose gli animi alla guerra, sì che l'America, fino allora saldamente unita in un fronte pacifista, si trovò divisa da opinioni contrastanti (...) finché nel 1917 il passaggio dall'idealismo pacifista al furore sanguinario culminò nell'entrata in guerra»⁷.

Convincere gli americani a entrare in una guerra che non gli appartiene e che sentono lontana è difficile: bisogna instillare loro l'insicurezza suggerendo che con le moderne tecnologie di trasporto l'invasione degli Stati Uniti è possibile. Il cinema è lo strumento più efficace allo scopo. Recensendo *The Battle Cry of Peace*⁸ di James S. Blackton, il «New York Times» scrive:

Tempo fa qualcuno affermò che i migliori amici al mondo degli Stati Uniti erano gli oceani Atlantico e Pacifico. All'epoca era vero, ma oggi, con le moderne fortezze galleggianti e le gigantesche navi, cento delle quali potrebbero agevolmente portare sulle nostre coste in meno di una settimana un esercito di trecentomila invasori, sotto la protezione di una marina di gran lunga superiore alla nostra queste difese naturali valgono praticamente zero⁹.

Il presidente Wilson è deciso a restare neutrale e fino all'entrata in guerra anche i documentari manifestano una ipocrita neutralità perché negli States vi è una popolosa comunità tedesca, ma anche austriaca e russa: tenersi equidistanti mostrando punti di vista diversi è soprattutto necessità commerciale¹⁰. Il «Chicago Tribune», ad esempio, produce nel 1914 *On the Belgian Battlefield*, e nel 1915 *The German Side of the War* e *With the Russian at the Front*; il «Buffalo Times» nel 1915 *The Battle of Przemyśl*, che racconta la battaglia dal punto di vista austriaco, e *The Battle of a Nation* con il bombardamento e la conquista di Varsavia dal punto di vista tedesco; l'Industrial Moving Picture Company produce nel 1916 *Germany on the Firing Line*. Le dinamiche politiche sono però in movimento e gli interventisti hollywoodiani decidono che è giunta l'ora di affiancarle.

Blackton, il regista dandy inglese immigrato da Sheffield, elegante commodoro dell'Atlantic Yacht Club di Oyster Bay, condivide la profonda avversione per il cieco pacifismo, che considera una sorta di nemico interno, con il vicino di casa: Theodore Roosevelt. Nell'estate del 1915 a bordo del suo yacht, il Sagamore, il regista ha una discussione con un ospite influente: «La guerra. Non possiamo sfuggirle – dice Blackton – Bisognerebbe che non la si volesse. È anche la nostra battaglia. E quando entreremo...». «Oh, dai, commodoro – lo interrompe l'ospite – è veramente assurdo, ridicolo! Quello che fanno gli europei non ha niente a che vedere con noi. Non c'è pericolo che veniamo coinvolti. Proprio per niente! Lo so da fonti autorevoli che Wilson semplicemente non lo permetterà»¹¹. Qualche giorno più tardi, Blackton incontra Roosevelt e gli comunica l'intenzione di girare un film «che mostra cosa succederebbe se questo Paese fosse invaso da un esercito nemico. Metterò il pubblico americano di fronte ai fatti e cercherò di renderlo consapevole del pericolo (...) Credo che ci armeremo e saremo pronti a combattere... se dovremo farlo». Roosevelt considera l'idea *bully*, audace, e decide di dare tutto il suo appoggio politico al progetto (riuscì, tra l'altro, a fargli mettere a disposizione gratis duemilacinquecento marines per le scene di battaglia).

Il cinema si è messo al lavoro per preparare il cambio di scenario nel teatro di guerra; per raggiungere l'obiettivo bisogna lavorare sui sentimenti e in particolare sulla paura della violabilità del suolo americano. *The Battle Cry of Peace* è il caso emblematico di questa battaglia interna in cui l'industria delle armi usa spudoratamente il cinema come strumento di propaganda per convincere l'opinione pubblica e l'establishment politico della necessità di prepararsi alla guerra. La battaglia cinematografica interventista ha inizio: oltre al film di Blackton, si gira nel 1916 *War Bride's Secret* di Kenean Buel, parodia di *War Brides* di Herbert Brenon¹². La neutralità del presidente Wilson e la diffusione del pacifismo e del non interventismo di comodo andavano battuti: il cinema è l'arma più adatta a sconfiggerli. Lo stesso Blackton non ha mai nascosto le sue intenzioni: «Era un film di propaganda per far entrare gli Stati Uniti in guerra. Andava contro il governo perché in quel periodo Wilson difendeva la neutralità e la pace, dicendo di essere troppo orgoglioso per combattere»¹³.

The Battle Cry of Peace sostiene la necessità di proteggersi da un eventuale attacco di una non tanto imprecisata potenza straniera, cercando di scardinare la sicurezza dell'invulnerabilità del territorio statunitense. Vuole

incidere in modalità indiretta sul pubblico perché convincerlo in modo diretto ad aiutare militarmente la Gran Bretagna e la Francia avrebbe probabilmente ottenuto un effetto modesto. La strategia di propaganda è più efficace se si sostiene che bisogna preparare la difesa del suolo americano, com'è altrettanto efficace non attaccare frontalmente i pacifisti ma mostrarli come persone in buona fede che cadono nei tranelli del nemico. Non a caso né Blackton né Hudson Maxim, autore del libro *Defenseless America* da cui è tratto *The Battle Cry of Peace*, nel presentare il film sostengono apertamente la causa dell'interventismo. Insistono sulla necessità della preparazione di un'eventuale difesa militare: «è una cosa nobile per un uomo morire in combattimento per difendere il proprio Paese e la propria casa» dichiara Maxim alla prima newyorkese del film «ma è ancor più nobile per se stesso e per il Paese fare in modo di non morire sui campi di battaglia. La mitragliatrice è l'arma più efficace per salvare le vite. Ci sono molti cittadini americani che sono influenzati dalla propaganda pacifista fatta da persone in buona fede, ma se questi uomini potessero vedere gli effetti della loro propaganda muterebbero opinione»¹⁴.

Il libro di Maxim, che guarda caso è il proprietario di un'industria di munizioni e di armi¹⁵, racconta l'invasione di New York da parte di un esercito straniero non identificato ma facilmente identificabile. La figlia del regista, Marion, chiese al padre: «Come chiamerai il nemico? Ovviamente, tutti sapranno che per te sono tedeschi, ma non puoi dirlo apertamente», e Blackton le rispose: «Li chiamerò Ruritani, ma saranno uguali ai tedeschi»¹⁶. La storia prende il via allorché Vandergriff, acceso sostenitore del pacifismo, ospita nella sua casa Emanon, un individuo che si professa attivista del movimento pacifista, ma in realtà è una spia nemica. John, innamorato di una delle figlie dei Vandergriff, dopo aver letto il libro di Maxim cerca di convincere il futuro suocero a cambiare opinione, ma senza risultato: non gli resta che lanciare l'idea di far sottoscrivere agli americani un fondo per la sicurezza militare e l'acquisto di nuove armi. Poco dopo, mentre Vandergriff presiede un gigantesco meeting per la pace, una flotta straniera attacca New York. La città capitola sotto i bombardamenti e le truppe nemiche la invadono. Privo di difese valide il sacro suolo statunitense cade facilmente in mani straniere, e, nella seconda parte del film, in pericolo è anche l'onorabilità della donna americana assediata dalla brutalità dei militari occupanti.

La trama fantapolitica del film deriva da *topoi* che nei decenni successivi

prenderanno nel cinema le vesti degli extraterrestri, degli ultracorpi venuti dall'altro mondo, alias ruritani comunisti, capaci di modificare anche le coscienze. Chi vide all'epoca *The Battle Cry of Peace* raccontò di essere stato fortemente impressionato dalle scene della distruzione dei grattacieli newyorkesi per effetto dei bombardamenti nemici¹⁷. Il profondo trauma seguito all'attacco delle Torri Gemelle ha forse qui la sua origine, allorché gli americani scoprono che alla finzione cinematografica è seguita la realtà. In Italia, un osservatore attento come Gariazzo ne critica la becera propaganda e la rappresentazione delle «nequizie del nemico»:

Lo scopo (del film, *ndr*) era di sviluppare l'odio di razza, e si fecero vedere i segretari, i servi, le mogli di origine teutonica, tramare con fredda ferocia i più orribili delitti, meditare la distruzione della libertà americana, disporre ordigni esplodenti, preparare incendi, diffondere epidemie, indifferenti a tutto, fuorché all'ordine del lontano Imperatore. Si dimostrò la possibilità dell'attacco in forze contro la città di New York, e l'invasione e il dominio tedesco estendersi brutale sull'America, colla forza delle armi dopo la lunga, subdola, feroce preparazione di un esercito di traditori e di spie. Non è possibile assistere a tali spettacoli senza sentirsi sdegnati contro quel popolo di fanatici e di spioni! Lo scopo è dunque raggiunto¹⁸.

L'invasione dei Ruritani

La paura della vulnerabilità insulare aveva precedenti letterari e cinematografici: si pensi alla novella di Herbert G. Wells, *The War in the Air* del 1908¹⁹, portata sullo schermo nel 1909 da Charles Urban in *The Battle in the Clouds*, e alle novelle di William le Queux, *The Invasion of 1910* del 1906, o al film *Invasion of Britain* della Gaumont; ma il film di Blackton costruisce un potente archetipo cinematografico anche grazie allo strepitoso successo. Si calcola che più di cinque milioni di persone l'abbiano visto e a Londra è proiettato all'aperto a Trafalgar Square per settimane intere. La reazione del fronte pacifista non si fece attendere guidata dall'industriale Henry Ford che fece pubblicare in duecentocinquanta quotidiani un manifesto contro il film: «Per mesi i cittadini degli Stati Uniti hanno subito un continuo martellamento da riviste, giornali, film. Nessun nemico è in vista. Tutte le pressanti richieste di spese per miliardi, l'accumulazione di armi e l'imposizione al Paese di una casta militare sono basati non sulla realtà ma sulla finzione»²⁰.

L'attacco al film è il segno di quanto si consideri importante l'azione propagandistica del cinema ritenendola in grado di costruire mentalità politiche oltre che immaginari. Ford non si ferma al manifesto e continua la battaglia giornalistica accusando Maxim di usare il film per ottenere finanziamenti dello Stato per la Maxim Munitions Corporation fondata nel novembre del 1915 (Maxim si difese sostenendo di aver scritto il suo libro nel febbraio del '15). La casa produttrice Vitagraph fa causa a Ford chiedendo un milione di dollari di danni con l'aiuto dalle dichiarazioni di Roosevelt: «Il film di Blackton ha servito la causa degli alleati più di venti divisioni di soldati»²¹. Tutto si chiude allorché Ford, una volta che gli Stati Uniti sono entrati in guerra, diventa un super-patriota e mobilita le sue industrie per la causa (gli affari sono affari...).

La posizione interventista di Blackton non è isolata: nel 1916 il reverendo segregazionista e ferocemente antisocialista Thomas Jr. Dixon porta sullo schermo il suo romanzo di fantapolitica, *The Fall of a Nation*²². Il principale obiettivo del film è combattere il pacifismo del segretario di Stato dell'amministrazione Wilson, William J. Bryan, e di Ford. Per Dixon il pacifismo equivale a codardia e slealtà, e la sua visione geopolitica divide il mondo tra l'ordine democratico statunitense e quello delle teste coronate europee definite «la terra rosso sangue delle corone» e «il veleno dei re»²³. Con queste premesse è facile capire quale sia il tono e come si dipani la storia

del film che vede gli Stati Uniti impreparati all'attacco dell'European Confederated Army capitanata dalla Germania le cui truppe invadono il suolo americano uccidendo brutalmente bambini e veterani di guerra. Il Paese è salvato da un interventista del Congresso che convince i politici ad abbracciare le armi per difendersi dagli invasori. Semplice e propagandisticamente aggressivo, ma gli Stati Uniti non sono ancora mentalmente pronti per l'intervento e il pacifismo di Wilson paga: nel 1916 è riletto. I film di Blackton e di Dixon non trovano tutti consenzienti; nel febbraio del 1916, la rivista «Motion Picture Magazine» scrive: «Non ci hanno mostrato i milioni di vedove e di orfani che sono il risultato del conflitto. Non ci hanno fatto sapere la disperazione, la fame e la sofferenza che sono le inevitabili conseguenze della guerra. (...) Sono immagini militariste, estremamente marziali»²⁴.

Tutto sommato, le polemiche mostrano che gli americani sono più sensibili degli europei e capaci di intravedere le possibili conseguenze di un conflitto, preveggenza data loro forse dalla vicinanza temporale dei massacri della Guerra civile e da una lontananza geografica e mentale dai problemi del Vecchio continente. La battaglia tra pacifisti e interventisti continua usando principalmente il cinema come arma e per vincerla non si va troppo per il sottile, perché il pubblico popolare ha bisogno di argomenti semplici e di sentimenti forti, quando non irrazionali. La paura di un attacco nemico sul suolo americano è il grimaldello mentale per modificare l'atteggiamento dei cittadini. Dopo *The Battle Cry of Peace*, nel marzo del 1916 esce *The Flyng Torpedo* di John B. O'Brien e Christy Cabanne con John Emerson e Bessie Love (con supervisione di Griffith). Vi si narra l'invasione della California da parte di giapponesi armati di torpedini volanti che bombardano le città costiere con proiettili telecomandati. A *The Flyng Torpedo* segue nel 1917 il serial *Patria*, quindici puntate volute da William R. Hearst e dirette da Leopold e Theodore Wharton e Jacques Jaccard. Nel serial fantapolitico, Giappone e Messico si sono alleati contro gli Stati Uniti: il Messico di Pancho Villa vuole riprendersi i territori perduti durante la rivoluzione texana e la guerra del 1847 e l'Impero del Sol Levante, aiutato dall'infido barone Huroki, finge di dargli una mano nutrendo la segreta ambizione di diventare padrone assoluto del continente nord-americano. L'indomita Patria Channing, sorta di Giovanna d'Arco americana interpretata da Irene Castle²⁵, organizza la resistenza, raccoglie un esercito di coraggiosi e rigetta oltre confine e in mare gli invasori. C'è però un problema: gli Stati Uniti stanno per entrare in guerra

e il Giappone è alleato con l'Inghilterra, quindi mostrare i giapponesi come nemici potenziali è sconveniente. Il presidente Wilson prende carta e penna e scrive all'International Film Service, la società produttrice del serial:

Non saprei dirvi quanto il carattere dello scenario di *Patria* mi abbia profondamente turbato. Esso è estremamente ostile al Giappone e temo che abbia per effetto una grande ostilità verso di noi, pregiudizievole al nostro paese, specialmente nelle presenti circostanze. Mi prendo quindi la libertà di chiedere alla vostra società se non sarebbe possibile di ritirare il film dalla circolazione²⁶.

Se si scomoda addirittura il presidente degli Stati Uniti per un serial fantapolitico, si può capire quale sia la forza del cinema in quel momento. Nel 1917 Blackton, assieme a William P.S. Earle, firma *Womanhood: the Glory of a Nation*²⁷, sequel antipacifista e interventista di *The Battle Cry of Peace*, nel quale appaiono nel ruolo di se stessi Roosevelt e Wilson. È la storia della bella Mary chiesta in sposa dal conte Dario di Ruritania, un immaginario (ma non tanto) Paese europeo. Promettendogli una risposta, Mary ritorna negli Stati Uniti via Manila. Passando per le Filippine, viene a sapere che New York è stata attaccata a sorpresa dalla Ruritania e che nel corso dell'attacco la madre e la sorella sono rimaste uccise. Paul, politico americano, riaccompagna Mary in patria e a New York apre una campagna per riorganizzare l'esercito. Mary usa il fascino che esercita su Dario, il cui padre è a capo delle forze della Ruritania, per carpirgli segreti militari. Alla fine gli Stati Uniti riescono a vincere la guerra. Nel recensirlo, «Variety» scrive:

È molto dubbio che spettatori inclini alla slealtà verso la bandiera siano influenzati nella direzione opposta dal film, non più che il patriottismo di chi è leale si infervori maggiormente a causa di questo. Come propaganda è eccellente, ma, nonostante tutti i suoi evviva, lascia un sentimento di delusione perché non ha presentato argomenti più potenti a favore della causa di quanto sia stato fatto precedentemente²⁸.

Ultimi fuochi

Il fronte cinematografico pacifista (forse sarebbe preferibile definirlo neutralista) risponde a *The Battle Cry of Peace* con *War Brides*²⁹ basato sulla commedia omonima di Marion C. Wentworth edita nel 1915. Diretto dall'irlandese Herbert Brenon e interpretato dall'attrice russa Alla Nazimova, racconta la storia di Joan il cui marito, George, è inviato al fronte assieme ai suoi tre fratelli. Alla notizia che George è rimasto ucciso il primo impulso di Joan è di suicidarsi, ma è incinta e non vuole uccidere anche la nuova vita che sta per arrivare. Le autorità militari vorrebbero che le giovani donne si accoppiassero con i soldati in partenza per il fronte in modo da avere una nuova generazione di combattenti. Per questo è previsto che il re (siamo in un Paese immaginario) passi per il villaggio per convincerle a procreare. Joan organizza la protesta delle donne che, vestite di nero in segno di lutto, vanno incontro al re. I soldati minacciano di ucciderla, ma è Joan che davanti ai soldati si uccide per impedire che una nuova generazione rimanga vittima del militarismo: «Se non darete alle donne il diritto di votare pro o contro la guerra io non darò un bambino per il paese!», recita il cartello finale prima del suicidio. Alla sua uscita, il «New York Times» mosse una curiosa analisi critica degli aspetti militari del film:

Quando si mostrano immagini come quelle della battaglia della Somme ci dovrebbe essere una legge contro i registi che riprendono scene belliche di finzione per costringerli a riprodurre scene più vicine alla realtà. In *War Brides* vi è una finta scena di battaglia in cui l'esercito difensivo occupa un sistema di trincee a più piani di livello. Un esercito all'attacco striscerebbe fino al limite delle trincee superiori e getterebbe da lì bombe sul nemico inerme, mentre se quelli nelle trincee volessero sferrare un'offensiva, dovrebbero scalare elevazioni alte come dei dirupi³⁰.

Le modalità della guerra sul fronte italiano erano dunque sconosciute agli statunitensi che trovano irrealistico ciò che invece sul fronte dolomitico stava accadendo. Il gioco tragico dello scambio fra realtà e finzione è di sicuro un'altra forma di cecità e di scarsa conoscenza di ciò che stava accadendo in Europa.

L'ultimo sforzo del cinema pacifista statunitense prima del definitivo rullar dei tamburi è *Civilization* (1916) di Raymond B. West³¹. È il primo film della storia del cinema in cui appare la figura di Cristo e il successo che ottenne fu

considerato un eccezionale *endorsement* alla rielezione di Wilson a presidente nel 1916. *Civilization* si apre con un prologo che è una sorta di sermone per mettere in guardia gli statunitensi sulla possibile fine della civiltà causata da chi non segue l'insegnamento di Cristo: ama il prossimo tuo come te stesso. Un inizio piuttosto forte, se non furbesco, che è nello stile del cinismo commerciale di Ince. In una delle versioni del film si legge nei cartelli di prologo:

(...) Questa è l'allegoria di una guerra che irride a un mondo che si vanta di progredire. Non si occupa di chi abbia torto o ragione, ma rappresenta coloro che stanno pagando la macabra punizione: l'Umanità. Se l'orribile scia di morte della battaglia si allunga vivida nella scena del racconto, è nella speranza che un mondo scioccato e sconvolto possa d'ora in avanti dedicarsi con più convinzione alla causa della pace. Che la nostra Civiltà non sia lo zimbello dei nostri ideali più cari, ma il sinonimo di un'opera grandiosa: l'Umanità. Dedicato a quel vasto, pietoso esercito le cui lacrime hanno coronato l'universo: le madri di coloro che sono morti.

Dopo il prologo, il film si apre in un campo totale della tranquilla piazza del villaggio di Nurma nel regno immaginario di Wredpryd. Il re di Wredpryd vuole la guerra e ordina al conte Ferdinand, inventore di un nuovo tipo di sottomarino, di affondare una nave passeggeri (ricorrere allo shock del Lusitania affondato dagli U-Boot tedeschi il 7 maggio 1915 è un'altra trovata di Ince per toccare il cuore del pubblico statunitense), ma Ferdinand si rifiuta. L'equipaggio si ammutina e il conte decide piuttosto di far affondare il sottomarino. Finito in Purgatorio, Ferdinand incontra Gesù che gli ordina di tornare sulla Terra: «La pace sia con te, figliolo, perché la tua redenzione è nel tuo amore per l'umanità. Troppi delitti sono stati commessi in mio nome». Tornato a Wredpryd, Ferdinand inizia la sua missione, ma è incarcerato e condannato a morte. Cinquemila madri del regno confluirono allora a palazzo reale pregando il re di far visita alla cella dov'è rinchiuso il conte. Il re lo trova morto, ma dal suo corpo emerge Cristo che lo conduce a vedere gli effetti della guerra sui campi di battaglia. La pace così torna, ma solo al cinema. Il 19 marzo del '17 è affondato il Vigilantia e Wilson ottiene il 2 aprile del 1917 l'approvazione da parte del Congresso all'entrata in guerra. Anche Hollywood indossa l'elmetto, dimenticando presto il pacifismo.

