

Marco Cuzzi
**La storia rappresentata:
la cinematografia e la Grande Guerra**

13

L'articolo affronta sinteticamente il rapporto tra cinema e storia, soffermandosi poi ad analizzare le più importanti opere cinematografiche sul tema della Grande Guerra, argomento particolarmente significativo per il nostro territorio che porta ancora i segni di quelle battaglie nel paesaggio carsico. Da All'Ovest niente di nuovo a La grande illusione, da Orizzonti di gloria a Uomini contro, con un'attenzione particolare a La grande guerra, viene presentato un itinerario possibile tra film che, più che fatti realmente accaduti, mettono in scena le tragedie del fronte assumendole a simbolo dell'insensatezza della guerra.

1. Cinema e Storia

Il rapporto tra Cinema e Storia è troppo complesso per essere trattato in modo completo in poche righe. Limitiamoci quindi ad alcune osservazioni generali.

Il cinema dà un volto ai personaggi, ai luoghi, ai mondi di epoche lontane, è una macchina del tempo che ci permette di visualizzare il passato. Tuttavia è difficile dire se esistano film che si possano definire storici, perché nessun film viene realizzato con lo scopo di insegnare la storia bensì per realizzare un profitto, nonostante l'illusione di D.W.Griffith, che ebbe a dire nel 1915 "il cinema insegna la storia col bagliore del fulmine", ipotizzando un futuro dove il cinema avrebbe sostituito i libri nell'insegnamento degli avvenimenti passati. Oggi possiamo affermare che le opere cinematografiche possono offrirci informazioni su un determinato periodo storico, a patto di riconoscerne i limiti oggettivi.

Il film adopera un *linguaggio specifico*, ed è opportuno conoscerlo per comprenderlo meglio. Il modo in cui vengono trasmesse le informazioni è importante, perché le scelte dell'autore, che non è mai obiettivo, determinano l'impatto sullo spettatore attraverso le caratteristiche del cinema, che non sono quelle dei manuali di storia, né della letteratura, né di altre forme di comunicazione. D'altra parte il cinema, nella sua natura d'opera d'arte (quando è tale) permette di rivisitare gli eventi storici con la sensibilità e la forza proprie del mezzo artistico, di andare oltre alla semplice ricostruzione per farne una rappresentazione simbolica, una metafora della vita stessa.

L'attendibilità di un film riguarda diversi aspetti. I fatti rappresentati corrispondono alla realtà storica?

Quanto sono, volontariamente o meno, manipolati? *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960) ricostruisce in modo attendibile la vicenda della rivolta degli schiavi nel 73 a.C.; la vita politica del Senato di Roma invece non aveva niente a che fare con quella rappresentata nel film. Una scelta fatta per motivi artistici, per mettere in contrapposizione i personaggi, per costruire la narrazione, per suggerire una tesi, per fare cinema.

Uno degli elementi chiave del discorso storiografico è il *confronto*. Se vedo un film sugli Indiani d'America come *Balla coi lupi* (Kevin Costner, 1990), crederò di sapere come erano i Sioux nell'Ottocento, basandomi sulle immagini che il film propone. Se guardo *Un uomo chiamato cavallo* (Elliott Silverstein, 1970) mi accorgo che in questo secondo film i Sioux hanno altro abbigliamento, altro modo di truccarsi, un'altra fisionomia, adottano altri sistemi di vita. Qual è il vero popolo Sioux? Probabilmente nessuno dei due. L'importante è togliere all'immagine (che è *meravigliosa*) l'aura di verità per non fossilizzare il nostro modo di visualizzare un periodo storico.

Il film non può essere considerato una fonte storica perché è pur sempre una ricostruzione, una finzione. Però un film preparato con un dignitoso lavoro di ricerca può essere utile per ricostruire gli ambienti, i costumi, i modi di vivere dell'epoca, permettendo di "respirare" l'atmosfera di quel periodo storico anche se le vicende narrate non corrispondono a quelle realmente accadute. Eppure, da un altro punto di vista, il film è effettivamente una fonte storica: non dell'epoca che viene rappresentata sullo schermo, ma del periodo in cui viene prodotto. *Scipione l'africano* (Carmine Gallone, 1937) esalta la

Manifesto del film *La grande illusione*.



14

grandezza di Roma e il carisma del condottiero proprio all'apogeo del regime fascista, e gli eventi delle guerre puniche in territorio africano si collegano idealmente alla contemporanea campagna d'Etiopia.

