

La cortina di celluloidi. Come il cinema negli anni della Guerra fredda ha raccontato la questione di Trieste

di Walter Zele

Introduzione: Trieste nel cinema

Negli ultimi anni Trieste è tornata ad ospitare *troupe* cinematografiche che hanno tramutato in set i principali spazi urbani. Dopo essere stata a lungo trascurata dal mondo del cinema, sembra che improvvisamente sia stata riscoperta come luogo ideale in cui girare un film. Per dare l'idea del fenomeno, limitandoci alle produzioni italiane, ricordiamo come tra il 2012 e il 2014 la città abbia visto all'opera quattro registi: Giuseppe Tornatore, che a Trieste nel 2006 aveva diretto *La sconosciuta*, ed è tornato per girare *La migliore offerta*, Rodolfo Bisatti con *Voci nel buio*, Gabriele Salvatores per *Il ragazzo invisibile*, Mimmo Calopresti con *Uno per tutti*. In un'intervista rilasciata durante le riprese de *La sconosciuta*, Giuseppe Tornatore dichiarò di essere rimasto affascinato da Trieste soprattutto per la sua magica luminosità. La peculiarità della luce di Trieste è un'osservazione che compare sovente non solo nelle dichiarazioni di cineasti come Tornatore, ma anche in quelle di numerosi artisti e scrittori di ogni tempo che, attratti da un'atmosfera ritenuta unica, hanno cercato di catturarla e soffermarla nelle loro opere. Un comune denominatore dei film girati negli ultimi anni a Trieste potrebbe essere il fatto che la città venga rappresentata non per i suoi miti culturali e letterari, bensì come luogo del presente in cui agiscono personaggi la cui drammaticità risulta emblematica proprio in quanto si muovono in uno spazio delineato eppure elusivo. In effetti, se consideriamo la posizione in cui sorge, ci verrebbe da dire – con le parole dello scrittore Daniele Del Giudice – che questa città ci disorienta per «la posizione del sole rispetto all'acqua e il tipo di luce e di colore»¹. Se guardiamo poi a Trieste come ad una realtà di frontiera, ecco che nell'atto di valicare il confine potremmo avvertire un rito di passaggio necessario per intraprendere un cambiamento. Insomma, se ci lasciamo avvincere dalla sua atmosfera, finiamo col persuaderci che Trieste costituisca uno scenario ideale in cui raccontare di viaggi che si tramutano in fuga e smarrimento, di abbandoni e di ricongiungimenti, di illusioni e di solitudini dei nostri anni. Da questo punto di vista, la città potrebbe offrire forti motivi di ispirazione ad un autore di cinema, a partire dalle vicende che ne hanno segnato la storia nel Novecento.

Da parte nostra, poiché nel 2014 ricorrevano i sessant'anni dalla firma del Memorandum di Londra con il quale Trieste veniva riconsegnata all'amministrazione italiana, abbiamo voluto indagare sulla produzione cinematografica realizzata negli anni della cosiddetta questione di Trieste. Abbiamo cercato, infatti, di evidenziare in quali forme, con quali finalità e con quali esiti il cinema abbia rielaborato, attraverso le specifiche componenti del linguaggio che gli è proprio, gli eventi che fra il 1945 e il 1954 segnarono la storia del territorio. Sul piano squisitamente metodologico, abbiamo adottato quale linea interpretativa quanto soste-

¹ D. Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon*, Einaudi, Torino 1983.

nuto dallo storico e teorico del cinema Siegfried Kracauer: «Il film non è mai prodotto da un individuo, ma è un'opera collettiva e socialmente influenzata, in cui passato e presente si rincorrono continuamente e in cui si nascondono le tendenze, i modi di pensare, l'immaginario di una società»². Nel seguire tale osservazione, nonché quanto teorizzato dalla scuola delle «*Annales*» sull'uso della produzione cinematografica per finalità storiografiche³, abbiamo deciso di considerare i film dei documenti storici di pregnante importanza per le nostre finalità: addentrarci nella temperie ideologica e culturale dell'epoca in cui furono realizzati e in tal modo ripercorrere la questione dei confini orientali dell'Italia nel contesto geopolitico del secondo dopoguerra.

La questione di Trieste

Quando si parla della «questione di Trieste» si vuole fare riferimento alla controversia internazionale che, dal 1945 al 1954, divise le grandi potenze vincitrici della Seconda guerra mondiale sull'assetto politico del territorio di Trieste e sulla definizione dei confini circostanti. Per comprendere le origini di tale controversia e, soprattutto, le ragioni per cui si trascinò così a lungo, dobbiamo tener presente che il problema dei confini orientali d'Italia è strettamente intrecciato con le divisioni create all'interno dell'Europa dalla cosiddetta Guerra fredda⁴. Alla fine del secondo conflitto mondiale, la creazione di zone d'influenza su scala planetaria tra gli Stati Uniti e l'Unione Sovietica portò a frizioni e dissensi fino alla rottura fra i due Stati dell'alleanza sorta per combattere il nazifascismo. Questa contrapposizione ebbe come primo teatro l'Europa, la quale fu divisa in due sistemi di alleanze politiche, economiche e militari: da una parte il blocco dei paesi occidentali alleati degli Stati Uniti, dall'altra il blocco dei paesi orientali sotto il regime comunista imposto dall'Unione Sovietica. In breve tempo – secondo la storica affermazione di Winston Churchill nel suo discorso del 5 marzo 1946 – calò «da Stettino sul Baltico a Trieste sull'Adriatico una cortina di ferro». Iniziava in questo modo la cosiddetta Guerra fredda, per usare l'efficace espressione coniata proprio in quegli anni dal giornalista americano Walter Lippmann. In quegli anni, Trieste si trovò sulla linea di confine fra i due blocchi e la sua assegnazione fu oggetto di contesa. La risoluzione definitiva si ebbe con il Memorandum di Londra del 5 ottobre 1954: solo allora Trieste ritornava sotto la sovranità italiana⁵. La questione di Trieste

² S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler: una storia psicologica del cinema tedesco*, Lindau, Torino 2001.

³ Su tale impostazione cfr. M. Ferro, *Cinema e storia*, Feltrinelli, Milano 1980; P. Sorlin, *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano 1979; Id., *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, La Nuova Italia, Firenze 1984.

⁴ Su questi temi E. Aga Rossi, *Gli Stati Uniti e le origini della guerra fredda*, Il Mulino, Bologna 1984; B. Bongiovanni, *Storia della guerra fredda*, Laterza, Roma-Bari 2005; A. Fontaine, *Storia della guerra fredda*, Il Saggiatore, Milano 1967; J. Lewis Gaddis, *La guerra fredda. Cinquant'anni di paura e di speranza*, Mondadori, Milano 2007; J. Smith, *La guerra fredda 1945-1991*, Il Mulino, Bologna 2000.

⁵ Su questi temi cfr. M. Benardelli, *La questione di Trieste. Storia di un conflitto diplomatico (1945-1975)*, Del Bianco Editore, Udine 2006; D. De Castro, *La questione di Trieste. L'azione politica e diplomatica italiana dal 1943 al 1954*, Lint, Trieste 1981; A. Millo, *La difficile intesa. Roma e Trieste nella questione giuliana 1945-1954*, Edizioni Italo Svevo, Trieste 2011; R. Pupo, *Fra Italia e Jugoslavia. Saggi sulla questione di Trieste (1945-1954)*, Del Bianco, Udine 1989; G. Valdevit, *La questione di Trieste 1941-1954. Politica internazionale e contesto locale*, Franco Angeli, Milano 1986; Id., *Trieste: storia di una periferia insicura*, Bruno Mondadori, Milano 2004.

fu uno dei temi al centro del dibattito politico nazionale e divenne, con il mutare dei rapporti fra i Partiti antifascisti che avevano contribuito alla fondazione del nuovo Stato italiano, uno degli argomenti con cui si poteva fare propaganda elettorale o screditare l'avversario di turno. Si pensi a quanto facile gioco ebbe la DC nel rinfacciare al PCI l'aver definito «Esercito di liberazione» le armate jugoslave che avevano occupato Trieste e la Venezia Giulia. Pertanto, se le forze di centro e di centrodestra approfittarono per accreditarsi come le uniche a cui stava a cuore la causa dell'integrità dei confini nazionali, e per accusare la sinistra di avere a cuore solo le rivendicazioni di Tito e di Stalin, a sua volta il PCI, nel tentativo di risultare credibile nel proporsi come un Partito indipendente e non asservito ad interessi sovranazionali, dovette impegnarsi per trovare una soluzione che favorisse la distensione fra l'Italia e la Jugoslavia. Il destino di Trieste non rinfocolò solo il contraddittorio tra le forze politiche, ma coinvolse anche l'opinione pubblica. Ritroviamo, a tal proposito, delle significative testimonianze nei fatti di cronaca e di costume dell'epoca. Tanto per ripercorrere gli eventi di cronaca più noti di quegli anni, potremmo menzionare la decisione degli organizzatori del Giro di Italia del 1946 di far passare una tappa della gara ciclistica a Trieste: tappa vinta – guarda caso – dal triestino Giordano Cottur. Per il concorso di bellezza «Miss Italia» del 1948, ad indurre la giuria ad attribuire il titolo a Fulvia Franco non fu solo la sua indubbia avvenenza ma anche il suo essere triestina. Al Festival della canzone di Sanremo del 1952 vinceva Nilla Pizzi con il brano *Vola colomba* che raccontava della separazione forzata di due innamorati triestini a causa della divisione politico-amministrativa fra la Zona A e la Zona B⁶. Ed, infine, anche il cinema fece la sua parte nel promuovere una certa immagine di quanto stava accadendo. Infatti, negli anni in cui si consumava la questione di Trieste, nelle sale cinematografiche uscirono alcuni film di produzione nazionale ed internazionale che, per l'ambientazione o per la trama, volevano richiamarsi a tali eventi.

