

SILVIO ALOVISIO, ALESSANDRO FACCIOLI,
LUCA MAZZEI

C'è un personaggio del cinema italiano che porta su di sé il peso della maggior parte delle numerose guerre combattute dall'Italia nella prima metà del Novecento. È Leo Bianchetti/Macario che, in *Come persi la guerra* (1947) di Carlo Borghesio, passa da un fronte all'altro e da una divisa all'altra, sempre richiamato, per essere poi internato e, infine, a pace raggiunta, accolto tra le fila dei vigili del fuoco. Si sente derubato del proprio tempo e delle proprie energie e con la sua giovialità, così poco marziale, incarna alla perfezione un modello ideale di staffetta tra un conflitto e l'altro: che poi, a pensarci bene, è l'epitome delle strategie narrative del cinema italiano nei confronti del film di guerra, ovvero illustrare, rievocare, raccontare una guerra di ieri, sovrapponendola o accavallandola senza soluzione di continuità a quelle del presente, per trattare ben più scottanti e sentite questioni contingenti. Si tratta di una schizofrenia narrativa che tocca per la verità non soltanto la cinematografia italiana ma che spiega molto bene le dinamiche produttive di buona parte delle centinaia e centinaia di film bellici nazionali, sottomessi a logiche di concertazione produttiva spesso opache, dipendenti da ondivaghe esigenze di propaganda, censura, opportunità politica. Le dipendenze, o le collusioni, sono così ricorsive da rendere non peregrina l'ipotesi che il cinema di guerra italiano sia più sensibile alle necessità della memoria e alle regole della retorica piuttosto che a quelle dell'intrattenimento e dello spettacolo.

Le ripetute fasi di complessa concertazione tra produttori e istituzioni statali che il cinema italiano ha vissuto – dall'epoca del muto a quella di regime, dal secondo dopoguerra sotto tutela alleata alla rete di tentacoli democristiani, fino ai tempi più recenti e solo in parte più liberali, ha reso praticamente impossibile la realizzazione di un film in cui la guerra fosse aggredita criticamente e senza sconti, almeno sino all'operazione caparbia, "contro", di Francesco Rosi, nel 1970, grazie a una nuova fase della storiografia nazionale.

Siamo lieti di presentare in questo numero una serie di interventi che si propongono di esplorare non solo le rotte di un supposto canone del film di guerra italiano, ma anche le nuove strade che il cinema e la televisione italiani hanno cercato e trovato – talora ai margini delle produzioni ufficiali, complici i recenti alleggerimenti tecnici della scrittura audiovisiva – per raccontare storie non soltanto convenzionali e conciliate.

Non è forse superfluo ricordare come la specificità dei conflitti del Novecento – quelli ovviamente più presenti nel cinema nazionale e ai quali soltanto è dedicato spazio in questa pubblicazione – abbia determinato una personale via italiana alla rappresentazione della guerra, differente da quella di molte altre produzioni internazionali. Il fatto che il territorio sia stato a pieno titolo teatro di operazioni di guerra in entrambi i conflitti mondiali, piagato dall'alea di furie distruttive e sconvolto da imprevedibili rivolgimenti di fronte, e pertanto logistici, è certo decisivo, e contribuisce a quella definizione così particolare dell'assetto "scenografico" della penisola sia in armi che in pace che tanto ha giovato – sia detto senza ombra di cinismo – alle fortune di non pochi film italiani,

naturalmente adornati delle rovine di un recente passato disastroso e, umanamente, delle scorie di un numero impressionante di personaggi lacerati nell'animo per gli esiti di guerre non destinate a terminare con un armistizio.

Il film bellico ha avuto non poca fortuna nel sistema dei generi del cinema italiano. Forse quantitativamente inferiore ad altre nazioni europee, la produzione italiana ha però toccato tutti i decenni del XX secolo, senza peraltro rinnovare sensibilmente i propri temi. La persistenza di questa attenzione si spiega non solo per le ovvie vicende storiche della nazione ma anche per l'affezione del pubblico a temi che sono stati tra i più fortunati al botteghino. Basterebbe consultare le banche dati sul consumo cinematografico per rendersi conto di come ai primi posti tra i film più visti vi siano film di guerra notissimi ma anche lavori oggi dimenticati, come *Il caimano del Piave* (1951) di Giorgio Bianchi, *Mizar* (1954) di Francesco De Robertis o *Divisione Folgore* (1954) di Duilio Coletti.

I film di guerra italiani sono nel loro complesso segnati da una mancanza sostanziale di sperimentazione linguistica e tecnica, laddove invece il genere bellico si è sempre presentato internazionalmente come uno dei più sensibili all'innovazione, all'inclusione di nuove figure audiovisive e all'impiego della più aggiornata tecnologia di settore. Questa posizione "prudente" e per così dire di retroguardia del cinema di guerra italiano, non di rado venata di sfumature nostalgiche, presenta come fenomeno complementare la facilità di ibridazione con altri generi, che determinano un notevole sbilanciamento verso il fronte melodrammatico e, naturalmente, commedico-farsesco. A incidere profondamente sulle scelte di produttori e autori delle centinaia di film italiani che hanno a che fare più o meno pretestuosamente con le guerre del Novecento, è stato del resto l'incombente e sempre sfavorevole paragone con la produzione americana, la più distribuita, la più conosciuta, la più amata, sino a produrre poco solubili complessi d'inferiorità e una tendenza a evitare il confronto diretto.

Per dar voce a questo grande magma che è la produzione cine-bellica italiana, abbiamo dunque cercato di costruire un percorso che fosse insieme cronologicamente esaustivo (perché in fondo pur sempre solo di cento anni e poco più di immagini in movimento si tratta) ma anche innovativo, ovvero aperto a dimensioni problematiche tutt'altro che scontate, riguardanti per esempio i rapporti fra guerre novecentesche e cinema del periodo di pace, o tra mondo militare e uso della cinematografia. Il nostro intento è infatti qui non tanto creare un'aggiornata tassonomia del rapporto fra guerra ed industria cinetelevisiva italiana quanto piuttosto porre le basi (e ci pare che il concorso dei molti studiosi che hanno partecipato all'impresa dia segnali confortanti) per un nuovo approccio – insieme multidisciplinare e multiculturale – allo studio dei rapporti fra cinema, televisione e web italiani, e guerre. Ecco allora un indice che da una parte si apre a nuovi sguardi su temi un tempo molto percorsi (per esempio, la guerra nel cinema sotto il fascismo o nella stagione neorealista, o il film narrativo sulla Resistenza) e dall'altra parte mette a fuoco questioni storiche poco approfondite in passato oppure ancora non oggetto di studi consistenti perché recenti. Alcuni esempi di questa messa a fuoco sono i contributi sul cinema legato alla guerra italo-turca, su figure variamente ricorrenti del nostro cinema bellico (il reduce, gli italiani brava gente, gli ascari ecc.), sulla rappresentazione filmica dei nuovi conflitti, sulle più recenti attività di documentazione audiovisiva promosse dall'Esercito italiano, sulle interazioni del cinema bellico con la pornografia e il videogame. Citiamo questi contributi, ma potevamo ricordarne anche altri, talmente ricca e approfondita è la ricognizione proposta complessivamente dagli autori di un dossier che ci auguriamo possa stimolare interrogativi e aprire nuovi percorsi di ricerca.