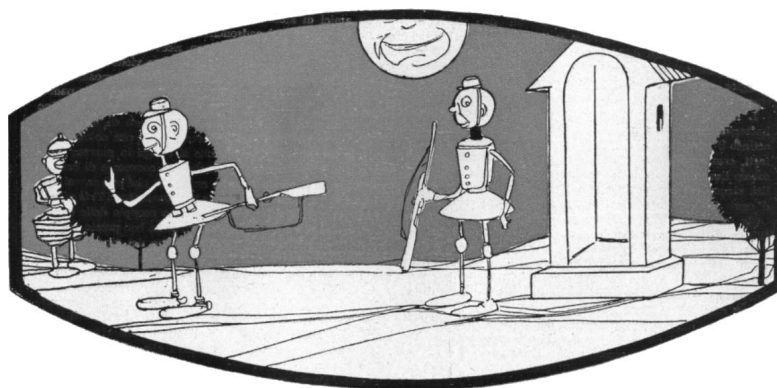


Sogni di bimbo a *passo uno*

L'animazione nel film muto italiano di propaganda bellica (1915-1917)

di Denis Lotti



Eraldo Giunchi, nei panni di Cinessino, e Guido Petrunaro, *alias* Momi, sono bambini protagonisti di tre distinte pellicole italiane di propaganda a sostegno dell'impresa bellica italiana nella Grande Guerra, prodotte tra il 1915 e il 1917. Le storie narrate, tra realtà e sogno¹, apparentemente destinate a un pubblico infantile, sono rivolte anche a chi rimane a casa ad aspettare i soldati. Oltre ai figli, i genitori e le

mogli: «era anche questo un modo per familiarizzare il pubblico, bambini compresi, con lo scontro in atto, conferendogli un significato emozionante e rassicurante insieme attraverso una procedura che combinava avvicinamento e distanziamento»².

Un particolare importante che accomuna le tre produzioni si riscontra nelle ambientazioni contemporanee, ovvero fuori dalle ormai consuete metafore implicite alle ricostruzioni storiche del

Cibiria 177

K. 111 grandi spettacoli
Cinema Excelsior - Lucca
Compagnia Mariolettistica DACOMO
 Da Sabato 20 Novembre 1915
 Prima Rappresentazione con nuovo e grandioso
 Ballo storico in 7 quadri

Lo Sbarco di Garibaldi a Marsala

La fuga e la Caduta dei Borboni

QUADRO 1. — L'arruolamento dei volontari Garibaldini.
 2. — Partenza dallo scoglio di Quattro.
 3. — Arruolamento di Garibaldini per Penarolo.
 4. — Salto del Borione — L'ambasciatore Garibaldino respinto.
 5. — Segno del Generale Garibaldi.
 6. — Gran battaglia di Casalini.
 7. — L'entrata gloriosa del Mille in Palermo e sguitti della caduta e scorta con Bandiere e popolo.

Accompagnamento d'Orchestra diretto dal Maestro MOLteni
 Musica appositamente scritta dal Maestro BOSSOLASCO
 I vestuari e accessori sono eseguiti dai più precisi figurini

Precederà la brillante commedia in un atto tutta da ridere
Barudda Ingegnere per un'ora
 con TARTAGLIA Capo Mastro Muratore
 RUGANTINO e MASTICABRODO soldati valorosi

Gli Alpini Francesi

AL FRONTE

GRANDIOSA CINEMATOGRAFIA DAL VERO

La vita e gli esercizi dei prodi alpini francesi (i diavoli bleu) passano sotto gli occhi dello spettatore in quadri artistici e suggestivi. Niente di più bello e di più grandioso poteva farsi e che desse un'idea esatta della vita in montagna. Sono quadri di vita al campo, furiose cariche di baionette, tiri di fucili e di mitragliatrici, che trascinano lo spettatore e l'inducono all'applauso.

L'OMBRA DI KISMET

Colossale dramma cinematografico in 4 atti
 emozionantissimo, poliziesco
 della Casa Aquila di Torino

Pubblicità di un cinematografo lucchese del 1915

kolossal e del film in costume d'anteguerra, quando gli autori erano *de facto* obbligati ad alludere al presente mettendo in scena guerre antiche,

medievali, napoleoniche o risorgimentali (tra i temi più gettonati nella produzione nostrana di allora), che consentivano d'evitare problemi con la censura e gli alleati (austriaci) sempre più scomodi. Con Cinessino e Momi, invece, siamo dinanzi alla rappresentazione della guerra novecentesca che, grazie al cinematografo, entra a far parte dell'immaginario visuale degli italiani di allora, affiancando con forza le più tradizionali immagini fotografiche o illustrazioni pubblicate da quotidiani e periodici. Inoltre, c'è un valore aggiunto che oggi tendiamo a dare per scontato: grazie al *medium* più recente, infatti, la guerra si può osservare in movimento e nei luoghi di battaglia *reali*, ancorché ricostruiti. Insomma: finalmente si possono vedere i nostri soldati (e i loro nemici) in azione. Ma persiste un problema che accomuna il cinema dei primi anni, soprattutto per quanto riguarda produzioni che si avvicinano al moderno concetto di *instant movie*, a basso costo, ed è dato dal numero di comparse sempre molto ridotto e rimproverato dai critici dell'epoca per la scarsa verisimiglianza e il rischio di un risvolto involontariamente comico. Non mancano alcuni espedienti: celebre è quello messo in scena per *La caduta di Troia* del 1911, ovvero la corsa in circolo delle stesse comparse dentro e fuori lo spazio dell'inquadratura, nascosto dal fondale scenografico, che illude lo spettatore – forse quello un po' meno attento di altri – di trovarsi dinanzi a un esercito smisurato³. Ma non funziona, ad esempio, quando i due eserciti si fronteggiano in una battaglia campale a favore della macchina da presa. Ecco

che giunge in aiuto l'espedito del *passo uno* con risoluzione creativa che accontenta anche i più esigenti.

