

Giancarlo Chiariglione

VINCITORI E VINTI

*Il cinema e la rappresentazione degli italiani
nei due conflitti mondiali*



Manifesto de *Un pilota ritorna* (1942) di Rossellini.

In linea con la condizione normale della storia della nostra specie caratterizzata in misura maggiore dalla guerra che dalla pace (si calcola che negli ultimi 3.300 anni ben 31 secoli siano stati segnati da conflitti e soltanto due siano trascorsi nel silenzio delle armi), anche le vicende del Novecento sono strettamente legate all'evento bellico. Il "secolo breve", come lo definì lo storico e scrittore britannico Eric Hobsbawm,¹ presentatosi sul palcoscenico della storia come un'epoca nuova, dinamica, in cui nessuna impresa civica, sociale, economica, artistica, scientifica e tecnologica pareva preclusa ad un uomo deciso a rompere con il proprio passato per andare *oltre*, ha, infatti, fatto registrare conflitti davvero inediti per estensione e radicalizzazione. Iniziato con la guerra anglo-boera in Sud Africa (1899-1902) e con quella russo-giapponese (1904-

¹Eric J. Hobsbawm, *Il secolo breve 1914 – 1991. L'epoca più violenta della storia dell'umanità*, Bur Biblioteca Universitaria Rizzoli, 2000.

1905) che, tramite la pace di Portsmouth (1905), promosse il riconoscimento del vittorioso Giappone a nuova grande potenza mondiale, il Novecento è poi proseguito con due conflagrazioni belliche violente, devastanti, capaci di spazzare via quasi tutti i riferimenti su cui si era fondata la società ottocentesca e configurate per tale ragione dagli studiosi come *democratiche, totali, mondiali e tecnologiche*.

Con il primo termine ci riferiamo al fatto che rispetto alle guerre parziali dei tempi aristocratici o monarchici, i due succitati conflitti mondiali coinvolsero l'intera popolazione degli stati belligeranti (giovani, meno giovani e persino le donne che lavoravano al posto degli uomini al fronte).² Con il secondo termine intendiamo che tale coinvolgimento di civili andava dalla chiamata alle armi (furono milioni i cittadini-soldati impiegati in battaglia), ad un impiego lavorativo nei rispettivi paesi totalmente organizzato in funzione dell'evento bellico. Infine, se con l'aggettivo *mondiale* si intende che le succitate guerre toccarono un grande numero di Stati dei diversi continenti, con il lemma *tecnologico* ci si riferisce al fatto che le scoperte scientifiche e le innovazioni tecnologiche acquisite al *trend* produttivo di fine Ottocento e d'inizio Novecento, furono impiegate soprattutto in virtù delle loro inedite capacità di offendere: i carri armati usati per la prima volta dagli inglesi, i sottomarini impiegati soprattutto dai tedeschi, gli aerei da ricognizione e da caccia, le telecomunicazioni³ e i gas tossici (assai adoperati dagli italiani in prossimità del secondo conflitto),⁴ sono una testimonianza evidente di tutto ciò.

A dimostrazione che pochi periodi come il "secolo breve" sono stati così ricchi di aperture, cambiamenti, promesse, ma anche di contraddizioni, disillusioni e brutali ripiegamenti. E proprio perché attraversato di continuo da incubo e utopia, sogno e delirio, slanci ideali e pragmatismo individuale (senza che l'immagine "doppia" giungesse mai a una ricomposizione), il secolo passato può essere indagato sia in una chiave storico-economico-politico-antropologica, che in una prospettiva artistica. Quelle "zone grigie", quelle fitte mac-

² Allo scatenarsi del primo conflitto mondiale, la guerra sembrò ristabilire ordine e distinzione tra i sessi, proponendo da un lato il mito dell'uomo difensore della patria e della casa, dall'altro l'immagine della donna angelo e custode del focolare domestico. Il prolungarsi della guerra, innescò però il bisogno crescente di manodopera in tutti i settori, specialmente nella produzione bellica, provocando chiaramente una specie di invasione di campo femminile nelle più diverse realtà professionali. Le donne si scoprirono, così, spesso loro malgrado, tranviere, ferroviere, portalettere, impiegate di banca, dell'amministrazione pubblica e, soprattutto, operaie nelle fabbriche di munizioni. A tal riguardo si leggano, ad esempio, Paola Baronchelli Grosson, *La donna della nuova Italia. Documenti del Contributo Femminile alla Guerra (Maggio 1915 – Maggio 1917)*, R. Quintieri, Milano, 1917 e Anna Bravo, *Donne contadine e prima guerra mondiale* in *Società e Storia* n. 10 del 1980.

