

Il mito montato Costruzione della memoria e manipolazione audiovisiva nei documentari di montaggio italiani sulla Grande Guerra

Alessandro Faccioli

Il lavoro di analisi dei filmati girati sul fronte italiano durante la prima guerra mondiale può senza tema di smentita esser ritenuto tra i più incerti e i più aperti a margini di creatività ermeneutica. Prendendo in considerazione il patrimonio di immagini *dal vero* giunto sino a noi, naufraga innanzitutto ogni proposito serio di vaglio filologico, di fronte a una materia sfrangiata, contaminata dalle esperienze antologiche combinatorie succedutesi nel tempo, spogliata dei suoi tratti riconoscibili, indexicali (soprattutto le didascalie), e abbassata pertanto al ruolo modulare di elemento stereotipo, spesso anonimo. Nella forma “originaria”, integra, dell’attualità cinematografica e del documentario, disponiamo oggi di ben pochi esempi. In molti casi le immagini girate sui fronti italiani sono visibili perché, a guerra in corso, già sbriciolate in cinegiornali stranieri oggi conservati. Molto, come è noto, è andato invece perduto¹. La riutilizzazione delle immagini nei documentari di montaggio prodotti dopo la fine del conflitto – il primo in cui l’incontro tra cinema ed evento bellico si dia compiutamente, per le dimensioni dei rispettivi fenomeni, la molteplicità dei punti di vista, l’impegno propagandistico e commerciale, l’investimento ideologico e spettacolare – se da un lato ne ha consentito la visibilità e a volte, in parallelo, la sopravvivenza, dall’altro ha, non di rado, decontestualizzato i dati visivi, favorendone l’inconsulta disseminazione semantica e un sicuro sperpero di coerenza strutturale. È come se ci trovassimo di fronte a un edificio altomedievale, alla cui costruzione hanno concorso le pietre sottratte ad antichi fabbricati romani: se del primo conosciamo oggi funzione e struttura, dei secondi non è possibile invece immaginare l’aspetto originario.

Qualche volta ci si dimentica, e ciò vale soprattutto per lo spettatore occasionale, che la messa in forma di immagini di guerra la quale abbia come obbiettivo la fruibilità delle stesse in un contenitore “antologico” (il documentario di montaggio per il cinema o la televisione, il programma o servizio informativo televisivo, il prodotto multimediale) attiva processi che determinano un intervento sui materiali che possiamo definire “di terzo grado”. È fondamentale dunque distinguere tra *immagini* commissionate nel corso degli eventi da produttori privati o da committenti istituzionali talora, fortunosamente, ancor oggi consultabili come girato o come “scarto” (si pensi a raccolte come quella degli archivi militari francesi dell’ECPA, l’*Établissement Cinématographique et Photographique des Armées*); *immagini* montate all’interno di documentari e cinegiornali (ad esempio la serie prodotta nel 1917-18 *Giornale della guerra d’Italia*) che uscivano regolarmente, in un “mercato comune” tra alleati, e che ha evidentemente favorito la comparsa degli stessi materiali in più film; e le *immagini* manipolate, decontestualizzate, piegate alle sorti di nuovi e talora imprevedibili processi di significazione, dei documentari di montaggio prodotti dal 1919 in poi.

Questa stratificazione di interventi – la quale a sua volta produce un vero e proprio palinsesto di significanti – rende molto importanti ricerche mirate che possano chiarire la filiera testuale che sta a monte di film oggi consultabili con facilità rispetto al passato. Detto altrimenti: la maggior parte dei filmati che dopo la fine degli anni Dieci, per novant'anni, sono stati composti con ciò che è stato girato sui fronti italiani durante la Grande Guerra, è una congerie talora inconsulta di immagini che spesso non ha relazione alcuna con le didascalie o con il contenuto della voce narrante; un impasto determinato non sempre da esigenze ritmiche, narrative, ma più che altro da assenza o non disponibilità di altri materiali, incompetenza scientifica, sciatteria, problemi di diritti.

Si è scelto di prendere qui in considerazione esempi di documentari di montaggio riconducibili a fasi del cinema italiano e a situazioni politico-culturali diverse, concentrando l'attenzione sullo snodo della rappresentazione degli eventi di Caporetto. Un percorso rapsodico che invita a riconsiderare la forma-antologia quale luogo di confluenza di tensioni non sempre risolte tra urgenze di comunicazione ideologica e istanze peculiari del discorso audiovisivo.

C'è innanzitutto da riflettere sui processi di costruzione di una memoria condivisa che presiedono alla realizzazione di un documentario compilato con materiali filmati da cineoperatori di guerra², obbligati a seguire percorsi visivi rigidamente sottomessi a censura e a svolgere il proprio compito impressionando pellicola pur in assenza di eventi significativi, a causa di limitazioni strutturali, logistiche, tecniche oggi ben note ma spesso in passato ignorate o sottovalutate.

La rappresentazione documentaria della prima guerra non finisce certo con Vittorio Veneto e le visite dei Reali a Trento, Trieste e alle terre liberate. La periodizzazione del suo fenomeno cinematografico deve innanzitutto allargarsi a comprendere a pieno titolo i giorni celebrativi della traslazione della salma del Milite Ignoto da Aquileia a Roma, oggetto di un film (*Gloria. Apoteosi del soldato ignoto*, 1921, ora restaurato³ e da non confondersi, come spesso è stato fatto, con *Gloria* dell'Istituto Luce del 1934) proiettato in tutta l'Italia in occasione di manifestazioni promosse dall'azionismo reducistico. E inoltre i sacri pellegrinaggi ai cimiteri monumentali del Nord-Est, ricordati anche nei lavori che Comerio appronta nel corso degli anni, assemblando filmati eterogenei. Il Friuli e la Venezia Giulia sono in particolare oggetto, tra gli anni Venti e Trenta, di numerosi documentari in cui viene celebrata l'epopea del Carso. La liturgia visiva delle visite ai luoghi sacri dei combattimenti, ai cimiteri militari, si fonde con la proposta della commemorazione dei caduti (si pensi a film come *Friuli, Sentinella della Patria...*⁴, *Dal Grappa al mare*, *Gorizia e i campi di battaglia*, *Gloria. Apoteosi del soldato ignoto*, *Battaglia del Piave*, *Sulle vie della Vittoria*).