Una prima grande svolta nelle nostre produzioni cinematografiche belliche declinate alla messa in scena del contemporaneo è data dalla guerra italo-turca (1911-1912): anche il cinema italiano è impegnato al fronte, vero o ricostruito, e il *medium* è utilizzato in vece di notiziario, con veri e propri *reportage* dal fronte chiamati cine-attualità, e precursori del cinegiornale⁴. Del resto le potenzialità del mezzo sono molte, e viviamo in piena fase sperimentale. Anche per quanto riguarda la finzione, utilizzata senza scrupoli di sorta, con presunte riprese di battaglie "dal vero", ma che non lo sono affatto.

1. Cinessino

Il primo dei due film che vedono protagonista il piccolo Eraldo Giunchi è *Il sogno patriottico di Cinessino*. Diretto da Gennaro Righelli, tra i più importanti e longevi registi italiani, e prodotto dalla Cines, il film è realizzato poco prima dell'entrata in guerra dell'Italia, approvato con il Visto di Censura del 1 maggio 1915⁵. La seconda pellicola è intitolata *Il sogno del bimbo d'Italia*, diretto dall'esordiente Riccardo Cassano⁶, e viene proiettata in sala nel dicembre del medesimo anno⁷. In entrambe le pellicole Cinessino è interpretato da Eraldo Giunchi, che all'epoca ha cinque anni. All'anagrafe è registrato Eraldo Giorgio Guillaume: figlio di una celebrità del cinema italiano di allora, Armanda Lea Giunchi⁸, e di Natale Guillaume, fratello del più noto Ferdinando (Tontolini/Polidor).

Lea Giunchi è tra le poche donne del cinema muto a rivestire ruoli comici e, a propria volta, è protagonista di una produzione seriale nominale. Eraldo diviene noto al pubblico con il nome 'aziendale' di Cinessino, da Cines, la casa di produzione romana che pubblicherà sedici pellicole con protagonista il bambino, tra il 1914 e il 1915, e della quale sarà la *mascotte* ufficiale, almeno in questo biennio.

In *Il sogno patriottico di Cinessino* il protagonista – vestito con la divisa da bersagliere – sogna di imitare le gesta dei soldati italiani ai tempi della guerra italo-turca del 1911-1912, oppure in una delle continue insurrezioni dei beduini arabi – non è dato saperlo e non pare decisiva la contestualizzazione passata o presente⁹. Cinessino sogna di andare di persona in Libia per combattere i nemici dell'impero: il suo apporto è talmente decisivo che i nostri vinceranno la battaglia e la guerra. Cosicché, come recita l'ultima didascalia, il piccolo bersagliere salva «Bandiera e anche il papà», che realmente sta combattendo in Africa. Ma in questo primo episodio non c'è spazio per animazioni di sorta: il salto di qualità lo ritroveremo nel film successivo che, con questo appena citato, forma l'ideale dittico di Cinessino che sogna la guerra.

Il sogno del bimbo d'Italia sembra richiamare un precedente illustre, sempre di produzione Cines, del 1909: *Il piccolo garibaldino*. In questo film, di registro completamente diverso, si anticipa la trama di *Il sogno patriottico di Cinessino*, ma al contrario di Eraldo, il giovane garibaldino perde la vita sul campo di battaglia.



Nel finale assistiamo a una quantomeno consueta apoteosi laica, che ritrae la madre mentre bacia – non senza riferimenti religiosi e cristologici – il foro del proiettile confittosi nel petto del ragazzo, mentre l'allegoria dell'Italia turrata li osserva, ieratica, da lontano.

Ma i film patriottici così drammatici sembrano andar bene quando rievocano il passato, meno bene quando si vuol assicurare sul presente. Ecco che una metamorfosi avviene con il secondo film onirico di Cinessino, nel quale la guerra è ulteriormente evocata per mezzo di un espediente innovativo, almeno per il cinema italiano di allora e che ci porta nel cuore del nostro percorso.

Nell'ottobre 1915 la Cines mette in scena *Il sogno del bimbo d'Italia*, del quale si conserva un manifesto presso la Biblioteca Alessandrina di Roma¹⁰. Non si tratta di un *sequel* del precedente, è un episodio che segue le leggi

anarcoidi della *serie*, legata più alla celebrità (oppure, quando c'è, al divismo) del personaggio/attore che a una più o meno data coerenza narrativa. Per questa ragione dette produzioni seriali non vengono prodotte secondo una trama che riprende l'episodio precedente e nemmeno apre a uno successivo (ad esempio con l'espedito del *cliffhanger*). In sostanza sono storie autoconcluse e autoreferenziali. Il soggetto, l'ambiente – a parte il nome del personaggio e dell'attore che lo incarna – sono ogni volta reinventati. Questo espediente consente maggiore libertà agli autori, come per i film coevi di Charlot, o di Maciste, famoso personaggio del muto italiano, per citare due casi celebri. *Il sogno del bimbo d'Italia*, a differenza del precedente, è prodotto quando ormai l'Italia è coinvolta in pieno nel conflitto mondiale: non serve più evocare altre guerre, ma le ambientazioni e l'avversario sono proprio quelli della Grande Guerra. La parte che più interessa al nostro percorso dedicato al *passo uno*, che coincide con il *clou* del film, riguarda la simulazione di una battaglia: da una parte i bersaglieri, dall'altra gli asburgici. Anche questa volta il padre di Cinessino è un bersagliere impegnato al fronte. Il film dà conto dell'uomo ritratto in trincea, dopo un prima sequenza che mostra l'addio alla moglie e al figlio, e poi torna sulla quotidianità di questi ultimi. La donna dà a Cinessino la buonanotte, ma il piccolo è eccitato dall'idea del padre in guerra e, non appena la madre lascia la stanza, riaccende la luce e si getta a giocare coi suoi soldatini immaginando le imprese dei bersaglieri. Ma il bimbo, subito dopo, sbadi-