Alla dichiarazione di guerra il passaggio dal mero anti-pacifismo al

bellicismo totale era già avvenuto. Appena dichiarata la guerra, pacifisti, socialisti, tedeschi e unionisti divennero sospetti. Il rifiuto di salutare la bandiera divenne causa di arresto e di persecuzione. (...) Il governo bandì dalla circolazione tutti i film pacifisti, che rimasero pertanto inutilizzati. Le Case cinematografiche si affrettarono a produrre film in linea col tono assunto da una nazione in guerra e, al pari dei giornali e degli altri strumenti propagandistici, presero senza esitazione a omettere, deformare, alterare i fatti³².

Solo una settimana dopo la dichiarazione di guerra, la Mary Pickford Film Corporation mette in cantiere *The Little American* diretto da DeMille e da Joseph Levering (il film uscì il 12 luglio del 1917). È tutto uno sventolare di bandierine statunitensi per una vicenda patriottico-sentimentale. Mary Pickford, simbolo della purezza e bellezza delle donne americane, è Angela, fidanzata con il tedesco Karl che, scoppiata la guerra, è costretto a rientrare in Germania. Anche Jules, diplomatico francese rivale in amore di Karl, è richiamato in patria. Angela parte per l'Europa dopo la notizia della morte della zia residente in un castello francese, ma la nave è silurata anche se gli Usa sono a quel tempo una nazione militarmente neutrale. Ancora una volta il cinema fa leva sulla sindrome Lusitania per promuovere la guerra e le sequenze dell'affondamento sono tra le più belle e drammatiche del film. Angela, salvatasi dal naufragio, arriva al castello diventato ospedale militare dove incontra Karl che cerca di aggredirla nel buio: la guerra ha cambiato gli uomini ma non troppo perché, quando il suo colonnello gli ordina di uccidere la fidanzata considerata una spia, Karl si rifiuta e la raggiunge davanti al plotone di esecuzione. I due sono salvati all'ultimo istante dall'intervento francese e s'imbarcano alla volta degli Stati Uniti. I tedeschi sono dipinti come masnada di violentatori ubriaconi; quando Angela protesta con il colonnello prussiano per gli abusi sessuali dei militari della compagnia, egli risponde: «I miei uomini devono svagarsi».

1. Cfr. B. von Suttner, *Die Waffen nieder! Eine Lebensgeschichte* (1889), Holzinger, Berlin 2013.
2. Il titolo internazionale è *Lay Down Your Arms*, ma ebbe anche altri titoli: *Surrender Arms*, *Down With Weapons* e *Die Waffen nieder!*. Proiettato a Copenhagen solo il 18 settembre 1915, è venduto in ventidue Paesi. Se ne

trova copia al Danish Filminstitut.

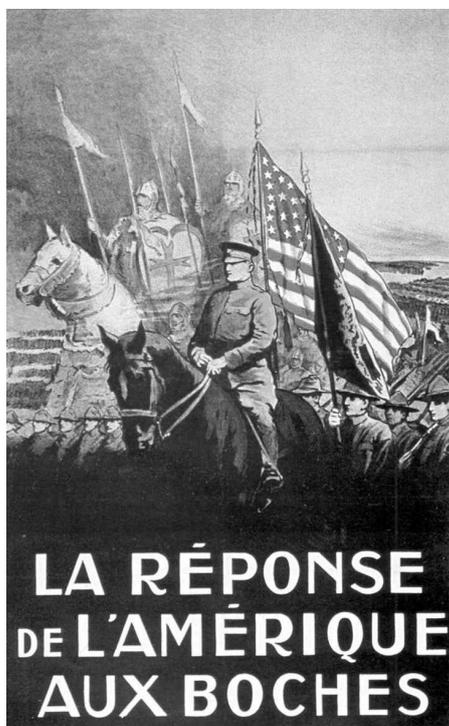
3. *Lay Down Yours Arms*, in «Motion Picture News», 22 agosto 1914.
4. Nel 1914 si producono: *Be Neutral*, *One Millions*, *Prince of Peace*, *The Envoy Extraordinary*, *The World's War*, *Victim of War*; nel 1915, tra gli altri, *The War O'Dream's*, *The Blood of Our Brothers*.
5. Secondo Theodore Roosevelt: «I babbei che applaudono la canzone dal titolo *I Didn't Raise My Boy to Be a Soldier* sono gli stessi che nel loro cuore applaudono la canzone dal titolo *I Didn't Raise my Girl to Be a Mother*».
6. Con l'entrata in guerra nel 1917, fiorirà un repertorio di canzoni patriottiche: *Over There*, *When Yankee Doodle Dandy Learns to Parlez-vous Français*, *Come on Papa*, *All Aboard for Home Sweet Home*.
7. L. Jacobs, *op. cit.*, p.331.
8. Il film è dato per scomparso; un rullo dei nove che componevano il film esiste alla Cinemateket-Svenska Filminstitutet e frammenti delle scene di battaglia si trovano alla George Eastman House. La ricostruzione è quindi fatta sulla base di articoli del tempo.
9. *The Battle Cry of Peace*, in «New York Times», 7 agosto 1915.
10. Cfr. B. Summers, *La grande guerra e la cinematografia americana*, in D. Leoni, C. Zadra, *op. cit.*, pp. 820-825.
11. M. Blackton Trimble, *J. Stuart Blackton. A Personal Biography by His Daughter*, The Scarecrow Press, London 1985, p. 69.
12. Gian Piero Brunetta cita anche *In the Name of the Prince of Peace* di James Searle Dawley (Brunetta lo data 1916, ma altre fonti 1914); non siamo però sicuri che si tratti di un film antipacifista. Cfr. G.P. Brunetta, “*Over There*”, *cit.*, p. 272.
13. L. Jacobs, *op. cit.*, p. 275.
14. *Big Opening for Vitagraph Feature. "The Battle Cry of Peace" is Shown to Crowded House-Many*, «Moving Picture World», 25 settembre 1915.
15. Maxim era socio della E. I. Dupont de Nemours Company che aveva ricevuto enormi finanziamenti dal governo inglese per potenziare il settore degli esplosivi.
16. M. Blackton Trimble, *op. cit.*, pp.74-75.
17. Cfr. *The Battle Cry of Peace*, in «Moving Picture World», 21 agosto 1915.
18. P.A. Gariazzo, *op. cit.*, p. 318.
19. H.G. Wells, *La guerra nell'aria* (1908), Garzanti, Milano 1966.
20. In K. Brownlow, *The War, the West*, *cit.*, p. 37.

21. *Ivi*, p. 38.
22. Il film è considerato perduto e la ricostruzione della trama è possibile solo grazie ai riferimenti della stampa d'epoca e alle fotografie di scena. Dixon è l'autore di *The Clansman*, romanzo da cui Griffith ricava *The Birth of a Nation*.
23. Cfr. «The New York Times», 7 giugno 1916.
24. Cfr. «Motion Picture Magazine», febbraio 1916. In L. Jacobs, *op. cit.*, p. 253, e A. Kelly, *Cinema and the Great War*, Routledge, New York 1997, p. 19.
25. Il film è uno dei contributi alla prima guerra mondiale di Irene Castle che partecipa così allo sforzo bellico britannico. Suo marito Vernon, inglese, si era arruolato in aviazione ancora prima dell'entrata in guerra degli Stati Uniti.
26. In G. Sadoul, *op. cit.*, p. 604.
27. Il film è considerato perduto e la trama è dedotta dalla stampa e da materiali d'epoca. Primo titolo è *The Battle Cry of War*.
28. *Womanhood: the Glory of a Nation*, in «Variety», 6 aprile 1917.
29. Il film uscì nel novembre del 1916. Marion Craig Wentworth, socialista e femminista del Minnesota, scrisse la commedia nel 1914 che ancor prima di essere pubblicata venne messa in scena a New York il 25 gennaio 1915 con Alla Nazimova come interprete. Il film ebbe un buon successo e fece incassare a Selznik, che lo distribuiva, trecentomila dollari, anche se molte città e stati federali lo proibirono per il suo pacifismo. Dopo l'entrata in guerra è rieditato con una connotazione anti tedesca. Il film non venne mai proiettato in Europa.
30. «The New York Times», 12 novembre 1916.
31. Coregia di Reginald Barker e Thomas Ince. La prima si ebbe il 17 aprile 1916 al Majestic Theatre di Los Angeles. Più tardi Ince lo rieditò aggiungendo delle scene per l'uscita a New York il 2 giugno al Criterion Theatre. Un'altra versione è quella britannica con il titolo *What Every True Britain is Fighting For*. Nel 1930 venne sonorizzato montando anche scene di parlato.
32. L. Jacobs, *op. cit.*, p. 337.

Lafayette, eccoci!

Il 4 luglio 1917, le truppe statunitensi sfilano a Parigi prima di andare al fronte. John J. Pershing, generale dell'esercito americano, esclama sugli Champs-Élysées: «Lafayette, eccoci!». La mentalità del corpo militare statunitense nei primi mesi di guerra è segnata dal desiderio di generosa ricompensa ai francesi che li avevano aiutati durante la Guerra d'indipendenza e di boriosa baldanza e superiorità nei confronti degli eserciti del Vecchio continente a cui non vogliono assolutamente mischiarsi. L'Europa è per loro un mondo lontano, amniotico, quasi sconosciuto, da cui ci si è staccati e resi indipendenti; è lo spazio ideale per l'uomo della frontiera per cimentarsi virilmente «in una moderna reincarnazione dei cavalieri medievali, (andando) alla ricerca di se stesso e delle proprie radici»¹.

La guerra riunisce il Vecchio e il Nuovo mondo creando qualche problema agli sceneggiatori cinematografici hollywoodiani: bisogna trovare il modo di coniugare nei film l'azione e la battaglia con la trama sentimentale. Un film esclusivamente di guerra senza storia d'amore è poco appetibile al pubblico degli States; si rende quindi necessario mescolare generi e anche codici diversi (immagini documentarie e di finzione) per non annoiare gli spettatori già saturi di cinegiornali. Il pubblico deve ritrovare al cinema situazioni conosciute e codificate in termini visivi anche se collocate in uno sfondo nuovo. Bisogna trovare un *escamotage* che permetta agli *yankee* in battaglia di incontrare una donna da amare, francese o americana che sia, oppure immaginare contorte e improbabili vicissitudini familiari, o curiosi proprietari americani di castelli francesi da difendere dai tedeschi. La fantasia non manca agli sceneggiatori che subito si mettono al lavoro sapendo che il pubblico non starà tanto a cavillare se le vicende narrate traballano o sono poco verosimili e starà piuttosto attento a seguire se l'eroina o l'eroe di turno, ovviamente innamorati, si salveranno coronando il loro sogno nel lieto fine.



Manifesto del documentario *La Réponse de l'Amérique aux boches*, 1918

Il primo a dettare la linea per fama e importanza è DeMille con *The Little American* la cui storia, di cui si è già detto, inizia dagli States con una donna americana che parte per prendere possesso del castello di una zia in Francia. La sceneggiatrice del film, Jeanie Macpherson, ha trovato il modo di far sbarcare in Europa l'eroina di turno, aggiungendovi gli U-Boot che affondano innocue navi passeggeri e gli unni che violentano le donne, per giustificare e propagandare l'entrata in guerra americana sui fronti europei. Quanto possa essere improbabile che una giovane donna americana parta dagli Usa per prendere possesso di un castello in tempi così pericolosi, non preoccupa molto De Mille che sa bene cosa coinvolge il pubblico.

Arriva poi Griffith con *Cuori del mondo*, il cui titolo è già programmatico, ma gli americani non si vedono nel film, ci sono solo i francesi. Lo schema è chiaro: un tranquillo e pacifico villaggio contadino e due giovani che si amano, poi arriva la guerra che li divide e i tedeschi che invadono il paesino compiendo barbarie fino all'arrivo delle truppe francesi. Si ha l'impressione che il primo conflitto mondiale sia trasformato da Griffith nella seconda parte della Guerra civile americana, il suo secondo tempo cinematografico. L'America non c'è, ma è idealmente presente come sottotesto, come immaginario. Griffith torna sul tema con *The Greatest Thing in Life*² (1918) che inizia tra le piantagioni di tabacco americane dove Jeanette (Lilian Gish) conosce Edward, un arrogante, raffinato, quanto attraente *southern youth*,

che la corteggia. Jeanette e il padre partono per la Francia, paese d'origine della famiglia, dove la ragazza sposa un tranquillo negoziante francese, monsieur Le Bebe. Scoppia la guerra ed Edward e Le Bebe si ritrovano a combattere i tedeschi. L'insolente americano impara in trincea a rapportarsi diversamente con gli altri. Le Bebe muore in battaglia e Jeanette, tornata in America, ritrova l'amore di un Edward profondamente cambiato. Il modello si sta consolidando e Griffith lo struttura attorno al tema della guerra come luogo di formazione o trasformazione, o persino di ritorno all'ideale uomo americano delle origini: generoso, altruista, semplice.

La struttura narrativa è ripresa anche nel cinema francese nella variante proposta nel 1918 da Léonce Perret in *Lafayette! We Come!* che riprende l'esclamazione di Pershing solo nel titolo senza altri riferimenti al generale. Nel film, Leroy, un americano che vive momentaneamente in Francia, è innamorato della francese Thérèse; quando la ragazza scompare misteriosamente, Leroy torna negli Usa per poi fare ritorno in Francia come soldato. Colpito dai gas e temporaneamente cieco, Leroy è curato senza saperlo da Thérèse: il lieto fine segue da copione. La Francia, prostrata dalla guerra, unisce la generosità dell'aiuto militare americano a quella femminile francese: un connubio denso e di genere. Anche nel primo dopoguerra per raccontare cinematograficamente il conflitto bisogna trovare escamotage che permettano di unire gli Usa e l'Europa con elementi narrativi sentimentali o avventurosi, ma con varianti diventate necessarie: ora non è più obbligatorio suonare la tromba patriottica e l'America non può restare cieca di fronte agli invalidi e ai morti.

Il modello è reso iperbolico nella prima parte de *I quattro cavalieri dell'apocalisse* che inizia dall'Argentina della fine Ottocento per spostarsi a Parigi e Berlino e poi trova il coraggio di non far finire bene la storia (siamo nel 1921 e gli happy end potrebbero stonare). Anche King Vidor, rielabora in *La grande parata* l'impianto narrativo ideato da Perret: il ricco Jim Apperson, arruolatosi e approdato in Francia, in attesa di essere inviato al fronte s'innamora della bella contadina Melisande; le truppe devono entrare in azione e la coppia è divisa. Fino a questo punto si perpetua il modello, ma poi Vidor introduce alcune sostanziali modifiche. Jim è ferito e gli viene amputata una gamba; torna in America da invalido. Riunire adesso Melisande a Jim per un happy end è impresa ardua per uno sceneggiatore che non voglia abusare dell'accettazione del pubblico, ma qui si gioca un elemento serio: Jim non riesce a riambientarsi nella famiglia e nella patria; la fidanzata

lo ha tradito e non accetta di aver pagato a caro prezzo il patriottismo mentre altri sono rimasti comodamente a casa. L'America non è più la sua *home* e, spinto dalla madre, Jim torna in Francia a lavorare la terra accanto a Melisande che non lo ha dimenticato. È un lieto fine mesto, meno riconciliante e che accenna a un cambiamento di visione forse dettato solo da un problema di sceneggiatura perché la riflessione sulla guerra si spegne presto nello scintillio ottimista dei *roaring twenties*.

Da Burgendorf a New York e ritorno

Nel 1928, un anno prima che l'età del jazz si dissolva nella Grande crisi, l'irlandese John Ford decide di affrontare l'andirivieni tra Europa e Usa (e la visione americana della guerra europea) in *L'ultima gioia*. Il film prende il via con una didascalia significativa: «Il Vecchio mondo – Un villaggio tranquillo, abitato da persone gentili» e subito dopo ci troviamo in un bucolico paesino stile bavarese o tirolese, Burgendorf, con il postino bonaccione dai baffoni imperiali, la birreria, i bambini che tornano da scuola indossando il cappellino da *alpenschutzen*: in poche parole, il trionfo degli stereotipi dell'Heimat tedesco immaginato da lontano. Il villaggio di Ford, uscito dai magazzini e dalle sartorie hollywoodiane, è però funzionale al dopo. Mamma Bernle, che sta lavando i panni al fiume, è madre di quattro figli: Franz, Joseph, Johann e Andreas. Joseph parte per l'America a tentare la fortuna invertendo gli usuali viaggi dal Nuovo al Vecchio continente. Johann e Franz sono spediti al fronte russo dove moriranno. L'arrivo di Joseph a New York è un altro momento essenziale del film: la metropoli è l'esatto contrario di Burgendorf, caotica, ricca e indifferente; dove l'uno è sì eguale all'altro, come recita una didascalia, dove certo la possibilità di realizzarsi è ampia (Joseph si arricchirà, si sposerà e avrà un figlio), ma dove manca il calore umano della piccola comunità contadina. Ford ama i grandi spazi, le praterie, i villaggi western (a cui Burgendorf un poco assomiglia), e non sopporta raccontare la vita cittadina novecentesca.

Gli Usa entrano in guerra e Joseph, ormai cittadino statunitense, si arruola e combatte contro la propria patria: sul campo di battaglia assiste alla morte dell'ultimo fratello, il più giovane, Andreas. Ford risolve brevemente l'unica sequenza di combattimento, ma con grande forza visiva e senza retorica. È notte e la nebbia confonde il paesaggio; i soldati americani appostati dietro ad un terrapieno sentono il lamento di un soldato tedesco agonizzante: «Mütterchen, Mütterchen»; uno dei compagni di Joseph dice: «Non supponevo che quei tizi avessero anche una madre». È il lamento di Andreas e la mamma invocata è la stessa di Joseph. A guerra finita, Joseph decide di far venire a New York la mamma, ma sorge un grosso ostacolo: le leggi sull'immigrazione prevedono che possa entrare solo chi sa leggere o sillabare il proprio nome («Ma gli americani hanno una strana legge per l'immigrazione» recita la didascalia). Ford, figlio di contadini irlandesi analfabeti, racconta per la prima volta la Grande guerra mettendo molto di se

stesso perché il padre del regista, arrivato in America sul finire della Guerra civile, aveva già quattro fratelli in America: uno combatteva dalla parte del Sud, due da quella del Nord e l'ultimo da entrambe³.

Il film è influenzato dallo stile di Friedrich W. Murnau da poco giunto a Hollywood per girare *Aurora* (*Sunrise: A Song of Two Humans*, 1927): le ombre che si proiettano sui muri annunciando quello che avverrà, le presenze fantasmatiche dei fratelli morti al tavolo di mamma Bernle, i lunghi carrelli, i personaggi, la stessa scenografia richiamano il maestro dell'espressionismo tedesco. Ford riesce a rispettare la regola narrativa che impone ai film di guerra statunitensi di mettere comunque insieme il mondo americano e quello europeo anche in *Pellegrinaggio* (*Pilgrimage*, 1933) che si sposta da un continente all'altro, dalle fattorie dell'Arkansas ai cimiteri di guerra nelle Argonne. Nel 1934, Ford gira *Il mondo va avanti* spostandosi ancora più indietro nel tempo rispetto a *I quattro cavalieri dell'apocalisse* per narrare una sorta di saga, che nell'impianto cronologico-generazionale ricorda i Buddenbroock. La storia prende il via agli inizi dell'Ottocento tra le piantagioni di New Orleans dei ricchi Warburton che, nel Novecento, diventano una multinazionale con fabbriche sparse nei centri nevralgici dell'Europa. I vari rami della famiglia sono così divisi tra Francia, Inghilterra, Germania e Usa. L'inizio del conflitto costringe i Warburton a girovagare per il Vecchio continente in fiamme entrando in contatto con un mondo che sta per crollare. La famiglia si trova su fronti diversi, ma quel che conta sono solo le aziende: il mondo può dividersi, ma i Warburton no. Ford costruisce un tragitto narrativo ben più complesso del solito melodramma di guerra, pur rispettando in qualche modo lo schema. C'è prima di tutto la famiglia che stringe a ogni generazione un patto di assoluta fedeltà fondato non su valori etici, ma sull'interesse economico: si deve restare uniti perché si è più forti sul mercato internazionale. La guerra prima, la grande crisi del 1929 poi, manda in rovina i Warburton che alla fine ritrovano le loro radici nella vecchia casa di New Orleans e nei valori cristiani. Nella scena conclusiva del film, Richard entrando in una delle stanze dell'antica magione patriarcale dice: «Nulla è cambiato», e Mary risponde: «Qualcosa è cambiato» appendendo il crocefisso sopra il camino. Tutto ciò che è accaduto ai Warburton e all'Europa è colpa del crollo dei valori nelle nazioni del Vecchio continente, crollo che le parate naziste del finale del film confermano.