A cosa servono oggi i documentari di montaggio e, soprattutto, a chi sono utili? Da chi sono visti, oltre che dagli appassionati di storia contemporanea e di cinema? Sono concepiti e strutturati come strumenti didattici, formativi, in grado di "illustrare" gli eventi a chi della guerra non sa nulla? O ambiscono piuttosto a porsi quale ausilio parallelo alle forme classiche di trasmissione del sapere, e di quelle cartacee e orali in particolare? I film di montaggio che illustrano la storia nazionale e quella mondiale, affrontata secondo esigenze commerciali e urgenze ideologiche diverse, hanno responsabilità grandi nell'educazione civile dello spettatore, spesso così introdotto alla materia, prima di ogni contatto istituzionale, libresco. È molto importante che esistano simili forme di educazione complementare, sostitutiva, certo sottostimata nel suo impatto formativo⁵. Sono peraltro poche le persone che si preoccupano dei requisiti estetici del prodotto e dell'affidabilità di costrutti storico-divulgativi che evadono spesso verifiche scientificamente fondate. Compiti però essenziali, a maggior ragione se è vero che «oggi la storia non è al centro delle passioni e degli interessi dei giovani perché non appare in grado di dare risposte sicure ai problemi morali ed esistenziali che essi avvertono di fronte alle angosce e alle speranze della contemporaneità in cui sono immersi»⁶. In tempi di crudo disincanto e ideali derisi, è necessario ricordare che la storia aiuta la formazione del cittadino non solo da istruire ma anche da accompagnare nella maturazione di una coscienza sociale ed este-

tica, attraverso l'esempio di un metodo aperto al confronto tra voci differenti, dissonanti, contrastando «qualsiasi forma di *reductio ad unum*, che è la matrice di ogni fondamentalismo»⁷.

Sono pochi ma evidenti i punti di contatto tra le pratiche d'assemblaggio dei documentari di montaggio e quelle delle antologie letterarie, dove il florilegio affiora dal magma di una testualità virtualmente ingestibile. Lo scarto sta innanzitutto nell'ambizione non dichiarata delle antologie letterarie di contribuire alla formulazione di un canone che possa servire da punto di riferimento imprescindibile. Un macrotesto che escluda le linee "secondarie" non funzionali a un modello organico. Ambizione, questa, temperata quasi sempre da caute note programmatiche in apertura di lavoro, a calibrare gli obiettivi e giustificare presenze ed esclusioni. Nel lavoro di bassa cucina audiovisiva non ci si fa simili scrupoli e vige il silenzio su ogni questione metodologica, filologica, selettiva, quasi anche il più piccolo accenno dovesse appesantire insopportabilmente la fruizione. E tra la ricerca della fluidità e la scusa opportunistica, vi è un passo.

La difficile reperibilità e la problematica accessibilità dei materiali su pellicola, per molto tempo hanno condizionato la conoscenza di quanto si sarebbe voluto includere in una selezione di immagini della Grande Guerra italiana. Politiche d'archivio non sempre trasparenti, dispersione, cattiva conservazione e, soprattutto, usura e naturale decadimento dei nitrati, hanno fatto sì che la selezione venisse operata in una rosa ristretta di possibilità. La comprensibile assenza di materiali che testimoniassero alcuni eventi importanti della guerra ha spinto i compilatori dei documentari a "coprire" i vuoti, accostando un commento sonoro, altrimenti celibe, a un visivo improvvisato.

A ciò si aggiunga che quello della Grande Guerra è un discorso a lungo rimosso dal cinema italiano, soprattutto di fiction, evitato sino al punto di far parlare di una "politica del silenzio"⁸, solo in apparenza negli ultimi anni scalfita dalla produzione di qualche film sul tema. Se non si fa riferimento al quadro politico generale dal fascismo in poi, risulta incomprensibile e semplicemente incredibile che il cinema italiano si sia lasciato sfuggire, a differenza degli altri maggiori sistemi nazionali produttivi europei, una simile occasione di epica spettacolare, naturale agente di traiettorie mitopoietiche corroborate invece ampiamente dai risultati della letteratura⁹ e delle altre arti.

Si può quindi pensare a una "rivincita" della rappresentazione del mito della Grande Guerra attraverso la divulgazione antologica dei materiali documentari; rivincita nei confronti delle molte occasioni sfruttate male o negate al cinema a soggetto. Il cinema non-fiction, Cenerentola degli schermi, riesce così in Italia dove la dama corteggiata dal pubblico non è mai riuscita veramente ad arrivare, ovvero alla proposta di un repertorio partecipato di immagini in movimento e di temi storici affrontati senza secondi fini melodrammatici, comici, parodici. È corretto sostenere che il modo documentario riesce laddove i progetti di film di finzione subiscono invece ogni sorta di veto incrociato e patiscono ogni tipo di pregiudizio, morendo spesso sul nascere o virando in direzione di compromessi che tradiscono la diffusa volontà politica di non impegnarsi sul tema.

I filmati "originali" non-fiction, forti di una discutibile aura di obiettività conferita dalla loro natura documentaria, sono riusciti in molti casi a neutralizzare i preconcetti di chi vede, con i film a soggetto, potenzialmente in discussione il baluardo simbolico della Grande Guerra vittoriosa. Quest'illusoria garanzia fornita da materiali prodotti dalle sezioni cinematografiche degli eserciti, ambiguo e addomesticato specchio della vita di trincea, del tempo libero, delle manovre, dei teatri d'azione di soldati coinvolti in un'epopea subito sclerotizzata su rigidi protocolli discorsivi, ha curiosamente arginato l'idea che queste immagini potessero essere manipolate. Si tratta – da molto tempo risulta chiaro – di una convinzione fragile e immotivata, frutto d'ignoranza in materia audiovisiva, in particolare relativamente alle potenzialità della messa in serie e del montaggio, e alle astuzie diversive del commento verbale.

I documentari in cui si riutilizzano immagini della Grande Guerra hanno creato meno complicazioni a produttori e ad autori rispetto ai film di fiction. Agli occhi del politico, del produttore, del rappresentante delle istituzioni, la sceneggiatura è snodo processualmente problematico nella creazione

di una storia: porosa al punto da nascondere alla lettura il possibile esito della sua finalizzazione schermica. Quali sceneggiature, quali scalette nel campo del documentario di montaggio storico sono state mai proposte preventivamente a commissioni di censura?

Per l'Italia del dopoguerra questi lavori rappresentano quindi le prime occasioni per riflettere (sul)la propria recente storia e divulgare sinteticamente a un pubblico ampio quanto era stato visto in precedenza in forma seriale nei cinegiornali che a cadenza regolare affiancavano melodrammi e film d'azione freschi d'uscita. Lavori che nel corso dei decenni presenteranno più volte le stesse immagini, dando in apparenza fondo a ogni disponibilità iconografica.