³ La radio conobbe il suo primo impiego di massa come *télégraphie sans fils* (telegrafia senza fili) nel primo conflitto mondiale e da subito le nazioni belligeranti la elessero, assieme al cinema, a veicolo privilegiato di comunicazione e mobilitazione di milioni di cittadini.

⁴ Sebbene i tedeschi accusarono i francesi di aver usato per primi dei proiettili carichi di gas irritante all'inizio dell'ottobre del 1914, la "guerra chimica" si fa tradizionalmente iniziare il 22 aprile del 1915 con l'attacco tedesco alla città belga di Ypres, dove le truppe francesi sprovviste di qualsiasi protezione, furono letteralmente inghiottite da una spessa coltre di cloro che provocò 15.000 gassati e almeno 5.000 morti. E se furono ancora i tedeschi ad adoperare per la prima volta la famosa *iprite* (tioetere del cloroetano) nella notte tra l'11 e il 12 luglio 1917, gli italiani si distinsero per l'utilizzo di tale gas non tanto nel primo conflitto mondiale (si pensi alla battaglia della Bainsizza e all'Undicesima dell'Isonzo in generale), quanto durante il quindicennio che va dal 1920 al 1936, in cui l'esercito fascista, tramite regolari bombardamenti, devastò interi villaggi in Libia ed Eritrea.

chie che corrodono l'aspetto di superficie del periodo storico di cui dibattiamo, sembrano, appunto, esplorabili soprattutto grazie agli strumenti offerti dalla letteratura, dalla pittura, dalla musica, dal teatro, dalla fotografia e dal cinema. Con quest'ultimo che, ideato per fornire un'illustrazione realistica delle vicende quotidiane, della realtà sociale e ambientale, della vita contemporanea in tutte le sue manifestazioni, si delinea come il mezzo ideale per porre in evidenza le succitate ambivalenze; per dare una forma al *caos*. Ricordando, infatti, che «il motivo dell'uomo che guarda uno scenario naturale» è sin da Omero una delle più emblematiche e rappresentative forme simboliche della società occidentale (letteralmente il trionfo dell'ordine umano sull'anarchia della natura), lo sguardo di pellicole e documentari sulle due guerre novecentesche, consente non solo di selezionare un immaginario culturale relativo all'evento bellico, ma anche di esplorare spazi geografici, di mettere a fuoco paesaggi umani e sociali ricchi di significati. I quali, nel caso di una nazione come l'Italia unificata da pochi decenni, ci parlano della marcia difficoltosa ma inesorabile del progresso (la Civiltà Industriale). Raccontano di caratteri popolari antichi ma ancora effervescenti o di identità sepolte ma mai dimenticate.

La vasta produzione filmica relativa agli italiani in guerra, infatti, non presenta solo opere sostanzialmente di maniera come quelle dedicate al conflitto del 1914-1918 (tra cui *Maciste alpino* del 1916 di Giovanni Pastrone, *Le scarpe al sole* del 1935 di Marco Elter, *Tredici uomini e un cannone* del 1936 di Giovacchino Forzano, *Fratelli d'Italia* del 1952 di Fausto Saraceni, *Bella, non piangere!* del 1954 di David Carbonari; sono stati i film *La grande guerra* del 1959 di Mario Monicelli, *I recuperanti* del 1970 di Ermanno Olmi e *Uomini Contro* del 1971 di Francesco Rosi ad affrontare l'argomento uscendo dai tradizionali schemi patriottici e nazionalistici)⁵ o pellicole come *Il grido dell'aquila* (1922) di Mario Volpi, *Camicia nera* (1933) del succitato Forzano, *Squadrone bianco* (1936) di Augusto Genina e *I tre aquilotti* (1942) di Mario Mattoli che incarnano l'anima più greve dell'ubriacatura nazionalista che ha segnato la vita del Bel Paese tra il secondo e il quarto decennio del XX secolo,⁶ ma anche film come *Passaporto rosso* (1935) di Guido Brignone o *Cavalleria* (1936), *Luciano Serra pilota* (1938) e *Giara-bub* (1942), tutti e tre di Goffredo Alessandrini, i quali, sull'onda dello *zeitgeist* risorgimentale languente sotto i colpi di una dura lotta sociale e di un crescente distacco dalle neo istituzioni unitarie generato dagli intrighi del *trasformismo* e dalle disastrose imprese coloniali (Adua 1896), individuavano in caratteri tipicamente "peninsulari" quali la temerarietà e un indomito vitalismo, le vere ragioni dell'Italia dell'epoca.

