

LA GRANDE GUERRA: APPROFONDIMENTO

a c. della prof.ssa Francesca Gasperini

La grande guerra. Lavativi alla riscossa (articolo tratto da *Cineforum*, n° 181, pp.18-22)

Dei tre prodotti che abbiamo scelto per illustrare le forme di trapasso fra la commedia degli anni '50 e quella dei primi anni '60, *La grande guerra* è forse il più esemplare, anche se l'impiego di grandi mezzi spettacolari tende a collocarlo un po' al di fuori della tradizione del "genere". E lo è anche per l'argomento che, scarsamente trattato dal nostro cinema anche nelle versioni ufficiali e patriottiche, è affrontato coi mezzi "irriverenti" della comicità e della satira. Un motivo, quest'ultimo, che, assieme ad altri che cercheremo di spiegare, fa de *La grande guerra* un archetipo non solo della produzione immediatamente successiva, ma anche dell'intera evoluzione del "genere" (dei suoi affini, ed oltre) fino ai giorni nostri.

Il film si aggiudica il "Leone d'oro" a Venezia nel 1959 a pari merito con *Il generale Della Rovere* di Rossellini. C'è subito da dire che raramente un premio è stato suddiviso con così calcolata equità in relazione alle esigenze politico-culturali del momento.

Ambedue i film propongono il tema del riscatto, e pur ricorrendo a moduli espressivi opposti, convergono sulla comune intenzione di affrancare i rispettivi "eroi" dalla mediocrità e dall'abiezione. [...]

Ci pare comunque che *La grande guerra*, nonostante le evidenti e numerose ambiguità, si faccia preferire nettamente (anche sul piano delle intenzioni "progressiste") al confratello "drammatico". Ciò si deve soprattutto a nostro avviso, al rilievo che assumono, al suo interno, i moduli comico-satirici e quindi la migliore tradizione della "commedia all'italiana", che riceve per l'occasione un eccezionale impulso dalla splendida vena dei due attori protagonisti.

La commistione dei generi si rivela feconda, le novità abbondano.

Come abbiamo già rilevato, l'argomento "prima guerra mondiale" è un tasto delicato, un vero e proprio tabù nazionale alimentato dalle più svariate ipocrisie. Se ne accorgono gli spettatori e i gestori delle sale prese d'assalto da manipoli di fascisti che interrompono le proiezioni e provocano tafferugli; accogliendo gli inviti degli "intellettuali" reazionari che sui fogli clericali e di destra si indignano per il vilipendio della memoria dei caduti e la violazione dei patrii altari.

Questo azzardo apre la strada ad un filone di successo. Intaccare il tabù della Grande Guerra contribuisce allo smantellamento di un altro e più recente tabù, quello legato al ventennio fascista, su cui la censura cinematografica degli anni '50 aveva steso una fitta coltre di omertà. Anche qui trionfa il tema del riscatto, la riflessione è sopraffatta da un assai più consistente ansia di assoluzione dagli storici errori. [...]

Si tratta comunque di un mezzo azzardo, se è vero che l'aggressione alla retorica patriottarda sulla prima guerra mondiale si ferma all'irriverenza degli spezzoni grotteschi o si proietta in uno sfondo di generica tragedia, mentre il cuore del film vive su una serie di ambiguità, di slanci e recuperi che ne fanno un vero e proprio modello su cui tutta la commedia dei primi anni '60 prenderà le misure. Il modo in cui i due lavativi vengono recuperati è molto eloquente in proposito. La loro ignavia è negazione e rifiuto di una guerra assurda e sanguinosa, ma è vissuta in maniere difformi (seppure convergenti) da ciascuno. Da una parte c'è la vaga ideologia libertaria di Busacca-Gassman, un ladro lombardo che ostenta stupore (e faccia di bronzo) nel constatare che i commilitoni non conoscono Bakunin, dall'altra ci sono i sentimenti meno nobili di Jacovacci-Sordi, emblematico rappresentante di un centro-sud opportunista e ruffiano.

