

The Battle of China (1944): la guerra contro il Giappone nella narrazione e propaganda cinematografica americana della Seconda guerra mondiale

The Battle of China (1944): the war against Japan in American cinematic narration and propaganda of World War II

Federica Ferlanti

Questo saggio utilizza il film americano «The Battle of China» (1944) per analizzare la rappresentazione americana della Cina e del suo popolo durante il secondo conflitto mondiale e il ruolo della propaganda di guerra cinematografica. Lungi dall'essere ordinario, il film fu diretto dal pluripremiato regista Frank Capra e commissionato dal governo degli Stati Uniti. Mentre infuriava la guerra della Cina contro il Giappone, il governo americano scelse di inquadrare questo conflitto nel contesto della Seconda guerra Mondiale e utilizzò il mezzo cinematografico per spiegare ai soldati e al pubblico americani l'importanza di questa battaglia lontana. Il saggio dimostra che «The Battle of China» trascende il genere di film di propaganda e che la sua analisi può aiutare a comprendere il complicato rapporto tra arte e propaganda.

Parole chiave

Stati Uniti d'America e Cina; guerra contro il Giappone; Seconda guerra mondiale; Frank Capra; propaganda di guerra; cinema.

This essay uses the film The Battle of China, released in the United States in 1944, as a case-study to analyze American representations of China and the Chinese people during World War II and the role of war propaganda in cinematic production. This was no ordinary film: directed by award-winning filmmaker Frank Capra, the film was commissioned by the United States' government. As China's war against Japan raged, the American government chose to frame this conflict within the context of World War II and used the medium of information films to explain to American soldiers and the public why this distant battle mattered. The essay argues that The Battle of China transcends the propaganda film genre and its analysis can help us understand the complex relationship between art and propaganda.

Keywords

United States of America and China; war against Japan; World War II; Frank Capra; war propaganda; cinema.

✉ Corresponding author: ferlantif@cardiff.ac.uk

1. Introduzione

Il film *The Battle of China*¹ (1944) è il sesto della serie *Why We Fight* commissionata dal governo americano a una Hollywood in pieno fermento creativo. Il regista Frank Capra (1897-1991) diresse assieme ad altri registi, tra cui Anatole Litvak² (1902-1974), e produsse i sette film della serie³. *The Battle of China* fu prodotto in collaborazione con l'Ufficio informazioni di guerra degli Stati Uniti (Office of War Information) e i Corpi di comunicazione dell'esercito americano (US Army Signal Corps). Tra gli autori figuravano Anthony Veiller famoso autore e sceneggiatore hollywoodiano e gli altrettanti celebri James Hilton (1900-1954), Allen Rivkin (1903-1990), Walter DeLeon (1884-1947). La voce narrante è dell'attore Walter Huston (1884-1950)⁴. Il calibro del regista e dei collaboratori coinvolti nel progetto la dice lunga sulla considerazione dell'amministrazione Roosevelt (1933-1945) sull'importanza del cinema come arma di informazione e propaganda in tempi di guerra⁵. Alcune fonti attribuiscono al generale George C. Marshall (1880-1959) un ruolo di primo piano nell'intuire che il mezzo cinematografico, i cosiddetti film d'informazione, fosse più efficace delle aule militari per spiegare ai soldati le motivazioni dell'entrata in guerra degli Stati Uniti (Dicembre 1941) e prepararli a raggiungere i teatri di guerra in tutto il mondo⁶. Altre suggeriscono una gestazione complessa e con problematiche inerenti ai contenuti che misero a rischio l'uscita e la distribuzione del film e di cui si darà conto brevemente nelle pagine successive⁷. Questo saggio dimostra che *The Battle of China* pur essendo stato commissionato dal governo americano non può essere considerato esclusivamente un film di sistema e che la sua analisi può offrire un prezioso contributo per comprendere la rappresentazione americana del ruolo della Cina nel secondo conflitto mondiale e del rapporto tra arte e propaganda.