In realtà se la cornice di partenza è la stessa – come lo schema di un sonetto da riempire di contenuti e parole – minime variazioni discorsive sono state in grado di spostare il baricentro di una materia sensibile, fatta di immagini dal segno incerto, facilmente strumentalizzabili. È evidente come i lavori risentano, solo in apparenza innocentemente, del clima politico ed estetico in cui sono stati concepiti, e delle esigenze della committenza, attenta a spendere il discorso sulla Grande Guerra per parlare in realtà, molto spesso, anche dell'attualità. Guerra e intervento, quando non volutamente messi ai margini di ogni discorso, sono risultati terreno adatto alla ridefinizione del mito della vittoria attraverso una proposta "fluttuante" al pubblico italiano cinematografico e televisivo.

Si fatica a tener conto del numero dei documentari di montaggio italiani dedicati alla prima guerra mondiale. Editori e produttori improvvisati hanno spesso favorito la realizzazione di prodotti commerciali inadeguati, per l'assenza di un budget adatto, per il mancato coinvolgimento di storici della contemporaneità e del cinema d'alto profilo, per l'ignoranza colpevole del patrimonio di pellicole disponibili in archivi meno noti di quelli più gettonati e vicini a casa.

A partire dagli anni Venti, emerge prepotente il bisogno di raccontare per immagini la strada che ha portato a Vittorio Veneto, opportunamente depurata delle tappe ingloriose, proposta a un popolo che inizialmente non *vuole* dimenticare, quindi, con il fascismo, non *deve* dimenticare, e infine, nel secondo dopoguerra, *prova* a ricordare per non concentrarsi esclusivamente su un passato prossimo doloroso di sconfitta, umiliazione e caparbia fatica da ricostruzione. Sin dai titoli di alcuni di questi lavori si intuiscono i diversi obiettivi che presiedono alla formulazione di un discorso condiviso nel quadro di stagioni della politica italiana difforni tra loro. Obiettivi a volte non esclusivamente culturali che si traducono in affermazioni icastiche di ridefinizione compendiarie: dai trionfalistici *Guerra nostra*, *Apoteosi* e *Gloria* di regime, al rievocativo e nostalgico *Il Piave mormorò...* della metà degli anni Sessanta, alla didassi audiovisiva con ambizioni spettacolari della *Storia d'Italia (L'Italia in guerra)*, fino alle liriche evocazioni dei nostri giorni di *Prigionieri della guerra*, *Su tutte le vette è pace*, *Oh! Uomo* di Gianikian e Lucchi, in cui filmati disparati sono assemblati con spirito *found footage*.

Nei documentari di montaggio "classici", realizzati indicativamente tra gli anni Venti e i Sessanta, attraverso il racconto ordinato degli eventi si celebra il mito della vittoria. Un patrimonio di conoscenze istituzionalizzate che, nel rispetto di un nucleo tematico invariabile, attraverso progressive riformulazioni diviene il punto di partenza per la costruzione dell'identità nazionale. Apparentemente simili nell'impianto e nei contenuti, in realtà progetti differenti sottendono finalità non di rado opposte, sensibili alla temperatura politica corrente. Ricorrono strutture narrative semplificate e strategie comunicative primarie. L'ordinamento cronologico è il viatico per la comprensione della consecuzione dei fatti. Ricorrono raccordi tra un'immagine e l'altra che, nella ricerca pretestuosa di continuità d'azione e di movimento, risultano abilmente ingannevoli. L'utilizzo disinvoltato di materiali riconducibili a epoche e contesti diversi del conflitto, scompagina la presunta coerenza di partenza dei cinegiornali e dei documentari originali. Nello spazio di una sequenza si può saltare a piedi pari dalle trincee del Carso a quelle del Grappa, dalle rovine di Gorizia a quelle del Trevigiano, dalle esercitazioni anteguerra agli addestramenti delle truppe nel 1915, dal canale di Otranto alle rade istriane. Raramente la conoscenza dei palinsesti di divise e copricapo succedutisi



La rappresentazione di Caporetto ne *Il Piave mormorò...*, 1964

negli anni, del profilo dei monti contesi, della logistica bellica, aiuta a smascherare lo scardinamento filologico. Soprattutto, è molto spesso ambigua la natura dell'istanza narrante (chi parla?), che attraverso le didascalie o la *voice over* veicola informazioni che si propongono di (s)piegare la pista visiva, coprendo retoricamente le lacune del non filmato, di ciò che non è mostrabile.

Le progressive innovazioni tecnologiche del dispositivo hanno dato vita a documentari di montaggio cinematografici muti e sonori, documentari televisivi (format della televisione pubblica o satellitare privata), prodotti audiovisivi destinati alla vendita (multimedia, Vhs, Dvd). All'inizio degli anni Trenta, con il sonoro viene presentata la riedizione di molti documentari di montaggio celebrativi. Ne sono distribuiti anche di stranieri, come *Guerra nostra* (o *La nostra guerra*) del 1925, che nel 1932 la Pathé ripresenta in formato amatoriale (nell'edizione di L. Ristori per conto del Luce, Edizione Propaganda Italica), e *La guerra mondiale* di Truman Talley, che, distribuito in Italia tra la fine del 1934 e l'inizio del 1935, la Fox Film lancia sul mercato quale «documentario [...] sintesi del periodo storico durante il quale si preparò e si svolse la grande guerra mondiale»: opera compilata a partire da «una serie di film documentari pervenuti alla Fox da tutto il mondo», grazie a un «montaggio abilissimo»¹⁰.

Sono però i film di produzione italiana del periodo fascista a non contenere riferimenti, se non elusivi, a Caporetto. Così *Apoteosi*, *Guerra nostra*, *Gloria*, ma anche la docu-fiction *Camicia nera*¹¹. All'inizio degli anni Trenta, in parallelo alle possibilità di una rappresentazione sonora composta di voci, musiche (canzoni patriottiche) e rumori in grado di suggerire la complessa sfera auditivo-sensoriale nella quale i protagonisti della guerra si sono trovati coinvolti¹², compaiono documentari di montaggio rivelatori di come il clima politico-culturale fascista piegasse alla propaganda forma e contenuti, strumentalizzando sacrificio collettivo e vittoria in direzione del naturale approdo alla marcia su Roma. Il finale di alcuni di questi documentari prevede infatti l'aggiunta posticcia della voce e delle immagini del Duce, che si saldano direttamente con quelle di Vittorio Veneto e della tumulazione del Milite Ignoto.