⁵ Sempre a proposito della prima guerra mondiale, oltre alle opere succitate e a lungometraggi analoghi come *La leggenda del Piave* (1952, di Riccardo Freda), *Penne nere* (1952, di Oreste Biancoli) o *I 5 dell'Adamello* (1954, di Pino Mercanti), risultano di particolare interesse alcuni film documentari come *Prigionieri della guerra 1914-1918* (1995) e *Su tutte le vette è pace* (1999), realizzati da Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian per il Museo Storico di Trento e il Museo Storico Italiano della Guerra, nonché il recente *Scemi di Guerra. La Follia nelle Trincee* (2008) di Enrico Verra.

⁶ Tale esaltazione risulterà modulata con garbo e pudore in opere come *Gente dell'aria* (1943) di Esodo Pratelli, pellicola tratta da un soggetto di Bruno Mussolini (figlio terzogenito del Duce e di Rachele Guidi, capitano pilota della Regia Aeronautica, medaglia d'oro al valore militare nel 1942 e morto in seguito ad un incidente aereo) e interpretato da Gino Cervi, Antonio Centa, Antonio Gandusio e Paolo Stoppa, incentrato sulle vicende di due fratelli, uno dei quali aviatore, che innamoratisi della stessa ragazza, vedranno il loro rapporto sfociare in un rancore che avrà modo di placarsi solo quando il fratello rimasto a terra partirà per la guerra.

Caratterizzato da un preciso equilibrio di scelte ed interventi utile per “coprire” tutti, o quasi, i fronti bellici, il cinema sulla seconda guerra mondiale tratta vicende ambientate nell’Africa settentrionale (*Bengasi* di A. Genina e il summenzionato *Giarabub* entrambi del 1942), sul fronte greco-albanese (*Un pilota ritorna* del 1942 di Roberto Rossellini, *I trecento della settimana* di Mario Baffico e *Quelli della montagna* di Aldo Vergano entrambi del 1943), su quello romeno (*Squadriglia bianca* del 1942 diretto da Jon Sava), su quello russo (*L’uomo dalla croce* del 1943 di Roberto Rossellini) e su un teatro ormai chiuso quale quello spagnolo (*Carmen fra i rossi* del 1939 di Edgar Neville, il celebrato *L’assedio dell’Alcazar*⁷ del 1940 di A. Genina, il modesto *Redenzione* del 1942 che Roberto Algani sviluppò da un soggetto del gerarca Roberto Farinacci e *Inviati speciali* del 1943 di Romolo Marcellini su sceneggiatura di Ennio Flaiano).

E se film come *Mine in vista* (1939), *Uomini sul fondo* (1941) e *Alfa Tau!* (1942) di Francesco De Robertis, in virtù della loro assenza di retorica, dell’impiego di attori non professionisti e di un taglio documentaristico si possono considerare autentici predecessori del cinema neorealistico,⁸ filmati didattici, cinegiornali e documentari (ad esempio quelli dell’Istituto Nazionale Luce) consentono sia di valutare le modalità comunicative escogitate dalla propaganda di guerra, che di gettare uno sguardo sullo sviluppo e sulla quotidianità minuta, impoetica, lontana dai clamori delle adunate oceaniche del Bel Paese.

