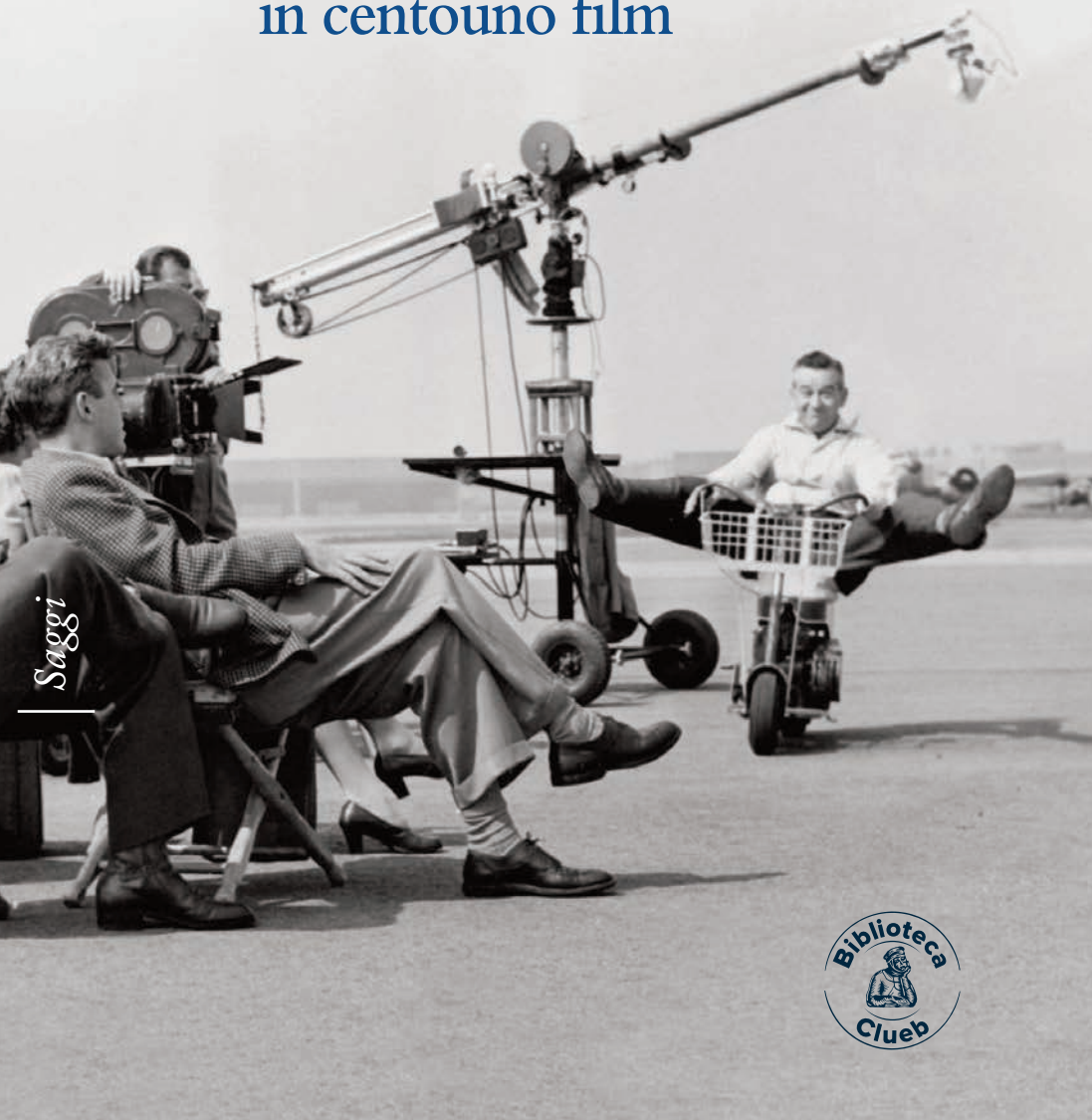
Scipione Guarracino

CON GLI OCCHI DEL CINEMA

Storia del ventesimo secolo in centouno film



Saggi

Biblioteca Clueb

Saggi

Scipione Guarracino

Con gli occhi del cinema

Storia del ventesimo secolo in centouno film



Copyright © 2020, Biblioteca Clueb
ISBN 978-88-31365-02-4

Biblioteca Clueb
via Marsala, 31 – 40126 Bologna
info@bibliotecaclueb.it – www.bibliotecaclueb.it