***La squadriglia Lafayette* di William Wellman, 1958**

Il modello del melodramma bellico statunitense si è progressivamente allontanato negli anni Venti dagli anacronismi più macroscopici dei film degli anni Dieci, ma la guerra resta pur sempre un episodio nella vita individuale, familiare, una parentesi orribile che si ricompone in un finale lieto. Il pubblico deve restare col fiato sospeso e temere per il destino del protagonista, che è uno e non un'anonima moltitudine, ma deve anche poter presagire, sperare che tutto si concluderà per il meglio e deve essere accontentato (i bilanci delle *major* lo impongono). Qualcosa è cambiato nella rappresentazione del conflitto, e non poteva essere diversamente, ma la struttura del discorso permane: Hollywood racconta storie individuali, di singolarità, all'interno di un meccanismo che nella realtà aveva totalmente cancellato l'unicità. Lo scarto tra finzione e Storia resta e sembra confermare che il cinema americano, nella sua struttura narrativa o magari solo per garantire successi commerciali, rimane legato a una visione lontana dall'ontologia del conflitto. La Grande guerra ha trasformato *il* soldato nella massa informe e omogenea *dei* soldati, quasi in analogia con il processo che avveniva nelle fabbriche con l'affermarsi della catena di montaggio. Il cinema hollywoodiano ha difficoltà ad adeguarsi a questa nuova realtà bellica perché il racconto funziona se è racconto di un qualcuno piuttosto che di qualcosa. È difficile adeguarsi e cancellare il soldato Ryan; le strade possibili non sono molte e una di queste è ridimensionare la singolarità stemperandola nel piccolo e coeso gruppo, il plotone, la ristretta cerchia di compagni di trincea e di avventura, dando corpo a dinamiche di solidarietà, condivisione e

dissolvimento delle differenze sociali. Non è facile.

1. Cfr. D.M. Kennedy, *Over Here. The First World War and American Society*, Oxford University Press, New York 1980. In G.P. Brunetta, “*Over There*”, cit., p. 270.
2. Il film è considerato perduto. La ricostruzione della trama è da stampa d'epoca.
3. Cfr. F. Ferrini, *John Ford, il Castoro*, Firenze 1975.

Da K.K.K. a eroine, crocerossine e spie

Joan, donna incinta, Lisistrata del film *War Brides*, si uccide per non dare figli alla guerra. È l'ultimo manifesto pacifista; poi le donne daranno molti personaggi al cinema di guerra: madri, fidanzate, eroine, spie, vedove, prostitute, infermiere. Il motto di Guglielmo II: «Küche, Kinder, Kirche», cucina, bambini e chiesa, non funziona più perché il conflitto ha proiettato le donne in una nuova dimensione che il cinema codifica maschilmente. Nei film i personaggi femminili sono il motore sentimentale della storia, sono evocate nelle fotografie che i soldati portano sempre con loro, oggetto della violenza del nemico, assistono alla partenza dei loro uomini, s'innamorano di un fante che incontrano nel teatro di guerra, curano gli uomini feriti, piangono sulla tomba degli eroi. Se è vero che *war is a man's business*, come sostiene l'interprete di *La vita di Vernon e Irene Castle (The Story of Vernon & Irene Castle, 1939)* di Henry C. Potter, altrettanto vero è che le donne hanno contribuito alla narrazione della guerra in un discorso fortemente sessuato. Decine di film raccontano storie virili di amicizia, di lealtà, di coraggio, di sofferenza maschile; ragionevolmente, perché sono soprattutto gli uomini a vivere la guerra in prima linea. Personaggi femminili, tuttavia, non mancano quasi mai, e se la loro collocazione è al fianco e non al centro del discorso non vuol dire che la rappresentazione cinematografica della donna non subisca mutazioni significative. Le donne, nella guerra dei materiali, sono parte del fronte sia perché sostituiscono gli uomini nelle fabbriche che per il loro complessivo apporto alla tenuta del tessuto sociale. Restano ancora complementari alla guerra e all'uomo, ma non possono più essere completamente raffigurate come voleva il Kaiser.

Noi teniamo duro!

Secondo il generale francese Joffre, il teorizzatore della suicida strategia bellica dell'*élan vital*, «se le donne che lavorano nelle fabbriche si fermano venti minuti gli alleati perderanno la guerra». Un celebre manifesto inglese del 1917 mostra una donna con il grembiulone da operaia e nello sfondo un soldato che carica un cannone; lo slogan è: «*On Her Their Lives Depend. Women Munition Workers. Enrole at Once*»¹. Le donne sono arruolate nel fronte interno: servono alla propaganda, lavorano nelle fabbriche al posto degli uomini, fanno le crocerossine e nel cinema compaiono anche come spie di professione, eroine, fidanzatine, traditrici, madri affrante, vedove piangenti. Difficile farne a meno: un film senza una donna e senza almeno una sottotrama sentimentale ha poco *appeal*. Impossibile fare a meno di loro anche nella società. In Francia, a partire dal 1916, si realizzano filmati che documentano il lavoro delle donne nelle fabbriche, nei campi, che guidano i tram e i taxi, puliscono le strade e i camini: è per esaltare l'*Union sacrée*, lo sforzo collettivo della nazione. Sono immagini che rivelano la trasformazione del ruolo sociale della donna, perché, se all'inizio della guerra è il maschio l'eroe che difende la patria e va al fronte carico di fiori, con l'impantanarsi nelle trincee l'ottocentesco eroismo maschile viene meno. I soldati hanno tremendamente bisogno del fronte interno e del lavoro femminile anche a costo di essere gelosi e persino irritati che la donna possa prendere il loro posto nelle fabbriche e nella società (solo nelle mansioni più umili, tuttavia). Quando finirà la guerra i maschi le ricacceranno subito ai lavori domestici, ma finché si combatte si dovrà far buon viso, e persino ringraziarle cinematograficamente, del loro sforzo.

Nel filmato *La Main-d'œuvre féminine dans les usines de guerre*², realizzato dalla sezione cinematografica dell'esercito francese nel 1916, scopriamo che interi reparti sono composti di operaie. Nelle officine Delage a Courbevoie costruiscono parti di precisione di motori aerei, nelle officine Gaumont e Panhard lavorano ai torni a pezzi di precisione; le didascalie sono neutre e senza particolari commenti, non c'è retorica patriottarda né sguardo ironico: forse ai cineoperatori maschi non piace, ma della forza lavoro femminile non si può fare a meno. La guerra continua e l'atteggiamento cambia. Nel 1918, Alexandre Devarenes realizza sempre per conto dell'Armée, *La Femme française pendant la guerre*³ che mescola la finzione iniziale con materiale documentario (dura ben 37 minuti, non pochi per

l'epoca). Dopo l'apparizione della Marianna⁴ avvolta nella bandiera (la patria è donna) che precede i titoli di testa, ha inizio la parte totalmente di finzione: siamo nell'agosto del 1914, le donne accompagnano i bambini, allattano infanti, curano la casa nel loro ruolo tradizionale. Arriva la notizia dell'entrata in guerra («il primo sacrificio», recita la didascalia): in una casa borghese, una madre piange confortata da un'amica e dalla cameriera. Questa è la figura femminile prima della guerra, la donna delle tre kappa guglielmine.



***Paradiso perduto* di Abel Gance, 1939**

Dalla messa in scena si passa alla parte documentaria e la situazione cambia: donne lavorano come spazzacamino, trasportano carriole di carbone, guidano gli omnibus, costruiscono obici, spazzano le strade; in attività, quindi, maschili, in compiti di manovalanza ma sempre con grazia femminile. In una fabbrica di elmetti Adrian, un'operaia inserisce bigliettini amorosi o di conforto dentro il casco destinato a un ignoto soldato: è il gesto femminile, romantico, lenitivo. Più avanti, però, prevale nel film la rappresentazione tradizionale del ruolo della donna destinata a curare le *blessures* della guerra: donne che allattano (la natalità, nel contesto di morte di massa, rimane la priorità assoluta), svagano i soldati al fronte con spettacoli, aiutano i mariti mutilati a indossare le protesi. Infine, si chiude con la carrellata di sante donne che hanno dato la vita alla patria francese. Si parte dalla Marianna e si finisce con Giovanna d'Arco in una simbologia consolidata⁵. *La femme française pendant la guerre* è un documento importante per comprendere come il sistema culturale bellico francese voleva si propagandasse il ruolo della donna attraverso il cinema: bisognava omaggiarla ma al contempo ricordarne il posto nella dinamica sociale.

Le donne che lavorano mentre gli uomini fanno la guerra è una

rappresentazione propagandistica che si ritrova in tutte le nazioni coinvolte nel conflitto e in media diversi. In una copertina a colori di un numero de «La Domenica della Gazzetta», rivista pubblicata nei territori occupati dagli austriaci, si mostrano tre allegre contadinotte che trainano un sarchiatore; la didascalia recita: «La mirabile attività muliebre in tutti i rami dell'umano scibile durante l'immane conflitto». Una cartolina postale austriaca raffigura donne impegnate in attività maschili e, sotto, il motto: «*Wir halten durch!*», noi teniamo duro. In Gran Bretagna, i popolari *Topical Budget* seguirono sempre con molta attenzione, e con scopi evidentemente propagandistici, la partecipazione femminile al conflitto. In uno dei primi, *Women's March Through London*⁶ (1915), si documenta la manifestazione di suffragette guidata da Emmeline Pankhurst, che chiede al Ministry of Munitions di utilizzare le donne nelle fabbriche di armi; lo slogan che apriva il corteo è «*Mobilize Brains and Energy of Women!*». Può apparire strano che le suffragette chiedessero di lavorare per produrre armi se non si considera che gli uomini vedevano con molto fastidio, quasi un'invasione di campo, l'entrata delle donne nelle fabbriche. I *newsreels* avevano la funzione di far accettare il fenomeno che la guerra aveva imposto: facile quando si tratta di infermiere (ad esempio *Memorial Service for Nurse Cavell*⁷ del 1915, che si apre con il cartello: «Uccisa dagli Unni») o di attrici (*Actress Recruiter*⁸, 1916), più difficile in altri campi.

La produzione agricola è cruciale nell'Inghilterra costretta all'autosufficienza alimentare, ma gli uomini sono al fronte e devono essere sostituiti nei campi dalle donne, piaccia o meno. Il cinema ne documenta il lavoro: *Woman Hay Makers* (1916); *Girl Gardeners at Work* (1917); *Women Farm Workers Competition* (1917)⁹. Ancor più necessario è il lavoro femminile nelle fabbriche di armi: *Munition Workers' Welfare* (1916); *Women's Work at an A.S.C. Depot* (1917); *Women Foundry Workers* (1917)¹⁰. Le donne operaie lavorano indossando lunghi e asessuati tuniconi grigi, cuffiette per trattenere i capelli, hanno facce smunte, proletarie e senza ombra di trucco: così conciate non potranno mai diventare le protagoniste di un film di fiction. Köppen ricorda dal fronte la figura femminile dopo aver visto uno dei tanti filmati di propaganda:

La pellicola si strappa. Lo schermo bianco è accecante, e si devono chiudere gli occhi. Ma il motore ronza, il motore ronza, ronza. (...) Titolo: *La donna!* Già, com'era? Eccole lì, una donna accanto all'altra, fabbricano granate. Pantaloni di cuoio, i seni schiacciati nei gilet di pelle; i capelli,

forse biondi, forse sottili e ariosi, nascosti da cappucci di pelle. E il cuore? (...) Ecco che arrivano: conduttrice di locomotive e autista, postina e cameriera, agente di custodia e cassiera. Donne, incomprensibile, di sesso femminile¹¹!



***Dawn* di Herbert Wilcox, 1928**

In Inghilterra gli operai e soprattutto le operaie, grandi frequentatrici dei cinematografi, vedevano con piacere storie che raccontavano la loro vita. Nel 1917, Frank Wilson gira *Il romanzo di un'operaia da arsenale* (*A Munition Girl's Romance*), nel quale la diva del momento, la bella Violet Hopson, veste i panni di Jenny Jones, una *munitionette* che riesce a sventare i piani di una spia tedesca infiltrata nella fabbrica. Gli americani non hanno lo stesso problema, entrano in guerra tardi e non modificano molto la componente operaia, ma Griffith, per pagare il debito di riconoscenza alle dame dell'aristocrazia inglese che lo avevano sostenuto mentre preparava *Cuori del mondo*, promette di realizzare un film dal titolo *Women at War*, omaggio alle donne che lavorano per la patria. Il progetto non va in porto, ma si traduce nel 1918 in *The Great Love*¹² che ha come protagonista la bella Lilian Gish, truccata, elegante anche quando, assieme ad altre donne della buona società inglese, decide di andare a lavorare come operaia in una fabbrica di munizioni così trovando «il suo “grande amore” nel servire la patria e la causa della democrazia»¹³. Il cortocircuito tra *newsreel* e fiction, non avviene, o almeno non in modo evidente, e nella figura femminile permangono codici di genere che la vogliono attraente e non grigia domestica o operaia. Le trasformazioni sono altre: dalla pura passività sentimentale, contorno dei

giochi maschili, le donne diventano il motore attivo delle storie belliche. Non sono solo oggetto di nostalgia nelle trincee (le fotografie), vittime da difendere dalle bramosie sessuali del nemico, angeli che leniscono i dolori dell'eroe maschile, ma svolgono un ruolo patriotticamente attivo.

Le eroine

Allo scoppiare della guerra Geraldine Farrar è una delle voci soprano più acclamate degli States: ha cantato diretta da Arturo Toscanini e ha ottenuto enorme successo di pubblico per l'interpretazione in *Carmen* (1915) di DeMille. Ragioni commerciali imponevano che si trovasse un altro ruolo alla Farrar, ma nel frattempo l'Europa era in fiamme e bisognava scegliere bene i soggetti. Niente di meglio che mettere in scena la vicenda di Giovanna d'Arco: donna del popolo, giovane e bella, che combatte per liberare la Francia dal dominio inglese; donna forte, risoluta e capace di trascinare gli uomini alla vittoria. Bisognava legare in qualche modo la vicenda, avvenuta cinque secoli prima, con il presente bellico: problema di non facile soluzione. DeMille immagina per *Joan the Woman* (1917) un prologo e un epilogo ambientato nel fronte francese dove un soldato nello scavare una trincea ritrova una spada antica e sogna sia quella della pulzella; a questo punto si abbandona la Grande guerra per quella dei Cent'anni. Morta Giovanna al rogo, si torna al fronte dove il soldato viene inviato nella improbabile e irrealistica missione suicida: deve portare un pesante obice nelle trincee nemiche e farlo esplodere (il regista doveva avere una ben vaga conoscenza di quel che accadeva sui fronti europei). Riesce nell'intento ma muore mentre in sovrimpressionazione è benedetto dall'indomita pulzella d'Orléans. Le donne, anche nella mentalità americana, si maschilizzano solo per entrare nel ruolo della madre-patria. *Joan the Woman* è un film dichiaratamente interventista, ma anche spudoratamente furbo nelle sue motivazioni commerciali e il successo al botteghino lo conferma.

DeMille, pochi mesi dopo l'entrata degli Usa nel conflitto, non ha remore nel costruire un'altra eroina di guerra interpretata dalla star del momento: Mary Pickford. Il suo personaggio in *The Little American*, Angela Moore, ragazza della buona borghesia americana e con nobili lombi europei, ha ben poco delle eroine plebee del cinema francese. È una donna determinata, che non si perde d'animo e affronta con coraggio la violenza teutonica: è la perfetta patriota, anche se piuttosto che agire Angela reagisce agli eventi. È in linea con la politica internazionale americana che ha deciso di entrare in guerra a posteriori, quasi contrastando le provocazioni tedesche sui mari. Angela è in ogni caso il personaggio femminile che presenta delle novità rispetto ai melodrammi dell'epoca: è lei al centro dell'azione anche nei momenti drammaturgici più consoni a un personaggio maschile. Il suo

coraggio muta persino l'atteggiamento del tedesco Karl che nell'happy ending finale parteggerà per la causa americana. La guerra è lontana da Hollywood, è un evento che i registi conoscono ancora indirettamente nel 1917, mentre sanno bene quali siano i desideri del pubblico che vuole storie di passioni forti, con sviluppi psicologici facilmente comprensibili e con finale rassicurante. Pickford-Moore, la *sweetheart* dai bei riccioli, tornerà in America sana e salva, pronta a girare la prossima storia sentimentale.

Diverse sono le eroine del cinema francese durante la guerra. Sono spesso donne di origini modeste che mostrano un grande senso di sacrificio per la patria e la causa bellica. In *Françaises veillez!* (1914) di Perret troviamo, in un autentico scenario ai bordi del mare, una giovane madre il cui marito è al fronte; grazie al suo intuito riesce a scoprire le trame di una spia tedesca che vuole far saltare un forte francese e addirittura riuscirà a gettare da una falesia il nemico. Un anno dopo, Perret gira *Une Page de gloire* dove l'eroina, Denise, orfana e allevata dai nonni, è una giovane paesana innamorata di un contadino, ma la loro unione è ostacolata dalla famiglia. I due aspettano un bambino, ma il giovane deve partire per il fronte. Denise, diventata mamma, decide di portare il neonato al padre che non l'ha mai potuto vedere. Affronta pericoli notevoli ed è fermata sulla linea del fuoco durante un violento combattimento nel quale i soldati francesi muoiono in massa, ma Denise riesce a salvare la bandiera del reggimento con la quale avvolgerà il neonato. Ritrova, alla fine, il marito ferito in un ospedale delle retrovie. C'è di tutto: la Francia paesana coinvolta nel conflitto, l'amore coniugale, la patria che nel suo simbolo, la bandiera, avvolge il corpo futuro della nazione, ma anche la dimensione tragica della guerra. Al centro c'è una forte ed eroica donna francese.



Une Page de gloire di Léonce Perret, 1917

Qualche anno più tardi, siamo nel 1917, più che giovani madri si trovano giovani vedove. In *Mères françaises* di Louis Mercanton e René Hervil, nientemeno che Sarah Bernhardt è una donna francese che ha perso il figlio e il marito sui Campi d'onore, ma non ha perduto il senso del dovere nei confronti della patria: è un'infermiera con il camice tutto nero (il lutto s'addice alla grande Sarah) che cura i soldati feriti e li porta nelle aule a mostrare ai giovani francesi il valore dell'eroismo. In una sequenza del film, un'ispirata Bernhardt mostra a un soldato la statua di Giovanna d'Arco: è l'archetipo patriottico a cui tutte le donne devono guardare. È un personaggio femminile ben diverso da quelli hollywoodiani, ma il cinema francese ha compiti differenti da quelli statunitensi: la guerra è in casa e bisogna che le donne restino al loro posto a combattere nel fronte interno.

In un'America ancora in pace, le eroine sono quelle donne violentate dal nemico che difendono la vita del nascituro, anche se è il figlio dei teutoni. *Motherhood* (1917) di Frank Powell si apre nella quiete degli ancora pacifici Stati Uniti, dove una coppia sposata legge la tragica vicenda di una famiglia nell'Europa in guerra. Siamo in Francia dove Albert deve partire per il fronte abbandonando la moglie Louise. In Germania, il padre di due bambini deve lasciare i suoi per la guerra; disperato e depresso finisce per ubriacarsi e senza più freni entra prepotentemente nella casa di Louise violentando la donna. A guerra finita Albert torna e trova la moglie con un bambino che non può essere suo; tenta allora di uccidere il piccolo, ma la donna lo salva. La morale del film è però un'altra e non vuole elevare la protagonista a emblema della *motherhood* perché si torna in America dove la coppia mostra la soddisfazione di vivere in un Paese in pace e dove episodi simili non possono accadere.

La depressione dei soldati, la paura che le loro mogli li tradiscano o addirittura, nelle zone occupate, solidarizzino col nemico, è forte. La racconta Barbusse in un episodio de *Il fuoco*: «Sorriveva (ai nemici, N.d.A.) mia moglie, la mia Clotilde, in tempo di guerra! Ma cos'aveva da ridere? Basta che stiamo lontani per qualche tempo e non contiamo più niente?! Rispondi alla chiamata che ti strappa da casa e ti manda in guerra, e sembra che tutto finisca in quel momento: per un po' si preoccupano di te, ma poco a poco finisci per non esistere più, al punto da essere felici come prima, di poter ridere come prima»¹⁴.

In Francia, al contrario dell'America dove la guerra si legge solo nei giornali o si vede al cinema, la tragica realtà è vicina, l'esercito tedesco

occupa parte del territorio francese e molte famiglie vivono divise. Poteva accadere quindi che gli uomini fossero al fronte a combattere contro i tedeschi mentre le loro mogli vivevano nei territori occupati: un bel soggetto per una storia lacrimosa. Nel 1916, Louis Feuillade gira *Le Noël du Poilu* che unisce il tema della riunificazione della famiglia nel giorno di Natale e quello delle madrine di guerra. In un fronte così quieto come mai si è visto al cinema, un *poilu* non può avere la licenza perché la famiglia vive nei territori occupati dai tedeschi; ma una ricca signora dell'alta borghesia, madrina del soldato, viene a sapere che la moglie e la bambina del suo "figlio" di guerra stanno per essere rimpatriate. Di gran piglio, come conviene a una signora del suo stato sociale, scrive alla Croce rossa per ospitarle a casa sua, e al comandante del reparto per concedere la licenza. Il lieto fine è assicurato tra baci e abbracci e regali di prammatica. La trama è esile come la rilassata regia, ma lo scopo di offrire una speranza a quanti vivevano la stessa situazione è raggiunto. Le madrine di Francia sono, a loro modo, delle eroine di guerra. La figura femminile del film di Feuillade rimane nell'immaginario maschilista (il corpo del soldato, del marito, è comunque al centro), ma la grinta decisionista della madrina (non ne vediamo mai il marito) segna una mutazione.

Le donne dicono: «Go!»