2. Cinematografia di guerra

Frank Capra negli anni Trenta era un regista molto affermato e pluripremiato, già vincitore di tre premi Oscar. A partire dal Febbraio 1942 fino a Giugno 1945 fu arruolato nell'esercito americano con il grado di ufficiale di comando dell'834esimo «Corpo di comunicazione distaccamento fotografico con incarico speciale presso la divisione delle Forze speciali dell'esercito, Reparto di produzione cinematografica» (Signal Corps Photographic Detachment on special assignment to the Army's Special Services Division, Film Production Section)⁸. Capra fu uno fra i tanti registi messi al servizio dello sforzo bellico, così come il regista John Ford (1894-1973) a cui fu attribuito il merito di aver radunato un nutrito gruppo di cineasti e tecnici del cinema prima della guerra e che durante il conflitto produsse a pieno ritmo film documentaristici e materiale propagandistico⁹. Sebbene i film di Capra avessero una funzione didattica e di orientamento morale, sarebbe un errore liquidarli come una semplice operazione di propaganda di guerra. La qualità della produzione li eleva a opere cinematografiche a tutti gli effetti, tanto che furono distribuiti anche nel circuito dei cinema. Nel 1930 un pubblico di 90 milioni frequentava settimanalmente i cinema¹⁰; allo stesso tempo negli anni Quaranta i cinegiornali mostrati nei cinema costituivano

¹ Per la versione del film utilizzata in questo saggio si rimanda a *The Battle of China*, Archive.org, disponibile su: <https://archive.org/details/gov.archives.arc.36072>

² Per un breve profilo del regista russo-americano si rimanda a Il Cinema Ritrovato, «Viaggio nella notte: il mondo di Anatole Litvak», edizione 2024, disponibile su: <https://festival.ilcinemaritrovato.it/sezione/viaggio-nella-notte-il-mondo-di-anatole-litvak/>

³ Sui film della serie *Why We Fight: Prelude to War* (1942), *The Nazis Strike* (1943), *Divide and Conquer* (1943), *The Battle of Britain* (1943), *The Battle of Russia* (1943), *The Battle of China* (1944) e *War Comes to America* (1945). Capra produsse anche la serie *Know Your Allies/Know Your Enemies*, tra cui spicca *Know Your Enemy: Japan* (1945). Per un inquadramento critico si veda E. Rawitsch, *Frank Capra's Eastern Horizons: American Identity and the Cinema of International Relations*, London 2019, p. 115.

⁴ La paternità della sceneggiatura del film è di difficile attribuzione; alcuni siti e piattaforme di streaming includono tra gli autori anche i gemelli Julius J. e Philip G. Epstein, autori del film *Casablanca* (1940), per il quale ricevettero il premio Oscar. Si vedano: E. Rawitsch, op. cit., pp. 117-118; MUBI, *The Battle of China*, disponibile su: <https://mubi.com/en/gb/films/the-battle-of-china>; B. Klinger, Immortal Films: *Casablanca* and the *Afterlife of a Hollywood Classic*, Oakland 2022, pp. 58, 227; *Anthony Veiller*, disponibile su: <https://www.ebsco.com/research-starters/biography/anthony-veiller>; T. W. Bohn, *Why We Fight*, 1977, disponibile su: https://www.loc.gov/static/programs/national-film-preservation-board/documents/why_we_fight.pdf

⁵ La cinematografia divenne una potente arma di comunicazione didattica negli anni Venti; molti Paesi tra cui l'Italia nel 1924 allestirono istituti cinematografici preposti alla scrittura, realizzazione e produzione di materiale cinematografico quali l'Istituto Luce di cui si è appena celebrato il centenario dalla fondazione. <https://cinecitta.com/2024/04/luce-un-secolo-in-breve/>; <https://www.archivioluce.com/>.

⁶ T. W. Bohn, op. cit., https://www.loc.gov/static/programs/national-film-preservation-board/documents/why_we_fight.pdf.

