

# Monicelli e la memoria della Grande Guerra<sup>1</sup>

di GIOVANNI DE LEVA

**Abstract:** In my essay, I examine Mario Monicelli's *La Grande Guerra*, in order to verify if its comic and anti-heroic perspective really leads to a new concept of WWI. I first retrace the director's previous filmography, where the characters, genres and patterns which will recur in *La Grande Guerra* originally take shape. I then reconstruct the movie's genesis, focusing on the sources the screenwriters refer to: not only WWI movies and memories, such as Kubrick's *Paths of Glory* and Lussu's *Un anno sull'Altipiano*, but also, quite unexpectedly, *La vita militare* by De Amicis.

On this basis, I analyse the representation of the war, in its figurative and narrative elements. In many senses, it's a war seen from the ground, and indeed the scenography and script take inspiration from the soldiers' pictures of the front and their military songs. In this realistic context, Monicelli develops the plot of two cowardly privates, from a poor, undisciplined background, who ultimately identify with their nation enough to sacrifice themselves for their compatriots.

The purpose of highlighting the unacknowledged war contribution of the mass, however, is somehow contradicted by the army's image. The comic and anti-heroic aspects, indeed, concern only the low-ranked soldiers, while the Command is represented in a sentimental way. In this respect, Monicelli confirms a rhetoric coming from De Amicis, and later inherited by Fascism: the army as an image of a model society, where North and South, rich and poor, educated and illiterate unite, and where everyone deserves his hierarchical rank.

## 1. Le premesse

Un'opera che è parte dell'immaginario collettivo, oltre che del canone del cinema italiano, come *La Grande Guerra* (1959) di Monicelli, contribuisce in modo sostanziale a consolidare una certa visione della Storia d'Italia. L'immagine del conflitto restituita dal film, però, se da un lato è il risultato d'un approfondito lavoro di documentazione, svolto dallo scenografo e dal direttore della fotografia non meno che dagli sceneggiatori, dall'altro lato tradisce influenze e affinità culturali inaspettate, sotto certi aspetti in contrasto con le stesse intenzioni degli autori. Dalla rilettura ravvicinata dell'opera, e dal confronto con i suoi modelli cinematografici e letterari, emerge infatti come, per quanto innovativa, la prospettiva tragicomica, antierica e popolare non basti a scardinare un'idea storica di lunga durata, e valga

---

<sup>1</sup> Presento qui una versione rivista e ampliata d'un saggio originariamente pubblicato in tedesco: G. de Leva, *Mario Monicelli: Man nannte es den großen Krieg*, in *Italienische Filme des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen*, a cura di A. Grewe e G. di Stefano, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2015, pp. 89-105.

piuttosto come acquisizione d'un metodo narrativo e scoperta d'un tema sociale, che la successiva produzione di Monicelli metterà appieno a frutto.

Nella filmografia del regista,<sup>2</sup> la ricostruzione drammatica e comica insieme della Grande Guerra segna in ogni caso un punto d'arrivo, prima che una svolta. L'opera si pone infatti al termine d'un percorso artistico decennale, che si può suddividere in tre tappe. La prima consiste in un film che apparentemente non ha nulla a che fare con *La Grande Guerra*, e che pure offre alcune coordinate d'analisi: *Totò cerca casa* (1949). Il protagonista è un impiegato comunale, Beniamino Lomacchio, che, perduta l'abitazione durante i bombardamenti alleati, affronta una serie di peripezie per trovare un tetto alla sua famiglia, portandosela dietro prima in un'aula scolastica, poi al cimitero e infine addirittura al Colosseo. La trama paradossale del film e la carica comica di Totò sono funzionali in realtà ad un intento più che serio: «fotografare i problemi che nascevano nel dopoguerra, i conflitti, le epurazioni, il fascismo mimetizzato, la falsa democrazia, il problema dell'alloggio, la corruzione e il qualunquismo».<sup>3</sup>

Il racconto della Ricostruzione, di «un'epoca» e di «una società in ebollizione», secondo Monicelli non passa dunque dal neorealismo, che «nel suo filone impegnato conteneva una serietà che non era quella del popolo italiano»: «l'Italia era rappresentata piuttosto da questi nostri cialtroni».<sup>4</sup> Altrove il regista attenua il proprio giudizio, giungendo anzi a riconoscere in *Roma città aperta* di Roberto Rossellini l'origine della commedia all'italiana.<sup>5</sup> Ciò che conta mettere in luce è tuttavia l'idea della «commedia realistica», la considerazione cioè degli aspetti comici come i più adatti a restituire la realtà d'un momento storico.

La seconda tappa dell'ideale percorso che conduce alla *Grande Guerra* è il successivo *Un eroe dei nostri tempi* (1955), la vicenda d'un impiegato meschino, che a dispetto degli sforzi di tenersi lontano dai guai, anche a costo di tradire chi lo protegge, finisce per essere coinvolto in un attentato politico. In questo caso, ad offrire a Monicelli un contributo che risulterà fondamentale nella *Grande Guerra* sono le capacità creative di Alberto Sordi:

aveva inventato un tipo comico eccezionale che faceva ridere solo con i lati negativi. Fino a Sordi il comico era sempre stato un personaggio vilipeso,

<sup>2</sup> Per la filmografia di Monicelli e la bibliografia sul regista, cfr. *Lo sguardo eclettico: il cinema di Mario Monicelli*, a cura di L. De Franceschi, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 307-31 e pp. 339-42.

<sup>3</sup> M. Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di L. Codelli, Bari, Dedalo, 1986, p. 28.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 27-9.