Oltre ai cinegiornali contraddistinti dal noto montaggio alternato *capo-folla* che l’operatore Vittorio Abbati ideò per simulare un legame empatico tra Mussolini e gli italiani (e a poco noti docufilm di natura, ad esempio, antropologica),⁹ infatti, i documentari scientifici ed etnologici in cui l’Italia industriale e

⁷ Al di là di alcuni accenti retorici, *L’Assedio dell’Alcazar* si rivela un ottimo film di guerra che ricalca fedelmente una storia vera, cioè le vicissitudini dell’isolata guarnigione franchista di Toledo, comandata dal colonnello José Moscardó Ituarte che, dal 20 luglio al 28 settembre del 1936, riuscì a resistere agli attacchi condotti dalle preponderanti forze repubblicane, venendo infine liberata dalle truppe falangiste. Nel settembre del 1940 il film venne presentato alla Mostra del cinema di Venezia dove vinse la Coppa Mussolini come miglior film italiano e venne acclamato, anche dalla critica internazionale, come il film bellico meglio riuscito di quel decennio: se, ad esempio, Paul Marteaux lo definì «un’opera grandiosa, senza alcuno spunto di propaganda e di politica di partito» (*Nouveau Journal*, Parigi, 7/10/1940) e Laslo Csakyi affermò che nella sua carriera quasi mai aveva visto un film «così obiettivamente apprezzabile come *L’Alcazar*» (*Magyarország*, Budapest, 18/10/1940), Fritz Lampe arrivò addirittura a dire che *L’Alcazar* segnava «una tappa fondamentale per il futuro del cinema europeo» (*Berliner Illustrierte Zeitung*, Berlino, 3/9/1940).

⁸ La visione di una nazione forte e potente diffusa dalla fine dell’Ottocento anche attraverso film come *Cabiria* (1914) di Giovanni Pastrone e *Scipione l’Africano* (1937) di Carmine Gallone incentrati sulle guerre dell’antica Roma contro Cartagine, non regge però alla realtà dei drammi portati dalla seconda guerra mondiale. Così, dopo il 1945, il compito delle settime arte diventa quello di rappresentare l’orrore di paesaggi squassati dai bombardamenti, le sofferenze e i sacrifici di un popolo ridotto sul lastrico. E pellicole come quelle di De Robertis, volte a trasportare lo spettatore in una dimensione di valori più semplici di quelli decantati sino ad allora, paiono delineare le basi su cui autori come Roberto Rossellini realizzeranno i loro film (*Roma città aperta* del 1945, ad esempio, può forse essere considerata come una delle opere più significative di quell’Italia illusa dal fascismo, abbandonata dal Re Vittorio Emanuele III, devastata dai tedeschi e alla ricerca di un modo di vivere più autentico e popolare).

⁹ Tra le più interessanti opere etno-antropologiche italiane degli inizi del secolo passato, vi sono, ad esempio, i documentari realizzati dal cosiddetto *cinema missionario*. Nato negli anni venti con l’intento di accreditarsi presso l’Autorità e la società civile, quest’ultimo produsse subito un documento come *Italia in Eritrea* (1922) che riassume molto bene i temi ricorrenti del filone: l’esaltazione delle opere effettuate a beneficio delle popolazioni locali; le attività in loco dei missionari; l’esotismo delle popolazioni indigene ritenute “barbare” e quindi da incivilire. In *Terre magellaniche* (1933) diretto dall’esploratore salesiano Alberto Maria De Agostini poi, le figure dei salesiani vengono addirittura dipinte come esempi di vita per gli italiani fascisti e cattolici.

rurale attesta la sua esistenza tramite, rispettivamente, le sue automobili, i suoi aerei, i suoi motori¹⁰ e i suoi costumi,¹¹ delineano l'identità di una nazione in cui vicino ai grandi centri urbani e industriali perennemente tumultuanti, agili, mobili e dinamici in ogni loro parte,¹² emerge una sconfinata periferia caratterizzata da remote diversità etnico-culturali. Un gigantesco suburbio brulicante di paesi, frazioni, popoli e tradizioni edificato nel tempo grazie all'interazione tra culture indigene e sollecitazioni provenienti dal mare e dall'interno del continente europeo.

