

Armando Plebe

L'inverosimile filmico

Il cinema all'epoca della Grande guerra fu protagonista del paradosso per cui la rappresentazione mimetica della realtà, compito classico dell'arte ed eminente della nascente settima arte, venne clamorosamente disattesa. La cinepresa non catturava quasi mai la crudezza degli eventi.

Certo, erano ancora i suoi primi passi, e la rappresentazione della realtà effettiva risentiva della imperfezione dei mezzi impiegati. Ma la tendenza a trasformare un evento traumatico come quello della guerra in uno spettacolo rasserenante, quale la visione di un film edulcorato, è un fatto rilevante socialmente e psicologicamente.

Vi è un travisamento senza precedenti della realtà. La propaganda nasconde l'orrore, rimpiazzandolo col sentimentalismo patriottico. Così avviene nel film *Le vie della gloria* di Howard Hawks (1936), in cui alcuni soldati francesi si immolano di fronte al nemico tedesco. Un anno dopo il celebre film di Renoir *La grande illusione* riconduceva la rappresentazione filmica all'assurdità dei disastri bellici. Ma più spesso ha trionfato il paradosso della bellezza della morte eroica, chiudendo gli occhi alle mostruosità. La sciagurata partenza del soldato è la prima trasformazione della disperazione nel sorriso compiacente. A sorridere è pure la donna lasciata sola, inverosimilmente orgogliosa del rischio che corre il suo uomo.

La miseria dolorosa e puzzolente delle trincee viene anch'essa trasformata in un disagio avvenente, il gelo della notte nel calore del sacco a pelo, una retorica che ottunde la consapevolezza del pericolo con un contorno di gradevole routine: ci si può fare la barba, ci si può lavare, si può cantare. E le granate? Disgraziate accidentalità.

L'arte più realistica di tutte diventa così strumento della falsificazione del reale: l'immagine filmica viene esautorata della forza documentaria che le è propria. Un'assurda mistificazione, tanto più che i dibattiti sulla verosimiglianza materiale del linguaggio filmico ignoravano la falsificazione politica del suo impiego. Negli Anni Cinquanta e Sessanta i maestri dell'estetica filmica esaltavano la verosimiglianza del suo linguaggio. Il principale estetologo marxista, Lukács, nella sua *Estetica* vedeva nel cinema l'arte mimetica per eccellenza, in grado di fotografare qualunque situazione reale o psicologica delle vicende umane: "La scala dei sentimenti va dai voli giocosi all'angoscia che ferma il respiro. Queste possibilità illimitate fanno del cinema la forma più popolare di mimesi" (II, Torino 1970, p.1273).

Tale popolarità si spiega con la sua capacità di esprimere sentimenti diffusi. Lukács ricorda Ejzenštejn e Pudovkin, che nei loro film hanno elevato le vicende della rivoluzione russa a simbolo della lotta di liberazione, e pertanto fungono da modelli esemplari delle possibilità più alte del cinema.

È pur vero che questa tesi di Lukács è stata contestata. Tra gli altri dal semiologo Jurij Lotman, che considera la mimesi realistica una remora che ne ha frenato lo sviluppo. Tuttavia la funzione mimetica era un passaggio obbligato per quell'epoca. Tanto che Galvano Della Volpe nel suo *Il verosimile filmico* giunge a riprendere il concetto aristotelico di verosimiglianza preoccupandosi che lo schermo filmico non diventi strumento di falsificazione. Per spiegare la verosimiglianza, Della Volpe sfrutta un esempio di Chiarini, quello di una serva che ha indosso sottovesti che lucidano di un satin che non ha mai conosciuto il bucato. Esso disturba perché è inverosimile su una serva di campagna: "È la complessa incoerenza e inverosimiglianza di quel dettaglio la ragione del disturbo artistico".¹

Non a caso nei dibattiti di allora sull'estetica filmica, a cui io stesso ho partecipato insieme a Della Volpe, Chiarini, Eco, Dorfles, emergeva spesso la preoccupazione di una fuorviante letteraturizzazione del film che comprometteva la forza della sua verosimiglianza. A questo proposito uno dei criteri avanzati da Della Volpe era quello della cosiddetta "occasione plastica". Con questa espressione si intendeva la subordinazione del testo verbale alla plasticità del visivo: un laocoontismo applicato all'arte cinematografica.