Questi film, ascrivibili alla stagione del neorealismo più per la collocazione cronologica che per il registro tecnico e stilistico, possiedono l'indubbio valore di documento storico, secondo le prospettive metodologiche individuate in precedenza. Nel collocare gli eventi narrati nelle terre che furono oggetto di una lunga contesa internazionale, riescono ad esprimere qualcosa sul modo in cui, in Italia ed all'estero, si osservavano e si interpretavano tali fatti. Quello che abbiamo cercato di fare è stato di dare risalto al loro impianto ideologico per capire quali orientamenti prevalessero dinanzi a tale controversia.

La guerra a Trieste: 1943 – 1945

Sugli eventi compresi tra il settembre del 1943 e il giugno del 1945, segnaliamo due film italiani usciti entrambi nel 1952: *Trieste mia!* del regista Mario Costa, e *Ombre su Trieste* del regista Nerino Florio Bianchi⁷.

⁶ Su questi temi cfr. G. F. Venè, *Vola colomba. Vita quotidiana degli italiani negli anni del dopo guerra 1945-1960*, Mondadori, Milano 1992.

⁷ *Trieste mia!* (Italia 1952, b/n, 95') regia di Mario Costa; *Ombre su Trieste* (Italia 1952, b/n, 95') regia di Nerino Florio Bianchi.

Trieste mia! narra le vicissitudini di due amici, Alberto e Luciano (quest'ultimo interpretato dal cantante Luciano Tajoli), che allo scoppio della guerra vengono arruolati in un reggimento di stanza a Trieste dove si innamorano della stessa ragazza, Anna. La rivalità in amore non comprometterà la loro amicizia anche perché, ben presto, dovranno affrontare un'insidia più temibile. Sulla ragazza ha messo gli occhi anche uno slavo di nome Karl, il quale approfitterà degli eventi politico-militari che si succedono a Trieste per cercare di sbarazzarsi dei due rivali: con l'annessione della città al *Reich* tedesco dopo l'8 settembre 1943, diverrà un delatore dei nazisti e li denuncerà come disertori; con l'occupazione delle armate jugoslave nel maggio del 1945, si farà arruolare nelle milizie partigiane e li perseguiterà come italiani. Alla fine Karl avrà la peggio, mentre Luciano vedrà morire l'amico Alberto ma potrà ricongiungersi con Anna. Quello che più colpisce nella trama è l'accanimento di Karl ai danni di Alberto e Luciano. In tale accanimento si riscontra un vero e proprio odio etnico, privo peraltro di una mobilitazione ideologica. Karl, infatti, non esita a fare la spia dei nazisti per sbarazzarsi dei suoi rivali così come non avrà scrupoli nel perseguirli nel suo nuovo ruolo di partigiano jugoslavo. Insomma, Karl non è schierato in alcun movimento ideologico, anzi sembra nascondersi dietro l'ideologia delle forze in quel momento predominanti con il solo scopo di eliminare i due italiani. Con un film del genere è come se si fosse voluto diffondere la convinzione che a Trieste si stava consumando un'atroce pagina di odio etnico: l'Esercito jugoslavo perseguitava gli italiani non perché vedesse in loro gli esponenti dell'oppressivo regime fascista, non perché li considerasse un ostacolo all'attuazione del sistema comunista, ma semplicemente perché li odiava. Italiani brava gente, verrebbe da dire, con un richiamo all'omonimo film di Giuseppe De Santis⁸, dopo aver seguito le vicende di *Trieste mia!*. Alberto e Luciano incarnano, senza dubbio, la brava gente e nella loro caratterizzazione sembrano racchiudere gli attributi salienti con cui gli italiani vorrebbero accreditarsi: estroversi ma sentimentali, rispettosi dei valori ma senza fanatismi, inclini a vivere in pace ma pronti a combattere per difendere ciò in cui credono. E amanti del bel canto, saremmo tentati di aggiungere pensando a Luciano Tajoli, ma preferiamo evitare il logoro *cliché*. Le canzoni inserite nel film non vanno invece liquidate come semplice intermezzo musicale, dovuto alla presenza di Luciano Tajoli, poiché in alcune possiamo cogliere delle allusioni politiche. Il primo brano musicale su cui abbiamo focalizzato la nostra attenzione è quello eseguito da Luciano mentre si trova ricoverato all'ospedale militare. Dinanzi ad un pubblico costituito da altri soldati feriti, intona *Campane di monte Nevoso*, una canzone composta proprio nel 1952 da una coppia di fortunati autori di musica leggera dell'epoca quali Bixio Cherubini e Carlo Concina. Il testo rievoca il sacrificio di «cento giovani alpini» durante la Prima guerra mondiale e si inserisce, quindi, nel filone delle canzoni che vogliono commemorare il sacrificio dei soldati italiani. A caratterizzare la canzone è il richiamo al monte Nevoso e l'auspicio di un ritorno degli alpini «sui nostri monti». Il monte evocato nel testo è una cima delle Alpi Dinari-che, attualmente appartenente alla Slovenia (Snežnik è il nome sloveno). Alla fine della Prima guerra mondiale fu oggetto di controversie tra l'Italia, che ne rivendicava l'inclu-

⁸ *Italiani, brava gente* (Italia/Urss 1964, b/n, 107') regia di Giuseppe De Santis.

sione entro i propri confini per ragioni strategiche, e il nuovo Stato jugoslavo. Incluso nel territorio jugoslavo con la Conferenza di pace di Parigi del 1919, fu ceduto all'Italia con il Trattato di Rapallo del 1920 quando il governo italiano ottenne un allargamento dei confini nella Venezia Giulia⁹. Ora, ascoltare in tale contesto una canzone in cui si invoca il ritorno dei soldati italiani sul monte Nevoso quale premio per il loro sacrificio potrebbe suscitare un certo stupore. È da escludere l'ipotesi che con quel brano si volesse portare avanti una rivendicazione territoriale poiché, se così fosse, giungerebbe alquanto inopportuna e del tutto avulsa dalla realtà. È invece plausibile interpretare la canzone come un doloroso rimpianto per la perdita definitiva di terre costate il sacrificio di tanti soldati italiani ed un'accorata invocazione, dopo tanto strazio, alla «pace e l'amor», come recitano i versi finali. Un brano, dunque, con cui esprimere i sentimenti degli italiani dinanzi alla questione della cessione di territori appartenuti all'Italia sino al Secondo conflitto mondiale. Da questo punto di vista, Cherubini e Concina con una canzone erano riusciti ancora una volta ad interpretare gli umori dei loro connazionali. Tra gli anni Quaranta e Cinquanta, i due prolifici e smalzati autori avevano saputo realizzare la colonna sonora delle nostalgie, delle speranze, delle aspirazioni, ma anche delle passioni politiche di tanti italiani: basti pensare, per rimanere in tema, allo straordinario successo ottenuto da un'altra loro canzone del 1952, quel *Vola Colomba* in cui si narra dello struggimento di due innamorati triestini separati forzatamente dalla divisione politico-amministrativa della città¹⁰. Quindi, un loro pezzo non poteva mancare in un film che cercava di perseguire lo stesso intento, quello di mobilitare l'attenzione dell'opinione pubblica su uno scottante problema politico. Più evidenti le finalità contenute nei due brani musicali con i quali il film si chiude. Mentre vediamo scorrere le immagini del sacrario ai caduti di Redipuglia, siamo accompagnati dalle inconfondibili note della *Leggenda del Piave*. Quindi, con un effetto di dissolvenza, dalla scalinata del sacrario si passa ad una panoramica di Trieste vista dal mare. Anche la colonna sonora cambia poiché ora avvertiamo le voci di un coro intonare una delle canzoni-simbolo delle aspirazioni irredentistiche su Trieste, *La campana di San Giusto*. Le ultime inquadrature sono dedicate a Luciano Tajoli il quale, con uno slancio emotivo che rasenta la commozione, completa il canto apportando però alcune significative variazioni al testo: mentre nel testo originale i versi del ritornello recitano «O Italia, o Italia del mio cuore, / tu ci vieni a liberar!», nel film diventano «O Trieste, o Trieste del mio cuore, / ti verranno a liberar». Oltre a ciò, viene aggiunto un ultimo verso ancora più eloquente; infatti la canzone termina, e con essa terminano le riprese, con un «Trieste mia!» che assume il valore di una dichiarazione di intenti e racchiude lo spirito con cui si è voluto realizzare il film.