glia e si assopisce appoggiando il capo sul tavolo. Da qui in poi il gioco continua nel sogno: i soldatini si animano occupando un plastico che ricostruisce un paesaggio brullo e delimitato all'orizzonte da una catena montuosa. Entrambi gli eserciti iniziano la battaglia frontale, i reparti si muovono ordinatamente l'uno contro l'altro. In una inquadratura successiva sparano colpi a ripetizione che rilasciano di volta in volta nuvole di fumo. Seguono manovre di navi da guerra, un bombardamento aereo e di nuovo un assalto alla baionetta tra i due eserciti. Infine, un bersagliere e un soldato nemico si fronteggiano in duello; mediante metamorfosi, i due soldatini tornano a essere uomini in carne e ossa, ed è allora che il bersagliere, ossia il padre di Cinessino, affonda la baionetta nel fianco del nemico ed esulta togliendosi il cappello piumato, allargando le braccia al cielo, in segno di vittoria. Una dissolvenza ci riporta a Cinessino che si risveglia; la madre è attirata nella stanza da letto del piccolo; mentre gli rimbecca le coperte, lui le dice trionfante che il papà, dopo aver ucciso tutti i nemici, sta tornando a casa¹¹. In effetti è così: qualche giorno dopo il soldato, bendato alla testa, ritorna dai propri cari, per la gioia di Cinessino che indossa il cappello piumato del padre ed esclama: «Mummies dear, what did I tell you, papa is very strong. LONG LIVE ITALY!». Sull'abbraccio a tre si contempla il lieto fine.

Se nel precedente film di Cinessino si notavano i limiti della messa in scena, poche le comparse, scene povere, visione strettamente frontale, con inquadrature asfittiche e ravvicinate; in

questo caso, invece, con i soldatini animati a *passo uno* si ha un respiro diverso e la regia si concede visioni a volo d'uccello. Da una parte l'immaginazione e il sogno, dall'altra la possibilità di mostrare, di creare effetti e utilizzare ambientazioni molto diverse, consentono a *Il sogno del bimbo d'Italia* anche una libertà narrativa sconosciuta nel primo film. Un aspetto, quello mostrativo, debitore delle origini del cinema, del cosiddetto cinema-attrazione, qui declinato certamente alla trovata, all'animazione, ma pure all'evocazione della guerra in maniera molto efficace e incisiva, veridica. Il film era dato per disperso, almeno fino a quando, un copia, verisimilmente completa, ancorché dilatata e contornata da un mascherino giustapposto, non è apparsa sul canale *You Tube*¹². Si tratta di una versione dotata di didascalie inglesi, prodotta per il mercato britannico assieme ad altri film di Cinessino, e tra essi *Il sogno patriottico di Cinessino*¹³. La copia è introdotta da un testo italiano giustapposto, e una didascalia equivoca che lo definisce «film di regime del 1915». Grazie alla ricomparsa di questo film possiamo guardare con occhi diversi l'ultima pellicola, ben più celebre delle precedenti (pur facendo le debite proporzioni di questa fama) del nostro percorso tra i sogni di guerra infantili: *La guerra e il sogno di Momi*.

2. Momi

Una terza pellicola omologa, ma più tarda, appare in sala nell'aprile 1917, prodotta dalla torinese Itala Film, tra i concorrenti più importanti della Cines. È il sorprendente *La guerra e il sogno*

Cabiria¹⁷⁷

di *Momi*¹⁴, a differenza dei precedenti citati già oggetto di numerosi studi¹⁵. La pellicola si avvale della tecnica del grande creatore di effetti speciali spagnolo Segundo de Chomón¹⁶ che in questa occasione dirige anche le parti girate con attori in carne e ossa. Ancora una volta il tema del sogno e della guerra, dunque, con soldatini che si animano per combattersi l'un l'altro. Nel sogno si realizzano quegli espedienti narrativi che si possono riscontrare anche in produzioni estere successive; ad esempio *Charlot soldato* è, come rileva Alonge, affine a «*La guerra ed il sogno di Momi* [...], che, sotto le spoglie ancora più stranianti, e pertanto rassicuranti, dell'animazione, racconta la guerra del Novecento – il predominio della tecnologia, la morte di massa, i gas – con una lucidità impensabile per il cinema “dal vero” (peraltro, i due film, benché diversissimi, sono uniti anche dalla presenza del tema del sogno)»¹⁷. Qualche anno prima un film che secondo un cronista ha fatto «oggetto di una bizzarra [sic] satirica [...] la grande guerra»¹⁸, prende il titolo *Il sogno di Don Chisciotte*¹⁹,



prototipo letterario di riferimento di questi sogni di guerra *infantili*, molto più dei poemi cavallereschi, per una nota caricaturale implicita; ciò non sfugge alla censura che, nel luglio 1916, ne impedisce la circolazione²⁰. Eppure il sogno consente licenze impensate per una messa in scena ‘realistica’: è un altrove nel quale possono trovare posto anche temi scabrosi e violenti, come vedremo. Segundo de Chomón è tra i migliori creatori di film a trucchi, ha raffinato la tecnica del *passo uno*, togliendo le legnosità e gli inceppamenti meccanici percepiti nei film delle origini, donando agli effetti speciali la grazia e la fluidità della verisimiglianza. Un esempio celebre della sue capacità illusorie si può riscontrare nel finale di *Cretinetti che bello*. *Cretinetti*, interpretato dal comico francese André Deed²¹, è talmente ambito dalle donne che, in un momento di contesa generale, viene fatto a pezzi da un agguerrito gruppo di spasmanti. Ma, una volta che le donne fuggono lontano inorridite, avviene un sortilegio che consente alle membra sparse di riunirsi, permettendo al protagonista la fuga²²; questo episodio è citato anche in *Momi*, quando il pupazzetto Trik per poter uscire dal mocassino nel quale l’aveva imprigionato Trak, si smonta pezzo pezzo, per poi ricomporsi allo stesso modo di *Cretinetti*.