Tra coloro che al riutilizzo delle immagini filmate durante la guerra dedicano energie nel corso dell'attività professionale successiva, si è già accennato a Luca Comerio. Il fotografo e cineasta milanese¹³ valorizza pellicole da lui stesso girate, a partire dalla *Grande giornata storica italiana: 20 maggio 1915*, in cui viene documentato l'arrivo al Quirinale dei membri del governo di Salandra per la riunione che avvia la nazione al conflitto, sino a condividere con altri operatori militari per tutto il 1917, dopo la costituzione della Sezione Cinematografica del Regio Esercito e della Marina, onori

e oneri delle riprese di guerra. Comerio cederà progressivamente il passo nel 1918, ormai alle prese con generi differenti, e prima di dedicarsi alla documentazione dell'impresa fiumana (*Il paradiso nell'ombra delle spade*, 1921), all'esaltazione dello spirito politico degli arditi tempi nuovi (*Giovinezza, giovinezza primavera di bellezza...*, 1922, commissionato dalla Federazione Fascista Milanese), alla celebrazione delle multiformi imprese degli sportivi automobilisti, ciclisti, podisti, nuotatori, cavalieri... È così l'unico operatore, peraltro mai arruolatosi, a firmare produzioni che sovvertono l'abituale animato di chi al fronte si trovava dietro la macchina da presa. Forse nessun documentario di montaggio sulla guerra italiana ha fatto a meno dei suoi filmati di pianura e di montagna.

Comerio è però artefice e allo stesso tempo vittima della manipolazione politico-retorica cui i materiali girati dalla sua scuderia sono stati sottoposti. Ciò risulta evidente dalla visione del «Giornale Luce» n. 57 del 15 luglio 1940, dedicato alla *Morte di Luca Comerio fotografo del Re d'Italia*, in cui la commemorazione passa attraverso il solo *Incontro delle L.L.M.M. il Re d'Italia e l'Imperatore di Germania a Venezia il 25 marzo 1908*, parte della serie *Incontro dei Reali a Venezia*. Il «pioniere del cinema» è così celebrato strumentalmente. Tra tutte le immagini possibili, vengono scelte queste, per motivi politici contingenti, allo scopo di certificare l'amicizia storica tra i due popoli, argomento, al momento della morte di Comerio, di stringente attualità e, forse, unico veramente utile al Luce. Lo speaker informa che «nei giorni in cui le potenze dell'Asse consacrano nella vittoria l'alleanza e l'amicizia dei due popoli, questo documento acquista per merito dell'umile ma valoroso operatore un indubbio valore storico». Le contingenze storiche non permettono certo che siano ricordati i più famosi filmati da lui realizzati durante la guerra tra austro-tedeschi e italiani, sui quali costruisce parte della propria fama. Il lavoro di Comerio è ricordato per mezzo di una velata strumentalizzazione delle immagini di un uomo che il Luce non tratta certo bene negli ultimi anni di vita. Bisognoso di un lavoro, viene infatti respinto più volte nel momento in cui cerca collaborazione, contattando direttamente persino Mussolini con il miraggio di una mediazione¹⁴.

Alla fine del 1934 *Apoteosi* è pronto. Promosso dalla Sezione di Milano dell'Associazione per la Campana dei Caduti, è definito come una «rievocazione della nostra guerra compiuta sulla scorta di documenti dell'Istituto Luce e degli Stati Maggiori della Guerra e della Marina», che, oltre a «un efficace commento musicale», si appoggia alla voce dell'On. Delcroix che «per dare il suo appoggio alla benefica iniziativa ha personalmente inciso i brani del discorso che egli pronunciò alla inaugurazione della Campana»¹⁵.

È interessante notare come la spinta decisiva alla produzione di alcuni di questi film derivi dal loro carattere benefico. Distribuzione e proiezione si danno anche in circuiti paralleli a quelli di prima e seconda visione, e in particolare nelle sedi delle associazioni militari, dei caduti, dei reduci, mutilati e feriti di guerra. Non essendo riconducibili alle principali case di produzione, questi lavori non ottengono molto spazio sulle riviste specializzate, senza essere peraltro relegati in una cerchia di fruizione limitata. L'ingente ricavato di *Apoteosi*, per esempio, viene interamente dedicato alla costruzione del torrione monumentale che accoglie la Campana dei Caduti.

Insieme alla distribuzione di queste pellicole documentarie di montaggio dalle finalità celebrative, in un periodo in cui nuove prospettive di guerra si vanno delineando per le difficoltà di un accordo sul disarmo, vi è chi decide di approntare una nuova edizione italiana del film pacifista *All'ovest niente di nuovo* (*All Quiet on the Western Front*, 1930). Il produttore Carl Laemmle, a capo della Universal, rappresenta allora in Italia dall'I.C.I., espone l'iniziativa, sostenendo che «il mondo è ossessionato dall'idea della guerra e perciò è molto opportuno svolgere davanti ai suoi occhi ciò che significa la guerra»¹⁶.

Le operazioni di rimozione sono però ben superiori a quelle di ripensamento degli orrori e delle *défaillances* nazionali. Caporetto e la restituzione per immagini, durante e dopo la guerra, degli esiti della «tragedia necessaria»¹⁷, è lo snodo per eccellenza su cui ogni studioso sensibile alle fonti visive si è dovuto confrontare non senza difficoltà, in primo luogo a causa della scarsità di materiale

filmato riconducibile con sicurezza ai giorni di fine ottobre 1917, del tracollo e della ritirata dal fronte friulano. Molti nel corso del tempo hanno supposto l'esistenza *da qualche parte* di filmati italiani del disastro, non distribuiti, accantonati ma non scomparsi per sempre. Diverso è il discorso relativo alle poche immagini girate dagli operatori austro-ungarici, tutt'altro che inequivocabili: resa di gruppi sparsi di soldati, messe di prigionieri, armamenti abbandonati lungo la strada e pronti per essere requisiti. Immagini utilizzate in numerosi film di montaggio, sino a divenire paradigmatiche; immagini ora immediatamente riconoscibili ma al prezzo della perdita di pregnanza per l'utilizzo disinvolto che talvolta ne è stato fatto.