Un manifesto britannico di propaganda per l'arruolamento mostra una donna della *middle-class* che fieramente guarda dalla finestra di casa i soldati che si avviano al fronte. Al suo fianco vi sono i figli; è una madre che accetta con compostezza il sacrificio per la patria, anzi lo esorta nella scritta: «*Women of Britain say: Go!*». Manifesti e cartoline simili si trovano in tutte le nazioni in guerra. In Irlanda, l'invito ad arruolarsi è ancora più esplicito: «*Will you go or must I?*». L'immagine femminile della donna solletica l'orgoglio maschile, ma non è solo propaganda se si pensa al fenomeno delle piume bianche consegnate dalle ragazze ai renitenti¹⁵. In un dimenticato romanzo di trincea dell'ultrapacifista ungherese Latzkó Andor, *Uomini in guerra*, scritto a caldo nel 1917 dopo aver combattuto sul fronte del Carso (forse uno dei primi assieme a *Il fuoco* di Barbusse), vi è un dialogo tra soldati che condanna l'atteggiamento delle donne che hanno mandato i propri uomini a morire senza opporre resistenza, anzi felici:

Anche la mia era molto scicche (*sic*), sicuramente. Nessuna lagrima! Io ho aspettato, sempre aspettato che cominciasse a gridare, che mi supplicasse finalmente di scendere dal treno, di non partire, di essere vile, per lei! Ma esse non hanno avuto coraggio; nessuna l'ha avuto. Volevano soltanto essere *chic*. (...) Che le donne siano crudeli, ecco la sorpresa! Che esse possano sorridere e gettar rose; che esse possano dar via i loro figli (...) questa fu la sorpresa! Che abbiano potuto darci via... che ci abbiano mandati al fronte, mandati al fuoco! Perché ognuna si sarebbe vergognata di non avere un eroe in famiglia (...) ¹⁶

Il comportamento femminile che Latzkó denuncia è probabilmente frutto della generale condanna della guerra da parte dello scrittore, ma il cinema in fondo gli dà ragione: le donne, le giovani donne (tranne le madri), non solo mostrano raramente nei film di opporsi all'arruolamento e alla partenza per il fronte, ma spesso sono usate per solleticare gli uomini a combattere per loro e per la patria. Donne violate dal nemico, in pericolo nelle loro case, servono (anche dopo la guerra) a propagandare il reclutamento; la condanna femminile della guerra si fa strada lentamente.

Nel 1933, John Ford dirige *Pellegrinaggio* (*Pilgrimage*) dal racconto *Gold Star Mother* di Ida A. Ross Wylie¹⁷ che unisce il tema del senso di colpa delle madri che hanno lasciato andare i figli a morire in guerra a quello

del perdono e della redenzione in un percorso di confessione («Io l'ho ucciso!», dice Hannah Jessop, la madre che ha preferito mandare al fronte il figlio piuttosto che vederlo sposato a Mary Saunders la cui colpa è di essere rimasta incinta al di fuori del sacramento matrimoniale) e di riappacificazione. La guerra ha portato via l'adorato Jim a Hannah, ma ha anche privato del marito Mary: è una famiglia distrutta che si ricompone alla fine. Ford lascia ai margini la causa della vicenda, ma non evita di ironizzare su uno Stato che prima ha mandato a morire stupidamente una generazione di ragazzi e poi s'impegna, per calcolo politico, a mandare in Europa le madri a pregare sulle tombe dei figli. Mamma Hannah però non esprime condanna: in lei coesistono il dolore della perdita e il patriottismo; se Jim è morto la colpa è sua e della ipocrisia moralistica che l'ha resa intollerante e incapace di amare. È stata lei a dire: «Go!», e per una madre è la massima colpa.

Vi sono però esempi di *motherhoods* cinematografiche, di madri per nulla decise a incitare patriotticamente i propri figli ad arruolarsi. Ne *La cavalcata* di Lloyd, allo scoppiare della guerra, lady Jane Marryots (Diana Wynyard), visibilmente preoccupata per la notizia, dice sarcasticamente «Vai!» al figlio che esprime entusiasmo: «Brinda alla guerra, dai! Io tanto non ci vado. *Rule Britannia!* Facci felicemente vittoriosi e gloriosi! Brinda Joey, sei solo un bambino, ma sei sufficientemente vecchio per la guerra. Brinda come questa notte stanno facendo anche i tedeschi per la loro vittoria e la nostra sconfitta. Ma non chiedere a me di farlo!». Le madri piangenti, che presagiscono quale potrà essere il vero destino dei loro figli, che si oppongono come possono anche contro il volere dei propri mariti (quasi sempre favorevoli all'arruolamento dei figli) sono figure filmiche che giungono a distanza di anni dal conflitto (il film di Lloyd esce nel 1933, lo stesso anno in cui Hitler prende il potere). Non dicono più «Go!», come nei manifesti propagandistici, ma svolgono il loro ruolo di madri corroborando in molti casi il discorso pacifista.

Le spie

La spia al femminile deve avere doti particolari: essere affascinante, misteriosa, coraggiosa e avere sprezzo del pericolo. Marlene Dietrich aveva indubbiamente il *physique du rôle* e in *Disonorata* (*Dishonored*, 1931) di Josef von Sternberg è il prototipo di tutte le donne spia. Sfuggente, altera, capace di sedurre e di imporsi sull'universo maschile, Marlene è una donna viennese, vedova di un ufficiale di Francesco Giuseppe, costretta a prostituirsi per sopravvivere e il cui motto è: «Non ho paura della vita e della morte». Una sera è avvicinata nientemeno che dal capo dei servizi segreti militari austriaci che non vuole passare un'ora allegra in sua compagnia, ma offrirle il ruolo di agente segreto. La scarsissima credibilità dell'antefatto non preoccupa il regista, e probabilmente nemmeno il pubblico, anche se non tutto è implausibile; che le donne rimaste vedove per colpa della guerra cercassero di sopravvivere in modi non sempre leciti si ritrova anche in altri film. Quanto questo corrisponda effettivamente alla realtà è difficile dirlo, ma ha la funzione di mostrare le difficoltà che le donne subivano a causa del conflitto. Nel caso di *Disonorata* il personaggio proviene da un ceto sociale alto, anche se è costretta a prostituirsi, e si muove perfettamente in ambienti di classe. Coraggiosa e altera, la bella spia X-27, prima di affrontare il plotone di esecuzione chiede di indossare i suoi vecchi abiti, si aggiusta il rossetto e le calze e muore con onore. Tutti piangono, compresi i soldati nemici: di fronte alla bellezza femminile non esistono frontiere.

Disonorata è assimilabile alle operette mitteleuropee, alla leggerezza folle dei valzer viennesi, è la sublimazione del desiderio e di una sessualità quasi mitica: la guerra è solo lo scenario dell'assurdo che trasforma Marlene dapprima prostituta, poi donna di gran classe, poi aviatrice, poi *baba* russa (le spie, si sa, amano travestirsi e conoscono tutte le lingue). È secondario che tutto ciò accada nel teatro della Grande guerra; l'importante è che la guerra muova la commedia con al centro un affascinante personaggio femminile, sia lo sfondo credibile dell'implausibilità. Più che una battaglia di trincee, scoppia nel 1931 una battaglia di dive. Al film di Sternberg, risponde George Fitzmaurice con *Mata Hari*, ambientato nella Parigi del 1917 con Greta Garbo nei panni della celebre spia. Anche in questo caso ci troviamo di fronte a un film più interessato alle forme femminili che alla sostanza degli accadimenti bellici; tanto che i censori puritani ne proibirono la visione perché «quando Mata Hari danza, i bravi uomini dimenticano l'onore, la

lealtà e la patria!»¹⁸.



***Disonorata* di Josef von Sternberg, 1931**

La guerra delle spie cinematografiche si sposta da Hollywood al fronte francese. Il successo commerciale di *Disonorata* e di *Mata Hari* solletica i produttori francesi, e l'uscita di *Ma vie d'espionne au service de la France*, le memorie della famosa prostituta-spia Marthe Richard, offre loro il materiale letterario necessario. Nel 1937, Raymond Bernard dirige *Marthe Richard au service de la France* contrapponendo alle due dive, la Garbo e la Dietrich, una delle star più acclamate del cinema francese degli anni Trenta: Edwige Feuillère. La vera storia di Marthe resta ancora oggi piuttosto oscura: registrata come prostituta a Nancy quando aveva solo sedici anni, sposata a diciotto con l'industriale Henry Richer, vedova durante la guerra, è assoldata come spia e mandata dal capitano Georges Ladoux a Madrid dove diventa intima di un ammiraglio della flotta tedesca. Nel dopoguerra si sposa con il ricco Thomas Crompton, al contempo è l'amante del primo ministro Édouard Herriot che le assegna la Legione d'onore; nel 1940 torna a fare la spia per i francesi durante la Seconda guerra mondiale entrando negli alti comandi della Gestapo grazie alla malavita marsigliese, e nel '46 riesce a far approvare una legge che chiude le case di tolleranza. Una donna mito a cui si contrappone un mito cinematografico: Erich von Stroheim che interpreta in francese, lingua che non parlava, il solito impettito, perfido e altero ufficiale tedesco. Bernard, siamo nel '37 e Hitler mostra già i muscoli, vuole usare il personaggio della bella spia per ricordare ai francesi che il nemico è sempre là, oltre il Reno, è di nuovo pericoloso. Non a caso alcuni dettagli della vita di Marthe sono narrati in modo diverso da come erano accaduti. Il film ha inizio nel 1914 a Wattignies dove tutti i familiari della ragazza sono fucilati crudelmente dai soldati tedeschi che avanzano verso Parigi; in realtà la madre è travolta da un treno nel 1924, il padre muore nel '25 e la sorella Jeanne nel

'45.

La donna anche nel ruolo di spia e non di madre, moglie o fidanzata, resta un ottimo strumento per la propaganda patriottarda. Che Bernard intendesse non solo contrapporsi commercialmente alle spie hollywoodiane, o usare il personaggio femminile come esca commerciale, ma anche richiamare i francesi al pericolo imminente (e rassicurarli come faceva in quei giorni Daladier) è dimostrato dal successivo *Les Otages* (1939). Girato mentre a Monaco si tenta di fermare i nazisti, racconta come nell'agosto del 1914 il tranquillo villaggio contadino di Champigny-sur-Marne sia travolto dalla violenza tedesca. È rinvenuto nel bosco il cadavere di un ufficiale del Kaiser e per punizione si chiede ai paesani di fornire cinque ostaggi da fucilare, pena la distruzione del paesino. Al mattino i nostri *braves types*, al canto della Marsigliese, si recano al Kommandantur per consegnarsi; li salverà all'ultimo momento l'arrivo delle truppe francesi: un happy end troppo survoltato per non apparire un segnale di tranquillizzazione, ma la grande illusione di un vero finale lieto si spegnerà di lì a qualche mese. *Les Otages* ha alcuni precisi, nel caso ironici, riferimenti al nazismo; durante l'interrogatorio l'ufficiale tedesco chiede (dobbiamo lasciare il dialogo in originale): «Juif, vous êtes? Juif, vous avez l'air!», il francese: «Faut mettre l'adjectif à la fin, pas au début», l'ufficiale: «Was?!»; il francese: «On dit pas *Juif, vous avez l'air*, mais *Vous avez l'air Juif*. Si j'vous dis *Con vous avez l'air*, c'est pas français. C'est juste, mais c'est pas français».



***Marthe Richard au service de la France* di Raymond Bernard, 1937**

Tra le spie più famose della storia e del cinema c'è anche l'agente 1-4 GW, soprannominata Fräulein Doktor, la cui identità è un segreto ancora inossidabile (le carte che potevano rivelarne il vero nome andarono bruciate

a Berlino durante il Secondo conflitto mondiale). Pabst ne racconta le vicende in *Salonico nido di spie* (*Salonique, nid d'espions*, 1936¹⁹) con Dita Parlo e Louis Jouvet, definito da Giuseppe Turrone «di sottile ambiguità espressionista»²⁰, e la storia è ripresa da Lattuada in *Fräulein Doktor* nel 1969. Forse morfinomane, forse frigida o bisessuale, probabilmente morta in una clinica Svizzera, è un personaggio di donna-spia indecifrabile. Lattuada ne accentua il lato antieroinico, la carica sessuale orientata a ottenere risultati più che piacere, e ne connette la figura con la macchina guerra che non ha nulla di eroico e di umano nella ricerca di negazione della vita²¹.

Infermiere e prostitute

Ballerine per gli spettacoli al fronte, prostitute per alleviare i desideri dei soldati, operaie nelle fabbriche d'armi, ma il cinema le preferisce in camice bianco, angeliche lenitrici delle ferite maschili, in un ruolo, quello delle infermiere, moralmente più accettabile. Ovviamente, la prima eroica infermiera dello schermo non poteva che essere Edith Cavell fucilata dai tedeschi durante la prima guerra mondiale per aver aiutato duecento militari alleati a fuggire dal Belgio occupato. Eroina patriottica per eccellenza e quindi usata dalla propaganda per mostrare la crudeltà dei tedeschi, la sua storia è raccontata già nel 1915 nel biopic *Nurse and Martyr* di Percy Moran, poi, nel 1918, da John G. Adolphi con *The Woman the Germans Shot*, nel 1919 da Charles Miller in *Great Victory, Wilson or the Kaiser? The Fall of the Hohenzollerns*, nel 1928 da Herbert Wilcox in *Dawn* che ne rifarà nel 1939 una versione parlata con il titolo *La storia d'Edith Cavell (Nurse Edith Cavell)* che avrà problemi con la censura perché troppo antiteutonico²². La vicenda di Edith Cavell è il melodramma bellico quasi perfetto; il suo amore non è per un uomo ma per tutti i soldati e la crocerossina più famosa della Grande guerra, l'angelo delle trincee, morirà per loro.



La storia d'Edith Cavell di Herbert Wilcox, 1939

Le infermiere risolvevano il problema di sceneggiatura di come inserire una donna nel teatro tutto maschile del fronte. Ministre della cura del soldato ferito, angeli materni, sono anche simbolo della femminilità che si fonde ambigualmente con l'erotismo, un'immagine sfruttata abilmente dalla

propaganda: «Numerosissime sono (le cartoline) in cui esse, graziosamente racchiuse nelle loro divise non prive di civetteria, occhieggiano in direzione di gagliardi soldati, li abbracciano, assumono atteggiamenti scopertamente seduttivi»²³. È un personaggio che risolve anche il problema della distanza tra l'amato e l'amante come in *Per l'umanità*, dove Nanette (Dorothy Phillips), bella paesana canadese, dopo essersi sposata con John è rimasta sola a causa della guerra; nonostante debba curare il suo neonato è spinta ad arruolarsi nel corpo della Croce rossa da una voce divina. Andrà in Francia dove curerà i bambini orfani di un villaggio e dove è violentata dal perfido ufficiale tedesco Von Stroheim a cui non si era concessa a suo tempo per amore di John. L'arrivo del marito e delle truppe americane la salva. Il film di Holubar è scopertamente di propaganda, siamo nel 1918, e il regista non ha alcuna remora a unire il mito della crocerossina Cavell, la chiamata di Dio alle armi contro la barbarie, la fedeltà coniugale e la violenza brutta dei tedeschi. Un mix di successo.

La più famosa storia d'amore tra un soldato e un'infermiera si deve a Hemingway il cui romanzo, *Addio alle armi*, è portato sullo schermo da Borzage nel 1932, da Vidor nel 1957 (*A Fareweel to Arms*); nel 1996 Richard Attenbourough dirige *Amare per sempre* (*In Love and War*) tratto dal libro biografico di Henry S. Villard²⁴ con Sandra Bullock nei panni della bella infermiera di origini polacche Agnes von Kurowsky. La guerra, siamo alla rotta di Caporetto, è lo sfondo del primo amore dello scrittore che aveva allora diciannove anni; Agnes gli salvò la gamba dalla cancrena e Ernest se ne innamorò: una relazione forse platonica come doveva spesso accadere tra i feriti e le crocerossine. Per il cinema è principalmente una bella storia d'amore e la ritirata di Caporetto un vago *tourbillon* bellico.

Vi sono infermiere che sposano i medici con cui lavorano credendo i loro mariti morti. In *L'amore perduto* (*The Man from Yesterday*, 1931²⁵) di Berthold Viertel si riprone il tema di *Enoch Arden*, il tema del ritorno: Claudette Colbert, moglie di un ufficiale britannico dichiarato morto al fronte, decide di sposare Charles Boyer, il medico dell'ospedale di guerra dove lavora come infermiera. Caso vuole che in quell'ospedale sia ricoverato il marito che, impazzito a causa del gas, non la riconosce e la scaccia. Ci sono anche donne che si arruolano nella Croce rossa per sanare i propri sensi di colpa. In *Ferro e fuoco* (*The Patent Leather Kid*, 1927) di Alfred Santell ritroviamo un personaggio di pacifista che assomiglia al sergente York di Hawks: è un pugile (Richard Barthelmess) che si rifiuta di usare violenza al di

fuori del ring. Molly O'Day, la fidanzata, allo scoppiare della guerra lo convince ad arruolarsi, ma poi se ne pente e decide di andare al fronte come infermiera perché, dice, «Amare la propria patria è come amare la propria madre».

Negli anni Trenta, Hollywood sforna una serie di commedie di guerra con al centro storie di *nurses*, di infermiere, spesso bionde, di sicuro carine, che combattono la guerra dei sentimenti amorosi. In *Peggy va alla guerra* (*She Goes to War*, 1929²⁶) di Henry King, la bella infermiera Eleanor Boardman indossa la maschera a gas, confondendosi così con i maschi, per combattere a fianco dell'amato Reggie e a bordo di un carro armato dimostra di avere più coraggio del proprio uomo. Pura commedia al femminile è *War Nurse* (1930) di Edgar Selwyn con la bionda e raffinata Anita Page più preoccupata dei riccioli e del make-up che delle devastanti ferite che deve curare (la sua morte nel bombardamento finale dell'ospedale la redime). In questi *nurse-films*²⁷ la guerra offre solo il contorno drammatico di piccole storie d'amore e di redenzione femminile, ma pur nella loro principale funzione di melodrammi popolari raccontano storie di donne coraggiose e indipendenti che affrontano i pericoli del fronte con piglio maschile. Secondo Isenberg, si tratta di rappresentazioni completamente narrative e irrealistiche della figura femminile durante il conflitto: «in realtà la gran parte delle donne americane non catturava spie, non si dava da fare acrobaticamente nei letti d'ospedale in nome del patriottismo, non uccideva gli unni nelle trincee. (...) La gran parte delle donne della *middle* e della *lower class* rimasero sepolte in casa durante la guerra»²⁸. La rappresentazione della donna è, tra le figure della narrazione del conflitto, la più lontana dalla realtà pur ridefinendone i ruoli, la morale, i comportamenti, ma con alcune differenziazioni: se le figure materne rimangono legate a una strutturazione morale e comportamentale Vittoriana, le giovani donne invece intraprendono nuovi sentieri; se le madri piangono alla partenza dei loro figli per il fronte, le ragazze li incitano; se alla fine della guerra le madri si mettono in gramaglie e piangono sulle tombe, le giovani concludono felicemente i loro amori interrotti dalla guerra. In ogni caso, le donne restano periferiche al conflitto e subordinate all'uomo in una concatenazione narrativa che Isenberg riassume così: «*Boy meets girl, boy loses girl, boy wins girl*»²⁹. Possono abbracciare il fucile, uccidere sabotatori, lenire le ferite dei soldati, diventare spie, morire, ma la loro indipendenza dagli uomini è ancora lontana. In quanto personaggi, tuttavia, assumono una centralità narrativa sconosciuta nel cinema che precede il conflitto; in alcuni

film sono il motore della storia anche in una trama storica maschile come la guerra.

Nella realtà della guerra, le zone di combattimento erano rigorosamente vietate alle donne; le uniche eccezioni erano le infermiere (e il cinema, abbiamo visto, non se le lascia scappare) e le prostitute che dovevano avere il lasciapassare del comando per esercitare. Ci furono anche casi di donne disperate che usavano l'espedito di fingersi prostitute o che si arruolavano come infermiere per mettersi in contatto con il marito al fronte (vedi *The Highest Trump*, 1919, di James Young e *The Spirit of the Red Cross*, 1918, di James Montgomery Flagg). Il cinema se non ha avuto difficoltà a mettere in scena storie di *nurses*, ha invece mostrato qualche remora a inserire prostitute nel genere bellico della Grande guerra, vuoi per la censura del tempo, o per non corrompere la figura della donna angelo, della donna patria, vuoi anche perché la sessualità dei soldati è argomento tabù e accennato nei film solo ambigualmente e mai in modo diretto (non parliamo poi dell'omosessualità o delle malattie veneree). La sessualità si esprime principalmente nella violenza stupratrice dei nemici, gli unici che nel cinema esprimano in modo esplicito il desiderio, mentre le "nostre" truppe sognano castamente le loro donne e le difendono con il martirio. La prostituzione, quando è evocata nelle storie, è segnata dalla necessità materiale come la moglie di Karl di *Westfront* che per fame si concede al macellaio, o la Diane di *Settimo cielo* di Borzage, giovane prostituta per necessità e costrizione familiare che dai bassifondi parigini arriva alle stelle per amore. In un film di segni, di angeli e di apoteosi quasi soprannaturali, la guerra segna la separazione dei corpi ma non delle anime che continuano a restare in contatto magnetico ogni sera, alle undici. Diane è un elemento narrativo ierofanico che si muove dal buio della vita alla luce spirituale dell'amore (e non la luce fisica che Chico, diventato cieco al fronte, non vedrà più). Personaggio femminile tra i più simbolici del genere, Diane è l'incarnazione del coraggio e dell'integrità morale che si contrappone alla guerra come macrocosmo dove gli «ideali sono morti», e che dalla prostituzione giunge all'angelizzazione.

