

ANTONIO R. DANIELE

*Non solo Cabiria: forme del filmico in Italia allo scoppio della Grande Guerra*

In

*L'anno iniquo. 1914: Guerra e letteratura europea*

Atti del congresso di Venezia, 24-26 novembre 2014

a cura di Alessandro Scarsella (in collaborazione con Giovanni Capecchi e Matteo Giancotti)

Roma, Adi editore, 2017

Isbn: 978-884674651-1

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=818](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=818)

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ANTONIO R. DANIELE

*Non solo Cabiria: forme del filmico in Italia allo scoppio della Grande Guerra*

L'intervento si sviluppa lungo due direttrici. La prima si concentra sui caratteri del cinema italiano nell'anno che segna l'inizio delle operazioni militari, muovendo dal titolo più rilevante del 1914, *Cabiria* di Giovanni Pastrone, ma superandolo per una panoramica socio-storica e un'analisi di pellicole che hanno anticipato anche elementi di sintassi del cinema prebellico (*Histoire d'un Pierrot*), negli anni dello sguardo imperialista. La seconda è orientata a una disamina della germinale percezione in Italia della guerra come essa traspare proprio da alcune pellicole del 1914 (da *Filibus alla Paura* degli Areomobili nemici, da *Rataplan a Saturnino Farandola*). Si tratta di un criterio di studio che si propone di valutare gli sviluppi e gli incroci fra le ragioni estetiche e quelle tematiche, anche in relazione a due recentissimi restauri nel campo del documentario di ambientazione militare.

*Intro: Cabiria, d'Annunzio e la "parentanza" latina alla vigilia del conflitto*

Nell'ottobre del 1914, mentre nel vecchio continente già tuonava il cannone della guerra, un illustre italiano di Parigi, Gabriele d'Annunzio, fa pervenire nella madrepatria, per il tramite di Emilio Perrone, senatore foggiano del Regno d'Italia, un accorato appello ancora oggi poco noto, pubblicato un mese più tardi sul «Foglietto»<sup>1</sup>, periodico di Capitanata di estrazione socialista che proprio in quelle settimane, dopo un inopinato cambio della guardia alla sua guida, stava «virando» in direzione interventista:

Questa è l'ora in cui tutti i popoli affini, che animò e aumentò lo spirito di vita perpetuato sul Mediterraneo romano e veneto, non debbono ricordarsi se non della loro alta specie e di quel vincolo che i nostri padri chiamavano «parentanza insuperabile» ed ogni più generoso atto, antico o recente, che valse a testimoniarla.

La nostra terra in tutti i suoi infortuni ebbe la Francia soccorritrice pronta e larghissima. [...] Oggi il sangue della Francia sgorga in sì vasti fiotti e con sì costante ardore che ne sembra tutto infiammato il mondo. Nessuno di noi può disconoscere il pregio, senza rinnegare il suo sentimento di libertà e la fede che confessarono sul Mincio i combattenti. Mai più grande sacrificio umano fu offerto a preservare un'eredità di tradizioni e di gloria, a propiziare la vita futura d'una stirpe rigenerata e fissa nel suo destino. [...]»<sup>2</sup>

Il pescarese richiama i compatrioti a una atavica «parentanza» romana, latina. In ragione di essa crede di dover esortare la Patria a garantire il soccorso ai confratelli francesi, a «edificare almeno in questa cerchia d'amore e di dolore la sua casa di carità [...] nell'incertezza delle sue sorti»<sup>3</sup>. È l'ennesimo inno al «latin sangue gentile» (è questo il titolo che reca lo scritto del poeta sul periodico) che si leggeva qualche anno prima in *Merope*<sup>4</sup>, ancora prima in *Elettra*<sup>5</sup> e che era stato del Petrarca<sup>6</sup>. Solo da poco si era chiusa la tribolata avventura di *Cabiria*, il film col quale Giovanni Pastrone e d'Annunzio celebrarono, nell'aura di un prodotto cinematografico imponente, proprio

<sup>1</sup> «Il Foglietto» fu fondato nel dicembre del 1897 dal professor Gaetano Pitta che ne fu il primo direttore fino al marzo del 1913, quando cedette il testimone a Ciro Angelillis.

<sup>2</sup> G. D'ANNUNZIO, *Pel "latin sangue gentile"*, «Il Foglietto», XVII, 1625, 44, 22 nov. 1914, 1.

<sup>3</sup> Ivi.

<sup>4</sup> G. D'ANNUNZIO, *La canzone del sangue*, in (a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini), *Versi d'amore e di gloria*, II, Milano, Mondadori, 2006, 659.

<sup>5</sup> *Ibidem.*, *Al re giovine*, 264.

<sup>6</sup> F. PETRARCA, *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno*, in (a cura di S. Stroppa), *Canzoniere*, Torino, Einaudi, 1998, 141.

quello spirito di vita del Mediterraneo romano, quella gagliardia bellica che fu di Roma contro Cartagine e che ispirò al poeta delle *Laudi* l'appello agli italiani, nelle ore incerte di un conflitto al quale fino ad allora si erano sottratti.

*Un esempio di sviluppo del linguaggio filmico oltre Cabiria: Histoire d'un Pierrot*