Altro grande merito del cineasta spagnolo sono gli effetti speciali di numerosi film Itala. In particolare costituiscono la cifra spettacolare del kolossal *Cabiria*: dall'eruzione dell'Etna, con una doppia esposizione che permette di vedere il vulcano sullo sfondo e la fuga dei catanesi in un piano possi-

male, al sistematico crollo dei palazzi di Catania vessati dai lapilli, all'incubo di Sofonisba, tra gli altri esempi mirabili²³. Interventi che annoverano Chomón, anche a grande distanza di tempo, tra i migliori maestri di effetti cinematografici, pure quando, come sostiene Alovisio, in *Cabiria* «l'obiettivo del trucco non è più l'effetto magico ma l'accrescimento dell'effetto realistico-drammatico della diegesi. Il trucco non viene esibito, ma dissimulato»²⁴. Al contrario, invece, di quel che avviene in *La guerra e il sogno di Momi*, nel quale torna a prevalere la meraviglia dei giocattoli animati, in qualche modo giustificati dalla dimensione onirica. In effetti, in *Momi* la maturità del *passo uno* è a dei livelli qualitativi sorprendenti. Come aveva intuito Juan Gabriel Tharrats, pur equivocando il soggetto, il film è ispirato ai precedenti sogni bellici di Cinessino, in particolare: «un antecedente del cual está fuertemente inspirada, es la película de la productora CINES de 1915 de 200 metros, *Sogno patriottico di Cinessino*»²⁵. In verità il film dell'Itala è un sostanziale remake²⁶ di *Il sogno del bimbo d'Italia*. *Momi*, che si poteva ritenere un *unicum*, almeno tra i film superstiti dell'epoca, oggi non è più da guardarsi quale «primo film di animazione italiano»²⁷, tuttavia rimane irraggiungibile per l'epoca il livello qualitativo dell'animazione a *passo uno*. Dunque, se a causa della recente riscoperta di *Il sogno del bimbo d'Italia*, da una parte, possiamo ridimensionare l'unicità del soggetto di *Momi* (se non è plagio, poco ci manca)²⁸, dall'altra, quella che rimane intatta in tutta la sua originalità è l'animazione moderna, per molti

versi lontanissima dal *passo uno* primitivo dell'avventura di Cinessino.

Chomón cura ogni particolare: dalle giunture degli snodatissimi soldatini, alle divise; dai paesaggi, alle abitazioni, alle trincee; dai mezzi di trasporto, al cannone gigante, alla cabina del dirigibile. Non manca la ricerca prospettica, la profondità di campo, la complessità nei molteplici movimenti di pupazzetti anche nella medesima sequenza, tutto ciò risulta ai nostri occhi non molto lontano dal livello dei *passo uno* più recenti²⁹. La tecnica di Chomón, come rileva Bendazzi, è «rimarchevole per la scioltezza e la sapienza dell'animazione, impeccabile anche per gli occhi più esigenti»³⁰.

Concentrando l'attenzione sulla sequenza animata³¹, che occupa la seconda parte del film (circa venti minuti su quaranta totali, con proiezione a 16fps) ci troviamo dinanzi a due soldati, Trik e Trak, l'un contro l'altro armati. Il nome dei due soldatini è evocativo poiché il lemma *trick*, in tedesco così come in inglese, significa trucco, illusione: ma nel mondo germanofono i *trickfilm* sono proprio le produzioni d'animazione; oltretutto ciò crea un cortocircuito perché Trak, in particolare, è la sintesi del soldato austro-tedesco secondo riferimenti iconologici molto noti (l'elmetto metallico con cimiero a cresta che rievoca il *pickelhaube* tedesco, il riferimento allusivo alla «Kultur» bellica spietata e inumana e all'alcolismo, altro luogo comune antigermanico assai radicato). A maggior ragione, all'epoca le riprese a *passo uno* «sono considerate trucco cinematografico»³² appieno. Il sogno di Momi allude, così come quello di Cinessino, alla guerra

coeva, ma al contrario del precedente Cines, Chomón predilige una rappresentazione caricaturale della stessa. Se all'inizio del sogno i dispetti tra i due pupazzetti rimandano alle scaramucce dei bambini che giocano nel tinello, via via che Trik e Trak decidono di fare sul serio, organizzando ambedue un esercito di cloni, la guerra diviene una copia in sedicesimo di quella che si sta combattendo in Europa, senza troppe censure, né remore³³. Non mancano il gigantismo delle armi (i Trak sono impegnati a manovrare un grande obice, il «*Kolossal*», che rimanda al noto pezzo d'artiglieria Krupp soprannominato *Dicke Bertha*), l'utilizzo dei gas asfissianti (tema tabù³⁴), il bombardamento da un dirigibile che rade al suolo il paese di Lilliput (che rievoca l'omologo bombardamento di Londra per mezzo degli Zeppelin – mercato, quello britannico, interessato dalla distribuzione del film). Insomma, pur dando ampio spazio a siparietti comici, Chomón mette in scena le fasi di una vera e propria *escalation* che tramuta il sogno del bimbo, già impressionato dai racconti dal fronte, in un vero incubo, ora tormentato dal dolore causato da una spina di rosa sopra la quale Momi si era inavvertitamente addormentato. Spina che nella trasfigurazione onirica diviene la punta insidiosa delle baionette di Trik e Trak tornati a farsi i dispetti sul corpo del bambino dormiente.

Proprio perché è pensato per la distribuzione estera (circolerà in Gran Bretagna con il titolo di *Jackie in Fairyland*³⁵), il film deve il proprio successo internazionale per la scarsa identificazione nazionale dei protago-

nisti. *Momi* è un film che perciò può essere adottato dal pubblico appartenente ai paesi alleati nel suo insieme, non solo italiani, ma pure inglesi e francesi. Anche nel *flashback* che racconta la lettera paterna non vi sono elementi che rimandano all'Italia, non un elmetto modello "Adrian", non una divisa grigioverde: questo si deve forse alla visione produttiva di Pastrone che pensa al mercato europeo superstita nonché alla visione cosmopolita dello straniero Chomón. Solo il nemico è riconoscibile nella fusione austro-tedesca già accennata in precedenza: l'iterazione dello stereotipo dell'unno stupratore nella parte *live action*, così come nella sezione in *stop motion* l'elmetto da dragone, il riferimento alla «Kultur», oltre all'uso di pezzi di artiglieria Krupp e i bombardamenti dal dirigibile Zeppelin: chi altri se non i nemici *crucchi*?