I produttori, gli autori-compilatori, i montatori hanno sempre perseguito un discorso audiovisivo dalle strutture elementari, cercando di aggirare, attraverso sintesi spericolate, vuoti iconici difficilmente riempibili. Alla mancanza di immagini pertinenti, per evitare l'*impasse*, si risponde, in particolare nei documentari televisivi, con chiacchiere che sviano: *Waffle*, lo chiamano in Inghilterra, o, meglio, *generalizzazione creativa*¹⁸.

Non mancano da parte degli autori giustificazioni per questo lavoro di semplificazione, falsificazione e omissione. Nel caso di Caporetto, c'è chi in passato ha pensato che fosse sufficiente accennare appena a fatti noti, tanto grande era la carica evocativa e metonimica di un nome che però, per lungo tempo, è risultato comunque del tutto assente nei lavori per il cinema. Ipocrisie, queste, che ritornano per decenni sullo schermo con un'insistenza non casuale.

Anche fuori dall'Italia Caporetto occupa sin dall'inizio lo spazio mitopoietico di un crocevia doloroso ed epocale. Numerosi documentari di montaggio statunitensi – stando a quel che è dato sapere dai paratesti, visto che si tratta di film considerati perduti – cercano di legittimare gli sforzi compiuti dagli alleati per mezzo di strategie di propaganda che nel dopoguerra aspirano a farsi epica condivisa. È il caso delle dodici parti di *Pictorial History of the War* (giugno 1920) dell'Army Signal Corps, e dei quattro rulli di *From the Disaster of Caporetto to Rescue of Trentino and Trieste* (autunno 1919), che incontra difficoltà – non è dato sapere quali – con la censura americana¹⁹.

Si consideri ora l'esempio de *Il Piave mormorò...*, realizzato da Vico D'Incerti e Guido Guerrasio nel 1964 in occasione delle celebrazioni per il cinquantenario dell'entrata in guerra. Per il materiale visivo utilizzato, il film è innovativo rispetto ai precedenti documentari di montaggio, assemblato a partire dall'eccezionale collezione di pellicole dei cineoperatori attivi sui fronti italiani tra il 1916 e il 1918 di proprietà di Vico D'Incerti, ingegnere dai multiformi interessi, numismatico e noto studioso di cinema. *Il Piave mormorò...* sembra essere l'unica fonte che consenta oggi la visione di molte sequenze. Il fondo di pellicole è stato acquisito, dopo la morte di D'Incerti avvenuta nel 1988, dall'Istituto Luce. Nella sezione "archivio storico" del sito relativo (www.luce.it), stranamente però, detti materiali non sono consultabili o lo sono in minima parte.

Al tempo della realizzazione i compiti vengono spartiti rigorosamente tra i due autori. D'Incerti è il motore del progetto, competente sull'argomento e in possesso di filmati raccolti fin da giovane grazie alla conoscenza diretta di alcuni cineoperatori protagonisti di quella stagione eroica, tra i quali il più famoso, Luca Comerio²⁰. Guido Guerrasio ha curato invece la messa in forma cinematografica, il montaggio, il ritmo del film, apportando la sua padronanza tecnica, frutto di lunga militanza nel settore, soprattutto come documentarista, oltre che come critico e studioso.

Pur non essendo disponibili informazioni dettagliate relative ai titoli e ai numeri di serie dei documentari originali e dei cinegiornali ministeriali con i quali *Il Piave mormorò...* è stato composto (le didascalie e i cartelli iniziali, inoltre, sono stati comprensibilmente espunti), risulta chiaro come numerose sequenze siano riconducibili a filmati oggi non conservati nella loro interezza o perduti. La contestualizzazione dei filmati è affidata al commento letto dalla voce di Nando Gazzolo, a partire da citazioni tratte dalle opere dei più noti scrittori italiani della Grande Guerra (Alvaro, Comisso, Jahier, Locchi, Lupinacci, Malaparte, Mariani, Panzini, Saba, Slataper, Stuparich, Tosti, Ungaretti), punteggiate da rumori, voci e canzoni di repertorio. Il documentario è diviso in undici capitoli, la

cui disposizione rispetta l'ordine temporale degli eventi e la suddivisione tematica già canonizzata da altri precedenti film: *L'intervento*, *In alta montagna*, *La Strafe-Expedition*, *La battaglia di Gorizia*, *La guerra in Carnia e nel Cadore*, *Da Plava al mare*. *La battaglia della Bainsizza*, *Caporetto*, *La battaglia d'arresto e la riscossa*, *Il Piave*, *Sul mare e nel cielo*, *Vittorio Veneto*.

Sin dal 1964, all'uscita del film, Mario Soldati, lodando la bellezza compositiva, veramente straordinaria, di queste immagini di guerra, lamentava il fatto che non vi fossero notizie sulla paternità delle stesse. Si sarebbe potuto forse ricostruirne l'albero genealogico semplicemente mostrando *Il Piave mormorò...* a questi reduci, molti dei quali conosciuti da Soldati di persona. L'entusiasmo dello scrittore-regista – da un punto di vista fotografico, compositivo e tematico, del tutto giustificato – si spinge al punto di voler rivedere il film una seconda volta appena finita la proiezione, per «controllare, inquadratura per inquadratura, in che consista la tecnica di quegli operatori: oppure, più precisamente, grazie a quali leggi o a quale magia la loro tecnica diventasse arte»²¹.

Soldati non esagerava e la visione del film gli dà ragione. La lotta contro il caso, le avversità logistiche e gli imprevisti tecnici, non poteva allora essere combattuta che a partire da una sperimentata perizia, un fiuto sicuro per i tempi di posa e le proporzioni formali, e un saldo ancoraggio ai principi di simmetria, con «una costante preoccupazione di equilibrio, di misura: angolare l'obbiettivo in modo da cogliere il soggetto principale, secondo la regola classica, sul "terzo forte", a sinistra o a destra del centro: cercare sempre l'appoggio di una quinta, la base di un primo piano, l'aria di uno sfondo».

Soldati fa a questo proposito una considerazione non ovvia: proprio queste modalità di composizione ordinata, regolata, classica, dell'immagine, sono ciò che si oppone maggiormente al caos, alla confusione, alla putrefazione della guerra, e, a un occhio critico e allenato come il suo, ciò non può che apparire stridente, ossimorico. Eppure, «in quell'orrore, quale costante bellezza».