Indice

Un'arte minore o almeno anomala 7
Dove tutto finisce e tutto comincia 11
L'azione progettata e quella reale 15
La Grande guerra e l'imprevedibile 19
Il cinema, la propaganda e la Seconda guerra mondiale 23
La guerra del soldato 27
Intermezzo. Il coraggio e la paura 33
Soldati stanchi e disillusi 37
La guerra dei generali 41
Intermezzo. Le armi e l'avventura del cavaliere 45
La guerra dei commando 51
Da una guerra all'altra 55
Guerre senza gloria 59
Alieni e terroristi 63
Guerre giuste e guerre umanitarie 67
Intermezzo. Guerre giuste: portare la civiltà 73
La natura del male 79
Legge, giustizia, vendetta 85
La Guerra fredda, Berlino e il tempo delle spie 91
La diabolica invenzione 95
Come rappresentare la fine del mondo 101
La sovversione comunista 105
Il libero individuo farà da sé 111
L'ombra dell'uomo forte 117
Il sospetto e la paura 123
Alienazioni 129
Intermezzo. Le cupole di Willingdon Flats 135
Il lavoro e il denaro 139
Cinema e storia 143
Bibliografia 149
I film da rivedere 155

Un'arte minore o almeno anomala

Vengono a volte indicate buone ragioni per pensare che il cinema sia un'arte minore, se confrontato con quanto di meglio hanno lasciato la poesia, la pittura o la musica. Anche dopo aver scartato i prodotti nati direttamente con poco o minimo valore e destinati a essere dimenticati nel giro di una stagione se non di un giorno, resta ancora insolito imbattersi in film che non si esauriscano nella visione immediata o non si facciano sempre più piccoli con il passare del tempo, perdendo inesorabilmente il potere di produrre emozioni e intuizioni ogni volta nuove o rinnovate. Quelle emozioni, quando ci sono, finiscono per rivelarsi legate occasionalmente solo a un momento particolare della nostra vita e quindi destinate a dileguarsi; limitazione cui, al contrario, sanno sottrarsi le opere capaci di restare nel canone dell'arte. Non si può negare però che, sia pur rari, esistono film che riescono a non essere logorati dal tempo e che possono davvero vedersi attribuire la qualità segreta di essere creatori di arte; del resto, non è altrettanto rara la vera creazione artistica anche nei campi che ne sono ritenuti più capaci? Eppure va ammesso che il cinema si trova in linea di principio in una condizione anomala rispetto alle altre arti maggiori. Vediamone allora tre motivi che si direbbero centrali.

In primo luogo al film si attribuisce imperfettamente l'idea di autore, nel senso di responsabile unico nel bene e nel male del prodotto finale. Senza arrivare alla minuziosità invalsa negli ultimi decenni negli interminabili titoli di coda che fanno figurare anche chi ha messo a disposizione i pasti per la troupe, sono molti i personaggi che hanno un proprio ruolo accanto a quello del regista (è per convenzione che i film sono menzionati attribuendoli al solo regista, convenzione che verrà peraltro rispettata anche in questo libro). C'è lo sceneggiatore che insieme a chi scrive i dialoghi e poi all'autore del montaggio può determinare il ritmo finale del film; c'è il direttore della fotografia, che come controllore delle luci e delle ombre lascia spesso sull'opera cinematografica un'impronta non proprio inferiore a quella del regista; spesso la presenza di un attore ne fa un coautore a tutti gli effetti (in passato si andava per lo più a vedere «un film con…»

e non «un film di…»). Va tenuto conto inoltre del ruolo di indirizzo se non di intervento diretto del produttore, cosa che si faceva notare certo di più al tempo dei padroni unici delle grandi case. Infine va ricordato che, almeno nell'epoca più strettamente hollywoodiana, tecnici e maestranze delle grandi case, insieme alla presenza degli attori minori generici («questo dove l'ho già visto?»), davano ai film un tocco di riconoscimento che rendeva perfettamente distinguibile, ad esempio, quello della Universal da quello della Warner o della MGM. L'elenco può diventare ben più lungo ma cade ancora sotto l'obiezione che vi è pur sempre un sufficiente numero di registi che non erano e non sono solo «buoni a tutto fare» e «buoni mestieranti» (come diceva Georges Sadoul), e che sono riusciti ad essere autori unici o quasi dei loro film, salvo le parti di puro ausilio tecnico (Sadoul, 1967, pp. 107 e 367).