⁷ E. Rawitsch, op. cit., Cap. 4.

⁸ *Ibidem*, p. 117.

⁹ È ragionevole concludere che il reparto che si costituì grazie all'iniziativa di Ford fosse non dissimile da quello in cui era impiegato Capra. Willmetts discute, a proposito di Ford, il Field Photographic Unit, incaricato tra l'altro della produzione di film e sotto il controllo dell'Ufficio per i servizi strategici (Office of strategic services) che dopo la guerra diventa CIA (Central Intelligence Bureau). S. Willmetts, *In secrecy's shadow: the OSS and CIA in Hollywood Cinema 1941-1979*, Edinburgh, 2017, p.1, 23.

¹⁰ W. W. Dixon – G. A. Foster, op. cit., p. 90.

per 40 milioni di americani e 200 milioni nel mondo il principale mezzo d'informazione¹¹. Durante i tre anni di conflitto l'industria cinematografica americana produsse 1.313 film, 374 dei quali sulla guerra¹². I numeri, tuttavia, non rendono il senso del volume e qualità del materiale di informazione e propaganda bellica in circolazione e della cinematografia di guerra americana. La produzione attraversava vari generi ed era caratterizzata dalla labilità dei confini tra arte, finzione, verità storiche e propaganda¹³. Il film *The Battle of China* è uno straordinario esempio della complessità del genere.

3. Narrazione e rappresentazione

Capra per realizzare i film di questa serie utilizzò e mescolò materiale documentaristico, animazione – curata dagli studi Disney – e sequenze filmate negli studi di Hollywood con eccellenti risultati¹⁴. *The Battle of China* incorpora in ordine cronologico materiale filmico di finzione preesistente e si avvale di un montaggio estremamente efficace: il film ha ritmo, ha una narrazione avvincente e la colonna sonora, di cui si parlerà più avanti, contribuisce a legare i diversi materiali e rafforzare l'impianto narrativo del film. Il dibattito sull'orientamento politico di Capra e dei suoi film è tuttora oggetto di discussione: sulla scia dei film degli anni Trenta egli è stato spesso considerato «apolitico..., antipolitico...o nichilista» e concentrato su una «etica sociale», secondo Elizabeth Rawitsch erroneamente¹⁵. Tuttavia, non vi è dubbio che i film di guerra di Capra siano politici¹⁶. Il film presenta una narrazione e visione dicotomica di Cina e Giappone, dei rispettivi popoli e delle ragioni che hanno portato alla guerra¹⁷. La parte iniziale è dedicata a stabilire i punti fondamentali della questione attraverso nozioni storiche che sono presentate al pubblico come fatti inoppugnabili; questi contribuiscono a tessere un canovaccio di temi che vengono riproposti durante le fasi successive del film. La suddivisione in vittime e carnefici si consuma fin dalla prima scena del film che propone al pubblico le conseguenze devastanti del bombardamento degli aerei giapponesi di Shanghai (Settembre 1937). Di seguito la Cina viene descritta come una nazione civilizzata, pacifica, sterminata e popolosa che mai fu coinvolta in una guerra di conquista¹⁸. Se ne esaltano Confucio e i valori di benevolenza e reciprocità, valori peraltro facilmente identificativi per un pubblico cristiano; poi si attribuiscono a Sun Yat-sen (1866-1925), paragonato a George Washington, i seguenti meriti: di aver unito il popolo cinese – esaltando le similitudini con il discorso di Gettysburg di Abraham Lincoln – di aver instradato la giovane repubblica cinese su un percorso di una modernizzazione pacifica di ispirazione occidentale. Chiang Kai-shek (1887-1975) viene presentato come un leader politico fedele alla dottrina politica di Sun e come tale erede legittimo. Sebbene il governo di Nanchino (1937-45) non venga menzionato, se ne esalta la continuità nella costruzione di una nazione moderna mostrata attraverso immagini di donne e uomini cinesi vestiti all'occidentale, che studiano all'estero e contribuiscono alla costruzione di infrastrutture e prosperità economica. Il Giappone, di contro, si rappresenta come una nazione di modesta grandezza e popolazione rispetto alla Cina ma caratterizzata da un popolo fanatico, aggressivo, barbarico, assetato di conquista e votato all'espansione territoriale attraverso l'uso della forza militare. Del Giappone si dimenticano le origini millenarie e si inquadra il Paese in un'ottica contemporanea e unicamente di conquista. Questo approccio permette di sottacere una contraddizione di fondo e cioè l'influenza di modelli occidentali nell'organizzazione dello stato e società giapponese durante il periodo Meiji (1868-1912). Si evidenziano invece l'interesse verso la tecnologia occidentale e il percorso di modernizzazione orientato unicamente ai fini bellici, nell'ambito del quale il Memoriale Tanaka (1927) costituisce l'unico testo di riferimento per corroborare l'esistenza di un piano espansionistico indipendente dal contesto delle relazioni