<sup>5</sup> «In *Roma città aperta* c'è una gag che rappresenta l'origine della commedia all'italiana: la scena in cui il prete dà la padellata in testa a uno durante un rastrellamento tedesco. Ecco dove abbiamo imparato il meccanismo che sta alla base dei nostri film: rompere la tragedia con una risata», cfr. S. Toffetti, *Vediamo come va a finire...*, in *Lo sguardo eclettico*, a cura di De Franceschi, cit., pp. 23-47: p. 32.

calpestato dalla vita, che fa tenerezza, sprovveduto. Lui ha creato il tipo del prevaricatore, vile, corrotto, che approfitta dei deboli. Un'invenzione comica quasi impossibile. Dopo di lui tutti si sono gettati su questo personaggio: Sonogo, Amidei, noi stessi.<sup>6</sup>

La terza tappa del percorso risale ad un anno prima della *Grande Guerra*, e cioè ai *Soliti ignoti* (1958), con cui Monicelli e gli sceneggiatori Agenore Incrocci e Furio Scarpelli fissano un modello narrativo. La messa in scena d'una banda di ladruncoli impegnati in un colpo al Monte di Pietà inaugura infatti uno schema che sarà alla base, tra gli altri, dei *Compagni* (1963) e dell'*Armata Brancaleone* (1966): la storia d'un gruppo di «sprovveduti», che «tenta un'impresa più grande di loro». <sup>7</sup> Si tratta d'un canovaccio presente in parte anche nella *Grande Guerra*, con la differenza che in questo caso il gruppo di sprovveduti non «tenta», ma finisce suo malgrado dentro un'impresa troppo grande. Dai *Soliti ignoti*, *La Grande Guerra* eredita tuttavia direttamente il soggetto corale e popolare che è protagonista della vicenda, nonché la fisionomia dell'attore Vittorio Gassman, al suo primo ruolo comico con Peppe 'er Pantera, di cui il soldato Giovanni Busacca riproporrà il carattere spaccone ma tenero.

Un ulteriore lascito dei *Soliti ignoti* riguarda la sorte d'un membro della banda, Cosimo, che finisce investito da un tram tentando uno scippo. Il cinema comico si arricchisce così d'un inedito aspetto tragico, che diventerà strutturale nella rappresentazione del conflitto, restando poi una costante nella «commedia all'italiana» di Luigi Comencini, Dino Risi e Pietro Germi.<sup>8</sup> Diverso il destino del personaggio di Gassman, a sua volta esemplificativo d'una parabola utile per comprendere l'avventura dei protagonisti della *Grande Guerra*. Per sfuggire all'inseguimento dei carabinieri, nella conclusione del film Peppe si nasconde tra gli operai in attesa dell'apertura d'un cantiere, dove, suo malgrado, viene assunto. Si stabilisce così un'evoluzione del personaggio, che dalla figura marginale di ladruncolo, diventa un lavoratore integrato nella società.<sup>9</sup>

Lungo il cammino che passa attraverso *Totò cerca casa*, *Un eroe dei nostri tempi* e *I soliti ignoti*, Monicelli, Age e Scarpelli consolidano dunque i presupposti de *La Grande Guerra*: in primo luogo, la messa a punto della «commedia realistica», incentrata su quegli aspetti della realtà storica che sfuggirebbero ad una rappresen-

<sup>6</sup> Monicelli, *L'arte della commedia*, cit., pp. 45-46.

<sup>7</sup> Ivi, p. 146.

<sup>8</sup> Per un'analisi della «commedia all'italiana», cfr. L. Micciché, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Venezia, Marsilio, 1995.

<sup>9</sup> Cfr. L. Micciché, *Mario Monicelli. La commedia e oltre*, in *Lo sguardo eclettico*, a cura di De Franceschi, cit., pp. XII-XIII.

tazione esclusivamente drammatica; in secondo luogo, l'apertura della commedia a materie e argomenti che esulano dalle tradizionali pertinenze di genere; in terzo luogo, l'adozione d'un tipo comico negativo, che non si contrappone per candore alla realtà da cui è tartassato, ma ne condivide al contrario i vizi; infine, uno schema narrativo di natura corale, con antieroiici protagonisti d'estrazione popolare impegnati in un'impresa troppo grande, affrontando la quale, a prescindere dall'esito, maturano tuttavia un'evoluzione.

## 2. Dal soggetto alle polemiche

L'idea originaria della *Grande Guerra* appartiene a Domenico Vincenzoni, che ricorda d'essersi interessato al conflitto mondiale in seguito alla visione di *Paths of Glory* (*Orizzonti di gloria*, 1957) di Stanley Kubrick, una vera e propria «bomba per tutto l'ambiente del cinema italiano». <sup>10</sup> Il soggetto di Vincenzoni, intitolato *Due eroi?*, contiene *in nuce* la trama del film di Monicelli: «due amici scansafatiche inghiottiti nel turbine di una guerra che non sentono (la prima guerra mondiale) ma che, per tigna, finiscono per comportarsi da eroi». <sup>11</sup> Si tratta dei soldati Toni e Bepi, sorpresi dagli austriaci a pesca nei dintorni del Piave, accusati quindi di spionaggio, e infine passati per le armi perché contrari a svelare informazioni militari. La trama deriva indirettamente dalla novella *Deux amis* (1882) di Guy de Maupassant, i cui protagonisti, l'orologiaio Morissot e il merciaio Sauvage, stanchi della Parigi soffocata dalla guerra franco-prussiana, oltrepassano le linee difensive per trascorrere una giornata di pesca; catturati dai nemici e ignari della parola d'ordine degli avamposti, che l'ufficiale prussiano esige per risparmiarli dalla condanna a morte come spie, i due amici vengono fucilati, cadendo l'uno sul corpo dell'altro.

Dalla novella di Maupassant, Vincenzoni ricava dunque lo spunto iniziale, con l'idea di sviluppare il tema di un eroismo sottratto al personaggio tradizionale del combattente, ed attribuito a figure assai poco bellicose. Non diversamente da Morissot e Sauvage, Toni e Bepi sono infatti campioni del tempo di pace, come dimostra la comune passione per la pesca, ma a differenza dei personaggi di Maupassant conoscono il segreto militare che salverebbe loro la vita. Di qui il punto di domanda nel titolo del soggetto, l'interrogativo cioè se la patente d'eroismo possa essere estesa ad individui che non chiederebbero di meglio che restare lontani da qualunque prova di coraggio.