Come avrebbero filmato gli stessi eventi degli operatori attivi in anni più vicini a noi, si chiede l'autore? Assecondando forse la realtà senza domarla: gettandovisi dentro mimeticamente, fotografando «il caos della guerra con un caos cinematografico»... Gli operatori delle guerre successive alla prima mondiale furono spesso all'altezza del compito e Mario Soldati questa volta esagera. Intuisce però che a metà degli anni Sessanta, chi si andava formando professionalmente per poter un giorno servire la sezione cinematografica del proprio esercito, aveva avuto una formazione completamente diversa rispetto ai colleghi anonimi di quarant'anni prima, risentendo eventualmente del clima euforico da rottura dei codici che ha caratterizzato le aspirazioni professionali di molti. L'elogio di questi classici schemi prospettici, sembra tradursi allora, in ultima istanza, in un più forte grido di condanna, manifesto di pace e affermazione di aurea stabilità tanto artistica quanto esistenziale.

Soldati nota poi come non si faccia cenno in questo documentario di montaggio al fatto che Cesare Battisti fosse, oltre e prima che irredentista, un socialista. Motivo in più per gli austroungarici di accanirsi nell'ora del supplizio. Un'occasione buona per fare storia, più che politica: «Isolare il suo patriottismo dal suo socialismo» equivarrebbe a «mentire la sua memoria, come nel marmo caramelloso della scultura fascista di Wildt».

Si torni ora allo snodo del film che qui interessa. La gestione del capitolo relativo a Caporetto da parte di Guerrasio e D'Incerti è molto significativa. In assenza di immagini "autentiche" a disposizione, i registi si trovano coscientemente non tanto a censurare o limitare l'importanza dei fatti, quanto a tentarne una repentina sublimazione attraverso il racconto consolatorio di un gesto eroico compiuto dall'esercito italiano in quelle giornate. I due minuti del settimo capitolo dedicato a Caporetto, iniziano con un'inquadratura in campo lungo su automezzi colmi di militari che scorrono ordinatamente lungo una strada alberata, sotto gli occhi di civili quasi immobili a fianco di carri stracolmi di masserizie:

Il 24 ottobre del '17 una tragica notizia sconvolse il Paese. Il nemico aveva sfondato il nostro fronte a Caporetto e le fanterie germaniche, venute in aiuto a quelle austriache, dilagavano lungo le valli. Anche le invitate truppe della Carnia e della III Armata ebbero l'ordine di ritirar-

si e per tutta la pianura friulana fu un caotico deflusso di uomini, di carriaggi, di cannoni verso i ponti del Tagliamento.

Le immagini derivano in realtà da un filmato della tarda primavera del 1918, conservato in versione francese con il titolo *La Bataille sur le Piave*, una didascalia del quale chiarisce che a essere riprese sono truppe di rinforzo, in moto verso la linea di combattimento, ovviamente con precedenza in carreggiata rispetto ai civili. Il vuoto di materiale è stato così riempito a casaccio²².

Nell'inquadratura successiva è visibile una fila di soldati su carri trainati da cavalli e su automobili che lentamente defluiscono lungo la strada. La *voice over* commenta il fatto, facendo slittare il discorso su un piano metacomunicativo:

A seguire, poco prima della riproduzione dinamica della famosa prima pagina del «Corriere della Sera» con il comunicato di Cadorna, la stessa, identica inquadratura iniziale, parzialmente replicata,

Ma la verità era più semplice: dietro Caporetto c'era la stanchezza delle truppe esasperate da due anni e mezzo di guerra durissima, c'erano i nuovi sistemi di combattimento adottati dai tedeschi, c'era soprattutto il contrasto sorto nell'immediata vigilia della battaglia fra generali Capello e Badoglio da un lato e il generale Cadorna dall'altro, contrasto che aveva impedito di predisporre le possibili difese.

Quindi – e veniamo al punto più notevole – una cinquantina di soldati a cavallo scende lungo un pendio erboso quasi si trattasse di una passeggiata, eleganti e provvisti di bandiere e insegne.

E fu per resistere che la seconda brigata di cavalleria formata dai Lancieri del Genova e dai Dragoni del Novara, si avviò il 29 ottobre, impeccabile come se dovesse partecipare ad una rivista, verso Pozzuolo nel Friuli. L'ordine era di fermare l'avanzata ad ogni costo, almeno il tempo necessario per consentire alle truppe della III Armata di sfilare lungo la direttrice Palmanova-Codroipo e di sottrarsi alla stretta nemica. Dal Generale Emo Capodilista all'ultimo dei Lancieri tutti sapevano di dovere morire ma attesero il nemico con fredda determinazione. La promessa sarebbe stata mantenuta.

Si tratta di un omaggio filmato alle manovre della cavalleria sabauda che viene ora spacciato come documento eccezionale dei prodromi dell'ormai celebre sacrificio.

Nei ricordi di Guerrasio²³, l'episodio di Caporetto è scarno per accordo ponderato tra lui e D'Incerti. Il documentario, al termine della sequenza del Milite Ignoto, si sarebbe dovuto concludere con un'inquadratura dedicata al Principe Umberto con una bandiera in mano. L'immagine viene eliminata per motivi politici, a seguito dell'intervento di alcuni responsabili dell'Istituto Luce, distributore del film, che optano per un'inquadratura fissa dell'Altare della Patria.

A riprova della disinvoltura combinatoria con cui immagini come queste vengono arbitrariamente associate al racconto delle giornate di Caporetto, vi sono molti esempi a noi più vicini. Basti ricordare la prima puntata della collana *La Grande Guerra*, episodio *L'Italia in guerra: Isonzo fiume di sangue* (Edizioni Hobby & Work, 2002), che utilizza, a proposito della descrizione di strade militari costruite al Nord prima della guerra, le stesse immagini che ne *Il Piave mormorò...* abbiamo incontrato in apertura del capitolo sopra analizzato (o meglio, un'ampia porzione dello spazio di queste, considerando che l'integrità dell'inquadratura è pregiudicata da un carrello ottico operata con il telecinema), ora però raccordata a quella dello scarico delle provviste nelle retrovie, tratta di peso da un filmato conosciuto come *Tra i ghiacci e le nevi del Tonale* (1918), conservato presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino.