¹¹ R. Fielding cited in S. Willmetts, *op. cit.*, p. 23

¹² D. B. Jones, «The Hollywood war film: 1942-1944», *Hollywood Quarterly*, 1(1945), p. 2.

¹³ Ad esempio, il cortometraggio di 18 minuti *The Battle of Midway* (1942) di John Ford, proiettato anch'esso nei cinema e per il quale il regista ricevette un premio Oscar come miglior film documentario, attraversa diversi generi. Cfr. S. Willmetts, *op. cit.*, p. 23

¹⁴ W. W. Dixon – G. A. Foster, *op. cit.*, p. 113.

¹⁵ D. Willis and C. Maland, citati in E. Rawitsch, *op. cit.*, p. 116.

¹⁶ E. Rawitsch, *op. cit.*, p. 116.

¹⁷ Per una discussione succinta della guerra di Resistenza contro il Giappone, si rimanda a F. Ferlanti, «La Cina e i conflitti mondiali della metà del Novecento: anti-imperialismo e identità nazionale», *Nuova Secondaria*, Settembre 2017, pp. 35-36.

¹⁸ Il presidente della Cina Xi Jinping ha utilizzato argomentazioni simili in un discorso pronunciato in collegamento video ad una riunione dell'Assemblea generale delle Nazioni Unite: «La Cina non ha mai invaso né nei confronti di altri ha mai tenuto un comportamento da bulli, [e] neppure ricerca l'egemonia» (China has never invaded or bullied others, or seek hegemony), 21 Settembre 2021, disponibile su:

<https://www.chinadaily.com.cn/a/202109/22/WS614a8126a310cdd39bc6a935.html>

internazionali¹⁹. In tal senso, l'invasione della Manciuria nel Settembre 1931, la guerra in Cina a partire dal 1937 e successivamente il bombardamento della base navale americana a Pearl Harbor nel 1941 sono considerate fasi in un unico conflitto la cui scia di violenza tocca tutti gli angoli del mondo. Attribuite le responsabilità, definiti gli schieramenti – «noi» (la Cina, Alleati e l'Unione Sovietica) e «loro» (Germania e Giappone) – ed enfatizzati i valori etici condivisi da Cina e Stati Uniti, la narrazione si sofferma sui temi del sacrificio e dell'autonomia (agentività) del popolo cinese. La sceneggiatura è abile nell'enfatizzare lo spirito di sacrificio in una lettura storica degli avvenimenti che hanno segnato il secondo conflitto sino-giapponese: tra i principali, la caduta di Shanghai (Novembre 1937), il massacro di Nanchino (Dicembre 1937), l'esodo biblico a ovest della popolazione cinese verso Chongqing, la capitale di guerra emblema di libertà e salvezza, la costruzione della Strada della Birmania (1937-38), l'inondazione causata dalla distruzione pianificata delle dighe sul fiume Giallo (Giugno 1938) per frenare l'avanzata dell'esercito giapponese²⁰ e la terza battaglia di Changsha (Dicembre 1941-1942). I volti emaciati di donne, uomini, bambini e anziani in marcia e al lavoro occupano lo schermo e sottolineano la sofferenza associata, tuttavia, all'indomabilità del pacifico popolo cinese e alla resistenza determinata e coraggiosa. Naturalmente, questa rappresentazione è strumentale al messaggio che il governo americano vuole trasmettere ai suoi soldati e cittadini; vale a dire che il popolo cinese è capace di difendersi e deve essere sostenuto non salvato. Ma questo passaggio è fondamentale anche per inquadrare l'importanza del conflitto sino-giapponese nell'ambito del conflitto mondiale: la tenace resistenza cinese, infatti, ha il merito di inchiodare il Giappone nelle sabbie mobili cinesi logorandolo e impegnandone le risorse su quel fronte. Elizabeth Rawitsch pone l'attenzione sulla diversa rappresentazione dell'Estremo Oriente nei film di Capra e in particolare dei distinguo che si applicano a cinesi e giapponesi. Se nei film hollywoodiani l'Est è riproposto attraverso la lente dell'orientalismo, Capra si differenzia da altri registi per una sensibilità diversa che privilegia l'approccio empatico, in cui i confini tra Est e Ovest sono più sfumati²¹. Il film *The Battle of China* utilizza una rappresentazione più stratificata, a mio avviso: il linguaggio razzista e denigratorio è riservato al nemico giapponese che è rappresentato come 'l'altro', mentre si romanticizza il popolo cinese e lo si rappresenta sovente con tratti tipici dell'orientalismo (pacifista e gioviale). Non si può negare tuttavia che il film e il montaggio dimostrino vicinanza al popolo cinese e che l'obiettivo di instaurare un rapporto empatico col popolo cinese in chi vede il film è centrato. Inoltre, l'attribuzione al singolo di tali registri narrativi rischia di essere semplicistico, considerato che il film fu scritto a più mani e i contenuti oggetto di scrutinio da parte dei committenti.

4. Omissioni

Ai fini di comprendere la gerarchia delle priorità americane, ciò che il film omette è importante tanto quanto ciò che include. Poiché il film era diretto a un pubblico non colto, le semplificazioni storiche sono necessarie. Tuttavia, i temi potenzialmente divisivi quali le divisioni politiche in seno al Partito nazionalista, autoritarismo di Chiang Kai-shek e i Comunisti, per citare solo i più rilevanti, sono omessi plausibilmente per questioni di efficacia comunicativa e politiche. Nonostante la prima metà degli anni Venti fosse stata caratterizzata da critiche aspre da parte dei Paesi occidentali a Sun Yat-sen per aver accettato l'aiuto finanziario e organizzativo del Comintern, Sun viene indicato come leader unitario e il cui pensiero è di derivazione esclusivamente occidentale. Al riguardo è opportuno anche sottolineare che l'assenza di riferimenti all'imperialismo occidentale in Cina non rende giustizia all'impeto antiimperialistico e rivoluzionario proprio di Sun; inoltre, il suo pensiero viene privato di qualsiasi accenno al panasiatismo. Chiang Kai-shek viene menzionato lo stretto necessario. Risulta evidente dalle immagini dedicate al leader della Cina nazionalista che l'uomo difetti in carisma rispetto a Sun e il ruolo di erede politico legittimo è legato unicamente alla capacità di seguire le linee politiche, di sviluppo e prosperità di stampo occidentale impartite da Sun. In altre parole, il regime di Chiang si rappresenta come un faro di democrazia contro l'avanzata di Giappone e Germania e se ne omettono le origini e le caratteristiche salienti: la presa di potere violenta con il massacro di Shanghai (Aprile 1927)²², la natura autoritaria del governo, la militarizzazione della società cinese e la repressione del dissenso. In breve, la Cina in

¹⁹ Sulla dubbia autenticità del Memoriale si veda J. J. Stephan, «The Tanaka Memorial (1927): authentic or spurious?», *Modern Asian Studies*, 7(1973), n.3, pp. 733 – 745.