<sup>10</sup> Cfr. *La Grande Guerra di Mario Monicelli*, a cura di F. Calderoni, Bologna, Cappelli, 1959, p. 45.

<sup>11</sup> Ivi, pp. 40-41.

Monicelli, Age e Scarpelli, ai quali, non a caso, Vincenzoni si rivolge dopo aver visto *I soliti ignoti*, coinvolgono nel progetto Dino De Laurentiis. Produttore, regista e sceneggiatori condividono allora lo stesso punto di partenza, immaginando il film da realizzare nei termini d'una scommessa di genere: «un incontro fra il comico e il drammatico», o più precisamente «la guerra narrata da Milestone in *All'ovest niente di nuovo*, vista da un esercito di “soliti ignoti”». <sup>12</sup>

Il riferimento a Lewis Milestone è assai significativo, in quanto *All Quiet on the Western Front* (1930) costituisce una svolta nella rappresentazione cinematografica della Grande Guerra. <sup>13</sup> Tratto dall'omonimo romanzo del 1929 di E.M. Remarque, che a sua volta aveva inciso profondamente nella letteratura di guerra internazionale, il film di Milestone è infatti il primo a liberarsi dalle modalità visuali e narrative dei precedenti *war movies*, per restituire la tragica modernità d'un conflitto dai caratteri inediti. Non è questa tuttavia la strada percorsa da Monicelli, che tantomeno segue le tracce di *Orizzonti di gloria*: come si vedrà, anziché riprendere dal film di Kubrick la denuncia dei Comandi, o tentare come Milestone di rappresentare la frattura storica della Grande Guerra, il regista italiano ne mette in luce gli elementi di continuità con il presente, e con l'identità della nazione.

La messa in discussione dell'eroismo tradizionale da una parte, e la mescolanza di dramma e commedia dall'altra, cioè le fondamenta stesse de *La Grande Guerra*, innescano una virulenta polemica, che scoppia alla notizia del film. <sup>14</sup> È sufficiente la divulgazione d'un abbozzo di trama, infatti, perché si sollevi un'alzata di scudi, che dalle colonne dei giornali si estende progressivamente alle associazioni combattentistiche, per arrivare fino in Parlamento. Al di là della differenza di prospettive, è comune lo sdegno all'idea che i protagonisti di un'opera italiana sulla Prima guerra mondiale siano «due eroi della sana paura», secondo la formula usata nell'annuncio del film. Il punto cruciale della polemica viene chiarito però dall'interrogazione parlamentare indirizzata al Ministro della Difesa, perché ritiri l'appoggio ad un'opera ritenuta lesiva del «valore della nazione». <sup>15</sup> Più ancora della memoria della Prima guerra mondiale, è dunque l'identità italiana che giornalisti, critici e parlamentari sentono minacciata dall'ipotesi d'una commedia storica con protagonisti antieroi. Nella società della fine degli anni Cinquanta, che ha appena concluso la Ricostruzione e si avvia al Boom economico, si tratta evidentemente

<sup>12</sup> Ivi, p. 103.

<sup>13</sup> Cfr. G. Alonge, *Cinema e guerra: il film, la Grande Guerra e l'immaginario bellico del Novecento*, Torino, Utet, 2001, pp. 117 ss.

<sup>14</sup> Cfr. al proposito B. Bracco, *La Grande Guerra di Monicelli. La cinematografia italiana di fronte al primo conflitto mondiale (1959)*, «Memoria e ricerca», XLIX, maggio-agosto 2015, pp. 79-84.

<sup>15</sup> Cfr. Calderoni, *La Grande Guerra di Mario Monicelli*, cit., p. 86.

d'un nervo scoperto, ed è appunto su questo che, attraverso l'episodio della Grande Guerra, e non certo con intenti derisori, Monicelli intende effettivamente battere.

### 3. La Grande Guerra popolare

Le immagini che scorrono lungo i titoli di testa chiariscono sin dal principio l'ambito entro cui si concentra la ricostruzione storica del film. Sulle note della colonna sonora di Nino Rota, compare infatti una serie di quadri fissi e ravvicinati, che ritraggono prima una successione di scarponi militari nel fango, quindi delle mani che, di volta in volta, distribuiscono la gavetta, tagliano il pane, riempiono una borraccia, arrotolano una sigaretta, firmano una cartolina, ricuciono una divisa e fasciano una cavaglia, finché nell'ultimo quadro si ripete la marcia degli scarponi. In nessun caso è visibile il soggetto delle azioni, che tuttavia costituiscono chiaramente le mansioni quotidiane della massa dei soldati. È dunque dal basso che Monicelli intende affrontare il conflitto, puntando l'obiettivo sull'esistenza dei combattenti, anziché su quella degli ufficiali, o sulle scene di battaglia.

Non è un caso, al proposito, che nei titoli di testa appaia in qualità di «consulente» il nome di Carlo Salsa, l'autore di *Trincee* (1924): «un diario duro, spietato e tragico», secondo gli sceneggiatori, «una testimonianza diretta e inoppugnabile dello stato d'animo dei soldati» e «dei disagi bestiali della vita in trincea». <sup>16</sup> Il ricorso alla narrativa era risultato peraltro fondamentale in fase di preparazione per liberarsi dell'immagine ricevuta della Grande Guerra: «bastarono [...] le prime letture per farci capire che non sapevamo niente, che la verità era ben lontana da quella scritta sui testi scolastici». <sup>17</sup>

Accanto a *Trincee*, le opere di riferimento più citate sono *Un anno sull'Altipiano* (1938), <sup>18</sup> e un testo di cui si darà ragione più avanti, non avendo nulla a che fare né con Lussu né con Salsa, e cioè *La vita militare* (1868) di Edmondo De Amicis. A questi bisogna aggiungere *Guerra del '15* (1931) di Giani Stuparich, a cui gli sceneggiatori non alludono, benché, come si vedrà, ne traggano poi un episodio. La scelta degli scrittori di guerra risulta in ogni caso assai significativa: rispetto alla narrativa del conflitto, le opere di Salsa, Stuparich e Lussu si distinguono infatti da un lato per l'importanza crescente che attribuiscono al ruolo del soldato semplice, in opposizione alla generale centralità della figura dell'ufficiale, autore e protagonista della maggior parte dei racconti, e dall'altro in quanto pongono in