Un altro prodotto dello stesso editore si distingue negativamente. È il caso di *La Grande guerra. Caporetto: il destino è sul Piave* (2002), che – parafrasandone le parole e riprendendone pedissequa-



Il cimitero di Redipuglia ne *Il Piave mormorò...*, 1964

mente le immagini – dà vita a un plagio del lavoro di D'Incerti e Guerrasio, confidando forse sulla passata, difficile reperibilità de *Il Piave mormorò...* e perpetuando così una gestione dello “snodo Caporetto” che se può essere comprensibile in relazione al clima politico-culturale e alle conoscenze d'archivio cinematografico dell'inizio degli anni Sessanta, è oggi sotto ogni riguardo ingiustificabile. Diverso è il caso dell'articolato resoconto visivo dell'Istituto Luce per la *Storia d'Italia del XX secolo* narrata da Valerio Castronovo, Renzo De Felice e Pietro Scoppola, regia di Folco Quilici (1995). Nel capitolo secondo, volume secondo, *L'Italia in guerra. Dal Piave a Vittorio Veneto*, lo sforzo evidente è quello di scavalcare la povertà di immagini con una varietà di soluzioni calibrate, facendo leva su di un testo di qualità che tenga conto delle necessità ritmiche di un prodotto divulgativo, ma basandosi anche su collaboratori di pregio e sull'accesso diretto al più grande fondo italiano di materiali filmati d'epoca. Quilici e i suoi collaboratori realizzano riprese nei luoghi della guerra che vengono poi alternate a cartine geografiche dinamiche e fotografie di materiali a stampa. Il regista non resiste peraltro alla tentazione di interpolare surrettiziamente immagini finzionali senza dichiararle come tali. È il caso di scene di massa, assalti ed esplosioni tratti da film americani, in particolare *Niente di nuovo sul fronte occidentale* di Milestone.

Negli ultimi anni si moltiplicano esponenzialmente le iniziative editoriali ed è positivo constatare che vi è anche chi si sforza di utilizzare organicamente filmati di provenienza tedesca e austroungarica per ricordare le piccole odissee dei prigionieri italiani nei giorni di Caporetto (ad esempio *La prima guerra mondiale*, Finson Editore, 2004). I pochi e noti filmati austroungarici che testimoniano il disastro italiano, documentano la perdita copiosa di materiale bellico e la riduzione a prigionieri di schiere di soldati italiani. Pensiamo a *Der Vormarsch der Mittelmächte ins Haupt-Quartier Cadornas* e [*Das Eroberte Tolmezzo, Grado und Udine*] (Sascha-Film, 1917)²⁴. I filmati austroungarici sono utilizzati, insieme a un calderone di altre immagini non del tutto pertinenti, anche dalla sbrigativa *Storia d'Italia* di Giovanni Minoli (vol. 4, *La Grande Guerra*, Rai, 2010), che pensa di liberarsi dall'impaccio affidandosi alle parole di *Taccuino di Caporetto. Diario di Guerra e di prigionia (ottobre 1917-aprile 1918)* di Carlo Emilio Gadda.

Un documentario di produzione Rai come *La prima guerra mondiale* (di Amleto Fattori, con la consulenza di Antonio G. Casanova, 1970) risolve invece la difficoltà di raccontare Caporetto, attraverso fotografie e interviste, oggi preziose, ad anziani reduci accompagnati sui luoghi degli eventi (ad esempio ai piedi di Monte Kuc), e utilizzando immagini del fronte interno, realizzate prima dell'autunno del 1917, che ritraggono soldati in stazione. La *voice over* ricorda che nei giorni dello sfacelo sono in molti a saltare sul primo treno diretto al proprio paese, credendo che la guerra fosse finita. Poco oltre, gli autori accostano inquadrature riconducibili alla resa di alcuni soldati, a un commen-

to che ne ribalta il senso: «Qualcuno, non trovando altro scampo e non potendo raggiungere il suo reparto, preferì rifugiarsi sui monti. E furono allora le donne italiane ad aiutare questi fuggiaschi». A cavallo tra anni Sessanta e Settanta, è forte l'interesse della televisione pubblica per la rivisitazione divulgativa del Novecento italiano. Ci sono altri lavori che si propongono di raccontare Caporetto, come *La prima guerra mondiale. L'anno della crisi* di Nicola Caracciolo (regia di Antonio Menna, 1975) o, qualche anno prima, *Da Caporetto a Vittorio Veneto* di Alberto Caldana (1968), realizzato con la consulenza di Novello Papafava, già presidente della Rai dal 1961 al 1964. Quest'ultimo documentario a lungometraggio, parte di una serie dedicata alla Grande Guerra, si distingue per la valorizzazione di immagini non riciclate, grazie all'impiego di filmati (allora) inediti, provenienti dagli archivi di Magonza, nei quali disponiamo del punto di vista dell'operatore di parte avversa, posizionato la mattina del 24 ottobre, all'inizio delle operazioni di sfondamento, sul colle di Santa Maria, da cui si domina Tolmino e la val d'Isonzo: documento unico della potenza del fuoco nemico sulle linee avanzate italiane. È importante la testimonianza del regista, che ricorda come il suo film su Caporetto, prodotto nel 1967 in occasione del cinquantesimo anniversario della disfatta, sia stato mandato in onda dalla Rai solo l'anno successivo, e unicamente a ridosso della puntata dedicata alla riscossa e alla vittoria²⁵.

Nel percorso sintetico imposto dai limiti del presente saggio converrà concludere tornando agli inclassificabili film di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, sopra citati. Rappresentano la "terza via". *Prigionieri della guerra* (1995), *Su tutte le vette è pace* (1998), *Oh! Uomo* (2004) sono composti da filmati provenienti dai principali archivi cinematografici europei e toccano corde liriche dalle squisite suggestioni, sconfinando nell'epica di un umanesimo misurato che mette al centro di ogni esperienza degna di essere raccontata la sofferenza dell'uomo senza bandiera e senza colore di pelle o divisa. Il sistematico *re-emploi*, il riutilizzo creativo di immagini, è finalizzato all'elaborazione di un messaggio universale, sganciato da ogni contingenza. Anche i lacerti delle immagini di Caporetto e dei prigionieri di guerra trasfigurano così gli uni negli altri, risolvendosi in un gioco di ideali, pacificati, contrappunti visivi.

Per la quasi totalità degli spettatori la simultanea proposta di immagini e parole determina cognitivamente la loro interdipendenza e consequenzialità. Gianikian e Ricci Lucchi hanno dimostrato di conoscere bene i poteri del cinema. Come dice Godard, «per la sua stessa materia, che è insieme tempo, proiezione e ricordo, il cinema può fare un'ecografia della Storia facendo un'ecografia di se stesso. E dare una vaga idea del tempo e della storia del tempo. Perché il cinema è tempo che passa. Se ci si servisse dei mezzi del cinema – che è fatto per questo – si otterrebbe una certa modalità di pensiero che consentirebbe di vedere le cose»²⁶. I film di montaggio purtroppo non sono sempre in grado di favorire questa tensione conoscitiva, proprio perché mani prive di talento abusano spesso della plasmabilità degli audiovisivi, dimenticando lo spirito di servizio che è indispensabile ai processi maieutici di riscoperta e valorizzazione di un passato iconicamente non sempre declinabile a piacimento.