In linea con l'insegnamento di Benedetto Croce che evidenziava come tutta la storia non fosse altro che storia contemporanea, anche il cinema italiano relativo alle due guerre mondiali (inteso come documento storico), contribuisce non solo a tener viva la memoria del passato, ma parla anche delle inquietudini odierne. In un momento in cui il potere di agire dello Stato moderno si sposta sempre più verso organizzazioni sovranazionali a guida occidentale (ONU, NATO, WTO, FMI), le quali, avvalendosi di un invasivo apparato massmediatico ormai in grado di trasformare la realtà in iperrealità,¹³ portano avanti una inedita forma di neocolonialismo volta a spazzare via qualunque identità,¹⁴ a sacrificare ogni tradizione e legame interumano sull'altare della «globalizzazione e normalizzazione liberista», le migliaia di chilometri di pellicola che narrano le drammatiche, spesso rovinose vicende belliche di un popolo che ha

¹⁰ Sono numerosi i cortometraggi che mostrano in modo diretto o indiretto l'incredibile espansione industriale italiana (Macchi, Agnelli, Caproni, Isotta Fraschini, Ansaldo, Olivetti, Marelli, Breda, Tosi, Romeo, Pirelli...), nella prima metà del secolo passato.

¹¹ Oltre ad un filone cinematografico tipicamente fascista quale quello del *ruralismo* (cioè l'esaltazione delle tradizioni contadine e quindi di un'economia agricola) ben personificato da pellicole come *Sole* (1929) e *Terra madre* (1931) di Blasetti, furono molti i documentari dedicati al tema agricolo realizzati, ad esempio, dall'Istituto Luce. In tal senso, tra i titoli più importanti si possono citare l'arcinoto *La battaglia del grano* (1926), *La lotta per la frutticoltura*, *Coltivazione del grano nelle aziende semiestensive* e *La cerealicoltura nell'Italia meridionale*. La rappresentazione da parte di cinema e documentari della civiltà contadina italiana novecentesca (sempre più umiliata e sconfitta dalla storia), è al centro dell'interessante saggio di Michele Guerra *Gli Ultimi fuochi. Cinema italiano e mondo contadino dal fascismo agli anni Settanta*, Bulzoni editore, 2010.

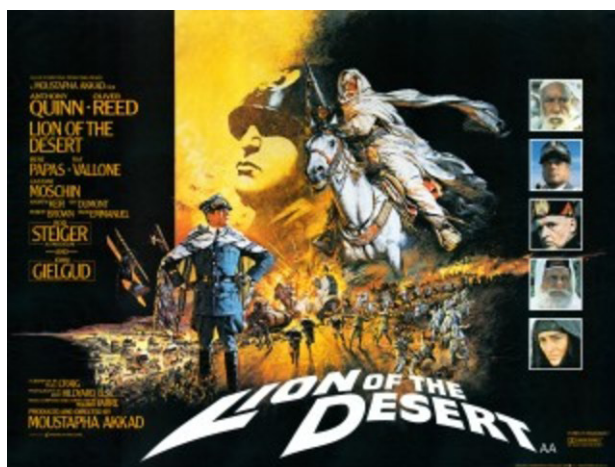
¹² Il portentoso sviluppo della società industriale di quegli anni fu incarnato da idee come quella della città-cantiere sviluppata dall'architetto futurista Antonio Sant'Elia (1888 – 1916) per cui ogni generazione, di volta in volta, si sarebbe dovuta, letteralmente, fabbricare la sua città, ma anche da pellicole come *Acciaio* (1933) di Walter Ruttmann (su soggetto originale di Pirandello), *Treno popolare* (1933) di Raffaello Matarazzo, nonché dal cosiddetto cinema dei «telefoni bianchi», il quale, tramite i suoi status symbol, gli arredamenti degli ambienti, la moda e il costume, testimoniava l'attenzione del fascismo nei confronti della nascente società di massa.