<sup>16</sup> Ivi, p. 102.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Cfr. al proposito G. Melloni, «Un anno sull'Altipiano» nella «Grande Guerra» di Monicelli, «Intersezioni», XXV 2005, pp. 53-81.

primo piano l'inconciliabilità della retorica dell'eroismo con le effettive condizioni del fronte.<sup>19</sup> Coi suoi «eroi della sana paura», e il suo interesse per la vita quotidiana dei soldati, *La Grande Guerra* sembrerebbe destinata dunque a portare a compimento la linea narrativa di *Trincee*, di *Guerra del '15* e di *Un anno sull'Altipiano*, se il riferimento a De Amicis non fosse però la spia di un'altra tradizione culturale.<sup>20</sup>

Nel film di Monicelli, in ogni caso, i soldati semplici non solo costituiscono i protagonisti della rappresentazione, ma fissano anche le modalità della narrazione. Lo dimostra la didascalia che segue i titoli di testa, «Ho lasciato la mamma mia/ per venire a fare il soldà», e che introduce la sequenza dell'arruolamento. Medesima funzione hanno le altre sei didascalie, tutte tratte da versi soldateschi, che strutturano così il film in capitoli titolati. Lo svolgimento del racconto è scandito dunque dai temi effettivamente cantati dai soldati italiani della Grande Guerra, e cioè, nell'ordine, l'arruolamento, la tradotta, la marcia per la prima linea, il rancio, la posta, l'amore e il Piave: si direbbero le tappe principali di un'esperienza tipo del conflitto, così come può essere stata ritenuta dalla memoria collettiva. Considerando che nel racconto per episodi è stata riconosciuta la modalità narrativa più ricorrente nella cultura contadina,<sup>21</sup> quella della *Grande Guerra* risulta una narrazione doppiamente popolare: da un lato per il suo andamento episodico, e dall'altro per la scelta di questi stessi episodi.

Un lavoro di documentazione simile a quello compiuto dagli sceneggiatori nell'ambito della narrativa e dei canti soldateschi è all'origine anche dell'immagine che il film attribuisce alla massa dell'esercito. Lo scenografo Mario Garbuglia ricorre infatti alle fotografie del fronte scattate dai soldati, che svelano una realtà assai diversa da quella tramandata:

La differenza fra le immagini ufficiali pubblicate dai giornali dell'epoca e questo materiale, piccole foto ingiallite dal tempo, era sostanziale. Da una parte retorica e grandiosità, dall'altra uno squallore, una miseria, un impressionante umano dolore: un grande accampamento di zingari, un formicaio costituito da migliaia di contadini che vivevano e soffrivano come sulla loro terra.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Cfr. G. de Leva, *Ufficiali narratori e soldati personaggi. Per una lettura della narrativa italiana della Grande Guerra*, in *The Great War in Italy. Representation and Interpretation*, a cura di P. Piredda, Leicester, Troubador, 2013, pp. 101-108.

<sup>20</sup> Cfr. G. de Leva, *Il popolo e la nazione. Un itinerario nella narrativa di guerra*, «Allegoria», XXVIII, 74 2016, pp. 79-96.

<sup>21</sup> Cfr. G. Falaschi, *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 25-53, e pp. 164-ss.

<sup>22</sup> Cfr. Calderoni, *La Grande Guerra di Monicelli*, cit., p. 201.

In base alla ricostruzione storica, e non per un intento polemico, *La Grande Guerra* ritrae di conseguenza l'esercito italiano come una massa lacera e sofferente, più simile al mondo contadino da cui proviene che non ad una moderna organizzazione militare. Nelle intenzioni di Monicelli, per di più, i protagonisti e gli episodi del film avrebbero dovuto staccarsi solo estemporaneamente dallo sfondo realistico:

Dell'evento della Grande Guerra volevo dare l'idea [...] di una specie di grossa pentola in ebollizione, da cui ogni tanto veniva fuori un personaggio; una massa amorfa di umanità, di soldati, di operai, di braccianti, sbattuti nelle trincee in mezzo al fango, lungo i tratturi, da cui uscissero qua e là dei tipi, dei momenti.<sup>23</sup>

La celebrità di Sordi e Gassman poneva però il rischio che l'attenzione del pubblico si concentrasse sulla coppia di soldati a scapito del vero protagonista, ossia la massa dell'esercito. Perché fosse invece ribadita l'appartenenza di Busacca e Jacovacci a quella «amorfa umanità», Monicelli si affida al lavoro di Giuseppe Rotunno. Le indicazioni fornite al direttore della fotografia consistono infatti nel ritrarre «anche gli attori principali senza quelle particolari attenzioni che si usano generalmente: cioè non preoccuparsi di illuminarli, affinché i loro volti spiccassero, affinché la loro presenza fosse, oltre che “sentita”, anche “vista” dal pubblico»; il risultato doveva essere «“appiattire tutto”», «“cacciare tutti nella stessa palude”».<sup>24</sup>

Il legame tra i due protagonisti e la collettività dei soldati viene chiarito da un movimento della macchina da presa, che non a caso ricorre all'inizio e alla fine del film. La sequenza dell'arruolamento si apre infatti con la cinepresa che avanza in carrellata lungo un'interminabile fila di coscritti, dalla quale, per reagire ad uno spintone, si distacca il personaggio di Busacca, mentre il piantone Jacovacci compare appoggiato alla parete opposta dello stanzone, intento alla propria maniche invece di mantenere l'ordine. Simmetricamente, nella sequenza conclusiva della controffensiva sul Piave, la cinepresa inquadra i cadaveri dei due protagonisti, per poi sollevarsi sull'avanzata dell'esercito. La vicenda di Busacca e Jacovacci andrà interpretata allora in relazione alla collettività dei soldati, da cui dapprima i due si distaccano, e a cui, sacrificata la vita, alla fine si ricongiungono.