Possiamo forse concludere che il cinema non fornisce risposte agli interrogativi che ci poniamo di fronte agli avvenimenti passati ma può aiutare a far nascere domande precise e puntuali su un periodo storico, domande che potranno trovare risposte altrove, non certo in un film, favorendo così la crescita di un atteggiamento più critico e consapevole da parte degli spettatori.

2. La prima guerra mondiale al cinema

La prima guerra mondiale con la sua caratteristica di guerra sporca, guerra di trincea, guerra dove le conquiste di poche centinaia di metri costavano ogni volta migliaia di vite umane, è diventata nella rappresentazione cinematografica il simbolo dell'insensatezza e della follia della guerra. Il sacrificio, il coraggio che molti dimostrarono combattendo va rispettato e considerato un valore importante, ma va altresì stigmatizzata la retorica bellica e propagandistica, la stupidità di Stati Maggiori responsabili di massacri evitabili e gratuiti.

Il cinema ha rappresentato spesso la Grande Guerra con opere interessanti, film belli, in alcuni casi veri capolavori del cinema. Già Chaplin, nel suo corto *Charlot soldato* (1918), a ridosso dell'evento bellico, interpreta, con la leggerezza e la malinconica ironia che contraddistinguono tutto il suo percorso artistico, il desiderio di pace e di gloria di un soldatino al fronte: desiderio che, purtroppo, si rivelerà (come nella vita reale?) solo un bel sogno. Chaplin riproporrà la sua satira sulla prima guerra mondiale all'inizio de *Il grande dittatore* (1940).

La grande parata (King Vidor, 1925) racconta la scoperta degli orrori della guerra da parte di un giovane statunitense che, arruolatosi volontario, prima si innamora di una contadina francese e poi perde una gamba al fronte. Rientrato in patria per scoprire che la fidanzata ha sposato un altro e che non c'è posto per lui in una società irrispettante, ritorna in Francia dove ritroverà

la donna amata. Per quanto semplicistico nel suo pacifismo melodrammatico, è un film che indica una strada ben chiara per le opere che lo seguiranno: la guerra non risolve i problemi ma, al contrario, ne crea di nuovi e tragici.

All'Ovest niente di nuovo (Lewis Milestone, 1930) resta, a distanza di oltre settant'anni, uno dei migliori film sull'insensatezza della guerra. Tratto dal romanzo di Remarque, narra le vicende di un gruppo di studenti tedeschi arruolati con giovanile entusiasmo ma ben presto travolti dagli indicibili massacri sul fronte franco-tedesco. La forza visiva con cui Milestone tratteggia la guerra nei suoi molteplici aspetti rimane ancor oggi insuperata. L'allucinata scena iniziale in cui un professore esaltato convince i suoi studenti a partire per il fronte; le superbe carrellate degli assalti dalle trincee; lo struggente finale con il protagonista ucciso mentre allunga una mano verso una farfalla, si sono meritate un posto nella storia del cinema e hanno influenzato opere come *Orizzonti di gloria* e *La grande guerra*.

La grande illusione (Jean Renoir, 1937), capolavoro pacifista, fa leva sui sentimenti di amicizia ed onore, sentimenti che permettono a uomini che combattono sotto bandiere diverse di capirsi e di condividere il loro essere umani al di sopra delle barriere nazionalistiche. Il confronto tra i prigionieri di guerra francesi e il cavalleresco ufficiale tedesco rimane uno dei più alti risultati della cinematografia francese.

Il sergente York (Howard Hawks, 1941) si pone contro corrente in questo panorama pacifista: anche se con grande sensibilità e presentando tutte le ragioni della non violenza, sostiene la necessità del patriottismo e della guerra per rimediare alle ingiustizie. Se prestiamo attenzione all'anno di produzione, possiamo capire che il film adopera la prima guerra mondiale come pretesto per parlare della seconda guerra e dell'intervento degli USA nel conflitto: ancora una volta, il film non è una fonte storica del periodo che rappresenta sullo schermo, ma ci aiuta a capire l'epoca in cui è stato prodotto.

Una citazione particolare va spesa per *Orizzonti di*



Foto di scena e manifesto del film *Orizzonti di gloria*.

15

gloria (Stanley Kubrick, 1957). Fronte franco-tedesco, 1916: un generale in cerca di gloria e avanzamento di carriera scatena un folle attacco al Formicaio, una formidabile fortificazione tedesca. L'assalto fallisce con gravi perdite umane, ma il generale, per dare un esempio, fa processare e fucilare tre soldati accusati di codardia, vanificando il nobile tentativo di difesa da parte di un colonnello che si oppone all'ingiustizia. Capolavoro di stile e forza narrativa, il film fu realizzato grazie alle grandi insistenze di Kirk Douglas, attore protagonista ma anche produttore di questo film. Douglas adoperò la sua influenza di star hollywoodiana per far sì che il film venisse girato, ma in Francia il film uscì solo nel 1975.