Ritorniamo alla figura di Karl. Che un film italiano dei primi anni Cinquanta abbia voluto raffigurare con il suo personaggio l'incarnazione dell'odio jugoslavo verso gli italiani è un segnale di come allora venisse avvertito uno dei problemi più controversi del dopoguerra: le cause scatenanti la violenza consumata dagli jugoslavi contro le popola-

⁹ Su questi temi M. Cattaruzza, *L'Italia e il confine orientale*, Il Mulino, Bologna 2007; A. M. Vinci, *Sentinelle della patria: il fascismo al confine orientale*, Laterza, Roma-Bari 2011.

¹⁰ Su questi temi G. Borgna, *L'Italia a Sanremo. Cinquant'anni di canzoni, cinquant'anni della nostra storia*, Mondadori, Milano 1998.

zioni italiane della Venezia Giulia e dell'Istria. Su questo tema, a lungo, ogni interpretazione venne deformata dalle lenti delle ideologie. Il fenomeno fu, infatti, oggetto di interpretazioni di segno opposto ma ugualmente viziate da una forma di opportunismo politico-ideologico. A guerra conclusa, se in Italia le forze anticomuniste avevano facile gioco nel gridare alla barbarie comunista incarnata dalle forze jugoslave, i Partiti della sinistra cercavano di ridimensionare il fenomeno delle violenze antitaliane e, comunque, di sminuire la responsabilità dei comunisti jugoslavi. Successivamente, con il divorzio dall'URSS consumato nel 1948 e il conseguente riallineamento della Jugoslavia su posizioni antisovietiche, le forze moderate, filoccidentali ed anticomuniste, preferirono sottacere il problema in nome di un nuovo equilibrio internazionale. Per quanto riguarda gli anni Cinquanta, va detto che un film come *Trieste mia!* alimentava, a suo modo, il dibattito sulla questione di Trieste e lo declinava drasticamente in chiave di odio etnico. La qual cosa non dovrebbe stupirci se consideriamo il clima politico di allora. Nell'Italia di quegli anni, con l'incessante martellamento propagandistico messo in atto dalla DC per esasperare il pericolo del comunismo, i paesi dell'Est Europa rappresentavano il male assoluto. Di sicuro erano pochi quelli disposti a discernere il comunismo staliniano dalla via al socialismo perseguita da Tito. Bisogna ammettere che, anche attraverso un film come *Trieste mia!*, in Italia si cercava di propagandare una visione alquanto distorta delle intenzioni del governo jugoslavo: la Jugoslavia odia l'Italia poiché appartiene al libero mondo occidentale. Pur di raggiungere i propri obiettivi è disposta a ricorrere ad ogni mezzo, come Karl quando cerca dapprima l'appoggio delle forze di occupazione naziste, poi di quelle titine. È interessante notare come possiamo cogliere questi intenti propagandistici anche nelle locandine del film. Una in particolare ha destato la nostra attenzione poiché assomiglia ai manifesti elettorali della DC per le elezioni politiche del 1948. Ci riferiamo ad una locandina in cui possiamo notare Karl ghermire Anna con bramosia. Nella raffigurazione, la donna possiede un corpo rigoglioso e, pur nel disagio della situazione, sembra mantenere una posa statuaria, accentuata anche dall'abito lungo e drappeggiato. E, soprattutto, tiene stretta in una mano la bandiera tricolore, come se volesse difenderla da un possibile affronto. Come non cogliere, allora, nella donna del manifesto la personificazione simbolica dell'Italia? Una plausibile chiave interpretativa dell'immagine potrebbe essere la seguente: la donna ritratta è senza dubbio la protagonista del film aggredita da Karl, ma vuole simboleggiare la città di Trieste oggetto delle mire jugoslave. Trieste, infine, costituisce una sorta di microcosmo dell'Italia intera minacciata dal pericolo del comunismo.

Dopo aver archiviato *Trieste mia!* come un prodotto di quell'accesa propaganda politica con cui si voleva mettere in allerta i cittadini italiani sui pericoli dell'invasore comunista, risulterebbe opportuno estendere l'indagine alla produzione cinematografica jugoslava per effettuare un confronto. Allo stato attuale, siamo a conoscenza di un solo film sul quale però riteniamo valga la pena soffermarsi: ci riferiamo a *Trst*, diretto nel 1950 da France Štiglic, uno dei fondatori della cinematografia jugoslava¹¹. Giornalista e partigiano durante il secondo conflitto mondiale, Štiglic iniziò la carriera cinematografica

¹¹ *Trst* (Jugoslavia 1950, b/n, 91') regia di France Štiglic.

con alcuni lungometraggi sulla guerra partigiana. Fin dalle prime opere a caratterizzare la sua cinematografia è l'assenza di ogni richiamo propagandistico. Quello che il regista vuole esprimere è l'esigenza di fare del cinema che interpreti in chiave storica i temi della guerra e della lotta di liberazione considerati fondanti del nuovo Stato jugoslavo. In *Trst* l'autore ripercorre la storia della città dal fascismo alla lotta di Liberazione. Benché le sue convinzioni politiche siano manifeste, Štiglic non vuole trasformare la città nell'iconografia della lotta di Liberazione nazionale slava. Ciò che invece gli interessa è prendere spunto dalla storia recente di una città di frontiera come Trieste per discutere sulla costruzione del socialismo, nella dialettica tra riformismo e rivoluzione, in un contesto plurinazionale. Il tutto, però, senza ostilità e trionfalismi. Un'opera, dunque, unica sotto tanti punti di vista, che andrebbe recuperata e riproposta al pubblico. Non è secondario segnalare inoltre che il film fu interamente girato a Trieste, pertanto possiede anche il valore di documento visivo per sapere come apparisse la città nell'immediato dopoguerra.

Se *Trieste mia!* viene perlomeno elencato nei principali repertori cinematografici, il secondo film sugli anni della guerra a Trieste sembra avere lasciato labili tracce. Stiamo parlando di *Ombre su Trieste*, diretto nel 1952 da Nerino Florio Bianchi alla sua prima ed unica regia cinematografica. Quello che più impressiona in questo film, realizzato a basso costo con capitali locali e destinato ad una distribuzione limitata, è l'impostazione del tutto priva di enfasi sulla guerra partigiana. Negli anni in cui si consolidava l'interpretazione ortodossa della Resistenza, da intendersi – per usare le parole di Vittorio Foa¹² – come una eccezionale mobilitazione popolare contro il fascismo e si esaltava il suo straordinario potenziale creativo per la democrazia e il suo carattere fondante della nuova Repubblica italiana, ecco che in un piccolo film venivano narrati fatti tutt'altro che eroici consumati all'ombra della guerra partigiana. Per richiamarci all'iconografia tradizionale della Resistenza al cinema, basterebbe una sola pellicola, uscita tra l'altro a breve distanza da *Ombre su Trieste*, in cui possiamo riconoscere il primo tentativo di trasfigurare la lotta partigiana in una nuova epopea popolare. Stiamo parlando di *Achtung! Banditi!*, film del 1951 diretto da Carlo Lizzani e che è ritenuto tra le opere più emblematiche della cinematografia italiana dell'immediato dopoguerra¹³. Nel film di Lizzani, ambientato a Genova e sull'Appennino ligure, si narra la lotta di Liberazione attraverso il progressivo coinvolgimento della popolazione civile: dapprima nell'ambiente cittadino, dove un gruppo di partigiani trova la solidarietà degli operai, in seguito sulle montagne in cui si consuma la battaglia finale e dove le file dei resistenti si ingrossano anche con l'inclusione di qualche repubblicano ravveduto. La lotta di Liberazione, dunque, viene narrata con toni epici in una dimensione corale attraverso l'adesione di un numero sempre maggiore di italiani che ritrovano lo spirito unitario nella difesa degli ideali di giustizia e di libertà. In *Ombre su Trieste*, invece, la guerra partigiana viene alimentata più che altro dall'assommarsi di storie individuali, di scelte casuali e non ideologiche, dettate dalle circostanze e dalle opportunità. Il confronto tra le due città diviene inevitabile. A Genova, come in altri luoghi della penisola, la popolazione italiana rinnovò la

¹² V. Foa, *Questo Novecento*, Einaudi, Torino 1996.

¹³ *Achtung! Banditi!* (Italia 1951, b/n, 90') regia di Carlo Lizzani.

propria coesione, recuperò la propria identità nazionale attraverso il processo di formazione della lotta di Liberazione. A Trieste tale fenomeno incontrò degli ostacoli poiché le divisioni tra gli abitanti erano troppo profonde e le pressioni esterne troppo ostinate. Pertanto, anche nella guerra partigiana si riverberarono tali contrasti. Il film si apre con una sequenza girata alla stazione ferroviaria di Trieste per poi inquadrare due uomini in attesa del treno, che iniziano a rievocare alcuni fatti di sangue accaduti a margine della guerra da poco conclusa. Attraverso un lungo *flashback* la vicenda si dipana, quindi, agli occhi dello spettatore.