Tanto l'iniziale separazione quanto la riunione conclusiva rispondono peraltro al carattere dei protagonisti. Il motivo per cui Busacca esce dalla fila dei coscritti è infatti la sua riottosità, o più precisamente un'intolleranza all'ordine e alla disci-

<sup>23</sup> Monicelli, *L'arte della commedia*, cit., p. 64.

<sup>24</sup> Cfr. Calderoni, *La Grande Guerra di Monicelli*, cit., p. 210.



plina che, in seguito, si scoprirà avere radici politiche, per quanto confuse. L'ex galeotto, amnistiato alla vigilia dell'entrata in guerra, ripete in ogni caso d'essere un lettore di Bakunin, non perdendo occasione di redarguire i compagni per la loro arrendevolezza al volere dei superiori. Questa stessa insubordinatezza, distolta però dall'orizzonte delle gerarchie italiane e indirizzata contro l'ufficiale nemico, è la causa della fucilazione del personaggio, che viene passato per le armi per aver reagito al commento ironico dell'austriaco.

Ciò che invece distingue Oreste Jacovacci dal resto dei soldati è la capacità d'utilizzare a proprio vantaggio la retorica di guerra. «Io uso obbedir tacendo e tacendo morir» ribatte a Busacca che gli rinfaccia d'essersi imboscato in sanità: una battuta indubbiamente comica al principio del film, ma che assume un aspetto tragico in relazione al finale, quando Jacovacci accetta la propria sorte col rifiuto di svelare la posizione del ponte, ed effettivamente muore tacendo. Giunti alla prova di valore, i due protagonisti rivelano dunque d'essersi corretti, d'avere quindi il diritto di rientrare nel seno dell'esercito, ossia della collettività: Busacca rivolgendo la propria intemperanza contro il nemico, e Jacovacci assimilando fino al sacrificio il patriottismo di cui in principio si approfittava.

L'evoluzione dei due protagonisti rimanda a quella per cui Peppe 'er Panterra dei *Soliti ignoti* da ladruncolo era diventato muratore, e costituisce il risultato dell'esperienza di guerra. Attraversando quell'«impresa troppo grande» ricorrente come uno schema narrativo nel cinema di Monicelli, Busacca e Jacovacci apprendono infatti i valori che in qualche modo giustificheranno il loro sacrificio. Si tratta d'una formazione implicita nello svolgimento del racconto, dove manca una vera e propria conversione dei protagonisti, che sarebbe risultata peraltro incoerente rispetto al loro carattere. Quest'ultimo richiedeva invece i modi della «commedia realistica», in quanto capace di cogliere anche gli aspetti cialtroneschi, che già il soggetto di Vincenzoni assegnava ai due personaggi di Toni e Bepi. Nella figura di Jacovacci ricorre per di più il tipo comico negativo inventato da Sordi: di qui il servilismo del personaggio, sempre pronto a schierarsi col più forte, e perciò spesso scorretto coi propri compagni. Dati questi presupposti, situati volutamente agli antipodi rispetto al sacrificio finale, a testimoniare dell'evoluzione dei protagonisti non è una trasformazione esplicita, quanto piuttosto una serie di incontri e di episodi.

Volendo ripercorrerne i più significativi, si può cominciare dalla sequenza della tradotta, quando la dichiarazione d'estraneità alla guerra che i due protagonisti si scambiano, l'uno adducendo ragioni politiche, l'altro motti patriottici, viene interrotta dall'inquietante arrivo d'un treno della croce rossa. L'episodio è tratto da *Guerra del '15* di Stuparich, dove la comparsa d'un convoglio carico di feriti ha

l'uguale effetto di troncatura l'euforia delle reclute.<sup>25</sup> In trincea, Busacca e Jacovacci hanno modo invece di confrontarsi con figure esemplari di commilitoni e di superiori, quali il soldato Bordin e il tenente Gallina. Il primo, che è la rivisitazione dello «zio Francesco» di *Un anno sull'Altipiano* di Lussu,<sup>26</sup> affronta qualunque pericolo, non però per eroismo tradizionale, quanto piuttosto per la propria famiglia, a cui spedisce i premi in danaro che riscuote sostituendo i compagni nelle missioni più pericolose. Il secondo incarna un vero e proprio modello di comandante: giusto, umano, sempre in prima linea coi propri uomini. Il legame dei due protagonisti con i commilitoni si consolida poi in opposizione alla retorica di guerra, come mostra l'episodio del rancio, ricavato stavolta da *Trincee* di Salsa:<sup>27</sup> nel film come nel libro, i soldati commentano sarcasticamente la copertina della *Domenica del Corriere*, che ritrae i fanti italiani in ozio tra trincee dotate d'ogni comfort.

A correggere Busacca e Jacovacci non è dunque la patria dei giornali, tantomeno quella visitata nell'episodio della licenza, quando i due finiscono in un salotto di beneficenza con tanto d'orazione carducciana, a cui Jacovacci risponde improvvisando una finta colletta per le famiglie dei soldati. Ad incidere sui protagonisti è piuttosto il paese della vedova Bordin, che racconta con dignità della propria miseria, e alla quale i due regalano il ricavato della colletta, o quello della festa popolare improvvisata nella sala d'aspetto della stazione, che non a caso chiude un episodio apertosi tra le fanfare delle autorità e le celebrazioni della borghesia. Avuto modo d'assistere alle conseguenze di Caporetto sui civili a Ponte San Fedele, alla vigilia del loro sacrificio i due protagonisti fanno un ultimo incontro, breve quanto significativo: un soldato mutilato d'una mano, che non chiede il congedo perché non ha più una casa dove tornare.