Infine, Costantina, la prostituta de *La grande guerra* di Monicelli, una Silvana Mangano dal dialetto veneto posticcio (recitò in romanesco e poi si doppiò) e magnificamente fuori parte nella sua naturale eleganza cittadina e mondana (la impose Dino De Laurentiis, suo marito). Personaggio di povera popolana, figlia di nessuno e ragazza madre, costretta a prostituirsi per mantenere il figlio in collegio, affianca le miserie e la solitudine di Busacca

che in un primo tempo fa il furbo con lei ma poi se ne innamora, in un amore vissuto sull'ultimo addio. È una figura antieroica, lo spazio della normalità perduta, che svela di lontano la società che stava alle spalle del fronte italiano e mostra la durezza del vivere di una povera donna ai tempi della Grande guerra. La commedia all'italiana è capace di far ridere aprendo squarci tragici.

1. Imperial War Museum, Q79989. Sul tema vedi: N.F. Gullace, *“The Blood of Our Sons”*. *Men, Women and the Renegotiation of British Citizenship During the Great War*, Palgrave MacMillan, New York 2002.
2. Epcad, 14.18 A 1081.
3. Epcad, 14.18 A 975.
4. Interpretata da Suzanne Bianchetti, al suo primo ruolo cinematografico.
5. Vedasi: G.L. Mosse, *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Laterza, Roma-Bari 1984; L. Guidi, *Un nazionalismo declinato al femminile. 1914-1918*, in Id. (a cura di), *Vivere la guerra, Percorsi biografici e ruoli di genere tra Risorgimento e primo conflitto mondiale*, ClioPress, Napoli 2007; A. Molinari, *Donne e ruoli di genere nell'Italia della Grande Guerra*, Selene, Milano 2008.
6. British Film Institute (BFI), TB 208-1.
7. BFI, TB 218-2.
8. BFI, TB 209-1.
9. BFI, rispettivamente TB 255-1, TB 283-1, TB 295-2.
10. BFI, rispettivamente TB 265-2, TB 288-1, TB 307-2.
11. E. Köppen, *op. cit.*, pp. 208-209.
12. Considerato perduto, se ne ricostruisce la trama con materiali d'epoca.
13. In «The Moving Picture World», 27 luglio 1918, p. 593.
14. H. Barbusse, *Il fuoco*, cit., p. 171.
15. Sono reclutati anche i bambini per convincere gli inglesi ad arruolarsi. In un manifesto del 1915 realizzato dal Parliamentary Recruiting Committee, si vede un signore borghese comodamente seduto in una poltrona; sulle ginocchia siede la figlia, mentre il figlio gioca ai soldatini; lo slogan è chiaro: «Daddy, what did YOU do in the Great War?». Imperial War Museum, Q33122.
16. A. (Andrea, Andreas, o Andor) Latzko (Latzkó), *Uomini in guerra* (1918), in «Avanti!», Milano 1921, pp. 29-30.

17. È l'autrice anche di *Grandmother Bernle Learns Her Letters* del 1926 da cui Ford trasse *Four Sons*.
18. Il personaggio della ballerina-spia era stato portato sullo schermo da Ludwig Wolff nel 1920, *Mata Hari*, con Asta Nielsen, da Friedrich Fehèr nel 1927, *Mata Hari, die rote Tänzerin*, e più tardi da Jean-Louis Richard nel 1965, *Mata Hari, agente segreto H 21*, con Jeanne Moreau, e impersonato da Sylvia Kristel nel 1985 in *Un corpo da spiare* (Mata Hari) di Curtis Harrington. Le spie belle e sensuali hanno lunga vita cinematografica.
19. Noto anche come *Mademoiselle Docteur*. Alcune fonti riportano 1937.
20. G. Turrone, *Alberto Lattuada*, Moizzi, Milano 1977, p. 63.
21. Hollywood produce una lunga serie di *women spy movies* nei quali la guerra è un gioco di amori, tradimenti, misteri, tra i quali: *Somewhere in France* (1916) di Charles Giblyn con Louise Glaum, *The Firefly of France* (1918) di Donald Crisp con Ann Little, *Arms and the Girl* (1917) di Joseph Kaufman con Billie Burke, *War and the Woman* (1917) di Ernest C. Ward con Florence la Badie, *An Alien Enemy* (1918) di Wallace Worsley con Louise Glaum, *Souls in Pawn* (1917) di Henry King con Gail Kane, *New Lives For Old* (1925) di Clarence G. Badger, *Inside the Lines* (1918) di David Hartford con Marguerite Clayton e *Inside the Lines* (1930) di Roy Pomereoy con Betty Compson, *Sylvia of the Secret Service* (1917) di George Fitzmaurice con Irene Castle, *Daughter of Destiny* (1917) di George Irving con Olga Petrova, *Till I Come Back to You* (1918) di Cecil B. DeMille con Florence Vidor, *A Woman of Experience* (1931) di Harry Joe Brown con Helen Twelvetrees, *Agente segreto Z1* (*Three Faces East*, 1930) di Roy Del Ruth con Constance Bennett.
22. In Italia, Amleto Palermi gira nel 1916 *Come morì Miss Cavell*.
23. A. Gibelli, *La Grande Guerra degli Italiani 1915-1918*, Rizzoli, Milano 2009, p. 203.
24. Cfr. H.S. Villard, *In amore e in guerra. Il diario perduto di Agnes von Kurowsky, le sue lettere e le lettere di Ernest Hemingway*, Mursia, Milano 1992.
25. Altre fonti: 1932.
26. L'unica edizione video esistente (Grapevine) dura solo 50' contro gli 87' originari.
27. Segnaliamo tra gli altri: *Bonnie Annie Laurie* (1918) di Harry F. Millarde, *The Red Cross Nurse* (1918) con Marie Dressler, *Adele* (1919) di Wallace Worsley, *The Highest Trump* (1919) di James Young, *The Mad Parade* (1931) di William Beaudine, *Passione di mamma* (*Born to Love*,

1931) di Paul L. Stein con Constance Bennett.

28. M.T. Isenberg, *War on film*, cit., p. 200.

29. *Ibidem*.

Epilogo: Have you forgotten yet?

Nel grigio novembre del 1918, la guerra finisce, muore di autoconsunzione. Dieci milioni di cadaveri ingrassano la terra, invalidi vagano per le strade chiedendo l'elemosina, centinaia di migliaia di vedove e di orfani vivono un lutto spesso senza conforto economico. «*War's a bloody game*», scriveva Siegfried Sassoon, ma la Grande guerra non è stata solo un «gioco di sangue»: è stato il tragico ingresso nella contemporaneità novecentesca. L'Europa non è più la stessa, le ferite fanno fatica a essere rimarginate, difficile è l'elaborazione del lutto e la macchina industriale di morte non resta ferma per molto tempo.

Gli Usa, dopo i scintillanti *roaring twenties*, precipitano nella depressione e milioni di uomini marciano alla ricerca del lavoro come pochi anni prima hanno marciato alla volta delle trincee¹. Nel musical *La danza delle luci* (*Gold Diggers of 1933*, 1933) di Mervyn LeRoy, l'armata dei disoccupati si unisce a quella dei veterani senza soluzione di continuità. Una persona dorme come un barbone ai bordi della strada; un poliziotto gli si avvicina e vuole cacciarlo ma una donna lo ferma indicandogli la medaglia al valore che l'uomo ha appuntata sul petto: è un eroe di guerra. A questo punto inizia il numero musicale: una grande ruota mostra in controluce file di soldati che come in giostra ruotano nel fondale; inizia la canzone corale: «Remember my forgotten man / You put a rifle in his hand / You sent him far away / You Shouted "Hip Hooray" / But look at him today». L'entusiasmo dei giorni di guerra si è trasformato nella delusione, agli *hip hooray* segue la depressione, mentre gli Stati che avevano mandato al macello la meglio gioventù dei propri Paesi ora non sono in grado di onorarne il sacrificio. La sensazione dei soldati di aver patito dolori inutili, di un sacrificio che presto sarà dimenticato e di una società che non potrà mai ricompensarli, si esprime nei racconti di guerra, nelle memorie, nei film. Alcuni esempi letterari: «Non potremo mai più riprendere il nostro equilibrio. E neppure ci potranno capire. (...) Noi siamo inutili a noi stessi²», si legge in *Niente di nuovo sul fronte occidentale*; «È vero, ci dimenticheranno. (...) E tutti i morti moriranno per la seconda volta³», nel finale di *Les Croix de bois*; e nelle ultime pagine di *Scarpe al sole*: «Non sapevamo dire che cosa attendevamo

dalla bella pace, ma non è questo, non è questo»⁴. Scarsi invece gli esempi nell'arte figurativa: Dix e i veterani di *Pragerstrasse*, del *Venditore di fiammiferi* e di *I giocatori di skat*, o Grosz di *L'eroe* e *I due veterani*.

Il cinema, con molte reticenze e difficoltà, cerca di raccontare il disagio dei veterani e della società che li accoglie. È in particolare il cinema americano degli anni Trenta che rielabora il tema del reinserimento, incoraggiato dal successo commerciale di *All'ovest niente di nuovo*, ma probabilmente anche per il clima creato dalla grande depressione economica dopo il crollo di Wall Street e le pericolose mutazioni dei regimi politici in Europa. Si raccontano le conseguenze della guerra per raccontare gli effetti della crisi, come in *Heroes for Sale* (1933) di William A. Wellman, uno dei primi film del New Deal rooseveltiano che pur nella sua caoticità offre uno straordinario punto di vista delle contraddizioni in cui si dibatte la società americana negli anni della depressione. Difficile definirne i contorni ideologici: anticapitalista, anticomunista, pauperista, forse semplicemente frutto della confusione in cui versa l'America che aveva creduto nel trionfo della prosperità capitalista e ora è costretta a mendicare per le strade. Il film ha un lungo preambolo al fronte che riprende molti cliché con alcune discutibili varianti utili però al *plot*. È notte, siamo in una trincea occupata dagli americani, diluvia (è nella norma) e i soldati si preparano per andare all'assalto (un'offensiva notturna accadeva raramente, ma il film riprende la scena notturna di *La grande parata* di Vidor); un ufficiale spiega alle truppe i particolari del piano d'assalto, cosa piuttosto inusuale persino nella enciclopedia bellica cinematografica, ma utile a inquadrare i due personaggi che saranno poi centrali: Tom e l'amico Roger. L'ufficiale controlla l'orologio (nulla di nuovo), e giunta l'ora dà il via all'attacco seguito da Wellman nella classica carrellata laterale corretta da un piano in *plongée*. Roger, codardo, si ferma alla prima buca, mentre Tom riesce a catturare un ufficiale tedesco; ma poco prima di giungere alle proprie linee cade colpito e creduto morto. Il merito va al vigliacco che conquista la medaglia al valore. Tom però è solo ferito ed è incredibilmente soccorso da due solerti crocerossini tedeschi che lo portano nel loro ospedale da campo: difficile crederci, ma la fiction deve proseguire.

L'armistizio riporta a casa Tom, diventato morfinomane per lenire i dolori provocati dalle ferite, che viene assunto nella banca del padre di Roger da cui viene però cacciato quando si scopre la sua dipendenza alla droga. Si trasferisce a Chicago dove incontra un ambiguo tedesco di fede comunista che gli propone di fare il piazzista di una lavatrice di sua invenzione. Dopo

complicate e drammatiche vicende, il veterano si ritrova senza soldi e *homeless*: la sua sola speranza è ora il New Deal (anzi, come dice nell'ultima battuta: «Ci resta solo che smetta di piovere»). Più che un *forgotten man*, Tom è un soldato a cui la guerra e il crollo di Wall Street hanno reso difficile il futuro, ma non è vinto, né depresso: Roosevelt vuole uomini capaci di risollevarsi dalla tragedia economica e Hollywood lo segue. *Heroes for Sale* ha come centro narrativo la contrapposizione tra generosità e furbizia, tra chi si è speso per la patria e chi ne ha tratto profitto sia durante che dopo la guerra (il personaggio del comunista tedesco, ad esempio). È un tema sentito dai veterani che pensavano di aver dato generosamente il proprio contributo mentre altri comodamente a casa ne approfittavano. L'aspetto strano del film, rispetto a quanto si andava girando a Hollywood, è che si narra una situazione in cui la soluzione ai problemi creati dalla crisi economica è cercata individualmente e non in gruppo, come avviene nei musical dove solo la cooperazione collettiva permette di vincere la crisi; tuttavia Tom combatte sul fronte della crisi economica con la stessa energia e determinazione dimostrate in guerra. In *Heroes for Sale* non c'è un vero colpevole: il denaro, forse, la mancanza di coraggio nell'affrontare le situazioni, i profittatori che mestano nel torbido; la guerra è uno sfondo, il motore iniziale della dinamica narrativa, così come la depressione economica. Conta il tragitto individuale di Tom dentro a un secolo che sembra aver perduto la bussola dei valori fondamentali (la pioggia che apre e chiude il film ne è la metafora).

La difficoltà dei reduci di trovare un lavoro e un posto onesto nella società americana del dopoguerra è anche il tema di *I ruggenti anni Venti* (*The Roaring Twenties*, 1939) di Raoul Walsh, il film che chiude la stagione d'oro dei *gangster-movies* a sei anni dalla fine del proibizionismo. Tratto dal racconto del reporter Mark Hellinger *The World Moves On*, vive di un doppio registro: documentaristico da un lato (gli eventi pubblici) e dall'altro di nostalgia per il genere gangster (gli eventi privati). Si apre, dopo i titoli di testa, con un montaggio d'immagini documentarie che vanno a ritroso nel tempo e il commento in voice-over di John Deering che dal 1940 torna all'aprile del 1918 quando milioni di giovani americani furono ingaggiati per «salvare la democrazia».

Segue la parte di fiction: siamo in una *rathole*, in una buca nella terra di nessuno in Francia durante un attacco notturno (ancora la notte, ma forse la scelta deriva da problemi di set: si può così costruire un campo di battaglia in

studio e renderlo credibile grazie alle luci artificiali). Nella buca rotolano tre soldati e si incontrano così tre caratteri principali del film: Eddie (James Cagney), George (Humphrey Bogart) e Lloyd (Jeffrey Lynn). Lloyd è laureato e ammette che non avrebbe proprio voluto finire in quell'inferno non avendo alcuna vocazione patriottica, dichiarazione che piace a Eddie: «Non amo gli eroi che si sbrodolano addosso» e a George il più violento dei tre. In trincea sta per sparare a un soldato nemico e Lloyd osserva: «Sembra un ragazzino di appena quindici anni», e George gli risponde cinicamente: «Non arriverà a sedici» e lo uccide. La guerra finisce e inizia una seconda parte documentaria commentata in voice-over: siamo nel 1919, dapprima i veterani sono accolti trionfalmente, mentre s'aggira tra i soldati "l'allarmante" voce che le gonne femminili diventano sempre più corte, poi l'ultimo corpo di spedizione torna in America dimenticato da tutti, amici compresi.

Trovare un impiego è impossibile, i posti dove lavoravano sono stati occupati da chi è rimasto e come veterani non sono sempre ben accolti: «Questi scimuniti sono andati a fare picnic pagati dallo zio Sam mentre noi a casa lavoravamo». La battuta del film non è poi così lontana dalla realtà (Hellinger era un cronista). Il generale MacArthur, che aveva comandato la mitica divisione Rainbow, racconta che rimase di sasso quando, sbarcato a New York nell'aprile del 1919, davanti alla passerella del Leviathan c'era «anziché una folla di dignitari venuti ad accoglierli con tutti gli onori, soltanto un ragazzo che gli chiese chi fossero. "Siamo quelli della famosa 42^a" rispose. Allora il ragazzo gli domandò se erano stati in Francia». La Rainbow si sparpagliò «ai quattro venti, in una triste e malinconica fine»⁵.

I tre personaggi de *I ruggenti anni Venti* con il proibizionismo finiscono nelle braccia della malavita, e anche se alla fine Cagney-Eddie si redimerà morendo davanti alla gradinata di una chiesa: «È sempre stato un eccellente tiratore» si dirà sul suo cadavere. Il cinema hollywoodiano ha raramente vocazione sociologica, l'*entertainment* è il suo obiettivo, ma a volte, indirettamente, svela le contraddizioni della società; in questo caso sono quelle di uomini che la guerra ha certamente marchiato in maniera negativa ma il cui destino è già scritto nei loro caratteri (non a caso è Lloyd che troverà la pace).

C'è chi non fa ritorno a casa e si perde definitivamente come i quattro piloti di *L'ultimo volo* (*The Last Flight*, 1931) di William Dieterle, tratto dal racconto *Single Lady* di John M. Saunders (autore anche di *Wings*). Rilasciati dall'ospedale nel giorno dell'Armistizio, Cary, Shep, Bill e Francis sono

distrutti fisicamente e psicologicamente; tormentati dagli orrori vissuti nei combattimenti, disillusi, non vogliono tornare in patria e iniziano a girovagare per l'Europa perdendosi e morendo violentemente nelle strade portoghesi. I quattro piloti incarnano la *lost generation* che non può trovare pace e finisce nell'autodistruzione.

Il ritorno a casa dei Tjaden

La Universal, la Mgm, i produttori di Hollywood erano molto attratti dai lavori di Remarque e non per la loro intrinseca qualità o per particolari interessi letterari o ideali, ma per il successo di cassetta del film di Milestone. I romanzi dello scrittore avevano però un difetto: erano politicamente invisibili al regime nazista e, si pensava, anche al pubblico tedesco. In più, il console della Germania a Los Angeles minacciava continue rappresaglie commerciali se i film avessero denigrato il regime hitleriano⁶. Bisognava purgarne gli aspetti più negativi, i riferimenti espliciti alla situazione del dopoguerra, l'eccessivo pacifismo tanto invisibile ai nazisti. Nel '37 James Whale riceve l'incarico dalla Universal di dirigere *The Road Back*, tratto da *La via del ritorno*⁷ scritto da Remarque nel 1931, con la sceneggiatura di R. C. Sheriff che aveva accortamente ripulito gli aspetti più politici e pacifisti del testo letterario e aggiunto alcuni momenti comici. Alla Universal ciò non era bastato e i produttori imposero di modificare il finale (ma Whale si rifiuterà di essere l'autore dei tagli). L'originaria scena finale mostrava i soldati che in un bosco incontravano con loro grande disappunto una sorta di Kantorek in divisa militare che guidava un gruppetto di ragazzini anch'essi in uniforme: il pifferaio magico, il cattivo maestro, li preparava a una nuova guerra. Troppo esplicito è il riferimento al bellicismo tedesco e Whale dovette cedere (il diritto al *final cut* arriverà molti anni dopo); la sequenza venne sostituita con un montaggio di truppe di tutte le nazioni nel 1937 con in sovrimpressione i titoli di giornale che informano che Germania, Russia, Italia, Francia, Inghilterra stanno investendo grandi quantità di capitali per il riarmo: la condanna è equamente divisa tra i possibili mercati cinematografici del film e resa di fatto neutra. La scena centrale del film è il ritorno a casa di tre soldati malamente accolti da una folla di giovinastri che vogliono picchiarli solo perché vestono ancora l'odiata uniforme dell'esercito guglielmino: è la rivoluzione. La società tedesca non ama i suoi eroi perdenti. Whale invece parteggia per loro.

Negli anni Trenta, nell'Inghilterra segnata dalla depressione economica, il dramma di molti veterani, rimasti soli e ridotti alla povertà, è narrato in *Reunion* (1932) di Ivar Campbell, e poi ripreso due volte da John Baxter in *Lest We Forget* (1934) e *Men of Yesterday* (1936). La struttura drammaturgica è semplice ma coerente con ricostruzioni storiografiche del disagio psicologico ed economico vissuto dai reduci che trovavano solo nella

compagnonnage di altri veterani conforto e aiuto. Nei tre film un ex maggiore, ridotto alla povertà, si reca a una cena di vecchi compagni di trincea: il clima si divide tra i ricordi e la mestizia della situazione presente e alla fine uno di loro lo aiuta con le poche sterline rimastegli. È una struttura che si ripete in altre varianti⁸.

Nel 1938 la situazione in Europa sta per precipitare e nell'anno in cui le truppe naziste entrano in Austria a Hollywood si gira *Tre camerati* (*Three Comrades*, 1938), diretto da Frank Borzage (la sceneggiatura originaria era di Francis Scott Fitzgerald, ma il produttore non volle utilizzarla), che racconta una storia d'amore di ex combattenti nella Germania dei primi anni Venti. Nel settembre del 1937, Hal Roach, un produttore associato della Mgm, aveva personalmente invitato a Hollywood Vittorio Mussolini e il duce aveva nel frattempo nominato Roach presidente della succursale romana della casa di produzione americana. Il cinismo commerciale di Hollywood che non vuole perdere i mercati italiani e tedeschi pesa enormemente sul tono che la Mgm impone al film. Borzage e Mankiewicz, che supervisionano la produzione, vorrebbero non perdere i riferimenti allo sfondo sociale e politico che, seppure in latenza, appaiono nel romanzo di Remarque; ma ogni dettaglio che possa richiamare il nazismo viene accuratamente tagliato. Ne rimane traccia solo nel personaggio del profittatore di guerra, Breuer: «Troppi pensano che sia un diritto avere un'opinione. La Germania ha bisogno d'ordine e di disciplina», dice. La guerra, in *Tre camerati*, è l'antecedente dell'apocalisse, e ciò che accade dopo è conseguenza e continuazione di un male astratto, di una «forza cosmica dove i terroristi proto-nazisti non ne sono che gli strumenti accidentali»⁹.