*Cabiria* fu il meglio del nostro cinema in quegli anni ed è noto che il biennio che precedette la Grande Guerra fu molto fecondo per il cinema italiano; fu, anzi, la legittimazione del cinema inteso come industria<sup>8</sup>. Questo dato, peraltro innegabile, ha avuto, tuttavia, una ricaduta non del tutto positiva fra gli storici del cinema. O, per meglio dire, ha generato un equivoco in quelle analisi storiche che ancora oggi hanno un certo peso nelle bibliografie di riferimento o nei dibattiti sulle produzioni di quegli anni. Finanche un manuale come quello di Pietro Bianchi e Franco Berutti<sup>9</sup>, pubblicato alla fine degli anni Cinquanta, in un contesto storico di certo molto incline a scavalcare il tardo storicismo di matrice crociana (che aveva tradotto in una contemporaneità storica permanente i crocevia dell'ultimo secolo<sup>10</sup>) indulge alla periodizzazione più tradizionale. Il solo fatto che quel vecchio strumento sia ripartito in periodi strettamente legati ai momenti che segnano l'incremento delle produzioni, senza il minimo accenno a influenze parallele nella estetica e nella linguistica filmiche, ci dice quanto dura fosse la corteccia italiana delle disamine sul cinema: fatte salve le ragioni di sintesi che si devono concedere a un lavoro di compendio, i due storici citarono come caso esemplare di cinema nostrano alla vigilia del conflitto *Ma l'amor mio non muore* di Mario Caserini<sup>11</sup>, magnifico esempio di due elementi giudicati fondamentali del cinema italiano delle origini: l'uso e la riscrittura in celluloide di "spazi teatrali" e aver saputo sfidare la concorrenza del divismo primohollywoodiano o di certo cinema del nord Europa. Al primo mandato doveva contribuire la grande voga che i nostri palcoscenici avevano guadagnato a cavallo dei due secoli, in ossequio all'inevitabile sottofondo verista. Giacomo Gambetti ha opportunamente rilevato che «la componente che contribuisce a tenere assieme l'arco del teatro italiano e delle opere a cavallo del secolo è costituita dal "grande attore", cioè dagli interpreti maschili e femminili che dominano sulle scene prevalentemente italiane, oltre e al di sopra delle divisioni anche politiche del tempo»<sup>12</sup>. Molto dipendeva anche da un pubblico tenacemente avvezzo a privilegiare un'estetica tradizionale che – è questo l'elemento che più ci preme – favoriva una «adesione sentimentale» senz'altro in grado di condizionare – è evidente – l'offerta stessa degli spettacoli e di attivare una strettissima affinità con gli interpreti, fino a farne beniamini non solo a un puro livello iconico (come accadeva oltreoceano) ma anche sul piano della "partecipazione morale" di gesti e circostanze. Per questa ragione i clamori del rinnovamento europeo hanno stentato fra i confini del Belpaese. Qualcosa di molto simile accadrà anche nell'uso della fotografia per il cinema e del cinema per la fotografia<sup>13</sup>, fin proprio alla vigilia della guerra. *Quo vadis?* di Enrico Guazzoni<sup>14</sup> (1912) fu usato come "timone" per una serie di pubblicazioni di Treves basate su illustrazioni fotografiche che dovevano rispondere a un principio "conservatore". Ha scritto Raffaele De Berti:

---

<sup>7</sup> *Cabiria* è un film italiano del 1914, muto, in bianco e nero, diretto da Giovanni Pastrone e interpretato da Lidia Quaranta, Gina Marangoni, Bartolomeo Pagano, Vitale De Stefano, Umberto Mozzato. Vedi S. BERNARDI, *L'avventura del cinematografo*, Venezia, Marsilio, 2007; S. ALOVISIO, A. BARBERA, *Cabiria & Cabiria*, Museo Nazionale del cinema, Milano, Il castoro, 2006.

<sup>8</sup> Vedi L. AUTERA, *Ricerche e testimonianze sul film industriale*, Milano, Franco Angeli, 1971; R. PREDAL, *Cinema: cent'anni di storia*, Milano, Baldini & Castoldi, 2001.

<sup>9</sup> P. BIANCHI, F. BERUTTI, *Storia del cinema*, Milano, Garzanti, 1961.

<sup>10</sup> Si vedano almeno F. TESSITORE, *Nuovi contributi alla storia e alla teoria dello storicismo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura; G. SCUDERI SANFILIPPO, *Storicismo e pedagogia: Vico, Cuoco, Croce, Gramsci*, Roma, Armando editore, 1995; F. OLGIALI, *Benedetto Croce e lo storicismo*, Milano, Vita e Pensiero, 1953.

<sup>11</sup> P. BIANCHI, F. BERUTTI, *Storia del cinema*, cit., 50.

<sup>12</sup> G. GAMBETTI, *Il teatro e il cinema di Vittorio Gassman*, Roma, Gremese, 2006.

<sup>13</sup> Cfr.: G. D'AUTILIA, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Torino, Einaudi, 2012.

<sup>14</sup> *Quo vadis?* è un film italiano del 1912, muto, in bianco e nero, diretto da Enrico Guazzoni e interpretato da Amleto Novelli, Gustavo Serena, Lia Orlandini, Lea Giunchi.

Il caso del *Quo vadis?* rientra perfettamente in questa logica. Il film, pur nel fasto della messa in scena, ha chiari riferimenti [...] alla precedente tradizione iconografica e la scelta delle illustrazioni fotografiche tratte dalla pellicola e utilizzate per il libro è assolutamente nel solco della tradizione. Non a caso è dato molto spazio ai ritratti dei personaggi e vi è una netta predominanza di tavole fotografiche molto statiche, simili a dipinti. Le innovazioni sono nell'uso della fonte cinematografica e nel numero considerevole di immagini presentate per l'illustrazione, più che nella scelta del rappresentato.<sup>15</sup>

Che simili prodotti fossero destinati a un pubblico borghese (anzi, quasi sempre alto borghese), come conferma Silvia Piaggi<sup>16</sup>, dice quale fosse il quadro nazionale e anche per quale ragione i soggetti filmici, la loro “sintassi” e i canoni estetici di riferimento si attestassero su modelli consolidati.

Potrebbe avere una sua ragione sottolineare che le cause del successo dipendevano per buona parte da quei fenomeni che hanno avuto il nome di “dannunzianesimo” e di “sembenellismo”<sup>17</sup>, quest'ultima fortunata etichetta di Ungaretti che la richiamò già dal 1910 per difendere l'amico pittore Lorenzo Viani dalle ridicole accuse di un giornalista<sup>18</sup>. Cioè a dire che in questo caso l'arte teatrale che passava al cinematografo si giovava soprattutto delle strombazzate del nome di punta e dell'enorme minutaggio del montato, spesso con uno schieramento di operatori di prim'ordine. I meriti di un'opera monumentale come il film di Pastrone, quanto a incidenza ed eredità schiettamente filmiche, sono ancora sospetti. La magnificenza delle scenografie<sup>19</sup> – a buon diritto celebrate – ha spesso ritardato un esame più attento del filmico che non possiede elementi di grande novità. L'avvicinarsi talora convulso delle tante comparse ha dato al film una patente di singolarità che tuttavia non possiede o che, per meglio dire, si era già intravista in qualche precedente meno noto ma non meno autorevole. Un contributo di Guido Aristarco, giudicato poco meno che peregrino, aveva notato che proprio il film di Caserini prima citato e, soprattutto, *Histoire d'un pierrot* di Baldassarre Negroni<sup>20</sup>, uscito nel febbraio del 1914, contenevano elementi linguistici di rilievo. Aristarco riportò qua e là, interpolato fra le sue parole, un giudizio di Umberto Barbaro per il quale le due opere

dimostra[va]no che anche il montaggio e il movimento di macchina, “sebbene timidi e incerti”, compaiono da noi anteriormente a *Cabiria*. In *Sperduti nel buio* la presentazione di due ambienti contrastanti, quello del fasto e del vizio e quello della miseria [...] porta il regista ad applicare, fin dal prologo del film, una delle più efficaci forme di montaggio, il montaggio di contrasto appunto, anticipando così non solo Griffith, “ma anche e di parecchi lustri l'ispirato Pudovkin”.<sup>21</sup>

<sup>15</sup> R. DE BERTI, *Dallo schermo alla carta: romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici. Il film e i suoi paratesti*, Milano, Vita e Pensiero, 2000, 61.