Dopo l'8 settembre del 1943, quattro disertori, tra i quali Marcello Iuri e i due fratelli Zerasi, scappano da Trieste per rifugiarsi in un paesino di montagna (nella realtà, l'abitato di Monteperta del comune di Taipana, nelle Prealpi Giulie). Scambiati dagli abitanti del villaggio per dei partigiani, i quattro lasciano credere di esserlo, ma invece di partecipare alla lotta di Liberazione finiscono col darsi alla delinquenza comune. All'arrivo delle forze partigiane jugoslave, riescono a farsi inquadrare in un reparto, anche se sarebbe meglio dire in una banda. Le azioni della loro unità, infatti, più che tendere a combattere i nazifascisti sembrano orientate alla grassazione. I loro obiettivi non sono le postazioni militari o i centri nevralgici dei comandi nazifascisti bensì dei bersagli che garantiscano un lucroso bottino. La vita nella clandestinità, tra l'altro, sembra trascorrere all'insegna della spensieratezza poiché, nel frattempo, si sono aggiunte alcune donne. La tragedia, però, è imminente e non per rivalità sentimentali. Dopo l'ennesima rapina durante la quale è stato commesso un omicidio, nel gruppo scoppiano dei contrasti che degenerano in un vero e proprio regolamento di conti: Marcello Iuri elimina il capo della banda e la sua amante ma viene ucciso, infine, da uno dei fratelli Zerasi. Si chiude il lungo *flashback* e la ripresa torna sui due uomini alla stazione. Essi conoscevano Marcello Iuri e, nel ricordare i tragici episodi in cui è stato coinvolto, non possono che deprecare la guerra e compiangere le sorti di Trieste, vittima dapprima di quella guerra, poi dei maneggi della politica internazionale. Una narrazione filmica il cui *climax* sfocia in un regolamento di conti tra bande partigiane nelle quali confluiscono italiani e slavi sembra alludere ad un tema che segna la storia della Resistenza lungo il confine nordorientale italiano: quello della tormentata convivenza tra partigiani italiani e partigiani jugoslavi.

Ora, se è vero che nelle aree di confine la Resistenza italiana collaborò con i resistenti di altre nazioni (pensiamo, ad esempio, ai rapporti con la Resistenza francese), è altresì vero che nelle regioni del nordest, segnate da annose tensioni fra italiani e sloveni provocate dalla repressiva politica fascista, tale collaborazione fu alquanto controversa. Sul finire del 1944, la locale brigata «Garibaldi», ossia la forza partigiana organizzata ad opera dei militanti comunisti, strinse rapporti di collaborazione con i reparti del corpo dell'Esercito popolare di Liberazione jugoslavo. Ciò significava doversi confrontare con le loro intenzioni di occupare stabilmente la Venezia Giulia per includerla, a guerra conclusa, nel nuovo Stato della Jugoslavia. A Trieste, ad esempio, il Fronte di liberazione sloveno promuoveva l'annessione della città potendo contare sull'assenso del Partito comunista locale. Una tale scelta di campo provocò accesi scontri nel movimento partigiano tra la componente garibaldina e quella non comunista. Tra le organizzazioni partigiane non comuniste più attive nella regione c'era la brigata «Osoppo» costituita prevalentemente da cattolici o da antifascisti non appartenenti ad alcun Partito. La brigata «Osoppo» denunciò più volte l'assenso ai progetti annessionistici jugoslavi dei

garibaldini i quali, a loro volta, accusarono gli osovani di scarso impegno nella lotta se non addirittura di intesa con i nazifascisti. È in tale contesto che si consumò il 7 febbraio del 1945 una delle pagine più cupe e controverse della storia della Resistenza, ovvero l'eccidio di Porzûs¹⁴. Sarebbe eccessivo attribuire ad *Ombre su Trieste* il merito di aver affrontato per primo il tema delle lacerazioni ideologiche tra le forze della Resistenza nell'Italia nordorientale. Dobbiamo però riconoscere che, anche grazie ad un film come questo, abbiamo l'opportunità di addentrarci – ci sia concesso il gioco di parole con il titolo – nelle zone d'ombra della Resistenza. Ci riferiamo agli episodi di infiltrazioni criminali nelle forze di Liberazione o, più in generale, ai casi di adesione al movimento partigiano non riconducibili ad una evidente professione ideologica: fenomeni che sono avvertibili un po' ovunque all'interno della Resistenza in Italia e non certo da circoscrivere in un preciso ambito geografico. Ricordiamo, peraltro, che già allora il critico cinematografico Alberto Albertazzi, pur in un giudizio di mediocrità, riconobbe al film di aver toccato per primo la scottante questione delle infiltrazioni nel movimento partigiano di elementi criminosi o comunque avulsi da motivazioni ideologiche¹⁵. È plausibile che nella sceneggiatura riecheggino degli episodi accaduti a Trieste nella primavera del 1945, quando da più fronti si manovrava per controllare la città ed ognuna delle forze in campo agiva per realizzare i propri piani di occupazione. Allo stesso modo, la guerra privata che travolge i protagonisti sembra rievocare gli innumerevoli fatti di sangue avvenuti a Trieste con l'occupazione jugoslava. Infine, proprio nell'epilogo, con i due amici che in una Trieste del dopoguerra quanto mai livida e spenta deprecano le condizioni della loro città, non si può non avvertire un'amara riflessione sulle interminabili manovre della politica internazionale per sciogliere i nodi che consentano all'Italia di vedersi riassegnare il territorio giuliano.

Divisione e occupazione

Con la determinazione delle frontiere italojugoslave, secondo quanto stabilito dal Trattato di pace di Parigi del 10 febbraio del 1947, si assistette ad un incremento nell'afflusso di rifugiati dalle zone assegnate alla Jugoslavia verso l'Italia. Già nel 1945 numerosi istriani, fiumani, dalmati di lingua italiana avevano lasciato le zone occupate dalle forze jugoslave per riparare in Italia. Il tema della determinazione dei confini e del conseguente esodo delle popolazioni italiane dell'Istria è oggetto – sia pure con impostazioni e finalità diverse – di quattro pellicole uscite tra il 1949 e il 1952. La prima in ordine cronologico è *La città dolente* di Mario Bonnard¹⁶.

¹⁴ Su questi temi G. Fogar, *Le questioni nazionali fra guerra e Resistenza: Venezia Giulia 1943-1945*, in «Qualestoria», n. 1, 1985; Id., *Trieste in guerra 1940-1945. Società e resistenza*, Istituto regionale per la storia del movimento di liberazione nel Friuli-Venezia Giulia, Trieste 1999; D. Franceschini, *Porzus. La Resistenza lacerata*, Istituto regionale per la storia del movimento di liberazione nel Friuli-Venezia Giulia, Trieste 1998; G. Valdevit, *Resistenza e Alleati fra Italia e Jugoslavia*, in «Qualestoria», n. 1, 1980.

¹⁵ Recensione su «Intermezzo», n. 20, 1952. Per la critica dell'epoca si veda *Dizionario del cinema italiano*, vol. 2 (1945-1959), a c. di R. Chiti, R. Poppi, Gremese, Roma 2007.

¹⁶ *La città dolente* (Italia 1949, b/n, 80') regia di Mario Bonnard.

Il film, che secondo la scheda ufficiale sarebbe tratto da «una storia vera», presenta una tecnica di montaggio mista poiché alle scene riprese con gli attori, in fase di montaggio, vennero inframmezzate delle parti documentaristiche sull'esodo degli italiani da Pola tratte da due documentari (*Pola una città che muore* e *Addio mia cara Pola*) girati tra il 1946 e il 1947 dagli operatori di cinegiornali Enrico Moretti e Gianni Alberto Vitrotti. Il regista, nonché autore della sceneggiatura, Mario Bonnard è una figura che desta una certa curiosità per le sue doti di adattamento che gli permisero di adeguare la carriera a quasi cinquant'anni di mutamenti politici e culturali in Italia: un regista, dunque, «per tutte le stagioni» e pertanto adatto a dirigere un film apparentemente di impegno politico ma che, nella migliore delle ipotesi, risulta enfatico e commemorativo, nella peggiore moraleggiante ed ipocrita. La città dolente del titolo dantesco è Pola, appartenuta all'Italia dal 1918 al 1945 e assegnata alla Jugoslavia con il Trattato di pace di Parigi del 1947. In conseguenza di ciò, la maggioranza degli abitanti, che era di lingua italiana, si rifugiò in Italia. Furono minoritari, invece, gli italiani che optarono per lo Stato jugoslavo¹⁷. Nella finzione cinematografica uno di questi italiani è Berto (Luigi Tosi), un giovane operaio che decide di rimanere, per quanto la moglie lo supplichi di partire. Nel compiere tale scelta, egli non è mosso da simpatie politiche ma solo dalla propria ambizione: le autorità jugoslave gli hanno infatti ventilato l'opportunità di rilevare l'officina in cui lavora. Non trascorrerà molto tempo prima che Berto abbia da ricredersi. L'officina viene requisita dal governo mentre la città, oramai semideserta dopo l'esodo, non offre alcuna opportunità di guadagno. Come se non bastasse, il figlio si ammala e le strutture sanitarie jugoslave non sembrano in grado di curarlo. Grazie all'intercessione di una funzionaria del Partito, riesce a far sì che la moglie ed il figlio raggiungano Trieste. Rimasto solo, diviene l'amante della funzionaria la quale sembra interessata a lui solo per farne un docile propagandista del Partito. In un sussulto di orgoglio, l'uomo abbandona l'amante e, deluso dalla situazione, si mette ad inveire contro il governo jugoslavo. Arrestato ed internato in un campo di lavoro per essere «rieducato», riesce a fuggire ma, giunto in vista delle coste italiane, viene ucciso da una guardia confinaria jugoslava. Vediamo ora di suggerire una lettura storiografica alla dolorosa parabola di Berto. Fra gli italiani d'Istria e di Dalmazia, una minoranza decise di rimanere nello Stato jugoslavo. All'interno di questa comunità vi furono quelli che scelsero la Jugoslavia per convinzioni politiche, come peraltro fecero alcuni italiani che già vivevano entro i nostri confini. Si trattava di uomini che, riconoscendosi nell'ideologia comunista, erano stati attratti dal programma politico di Tito e volevano collaborare alla sua realizzazione. Con tale scelta si resero invisibili ai loro connazionali i quali, spaventati dal nuovo regime, avevano preferito rifugiarsi in Italia¹⁸. Nel nostro paese, le forze politiche di sinistra osservavano con compiacimento quegli italiani schierati a fianco di Tito e, nel contempo, provavano disagio verso i cosiddetti esuli poiché erano i testimoni dell'intolleranza jugoslava. Un disagio che, in alcuni casi, si tramutava in aperta ostilità al punto da tacciare