²⁰ Nel film viene sovente ricordata la strategia del comando cinese di «barattare lo spazio per il tempo» (*trade space for time*). Si veda su questo aspetto Hans van de Ven, *China at war: triumph and tragedy in the emergence of the new China*, Cambridge (MA), 2018, cap. 6.

²¹ E. Rawitsch, *op. cit.*, pp. 67-68.

²² Il massacro di Shanghai si consumò durante la Spedizione verso il nord. Esso mise fine al Primo fronte unito (1923-1927) e aprì un decennio di guerra civile tra Nazionalisti e Comunisti.

guerra appare come un Paese destinato alla democrazia, a condizione che si aiuti a combattere l'invasione barbarica giapponese. Nella coda del film le immagini della conferenza del Cairo (Novembre 1943) e il discorso di Song Meiling (1898-2003)²³ alla Camera dei rappresentanti americana il 18 Febbraio 1943 trasmettono un senso di comunione di valori etici e politici. L'omissione più gigantesca è quella dei Comunisti che nel film non sono mai menzionati, nonostante il Partito comunista cinese fosse un soggetto politico accreditato a seguito della sua partecipazione al Secondo Fronte Unito (1937-1945) assieme ai Nazionalisti e il leader comunista Zhou Enlai (1898-1976), principale ufficiale di collegamento nel periodo 1940-45 presso il governo Nazionalista, fosse una presenza formale a Chongqing²⁴, la capitale della Cina libera dall'occupazione giapponese. Non solo i Comunisti erano a tutti gli effetti alleati nella guerra contro il Giappone, ma erano anche protagonisti della resistenza; essi combattevano con la Ottava armata di strada e la Nuova Quarta armata dell'armata rossa cinese che si distinse per l'uso della guerriglia come tattica di combattimento. Non si menziona neppure il quartier generale dei Comunisti a Yan'an, ma la loro presenza nel film è identificabile grazie alle immagini degli appostamenti di gruppi di guerriglieri nelle campagne e una cartina che mostra le aree controllate dai Comunisti. La narrazione positiva della resistenza militare e civile si sofferma su due aspetti: da una parte sull'esercito regolare nazionalista col suo comandante in capo Chiang Kai-shek, coadiuvato sul campo dal generale Joseph Stilwell (1883-1946)²⁵; dall'altra sulla mobilitazione di massa civile di giovani uomini e donne, contadini e popolazione urbana, pur tacendone l'affiliazione politica. Questo vuoto narrativo è frutto a mio avviso di una scelta comunicativa che predilige un messaggio di unità politica e solidarietà nazionale, la quale così come l'agentività mirava a far scattare nei soldati e nel pubblico americani la certezza che l'aiuto fosse meritato e non a rischio di essere vanificato. In altre parole, la citazione di un rivale politico temibile come i Comunisti avrebbe potuto scalfire il mito della resistenza unitaria. D'altro canto, il Secondo Fronte Unito era già fortemente compromesso a partire dal 1941 e si comprende come questa verità storica fosse problematica dal punto di vista dell'efficacia comunicativa del messaggio del film. Inoltre, sebbene si assimili il periodo della Paura rossa (Red scare) ai primi anni della Guerra fredda e al Maccartismo²⁶ vi era già una tradizione radicata al livello locale e fra i cittadini di timore nei confronti del comunismo²⁷, il quale avrebbe reso l'inclusione dei Comunisti cinesi quali parte integrante dello sforzo bellico oltremodo indigesto al pubblico. La mancanza di rigore storico riguardante i contenuti e la provenienza di alcune delle immagini utilizzate divennero oggetto di conflitto tra Capra e gli alti ufficiali dell'esercito e per questo motivo l'uscita del film fu bloccata. Un carteggio del 1944 tra l'allora generale maggiore Frederick H. Osborn (1889-1981), negli anni precedenti a capo dell'Ufficio di operazioni per il morale (Morale Division), al Generale Marshall lamentava proprio le inaccuratezze storiche; in particolare, egli rimarcava come la rappresentazione di unità nella nazione e leadership cinesi fossero un falso storico, inoltre criticava l'uso di materiale proveniente da altri film hollywoodiani e non originale, al punto da richiederne il ritiro dalla circolazione del film. Pare che una condizione per la circolazione sia stato proprio l'aggiunta di una avvertenza alla fine del film per allertare il pubblico sulla provenienza del materiale utilizzato. Capra difese l'impostazione del film e della serie ribattendo che la verità storica avrebbe influito negativamente sull'efficacia della comunicazione, come peraltro si è ipotizzato nel paragrafo precedente. La questione del materiale non originale e di provenienza da film di finzione non fu mai ammessa da Capra, il quale si limitò a citare l'utilizzo di materiale inedito proveniente dal film *The Good Earth* del 1937 per le scene della migrazione di massa dei rifugiati di guerra²⁸. Queste divergenze ci fanno comprendere che per il regista Capra i film d'informazione di guerra fossero comunque espressione e prodotto artistico e la narrazione nel montato fosse subordinata all'efficacia nella comunicazione del messaggio.