<sup>16</sup> Cfr.: S. PIAGGI, *L'introduzione della fotografia nella stampa a Milano*, in *Libri, giornali e riviste a Milano: storia delle innovazioni nell'editoria milanese dall'Ottocento ad oggi* (a cura di F. Colombo), Milano, Abitare Segesta cataloghi, 1998.

<sup>17</sup> Cfr.: L. BIANCONI, G. PESTELLI, *Storia dell'opera italiana*, vol. VI, *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT musica, 1988.

<sup>18</sup> Cfr.: L. REBAY, *Ungaretti: gli scritti egiziani 1909-1912*, «Forum Italicum», XIV, 1, 1980, 3-31: 17: «[...] Viani era stato attaccato da un certo “Fiorentino” (ovviamente uno pseudonimo), “flabellifero del sembenellismo” e becchino del dannunzianesimo”, lo chiama sdegnosamente Ungaretti».

<sup>19</sup> Cfr.: S. ALOVISIO, *Cabiria. Giovanni Pastrone 1914: lo spettacolo della storia*, Milano-Udine, Mimesis, 2014; F. DENUNZIO, *Fuori campo: teorie dello spettatore cinematografico*, Roma, Meltemi, 2004.

<sup>20</sup> *Histoire d'un Pierrot* è un film italiano del 1914, muto, in bianco e nero, diretto da Baldassarre Negroni e interpretato da Francesca Bertini, Leda Gys, Emilio Ghione e Elvira Redaelli.

<sup>21</sup> G. ARISTARCO, *Il cinema fascista. Il prima e il dopo*, Bari, Dedalo, 1996, 65; vedi anche E.F. PALMIERI, P. MICALIZZI, *Vecchio cinema italiano*, Venezia, Neri Pozza, 1994, 115.

È il caso di rammentare che si dovette aspettare almeno il 1939 prima di leggere giudizi che si mostrassero attenti al lavoro del regista: alla fine degli anni Trenta in Italia si ebbe un insolito incremento della pubblicistica cinematografica<sup>22</sup>, tanto più insolito quanto sorto in un contesto vicino alla retorica del Ventennio. Fu emblematico che le prime “rivalutazioni” a base estetica del muto italiano (anche pre-bellico) fossero nate in una temperie fascista: «Cinema illustrazione», «Bianco e Nero» e «Cinema» ospitarono fra le loro pagine gli scritti di Umberto Barbaro, Mario Alicata, Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani, Luchino Visconti, Pietro Ingrao e altri, contribuendo in tal modo alla rinascita del cinema italiano»<sup>23</sup>.

D'altronde, le letture critiche diffuse nelle settimane che seguirono l'uscita in sala del lavoro di Negroni insistevano sulla riuscita “plastica” della pantomima; su quanto le immagini fossero all'altezza della «abilità musicale di Mario Costa», il celebre direttore d'orchestra, maestro d'operetta, che curò l'accompagnamento musicale del film. Alfredo Centofanti dall'«Illustrazione cinematografica» scrisse che:

nell'arte cinematografica, l'opera non può segnare alcuna impressione particolarmente notevole [...]: e certo a l'*Histoire d'un Pierrot* l'attenzione non potrà ritornare se non per certi contatti e raffronti che si possono istituire con altri lavori non musicali. Ma mentre sulla scena questa pantomima è ricca di suggestione, sulla tela appare semplicemente come una timida e incompleta esercitazione musico-cinematografica di un autore d'ingegno.<sup>24</sup>

Il corrispondente italiano per «La vita cinematografica», inviato in Francia per trarre un resoconto del debutto parigino del film nel marzo del '14, registrò il notevole successo della pellicola ma ancora una volta da un versante non proprio cinematografico. O, a dirla tutta, dal lato debole di un'arte ancora ancillare: «moltissimi artisti, molti critici e musicisti venuti a giudicare dell'esito dell'annunciata adattamento (*sic!*) musicale della mimica cinematografica, destinata a trasformare il cinematografo». C'è da chiedersi quale fosse questa auspicata rivoluzione, ma non è peregrina l'ipotesi che, nell'era del muto, l'eventualità di una traccia sonora, intesa non solo come sottofondo ma come strumento dinamico, in grado di supplire all'assenza acustica dei dialoghi, prospettasse una soluzione plausibile. Che gli attori, insomma, recitassero in uno con la musica, che ne accompagnassero la cadenza, il ritmo. L'esperimento non ebbe seguito, ma ci pare evidente che il film di Baldassarre Negroni ambisse a un uso del cinema adatto anche a una conversione della pantomima in celluloidi. Ci trova d'accordo l'analisi di Guido Michelone e di Marco Robino, ai quali parve che il regista figurasse «per molti versi come antesignano del musical, poiché in *Histoire d'un Pierrot* la vicenda narrativa vive sotto forma di corrispondenza ritmico-visiva con la musica di Mario Pasquale Costa»<sup>25</sup>. Ma i due studiosi (che, va rammentato, sono anzitutto dei musicologi) in quella occasione credettero di notare, al tempo stesso, che «la situazione evolve nel momento in cui il cinema, ancora “muto”, inizia a rappresentare o raccontare con un proprio linguaggio registico nuove storie, dai drammi alle commedie, dalle farse alle comiche finali, dove il contributo “a posteriori” della musica, pur in una singolarità posticcia, serve a richiamare quelle atmosfere e quelle emozioni, che l'immagine a volte fatica a ricreare». In realtà il film, oltre ad essere senz'altro un testo in grado di offrire elementi per un rinnovamento della pantomima e per una nuova funzione

<sup>22</sup> Cfr.: A. COSTA, *Saper vedere il cinema*, Milano, Bompiani, 2011.

<sup>23</sup> P. ZACCARIA, *Transcodificazioni*, Roma, Meltemi, 2006, 131.