L'atto eroico con cui Busacca e Jacovacci si scrollano di dosso i propri vizi, e salvano la possibilità d'una controffensiva, si pone dunque al termine d'un itinerario, lungo il quale i due si confrontano con i valori, vissuti al di là d'ogni retorica, del cameratismo e del coraggio, e scoprono l'esistenza d'una patria per la quale vale la pena di combattere. È allora in base a questi principi che, secondo *La Grande Guerra*, anche due campioni «della sana paura» e dell'estraneità alle ragioni del conflitto possono trasformarsi in eroi.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Cfr. G. Stuparich, *Guerra del '15*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 5-6.

<sup>26</sup> Cfr. E. Lussu, *Un anno sull'Altipiano*, introduzione di M. Rigoni Stern, Torino, Einaudi, 2000, pp. 21-ss.

<sup>27</sup> Cfr. C. Salsa, *Trincee*, Milano, Mursia, 1982, pp. 97-101.

<sup>28</sup> Proprio come accade nel film che significativamente condivide *ex aequo* con *La Grande Guerra* il Leone d'oro alla Mostra di Venezia del 1959, ossia *Il generale della Rovere* di Rossellini. L'ambientazione è in questo caso la Seconda Guerra Mondiale, eppure anche il protagonista di Rossellini, davanti al plotone d'esecuzione nemico, si libera d'ogni doppiezza per rivelare una volta per tutte la propria personalità, che è quella di antifascista. Sul film e sulla questione dell'identità nazionale nel cinema italiano del secondo dopoguerra, cfr. A. Masecchia, *Vittorio De Sica. Storia di un attore*, Torino, Kaplan, 2012, pp. 164-170.

#### 4. La Grande Guerra nell'Italia della Repubblica

Nella sequenza conclusiva della *Grande Guerra*, un istante prima di mostrare la difesa vittoriosa dell'osteria Zanin, ultimo baluardo dopo la rotta di Caporetto, la macchina da presa inquadra un muro diroccato. I soldati vi hanno tracciato una scritta, «tutti eroi!», il cui senso può essere esteso alla vicenda dei due protagonisti, e all'intero film: l'Italia popolare di Busacca e di Jacovacci, còlta nei suoi vizi prima ancora che nelle sue virtù, per quanto poco irreggimentata e modernizzata, ha saputo essere valorosa, ed ha permesso col proprio sacrificio la difesa del Piave e la riscossa di Vittorio Veneto. Si tratta d'un contributo misconosciuto, stando alla battuta finale, che il sergente Battiferri, ignaro della sorte dei due protagonisti, pronuncia durante la controffensiva: «e pensare che anche stavolta quei due lavativi se la sono scansata». L'indiretto riferimento a Vittorio Veneto d'altra parte rimanda per opposizione all'ideologia mussoliniana, che aveva assunto la battaglia tra i suoi miti fondativi. All'idea del popolo combattente come origine e modello di un'Italia disciplinata e guerresca, il film oppone il ritratto del tutto diverso d'una collettività riottosa ed estranea alle ragioni del conflitto, ma capace ugualmente di concorrere al bene comune.

Quando però dalla rappresentazione del popolo si passa a quella dell'esercito, emerge la contraddizione a cui si è fatto cenno in precedenza: a dispetto delle intenzioni di Monicelli, per quanto poco marziali, le forze armate raffigurate nel film risultano conformi al canone della *Letteratura di guerra* (1935) delineato da Francesco Formigari sulla base delle esigenze del regime.<sup>29</sup> Il critico, infatti, non ha affatto quella «visione agiografica del comportamento eroico del nostro esercito»<sup>30</sup> che Monicelli attribuisce in blocco al fascismo, e che invece, insieme alla retorica dell'arditismo, è valida soprattutto per l'immediato dopoguerra; all'epoca della dittatura, Formigari cerca piuttosto nella partecipazione dell'Italia alla Grande Guerra un modello d'interclassismo, di «solidarietà nazionale», di eroismo di massa, che in gran parte il film finisce per confermare.

L'immagine dell'esercito nella *Grande Guerra* è infatti sotto diversi aspetti esemplare, in quanto assolve la scala gerarchica in ogni suo grado: a partire dal paterno generale, che, in ispezione delle prime linee, critica il rancio per dare soddisfazione ai soldati, passando ai Comandi delle retrovie, che durante l'assalto del ponte fingono di non intendere il commento sarcastico del maggiore Venturi, il quale, a sua volta, disobbedisce agli ordini per evitare la strage dei suoi uomini. Del benvenuto tenente Gallina si è detto, ma altrettanto positive sono le figure del

<sup>29</sup> Cfr. G. de Leva, *La guerra sulla carta. Il racconto del primo conflitto mondiale*, Roma, Carocci, 2017, pp. 213-9.

<sup>30</sup> Citato in G. Boitani, «(Ri)fare gli italiani»: *Post-war Italian National Identity, Gramsci, commedia all'italiana and Mario Monicelli's La Grande Guerra*, in *The Great War in Italy*, a cura di P. Piredda, cit., pp. 159-60.

capitano soprannominato «Bollotondo», che nell'eroica difesa dell'osteria Zanin mostra d'essere guarito dall'iniziale mania burocratica, e del sergente Battiferri, duro ma sempre in prima linea coi soldati. L'unico personaggio negativo è quello dell'aspirante ufficiale Loquenzi, che pure si ravvede, dopo aver causato la morte d'un portaordini per un'ottusa applicazione del regolamento.

L'esercito dalla *Grande Guerra* si fonda dunque su rapporti di tipo umano, e a sua volta genera l'integrazione tra le classi sociali, che restano però distinte, anche dal punto di vista del genere narrativo. Se alla truppa Monicelli applica infatti i modi della «commedia realistica», ai quadri superiori riserva invece un registro sentimentale.<sup>31</sup> Quest'ultimo, utilizzato per gli stessi intenti, è alla base di un'opera a cui non a caso gli sceneggiatori si richiamano, per quanto non abbia nulla a che fare con il primo conflitto mondiale, e cioè *La vita militare* di De Amicis. Si torna indietro così fino ai tempi dell'Unità d'Italia e della nascita stessa dell'esercito nazionale, considerato dallo scrittore nei termini di un'istituzione che, negli interessi della borghesia, avrebbe potuto costituire un fattore d'ordine e d'unificazione. Di qui i personaggi dei coscritti di campagna, che hanno modo di mescolarsi con commilitoni di diverse regioni, nonché d'incontrare superiori d'estrazione e cultura più elevate, i quali coinvolgono le classi meno abbienti nella lotta al brigantaggio come nella repressione dei tumulti.