5. Musica

La transizione dal film muto al sonoro a Hollywood introdusse una rivoluzione nel modo in cui i cineasti utilizzarono la musica. Se nei film muti la musica era accompagnamento, intramezzo musicale e intrattenimento,

²³ Song Meiling, moglie di Chiang Kai-shek, ebbe un ruolo di primo piano nel perorare la causa della resistenza cinese presso gli Alleati e in particolare negli Stati Uniti. Y. Song (ed.), *Encyclopedia of Chinese-American relations*, Jefferson, NC, 2009, pp. 260-261.

²⁴ Wolfgang Bartk, *Who was who in the People's Republic of China*, Hamburg, 1997, Ristampa 2012, p. 675.

²⁵ Sui limiti della tattica militare sostenuta da Stilwell sul fronte di guerra cinese si veda Hans van de Ven, *War and nationalism in China, 1925-1945*, Abingdon, 2003, cap. 1.

²⁶ Alcuni storici hanno definito piccole «Paure rosse» (*little «Red scares»*) le ondate di anticomunismo americano precedenti alla Guerra fredda. Si veda ad esempio R. J. Goldstein (ed), *Little «red scares»: anti-communism and political repression in the United States, 1921-1946*, Burlington, 2014.

²⁷ M. J. Heale, «Citizens versus outsiders: anti-communism at state and local levels, 1921-1946», in R. J. Goldsteing, *op. cit.*, pp. 45-70.

²⁸ E. Rawitsch, *op. cit.*, p. 117, 119-123.