In Europa il discorso cinematografico sulla situazione dei veterani e dei reduci riflette le difficili dinamiche sociali e politiche più che le esigenze commerciali come accade nei film hollywoodiani. Il 6 febbraio del 1934 si svolge a Parigi una violentissima manifestazione antiparlamentare a cui partecipano le organizzazioni dei veterani di sinistra, l'Arac, e di destra, Les Croix-de-Feu guidati dal colonnello de La Rocque; protestano contro gli scandali finanziari e il rifiuto del governo d'aumentare le pensioni di guerra. Il Pathé Journal girato per l'occasione¹⁰ mostra i manifestanti che cercano di passare il blocco di polizia sul ponte della Concorde: vogliono arrivare a Palais Bourbon: è il momento più critico della terza repubblica. Pochi mesi più tardi nei cinema parigini si proietta l'ambiguo *Cessez-le-feu!* del nazionalista Jacques de Baroncelli (la sceneggiatura è dello scrittore Joseph

Kessel, ex ufficiale dell'aviazione) che in molti punti incarna le posizioni delle associazioni dei veterani più reazionari. Al centro Cartier, un onesto ingegnere, ex capitano durante la guerra, che ha grandi difficoltà a reinserirsi perché rifiuta qualsiasi compromesso: «Ho fatto la guerra, non voglio che si prostituisca la pace!», è il suo motto. Lo circondano imboscati e profittatori di guerra che continuano a prosperare e fare affari, mentre gli ex combattenti non trovano lavoro e hanno pensioni da fame. Le uniche persone con cui Cartier si sente a suo agio sono i suoi vecchi compagni d'armi che esprimono una fraternizzazione «che non conosce né classi, né pregiudizi sociali»¹¹. Durante una cena di veterani, un ex pilota militare, diventato un ricco industriale nel settore aeronautico, propone a Cartier di tentare l'impresa di volo Parigi-New York-Parigi con uno dei suoi velivoli; il finale lascia intravedere una soluzione positiva. Non è provato che de Baroncelli sia stato legato politicamente alle Croix-de-Feu, ma molti elementi del film sono vicini all'ideologia dell'associazione guidata da de La Rocque: la critica alla corrotta società della terza repubblica e alla stampa asservita, il culto del capo e la solidarietà tra anziani combattenti.

La difficile elaborazione del lutto

L'elaborazione del lutto non aspetta la fine della guerra: già nel 1917 il cinema la affronta. *Az obsitos* (t.l.: *Il veterano*) dell'ungherese Béla Balogh costruisce un intreccio di amicizia, amore e famiglia. In scena due amici, Gyuri e András, e una ragazza, Málcika, sorella di Gyuri. András muore e Gyuri, dopo anni di prigionia, torna al villaggio e si reca dalla famiglia per comunicare la notizia, ma non trova il coraggio. La madre dell'amico lo prega di rimanere e alla fine Gyuri, dopo aver confessato la tragica verità, s'innamora di Málcika; la madre lo accetta come un nuovo figlio. Si elabora la figura profonda della ricostruzione della famiglia disgregata dalla guerra: il figlio perduto è sostituito con un compagno d'armi, il solo che ne abbia il diritto, che lenisce il dolore e apre al futuro di pace. La guerra non è ancora finita quando esce il film e già si guarda al dopo, si cerca di convincere gli ungheresi che «domani è un altro giorno» da cui si può ripartire. L'incontro con la famiglia di un amico perduto, la difficoltà di entrare nelle reliquie sentimentali dei parenti oltre che nelle proprie è espresso in molte pagine e testimonianze dei reduci. Nel necrologio per l'amico Benoist morto al fronte, lo scrittore Genevoix racconta l'incontro con i famigliari del ragazzo: «Ho rivisto la piccola casa, i genitori che l'avevano aspettato e che ora non lo aspettano più. (...) Essi mi hanno fatto entrare nella camera che il figlio prediligeva. Sul camino ho visto il suo ultimo ritratto, vestito da alpino, con la sua croce di guerra, appuntata alla cornice. Padre e madre piangevano: e lui era tra noi...»¹². La «cerchia del lutto» si allarga a membri della «famiglia lontana», soprattutto se essi hanno vissuto la stessa esperienza traumatica del caro defunto e se appartenevano alla «famiglia dei combattenti», e il cinema la ripropone aggiungendo narrativamente la via lenitiva della ferita nella ricomposizione sentimentale di uno o più membri della cerchia. La semplice rappresentazione del dolore e della elaborazione del trauma sarebbe troppo debole e poco appetibile: bisogna narrarla in un intreccio che possa appassionare il pubblico e pacificarlo pur nella eventuale condanna della guerra.

L'uomo che ho ucciso di Lubitsch sembra ricalcare la trama di *Az obsitos* (il regista forse aveva visto il film di Balogh a Berlino prima di emigrare a Hollywood negli anni Venti): qui il protagonista, Paul Renard, non riesce a dimenticare di aver ammazzato un giovane soldato tedesco, Walter Hölderlin, amante come lui della musica. Il film prende il via nel 1919 mentre l'Europa

festeggia il primo anno di pace; un uomo, Paul, sta pregando in una cattedrale e si confessa: «Padre! Aiutatemi! Non posso cancellare i suoi occhi! Ho ucciso un uomo. Non ero nato per essere un assassino. Ero un musicista. Suonavo in un'orchestra come primo violino. Oh, ero così felice. La mia vita era consacrata alla musica. Volevo portare la bellezza nel mondo, e invece ho portato la morte. Non c'è più musica nelle mie orecchie ma il suono di un uomo morente!». Il prete gli chiede: «Hai ucciso un uomo. Perché l'hai ucciso?» e Paul «Perché! Perché! Non lo so. Per nessun motivo. Ed egli non aveva cercato di difendersi. Mi aveva solo guardato, solo guardato!». È un incipit che sembra lontano dallo stile di un regista che aveva girato opere di ben altro tenore come *Il principe consorte* (*The Love Parade*, 1929), *Montecarlo* (*Monte Carlo*, 1930) e di lì a qualche anno *Ninotchka* (1939) e *Vogliamo vivere!* (*To Be or Not to Be*, 1942), ma evidentemente è un tema, il perdono e la totale condanna della guerra, che sente il bisogno di raccontare in chiave diversa dall'ironico e leggero *Lubitsch's touch*. Il successo commerciale e di critica del pacifismo drammatico e moraleggiante di *All'ovest niente di nuovo* pesava nelle scelte hollywoodiane.

Dopo un prologo che detta la linea configurandosi come traccia di lettura, la storia si sposta in Germania. Paul, fingendosi amico del soldato che ha ucciso, decide di andare a visitarne la famiglia per chiedere perdono del suo atto. Difficile pensare che il senso di colpa e il bisogno di *forgiveness* siano in quegli anni un comune sentire: il revanscismo tedesco o l'epica della vittoria mutilata dimostravano ben altri sentimenti collettivi e istituzionali; ma non è detto che tali sentimenti non covassero nelle coscienze dei combattenti (le tracce sono esili, spesso letterarie, ma si trovano). Perdonare è difficile per il padre di Walter, il dottor Hölderlin (Lionel Barrymore), che odia non la guerra, non la Germania guglielmina che ha portato la nazione al disastro, ma i francesi, e, in particolare, *quel* francese che lo ha privato del figlio: «Un francese lo ha ucciso! Per me ogni francese è l'assassino di mio figlio!». Drammaturgicamente è una posizione necessaria: all'inizio è un uomo che odia il nemico, ma l'incontro con Paul, con la sua sensibilità, e l'amore che nasce tra il francese ed Elsa, la fidanzata di Walter, gli fa cambiare idea. Il passaggio centrale è la comprensione di Hölderlin che il vero colpevole è chi ha mandato la *lost generation* a combattere e a uccidersi a vicenda:

Nessuno qui può dirmi che cosa vuol dire la morte e l'odio (siamo in un caffè dove si discute con acrimonia della presenza di Paul nella casa degli Hölderlin). Mi sono ubriacato di morte e di odio... ma chi ha mandato

questo giovane uomo a uccidere i tedeschi? (...) Chi ha dato loro le pallottole, il gas e le baionette? Noi, i padri! Qui e dall'altra parte. Noi eravamo troppo anziani per combattere, ma non eravamo troppo vecchi per odiare. Noi siamo i responsabili.

Il senso di colpa non è politico e riguarda la propria responsabilità di non aver fermato, anzi, salutato con fervore e entusiasmo l'entrata in guerra. La colpa è della generazione dei Kantorek, dei cattivi maestri che avrebbero dovuto fermare e non aizzare l'odio, di una generazione miope (o delle donne che non hanno protestato...) e non dei giovani mandati a morire. Il tema dell'innocenza delle vittime, agnelli sacrificali di uomini che avrebbero dovuto vedere prima, ha radici principalmente letterarie e ne è forse Remarque il principale responsabile. Lubitsch, il berlinese Lubitsch, sapeva che di cattivi maestri l'Europa era ancora popolata e bisognava richiamare all'amore (quello di Elsa) e non all'odio; ma il fallimento commerciale del film dimostra probabilmente sia la stanchezza del pubblico verso il tema bellico (se non viene proposto in chiave spettacolare) che la difficoltà dell'elaborazione del lutto.

Cadaveri concimano i campi

Tavernier, un regista di cui Jacques Le Goff ha scritto che «la storia non è per lui un pretesto di ricostruzione, né una semplice decorazione esterna, ma la materia stessa con cui scolpisce i suoi film»¹³, riprende alla fine degli anni Novanta e in controtendenza nei confronti di un cinema vietnamizzato il problema delle anime morte, o per usare il linguaggio burocratico-militare, quello dei dispersi, dei corpi a cui è difficile affiancare identità e storia personale dandone così degna sepoltura. *La vita e niente altro* (*La vie et rien d'autre*, 1989) è il duro atto di accusa contro la logica della burocratica contabilizzazione dei cadaveri e al contempo dell'ipocrita elevazione eroica del corpo morto del soldato. Siamo nelle colline di Verdun, nel 1920; il disincantato comandante-becchino Dellaplane, interpretato da Philippe Noiret, ha l'ingrato compito di censire e trovare un nome alle migliaia di cadaveri di *soldats inconnus*. Lo circonda un nugolo di sciacalli che specula sul dolore altrui trasformando il lutto in attività economica, come la guerra è stata fonte di enormi profitti per il grande capitale. Dallo Stato maggiore arriva l'ordine di fornire in soli quattro giorni il cadavere di un soldato ignoto da seppellire con solenne cerimonia sotto l'Arc de Triomphe a Parigi curando con attenzione che il corpo sia di un francese e non di un tedesco, o inglese, o, peggio ancora, di un negro.

La morte è pura ragioneria per lo Stato: il problema non è l'ecatombe di giovani vite ma il calcolo numerico delle perdite; al contempo il cinismo istituzionale si nasconde dietro la glorificazione funebre dei cadaveri che ha prodotto. Il personaggio di Dellaplane, coscienzioso e pignolo nel suo lavoro, dotato di quel buon senso comune che svela le follie della Storia, incarna l'ironia di Tavernier contro il sistema e contro la guerra. È un'ironia paradossale che accomuna il regista alle poetiche antimilitariste di Karl Kraus e di Jaroslav Hašek che nel suo *Il buon soldato Švejk*, a proposito dei "campi di cadaveri", scriveva: «Dopo la guerra, qui, ci saranno ottimi raccolti. (...) Non avranno bisogno di comprarsi la farina di ossa, per i contadini è molto vantaggioso quando nei loro campi vanno in putrefazione reggimenti interi; in sostanza è tutta roba che serve per arricchire il terreno»¹⁴.



La scelta del milite ignoto in *La vita e niente altro* di Bertrand Tavernier, 1989

I cadaveri che non concimano i campi, vengono sepolti in mausolei pomposi, retorici, classicheggianti: è la patria, l'onore e la nazione che vi si celebra e non i singoli individui. Vi è anche chi è chiamato a rappresentare i meno fortunati che non sono stati riconosciuti, gli insepolti o gli sfracellati: è il milite ignoto. In Italia, come negli altri Paesi, la traslazione del corpo del milite ignoto è trasformata in un evento di elaborazione del lutto collettivo e di glorificazione dell'eroe e della patria. Sul finire della guerra si imponeva la riorganizzazione delle centinaia di cimiteri improvvisati e fosse comuni sparsi sul fronte italiano e nel 1920 s'istituisce l'ufficio per la cura e le onoranze alle salme dei caduti guidato dal colonnello Vincenzo Paladini (una sorta di Dellaplane). Dei settantamila cadaveri recuperati solo duemila vennero identificati; bisognava trasformare i non identificati nella figura del milite ignoto (il rituale viene proposto da Giulio Douhet, un ufficiale che aveva aspramente criticato i metodi di Cadorna, nel 1920). Il generale Diaz, nella discussione per il disegno di legge che istituiva il Milite ignoto, ricorre a figure profonde: «In quella salma (...) ogni madre dolorante deve poter avere l'illusione purissima che quello sia il corpo del proprio figliolo. Ogni figlio deve prostrarsi sull'Altare della Patria, ritenendo che lì è il corpo del padre»¹⁵. Nel 1921, undici salme furono riunite nella basilica di Aquileia, dove con un complesso rituale, la madre di un "disperso", Maria Bergamas, scelse chi doveva simboleggiare il sacrificio della nazione. La salma, caricata su un treno carico di fiori, bandiere, armi, partì da Trieste per Roma

accompagnata da ali di folla commossa¹⁶. Forse il povero soldato viaggiava sullo stesso treno che lo aveva portato al fronte a morire.

Il rito, il più imponente rito patriottico dell'Italia unita, è accuratamente filmato con una speciale concessione governativa; il materiale girato da più operatori confluisce nel lungometraggio *Gloria. Apoteosi del soldato ignoto* (quasi ottanta minuti di durata), che privilegia immagini di gente comune, uomini inginocchiati al passaggio del treno col vestito della festa, madri e vedove che lanciano fiori, ex combattenti, orfani, fino all'arrivo a Roma dove tutto diventa liturgia e retorica roboante del potere. Gli incassi derivanti dalla proiezione del film dovevano servire a finanziare le opere assistenziali per gli orfani di guerra, ma di lì a un anno Mussolini prende il potere e le copie finiscono presto nei magazzini. Al duce l'Italia listata a lutto, con le vedove piangenti, gli orfani e i mutilati, appare poco marziale, piccolo borghese e funeraria; il fascismo vorrà dare ben altra immagine cinematografica della guerra.

Oltre ai corpi, c'è da recuperare anche l'enorme quantità di materiale bellico rimasto sul campo, il ferro dei cavalli di frisia, le bombe inesplose che non si decompongono. C'è chi per sopravvivere la raccoglie, morendo a volte, come *I recuperanti* (1969) asiaghesi di Ermanno Olmi, piccoli uomini qualunque che vagano tra le trincee dell'altipiano, fantasmi che ripuliscono la montagna dalla guerra dei materiali. La Grande guerra ha lasciato troppa cenere, troppe lacerazioni, mutilazioni, dolori, odi, un'infinità di tracce materiali e mentali; cenere che ha covato ridando presto fuoco all'Europa, cenere rimasta viva nelle immagini di centinaia di film, ombre di un'immane tragedia che rimane nonostante tutto invisibile perché, come dice la giovane donna del film di Alain Resnais dopo aver a lungo visitato le ceneri atomiche: «Non hai visto nulla a Hiroshima».

1. Sul cinema del periodo del New Deal vedi: N. Roddick, *A New Deal in Entertainment: Warner Brothers in the 1930s*, British Film Institute, London 1983; A. Bergman, *We're in the Money: depression America and its films*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1995; A. Hove, *Gold Diggers of 1933*, University of Wisconsin Press, Madison-London 1980.

2. E.M. Remarque, *Niente di nuovo*, cit., p. 234.

3. R. Dorgelès, *Les Croix de bois*, cit., p. 283.

4. P. Monelli, *op. cit.*, pp. 194-195.

5. M. Gilbert, *La grande storia della prima Guerra mondiale*, Mondadori, Milano 1998, vol. 2, p. 617.
6. A. Kelly, *Cinema and the Great War*, cit., p. 141.
7. Cfr. E.M. Remarque, *La via del ritorno* (1930-1931), Mondadori, Milano 1967.
8. Cfr. S. Shafer, *British Popular Films 1929-1939: The Cinema of Reassurance*, Routledge, London 1997.
9. H. Dumont, *Frank Borzage Sarastro à Hollywood*, Mazzotta, Milano 1993, p. 274.
10. Médiathèque Institut National Audiovisuel, n. 02025.
11. *Cessez-le-feu!*, in «Cinémonde», n. 294, 7 giugno 1934.
12. In S. Audoin-Rouzeau, A. Becker, *La violenza, la crociata, il lutto*, cit., p. 193.
13. J. Le Goff, *Un document d'âme*, «Le Monde», 12 novembre 1987.
14. J. Hašek, *Il buon soldato Sc'vèik* (1921-1923), Feltrinelli, Milano 1979, p. 745.
15. Cfr. A.M. Banti, *op. cit.*, p. 139.
16. Sulla costruzione della memoria e sul milite ignoto vedi: M. Isnenghi, *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari 1990; B. Tobia, *L'Altare della Patria*, il Mulino, Bologna 1998; L. Cadeddu, *La leggenda del soldato sconosciuto all'Altare della Patria*, Gaspari, Udine 2001.

Bibliografia

La bibliografia della Prima guerra mondiale è sterminata. Abbiamo qui raccolto i materiali che sono stati di riferimento al nostro lavoro, privilegiando, ovviamente, il cinema.

Cinema

- About Ilsen, Beurier Joëlle, Tomassini Luigi (a cura di), *Fotografia e violenza. Visioni della brutalità dalla Grande Guerra ad oggi*, in «Memoria e Ricerca», n. 20, 2005.
- Alonge Giaime, *Giocando con i soldatini*, in «Il nuovo spettatore», n. 1, 1997.
- Alonge Giaime, *Il disegno armato. Cinema d'animazione e propaganda bellica in Nord America e Gran Bretagna 1914-1945*, Clueb, Bologna 2000.
- Alonge Giaime, *Cinema e guerra. Il film, la Grande Guerra e l'immaginario bellico del Novecento*, Utet, Torino 2001.
- Alonge Giaime, *La Grande Guerra e il linguaggio cinematografico*, in Anania Francesca, *Immagini di storia. La televisione racconta il Novecento*, in «Rai Vqpt», n. 193, Roma 2003.
- Altares Guillermo, *Esto es un infierno. Los personajes del cine bélico*, Alianza, Madrid 1999.
- Altmann John, *The Technique and Content of Hitler's War Propaganda Films*, in «Hollywood Quarterly», n. 4, 1950.
- Antropov Vladimir (a cura di), *100 Movies about War*, Kontakt-Kultura, Moscow 2005.
- Argentieri Mino, *Cinema, storia e miti*, Pironti, Napoli 1984.
- Argentieri Mino, *Cinema e ricerca storiografica, il documento filmato*, s.n., Napoli 1989.
- Argentieri Mino, *I fantasmi della storia*, in «La scena lo schermo», a. II, n. 3-4, dicembre 1989.
- Audoin-Rouzeau Stéphane, *Bertrand Tavernier, la grande guerre et l'identité française*, in «Le Débat», n. 136, settembre-ottobre 2005.
- Bag Peter von, *La messa in scena della guerra / The War mise en scène*, Cineteca del Comune di Bologna, Bologna 2005.
- Baldi Alfredo, Camerini Claudio (a cura di), *La storia nel cinema: film italiani dal 1905 al 1980*, Comune di Reggio Emilia, Reggio Emilia 1984.
- Baier Eberhard, *Der Kriegsfilm*, Bundesarbeitsgemeinschaft für Jugendfilmarbeiten und Medienerziehung, Aachen 1980.
- Barbieri Boris, *14-18 au cinéma: les 50 grands films de la Grande Guerre*, Éditions de Passay, Paris 2008.

- Barkhausen Hans, *Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg*, Olms Press, Hildesheim 1982.
- Belmans Jacques, *Le Cinéma et l'homme en état de guerre*, André de Rache, Bruxelles 1974.
- Bernard Raymond, *Le Mémoires (1956)*, Sacd, Paris 1980.
- Bertieri Claudio, Ansano Giannelli, Umberto Rossi (a cura di), *L'ultimo schermo: cinema di guerra, cinema di pace*, Dedalo, Bari 1984.
- Blackton Trimble Marian, *J. Stuart Blackton. A Personal Biography by His Daughter*, The Scarecrow Press, London 1985.
- Boggs Carl, Pollard Leslie, *The Hollywood War Machine: U. S. Militarism and Popular Culture*, Paradigm, London 2007.
- Bonnefille Eric, *Raymond Bernard. Fresques et miniatures*, L'Harmattan, Paris 2010.
- Bourret Annie, Poole Erik, *Regards sur la guerre et la paix: filmographie critique en langue française*, Presse de l'Université Laval, Québec 1989.
- Brathwaite Michael, *United We Stand: A Structural Study of the American War Film*, M. B. Enterprises, Christchurch (N.Z.) 1986.
- Bretèque François, *Le film de guerre, objet d'histoire*, in «Image et Histoire», Publications de la Sorbonne, Paris 1986.
- Bretèque François, *La mémoire de la bataille de Verdun dans le cinéma*, in «Vingtième Siècle. Revue d'histoire», 57, gennaio-marzo 1998.
- Bretèque François, *La vie quotidienne dans les tranchées telle que le poilu (ne) l'a (pas) vécue*, in «Les Cahiers de la Cinémathèque. Revue d'histoire du cinéma», n. 69, Institut Jean-Vigo, Perpignan 1998.
- Brion Patrick, *Le cinéma de guerre: les grands classiques américains: des Cœurs du monde à Platoon*, La Martinière, Paris 1996.
- Brownlow Kevin, *The War, the West and the Wilderness*, Knopf, New York 1978.
- Brunetta Gian Piero, *L'immagine della prima guerra mondiale attraverso il cinema*, in Isnenghi Mario (a cura di), *Operai e contadini nella Grande Guerra*, Cappelli, Bologna 1982.
- Brunetta Gian Piero, *La guerra lontana. La prima guerra mondiale e il cinema tra tabù del presente e la creazione del passato*, Bruno Zaffoni, Rovereto 1985.
- Brunetta Gian Piero, *La guerra lontana*, in Leoni Diego, Zadra Camillo (a cura di), *La grande guerra, esperienza, memoria, immagini*, il Mulino, 1986.