Se questa funzione di gendarme viene meno nell'esercito della *Grande Guerra*, d'altra parte il film conferma tanto *La vita militare* di De Amicis quanto *La letteratura di guerra* di Formigari riguardo alla questione di fondo, ossia alla legittimazione gerarchica delle divisioni sociali, rispondendo così ad un compito analogo a quello attribuito dai due autori alle forze armate: vi confluiscono infatti i dialetti e gli stereotipi d'una nazione ancora divisa, che si riunisce poi nell'unità del battaglione, in un accordo tra soldati popolani e superiori borghesi che il cappellano militare, per quanto poco ortodosso, pronto com'è ad indicare il bordello ai combattenti, finisce in ogni caso per consacrare. Più per come è effettivamente stato, l'esercito viene rappresentato insomma per come avrebbe dovuto essere: un modello di società, che Monicelli, lungi dal rompere con la tradizione culturale,<sup>32</sup> propone all'Italia del secondo dopoguerra, non molto diversamente da quanto avevano fatto De Amicis al tempo del Regno d'Italia, e Formigari all'epoca del regime.

<sup>31</sup> Nella sua recensione del film, Carlo Emilio Gadda osserva qualcosa di simile, e cioè che, a differenza di quello italiano, l'esercito nemico viene ritratto in una chiave seria: cfr. C.E. Gadda, *Dal Carso alla sala di proiezione*, in Id., *Scritti vari e postumi*, a cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Milano, Garzanti, 2009, p. 1173.

<sup>32</sup> Come sostiene invece G.P. Brunetta, *Cinema italiano. Da Roma città aperta a I soliti ignoti. La grande stagione neorealista*, Milano, RCS, 2008, p. 487.

Ne risulta un'idea della Grande Guerra che probabilmente è a tutt'oggi assai diffusa, e cioè di un episodio tragico, ma non assurdo, come invece «l'inutile strage» denunciata da Benedetto XV, la pirandelliana «guerra di macchine» e «di mercato»,<sup>33</sup> l'«ignobile tragedia»<sup>34</sup> di Céline o l'ecatombe d'una generazione raccontata da Remarque e da Milestone. D'altra parte, il senso del conflitto che scaturisce dal film di Monicelli è tutt'altro rispetto a quello strenuamente difeso da Lussu, alla realizzazione cioè delle istanze repubblicane e sociali, e riguarda piuttosto l'incontro al fronte tra settentrione e meridione d'Italia, tra benestanti e disagiati, istruiti e analfabeti. Questo presunto apporto della guerra al consolidamento della nazione finisce per sovrapporsi e in qualche modo per disinnescare l'esperienza popolare che pure il film ha il merito di portare alla luce. Diventa infatti difficile stabilire se la patria difesa dal sacrificio di Busacca e di Jacovacci sia quella a cui bisogna poi rendere giustizia, l'Italia cioè della vedova Bordin, e non invece la nazione esemplificata dall'esercito, dove ciascuno mostra di meritare il grado che possiede.

Di qui la distanza di fondo della *Grande Guerra* dalle altre opere a cui pure gli sceneggiatori si richiamano, in particolare da *Un anno sull'Altipiano* e da *Orizzonti di gloria*. In questi ultimi due casi, la critica nei confronti dei quadri superiori è infatti radicale, con i generali che mandano i soldati al macello per pura follia, come succede in Kubrick, o per ambizione personale, come avviene in Lussu. Per entrambi gli autori, il cieco dominio dei Comandi rimanda ad una supremazia di classe altrettanto odiosa, in quanto la gerarchia militare dell'esercito rispecchia direttamente la struttura sociale della nazione. Ne sono dimostrazioni gli ambienti alto borghesi in cui si muovono i generali di *Orizzonti di gloria*, o, al contrario, la coscienza di classe acquisita dai fanti di *Un anno sull'Altipiano*. Tutt'altro il risultato a cui pervengono i personaggi della *Grande Guerra*: se il film guarda infatti ai soldati d'estrazione popolare dalla prospettiva del loro contributo a Vittorio Veneto, il libro, invece, lo fa in vista della lotta contro le dittature; al «tutti eroi» di Monicelli, insomma, Lussu avrebbe potuto ribattere: tutti resistenti.<sup>35</sup>

Busacca e Jacovacci rientrano di conseguenza solo in parte tra i *Nostri antenati*, per rifarsi alla trilogia conclusa proprio nel 1959 da Italo Calvino, e cioè all'opera di ricerca delle radici dell'Italia repubblicana.<sup>36</sup> Più che ideali predecessori degli antifascisti, come il protagonista della *Licenza* (1973) di Beppe Fenoglio, che di

<sup>33</sup> Cfr. L. Pirandello, *Interviste a Pirandello*, a cura di I. Pupo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, p. 113.

<sup>34</sup> L.F. Céline, *Cahiers Céline. 4. Lettres et premiers écrits d'Afrique. 1916-1917*, a cura di J. P. Dauphin, Paris, Gallimard, 1978, p. 61.

<sup>35</sup> Cfr. al proposito de Leva, *La guerra sulla carta*, cit., pp. 228-48.