¹⁷ Su questi temi cfr. L. Lusenti, *Una storia silenziosa. Gli italiani che scelsero Tito*, ComEdit, Milano 2009; R. Pupo, *Il lungo esodo. Istria: le persecuzioni, le foibe, l'esilio*, Rizzoli, Milano 2005.

¹⁸ Su questi temi C. Colummi, G. Miccoli, A. Brondani, *Storia di un esodo. Istria 1945-1956*, Istituto regionale per la storia del movimento di liberazione nel Friuli-Venezia Giulia, Trieste 1980; R. Pupo, *L'esodo degli italiani da Zara, da Fiume e dall'Istria (1943-1956)*, in «Passato e Presente», a. XV, n. 40, 1997.

gli esuli di essere fuggiti dalla Jugoslavia poiché fascisti. Di tutt'altro avviso era invece la DC: gli esuli erano dei connazionali divenuti vittime della repressione di Tito, mentre gli italiani che avevano scelto di diventare cittadini jugoslavi si rendevano complici di quel regime, erano dei «rinnegati» poiché avevano rinunciato alla loro identità nazionale per inseguire le lusinghe di un aberrante progetto politico. Abbiamo osservato in precedenza come il personaggio di Berto non agisca per una motivazione ideologica ma solo per soddisfare le proprie ambizioni. Ampliando la nostra prospettiva, notiamo come nell'intera vicenda non vi sia alcun riferimento dichiaratamente politico, per quanto il contesto risulti evidente. Anche il personaggio più identificabile da questo punto di vista, ossia la funzionaria del Partito, viene rappresentato come una figura politica indistinta. In altri termini, chi cercasse nel film un esplicito richiamo al comunismo o, più semplicemente, si aspettasse di sentire pronunciare la parola «comunismo», rimarrebbe deluso. Viene allora il sospetto che, nell'Italia da poco uscita dalle elezioni dell'aprile del 1948 che avevano assegnato alla DC la maggioranza assoluta in parlamento, elezioni che erano state precedute da una martellante campagna elettorale volta a spaventare gli italiani sul pericolo comunista, ogni allusione al comunismo, persino la parola stessa pronunciata in un film, fosse considerata un tabù. Pur non rinunciando a promuovere un messaggio patriottico né a schierarsi sul fronte dell'anticomunismo, *La città dolente* evita di affrontare apertamente il tema del comunismo in Jugoslavia e dei suoi simpatizzanti. Pertanto, nel mettere in scena il dramma degli italiani d'Istria costretti a scegliere tra il regime di Tito o l'esilio, omette ogni riferimento ideologico. Secondo le intenzioni degli autori, Berto è indubbiamente un italiano rinnegato non perché aderente al comunismo ma perché è un opportunista. Per quanto alla fine si ricreda, non merita la salvezza: infatti morirà prima di toccare il suolo italico. Quasi in una sorta di rievocazione rituale, nell'inscenare la storia di Berto è come se si fosse voluto esorcizzare quanto avvenuto in Istria: chi ha deciso di rimanere in Jugoslavia non l'ha fatto per adesione al comunismo, poiché un vero italiano non può essere comunista, ma solo per venalità. Insomma, propaganda anticomunista divulgata con toni ed atteggiamenti didascalico-cattolici, del tutto in linea con lo spirito dell'Italia di allora. E non solo dell'Italia, poiché nel 1951 il film fu distribuito, pare con un certo successo, negli Stati Uniti con il titolo di *City of Pain*. Non sappiamo quale giudizio gli abbia riservato la critica cinematografica statunitense. Sappiamo, invece, come fu recensito dal nostrano Centro cattolico cinematografico. Se abbiamo compreso quale fosse il clima politico-culturale nel nostro paese, non dovremmo sorprenderci nello scoprire che il giudizio fu alquanto lusinghiero. Infatti, l'anonimo recensore afferma che il film «riesce interessante e commovente» e la regia si rivela «precisa e piena di sensibilità»¹⁹.

Il secondo film della serie, *Cuori senza frontiere* del 1950, è probabilmente il più noto della rassegna²⁰. La notorietà deriva soprattutto dal fatto di essere diretto da Luigi Zampa, vivace e prolifico regista che, in più di trent'anni di carriera, avrebbe lasciato un segno nella commedia di costume, e di annoverare quale interprete femminile Gina Lollobrigida. Tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta, Luigi Zampa aveva realizzato delle

¹⁹ Recensione su «Segnalazioni cinematografiche», n. 25, 1949. Per la critica dell'epoca si veda *Dizionario del cinema italiano*, a c. di R. Chiti, R. Poppi, cit.

²⁰ *Cuori senza frontiere* (Italia 1950, b/n, 90') regia di Luigi Zampa.

opere che contribuirono a segnare il passaggio dal neorealismo alla cosiddetta commedia all'italiana: gli elementi che caratterizzavano la corrente neorealista, quali la collocazione sociale ed economica dei personaggi, gli scenari naturali, l'impegno sociale, venivano stemperati dalla mescolanza di atteggiamenti populistici e da un'impostazione comico-grottesca. In linea con le tendenze in atto nel cinema italiano, il suo *Cuori senza frontiere*, pur inscenando un tema di urgente rilevanza politica, sembra voler sciogliere ogni contrasto con un messaggio di comprensione e di solidarietà umana. Il film, realizzato nel 1949, è ambientato nei paesi del Carso triestino, in particolare Santa Croce, Monrupino, San Dorligo della Valle. Da questo punto di vista, costituisce un importante documento storico poiché ci permette di osservare il paesaggio nell'immediato dopoguerra. Costituisce, inoltre, un significativo documento storico anche per quanto accadde durante le riprese. Come ricorda Tullio Kezich, che collaborò alla realizzazione del film, l'accoglienza riservata alla *troupe* da parte degli abitanti del territorio fu tutt'altro che incoraggiante²¹. Gli esponenti comunisti della comunità slovena cercarono di impedire che il film venisse girato esortando gli abitanti dei borghi carsici a boicottare le riprese poiché si trattava di un'opera di propaganda filoitaliana. Dalle difficoltà incontrate dalla *troupe* nel girare sul Carso triestino riusciamo ad intuire come fossero i rapporti tra italiani e sloveni nell'immediato dopoguerra. Il film, peraltro, come riconosce lo stesso Kezich, era tutt'altro che propagandistico, al più era improntato ad uno schietto, a tratti ingenuo, buon senso. Il racconto inizia con l'arrivo in un non meglio precisato paese del Carso, a ridosso del confine con la Jugoslavia, della Commissione confinaria internazionale incaricata di delimitare le nuove frontiere italojugoslave, secondo quanto sancito dal Trattato di pace di Parigi del 1947. La nuova linea di confine – come peraltro accadde davvero in numerosi villaggi del Carso e dell'Istria – avrebbe tagliato in due il paese. Pertanto agli abitanti viene ingiunto di decidere se rimanere cittadini italiani oppure diventare cittadini jugoslavi. La famiglia Sebastian si trova ad avere la casa entro il territorio italiano ma l'unico campo coltivato al di là del confine. Il capo famiglia, Giovanni, un ex combattente della Prima guerra mondiale, decide inizialmente di rimanere in Italia, ma poi si lascia persuadere a passare dalla parte jugoslava per conservare l'apezzamento. Tra gli abitanti del paese, chi invece è passato senza indugi dall'altra parte è Stefano, un meccanico di simpatie socialiste, innamorato di Donata, la figlia di Giovanni. La ragazza, però, ama Domenico, un reduce dell'Esercito italiano, al quale si è promessa. Non è difficile comprendere come il rivale in amore di Stefano lo sia anche sul piano politico poiché la sua scelta lo indirizza verso l'Italia. Le operazioni di tracciamento del confine finiscono col portare lo scompiglio anche tra i ragazzini del paese i quali, per gioco, fanno sparire uno dei paletti che segnano la nuova linea confinaria. Il gesto viene interpretato come una provocazione e così le due fazioni in cui il paese ormai è diviso, quella favorevole all'Italia e quella favorevole alla Jugoslavia, entrano in aperto conflitto tra di loro. Durante lo scontro vengono esplosi alcuni colpi d'arma da fuoco. A farne le spese sarà Pasqualino, il più piccolo della famiglia Sebastian. Attorno al corpo del bambino ferito, le due fazioni si ricomporranno e, almeno per il momento, cesserà ogni dissidio.