<sup>24</sup> A. CENTOFANTI, «L'illustrazione cinematografica», II, 20 gennaio 1914, 8.

<sup>25</sup> (a cura di G. Michelone e M. Robino), *Ciak! Si suona!*, Milano, Lampi di stampa, 2005, 60.

dell'accompagnamento musicale, ha sperimentato anche forme di linguaggio insolite. Oggi possiamo dire, a complemento della felice intuizione critica di Barbaro, che la novità di maggior rilievo introdotta da quella pellicola dei primi mesi del '14 è di ordine semiotico: la nuova scuola degli studiosi chiamerebbe “associazione per identità”, sovrapposta a prossimità, il montaggio del *bouquet* consegnato da Julot nelle mani di Louisette con taglio e successiva inquadratura di Pierrot con un mazzo di fiori in mano, in una delle prime sequenze del film. Non solo: l'opera, benché ripartita in atti, conserva carattere unitario e l'abilità del regista sta anche nel saper trovare le più adeguate cerniere logico-strutturali a cesure che altrimenti sarebbero parse nette e incompatibili. Tanto per dare un ulteriore esempio, il secondo atto apre con la seconda importante sequenza in esterni, una rutilante galleria di uomini e donne festanti fra i quali il povero Pierrot si fa ebbro, restando stordito e come irretito dal giocoso divertimento. Con piacevole soluzione prolettica e, soprattutto, con un riuscito accostamento per analogia, Negrone ci aveva anticipato il viluppo emotivo che avrebbe imprigionato l'uomo nella breve sequenza che chiudeva il primo atto con Pierrot e la donna di colpo festanti dinanzi a una gabbia di piccioni, corrispettivo semantico della giostra, una specie di contenitore inebriante, e del tormento d'amore di questa coppia. Un particolare ornitologico che non può non rimandarci all'Immanuel Rath di von Sternberg.

*Cinema e angoscia del conflitto: le “guerre aeree” nei mesi della neutralità.*

Naturalmente abbiamo ben chiaro che il peso di queste opere, nel contesto in cui sono state prodotte, non può essere solo di natura estetico-linguistica. Esse, a dire il vero, sono soprattutto un'efficace testimonianza socio-culturale della nostra cinematografia nei mesi che precedettero la guerra. Baldassarre Negrone non era un semplice cineasta<sup>26</sup>. Si può dire, anzi, che egli operasse con la macchina da presa badando soprattutto al beneficio che la propria posizione poteva trarne. Egli era il “Conte Negrone”, esponente di quella nobiltà italiana cui il cinema serviva per tutelare un prestigio forse anche utile alla nazione. Aldo Bernardini, al quale si devono studi fondamentali sul cinema di quegli anni, ha giustamente visto nella «ricchezza personale su cui molti di questi aristocratici e finanziari potevano contare» un modo e forse un pretesto per «fare del cinema un divertente, appassionante passatempo o, secondo i casi, una “nobile missione”, un servizio reso al Paese: analogamente a quanto personaggi dello stesso genere andavano facendo in quegli stessi anni anche in altri nuovi settori industriali, come quelli dell'automobilismo e dell'aeronautica»<sup>27</sup>. Insomma, è opinione degli storici più accreditati che questo cinema fosse perlopiù un fatto di reputazione, una protezione illuminata e generosa di velleità culturali e che questo stato di cose sia durato fino al '14, quando in Europa la guerra rese tutto vano. Anche Jean Mitry, sfruttando la testimonianza diretta dello stesso Negrone, volle riscontrare soprattutto lo sfrenato uso strumentale delle nostre cineproduzioni in vista di magnifiche sorti nazionali, proprio mentre si udivano i primi colpi di cannone. «L'aristocrazia romana o milanese» – scrisse il critico francese – «che ambisce a elevare l'Italia al rango delle grandi potenze industriali, si appassiona a cose dove tutto sia ancora da creare, dove pensa di poter arrivare per prima, di brillare, di farsi valere. Così l'automobile, l'aviazione, il cinema. [...] In virtù del suo stesso spirito e degli scopi che persegue, la produzione italiana aspira ai mercati esteri. Per conquistarli le conviene dunque fare film più ambiziosi»<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Vedi L. AULENTI, *Storia del cinema italiano*, Padova, Libreriauniversitaria, 2011, 14 e ss.

<sup>27</sup> A. BERNARDINI, *Cinema muto italiano. Arte, divismo e mercato 1910-1914*, vol. III, Roma-Bari, Laterza, 1982, 159.

<sup>28</sup> J. MITRY, *Storia del cinema sperimentale*, Bologna, CLUEB, 2006, 67.

In queste parole si percepisce una sfiducia ultima nei cineasti italiani e nel convulso sistema di produzione. Ma, a fronte di un indubbio «clima psicologico-economico» – per usare le calzanti parole di Roberto Romano<sup>29</sup> – foriero di quel progresso tecnologico che stava contribuendo anche ad armare le regie forze militari, c'era dell'arte. E spesso le due cose procedevano di pari passo. È il caso di *Filibus*, film di Mario Roncoroni girato nell'autunno del 1914<sup>30</sup>. Da qualche anno va crescendo l'interesse per una certa fase del nostro cinema tuttora inesplorata o non del tutto conosciuta, soprattutto nella fitta stratificazione che la compone e nelle ricadute che ha avuto su titoli importanti di stagioni future. L'opera di Roncoroni è una delle più importanti fra quelle della cosiddetta “guerra aerea”<sup>31</sup>, una serie di pellicole (italiane e non solo) che risentiva dell'aura pre-bellica, nella avidità dei cieli, nella cupa brama di uno spazio da ghermire. Risentiva, com'è ovvio, anche di una letteratura profantascientifica di peso crescente nel primo decennio del secolo passato, ma presenta senz'altro motivi di interesse in proprio. Tuttavia, ha scritto molto opportunamente Paolo Bertetti:

In particolare è la minaccia dei bombardamenti aerei che sembra inquietare maggiormente: già descritta da Herbert George Wells in *The war in the air* (1908), essa fa la sua prima apparizione sugli schermi l'anno seguente in *The airship destroyer* di Walter R. Booth, una produzione inglese che mostra il bombardamento di un villaggio da parte di una flottiglia di dirigibili e la reazione del giovane eroe che con il suo aereo contrattacca le aeronavi nemiche.<sup>32</sup>