Per il re e per la patria (Joseph Losey, 1965) presenta una situazione analoga: un soldato colpito da choc lascia il fronte e viene condannato a morte per diserzione nonostante un ufficiale tenti di difenderlo. Film inglese di rigorosa ambientazione teatrale (tratto dal dramma *Hamp* di John Wilson) manca dell'ampio respiro degli altri film, anche se Losey è abile nel far indignare lo spettatore per l'ipocrisia degli alti ufficiali.

Uomini contro (Francesco Rosi, 1971) e *Gli anni spezzati* (Peter Weir, 1981) condividono con *Orizzonti di gloria* la situazione dell'impresa impossibile e quindi suicida. Mentre Rosi, che si rifà a *Un anno sull'altipiano* di Lussu, mette a fuoco il massacro delle truppe italiane





Foto e manifesto del film La grande guerra.

suscitando la nascita di una coscienza di classe nel protagonista, Weir segue il percorso di formazione di due giovani amici australiani con diverso atteggiamento nei confronti della guerra, che poi impareranno a conoscere in tutta la sua crudeltà nella sanguinosa battaglia di Gallipoli in Turchia, destinata a concludersi in un bagno di sangue senza speranza. Un altro dettaglio importante accomuna questi due film ad *Orizzonti di gloria*: la totale assenza dallo schermo del nemico. I tedeschi per Kubrick, gli austriaci per Rosi e i turchi per Weir rimangono invisibili (con un paio di brevissime eccezioni) per tutto il film, quasi ad affermare che il problema, il nemico, non va cercato necessariamente nelle trincee che innalzano una bandiera diversa dalla nostra. E se Rosi

sottolinea questa intenzione con gli austriaci che gridano "Basta!" e smettono di sparare sulle truppe italiane comandate al macello in modo insostenibile addirittura per l'esercito nemico, Weir scava nel dolore dei giovani finalmente consapevoli che la guerra non è un gioco da eroi ma una terribile macchina di morte, con una sequenza finale nella quale inquadrature, dialoghi, musica e montaggio confluiscono a creare un crescendo emotivo di rara intensità.

3. "La grande guerra"

La grande guerra di Mario Monicelli fu, nel 1959, il primo film importante che la cinematografia italiana dedicò alla prima guerra mondiale. Monicelli realizzò un'attenta ricostruzione storica, consultando molti documenti fotografici, diari, lettere. La sceneggiatura, che, nella migliore tradizione della commedia all'italiana, alternava sapientemente comicità e ironia a momenti altamente drammatici e amari, suscitò interrogazioni parlamentari ancor prima che il film fosse girato: come ci si permetteva di infangare l'eroismo e la memoria dei caduti di Redipuglia, della battaglia del Piave? Il produttore De Laurentis resistette a tutte le pressioni e grazie anche ai buoni uffici di un giovane politico in ascesa, Giulio Andreotti, riuscì a portare a buon fine il suo progetto con grande successo. È la storia di due uomini, un milanese (Vittorio Gassman) e un romano (Alberto Sordi) che cercano di imboscarsi durante la prima guerra mondiale. Non ci riescono e si ritrovano al fronte, nel posto peggiore e nel momento peggiore – Caporetto non viene nominata, ma i riferimenti sono evidenti – e mentre l'esercito italiano vince la battaglia decisiva sul Piave, loro muoiono in maniera eroica ma ignorata da tutti.

Monicelli scende in trincea insieme ai soldati che vedono la guerra dal basso e resterà con loro, ad altezza di trincea, per tutto il tempo del film. Ne condivide le speranze, i pregi, i molti difetti, il coraggio e la vigliaccheria: insieme a loro, dall'inizio alla fine. Non si parlerà, tranne che in qualche breve frammento pieno di sarcasmo, della guerra "alta", la guerra degli Stati Maggiori, la



Una scena del film *La grande parata*.

17

guerra di chi comanda. Lo sguardo di Monicelli si soffermerà su chi striscia nel fango delle trincee e aspetta con ansia una cartolina da casa, o trova dei modi originali per procurarsi una pentola per cuocere le castagne: ci farà vedere la guerra dalla trincea. Kubrick si identifica con un ufficiale, assumendo un punto di vista distaccato. Monicelli, a modo suo, fa altrettanto, e fin dall'inizio ci dice subito che tipo di film sarà. Già nei titoli di testa la macchina da presa inquadra i dettagli: gli scarponi, il rancio, il coltello che taglia il pane, le mostrine, le cartoline dei soldati, i particolari minimi. È una dichiarazione di stile: quella che vedremo sarà la guerra della gente comune che deve pulire il fucile, cucire i bottoni della divisa, camminare nel fango.