1. Cfr. la filmografia, compilata a partire dalle ricerche di Aldo Bernardini, contenuta in appendice a Lucio Fabi, *Doppio sguardo sulla Grande Guerra. I "dal vero" del 1915-18 tra cinema, guerra e propaganda*, La Cineteca del Friuli, Gemona 2006: volumetto importante, oltre che per i testi, anche per l'apparato iconografico e i Dvd allegati, contenenti documentari e cinegiornali italiani conservati presso la Cineteca del Friuli.

2. La Sezione Cinematografica del Regio Esercito e quella del Ministero della Marina divennero operative solo nel 1916, con grande ritardo rispetto ai corpi omologhi di alleati e nemici, e lasciando di fatto per lungo tempo sguarnito il campo di documentazione con immagini in movimento, a lungo appannaggio di non sempre limpide operazioni orchestrate da privati. Cfr. Alessandro Faccioli, *Rulli di guerra nel cinema muto*, in *La Grande Guerra. Dall'Intervento alla "vittoria mutilata"*, a cura di Daniele Ceschin e Mario Isnenghi, Utet, Torino 2008, pp. 870-877, e, soprattutto, bibliografia ivi citata.

3. Cfr. il catalogo de *Le Giornate del Cinema Muto*, XXVII edizione, Pordenone, 4-11 ottobre 2008, pp. 159-160.

4. Cfr. Enrico Folisi, *I cinegiornali Luce come fonti storiche. Tra attualità e immaginario di regime*, in Enrico Biasin, Raffaella Canci, Stefano Perulli (a cura di), *Fonti, metodi, ricerche. Le discipline della ricerca storica a confronto*, Forum, Udine 2004, pp. 125-128.
5. Su questi e altri problemi si veda Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico (a cura del) *La storia contemporanea e il film di montaggio*, Atti del seminario, Università La Sapienza, Roma, 3 e 4 dicembre 1990, Aamod, Roma [1990].
6. *Ibid.*
7. Claudio Pavone, *Prima lezione di storia contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. VII.
8. Cfr. Gian Piero Brunetta, *La guerra lontana*, Zaffoni, Rovereto 1985; G.P. Brunetta, *Cinema e prima guerra mondiale*, in Id. (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L'Europa. 1. Miti, luoghi, divi*, Einaudi, Torino 1999, pp. 251-275; Mario Isnenghi, *L'immagine cinematografica della grande guerra*, in «Rivista di Storia Contemporanea», VII, fasc. 3, lug. 1978, pp. 341-353.
9. Punto di riferimento rimane Mario Isnenghi, *Il mito della grande guerra*, Laterza, Roma-Bari 1970 e ed. successive.
10. In «L'Eco del Cinema», 132, novembre 1934, p. 48.
11. Sulla costruzione di un nuovo orizzonte discorsivo alla base di una ridefinizione manipolatoria delle attualità cinematografiche, rimando al mio *La guerra al cinema*, in *La Grande Guerra. Dall'Intervento alla "vittoria mutilata"*, a cura di Daniele Ceschin e Mario Isnenghi, Utet, Torino 2008, pp. 942-951.
12. Cfr. Giaime Alonze, *Cinema e guerra. Il film, la Grande Guerra e l'immaginario bellico del Novecento*, Utet, Torino 2001.
13. Cfr. Elena Dagrada, Elena Mosconi e Silvia Paoli (a cura di), *Moltiplicare l'istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, Il Castoro, Milano 2007.
14. Lorena Sardi, *Luca Comerio, pioniere del cinema milanese*, in Raffaele De Berti, Elena Mosconi (a cura di), *Il cinema delle origini a Milano (1895-1920)*, in «Comunicazioni Sociali», 3-4, luglio-dicembre 1994, p. 284.
15. *Apoteosi*, in «L'Eco del Cinema», 133, dicembre 1934, p. 12.
16. Cit. in «L'Eco del Cinema», 127, maggio 1934, p. 2.
17. Mario Isnenghi, *La tragedia necessaria. Da Caporetto all'Otto settembre*, Il Mulino, Bologna 1999.
18. Jerry Khuel, *Un autore di fronte a una sfida: rappresentare la guerra in televisione*, in Luisa Cigognetti, Lorenza Servetti, Pierre Sorlin (a cura di), *La guerra in televisione*, Istituto Storico Parri Emilia-Romagna-Marsilio, Venezia 2003, pp. 73-81.
19. Paolo Cherchi Usai, *Fiction o non-fiction. Il cinema americano durante la Prima Guerra Mondiale*, in Renzo Renzi (a cura di), *Il cinematografo al campo. L'arma nuova nel primo conflitto mondiale*, Transeuropa, Ancona 1993, pp. 87-92.
20. Devo queste informazioni al Dottor Romano D'Incerti, figlio di Vico, che ringrazio.
21. Mario Soldati, *Lavorarono per la pace fermando le immagini della guerra*, in «L'Europeo», 971, 31 maggio 1964, ora ripubblicato con il titolo *I cameramen della grande guerra*, in Id., *Cinematografo. Racconti, ritratti, poesie, polemiche*, a cura di Domenico Scarpa, Sellerio, Palermo 2006, pp. 225-230.
22. La stessa sequenza – un *jolly*, si direbbe – figura anche all'inizio di *Guerra nostra*, introdotta da una didascalia che sottolinea lo sforzo per gli approvvigionamenti del servizio logistico.
23. Testimonianza di Guido Guerrasio all'autore, Milano, ottobre 2008.
24. Conservati al Filmarchiv di Vienna, assemblaggio incoerente di immagini riconducibili quasi sicuramente ai giorni che seguirono lo sfondamento di Caporetto.
25. Conversazione telefonica dell'autore con Alberto Caldana, 13 febbraio 2010.
26. Jean-Luc Godard, *La Légende du siècle*, intervista di Frédéric Bonnaud e Arnaud Viviant in Roberto Turigliatto (a cura di), *Passion Godard*, CEC-Cinamazero-La Cineteca del Friuli, Udine 2010, p. 265, già in «Close Up», 6, febbraio-aprile 1999, pp. 57-64 (tit. or. *La Légende du siècle*, in «Les Inrockuptibles», 170, 21-27 ottobre 1998).