Il rapporto tra Momi e i *media* non si ferma alle immagini in movimento. Infatti, a corredo del lancio del film, una rivista di settore prestigiosa, «L'Arte Muta», con sede a Napoli, pubblica una novellizzazione in sedici vignette a tutta pagina riassumendo la parte a *passo uno* del film³⁶. La copertina del fascicolo, pubblicato fuori testo rispetto alla numerazione delle pagine della rivista, è intitolata più sinteticamente *Il sogno di Momi*; in alto è riportata la ragione sociale del produttore «Itala Film | Torino». A chiusura delle sedici tavole realizzate da Francesco Bufi (in arte Fantasius), senza *balloon* rispettando la natura muta della versione cinematografica, troviamo una sintesi in italiano e in francese del *plot*. Tra l'altro vi è riporta-

to: «un autentico capolavoro una deliziosa “fantasia” che ha rivoluzionato l’arte cinematografica italiana». Adirittura «la forte e grande casa torinese ha, infatti, creato un *genere*, ma questo genere non devia dalle più severe linee del gusto e dell’arte, non sacrifica [sic] all’originalità alcuno dei particolari che rappresentano oramai la cifra d’ogni fabbricazione che tenga alla sua fama mondiale».

Poi l’anonimo estensore definisce il mondo di Trik e Trak un «*enfantillage*», mondo «fantastico e reale» nel quale l’Itala «ha racchiuso, condensato tutto il [proprio] magistero». «*Il sogno di Momi* ha per artisti... dei fantocci, delle marionette, circondati da tutto quell’ambiente caratteristico che costituisce la gioia dei piccoli: giuocattoli pazienti e rassegnati, infrangibili e gravi, che all’infanzia danno la prima falsa idea di che sarà la vita avvenire... Un solo attore vivo e vero, v’è nel *Sogno di Momi*, ed è un fanciullo, il piccolo despota dei fantocci, che ad essi dà vita, ad essi decreta la morte, se così gli piace. Sono i compagni, i piccoli amici di Momi Trik e Trak, i fantocci». Segue una breve sintesi dell’antefatto, della lettera del padre dal fronte, e delle emozioni che nel piccolo Momi si tramutano in sogno: «in che razza di mondo vive suo padre? E nel sonno che lo coglie pesantemente egli rivede le scene che confusamente ha intravisto nella lettera di suo padre. Ma non sono uomini feroci ed accesi quelli che combattono, non è in un ignoto paesaggio che si svolge la guerra [...], il conflitto scoppia tra i due fantocci *Trik* e *Trak* [...]. Nessuno dei moderni mezzi di offesa, difesa e di osservazione è

dimenticato, nessuna delle astuzie e degl’incidenti è trascurato, e, cosa meravigliosa, senza un’esagerazione, senza una superfluità tocca a *Trik* ed a *Trak* di svolgere, di rendere questa serie d’imprese che rimpicciolisce solamente ma non svalora la guerra che gli uomini grandi fanno lassù...». E conclude: «Poesia? Poesia, se così si vuole, ma che colpisce e commuove, e quando è interpretata, è resa come l’*Itala* ha saputo fare diventa anche autentico capolavoro, vera arte per significato e per manifestazione»³⁷.

3. Una struttura a prosimetro

Il sogno del bimbo d’Italia e *La guerra e il sogno di Momi* sono giunti ai nostri giorni pressoché integri, consegnando ai posteri una pagina di propaganda bellica cinematografica tra le più brillanti, sia per idee sia per immagini in movimento. Sottili ed efficaci, si compiono in due diversi livelli qualitativi di animazione a *passo uno* e – grazie all’aspetto accattivante e fantastico dell’animazione – sottilmente insidiosi. Pur essendo soggetti cinematografici, in sostanza, coevi, paiono lontanissimi dal punto di vista della realizzazione formale: entrambi raccontano la guerra in corso, trasfigurata dai sogni di bambini che animano gli amati soldatini. Una doppia lettura della guerra come gioco e come atto eroico, ma pure ideale sostegno morale dei figli che da casa sognano eroismi e nemici da sconfiggere, tra armi avveniristiche, battaglie aeree, azione, fino al ritorno a casa del proprio caro dal fronte, sano e salvo, in *Il sogno del bimbo d’Italia*, e fino alla preghiera di speranza in *Momi*.

Cabiria¹⁷⁷

Il dato notevole è che l'origine dell'animazione a *passo uno* in Italia non è autonoma dalla cornice delle riprese dalla vita reale. Questo aspetto costruttivo ci sembra simile a quel che in letteratura definiremmo "prosimito", che permette la coesistenza in un unico testo di linguaggi diversi e complementari: di là poesia e prosa, di qua *passo uno* e riprese di attori in carne e ossa.

Sono stanze diverse eppure interconnesse, messa in scena della realtà e metafora entrambe: la rappresentazione animata consente libertà che la censura non ammette per film con riprese dal vero. Se in Cinessino abbiamo il soldato italiano che combatte contro il nemico storico asburgico e lo vince, in Momi la necessità di un linguaggio internazionale, forse, ha consigliato di non connotare la nazione di Trik, il buono, mentre Trak è tutto il peggio del germanico possibile, permettendo così una facile corrispondenza tra pubblico e identificazione di sé. Se *Il sogno del bimbo d'Italia* termina con un lieto fine senza dubbio, *Momi*, che ha sulle spalle quasi due anni di guerra in più, si conclude mettendo ancora la famiglia del soldato al centro del film, sottolineando e rivelando una volta di più a quale target il film è rivolto. Non certo al soldato che combatte al fronte. La censura interviene per modificare una didascalia, l'ultima prevista (mancante nella copia superstite): da «Pax» a un più auspicabile «Pax vittoriosa».

C'è da dire che dopo Caporetto cambierà il modo di rappresentare la guerra e la paura della sconfitta, con il nemico che occupa ampie zone del ter-

ritorio nazionale, non lascerà spazio per altri film di animazione a *passo uno*. Mentre in film come *Resistere*³⁸ di Luca Comerio, di propaganda commissionata dal Governo per il prestito nazionale all'esercito, altri effetti come la doppia esposizione, *silhouettes*, saranno ampiamente utilizzate. Ma ormai non c'è più spazio per bambini. I bimbi torneranno nell'immediato dopoguerra quando due film opposti anticipano la storia d'Italia a venire. *Umanità*, di Elvira Giallanella, riprende il tema del sogno infantile di guerra, un incubo per il vero: «uno scenario allucinante, dove non ci sono che resti, carcasse, rovine di un mondo che non c'è più e che non si sa da che parte incominciare per ricostruire»³⁹; ma se *Umanità*⁴⁰ fonde «idee di pace e fratellanza [...] a ideali di stampo socialista»⁴¹, d'altro canto *Il grido dell'Aquila*⁴², di Mario Volpe, utilizzando le maschere della Commedia dell'Arte per simboleggiare l'Italia delle cento città, mette in scena le frustrazioni della vittoria mutilata che culmina con la morte di un bambino a causa di un bombardamento aereo, mentre racconta in presa diretta – un *instant movie* – l'alba del fascismo con la marcia su Roma e termina con l'immagine di Mussolini (in persona) in primo piano⁴³.