- Brunetta Gian Piero, "Over There". *La guerra lontana*, in Id. (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti. II**, Einaudi, Torino 1999.
- Brunetta Gian Piero, *Cinema e prima guerra mondiale*, in «Storia del cinema mondiale. L'Europa. I - Miti, luoghi, divi», Einaudi, Torino 1999.
- Brunetta Gian Piero, *La guerra sul set*, in Id. (a cura di), *Storia del cinema italiano. Il cinema muto 1895-1929*, Editori Riuniti, Roma 2001.
- Bultrini Nicola, Tentori Antonio, *Il Cinema della Grande Guerra*, Nordpress, Chiari 2008.
- Butler Ivan, *The War Film*, A.S. Barnes, South Brunswick, 1974.
- Cadeddu Lorenzo, *La leggenda del soldato sconosciuto all'Altare della Patria*, Gaspari, Udine 2001.
- Calderoni Franco, *La Grande Guerra di Mario Monicelli*, Cappelli, Rocca San Casciano 1959.
- Calligaris Giuseppe, *Un medico e la guerra*, Taddei, Firenze 1922.
- Campbell Craig, *Reel America and War World I: A Comprehensive Filmography and History of Motion in the United States 1914-1920*, McFarland, Jefferson 1985.
- Carcaud – Macaire Monique, *Les Croix de Bois comme trace et invention discursive. La problématique de l'appropriation de la mémoire par la représentation littéraire ou filmique*, in «Les Cahiers, de la Cinémathèque. Revue d'histoire du cinéma», n. 69, Institut Jean-Vigo, Perpignan 1998.
- Carné Marcel, *Films de guerre*, in «Cinémagazine», n. 11, dicembre 1930.
- Casadio Gianfranco, *La Guerra al cinema. I film di guerra nel cinema italiano*, Longo, Ravenna 1997.
- Casadio Gianfranco, *La guerra al cinema: i film di guerra nel cinema italiano dal 1944 al 1996 vol. I: dal risorgimento alla seconda guerra mondiale*, Longo, Ravenna 1997.
- Casadio Gianfranco, *La guerra al cinema: i film di guerra nel cinema italiano dal 1944 al 1997, vol. 2: dalla seconda guerra mondiale alla resistenza*, Longo, Ravenna 1998.
- Cavallo Pietro, *La storia attraverso i media. Immagini, propaganda e cultura in Italia dal Fascismo alla Repubblica*, Liguori, Napoli 2002.
- Cerchi Usai Paolo, *David Wark Griffith*, il Castoro, Milano 2008.
- Chapman James, *War and Film*, Reaktion Books, London 2008.
- Chiari Bernhard, Rogg Matthias, Wolfgang Schmidt (a cura di), *Krieg und Militär im Film des 20 Jahrhunderts*, Oldenbourg, München 2003.
- Cobb Humphrey, *Paths of Glory*, Penguin, New York 2010.

- Cortellazzo Sara, *Guerra e pace*, Celid, Torino 2002.
- Cosulich Callisto (a cura di), *Uomini contro di Francesco Rosi*, Cappelli, Bologna 1970.
- Courtade Francis, Cadars Pierre, *Le cinéma nazi*, Cinémathèque de Toulouse, Paris 1972.
- Daniel Joseph, *Guerre et cinéma. Grandes illusions et petits soldats. 1895-1971*, Armand Colin, Paris 1971.
- Davenport Robert Ralsey, *Encyclopedia of War Movies: the Authoritative Guide to Movies About Wars of the Twentieth Century*, Facts on File, New York 2004.
- Delaney Sean, Mettler Erinna, *War Films*, British Film Institute & National Library, London 1999.
- DeBauche Leslie Midkiff, *Melodrama and the World War I War Film*, in Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo, Laura Vichi (a cura di), *I limiti della rappresentazione. Censura, visibile, modi di rappresentazione nel cinema*, Atti del VI Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Forum, Udine 2000.
- DeBauche Leslie Midkiff, *Reel Patriotism: The Movies and World War I*, University of Wisconsin Press, Madison 1997.
- Delon Gaspard, *Filmer le héros dans la bataille: options de mise en scène*, Camenae, n. 4, giugno 2008.
- Denis Sébastien (a cura di), *L'Armée à l'écran*, in «Cinémaction», n. 113, 2004.
- D'Hugues Philippe, Hervé Coutan-Bégarie, *Le cinéma et la guerre*, École pratique des hautes études, Paris 2006.
- De Santi Pier Marco, *1914-1918: una guerra sullo schermo*, Rivista militare, Roma 1988.
- Denis Sébastien, *L'Armée à l'écran*, in «Cinémaction», n. 113, 2004.
- Dibbets Karel, Hogenkamp Bret, *Film and the First World War*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1995.
- Doherty Thomas, *Projections of War. Hollywood, American Culture, and World War II*, Columbia University Press, New York 1993.
- Dolan Edward F. Jr., *Hollywood s'en va-t-en guerre*, Atlas, Paris 1987.
- Douglas James, *The Somme Pictures - Are They Too Painful for Public Exhibition?*, in «Star», London 25 agosto 1916.
- Dowd Nancy, Shepard David, *King Vidor: a Directors' Guild of America oral history project*, The Scarecrow Press, Metuchen 1988.
- Dowling John, *War-Peace Film Guide*, World Without War Council, Chicago

- 1980.
- Early Emmett, *The War Veteran in Film*, McFarland, Jefferson 2003.
- Eberwein Robert T., *The War Film*, Rutgers University Press, Piscataway 2004.
- Eberwein Robert T., *Armed Forces: Masculinity and Sexuality in the American War Film*, Rutgers University Press, New Brunswick 2007.
- Eiserman Frederick A., *War on Film: Military History Education*, Army Command and General Staff College, Fort Leavenworth 1987.
- Elsaesser Thomas (a cura di), *A Second Life*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1996.
- Emanuelli Massimo, *Cent'anni di storia italiana attraverso il cinema*, Greco & Greco, Milano 1996.
- Evans Alun, *War Films: A Concise Encyclopedia*, Windrow & Greene, London 1998.
- Fantina Livio, *Le trincee dell'immaginario*, Cierre, Verona 1998.
- Ferro Marc, *Cinema e storia: linee per una ricerca*, Feltrinelli, Milano 1980.
- Francesconi Maurizio, *Se muori ti ammazzo: introduzione al cinema di guerra americano*, Lithos, Roma 2006.
- Frasca Gabriele, *La scimmia di Dio. L'emozione della guerra mediale*, Costa & Nolan, Genova 1996.
- Fraser Alistair H., Robertshaw Andrew, Roberts Steve, *Ghost on the Somme. Filming the Battle, June-July 1916*, Pen & Sword, Barnsley 2009.
- Freitas Gary, *War Movies: The Belle and Blade Guide to Classical War Videos*, Reed Publishers, Bandon 2004.
- Gariazzo Pier Antonio, *Il teatro muto*, Lattes, Torino 1919.
- Garland Brock, *War Movies: The Complete Viewers Guide*, Facts on File, New York 1987.
- Gauthier Christophe, Lescot David, Véray Laurent, *Une guerre qui n'en finit pas 1914-2008, à l'écran et sur scène*, Complexe, Paris 2008.
- Gheorghiu-Cernat Manuela, *Arms and the Films: War and Peace in European Films*, Meridiana, Bucharest 1983.
- Ghirardini Lino L., *Il cinema e la guerra*, Maccari, Parma 1965.
- Goertschacher Wolfgang, Klein Holger, *Modern War on Stage and Screen*, Edwin Mellen Press, Lewiston 1997.
- Green Naomi, *Landscapes of Loss: The National Past in Postwar French Cinema*, Princeton University Press, Princeton 1999.
- Guibbert Pierre, Oms Marcel, *L'histoire de France au cinéma*, Cinémaction, Courbevoie 1993.

- Guttmacher Peter, *Legendary War Movies*, Metrobooks, New York 1997.
- Hammond Michael, *The Big Show: British Cinema Culture in the Great War 1914-1918*, University of Exeter Press, Exeter 2006.
- Hammond Michael, Williams Michael (a cura di), *British Silent Cinema and the Great War*, Palgrave Macmillan, London 2011.
- Heller Heinz-Bernd (a cura di), *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*, Schüren Verlag, Marburg 2007.
- Hyams Jay, *War Movies*, W. H. Smith, New York 1984.
- Iaccio Pasquale, *Cinema e storia. Percorsi immagini testimonianze*, Liguori, Napoli 2000.
- Iaccio Pasquale, *Il film storico tra passato e presente*, in «Storia del cinema italiano. 1934-1939», Marsilio, Venezia 2006, vol. V.
- Isenberg Michael T., *The Great War Viewed from the Twenties*, in O'Connor John E., Jackson Martin A. (a cura di), *American History/American Film. Interpreting the Hollywood Image*, Ungar, New York 1979.
- Isenberg Michael T., *War on Film. The American Cinema and World War I, 1914-1941*, Farleigh Dickinson University Press, Rutherford 1983.
- Isnenghi Mario, *L'immagine cinematografica della Grande Guerra*, in «Rivista di storia contemporanea», n. 3, luglio 1978.
- Isola Angelica, *Hollywood va alla guerra: tra propaganda, fiction e documentarismo*, Edarc, Bagno a Ripoli 2006.
- Jacobs Lewis, *L'avventurosa storia del cinema americano*, il Saggiatore, Milano 1966.
- Jeanne René, Ford Charles, *Abel Gance*, Seghers, Paris 1963.
- Jeavons Clyde, *A Pictorial History of War Films*, Citadel Press, Secaucus 1974.
- Johnston Winifred J., *Memo on the Movies: War Propaganda, 1914-1939*, University of Oklahoma Press, Norman 1939.
- Kaes Anton, *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*, Princeton University Press, Princeton 2009.
- Kagan Norman, *The War Film: a Pyramid Illustrated History of the Movies*, Pyramid Publications, New York 1974.
- Kelly Andrew, *Cinema and the Great War*, Routledge, New York 1997.
- Kelly Andrew, *All Quiet on the Western Front. The Story of a Film*, I.B. Tauris, Londra-New York 1998.
- Kelly Andrew, *Filming All Quiet on the Western Front: Brutal Cutting, Stupid Censors, Bigoted Politicos*, Tauris, London 1998.
- Kester Bernadette, *Film Front Weimar: Representations of the First World*

- War in German Films of the Weimar Period (1919-1938)*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2003.
- Krakauer Siegfried, *Cinema tedesco dal "Gabinetto del dottor Caligari" a Hitler*, Mondadori, Milano 1997.
- Lagny Michèle, Ropars Marie-Claire, Sorlin Pierre, *La guerre: pourquoi faire?*, in Id. *Génériques des années 30*, Presses Universitaires de Vincennes, Vincennes, 1986.
- Lagny Michèle, *Il quadro della storia. L'histoire-cadre l'histoire-tableau*, in «La scena lo schermo», a. II, n. 3-4, dicembre 1989.
- Lagny Michèle, *L'imaginaire de la guerre dans le cinéma français*, in Canini Gerard (a cura di), *Mémoire de la Grande Guerre, Témoins et témoignages*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy 1989.
- Langman Larry, Borg Ed, *Encyclopedia of American War Films*, Garland, New York 1989.
- Lapierre Marcel, *Le cinéma et la guerre*, Cinédocument, n. 8, ottobre 1932.
- Lapierre Marcel, *Le cinéma et la paix*, in «Cahiers Bleus», n. 6, febbraio 1932.
- Lawder Standish, *Il cinema cubista*, Costa & Nolan, Genova 1983
- Leab Daniel J, *Deutschland, USA: German Images in American Films*, in Miller Randall M. (a cura di), *The Kaleidoscopic Lens. How Hollywood Views Ethnic Groups*, J. S. Ozer, Englewood 1980.
- Lefèvre Raymond, *Les Sentiers de la gloire*, in «La revue du cinéma, image et son», n. 295 aprile 1975.
- Léglise Paul, *Histoire politique du cinéma français*, Librairie général de droit, Paris 1977, vol. 1: *Le cinéma et la III^e République 1895-1940*.
- Lemaire Françoise, *Les films militaires français de la Première Guerre mondiale. Catalogue des films muets d'actualité*, Service cinématographique de l'armée, Vincennes 1997.
- Lemaire Françoise, *Sources cinématographiques de la bataille de Verdun*, in «Les Cahiers, de la Cinémathèque. Revue d'histoire du cinéma», n. 69, Institut Jean-Vigo, Perpignan 1998.
- Leoni Diego, Zadra Camillo (a cura di), *La grande guerra, esperienza, memoria, immagini*, il Mulino, 1986.
- Lethier Pierre, Laurent Clara, *Marthe Richard vs. Mata Hari: the (De) mythologizing of a French Spy*, in «Studies in French Cinema», vol. 9, n. 1, 2009.
- Lowy Vincent, *Guère à la guerre ou le pacifisme dans le cinéma français (1936-1940)*, L'Harmattan, Paris 2006.

- Machura Stefan, Voigt Rüdiger, *Krieg im Film*, Lit Verlag, Münster 2005.
- Malins Geoffrey, *How I Filmed the War*, Herbert Jenkins, London 1920.
- Martinelli Vittorio, *Il cinema muto italiano: i film della grande guerra: 1918*, Nuova Eri, Torino 1991.
- Martinelli Vittorio, *I sogni di Momi. Il cinema italiano e la Grande Guerra*, in «Cinegrafie», n. 4, Bologna 1991.
- Martinelli Vittorio, *Il cinema muto italiano: 1917*, Nuova Eri, Torino 1991.
- Martinelli Vittorio, *Il cinema muto italiano: i film della grande guerra: 1915*, Nuova Eri, Torino 1992.
- Martinelli Vittorio, *Il cinema muto italiano: i film della grande guerra: 1916*, Nuova Eri, Torino 1992.
- Martinelli Vittorio, *Il cinema muto italiano: i film della grande guerra: 1919*, Nuova Eri, Torino 1995.
- Martinelli Vittorio, *Il cinema muto italiano: i film della grande guerra: 1920*, Nuova Eri, Torino 1995.
- Matelski Marilyn, Street Nancy Lynch, *War and Film in America: Historical and Critical Essays*, McFarland, Jefferson 2003.
- McAdams Frank J., *The American War Film: History and Hollywood*, Figueroa Press, Los Angeles 2002.
- Merritt Robert, *Le film épique au service de la propagande de guerre: D.W. Griffith et la création de «Coeurs du Monde»*, in Mottet Jean (a cura di), *D.W. Griffith*, L'Harmattan, Paris 184.
- Micciché Lino, *Il cinema, la storia, la storia del cinema*, in Leonardo Quaresima (a cura di), *Il cinema e le altre arti*, Marsilio, Venezia 1996.
- Miro Gori Gianfranco, *La storia al cinema. Ricostruzione del passato interpretazione del presente*, Bulzoni, Roma 1994.
- Miro Gori Gianfranco, *Patria diva. La storia d'Italia nei film del ventennio*, La Casa Usher, Firenze 1988.
- Montagne Albert, *Verdun et la Grande Guerre sous le casque de la censure cinématographique*, in «Les Cahiers, de la Cinémathèque. Revue d'histoire du cinéma», n. 69, Institut Jean-Vigo, Perpignan 1998.
- Montgomery Garth N., *Realistic war films in Weimar Germany: entertainment as education*, in «Historical journal of film, radio and television», n. 2, 1989.
- Montgomery Garth N., *Learning from War Films*, Buffalo University Press, Buffalo 1992.
- Mould David Harley, *American Newsfilm. 1914-1919: The Underexposed War*, Garland, New York 1983.

- Mühl-Benninghaus Wolfgang, *German film censorship during World War I*, in «Film history», vol. 9, 1997.
- Mura Antonio, *Film, storia e storiografia*, Edizioni della Quercia, Roma 1963.
- Muraire André (a cura di), *Les États-Uni set la guerre: aperçus et image*, Centre de recherche sur les écritures de langue anglaise, Nice 2005.
- Noble Peter, *Fuggiasco da Hollywood*, il Saggiatore, Milano 1964.
- Oms Marcel, *De la Belle Époque à la guerre de 14-18*, in «L'Histoire de France au cinéma», CinémAction, Corlet-Télérama, Courbevoie 1993.
- Oppelt Ulrike, *Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg: Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten und Dokumentarfilm*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2002.
- Ortoleva Peppino, Ottaviano Chiara, *Guerra e mass media. Strumenti e modi della comunicazione in contesto bellico*, Liguori, Napoli 1994.
- Pablo Santiago de (a cura di), *La historia a traves del cine: las dos guerras mundiales*, Universidad del Pais Vasco, Bilbao 2007.
- Paris Michael, *From the Wright Brothers to Top Gun: Aviation, Nationalism and Popular Cinema*, Manchester University Press, Manchester 1995.
- Paris Michael, *The First War World and Popular Cinema: 1914 to the Present*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1999.
- Parish Michael, *The Great Combat Pictures: Twentieth Century Warfare on the Screen*, Scarecrow Press, Metuchen 1990.
- Peppino Ortoleva, *Scene del passato, cinema e storia*, Loescher, Torino 1991.
- Péretié Jean-Baptiste, *Vrai comme au cinéma. Persuasion et démonstration dans les actualités françaises*, in Prochasson Christophe, Rasmussen Anne, *Vrai et faux dans la Grande guerre*, La Découverte, Paris 2004.
- Perlmutter Tom, *I film di Guerra*, Fratelli Fabbri, Milano 1975.
- Pronay Nicholas, *Propaganda, Politics and Film, 1918-1945*, Macmillan Press, London 1982.
- Quirk Lawrence J., *The Great War Films: from The Birth of a Nation to Today*, Citadel Press Book, New York 1994.
- Randall Karen, Redmond Sean (a cura di), *The War Body on Screen*, Continuum, New York-London 2008.
- Rayner Jonathan, *The Naval War Film: Genre, History, National Cinema*, Manchester University Press, Manchester 2007.
- Redi Riccardo, *La grande guerra*, in Id., *Cinema muto italiano (1896-1930)*, Bianco & Nero, Roma 1999.