Il cinema è stato infatti considerato l'equivalente moderno del teatro classico. Ma si distingue da esso in quanto la sua fattispecie artistica comporta non soltanto il primato del visivo sulla parola, ma

¹ G. DELLA VOLPE, *Il verosimile filmico*, Edizioni Filmcritica, Roma 1954, p. 67.

anche l'eventualità della strumentalizzazione politica. È un'ipoteca che ha pesato non poco sul cinema della Grande guerra:

«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... Si mostrano truppe dal morale alto che nelle trincee si danno al bricolage, curano l'igiene personale, e nelle pause 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».²

Mentre in Italia si costruiva il mito dell'alpino, in Francia, secondo la plausibile tesi di J. Winter “i film continuarono ciò che le *images d'Epinal* avevano iniziato: la sterilizzazione dei tratti più repellenti della guerra e la sua presentazione come storia mitica o sentimentale”.³ Tali immagini, tipiche del folclore religioso, si diffusero nell'Ottocento grazie alle nuove tecniche di stampa, alimentando il mercato dell'arte religiosa popolare. Con l'avvento della guerra tale arte si trasformò in senso patriottico e quelle stampe “contribuirono alla creazione di una guerra immaginaria, che corrispondeva pochissimo alla realtà del conflitto... in quest'angolo dell'arte visiva si ritornò a combattere una guerra mitica, e lo si fece nei manifesti, nelle illustrazioni, e alla fine anche nei film”.⁴

Così, nasce in Francia il mito dell'entusiasmo per il conflitto. Una di tali illustrazioni rappresenta un gallo celtico che schiaccia l'aquila teutonica, ma vi figurano anche Giovanna D'Arco e la cattedrale di Reims sotto le bombe. Jean Cocteau, quando la vide, commentò: “Voilà de l'excellente tradition d'Epinal tricolore”.

Soltanto alla fine degli anni Venti cominciarono a sorgere, accanto alla maggioranza di film romanticamente propagandistici, anche film pacifisti. Persino il cinema giapponese, che li vietava, prima di raggiungere un nazionalismo esacerbato dopo Pearl Harbor, presentò alla Mostra del cinema di Venezia un film di Tomotaka Tasaka, *La pattuglia*, paragonabile a *Westfront 1918* di Pabst. Privo di propaganda militarista e di eroismo guerriero, è un film ammirevole per la tecnica e i contenuti umanistici.⁵

Senonché il cinema pacifista corre il rischio di porsi semplicisticamente agli antipodi di quello propagandistico. Un caso emblematico è rappresentato proprio da *Westfront 1918*, che Kracauer, come ricorda A. Kelly in un suo recente saggio sull'argomento, prima esaltò e poi volle ridimensionare. Il motivo che lo indusse a correggere il suo giudizio fu che il mostrare gli orrori bellici è condizione necessaria, ma non ancora sufficiente per allontanare gli uomini dalla guerra, occorre pure illustrare razionalmente le cause di essa. *Westfront 1918*

«tende a dimostrare che la guerra è intrinsecamente mostruosa e insensata... L'insistere sui suoi orrori, piuttosto che sulle sue cause, fu un errore comune a coloro che si opponevano al conflitto, secondo Kracauer, in quanto 'molti pacifisti... tendono a credere che la mera vista di tali orrori basti a distogliere la gente dalla guerra».⁶

Un eccesso di realismo, da solo, non può rimediare alla mistificazione della mitologia patriottica. Sono le Scilla e Cariddi tra le quali da sempre si dibatte il cinema di guerra.

² Cfr. G. GHIGI, *Le ceneri del passato. Il cinema racconta la Grande guerra*, Catanzaro 2014, p. 96.

³ J. WINTER, *Il lutto e la memoria. La Grande guerra nella storia culturale europea*, Bologna 1998, pp. 185-186.

⁴ Ivi, p. 179.

⁵ Cfr. J. ANDERSON - D. RICHIE, *Il cinema giapponese*, Milano 1961, pp. 120-121.

⁶ A. KELLY, *Cinema and Great War*, New York 2011.