Eredità belliche scombinare, figliastre di Cinessino e Momi, di sogni di guerra e di marionette: altra possibile e ulteriore metafora che racchiude gran parte della nostra storia nazionale novecentesca.

Note

1. Per un excursus esauriente sul tema cinematografico del sogno infantile di guerra in relazione ai balocchi, rimando a Luca Mazzei, "Babbo tu comprì solo divise e armi per te": *bambini, sogni e armi giocattolo nel cinema italiano della IGM*, in: Alessandro Faccioli, Alberto Scandola (a cura di), *A fuoco l'obiettivo! Il cinema e la fotografia raccontano la Grande Guerra*, Persiani, Bologna 2014, pp. 168-192; per uno sguardo storico d'insieme rimando a Antonio Gibelli, *Il popolo bambino. Infanzia e nazione dalla Grande Guerra a Salò*, Einaudi, Torino 2005, in part. pp. 39-176.
2. A. Gibelli, *Op. cit.*, p. 137.
3. In tempi molto più recenti, Paolo Cherchi Usai rileva che le comparse di *La caduta di Troia* (regia di Giovanni Pastrone, Luigi Romano Borgnetto, Itala Film, Torino 1911) «non sanno scappare, visto che è facile riconoscere lo stesso soldato ai successivi passaggi dietro al bastione» (*Giovanni Pastrone*, La Nuova Italia, Firenze 1986, p. 35).
4. Sul cinema italiano muto in relazione alla guerra italo-turca rimando ai saggi ospitati su «Immagine. Note di Storia del Cinema» (IV serie, n. 3, 2011) di Sila Berruti e L. Mazzei, "Il giornale mi lascia freddo". *I film 'dal vero' dalla Libia (1911-12)* (pp. 53-103); Giovanni Lasi, *Viva Tripoli italiana! Viva l'Italia! La propaganda bellica nei film a soggetto realizzati in Italia durante il conflitto italo-turco (1911-12)* (pp. 104-119); mi permetto di rimandare anche al mio, *La guerra allusa. L'imperialismo nel cinema di finzione italiano tra propaganda e speranza (1909-12)* (pp. 11-52).
5. *Il sogno patriottico di Cinessino*, regia di Gennaro Righelli, con Eraldo Giunchi (Cinessino), Cines, Roma 1915; Visto di Censura 8411 del 1 maggio 1915, cfr. <www.italiataglia.it>.
6. Secondo quanto scrive Roberto Chiti (che però equivoca con *Il sogno patriottico di Cinessino*) potrebbe essere il suo primo film (*Ancora su Riccardo Cassano*, «Immagine. Note di Storia del Cinema», Nuova Serie, n. 4, Inverno 1986-1987, p. 20).
7. *Il sogno del bimbo d'Italia*, regia di Riccardo Cassano, con Eraldo Giunchi (Cinessino), Cines, Roma 1915; Visto di Censura 10488, approvato il 1 ottobre 1915, cfr. <www.italiataglia.it>; la prima visione romana risulta il 9 dicembre 1915 (cfr. Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano 1915. I film della grande guerra*, vol. II, Nuova Eri/Centro Sperimentale di Cinematografia, Torino/Roma 1992, p. 209).
8. Per quanto riguarda Eraldo e le vicissitudini della sua famiglia, rimando a Marzia Ruta, *Lea, la bambola meccanica e lo stratagemma isterico*, «Bianco e Nero», a. LXXII, n. 570, maggio-agosto 2011, pp. 29-37.
9. «La casa è triste e pare vuota! Il babbo è lontano... è laggiù sulla nuova terra italiana e combatte da prode! La mamma è melanconica e spesso ha gli occhi rossi per le lacrime, ma Cinessino non piange egli è sempre il bravo e coraggioso folletto: Oh, il babbo tornerà e vincitore con tante medaglie sul petto, perché piange la mamma?... Notte... Cinessino non dorme, ma pian piano i ridenti occhi infantili si chiudono al sonno e la piccola mente vivace si apre ai sogni gloriosi!... Tutti applaudono... Passa lui, proprio lui Cinessino tutto fiammante nella bella divisa da bersagliere. Monta in treno e via... verso le coste libiche. Poche parole di conforto e di avviso alla mamma eppoi si marcia per il campo. Le ombre sono cadute, Cinessino è in vedetta. Il piccolo cuore non trema... due ombre..., sono beduini. Cinessino avanza e un nemico cade sotto l'infallibile baionetta, l'altro fugge. Un fragore di armi!... poco più lungi ferve accanita una battaglia. Una bandiera è in pericolo ma è difesa eroicamente da un ufficiale; Cinessino accorre e la baionetta compie ancor miracoli. La bandiera è salva e con essa l'ufficiale valoroso; oh, gioia! Cinessino ha salvata la vita a suo padre!... Musiche, soldati, bandiere, ecco il generale che appunta sul petto dell'eroico Cinessino la medaglia... Una mossa brusca! Ahimè! Cinessino apre gli occhi e li gira stupito attorno... Tutto scomparso! eppure, egli potrebbe fare tutto quello che ha sognato... Buon sangue non mente!», Anonimo, *Il sogno patriottico di Cinessino*, «La Vita Cinematografica», a. VI, n. 15, 22 aprile 1915, pp. 70-71 (cfr. una sinossi simile tratta dal «Catalogo Cines 1915», ora in: V. Martinelli, *Il cinema muto italiano 1915*, cit., p. 214).
10. Cromolitografia, 140x100 cm, Stabilimento Litografico Guazzoni, visibile anche sul portale Europeana: <www.europeana.eu>.
11. La didascalia, nella versione inglese reperibile in rete, recita testualmente: «Mummies darling, papa is wounded, but he killed all the enemies and will return home».
12. Il file video è intitolato *Il sogno di un bambino/"Cinessino". A Child's Dream*. L'utente che ha caricato il film sul proprio canale, sostiene di non possedere l'originale in pellicola né