Di fronte alla possibilità di tradire per salvare la pelle il comportamento dei due è attendibile e conseguente: Busacca si inorgoglisce, dà del "faccia de merda" all'ufficiale austriaco e si prepara a morire, Jacovacci invece confesserebbe, ma non conosce le informazioni e cade davanti al plotone di esecuzione supplicando e piangendo. Non si fa in tempo a soppesare il fatto e le sue contraddizioni che irrompe la controffensiva del Piave. e mentre il sergente Buttiferri (Livio

Lorenzon) si chiede ansimante dove siano finiti i due lavativi in quel momento cruciale, i fanti sfrecciano sullo schermo passando accanto ai loro cadaveri.

Il recupero è pieno, il sacrificio ha reso giustizia anche alla persistente vigliaccheria di Jacovacci, resta una punta di amarezza destinata a fondersi emotivamente col sollievo per il dovere compiuto e la dignità riconquistata. Così si ammorbida la denuncia per il grande macello, che pure non era mancata nel corso del film, e nello stesso tempo viene riassorbita la spiacevole codardia del personaggio di Sordi. E un'ambiguità che non si ferma alla delineazione dei personaggi, al rapporto di questi col contesto storico e, come abbiamo visto, al gioco delle parti che non casualmente classifica i due di fronte al supremo dovere sulla base genericissima (e denigratoria) della *regionalità*, ma che investe il ruolo stesso dei divi chiamati ad interpretarli. Testimoni e partecipi di una medietà su cui convergono (epidermicamente) i comportamenti degli strati medio-popolari, essi personificano il tramite ambiguo fra il grosso pubblico e i nuovi temi che pongono portati sullo schermo. Ogni penetrazione di motivi critici, sul passato e sul presente, subisce la pesante mediazione della maschera, il divo si fa immagine stessa della continuità, portatore di polemica e suo banalizzatore. *La grande guerra* è un prodotto esemplare del trapasso anche sotto questo particolare aspetto, perché ha imposto canoni divistici costruiti su attori di grande mestiere e capaci di giocare su diversi piani di popolarità, di incarnare insieme "cattiveria del nuovo" ed equilibrio della continuità. Il che permette un altro significativo scarto rispetto al passato, nella legittimazione della "volgarità" e del turpiloquio come accessori comici o "realistici" della "commedia di costume" (e non solo di quella). Se negli anni cinquanta la "domanda sessuale" del pubblico si era dovuta accontentare di allusioni e sublimazioni, la soldataglia del film di Monicelli forza molte resistenze ed apre la strada alla "liberalizzazione": tutta l'Italia si darà di gomito nel ripetere il commento (divenuto poi celeberrimo, non meno degli elogi della propria virilità che raccoglie Gassman ne *Il sorpasso*) che i due lavativi si scambiano fra le trincee nel paragonare una nuvola ad una donna nuda "con la testa, le tette... e la barba".

Il senso del cambiamento che si prepara nella società italiana si intende forse più nei comportamenti di massa che queste novità registrano, amplificano e in certa misura inducono, che non nella commozione per l'eroica morte di De Sica-Bertone nel livido finale de *Il generale Della Rovere*. Il filone neoresistenziale, che sembra rinverdire in questi anni l'epopea postbellica del cinema nazionale, deve comunque a Bertone e al sacrificio dei due lavativi assai più della semplice funzione di battistrada: è tutto uno schema di lettura che viene adottato e determina modi differenziati di analizzare la società italiana a seconda che nei film siano affrontati suoi aspetti passati o contemporanei. In altre parole, il riscatto di cui parlavamo all'inizio si estende a tentativo e volontà di recupero della più "sana" (anche se nascosta) componente della coscienza di massa ad un "senso comune" esplicitamente antifascista, ma, non molto diversamente da come era avvenuto col neorealismo (e coll'aggravante di un intero decennio di restaurazione in mezzo), questo si verifica entro i limiti di una visuale populista che appiattisce la critica, forza tiepide identificazioni e blande professioni di fede, risultando, in ultima analisi, assolutoria ed ottimistica. Un ottimismo di cui pare aver bisogno quella sorta di "nuovo corso" che si profila, per presentarsi col credito dell'indulgenza ed essere accettato come apportatore di cambiamenti non troppo bruschi. In sintesi, si tratta di rileggere il passato recuperando ogni potenzialità democratica e antifascista nei protagonisti (scelti di preferenza fra i ceti medio-popolari) e quindi di far leva sui "buoni sentimenti" della gente per prepararla ad una svolta capace finalmente di dare risposte politiche e morali adeguate alle sue più sane aspirazioni. Dopo di che, si ritiene possibile e legittimo disporsi con rinnovato slancio critico verso la contemporaneità. Questa divisione dei compiti che attribuisce alla rilettura del passato una dimensione di recupero (ottimistica) e all'analisi del presente un atteggiamento più problematico (spesso ai limiti del pessimismo più cupo) si traduce in modo netto nella commedia. È una delle contraddizioni che, incrinandone la compattezza "di genere", più la distingue dalle ascendenze pre e postbelliche e ne qualifica il rapporto ("dialettico", in un certo senso) coi grossi problemi che la società presenta. Il riscatto, l'assoluzione bonaria o appassionata che caratterizza quasi tutti i film che la collegano al filone neoresistenziale e antifascista e di cui, come abbiamo cercato di spiegare,