Il dirigibile, la nuova arma della Grande Guerra<sup>33</sup>, è il connotato di *Filibus*. Eppure il film, nel montaggio e nelle tracce narrative, è costruito in modo che questa potenza del cielo non sovrasti la storia, non sia una pura *grandeur* tecnologica a base filmica, ma emerga nell'insieme dei motivi complessivi della pellicola che sono pienamente poetici. Non si può negare che sia anche un film “alogico”<sup>34</sup>, che, cioè, giustapponga momenti della narrazione col pretesto dell'aerostato da mostrare con una certa frequenza, mentre la «baronessa scruta il cielo che nasconde il suo segreto», e coll'implicito desiderio di sortire vero e proprio sgomento nello spettatore, al quale il modellino del dirigibile usato per simulare il volo minaccioso doveva evocare non soltanto la disincantata nuova era delle soluzioni avveniristiche ma soprattutto il concreto timore di una guerra vicina: «nella cabina del dirigibile, Filibus può raggiungere la terra da qualsiasi altezza senza rumore» è la didascalica della paura che viene dai cieli d'Europa: Mario Roncoroni aveva messo davanti alla macchina da presa un bastione sopra le nuvole. Oltretutto, il gioco dei viraggi (ocra intenso per le vicende, per così dire, “terrene”; azzurro cenerino per le sequenze del dirigibile), realizzato per contrasto emotivo, incrementava questa sensazione, unitamente alle prodezze del pirata in volo e del giallo della vicenda. Si tratta, tutto sommato, della stessa paura che ispirerà poco più tardi uno

---

<sup>29</sup> R. ROMANO, *Nascita dell'industria in Italia. Il decollo delle grandi fabbriche. 1860-1940*, Roma, Editori Riuniti, 1984, 78.

<sup>30</sup> *Filibus* è un film italiano del 1914, muto, in bianco e nero, diretto da Mario Roncoroni e interpretato da Mario Mariani, Cristina Ruspoli, Giovanni Spano. Vedi G. LISTA, *Cinema e fotografia futurista*, Milano, Skira, 2001; R. MENARINI, A. MENEGHELLI, *Fantascienza in cento film*, Recco, Le Mani, 2000; M. CANOSA, G. CARLUCCIO, F. VILLA, *Cinema muto italiano: tecnica e tecnologia*, Roma, Carocci, 2006.

<sup>31</sup> Vedi G.P. BRUNETTA, *Il cinema muto italiano*, Bari-Roma, Laterza, 2008; B. GIORDANO, *Il cinema tra mito, storia e spettacolo*, Londra, Lulucom, 2010.

<sup>32</sup> P. BERTETTI, *Uomini meccanici e matrimoni interplanetari. La straordinarissima avventura del cinema muto italiano di fantascienza*, «Anarres», Rivista di studi sulla science fiction, II, (2), 2014, 4-6.

<sup>33</sup> Vedi G.P. BRUNETTA, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, 16 e ss.

<sup>34</sup> G. LISTA, *Il cinema futurista*, Recco, Le Mani, 2010, 27.

dei titoli di André Deed<sup>35</sup>, noto per aver interpretato “Cretinetti”. *La paura degli aeromobili nemici*<sup>36</sup> è null'altro che la parodia del tema attorno a cui ruotava il misterioso ladro di *Filibus*; la versione farsesca di un terrore crescente: un attacco esterno. L'effetto comico è tanto più forte quanto esso è garantito da una ellissi permanente o, se si vuole, da una preterizione. Non si vedono aeromobili, né macchine di nessuna forma. Nessun attacco è mostrato eppure il panico si percepisce: la paura della guerra si diffonde inesorabilmente. Il film sussiste nel paratesto e nelle conseguenze che ne derivano. André Deed ha operato una scelta estetica importante affidando il crescendo del parossismo ai comunicati, ai manifesti, ai cartelli. La serie di equivoci non ritarda né riduce il senso della catastrofe e solo una lettura svagata potrebbe concedersi il lusso di credere che l'italico sentimento del conflitto si perdesse fra le burlle dello sgangherato e grossolano Cretinetti; che esse, cioè, fossero state facilmente inscenate fino ad implicare una realistica noncuranza del pericolo imminente. Ci sembra, invece, che il rivolgimento in chiave comica sia potente almeno quanto il timore delle bombe e dei *raid* aerei veri e propri. Non condividiamo del tutto il punto di vista di Paolo Cherchi Usai, al quale l'operazione intera parve soprattutto un convulso turbine di emozioni accumulate con l'obiettivo di disperderle, ma è utile riportarlo poiché ha il merito di ritagliare un ruolo a film che a tutta prima ci paiono interlocutori:

L'omaggio di Cretinetti all'impegno italiano in guerra confonde la risata con il grido di terrore. [Ne] *La paura degli aeromobili nemici* (1915) [assistiamo al] sistematico abbattimento di specchi, stanze da letto e soprammobili; ma perché distruggere per *paura*? Il corteo nuziale che apre il film è subito turbato dall'imminenza del bombardamento, la sposa teme che la propria felicità salti in aria sotto l'urto degli Zeppelin. Uno sguardo a un avviso murale, e la gioia di Cretinetti e dei invitati trascolora nell'angoscia: i velivoli della parte avversa potrebbero ridurre la città in macerie, bisogna correre ai ripari. Sacchi di sabbia in tutte le stanze, bacili d'acqua per fronteggiare i possibili incendi, l'orecchio sempre teso a cogliere il lamento delle sirene d'allarme. La casa del signor Deed sarà ugualmente distrutta, ma senza l'intervento dell'aviazione. Cretinetti è condotto a viva forza a compiere il proprio dovere di militare. Dietro di sé lo sposo lascia moglie e commensali sommersi dalle macerie, alla disperata ricerca di un aiuto che non verrà. Nel finale, quando i gendarmi rinchiudono André Chapais in un barile, si nota sullo sfondo una figura fradicia d'acqua, lacera, che implora pietà. Nessuno accorrerà a salvarla. Così finiscono gli amici di Cretinetti; così, nella realtà, naufraga il cinema italiano: per paura. Paura di aggiornare modelli realizzativi da tempo superati, paura della competizione fra le grandi compagnie, paura che le piccole disturbino la formazione di un oligopolio; paura infine, di chi non pretende che la routine sia produzione d'arte.<sup>37</sup>

Sono proprio le ultime parole, quei giudizi perentori, francamente e puramente apodittici che ci lasciano perplessi. Il mancato aggiornamento di modelli paventato da Cherchi Usai trascura l'evoluzione del cinema di Deed negli anni del suo secondo soggiorno italiano. Queste novità riguardano sia i movimenti di macchina e la scelta delle inquadrature<sup>38</sup> (si intravedono le prime panoramiche funzionali) che l'uso connotativo del racconto. Nel caso di specie essi funzionano da

<sup>35</sup> Su André Deed e il cinema di quegli anni vedi C. JANDELLI, *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia, Marsilio, 2007; E. PASCULLI, *Il grande cinema europeo: linguaggi, tendenze, tecnologie*, Milano, Mazzotta, 1992, 46 e ss.