- in altro supporto; cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=BQ_QoCbHZ2U> (segnalazione dovuta a Luca Mazzei, che ringrazio).
13. Aldo Bernardini, in *Archivio del cinema italiano. Il cinema muto. 1905-1931*, Vol. I (Anica, Roma 1991, p. 654), riporta il titolo *Cinessino's Patriotic Dream*; nel medesimo testo si trova anche il riferimento a *Il sogno del bimbo d'Italia*, cui non corrisponde alcun titolo per il mercato anglofono. Ma il rinvenimento della copia con didascalie tradotte conferma l'esistenza di una versione pensata per il pubblico britannico. Nel medesimo anno sulla stampa di settore è pubblicizzata anche una versione inglese della comica *Kri Kri e Cinessino affamati* (*Bloomer and Cinessino Famished*, Cines, Roma 1914; cfr. «La cinematografia italiana ed estera», a. IX, n. 1-2, 31 gennaio 1915, p. 659).
 14. Il Museo Nazionale del Cinema di Torino ha recentemente messo a disposizione sul proprio canale Vimeo, *Cineteca MNC*, questo e altri film appartenenti alle proprie collezioni cinetecarie; cfr. <<http://vimeo.com/user23575894>>.
 15. Tra gli altri, rimando a Giaime Alonge, *Giocando con i soldatini*. La guerra ed il sogno di Momi *tra propaganda e mercato*, «Il nuovo spettatore», a. I, n. 1, novembre 1997, pp. 167-178.
 16. De Chomón nasce in Spagna nel 1871 e muore a Parigi nel 1929. Per uno sguardo generale sul cineasta rimando ai due volumi di Juan Gabriel Tharrats: *Los 500 films de Segundo de Chomón* (Universidad de Zaragoza, Saragozza 1998) e *Segundo de Chomón: un pionnier méconnu du cinéma européen; Espagne, France, Italie, 1902-1928* (L'Harmattan, Parigi 2009). Per la stagione italiana segnalo il volume di Simona Nosenzo, *Manuale tecnico per visionari. Segundo de Chomón in Italia 1912-1925*, Fert Rights, Torino 2007.
 17. Giaime Alonge, *Charlot va alla guerra*, in: A. Faccioli, A. Scandola, *Op. cit.*, p. 66.
 18. AR [Antonio Rosso], *Il sogno di Don Chisciotte*, «Apollon», maggio 1916; ora in: V. Martinelli, *Il cinema muto italiano 1915*, cit., p. 211.
 19. *Il sogno di Don Chisciotte*, regia di Amleto Palmeri, Gloria, Torino 1918 (cfr. V. Martinelli, *Il cinema muto italiano 1915*, cit., pp. 210-212).
 20. «I permessi n. 10772 e 11008 per la rappresentabilità di due edizioni della pellicola: "Sogno di Don Chisciotte" rispettivamente riportati negli elenchi n. 12 del 1915 e n. 2 del corrente anno, sono revocati. (luglio 1916)» (cfr. voce *Il sogno di Don Chisciotte*, <www.italiataglia.it>).
 21. Anche nella filmografia di Cretinetti non manca un incubo che porta il protagonista, che si è procurato un'indigestione da dolciumi natalizi, nell'Oltremondo: dal Paradiso all'Inferno e ritorno (*Come fu che l'ingordigia rovinò il Natale di Cretinetti*, Itala Film, Torino 1909, dove non sono previste scene di animazione, ma effetti creati da doppia esposizione).
 22. *Cretinetti che bello* (conosciuto con il titolo alternativo: *Troppo bello!*), con André Deed (Cretinetti), Itala Film, Torino 1909.
 23. Mi riferisco, in particolare, al Quarto episodio e alla battaglia di Siracusa e agli effetti incendiari degli specchi ustori di Archimede che distruggono la flotta romana. L'incubo di Sofonisba: per mezzo di accurate doppie esposizioni si materializzano i sogni della donna e la doppia esposizione del finale, nel quale l'amore tra Axilla e Cabiria è magnificato da un circolo composto da figure femminili che in volo sostengono ghirlande, entrambi parte del Quinto e ultimo episodio.
 24. Silvio Alovio, *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914). *Lo spettacolo della Storia*, Mimesis, Milano/Udine 2014, p. 72.
 25. J.G. Tharrats, *Los 500 films de Segundo de Chomón*, cit., pp. 245-246.
 26. *La guerra e il sogno di Momi*, soggetto: Segundo de Chomón, Giovanni Pastrone; regia, sceneggiatura e fotografia: Segundo de Chomón; produzione Itala Film, Torino 1917; con: Guido Petrungero (Momi), Alberto Nepoti (suo padre), Valentina Frascaroli (sua madre), Enrico Gemelli (il nonno), Stellina Toschi; lunghezza originale: 833 metri; Visto di Censura n. 12583 del 24 marzo 1917; prima visione romana 15 aprile 1917. Ecco la sinossi del film tratta dal sito Vimeo della Cineteca del Museo Nazionale del Cinema di Torino: «Il padre del piccolo Momi è partito soldato e le sue lettere vengono attese con trepidazione dai famigliari a casa. In una di queste l'uomo racconta l'avventura del piccolo montanaro Berto che salvò sua madre dall'attacco degli austriaci correndo ad avvisare le truppe italiane. Momi è impressionato dal racconto e si addormenta sul divano abbracciato ai suoi pupazzi preferiti, l'agile Trik e il violento Trak; appena il bambino è addormentato Trik, Trak e le loro

truppe scatenano una guerra senza esclusione di colpi a base di artiglieria pesante, armi chimiche e attacchi aerei. Alla fine, nell'impeto dello scontro, coinvolgeranno anche Momi pungendolo con le baionette. Eppure... è soltanto una spina di rosa e la battaglia era solo un sogno. Con la mamma e il nonno Momi continua ad attendere con fiducia il ritorno del padre dal fronte» (cfr. la scheda di *La guerra e il sogno di Momi*, «Cineteca MNC» <<http://vimeo.com/85155924>>). Il restauro del film è stato realizzato dal Museo Nazionale del Cinema nel 1991.