La grande guerra è il principale modello, trova un riscontro di causticità e talvolta di lacerazione in quelli che si affidano alla cronaca e alla "fenomenologia del quotidiano".

Il seguente materiale è tratto dal volume “*I film di Mario Monicelli*” di Ivana Delvino, ed. Gremese, pp. 69-71

Il soggetto: Il milanese Giovanni Busacca e il piantone romano Oreste Jacovacci si incontrano per la prima volta al distretto militare: l'uno cerca di corrompere l'altro per farsi riformare, ma nessuno dei due riesce a evitare la chiamata al fronte e si ritrovano entrambi a Tigliano, un piccolo paese nelle retrovie, dove attendono di essere spediti nella zona di combattimento. Giovanni conosce Costantina, la prostituta del villaggio, e si concede qualche distrazione, ma alla fine si trova alleggerito del portafoglio. Giunge il giorno temuto: Busacca e Jacovacci sono mandati al fronte. Considerati i meno utili, dopo i primi combattimenti vengono mandati in missione al magazzino del paese per prendere del filo spinato. Giovanni ne approfitta per andare da Costantina. In serata i due devono rientrare al campo, ma dei bagliori per nulla rassicuranti provenienti dalla prima linea li fanno desistere. I due passano la notte in paese.

Il giorno dopo davanti ai loro occhi si apre uno scenario drammatico: un panorama di corpi straziati dalla resistenza agli austriaci, molti loro compagni sono morti. In seguito il loro battaglione ha un periodo di congedo. Busacca e Jacovacci sfruttano la situazione per raccogliere un po' di soldi e spassarsela a Udine. Quando giunge la notizia che il nemico ha sfondato le barriere italiane, si deve ripartire per il fronte e predisporre la difesa. All'osteria Zanin viene costruito un caposaldo per poter respingere gli austriaci mentre si prepara in segreto un contrattacco: questa informazione riservatissima viene rivelata ai soldati Busacca e Jacovacci che hanno l'incarico di comunicarla.

Prima di tornare a combattere i due lavativi decidono ancora una volta di passare la notte al caldo, nel fienile del comando. Al risveglio però il pagliaio è stato occupato dai nemici, Oreste e Giovanni tentano di scappare indossando le uniformi austriache, ma sono scoperti e catturati come spie. Saranno fucilati a meno che non rivelino le preziose informazioni. Inizialmente i due sono sul punto di tradire, poi rifiutano: Giovanni si sente offeso dal disprezzo con cui l'austriaco parla degli italiani, si ribella e muore con orgoglio; Oreste sembra come finito in qualcosa di troppo serio per lui, è allucinato ma si rassegna alla propria sorte. Il loro sacrificio non è stato inutile: i loro compagni sono all'attacco e la vittoria non è lontana.