- Reeves Nicholas, *Official British Film: Propaganda During the First World War*, Cromm Helm, London 1986.
- Renzi Renzo (a cura di), *Il cinematografo al campo. L'arma nuova nel primo conflitto mondiale*, Transeuropa, Ancona 1993.
- Rogowski Christian, *The Many Faces of Weimar Cinema: Rediscovering Germany's Film Legacy*, Camden, Rochester 2010.
- Rollins Peter, O'Connor John E., *Hollywood's War World I: Motion Picture Image*, Bowling Green State University Press, Bowling Green 1997.
- Rosso Stefano (a cura di), *Un fascino osceno: guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, Ombre Corte, Verona 2006.
- Rother Rainer, *Le film allemand Douaumont et la représentation de la guerre*, in «les Cahiers, de la Cinémathèque. Revue d'histoire du cinéma», n. 69, novembre 1998.
- Sadoul Georges, *Storia generale del cinema. Il cinema diventa un'arte (1909-1920)*, Einaudi, Torino 1967.
- Sangiovanni Andrea, *Le parole e le figure: storia dei media in Italia dall'età liberale alla seconda guerra mondiale*, Donzelli, Roma 2012.
- Smither Roger (a cura di), *Imperial War Museum Film Catalogue*, Flicks Books, Trowbridge 1993, vol. I.
- Smither Roger, "Un merveilleux aperçu de la bataille": la question du faux dans *The battle of the Somme - La bataille de la Somme*, Archives, Institut Jean Vigo, Perpignan 1995.
- Schaefer Horst, *Kinder, Krieg und Kino: Filme über Kinder, und Jugendliche in Kriegssituationen und Kriegsgebieten*, Uvk Verlagsgesellschaft, Konstanz 2008.
- Shain Russell earl, *An Analysis of Motion Pictures about War Released by the American Film Industry, 1930-1970*, Arno Press, New York 1976.
- Shindler Colin, *Hollywood Goes to War: Films and American Society 1939-1952*, Routledge, Boston 1979.
- Slocum David, *Hollywood and War: the Film Reader*, Routledge, New York 2006.
- Sorlin Pierre, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, La Nuova Italia, Firenze 1984.
- Sorlin Pierre, *Tre sguardi sulla Grande Guerra. I film di finzione in Francia, Germania e Italia*, in Leoni Diego, Zadra Camillo (a cura di), *La grande guerra, esperienza, memoria, immagini*, il Mulino, 1986.
- Sorlin Pierre, *Le cinéma allemand et la Grande Guerre*, in «Les Cahiers, de la Cinémathèque. Revue d'histoire du cinéma», n. 69, Institut Jean-

- Vigo, Perpignan 1998.
- Sorlin Pierre, *1914-1918: la guerra invisibile*, in Leonardo Quaresima, Raengo Alessandra, Vichi Laura (a cura di), *I limiti della rappresentazione, Atti del VI convegno internazionale di studi sul cinema*, Forum, Udine 2000.
- Sorlin Pierre, *Cinema e identità europea. Percorsi nel secondo Novecento*, La Nuova Italia, Milano 2001.
- Stiasny Philipp, *Das Kino und der Krieg: Deutschland 1914-1929*, Text+Kritik, München 2009.
- Suid Lawrence H., *Guts & Glory: The Making of the American Military Image in Film*, University of Kentucky Press, Lexington 2002.
- Suid Lawrence H., *Stars and Stripes on Screen: a Comprehensive Guide to Portrayals of American Military on Film*, Scarecrow Press, Lanham 2005.
- Tagliabue Carlo, Vergerio Flavio (a cura di), *Cinema, storia, memoria*, Centro studi cinematografici, Roma 2010.
- Vennesson Pascal (a cura di), *Guerres et soldats au cinéma*, L'Harmattan, Paris 2005.
- Véray Laurent, *La Représentation par l'image*, in Aa.Vv., *Guerre et cultures 1914-1918*, Armand Colin, Paris 1994.
- Véray Laurent, *Les Films d'actualité français de la Grande Guerre*, AFRHC, SIRPA, Paris 1995.
- Véray Laurent, *La mise en scène du discours ancien combattant dans le cinéma français des années vingt et trente*, in «Les Cahiers, de la Cinémathèque. Revue d'histoire du cinéma», n. 69, Institut Jean-Vigo, Perpignan 1998.
- Véray Laurent, *Fotografia e cinema di propaganda*, in Audoin-Rouzeau Stéphane, Becker Jean-Jacques (a cura di), «La prima guerra mondiale. II», Einaudi, Torino 2007.
- Véray Laurent, *Les Films d'actualités français de la Grande Guerre*, Ramsay, Paris 2008.
- Véray Laurent, *La Grande Guerre au cinéma, de la gloire à la mémoire*, Ramsay Cinéma, Paris 2009.
- Véray Laurent, Lescot David, *Les mises en scène de la guerre au XX^e siècle*, Nouveau monde, Paris 2011.
- Viganò Aldo, *Storia del cinema storico in cento film*, Le Mani, Genova 1997.
- Virilio Paul, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Lindau, Torino 1996.

- Ward Larry Wayne, *The Motion Picture Goes to War: The U.S. Government Film Effort during War World I*, Research Press, Ann Arbor 1985.
- Welch David, *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*, Tauris, London-New York 2001.
- Westwell Guy, *War Cinema: Hollywood on the Front Line*, Wallflower, London 2006.
- Whiteclay Chambers II John, «*All Quiet on the Western Front*» (U.S., 1930): *The Antiwar Film and the Image of Modern War*, in Whiteclay Chambers II John, Culbert David (a cura di), *World War II. Film and History*, Oxford University Press, Oxford 1996.
- Wood Robert (a cura di), *Film and Propaganda in America. A documentary History* Greenwood Press, New York 1990, vol. I: *World War I*.
- Youngblood Denise J., *Russian War Films. On the Cinema Front, 1914-2005*, University Press of Kansas, Lawrence 2007.

Storiografia

Dell'immensa bibliografia storiografica citiamo soprattutto i testi che analizzano la storia sociale, della mentalità, della violenza, della letteratura e dell'arte.

- Armiero Marco, *Le montagne della patria. Natura e nazione nella storia d'Italia. Secoli XIX e XX*, Einaudi, Torino 2013.
- Audoin-Rouzeau Stéphane, *L'Enfant de l'ennemi: 1914-1918*, Aubier, Paris 1995.
- Audoin-Rouzeau Stéphane, Becker Annette, *14-18 retrouver la Guerre*, Gallimard, Paris 2000.
- Audoin-Rouzeau Stéphane, Becker Annette, *La violenza, la crociata, il lutto. La Grande Guerra e la storia del Novecento*, Einaudi, Torino 2002.
- Audoin-Rouzeau Stéphane, Becker Jean-Jacques (a cura di), *La prima guerra mondiale. II*, Einaudi, Torino 2007.
- Becker Jean-Jacques, Winter Jay M., Krumeich Gerd, Becker Annette, Audoin-Rouzeau Stéphane, *Guerre et cultures 1914-1918*, Armand Colin, Paris 1994.
- Beckett Ian F. W., *La prima guerra mondiale. Dodici punti di svolta*, Einaudi, Torino 2013.
- Bertilotto Teresa, Barbara Bracco (a cura di), *Il corpo violato. Sguardi e rappresentazioni nella Grande guerra*, in «Memoria e Ricerche», n. 38, settembre-dicembre 2011.
- Bianchi Bruna, *La follia e la fuga. Nevrosi di guerra, diserzione e disobbedienza nell'esercito italiano. 1915-1918*, Bulzoni, Roma 2001.
- Bloch Marc, *La Guerra e le false notizie. Ricordi (1914-1915) e riflessioni (1921)*, Donzelli, Roma 1994.
- Boschi Gaetano, *La guerra e le arti sanitarie*, Mondadori, Milano 1931.
- Bracco Barbara, *La patria ferita. I corpi dei soldati italiani e la Grande guerra*, Giunti, Firenze 2012.
- Canini Gerard (a cura di), *Mémoire de la Grande Guerre, Témoins et témoignages*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy 1989.
- Carta Elisabetta, *Cicatrici della memoria. Identità e corpo nella letteratura della Grande Guerra: Carlo Emilio Gadda e Blaise Cendrars*, ETS, Pisa 2010.
- Cork Richard, *A Bitter Truth. Avant-Garde Art and the Great War*, Yale University Press, New Haven 1994.

- Cortellessa Andrea (a cura di), *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, Bruno Mondadori, Milano 1998.
- Dagen Philippe, *Le Silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*, Fayard, Paris 1996.
- Delaporte Sophie, *Les Gueules cassées. Les blessés de la face de la Grande Guerre*, Noësis, Paris 1996.
- Delaporte Sophie, *Les médecins dans la Grande Guerre*, Bayard, Paris 2003.
- Delaporte Sophie, *Da mostri a vittime: la filmografia medica della Grande guerra*, in «Memoria e Ricerca», n. 38, 2011.
- Delouche Danielle, *Cubisme et camouflage*, in Aa.Vv., *Guerre et cultures 1914-1918*, Armand Colin, Paris 1994.
- De Luna Giovanni, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Einaudi, Torino 2006.
- Englund Peter, *La bellezza e l'orrore. La Grande Guerra narrata in diciannove destini*, Einaudi, Torino 2012.
- Ferguson Niall, *La verità taciuta. La Prima guerra mondiale: il più grande errore della storia moderna*, Corbaccio, Milano 2002.
- Friedrich Ernst, *Guerra alla guerra. 1914-1918: scene di orrore quotidiano*, Mondadori, Milano, 2004.
- Fussell Paul, *La Grande Guerra e la memoria moderna*, il Mulino, Bologna 2000.
- Gentile Emilio, *L'apocalisse della modernità. La grande guerra per l'uomo nuovo*, Mondadori, Milano 2008.
- Gibelli Antonio, *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- Gibelli Antonio, *Nefaste meraviglie. Grande Guerra e apoteosi della modernità*, in *Storia d'Italia. Guerra e pace. L'elmo di Scipio. Dall'Unità alla Repubblica*, vol. 28, Einaudi, Torino 2002.
- Gilbert Martin, *La grande storia della prima Guerra mondiale*, Mondadori, Milano 1998.
- Gilles Benjamin, *Lectures de poilus: 1914-1918. Livres et journaux dans les tranchées*, Autrement, Paris 2013.
- Gorgolini Pietro, *Pagine eroiche della grande epopea 1915-18*, Paravia, Torino 1935.
- Grayzel Susan R., *Women and the First World War*, Pearson, London 2002.
- Guidi Laura, *Un nazionalismo declinato al femminile. 1914-1918*, in Id. (a cura di), *Vivere la guerra, Percorsi biografici e ruoli di genere tra*

- Risorgimento e primo conflitto mondiale*, ClioPress, Napoli 2007.
- Nicoletta F. Gullace, *“The Blood of Our Sons”*. *Men, Women and the Renegotiation of British Citizenship During the Great War*, Palgrave MacMillan, New York 2002.
- Isnenghi Mario, *I vinti di Caporetto nella letteratura di guerra*, Marsilio, Padova 1967.
- Isnenghi Mario, *Il mito della grande guerra*, Laterza, Roma-Bari 1970.
- Isnenghi Mario (a cura di), *Operai e contadini nella Grande Guerra*, Cappelli, Bologna 1982.
- Isnenghi Mario, *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell’Italia unita*, Laterza, Roma-Bari 1990.
- Isnenghi Mario, Rochat Giorgio, *La Grande Guerra 1914-1918*, La Nuova Italia, Milano 2000.
- Isnenghi Mario, Ceschin Daniele, *La Grande Guerra: dall’Intervento alla «Vittoria mutilata»*, Utet, Torino 2008.
- Keegan John, *La prima guerra mondiale: una storia politico-militare*, Carocci, Roma 2000.
- Keegan John, *Il volto della battaglia*, Il Saggiatore, Milano 2005.
- Kern Stephen, *Il carattere temporale della crisi del luglio 1914 e La guerra cubista*, in *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, il Mulino, Bologna 1995.
- Lacaille Frédéric, *La Première Guerre Mondiale vue par les peintres*, Citédís, Paris 1998.
- Leed Eric J., *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella guerra mondiale*, il Mulino, Bologna 1985.
- Le Naour Jean-Yves, *Misères et tourments de la chair durant la Grande Guerre: les mœurs sexuelles des français 1914-1918*, Aubier Montaigne, Paris 2002.
- Le Naour Jean-Yves, *Le soldat inconnu: la guerre, la mort, la mémoire*, Gallimard, Paris 2008.
- Lloyd W. David, *Battlefield Tourism*, Berg, Oxford-New York 1998.
- Molinari Augusta, *Donne e ruoli di genere nell’Italia della Grande Guerra*, Selene, Milano 2008.
- Mosse George L., *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Laterza, Roma-Bari 1984.
- Mosse George L., *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Laterza, Roma-Bari 1990.
- Pick Daniel, *La guerra nella cultura contemporanea*, Laterza, Roma-Bari

1994.

- Puiseux Hélène, *Les figures de la guerre. Représentations et sensibilités, 1839-1996*, Gallimard, Paris 1997.
- Roshwald Aviel, Stites Richard (a cura di), *European Culture in the Great War. The Arts, Entertainment, and Propaganda, 1914-1918*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.
- Tobia Bruno, *L'Altare della Patria*, il Mulino, Bologna 1998.
- Todero Fabio, *Le metamorfosi della memoria. La Grande Guerra tra modernità e tradizione*, Del Bianco, Vago di Lavagno 2002.
- Valade Corine, *Gueules cassées... et alors? Sourire quand même*, Alain Sutton, Paris 2005.
- Winter Jay M., *Il lutto e la memoria*, il Mulino, Bologna 1998.

Romanzi/Memorie

Le edizioni citate sono quelle utilizzate nel testo.

Anouilh Jean, *Le Voyageur sans bagage* (1937), La Table Ronde, Paris 1978.

Baldini Antonio, *Nostro purgatorio. Fatti personali del tempo della guerra italiana 1915-1918*, Treves, Milano 1918.

Barbusse Henri, *Paroles d'un combattant* (1920), Flammarion, Paris 1920.

Barbusse Henri, *Il fuoco* (1916), Kaos, Milano 2007.

Barker Pat, *Rigenerazione* (1991), Il Melangolo, Genova 1997.

Bartolini Luigi, *Il ritorno sul Carso*, Mondadori, Milano 1930.

Boyden Joseph, *Le Chemin des âmes* (1919), Livre de Poche, Paris 2008.

Caine Hall, *The Woman of Knockaloe*, Cassell, London 1923.

Canetti Elias, *La lingua salvata. Storia di una giovinezza* (1977), Adelphi, Milano 1980.

Céline Louis-Ferdinand, *Viaggio al termine della notte* (1932), Mediasat, Roma 2002.

Cendrars Blaise, *La mano mozza* (1946), Guanda, Parma 2000.

Chauveau Léopold, *Derrière la bataille* (1916), Nabu Press, Firenze 2012.

Chevallier Gabriel, *La paura* (1930), trad. it. Leopoldo Carra, Adelphi, Milano 2011.

Colette, *Le ore lunghe 1914-1917*, Del Vecchio, Roma 2013.

Comisso Giovanni, *Giorni guerra* (1930), Longanesi, Milano 2009.

Delcroix Carlo, *Guerra di popolo*, Vallecchi, Firenze 1928.

Dorgelés Roland, *Les Croix de bois* (1919), Albin Michel - Livre de Poche, Paris 2011.

Dorgelés Roland, *Le Réveil des morts* (1923), Michel Albin, Paris 1926.

Dos Passos John, *Tre soldati* (1921), Casini, Roma 1967.

Dugain Marc, *La Chambre des officiers*, Jean-Claude Lattès, Paris 1998.

Duhamel Georges, *Civilisation* (1918), Mercure de France, Paris 1993.

Duhamel Georges, *Vie des martyrs* (1917), Omnibus, Paris 2005.

Frescura Attilio, *Diario di un imboscato* (1919), Mursia, Milano 1999.

Gadda Carlo Emilio, *Giornale di guerra e di prigionia* (1955), Garzanti, Milano 1999.

Gadda Carlo Emilio, *Taccuino di Caporetto (Ottobre 1917-Aprile 1918)* (1955), Garzanti, Milano 1991.

Genevoix Maurice, *Ceux de 14* (1949), Flammarion, Paris 2013.

Giraudoux Jean, *Siegfried et le Limousin* (1928), Le Livre de Poche, Paris

1991.

- Hašek Jaroslav, *Il buon soldato Sc'vèik* (1921-1923), Feltrinelli, Milano 1992.
- Hemingway Ernest, *Addio alle armi* (1929), Mondadori, Milano 1965.
- Ibáñez Vicente Blasco, *I quattro cavalieri dell'Apocalisse* (1916), Newton, Roma 1995.
- Ibáñez Vicente Blasco, *La Vieille du cinéma* (1923), in Renzo Renzi (a cura di), *Il cinematografo al campo. L'arma nuova nel primo conflitto mondiale*, Transeuropa, Ancona 1993
- Jahier Piero, *Con me con gli alpini* (1920), Mursia, Milano 2005.
- Johannsen Ernst, *Quattro fanti* (1929), Editrice degli Omenoni, Milano 1930.
- Jünger Ernst, *Il tenente Sturm* (1923), Guanda, Parma 2000.
- Jünger Ernst, *Nelle tempeste d'acciaio* (1920), Guanda, Parma 2002.
- Kipling Rudyard, *La guerra nelle montagne - Impressioni dal fronte italiano* (1917), Mursia, Milano 2011.
- Köppen Edlef, *Bollettino di guerra* (1930), Mondadori, Milano 2008.
- Kraus Karl, *Gli ultimi giorni dell'umanità* (1922), Adelphi, Milano 1980.
- Latzko (Latzkó) Andrea (Andor), *Uomini in guerra* (1918), Avanti!, Milano 1921.
- Lemaître Pierre, *Au revoir là-haut*, Albin Michel, Paris 2013.
- Lussu Emilio, *Un anno sull'altipiano* (1938), Einaudi, Torino 2000.
- Malaparte Curzio, *Sangue* (1954), Vallecchi, Firenze 1995.
- Malaparte Curzio, *Viva Caporetto! (La rivolta dei santi maledetti)* (1921), Vallecchi, Firenze 1995.
- Malini Dario, *Il sorriso dell'obice. Un pittore italiano nella Grande Guerra*, Mursia, Milano 2011.
- Malini Dario, *Taccuino di un nemico. La Grande Guerra di un soldato ebreo nell'esercito tedesco*, Mursia, Milano 2013.
- March William, *Compagnia K* (1933), Castelvecchi, Roma 2010.
- Tommaso Marinetti Filippo, *Come si seducono le donne*, ristampa anastatica dell'edizione del 1916, Excelsior 1881, Milano 2009.
- Monelli Paolo, *Prefazione a Ludwig Renn, La guerra*, Treves, Milano 1929.
- Monelli Paolo, *Le scarpe al sole* (1921), Mondadori, Milano 1981.
- Musil Robert, *Sulla stupidità e altri scritti* (1937), Mondadori, Milano 1986.
- Musil Robert, *La guerra parallela* (1916-1917), Reverdito, Trento 1987.
- Plievier Theodor, *I galeotti del Kaiser* (1929), Bemporad, Firenze 1932.
- Puccini Mario, *Dal Carso al Piave: la ritirata della 3^a Armata nelle note d'un combattente*, Bemporad, Firenze 1918.
- Puccini Mario, *Il soldato Cola* (1927, con il titolo *Cola*), Ceschina, Milano

1935.

- Prezzolini Giuseppe, *Tutta la guerra. Antologia del popolo italiano sul fronte e nel paese* (1918), Longanesi, Milano 1968.
- Remarque Erich Maria, *Niente di nuovo sul fronte occidentale* (1929), trad. it. Stefano Jacini, Mondadori, Milano 1964.
- Remarque Erich Maria, *La via del ritorno* (1930-1931), Mondadori, Milano 1967.
- Remarque Erich Maria, *Tre camerati* (1936), Neri Pozza, Milano 2013.
- Renn Ludwig, *La guerra* (1928), Treves, Milano 1929.
- Salomon Ernst von, *I Proscritti. Un romanzo* (1930), Baldini & Castoldi, Milano 1994.
- Salsa Carlo, *Trincee. Confidenze di un fante* (1924), Mursia, Milano 2013.
- Sassoon Siegfried, *Memoirs of a Fox-Hunting Man* (1928), Faber & Faber, London 1967.
- Scharer Adam, *Vaterlandslose Gesellen* (1930), Agis-Verlag, Berlin 1930.
- Schnitzler Arthur, *E un tempo tornerà la pace...* (1939), Feltrinelli, Milano 1982.
- Scoff Alain, *Le pantalon*, J.C. Lattès, Paris 198.
- Serra Renato, *Diario di trincea* (1915), Stilgraf, Cesena 2004.
- Soffici Ardengo, *La ritirata del Friuli. Note di un ufficiale della 2° armata* (1920), Vallecchi, Firenze 1919.
- Stallings Laurence, *Plumes* (1924), University of South Carolina Press, Columbia 2007.
- Stuparich Giani, *Guerra del '15 (Dal taccuino di un volontario)* (1930), Garzanti, Milano 1940.
- Stuparich Giani, *Ritornarono* (1941), Garzanti, Milano 2008.
- Suttner Bertha von, *Die Waffen nieder! Eine Lebensgeschichte* (1889), Holzinger, Berlin 2013.
- Tecchi Bonaventura, *Baracca 15 C*, Bompiani, Milano 1961.
- Trumbo Dalton, *L'hai avuto il tuo fucile, Joe* (1939), Bompiani, Milano 1949.
- Vercel Roger, *Capitan Conan* (1934), Mondadori, Milano 1948.
- Zöberlein Hans, *Der Glaube an Deutschland* (1931), Franz Eher, München 1931.
- Zweig Stefan, *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo* (1941), Mondadori, Milano 2001.

Finito di stampare nel mese di marzo 2014
da Rubbettino print per conto di Rubbettino Editore Srl
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)
www.rubbettinoprint.it

CINEMA

Franz Kafka/Orson Welles: il processo, a cura di Luigi Cimmino, Daniele Dottorini, Giorgio Pangaro

Il portaborse vent'anni dopo, a cura di Italo Moscati

Dal cuore della tenebra all'Apocalisse. Francis Ford Coppola legge Joseph Conrad, a cura di Luigi Cimmino, Daniele Dottorini, Giorgio Pangaro

Strane storie. Il cinema e i misteri d'Italia, a cura di Christian Uva

Giacomo Ravesi, *La città delle immagini. Cinema, video, architettura e arti visive*

Andrea Minuz, *Viaggio al termine dell'Italia. Fellini politico*

Sergio Castellitto, *Senza arte né parte*, a cura di Enrico Magrelli

Così bella così dolce. Dalle pagine di Dostoevskij al film di Bresson, a cura di Francesco Bono, Luigi Cimmino, Giorgio Pangaro

Kristin Thompson, *Storytelling. Forme del racconto tra cinema e televisione*

Paola Dalla Torre, *Sognando il futuro. Da 2001: Odissea nello spazio a Inception*

Istantanee sul cinema italiano. Film, volti, idee del nuovo millennio, a cura di Franco Montini e Vito Zagarrìo

In nome della legge. La giustizia nel cinema italiano, a cura di Guido Vitiello

Alan O'Leary, *Fenomenologia del cinepanettone*

Victor Rambaldi, *Carlo Rambaldi. Una vita straordinaria*

Morte a Venezia. Thomas Mann / Luchino Visconti: un confronto, a cura di Francesco Bono, Luigi Cimmino, Giorgio Pangaro

Giuseppe Ghigi, *Le ceneri del passato. Il cinema racconta la Grande guerra*