negli anni Trenta si consolidò la pratica di accompagnare l'intero film con composizioni originali oppure brani e opere non originali arrangiate per lo scopo. La musica ebbe un ruolo fondamentale nell'amplificare la potenza narrativa e drammatica dei film e il regista Capra fu uno dei primi ad apprezzarne le potenzialità; in tal senso *The Battle of China* e in generale la serie *Why We Fight* ne sono un esempio emblematico. A partire dal 1937 per orchestrare i suoi film Capra si affidò al compositore di origine russa Dimitri Tiomkin (1894-1979); egli lavorò assieme ad altri compositori all'orchestrazione della serie beneficiando sia della generosità dei mezzi messi a disposizione dall'esercito americano sia della libertà creativa e di esecuzione²⁹. La colonna sonora di *The Battle of China* è costituita da una mescolanza di musica popolare e brani di musica classica eseguiti dall'Orchestra dell'esercito americano. Il musicologo Ludwig ha analizzato l'uso del *Dies Irae* come esempio di musica onnipresente nel contesto della cinematografia americana e della *Sagra della Primavera* di Igor Stravinskij nel film, qui si porrà invece l'attenzione sull'impiego della *Marcia dei volontari* di Tian Han (1898-1968) e Nie Er (1912-1935) e dei *Quadri di un'esposizione: IV Bydlo* di Modest Petrovič Musorgskij (1839-1881). La *Marcia* è il primo brano che si incontra quando ancora scorrono i titoli di testa ma viene ripreso più volte per enfatizzare la resistenza dei cinesi e utilizzato in chiusura. Il brano fu composto per il film *Figli di un'epoca tormentata* (Fengyun ernü) sceneggiato da Tian Han e realizzato nel 1935 e narra della resistenza cinese in risposta all'invasione della Manciuria da parte del Giappone. In breve tempo il brano contenuto nel film divenne popolarissimo e simbolo della resistenza ai giapponesi e in seguito l'inno nazionale della Repubblica popolare cinese³⁰. La scelta di questo brano da parte di Tiomkin dimostra una conoscenza dettagliata personale, o dei collaboratori e revisori, della scena culturale cinese e una comprensione del valore simbolico; non era una scelta scontata, visto che il film era diretto al pubblico americano. La scelta del brano *Bydlo* di Musorgskij, una parola polacca che indica il carro dei contadini, è estremamente efficace per narrare in un lungo segmento del film (da 31:55 a 36:36), il momento in cui il popolo cinese «si sollevò e si mosse» (*people rose and moved*) e scandire la lenta, inesorabile, «omerica» (homeric) migrazione di 30 milioni di persone verso Occidente. Tuttavia, l'esodo non è rappresentato solo come una fuga dal nemico, bensì si rende il senso di un'evacuazione ponderata e dinamica in cui non sono solo le persone a muoversi, ma pure le fabbriche, le scuole, le biblioteche, e le traversine delle linee ferroviarie; tutto viene smontato e trasportato a ovest. Le immagini dei carretti sovraccarichi di masserizie fanno riferimento preciso al passaggio del carro di buoi polacco di Musorgskij. Il pubblico tocca con mano lo sforzo fisico disumano dei singoli e il crescendo della musica che lo accompagna raggiunge l'apice quando i cinesi lavorano assieme e lo sforzo fisico si trasforma in impresa straordinaria.

6. Considerazioni conclusive

Questo saggio ha analizzato contenuti, omissioni e congruenze musicali nel film *The Battle of China* per illustrare l'importanza dei documentari di guerra nella strategia di comunicazione del governo americano in periodo di guerra. I film della serie *Why We Fight* furono commissionati al regista Frank Capra all'indomani del coinvolgimento degli Stati Uniti nella Seconda guerra mondiale. Essi costituirono il mezzo principale per educare i soldati e il grande pubblico sulle cause e andamento del conflitto. *The Battle of China* dimostra grande complessità; in parte essa deriva dal coinvolgimento diretto dell'Esercito americano nella realizzazione del film, ma molto della rappresentazione della Cina è frutto delle scelte operate dal regista. Capra volle privilegiare gli obiettivi del film e l'efficacia del messaggio rispetto alla verità storica, dando vita ad una narrazione di grande impatto drammatico e un documento storico eccezionale.

Federica Ferlanti
Università di Cardiff
(Gran Bretagna)

²⁹ A. Ludwig, *Hearing death at the movies: film music and the long history of the Dies Irae*, Cham 2025, pp. 81-87.

³⁰ Chang Tai-hung, «The Politics of songs: myths and symbols in the Chinese communist war music, 1937-1949», *Modern Asian Studies*, 30 (1996), n. 4 (Special Issue: War in Modern China), pp. 901-902; M. Pistoia, «Cina», in *Enciclopedia del cinema*, disponibile su [https://www.treccani.it/enciclopedia/cina\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cina(Enciclopedia-del-Cinema)/).