<sup>36</sup> Per una lettura storico-politica dei *Nostri antenati* di Calvino, cfr. R. Bigazzi, *Le risorse del romanzo. Componenti di genere nella narrativa moderna*, Pisa, Nistri-Lischi, 1996, pp. 256-ss.

ritorno dal fronte si scaglia contro i borghesi del caffè di Alba, si direbbe che Busacca e Jacovacci siano antenati di a-fascisti: in guerra, per dirla con Lussu, non hanno maturato alcuna presa di coscienza propedeutica ad un futuro riscatto, né hanno individuato il vero nemico nei vertici della gerarchia militare. Quando il «pugno di briganti» di cui parla *Un anno sull'Altipiano* si trasferisce dai Comandi dell'esercito al potere politico con la Marcia su Roma, da uomini come Busacca e Jacovacci non si può immaginare perciò una vera e propria opposizione, ma al massimo una refrattarietà simile a quella dimostrata nell'episodio dell'ardito: quest'ultimo, che effettivamente nell'aspetto rammenta un miliziano fascista, finge d'innescare una granata per misurare il valore degli aspiranti arditi, e i due se la danno a gambe levate.

Nella filmografia di Monicelli, *La Grande Guerra* costituisce in ogni caso soltanto il primo passo di un'inchiesta storica che nel suo svolgersi muta e acquisisce spessore. Lo dimostra il film che, nell'immagine come nel racconto, nella scenografia cioè ispirata alle fotografie dell'epoca, e nella narrazione scandita dai canti popolari, prosegue nell'opera di ricostruzione del passato, ossia *I compagni* (1963). Se non fosse un anacronismo, si direbbe allora che il regista continui a guardare a De Amicis, ma il riferimento passi dalla *Vita militare* al *Primo maggio*.<sup>37</sup> Il romanzo, scritto all'inizio degli anni Novanta dell'Ottocento, viene pubblicato soltanto nel 1980, eppure il film ne condivide tanto l'ambientazione torinese all'epoca dei primi scioperi operai, quanto il valore di svolta. Sulla base delle convinzioni socialiste, De Amicis giunge infatti a sconfessare l'opera d'esordio, in particolare riguardo alla concezione delle forze armate. Lo stesso avviene nei *Compagni*, dove, come in *Primo maggio*, l'esercito non è più un modello d'integrazione, ma al contrario uno strumento di repressione: nella conclusione della vicenda, ai soldati viene ordinato di sparare sugli operai decisi ad occupare la fabbrica, e così un coscritto abruzzese partecipa involontariamente all'assassinio del giovane Omero, fratello della sua fidanzata. Alla base delle forze armate, la difesa del potere subentra dunque ai rapporti umani della *Grande Guerra*. Dal canto suo, il coro popolare protagonista dei *Compagni* è impegnato nell'acquisizione della coscienza di classe, anziché nella scoperta della patria, e il giovane Raul, in un percorso di formazione opposto a quelli del Pantera dei *Soliti ignoti* e di Busacca e di Jacovacci, passa dall'integrazione alla marginalità, ossia dalla condizione di operaio alla lotta clandestina per la difesa dei lavoratori.

A questo punto, si può tentare di tracciare una costante, che lega l'epoca di De Amicis a quella di Monicelli, passando per gli anni in cui opera Lussu. Alla fine

<sup>37</sup> Sul romanzo e più in generale sull'ultimo De Amicis, cfr. S. Timpanaro, *Il socialismo di Edmondo De Amicis*, Verona, Bertani Editore, 1983.

dell'Ottocento, durante il conflitto mondiale, nel primo e nel secondo dopoguerra, infatti, la rappresentazione dell'esercito e di conseguenza della guerra mutano radicalmente a seconda che venga presa o meno in considerazione la questione sociale. Quando ciò accade, come nei *Compagni*, lo stesso autore che in conformità alla tradizione aveva sostenuto il valore nazionale delle forze armate, deve svelarne la subordinazione agli interessi di parte. Come dimostra *La Grande Guerra*, non bastano insomma l'interesse al mondo popolare, né gli strumenti dissacranti del comico, per interrompere una continuità sostanziale tra le retoriche militari sabauda, fascista e repubblicana.

È invece l'incontro con la questione sociale ad indurre Monicelli a cambiare strada, e in qualche modo a riportarlo sui binari della ricerca degli antenati. Al riguardo, torna utile per concludere un altro scrittore che negli anni Cinquanta è impegnato nella stessa opera di Calvino e di Fenoglio, e cioè Vasco Pratolini.<sup>38</sup> Dopo aver rappresentato nei primi romanzi la Resistenza e l'immediato dopoguerra, con *Metello* (1955) Pratolini si volge all'Italia di fine Ottocento, ritrovando nella classe operaia una delle principali forze storiche dell'epoca. Monicelli percorre una parabola simile: un'iniziale cronaca in presa diretta del dopoguerra, svolta come si è visto nei termini della «commedia realistica», a cui segue una ricostruzione storica che, senza abbandonare la prospettiva comica, dalla Prima guerra mondiale si sposta all'Italia dell'Ottocento, inoltrandosi anzi con *L'armata Brancaleone* fino al Medioevo.<sup>39</sup>

I protagonisti sono i medesimi, spesso si tratta addirittura degli stessi attori, chiamati dal capocomico Monicelli a reinterpretare il ruolo di "soliti ignoti" nelle epoche e nei luoghi dove si svolge «l'impresa troppo grande» in questione: ladruncoli, soldati o operai, capaci nei casi migliori di prendere coscienza della propria condizione e di ribellarsi, e in generale di scavalcare i tradizionali confini del comico per rivendicare la dignità del dramma. *La Grande Guerra*, pur smascherando solo in parte le versioni ufficiali del conflitto, ha il merito d'inaugurare questa tragicomica rivisitazione del passato, e soprattutto di riportare alla luce il contributo pagato dal mondo popolare. È da qui, infatti, che prende avvio un'operazione davvero demistificante, tanto in sé quanto in rapporto all'identità della nazione, e cioè, più che la rilettura delle vicende d'Italia, la riscoperta della storia delle classi subalterne.

<sup>38</sup> Cfr. Bigazzi, *Le risorse del romanzo*, cit., pp. 256 ss.

<sup>39</sup> Cfr. L. Buccheri, *Il pernacchio e la Storia*, in *Lo sguardo eclettico*, a cura di De Franceschi, cit., pp. 162-175.