27. Cfr. G. Alonge, *Giocando con i soldatini*, cit., p. 168.
28. A propria volta la prima parte di *Momi*, ovvero il racconto in *flashback* delle avventure del padre ufficiale al fronte, con qualche variante (e senza animazioni), riverbera anche nel film di propaganda, pro-prestito di guerra, *Mariute* (regia di Eduardo Bencivenga, Bertini Film/Caesar Film, Roma 1917), presentato in Censura all'indomani della rotta di Caporetto, il 5 novembre 1917 (cfr. voce *Mariute*, <www.italiataglia.it>). La protagonista Francesca Bertini sogna – guarda caso – di essere Mariute, una contadina friulana violentata da soldati austriaci dopo la recente invasione nemica e salvata dalla (auspicata) riscossa italiana (cfr. V. Martinelli, *Il cinema muto italiano 1918. I film della grande guerra*, Nuova Eri/CSC, Torino/Roma 1991, pp. 140-141).
29. Guido Cincotti a questo proposito scrive: «Segundo de Chomón e Giovanni Pastrone furono dunque veri precursori del film a pupazzi che Starevitch e gli attuali "animatori" cecoslovacchi porteranno a un notevole livello artistico» (G.C. [Guido Cincotti], *La guerra e il sogno di Momi*, «Bianco e Nero», a. XIII, n. 7-8, luglio-agosto 1952, p. 100).
30. Giannalberto Bendazzi, *Topolino e poi. Cinema d'animazione dal 1888 ai nostri giorni*, Edizioni Il Formichiere, 1978, p. 47.
31. Per uno sguardo generale sul film rimando a G. Alonge, *Giocando con i soldatini*, cit.
32. Raffaella Scrimatore, *Le origini dell'animazione italiana. La storia, gli autori e i film animati in Italia 1911-1949*, Tunué, Latina 2013, p. 19.
33. Gian Piero Brunetta, ragionando sulla rappresentazione metaforica della guerra, mette in relazione Momi con una precedente produzione dell'Italia, *La paura degli aeromobili nemici* (regia di André Deed, fotografia di Segundo de Chomón, Itala Film, Torino 1915): «in entrambi la guerra è altrove, i suoi orrori possono essere evocati da una lettera del padre dal fronte»; oppure, per quanto riguarda il film di Deed, «prende[re] avvio dall'applicazione delle norme di protezione in caso di attacco [aereo] nemico» (G.P. Brunetta, *Il cinema muto italiano. Da "La presa di Roma" a "Sole" 1905-1929*, Laterza, Roma/Bari 2008, p. 259).
34. Scrive Alonge: «La censura impediva ai cineoperatori di illustrare la distruzione di massa provocata dalla guerra tecnologica, per non spaventare i civili e affievolirne l'ardore patriottico. Invece nella "Verdun in miniatura" della *Guerra ed il sogno di Momi* si può mostrare tutto, perché a morire sono solo dei fantocci. Ed è particolarmente sintomatica la presenza del gas. Infatti questo elemento – considerato inumano, benché non più terribile di altre armi – fu sistematicamente bandito, tanto dal cinema di finzione quanto da documentari e cinegiornali. Ma il film di Chomón è "solo" un gioco per bambini, e dunque è possibile rappresentare l'uso del gas. Non è un caso che un altro film (andato perduto) in cui era presente il tema del gas sia un film comico: *Kri Kri contro i gas asfissianti* (1916), prodotto dalla Cines. Il gas è un argomento così scottante da non poter essere trattato in maniera seria, l'unica forma di rappresentazione possibile è quella comica. I Trak lanciano il gas, ma i Trik lo aspirano con un soffiato da camino: un terribile strumento di morte è trasformato in gag innocua» (G. Alonge, *Giocando con i soldatini*, cit., p. 171).
35. Si hanno notizie della versione inglese da una recensione apparsa sul «Bioscope» del settembre 1917, ora in: V. Martinelli, *Il cinema muto italiano 1917*, Nuova Eri/CSC, Torino/Roma 1991, pp. 141-142. A. Bernardini dà conto anche di una versione per la Spagna intitolata *La guerra y el sueño de Momi* (*Op. cit.*, p. 707).
36. Ringrazio Marco Grifo per avermi favorito le riproduzioni delle illustrazioni, molto rare, appartenenti alla sua collezione personale. Della novellizzazione di *Momi* si è occupato Andrea Meneghelli: *Il sogno di Momi, una guerra senza Patria*, «Bianco e Nero», a. LXV, n. 1, f. 548, gennaio-aprile 2004, pp. 47-49.
37. Anonimo, *Il sogno di Momi*, «L'Arte Muta», a. I, n. 8-9, 30 marzo-30 aprile 1917 [p. XVIII] (tutti i corsivi sono dell'Autore). Nella copia di «L'Arte Muta» medesima, conservata presso il Museo Nazionale del Cinema, priva della novellizzazione, compare un disegno a linea tonale raffigurante il volto sorridente di un bambino che indossa l'elmetto italo-francese

Cabiria¹⁷⁷

- Adrian; la firma dell'autore è illeggibile e non si comprende in quale modo sia relazionato alle vignette di Momi.
38. *Resistere*, regia di Luca Comerio, Edizione di Propaganda Luca Comerio, Milano 1918 [gennaio].
 39. Micaela Veronesi, *Una donna vuol 'rifare il mondo'*. Umanità di Elvira Giallanella, in: Monica Dall'Asta (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna 2008, p. 166.
 40. *Umanità*, regia di Elvira Giallanella, Liana-Film, Milano 1919-1920.
 41. M. Veronesi, *Op. cit.*, p. 170.
 42. *Il grido dell'aquila*, regia di Mario Volpe, Istituto Fascista di Propaganda Nazionale, Firenze 1922-1923.
 43. Per uno sguardo generale sul film rimando a G.P. Brunetta, *Op. cit.*, p. 353.



Eraldo Giunchi "Cinettino"