Un secondo elemento fondamentale di questo film è la

musica: è un film ad episodi, ed ogni episodio è introdotto e commentato da canzoni militari e da un cartello in cui ci sono le due strofe iniziali di ogni canto. Le canzoni scelte per introdurre gli episodi ritornano spesso come commento musicale. *Sul ponte di Perati* fa da sottofondo alla vista delle trincee il mattino dopo la battaglia, un paesaggio desolato, distrutto. Sembra una discarica di corpi umani, là dove una volta erano prati, alberi, vita.

Anche la scelta delle musiche non è una semplice apposizione sonora: i canti degli alpini, che costituiscono la maggior parte dei commenti musicali al film, sono di origine popolare, dal linguaggio molto semplice, canti nati probabilmente in trincea o nelle pause tra una battaglia e l'altra, e connotano in maniera netta la scelta di stile effettuata da Monicelli, così come quella di far par-



Un'inquadratura del film *All'Ovest niente di nuovo*.

18



lare ai fanti molti dialetti diversi, a far capire che tutta l'Italia è stata coinvolta in questa carneficina. E non solo l'Italia: quando i due protagonisti in avanscoperta si imbattono in un soldato austriaco che si prepara il caffè, la loro riluttanza a sparare suggerisce un senso di fratellanza che coinvolge soldati di fronti e paesi diversi, tutti poveracci costretti ad uccidersi tra loro per qualcosa che, forse, non hanno neppure ben capito. L'eroismo involontario delle classi subalterne viene evidenziato nella sequenza finale. I due vengono catturati e il comandante del reparto austriaco vuole sapere da loro dove verrà sistemato il ponte di barche attraverso il quale i soldati italiani attraverseranno il Piave per la battaglia decisiva. I nostri sarebbero quasi tentati a parlare, ma un insulto dell'ufficiale austriaco suscita in Gassman uno scatto d'orgoglio per il quale verrà fucilato. Lo sprezzante atteggiamento di superiorità dell'ufficiale alla fine risulterà sconfitto dal riluttante Alberto Sordi, antieroe per eccellenza del cinema italiano, che con la sua dichiarazione "Io sono un vigliacco" in realtà compie una fine eroica. Poco dopo le truppe italiane ormai vittoriose passano vicino ai loro corpi, avvolti nelle camicie bianche insan-

guinate, simbolico riscatto finale dalla loro vigliaccheria, e sono quasi calpestati, ignorati dai bersaglieri. Questa inquadratura chiude una storia esemplare che, nella tradizione della commedia all'italiana, non ha un lieto fine, ci lascia con l'amaro in bocca e con un senso di commo-

Esiste una *verità* storica? Forse no. Esiste sicuramente una ricerca storica, esiste la complessità storica. È del tutto evidente che i film non raccontano la verità storica, non la possono, non la vogliono, forse non la devono raccontare. Ci aiutano a coltivare il desiderio di conoscenza, ci aiutano a ricordare. Quando Peter Weir decise di realizzare il suo film sulla prima guerra mondiale partendo da una raccolta di lettere dal fronte, si recò a Gallipoli, visitò il campo di battaglia, e vi trovò ancora, dopo tutti quegli anni, fibbie, bossoli, piccoli oggetti. Scrisse: "Ero sopraffatto dall'emozione. Potevo capire solo in parte. Non era soltanto la pietà di fronte a quell'immensa distesa deserta, ma anche il senso di una scoperta: è successo. Loro sono morti. Abbiamo un passato". □

Marco Cuzzi, nato a Monfalcone nel 1954, insegna nella scuola elementare. Si interessa di linguaggio cinematografico e dell'utilizzo del cinema nella didattica, in particolare per l'insegnamento della storia. Ha collaborato con riviste didattiche e culturali, come *Scuola Italiana Moderna*, *I diritti della scuola*, *Quaderni giuliani di storia*, e ha svolto attività di relatore in numerosi corsi di aggiornamento e di formazione organizzati da associazioni culturali ed educative, dal Provveditorato agli studi di Gorizia, dalla Provincia di Gorizia, dal Consorzio Culturale del Monfalconese, dall'IRRSAE, dall'Università di Trieste e da diversi Istituti scolastici.