<sup>36</sup> *La paura degli aeromobili nemici* è un film italiano del 1915, muto, in bianco e nero, diretto e interpretato da André Deed. Fra gli altri interpreti si ricordino Felice Minotti e Domenico Gambino. Vedi «Griffithiana», 16-25, Cineteca D.W. Griffith, 1984, 43 e ss.

<sup>37</sup> P. CHERCHI USAI, *Giovanni Pastrone*, Firenze, La Nuova Italia, 1985, 87.

<sup>38</sup> Vedi J.A. GILL, *André Deed*, Bologna-Recco, Le Mani, 2005, 73: «La macchina da presa è a volte animata da leggere panoramiche e il film presenta numerosi piani ravvicinati e qualche primo piano del protagonista. Segno dell'evolversi dello stile, il racconto è più sorvegliato e contiene pochissimi sguardi in macchina, che invece infioravano i film del periodo precedente nei quali Cretinetti prendeva sistematicamente lo spettatore a testimone delle sue stravaganze, delle sue disgrazie e delle sue sciocchezze»

supporto all'assunto stesso della guerra, intesa come spauracchio aereo, e attestano, dal lato brillante e comico di un personaggio a suo modo irresistibile, l'inquietudine di una Nazione: Deed annette l'alta borghesia all'incapacità di scorgere il pericolo e fronteggiarlo, fino a quando tutte le minacce contenute sul comunicato si materializzeranno nel grottesco tentativo di scongiurarle: ogni volta che Cretinetti e Dulcinea, freschi di nozze, indicano la volta della casa come per indicare il punto da cui potrebbe sortire la catastrofe, ecco che essa sopraggiunge<sup>39</sup>. Sabbia, acqua e fuoco – vale a dire lo sciagurato *mélange* di misure preventive approntato dall'uomo – sono troppi bellici di evidente efficacia. Cielo, terra e mare: tutto lo spazio di una possibile azione devastatrice. E lo stesso ridicolo ardore che aveva accompagnato lo sposo nei suoi preparativi anti-aeromobili, è preteso in epilogo: egli dovrà «partire immediatamente, destinato all'artiglieria contro aeromobili».

Accostamenti fra circostanze liete e operazioni belliche non furono casi isolati: *Rataplan* di Salvatore Auteri-Marazzan, andato in sala nel giugno del '14, replica lo schema: una famiglia benestante, intenta ai preparativi di nozze, vende un puledro all'Esercito Italiano che lo impiegherà nella guerra di Libia. Il destriero, vittima di un agguato, ottiene un encomio. Il film ha uno sviluppo anomalo, non tanto nella successione degli eventi narrati quanto nel ritmo e nella cadenza coi quali sono offerti. Più che di regia è corretto parlare di messa in scena. Talora, anzi, il film sembra avere il carattere e i tempi di ripresa di un documentario. Resta ben saldo il principio che lo ispira: generare uno iato emotivo fra la letizia di una famiglia attesa da fausti eventi e il dramma di una bestia esposta ai pericoli della guerra. Sia pure coi limiti di un montaggio sinceramente inadeguato, il film conferma il successo di un “luogo” cinematografico che avrà un certo riscontro in quei mesi: il dramma borghese della guerra; il triste disinganno di ore felici funestate da esigenze belliche che, per quanto attese a una gloria imperitura, non sanno produrre che dolore. *Rataplan*, ferito e non più abile, è rivenduto a un cocchiere. Come un veterano di guerra, invalido e inservibile, chiude da ronzone e il sogno di una patria indomita e conquistatrice in terra d'Africa concreta la sua tremenda fallacia nell'ultimo sforzo che costerà la vita alla bestia, una volta eroe sul campo di battaglia. C'era del vero nella pagina critica di un corrispondente del tempo («*Rataplan* è un lavoro che non fa onore alla Cines [...] si susseguono i quadri, con le situazioni più disparate, senza iscrizioni, slegati in una maniera spaventevole. Sembra di vedere in proiezione un film girato poche ore prima, naturalmente senza ordine e disposizione») ma la declinazione dei quadri in stile documentaristico potrebbe non essere stato solo un difetto di allestimento registico: abbiamo il sospetto che questo film possa introdurre, con altri, una sorta di dialettica a doppio binario capace, a sua volta, di trarre una sintesi dei principali snodi del cinema delle origini.

Il film di André Deed prima citato, e lo stesso *Filibus*, avevano un precedente che da solo può invalidare e quasi mortificare l'acre analisi per prodotti a cui non mancano estro e linguaggio filmico di livello: *Le avventure straordinarissime di Saturnino Farandola*<sup>40</sup>, autorizzato dalla censura il 3 gennaio del '14<sup>41</sup>, è un'opera esemplare, da ascrivere di diritto al sottogenere delle “guerre aeree”. Ricavato dal romanzo di Albert Robida, fu diretto e interpretato da Marcel Fabre, *alias* Robinet (autentico mattatore del cinema del primo decennio), ma sceneggiato dall'italiano Guido Volante e prodotto

---

<sup>39</sup> Sulle evoluzioni comiche della coppia vedi J. STEWART, *Italian film: a who's who*, McFarland, Jefferson, 1994, 601 e ss.

<sup>40</sup> *Le avventure straordinarissime di Saturnino Farandola* è un film italiano del 1913 (1914), muto, in bianco e nero, diretto e interpretato da Marcel Fabre. Fra gli altri interpreti si ricordino Felice Minotti, Nilde Baracchi e Alfredo Bertone. Vedi P. BERTETTO, G. RONDOLINO, *Cabiria e il suo tempo*, Milano, Il castoro, 1998.