²¹ Cit. da Carlo Gaberscek in occasione della proiezione di *Cuori senza frontiere* al Cinema Teatro Sociale di Gemona il 10 febbraio 2010; cfr. anche C. Ventura, *Trieste nel cinema (1895-2006)*, Istituto Giuliano di Storia Cultura e Documentazione, Trieste 2008.

Nel suggerire alcune riflessioni sul film, potremmo richiamarci all'ammissione di Tullio Kezich: *Cuori senza frontiere* è un film ingenuo e buonista poiché – aggiungiamo noi – le tensioni politiche si sciolgono facendo leva sui sentimenti delle persone. Nel microcosmo di quel paese sacrificato alle ragioni della politica internazionale, ogni dissidio scaturito dal nuovo confine non travalica mai i toni e il carattere delle controversie paesane, con il loro carico di gelosie, ripicche e schermaglie. Non c'è quasi traccia, invece, di uno scontro alimentato da questioni etniche o ideologiche. È interessante osservare come gli abitanti del villaggio, che pure sorge in una zona di frontiera, siano tutti italiani, pertanto i loro contrasti si consumano all'interno di una comunità omogenea. Allo stesso modo, le scelte ideologiche sono appena abbozzate e, comunque, rimangono sullo sfondo: basti pensare al personaggio più «politicizzato» della vicenda, ovvero Stefano, la cui simpatia verso la Jugoslavia sembra più che altro nascere da una certa insoddisfazione personale e dal desiderio di cambiamento. Un italiano fedele alla sua nazione, ma senza fanatismi, è invece Domenico, benché abbia vissuto un'esperienza non esaltante come quella di combattente nell'Esercito regio. Un buon italiano è, in fondo, anche Giovanni la cui intenzione di pronunciarsi a favore della Jugoslavia nasce dalla paura di perdere i pochi beni della famiglia. Anche in questo caso, dunque, ci troviamo dinanzi ad un'opera che, benché affronti un tema di stretta attualità e quanto mai controverso come quello della cessione alla Jugoslavia di territori appartenuti all'Italia, preferisce evitare ogni coinvolgimento ideologico per rifugiarsi nel sentimentalismo e nella morale di costume, come peraltro già evidenziato ne *La città dolente*. Contrariamente al film precedente, *Cuori senza frontiere* affronta la questione senza scadere nel cinismo e nell'ipocrisia. Che poi, nel suo volersi proporre come dramma di natura politica e sociale, si riveli una commedia di costume, questo va ricondotto soprattutto all'impronta stilistica del regista. Sono tutte osservazioni che emergono nei giudizi della critica di allora, come possiamo notare nelle due seguenti recensioni:

Zampa non era il regista più indicato per svolgere problemi tanto importanti. Il suo mestiere e le sue possibilità sono piuttosto rivolti verso un genere leggero, di commedia di costume (...). E infatti in *Cuori senza frontiere*, le sole parti convincenti sono quelle atteggiata a una bonaria presa in giro di talune istituzioni tradizionali.

Il film mette in evidenza le due diverse ideologie che dividono spiritualmente gli abitanti del villaggio, ma esalta i valori positivi e condanna la menzogna, l'odio, la falsità²².

Anche il terzo film della serie propone una vicenda legata alla questione confinaria. In questo caso, il confine è quello che separa il Territorio Libero di Trieste dall'Italia. Il film utilizza quale pretesto narrativo proprio questo settore confinario, il quale viene rappresentato non solo come elemento di separazione ma anche come opportunità di salvezza. Stiamo parlando di *Clandestino a Trieste*, pellicola firmata nel 1952 da Guido Salvini²³. Il protagonista è Piero Valbruna (Jacques Sernas), un ex ufficiale dell'Aviazione italiana,

²² Recensioni su «Cinema», novembre 1950; «Segnalazioni cinematografiche», n. 28, 1950. Per la critica dell'epoca si veda *Dizionario del cinema italiano*, a c. di R. Chiti, R. Poppi, cit.

²³ *Clandestino a Trieste* (Italia 1952, b/n, 78') regia di Guido Salvini.

costretto nel dopoguerra alla clandestinità poiché le autorità angloamericane lo ricercano con l'accusa – come vedremo infondata – di avere bombardato una nave ospedale inglese a Tunisi nel maggio del 1943. L'uomo ha trovato rifugio a Monfalcone, dove lavora come operaio nei cantieri navali con il falso nome di Giulio e dove si innamora di Marcella. La scelta di risiedere a Monfalcone non è casuale. A Trieste, prima della guerra, ha avuto una relazione con una donna che gli ha dato un figlio. Pur avendo da tempo interrotto la relazione, Piero è molto legato al bambino, che vive con la madre. Pertanto si reca sovente a Trieste per vederlo, ma deve farlo in incognito per non farsi arrestare dalle autorità angloamericane che governano la città in seguito all'istituzione del TLT. Al termine di ogni visita, ritorna a Monfalcone, che è posta in territorio italiano e pertanto fuori dalla giurisdizione del Governo militare alleato. Un giorno, mentre è con il figlio, viene arrestato dalla Polizia alleata. Sottoposto a processo, non è in grado di dimostrare la propria innocenza e rischia la condanna. A salvarlo sarà Marcella la quale riuscirà a rintracciare il comandante della nave inglese che l'aveva catturato durante le operazioni militari a Tunisi, l'unico in grado di testimoniare la sua estraneità al bombardamento della nave ospedale. La critica ha prontamente etichettato *Clandestino a Trieste* come un prodotto poco riuscito di quel filone melodrammatico che tanto successo riscuoteva nell'Italia dei primi anni Cinquanta, con in più l'aggravante di suscitare uno scarso coinvolgimento emotivo in quanto «noioso, poco interessante e mal recitato»²⁴. Un giudizio che sentiamo di condividere, ma dobbiamo riconoscere che il film possiede – almeno dalla nostra prospettiva – alcuni elementi interessanti.

Potremmo osservare, in primo luogo, che nel dramma del protagonista si può leggere il tentativo, attraverso un'esortazione alla difesa degli affetti ed alla fiducia nella giustizia, di sanare le ferite della guerra e di riconciliarsi con il nemico. Piero ha combattuto contro gli Alleati ma si è rivelato un avversario leale che, anche nei momenti cruciali del conflitto (nel suo caso, la battaglia di Tunisi), ha saputo conservare un proprio codice d'onore, come le stesse autorità inglesi alla fine dovranno riconoscere. Se in guerra ha combattuto mantenendo i propri valori etici, in tempo di pace si è rivelato un uomo onesto, dedito al lavoro ed alla famiglia. Lo dimostrano la sua attività al cantiere e l'attaccamento al figlio. Pertanto, nel vedere in Piero l'incarnazione dell'ufficiale-gentiluomo per eccellenza dell'Esercito italiano, potremmo trarre la seguente morale: in guerra gli italiani hanno combattuto con lealtà ed onore; ora che la guerra è finita, quello che desiderano è superare i traumi del passato per vivere in pace, lavorare in modo onesto e dedicarsi agli affetti familiari. Insomma, un film volto a propagandare di noi un'immagine rassicurante ed edulcorata, ancora una volta secondo il *cliché* degli «italiani brava gente». Nel contempo, un'opera con cui si vuole esprimere stima e fiducia nei confronti delle potenze vincitrici del conflitto le cui decisioni riguardanti l'Italia possono risultare decisive per il suo futuro. Più che per il messaggio autoassolutorio, l'interesse di questo film come documento storico va ricercato nella sua ambientazione. Nel seguire le traversie di Piero, che vive e lavora a Monfalcone in territorio italiano e si reca da clandestino a Trieste posta sotto l'amministrazione del GMA, riusciamo a comprendere

²⁴ Recensione su «*Hollywood*», n. 358, 1952. Per la critica dell'epoca si veda *Dizionario del cinema italiano*, a c. di R. Chiti, R. Poppi, cit.

come la linea di demarcazione fra le due zone costituisse, a tutti gli effetti, una frontiera. L'ulteriore elemento di interesse si deve alla scelta del luogo in cui Piero lavora. Il taglio semi-documentaristico con cui la cinepresa segue il protagonista al lavoro nei cantieri navali di Monfalcone attribuisce al film il valore della testimonianza storica per quanto riguarda l'attività industriale monfalconese nell'immediato secondo dopoguerra.