Più sostanziale appare una seconda osservazione: il cinema intende prima di tutto essere spettacolo o intrattenimento, e ciò lo costringe ad adeguarsi a stili e linguaggi piuttosto estranei a quelli dell'arte. Primeggia in questo il cinema americano, anche se non si trova del tutto da solo. Ma ancora una volta è facile opporre delle buone eccezioni, assai più frequenti in Europa che a Hollywood: c'è ben poco di spettacolo, poniamo, in film come *Ordet* (1966) di Carl Th. Dreyer o *Un condannato a morte è fuggito* (1957) di Robert Bresson. Si tratta però appunto di eccezioni.

In terzo luogo vi è il fatto che di regola fare un film-spettacolo è un'operazione costosa, che richiede larghi investimenti, e che a questa ci si dedica solo con la prospettiva di buoni profitti. «Qualsiasi critica del cinema come strumento di falsità, distorsione, mascheramento della realtà, per quanto sincera sia, deve inevitabilmente sottostare alle leggi di ciò cui il cinema stesso riconduce: il capitale» (La Polla, 2003, p. 117). Con tutta evidenza, una cosa è la macchina della produzione in vista del profitto; altra cosa erano un tempo le committenze dei comuni e delle chiese medievali o il mecenatismo dei principi del Rinascimento, quando fortunatamente il «mercato dell'arte» ancora non esisteva o era sentito solo per calcolare il compenso dell'artista e non per dare un prezzo all'opera e pensarla come una merce; ugualmente altra cosa sono i generosi azzardi dei piccoli o grandi editori che hanno pubblicato, non certo per fare lauti guadagni, le opere dei poeti.

Con tutti i suoi risvolti su cui si può discutere all'infinito, la questione del cinema *arte* o *spettacolo* verrà qui risolta molto praticamente mettendo da parte le opere di indiscusso pregio e fama, menzionate per lo più solo di passaggio. L'attenzione si concentrerà in via primaria, oltre che sui «film di genere», su quelli di serie B, denominazione che non va riferita a opere necessariamente mediocri o insignificanti. Finché ce ne sono stati, negli anni Quaranta e nei primi Cinquanta, si trattava di lavori a basso costo,

in bianco e nero e con durata inferiore agli ottanta-novanta minuti. Il loro grado di riflessività poteva apparire più basso, ma proprio la necessità di risparmiare sui costi di produzione conduceva a volte a un'ammirevole essenzialità, a un suggestivo uso simbolico del bianco e nero e delle ambientazioni, per lo più visibilmente ricostruite in studio. Oltre a privilegiare e soddisfare gli scopi dell'intrattenimento, il film di serie B riusciva inoltre a essere particolarmente ricettivo nei confronti degli eventi e delle trasformazioni storiche che direttamente o indirettamente si trovavano a essere registrati dal cinema.