<sup>41</sup> A questo proposito vedi A. BERNARDINI, V. MARTINELLI, *Il cinema muto italiano. Il film degli anni d'oro, 1914*, VI, I, Torino, Nuova ERI, 1992, 52.

dalla storica casa torinese Ambrosio. Va rammentata anche la collaborazione non accreditata alla regia di Luigi Maggi<sup>42</sup> (che girò un paio di anni più tardi *Maciste alpino*, film di propaganda bellica). Vi abbonda tutto l'apparato della letteratura verniana ma affiora anche un evidente “principio bellico” in base al quale risolvere tutte le contese, anche quelle schiettamente sentimentali, in una sapida riscrittura di motivi epici: «Il professor Crocknuff, credendo di dover studiare un caso scientifico di nuovo genere, rifiutasi di consegnare Misora a Farandola, il quale indispettito gli dichiara guerra», si legge in uno dei cartelli del film. Tutta la pellicola (come già la sua fonte letteraria) è una proiezione di eventi futuri, come la distruzione e la ricostruzione di Parigi. Ma è il quarto quadro che inscena un vero e proprio teatro di guerra moderna, con duello aereo a suon di dirigibili. Uno dei punti di forza del film è il notevole impatto iconico che Marcel Fabre ha inteso portare davanti alla macchina, sfruttando la sapiente versione cinematografica di Volante dal quale abbiamo un accostamento di sagome solo ingenuamente stridente. Il profilmico dell'ultimo quarto in campo lungo è una sinossi di vent'anni di cinema: le truppe di cavalleria dell'America di Porter, il falso documentario alla Lumière (con uomini a cui “scappa” di accennare un sorriso in macchina), le soluzioni fantastiche di Méliès. Senza contare che i palombari in parata con le truppe nordiste di fatto anticipano – come già segnalato qualche anno fa da Antonio Costa – i versi e i disegni di Corrado Govoni<sup>43</sup>. E ancora: gli effetti delle bombe al cloroformio precedono, in una curiosa sequenza di soldati stramazati al suolo, il correlativo reale del fosgene usato da francesi e poi tedeschi, fino a Caporetto; quindi l'improbabile quanto suggestivo aspiratore pneumatico e, infine, i dirigibili. Fabre non fece che riportare al cinema ciò che già la fervida immaginazione di Robida aveva prodotto, ma è certo che la forza figurativa degli aerostati sospesi sulle nuvole, come ad incombera sui poveri soldati del suolo, male in arnese e spauriti, dovette offrire un quadro veritiero di quanto si temeva o si aspirava a fare sui cieli d'Europa. E la staticità dell'inquadratura, perlopiù fissa, è solo apparente. Non ha torto lo stesso Antonio Costa quando afferma che Fabre è ancora molto debitore di Méliès quanto a linguaggio, a grammatica filmica. Ma è un fatto che il montaggio è più scandito, più ritmico. Dopotutto, non si poteva ritrarre una “guerra sospesa” (cioè mediante modellini) se non agendo a mezzo di una vivace cadenza di tagli e di inquadrature.

*Due documentari del '14: film “dal vero” e preparativi di guerra.*

Per introdurre l'ultimo segmento di questo lavoro, trarrò spunto anche in questo caso da un autorevole giudizio della storiografia cinematografica: Pier Marco De Santi, offrendo nel 2005 un saggio critico a un catalogo di una importante mostra fiorentina sulla Grande Guerra, incominciò il proprio contributo con parole perentorie:

Tanto vale dirlo apertamente: questo paragrafo è un circostanziato atto di accusa contro il comportamento della cinematografia italiana nei confronti della verità storica [...]. Il nostro cinema muto è colpevole di pressapochismo, superficialità, falso ideologico. Non esiste, infatti, nella produzione cinematografica a soggetto e documentaria contemporanea agli anni di guerra, un solo metro di pellicola nel quale si tenti di decifrare il conflitto analizzandone le tessere degli eventi militari in tutta la loro complessità tecnico strategica ed operativa, così come è appena un pallido pretesto di superficie la volontà di tenere interessato agli accadimenti il pubblico, mai entrato nel vivo e partecipante con milioni di connazionali di uno scontro

---

<sup>42</sup> Cfr.: P. BERTETTO, G. RONDOLINO, *Cabiria e il suo tempo*, cit, p. 296; L.M. PALMERINI, G. MISTRETTA, *Spaghetti nightmares: il cinema italiano della paura del fantastico visto attraverso gli occhi dei suoi protagonisti*, Roma, M&P, 1996, 334.

<sup>43</sup> Cfr.: A. COSTA, *I leoni di Schneider: percorsi intertestuali nel cinema ritrovato*, Roma, Bulzoni, 2002, 14 e ss.

tanto cruento e impressionante.<sup>44</sup>

Il paragrafo a cui il critico allude si intitolava “La retorica del primo anno”. In breve, De Santi (come si legge più avanti) sosteneva, nel fuoco di fila dei suoi strali polemici, che nei mesi precedenti l'entrata in guerra dell'Italia e nel primo anno di ostilità il nostro cinema si era speso nel «mummificare l'immagine del conflitto in una sorta di sarcofago monumentale vegliato dalla fiamma dell'eroismo e del patriottismo»<sup>45</sup>. Naturalmente il dito accusatore era puntato su quella vasta schiera di titoli che potrebbero confluire tutti ne *La divetta del reggimento*<sup>46</sup>, paradigma del cinema fondato su una donna che ammicca a una compassione civettuola per il soldato al fronte. Tuttavia, ci sembra che De Santi abbia calcato la mano e abbia trascurato pellicole di valore documentario che oggi è il caso di considerare. Nel 2009 Denis Lotti, all'interno di uno studio sul *Mito del volo nel cinema italiano delle origini*<sup>47</sup>, dava un'utile ricognizione sui cosiddetti “film dal vero”, cioè gli «antenati del cinegiornale e del documentario» e fra questi anche alcuni del '14 e del '15. Se è vero che il saggio di De Santi è anteriore a questo lavoro, è altrettanto vero che Lotti prese le mosse da Aldo Bernardini e da un suo noto studio del 2002 che conteneva già il regesto dei titoli “dal vero” di quel biennio<sup>48</sup>. E si potevano segnalare almeno due lavori di Filoteo Alberini, tra i padri del cinema italiano: *Dirigibile italiano a Vignavalle* ed *Esperienze del dirigibile militare 1 bis a Bracciano*, ambedue diffusi nel 1914 (ma il secondo era stato girato nel 1909). Sono film documentari che non soddisfano questa pretesa richiesta di «complessità tecnico-strategica», ma almeno comprovano la buona disposizione di cineasti solitamente adusi a film “a soggetto” e di finzione a testimoniare le evoluzioni di fatti scientifici o gli esperimenti di aerostati poco prima della guerra. Gli eventi bellici in Libia, e in specie l'uso del dirigibile, avevano alimentato l'interesse del pubblico. Anzi, fu proprio il discreto numero di simili opere a suggerire rivolgimenti parodici, versioni comiche o prodotti enfatici, fino alla sceneggiata, anche fra quelli qui citati. L'elenco è nutrito. Ma, come si intuisce, il rapporto fra questi film “dal vero” e le opere di finzione merita una riconsiderazione. Lo stesso Lotti (che pure omette nel suo catalogo un titolo importante come *Filibus*) collega senza esitazioni di sorta i documentari alla serie di Cretinetti o di Kri-Kri, (Raymond Frau)<sup>49</sup>, segno che anche la stucchevole retorica, l'artificiosità cinematografica o l'ordinaria burletta di quegli anni vanno presi non tanto come difetto di profondità artistica nel prototipo che li ispirava, quanto come esito di un connotato comico di remota tradizione italiana.