Piuttosto labili, o pretestuosi, si rivelano i riferimenti alla questione del confine italojugoslavo nell'ultimo film di questa rassegna. Stiamo parlando di *Sensualità* diretto nel 1952 da Clemente Fracassi, regista dalle inclinazioni melodrammatiche attivo negli anni Cinquanta²⁵. La storia è quella di Franca, una giovane ed avvenente esule istriana (Eleonora Rossi Drago), che, per uscire dalle ristrettezze del campo profughi in cui è ricoverata, va a lavorare nell'azienda agricola dei fratelli Riccardo e Carlo Sartori (Amedeo Nazzari e Marcello Mastroianni) presso il delta del Po. La ragazza inizierà una seducente e pericolosa schermaglia sentimentale con i due fratelli finendo con lo sposare quello che ama meno, vale a dire Carlo, solo per far ingelosire l'altro, ossia Riccardo. Non potrà che finire in tragedia: Riccardo, pentitosi per aver ceduto una volta alle profferte amorose della donna dopo che questa aveva sposato il fratello, la respinge con sdegno. Lei, allora, lo uccide con un colpo di fucile, salvo poi gettarsi sul corpo esanime dell'unico uomo che avesse veramente amato. Sopraggiunge Carlo che, stravolto per l'accaduto, uccide Franca la quale pare andare incontro alla morte come fosse una liberazione. Anche da questa veloce silloge si evince che *Sensualità* è un melodramma a fosche tinte, torbido e passionale, con una protagonista dalla bellezza prorompente la quale sconvolge il tradizionale equilibrio di un ambiente contadino, rinserrato nel suo rigido moralismo, facendo esplodere un insanabile conflitto. L'epilogo della vicenda non può che coincidere con il sacrificio di chi ha portato tale ventata di passionalità e spregiudicatezza. Nel suo tentativo di proporsi come melodramma a sfondo sociale, il film si rivela in più punti debitore di quel capolavoro del genere che è *Riso amaro*²⁶. Tanto per citare gli aspetti più eclatanti ricalcati da *Riso amaro*, si pensi alla figura della maggiorata stile anni Cinquanta, al torbido erotismo, alla musica da ballo che accentua e provoca l'esplosione della sensualità femminile, nonché all'epilogo sanguinoso. Quali elementi utili per la nostra indagine può apportare questo drammone torbido e passionale? A nostro avviso, sono almeno due le componenti che dovrebbero suscitare una certa attenzione. Nel focalizzarsi sulla storia di una giovane profuga istriana stanca della vita grama che conduce nel campo profughi dove è stata accolta, il film ci consente di avvicinarci alle condizioni in cui versavano gli esuli una volta accolti in Italia. La descrizione delle ristrettezze della vita nel campo non è solo un artificio narrativo per coinvolgere emotivamente lo spettatore e giustificare il desiderio sfrenato di Franca di emanciparsi dalla povertà, ma rappresenta una versione, per certi versi persino attenuata, di quella che era la realtà. L'ulteriore elemento cui prestare attenzione proviene dalla figura della protagonista. Perché gli sceneggiatori hanno voluto che la bella e passionale Franca fosse una profuga dell'Istria? Non riteniamo soddisfacente la risposta secondo

²⁵ *Sensualità* (Italia 1952, b/n, 95') regia di Clemente Fracassi.

²⁶ *Riso amaro* (Italia 1949, b/n, 108') regia di Giuseppe De Santis.

cui avrebbero ideato un personaggio del genere per adattare il racconto ad una drammatica pagina del dopoguerra italiano. A voler essere incalzanti, se è evidente l'intenzione di realizzare una storia con al centro una donna proveniente dalla comunità dei profughi, non ci sembra invece manifesto il motivo per cui gli autori avrebbero pensato proprio ad una donna istriana per creare una figura femminile dotata di un'incontenibile carica di seduzione in grado di sconvolgere l'esistenza degli uomini. Il personaggio di Franca possiede – come leggiamo ne *Il Mereghetti* – «una carica di erotismo provocante e sovversivo»²⁷, ma – ci affrettiamo ad aggiungere – si è voluto lasciar intendere che queste caratterizzazioni la identifichino poiché proviene da una realtà diversa da quella cui appartengono gli altri. A nostro parere, il film non fa altro che riprendere ed amplificare uno dei numerosi pregiudizi che ricadevano sugli esuli²⁸.

La storia dell'arrivo in Italia degli esuli istriani e dalmati testimonia le difficoltà del loro inserimento a causa dei pregiudizi nei loro confronti che, in alcuni casi, davano luogo ad un atteggiamento di vera e propria ostilità. Ai pregiudizi di stampo politico diffusi in un primo tempo dal PCI, che vedeva nei profughi solo dei nazionalisti, se non addirittura dei fascisti, pronti a riversarsi in Italia per alimentare i movimenti reazionari, si accompagnavano degli altri, diffusi in particolare tra la gente comune. Soprattutto nelle località di provincia, sparse nella campagna, in quel mondo chiuso nelle sue tradizioni e nella sua congenita diffidenza, sorvegliato da un rigido moralismo cattolico, l'arrivo disordinato degli esuli suscitò apprensione e alimentò maldicenze. I giudizi ed i commenti malevoli riguardavano in maggiore misura le donne. Molte donne esuli ricordano ancora oggi come fossero guardate con sospetto e come ogni loro gesto, ad esempio andare in bicicletta, venisse interpretato come segno di leggerezza nei costumi²⁹. Non è dunque il caso di scherzare sulle «bellezze in bicicletta», come recita il titolo di un garbato film (con relativa canzone) del 1951³⁰, che ci offre l'opportunità per una riflessione sociologica. Le bellezze in bicicletta, per così dire, nostrane sono tutt'al più delle vivaci ragazze che sognano solo una buona dote per sposarsi (come le pimpanti protagoniste di *Bellezze in bicicletta*). Le «altre» bellezze, quelle provenienti dall'Istria o dalla Dalmazia, costituiscono invece un pericolo per l'integrità della morale ed offendono il sacro vincolo del matrimonio (come la seducente protagonista di *Sensualità*).

Il personaggio di Franca, pertanto, incarna tutte quelle fantasticherie morbide sulle donne giunte in Italia da rifugiate. Portatrice di una forza distruttiva, la nostra «pericolosa» straniera non può che trascinare con sé, in un inevitabile epilogo tragico, chi ha sedotto. Un epilogo che costituisce, allo stesso tempo, il suo delitto ed il suo castigo. Alla luce di queste considerazioni, troviamo quanto mai emblematico che il film si chiuda con una citazione dal salmo 50 *Miserere*. È una forzatura leggere in *Sensualità* il dramma della società italiana di allora, soffocata da una rigida morale ed impaurita dalla presenza destabilizzante dei nuovi arrivi rappresentati dai profughi? Noi riteniamo che, anche da

²⁷ P. Mereghetti, *Il Mereghetti. Dizionario dei film 2014*, 3 v., Baldini e Castoldi, Milano 2013.

²⁸ Su questi temi cfr. N. Ramani, *Tra solidarietà e incomprendione. Un protagonista ricorda e riflette sull'arrivo in Italia dei profughi*, in «Il Territorio», a. XII, n. 25, 1989; R. Pupo, *Il lungo esodo*, cit.

²⁹ R. Pupo, *Il lungo esodo*, cit.

³⁰ *Bellezze in bicicletta* (Italia 1951, b/n, 99') regia di Carlo Campogalliani.

un documento come questo, un'approfondita indagine sociologica sull'Italia degli anni Cinquanta avrebbe da trarre interessanti elementi di analisi.

La cortina di ferro

Di solito, le ricerche storiche non riferiscono se Trieste fosse divenuta un punto strategico avanzato lungo la cortina di ferro per le attività dei servizi segreti. Considerata la posta in gioco, dubitiamo che nella città non si siano intersecate le azioni di spionaggio condotte dai principali agenti della partita³¹. Nel richiamarci a quanto scrive Eric Hobsbawm, dobbiamo tener presente che una considerevole parte della guerra fredda si consumò nel conflitto oscuro dei servizi segreti delle grandi potenze. Dobbiamo inoltre considerare che nell'Occidente il derivato più caratteristico della tensione internazionale di quegli anni furono proprio i romanzi e i film di spionaggio³². Nella definizione del nuovo assetto geopolitico alla fine della guerra, alcune città si tramutarono nel terreno di gioco ideale di quella pericolosa competizione che aveva come oggetto l'egemonia mondiale. Emblematico è il caso di Berlino, suddivisa in quattro settori sottoposti al controllo delle potenze vincitrici. Con l'acuirsi della guerra fredda, la città visse immersa in un clima di tensione che raggiunse il suo picco nel 1948 quando i sovietici attuarono il cosiddetto blocco di Berlino. Una condizione simile fu vissuta dalla città di Vienna che, sino al 1955, rimase sottomessa ad un'occupazione quadripartita. L'industria cinematografica statunitense non si lasciò sfuggire l'occasione per ambientare a Berlino oppure a Vienna le trame più intricate ed avvincenti di cui si nutre il genere dello spionaggio. Su tale tema, basterebbe menzionare un classico del genere come *Il terzo uomo*, film diretto nel 1949 da Carol Reed e tratto da un soggetto di Graham Greene, in cui la Vienna dell'immediato dopoguerra viene ricostruita con forte suggestione di taglio espressionistico³³.