Quando si tratta di film di genere come quelli di guerra, la fantascienza o il western (Altman, 2004), il posto viene naturalmente occupato in larga parte dal cinema americano, che ha inventato e dato le sue regole a questa forma di spettacolo, con una produzione che insieme a tutto il cinema *classico* hollywoodiano conosce, come quantità e caratteri distintivi, la sua parabola fra il 1930 e il 1960, avendo molto da dire, per esempio, sulle due guerre mondiali e sulla guerra fredda. La decadenza e il degrado dei film di genere sono raccontati da Goffredo Fofi, Morando Morandini e Gianni Volpi (*Storia del cinema*, 1988, pp. 32-86). Si tratta di un aspetto della decadenza di Hollywood e anche della «rivolta contro Hollywood, non soltanto come struttura produttiva e organizzazione industriale e commerciale ma anche e soprattutto come "sistema" spettacolare» (Rondolino, 2000, p. 606), nata negli anni Sessanta all'interno del mondo dei cineasti. Ciò ha portato all'ammissione di temi che prima erano banditi dalla pratica dell'autocensura e alla fine della sintassi del cinema classico; ha dato vita al cinema indipendente e a una «nuova Hollywood» ma ha presto spinto anche al ritorno del sistema dei generi: non proprio gli stessi del passato, perché alle illuminazioni in povertà dei vecchi (sempre oggetto della nostalgia di molti) si è sostituita «la spettacolarizzazione acritica della realtà» con la sua invadenza di effetti speciali (La Polla, 2004, pp. 281 e 284). Durante quella parabola la capacità del cinema di rispondere alla percezione della realtà ha avuto un mutamento di fondo, perché non è dipesa più dalla presenza massiccia e reiterativa dei generi. Il numero dei film prodotti è assai diminuito e il pubblico si è via via rarefatto, dopo il picco raggiunto negli Stati Uniti nel 1946 e in Inghilterra poco dopo. Con qualche anno di ritardo l'Europa continentale ha seguito lo stesso percorso, raggiungendo il picco intorno al 1955. Il modo di fruire dello spettacolo cinematografico ha cambiato natura e non si è trattato più di uno spettacolo *popolare* che coinvolgeva almeno una volta la settimana l'intera famiglia (Sorlin, 2001, pp. 85-97 e 158-166).

Questo libro non si occupa però delle ragioni dei fatti ora ricordati e non è un capitolo della storia del cinema.

Restano da fare alcune notazioni. Non è stato seguito un ordine cronologico particolarmente rigido; la successione dei film discussi è determinata spesso da intuizioni e associazioni di idee e il libro è anzi costellato di deviazioni e di intermezzi su temi diversi dal Novecento; il passato più o meno lontano può essere utile per capire meglio il passato recente o il presente, pur ammettendo la natura imprevedibile della storia e il suo andamento sregolato. Accanto ai film che verranno ricordati ce ne sarebbero molti altri, ma uno o pochi valgono per tutti, perché il genere funge da richiamo quanto e più del singolo film. I personaggi dei film citati sono presentati con il nome dell'attore che ne fece da interprete e che ha lasciato la sua impronta personale. Infine, al posto di una bibliografia che rischia di essere ridondante e in fondo inutile, ci limitiamo alle opere che hanno offerto una buona citazione, un'idea, un'occasione di riflessione.

Dove tutto finisce e tutto comincia

I primi giorni dell'agosto 1914, come tutti sanno, hanno determinato una frattura e una fine che hanno gettato la loro ombra su gran parte di quel che è successo nel Novecento e oltre. Finì un'epoca che si considerava di progresso generale e che, a cose fatte o meglio disfatte, fu rimpianta e sentita essere stata una *belle époque*. Finì la pace europea in atto dal 1815; anche non contando le guerre coloniali e il Quarantotto, non era stata proprio assoluta ma si era interrotta solo per conflitti di poche settimane, o al più di qualche mese (la Guerra franco-prussiana del 1870-71). Finirono quattro imperi multinazionali e le loro componenti non riuscirono davvero a districarsi in stati nazionali omogenei, preparando altri conflitti. Finì il modo di condurre le guerre che era stato seguito da un paio di secoli, segnato dalla separazione (almeno in linea di principio) fra civili e militari; si parlò comunemente di «fronte interno» per significare che l'intera società civile doveva considerarsi coinvolta nello sforzo bellico e posta al suo servizio. Ciò preparò la strada agli sviluppi futuri, al «massacro indiscriminato di civili come parte delle operazioni belliche» (Mosse, 1990, p. 223).