La critica

«A nostro avviso Monicelli ha fatto molto, moltissimo, più di quanto onestamente era lecito attendersi. Tutto il lato dei due personaggi è la parte eccellente del film: acuta e polemica, quasi minacciosa nella sua ostinata insistenza sul tema dell'antierismo. [...] Il difetto, semmai, sta nel fatto che la psicologia dei due, sempre tendente alla beffa, contagia troppo di sé tutto il resto. [...] Il dialetto poi, profuso a piene mani, non fa altro che diminuire la distanza critica del regista dall'epoca che racconta, e riporta le cose a un presente troppo cialtronesco per essere vero, troppo allegretto per essere satira. In queste cose Monicelli e i suoi sceneggiatori hanno calcato la mano». Tommaso Chiaretti, MONDO Nuovo, 13 settembre 1959.

«Più formativo e "utile" [...] risulta *La grande guerra*: una utilità [...] legata all'esigenza e al dovere morale di rimuovere quelle pietre con le quali si cerca di nascondere le pagine "proibite" della nostra storia e per far conoscere ai giovani anche quei "vermi" che esse pietre nascondono e nutrono. Monicelli [...] ha costruito un grosso film spettacolare con alcune idee dentro, volte appunto a rimuovere luoghi comuni e miti di una retorica dannunziana e ufficiale, il concetto astratto di patria. [...] D'altra parte, nel suo intento a spezzettare l'episodio [...] egli cade, quando ad esempio ci presenta quella che Turati avrebbe chiamato una "salariaia dell'amore", nel luogo comune della narrativa d'appendice». Guido Aristarco, CINEMA Nuovo, settembre-ottobre 1959.

«Monicelli è riuscito a fare un film che è insieme tragico e divertente, pieno di osservazioni sagaci sulla vita di trincea. [...] La guerra di questo film non è quella che si può trovare nella memorie dei generali, non rappresenta la verità sulla guerra, non ha neppure scopi polemici. È un quadro corale, in fondo* Una pittura onesta, concreta e vivace. [...] A una prima parte tenuta in chiave allegra, segue una seconda parte che si svolge con un crescendo sempre più drammatico e si conclude con un finale che prende alla gola. Un film riuscito, insomma, un grosso film che ha anche i suoi momenti di grandezza». Gino Visentini, IL GIORNALE D'ITALIA, 31 ottobre 1959.

«Doveva essere, nelle sue prime stesure, una commediola dal finale improvvisamente drammatico, [...] Ma poi, durante la preparazione del film, le ambizioni andarono crescendo. Si mirò a una complessa rievocazione di quella guerra; si volle dare ai due protagonisti una maggiore consistenza umana che, in toni sempre antieroiici, preparasse e giustificasse il finale del film. [...] Ma la prima matrice, parecchio da I soliti ignoti, è rimasta. [...] E l'apparente audacia di certe uscite nei confronti di un clima bellico subito perciò si tempera, o si annacqua, nel clima non meno impegnativo di una "vita militare". [...] Si comprende allora come la crisi risolutiva, del risvegliarsi di una coscienza nei due fionfi, giunga un po' improvvisa, non molto preparata, non troppo modulata». Mario Gromo, LA STAMPA, 29 ottobre 1959.

«Anche due lavativi, due che impiegano il loro tempo "civile" a mettere nel sacco il prossimo [...] sanno morire eroicamente, se l'Italia lo chiede. I valori "supremi" sono rispettati. Accettiamo nuovamente le regole che ci sono imposte. Conclusione tutt'altro che "sovversiva", tutt'altro che polemica. Non ha proprio nulla da spartire con il pacifismo solido e preciso che chiude All'ovest niente di nuovo, o con l'antimilitarismo che la fine patetica di Orizzonti di gloria di Stanley Kubrick ribadisce senza incrinatura alcuna. Al contrario, è una concezione che rischia di capovolgere il tema del film. La concessione serve per porre a fuoco l'atteggiamento ideologico di Monicelli. Mostrare una "massa di gente amorfa" che combatte una guerra "come farebbe un'altra cosa qualunque" vai quanto esprimere [...] due idee: che la guerra si deve fare, e bene, anche se ripugna, [...] che il popolo è composto da poveri cristi da amare e compatire [...] ma non possiede la maturità necessaria per imporre la propria volontà». Femaldo Di Giammatteo, FERRANIA, n. 5, 1961.