¹³ La televisione, punta di lancia dell'apparato massmediatico occidentale fondato sul *primato dell'immagine*, e cioè sul prevalere del visibile sull'intelligibile, tende a riprodurre *artificialmente* la realtà determinando non solo i desideri e i bisogni di spettatori ormai ridotti a consumatori ossessivi delle merci che il sistema produttivo getta sul mercato, ma anche a modificare l'immaginario collettivo. A cominciare da quello relativo alla guerra. Il filosofo Jean Baudrillard (1929 – 2007), nel suo provocatorio libro *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, pur non arrivando a negare che nel Golfo ci siano stati morte e distruzione, sostiene che la guerra come ci è stata raccontata e come molti di noi l'hanno quindi vissuta, non è mai accaduta *in realtà*. Al posto della guerra reale, così come è stata concepita per secoli, dice il filosofo francese, nel Golfo vi è stata una simulazione, un altro fenomeno. Jean Baudrillard, *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris, Galilée, 1991, p. 17.

¹⁴ Nel mondo post Guerra Fredda, il cosiddetto Occidente deve confrontarsi con sette o otto civiltà tra cui spiccano quella musulmana in piena esplosione demografica e quella confuciana (in particolare la Cina) economicamente in ascesa. E se il defunto politologo americano Samuel P. Huntington (1927 – 2008), agli inizi degli anni novanta alluse, appunto, al fatto che le pretese egemoniche del capitalismo liberale avrebbero portato Stati Uniti ed Europa ad uno «Scontro di Civiltà» con l'asse islamico-confuciano, il noto studioso di geopolitica statunitense Zbigniew Brzezinski, disse apertamente in suo testo che il dominio mondiale degli Stati Uniti (e quindi dell'intero Occidente) sarebbe passato attraverso l'annichilimento di qualsiasi potenza emergente in Eurasia (Zbigniew Brzezinski, *La Grande Scacchiera*, Longanesi, 1998, p. 8).

sempre cercato di armonizzare l'attaccamento alle proprie specificità con un atteggiamento di apertura (ossia di scambio e di omologazione) nei confronti delle genti d'oltralpe e d'oltremare sopravvenute in massa nel Bel Paese nel nome della sopravvivenza e per apprendervi cultura, possono aiutarci a comprendere che qualsiasi civiltà nasce, fiorisce, decade e poi risorge non tanto nella contrapposizione, quanto nella dialettica con l'"altro". Se, infatti, la storia «fa orrore a chi la scruta»,¹⁵ come testimoniano proprio quei pochi italiani che vennero a conoscenza delle atrocità commesse dall'esercito fascista obnubilato da un nazionalismo esasperato grazie (ancora) al cinema e nello specifico al film libico *Omar Mukhtar – Il leone del deserto* (*Lion of the Desert*) di Moustapha Akkad,¹⁶ osservare oggi la tragica follia della guerra che nel secolo passato ha investito e sconvolto la Penisola, ci potrebbe suggerire come per l'Occidente sia facile passare da un sogno in cui tutto il pianeta è convertito al suo modello di sviluppo economico, sociale e culturale, ad un incubo come quello vissuto dal protagonista dell'orwelliano *1984* che, appunto, si descriveva «perduto in un mondo mostruoso nel quale lui stesso era il mostro».¹⁷

Giancarlo Chiariglione



Omar Mukhtar – *Il leone del deserto* (1981).

¹⁵M. Stuermer, *L'impero inquieto*, Bologna, Il Mulino, 1986.

¹⁶Questo film del 1980 ambientato durante la campagna di Libia che narra di come Mussolini (interpretato da Rod Steiger), dovendo schiacciare la rivolta dei beduini Senussi guidata dal ribelle Omar Al-Mukhtar (Anthony Quinn) volta a contrastare la rinascita dell'impero romano in Africa (la famosa Quarta Sponda), si affidò nel 1929 al generale Rodolfo Graziani (Oliver Reed), il quale, dopo aver avuto a disposizione autoblindo, carri armati ed aerei, deportò le popolazioni di pastori seminomadi, organizzò campi di concentramento e nel 1931 riuscì, infine, a catturare e a far giustiziare il "leone del deserto", è stato censurato nel 1982 impedendone anche la distribuzione in Italia, perché, come disse l'allora primo ministro Andreotti, ledeva l'onore dell'esercito italiano.

¹⁷George Orwell, *1984*, Novara, De Agostini, 1985, p. 29.