Non va trascurato l'apporto di alcune specifiche pellicole, anche sul versante linguistico, che consiglia un aggiornamento dei listini degli studiosi più qualificati. Il Centro Sperimentale di Cinematografia ha da poco restituito nuova luce a metri di celluloidi su esercitazioni belliche di interesse tutt'altro che irrilevante, girati sì con criterio documentaristico ma senza cedere a un'arida regolarità delle riprese. La Film Artistica Gloria di Torino non diede solo fama a uno dei suoi fondatori, quel Mario Caserini che vi produsse il già citato *Ma l'amor mio non muore* (titolo che a

---

<sup>44</sup> P. M. DE SANTI, *La Grande Guerra nel cinema italiano*, in (a cura di N. Marchioni), *La Grande Guerra degli artisti. Propaganda e iconografia bellica in Italia negli anni della prima guerra mondiale*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2005, 133-154: 133.

<sup>45</sup> *Ibidem*, 134.

<sup>46</sup> *La divetta del reggimento* è un film italiano del 1916, muto, in bianco e nero, diretto da Mario Caserini e interpretato da Maria Caserini-Gasperini, Angelo Gallina, Leda Gys. Vedi V. MARTINELLI, *Il cinema muto italiano. I film della Grande Guerra, 1915*, I, Torino, Nuova ERI, 1992, 149.

<sup>47</sup> Cfr.: D. LOTTI, *Da Icaro a De Pinedo. Il mito del volo nel primo muto italiano*, Roma, Carocci, 2009.

<sup>48</sup> Cfr.: A. BERNARDINI, *Cinema muto italiano. I film “dal vero”: 1895-1914*, Gemona, La cineteca del Friuli, 2002.

<sup>49</sup> Vedi P. VON BAGH, *Il comico e il sublime*, Recco, Le Mani, 2006, 6, 249 e ss.

giusto diritto rientrerebbe nel canone del “divismo” additato da De Santi), ma nel 1914 realizzò anche *Esercitazioni di tiro al campo San Maurizio*, undici minuti di montato a San Maurizio Canavese, tradizionale area entro cui i Savoia facevano compiere prove di addestramento militare al proprio esercito. Il film è concepito secondo la partizione in “quadri”, propria del cinema delle origini. Ve ne sono sei, autonomi e indipendenti, ma legati da alcuni interessanti elementi di dialettica filmica: la disposizione geometrica del profilmico – spesso orientata alla ricerca di una acconcia profondità di campo – e il ricorso alla panoramica, sia pure solo accennata, sono requisiti costanti in questo film. Ma non è tutto: il secondo quadro – *Dettaglio del servizio del mortaio: caricamento, puntamento e tiro* – è la più lunga delle sei sezioni e la più ricca di soluzioni. Non è noto il nome dell'operatore, ma si deve legittimamente parlare di regia poiché vi è montaggio e si avverte finanche lo sforzo di imbastire un canovaccio, uno scheletro di sceneggiatura: dal piano ravvicinato all'effetto sinestetico del fumo che restituisce il sonoro del colpo di mortaio, fino al taglio e all'apertura in campo lungo, embrionali stilemi di direzione fanno di questa esercitazione un prodotto di non peregrina profondità filmica, condita dagli immancabili secondi in cui la finzione è rotta dal soldato che guarda in macchina. E mette conto di rilevare anche il breve montaggio nell'*Osservazione del tiro da parte degli ufficiali* (un piccolo metateatro) e nella *Conferenza tenuta dal comandante della batteria*, terzo e quinto frammento della serie.

Ma l'addestramento è compassato: la convulsione della guerra non si avverte. È forse questo il limite individuato da De Santi nella sua arcigna disamina: la documentaristica filmica italiana resta sulla soglia ed è spesso disposta a varcarla fino a sconfinare nel più rassicurante recinto del film di finzione. Tuttavia, non sembrano esserci sufficienti elementi per tacciare di approssimazione sequenze alle quali, invece, dovremmo assegnare il ruolo di sigillo della retorica storica del muto. Al più recente lavoro di restauro della Cineteca di Bologna dobbiamo *Frammento con militari*, un brevissimo documentario del '14 che riproduce banalmente la marcia di soldati in una via di paese: la macchina fissa e la sfilata dei militari sembrano non avere alcunché di rilevante, se non il fatto che replicano fedelmente il “modello Marey”, cioè il montaggio per coazione. E gli uomini e le donne che seguono il corteo dei combattenti, con cane festante al seguito, paiono nient'altro che gli operai e le operaie della fabbrica Lumière.

Può darsi che fosse il caso di pretendere realizzazioni documentarie meglio strutturate alla vigilia della nostra partecipazione al conflitto, ma già le esperienze filmiche nella guerra italo-turca avevano mostrato quanto la nostra macchina da presa, per uno strano paradosso, fosse – nell'era della prima guerra cinematografica – facilmente disposta alla “fantasia bellica”, fino alle sguaiate stravaganze delle comiche dell'aria, nel caso del cinema narrativo, e quanto invece mantenesse un contegno misurato, puramente didascalico e forse anche incerto nelle sequenze dal vero.

Nel 1914 il richiamo alla parentanza romana aveva un'eco ancora debole e il gentile sangue dei latini scorreva francamente lento. L'esigenza di propaganda che coinvolgerà anche i film di animazione non si avvertiva ancora e la dolce brutalità del *Sogno di Momi* era ancora lontana. Almeno quanto erano lontane Caporetto e Vittorio Veneto.