Le battaglie, in particolare, erano state pensate fino ad allora come eventi che si svolgevano in campo aperto e trovavano dei vincitori e dei vinti nel giro di qualche ora o di una giornata (nel gergo militare *giornata* era usato con il significato di *battaglia*). Era un caso eccezionale che gli scontri si protraessero in più fasi oltre un unico giorno, come era accaduto fra il 16 e il 19 ottobre 1813 con la battaglia napoleonica di Lipsia. Lo storico militare inglese John Keegan ha descritto solo il primo giorno (il 1° luglio 1916) della battaglia della Somme, ingaggiata dai franco-inglesi per sfondare le linee tedesche (2001, pp. 217-306). Già quel giorno l'operazione si risolse in una «enorme tragedia umana»; veniamo quindi avvertiti che ci furono ancora otto serie di assalti e che solo il 18 novembre ad essa fu posto termine. Si esita a chiamarla ancora battaglia, visto che durò centoquaranta giorni e che (al pari di altre simili «battaglie» del fronte occidentale) con tutto il suo milione complessivo di morti e feriti non ebbe un esito decisivo (*Ivi*, pp. 274, 302 e 362).

Il cinema fu subito condotto a interessarsi alla guerra. Accanto alle innumerevoli testimonianze letterarie sulle manifestazioni tenute in favore della guerra ci sono i cinegiornali e i documentari, posti sulla incerta linea di confine fra la ripresa del reale e la propaganda. Prima registrarono e fecero vedere l'entusiastica risposta delle patriottiche «folle d'agosto» alla chiamata alle armi, contribuendo a creare un duraturo mito; poi toccò al valore degli eroici figli della patria ripresi in marcia e sulle linee dei combattimenti, sempre evitando di arrecare turbamento con le figure della morte ripresa nella sua cruda realtà. Il dilemma era «come trovare un equilibrio tra l'esigenza di generare odio per il nemico e quella di non mostrare gli orrori della guerra con tanto realismo da corrompere il morale» (Gotman, McLean, 2005, p. 135). Accanto ai vari tipi di pellicole di attualità, anche il cinema di finzione, che era diventato in pochi anni un fenomeno di massa, si arruolò nella guerra delle immagini e della propaganda.

In fondo che cos'è la propaganda, a partire da quella commerciale, se non l'arte di suscitare verso qualcosa un atteggiamento molto favorevole (o sfavorevole), quando mancano del tutto gli argomenti o quanto è oggettivamente argomentabile appare insufficiente e poco efficace? Gotman e McLean hanno sostenuto che gli sviluppi della pubblicità psicologica sono stati influenzati dalla propaganda bellica (Gotman, McLean, 2005, p. 95). Antonio Gibelli ha anzi concluso che le influenze sono state reciproche. La famosa immagine dello zio Sam con il cappello a stelle e strisce che spinge all'arruolamento puntando il dito verso chi la guarda e chiede imperiosamente «I want you for the U.S. army» è del 1917. Ma una marca di sigarette si era pubblicizzata già nel 1910 con un'immagine analoga (Gibelli, 2010, p. 123 e figure 2 e 5).

Subito, a guerra iniziata, furono presentate da tutti le atrocità commesse dai nemici (furono soprattutto i tedeschi, visti come i nuovi unni, a fare le spese di questo genere di rappresentazione) o la loro azione di spionaggio e demoralizzazione nel fronte interno. Ancora a lungo, dopo essere finita, la guerra lasciò al cinema un buon repertorio di storie da ricreare, in grado di coinvolgere l'attenzione e le emozioni degli spettatori sostituendo alla «massa grigia» dei combattenti le storie di singoli personaggi: «il racconto funziona se è un racconto di un qualcuno piuttosto che di un qualcosa» (Ghigi, 2014, p. 126 e 212). La guerra venne inserita in narrazioni melodrammatiche, con una storia d'amore infranta dall'irruzione delle armi, cosa che vale in primo luogo per il cinema americano degli anni Venti («un film di guerra senza storia d'amore è poco appetibile al pubblico», Ghigi, 2014, p. 207). È questo il tema di *Ali* (William Wellman, 1927) o di *Angeli dell'inferno* (Howard Hughes, 1930), entrambi con eroi dell'aviazione più adatti a fare da protagonisti dei fanti immersi nel fango. Già nei film realizzati dal 1918 in avanti la guerra dei fanti era raffigurata