Trieste non sembra avere offerto un'incontenibile ispirazione a scrittori o a cineasti per qualche avvincente *spy story*. Nella geografia immaginaria della letteratura e del cinema di spionaggio è pressoché ignorata. Per il cinema, infatti, dovremmo fare solo due segnalazioni, le uniche in cui Trieste è palcoscenico di spie. La prima segnalazione, in ordine cronologico, va a *Les loups chassent la nuit*, film di coproduzione francoitaliana diretto nel 1951 da Bernard Borderie e distribuito in Italia con il titolo *La ragazza di Trieste*³⁴. A ben vedere, più che una rigorosa *spy story* è una commedia screziata da venature giallo-rosa. La vicenda, che si snoda fra Trieste e Venezia, vede come protagonista Cyril, un agente del controspionaggio francese (Jean-Pierre Aumont), inviato nella città giuliana, dove esisterebbe una cellula dello spionaggio avversario, con l'incarico di impadronirsi dell'elenco delle spie nemiche sparse in tutta l'Europa. A Trieste comin-

³¹ Su questi temi cfr. F. Amodeo, M. J. Cereghino, *Trieste e il confine orientale tra guerra e dopoguerra*, Editoriale FVG, Trieste-Udine 2008; A. Romoli, *L'ultimo testimone. Storia dell'agente segreto Sergio Cionci e degli istriani nella guerra fredda*, Gaspari Editore, Udine 2014.

³² E. Hobsbawm, *Il secolo breve*, Rizzoli, Milano 1997, pp. 270-271.

³³ *Il terzo uomo* (*The Third Man*, Gran Bretagna/Usa 1949, b/n, 104') regia di Carol Reed.

³⁴ *La ragazza di Trieste* (*Les loups chassent la nuit*, Francia/Italia 1951, b/n, 98') regia di Bernard Borderie.

cia a frequentare un locale notturno, in cui in realtà si annida il quartier generale delle spie, e si innamora della cantante, Catherine (Carla Del Poggio). L'ignara ragazza viene coinvolta nelle avventure di Cyril giungendo persino a salvargli la vita. La caratteristica più originale del film è l'idea che nella città si annidasse un covo di spie riconducibile ad un oscuro reticolo che si estendeva sull'intero continente. Chi fossero queste spie e che cosa tramassero a Trieste, il film non lo rivela ma lo lascia intuire. Ma, forse, lascia intuire soprattutto qualcos'altro e cioè che in quegli anni a Trieste, come d'altronde in tutta l'Europa, agissero nell'ombra anonimi emissari delle due grandi potenze per ordire chissà quali complotti. Questo, almeno, era ciò che si immaginava accadesse poiché il fenomeno, in realtà, andrebbe ricalibrato. Tutto il resto appartiene a quell'atmosfera di sospetto e di paranoia che si respirava in quegli anni. Mentre *La ragazza di Trieste* si presenta come un impacciato ibrido di generi diversi, di ben altro tenore si rivela il secondo film: lo statunitense *Corriere diplomatico* (*Diplomatic Courier*), diretto nel 1952 da Henry Hathaway, che possiede tutti i requisiti per essere annoverato tra i capostipiti del filone dello spionaggio al cinema³⁵. Chi ama riconoscere in un film i luoghi della propria città per avvertire quella singolare sensazione di familiarità e di straniamento al tempo stesso, avrà un motivo in più per apprezzare questo film. I principali spazi urbani di Trieste fungono da sfondo alle avventure del protagonista in modo quanto mai efficace, anche in virtù di quella magica luce della città di cui abbiamo parlato in apertura, qui resa ancora più suggestiva dalla fotografia in bianco e nero. Nello stesso tempo, questi luoghi si rivelano talmente adeguati nel conferire *pathos* e credibilità alla messinscena da suggerire l'idea che la vera protagonista sia proprio la città, in un'intrigante commistione fra realtà diegetica e realtà storica. Forse nessun'altra pellicola meglio di questa ha saputo raffigurare Trieste come città ingannevole e seducente, crocevia di popoli e di traffici, luogo di incontro, di fascinazioni e di misteri. È solo grazie a *Corriere diplomatico* se Trieste, almeno per un momento, ha potuto concorrere con Berlino, Vienna, Istanbul al titolo di capitale di spie e di intrighi in quella straordinaria geografia dell'inesistente creata dal cinema³⁶. Risultano indimenticabili, da questo punto di vista, le parole con cui la città viene descritta dopo una sua panoramica dall'aereo in cui viaggia il corriere diplomatico. Mentre il protagonista è intento ad osservare Trieste dal finestrino, un ufficiale dell'equipaggio gli fa la seguente descrizione:

È una città interessante. Quello che durante la guerra erano Lisbona ed Istanbul adesso è Trieste. Spionaggio, controspionaggio, informatori, titini, antitini, stalinisti, antistalinisti ed in più diecimila soldati inglesi e americani, una popolazione simpatica ed entusiasta, e marinai di ogni paese. Il mondo in una città.

La vicenda, ambientata nel 1950, narra di un piano di invasione sovietico ai danni della Jugoslavia sventato dagli Stati Uniti grazie alla tenacia e all'inventiva di un proprio agente, il corriere diplomatico Mike Kells (Tyrone Power), il quale, proprio a Trieste,

³⁵ *Corriere diplomatico* (*Diplomatic Courier*, USA 1952, b/n, 97') regia di Henry Hathaway.

³⁶ Su questi temi cfr. C. Gaberscek, *I luoghi del cinema. Cinema di finzione in Friuli, Slovenia e Istria*, Centro Espressioni Cinematografiche, Udine 2012; C. Ventura, *Trieste nel cinema (1895-2006)*, cit.

riuscirà ad impadronirsi del microfilm contenente i piani d'attacco. La sceneggiatura ha adattato il romanzo di Peter Cheyney, da cui è tratto il soggetto, per adeguarlo alle temerarie politiche degli anni Cinquanta e rendere la storia coerente con le principali iniziative politico-diplomatiche del periodo³⁷. Basti pensare che il film, in sintonia con quanto inculcato dalla propaganda antisovietica, non solo invita a considerare la prospettiva di un attacco dell'URSS come un'ipotesi tutt'altro che remota, ma vuole anche aggiornare le linee di demarcazione tra le zone d'influenza delle due superpotenze. La vicenda esemplifica in modo efficace la consapevolezza che la rottura fra la Jugoslavia e l'URSS, avvenuta nel 1948, aveva provocato uno slittamento verso est dei confini territoriali della guerra fredda. Proprio nella prospettiva di convincere Tito ad unirsi allo schieramento occidentale, gli Stati Uniti e la Gran Bretagna si rivelarono prodighi di aiuti e consigli verso la Jugoslavia.

È alquanto stimolante notare come gli sceneggiatori, nel collocare gli eventi in un periodo di poco anteriore rispetto alla realizzazione del film (sono solo due gli anni che separano il tempo della storia dal tempo delle riprese), abbiano voluto, da un lato, rendere credibili le vicende narrate alla luce dell'attualità politica, dall'altro, rafforzare le motivazioni che spinsero gli Stati Uniti, il 14 novembre del 1951, a siglare a Belgrado un accordo di assistenza militare a favore della Jugoslavia. È altrettanto stimolante osservare come Trieste non venga presentata come una città al centro di controversie internazionali, ma come il suggestivo sfondo in cui collocare storie ricche di azione e di suspense. A causa della sua collocazione geopolitica, la città è al centro delle azioni dell'*intelligence* statunitense per contrastare i sovietici, ma non è oggetto di contesa fra i due schieramenti. L'impressione è che il film voglia invitare all'ottimismo sulle sorti di Trieste poiché, con la rottura di Tito dall'URSS, la città non avrebbe più dovuto temere il suo confinamento. Inoltre, poiché le potenze occidentali stanno avviando una politica di avvicinamento verso la Jugoslavia, il film sembra voler giustificare un eventuale loro disimpegno dal caso. Più che dilaniata da conflitti etnici e politici, la Trieste dell'agente Kells, con il suo crocevia di popoli e di lingue, si presenta come un luogo eterogeneo e vagamente esotico, a metà strada tra Vienna ed Istanbul, sul quale gli angloamericani esercitano un discreto ma ferreo controllo. La loro presenza non sembra dettata dall'esigenza di difendere la città dalle aggressioni slavocomuniste, ma risponde allo scopo di continuare a sfruttare un efficace avamposto di osservazione lungo la cortina di ferro. Trieste, insomma, è una base strategica da cui avviare delle iniziative volte a scoprire e neutralizzare le azioni degli avversari. Si avrebbe l'impressione, allora, che il film voglia indurre a considerare l'occupazione angloamericana come un fatto irrevocabile causato dagli equilibri politici internazionali. La nostra opinione, invece, è che si voglia accreditare l'idea che le forze statunitensi vi stazionino solo fino a quando permangono le necessità sopra evidenziate e pertanto siano pronte, per garantire la sicurezza nella loro zona d'influenza, a cambiare base operativa.

³⁷ P. Cheyney, *A colpi di mitra*, Mondadori, Milano 1954.

Il Patto di Londra

Il 1954 vide le grandi potenze porre le condizioni per una risoluzione definitiva della questione di Trieste. Si pervenne in tal modo al Memorandum d'intesa o Patto di Londra che fu siglato il 5 ottobre del 1954 dall'Italia, dalla Jugoslavia, dagli Stati Uniti e dalla Gran Bretagna, e venne comunicato al Consiglio di sicurezza delle Nazioni unite³⁸. Il cinema celebrò la risoluzione della questione di Trieste con due film, usciti proprio nel 1954: *Trieste cantico d'amore* e *La campana di San Giusto*³⁹. Ad accomunarli è il tentativo di seguire la restituzione di Trieste all'Italia con lo stesso spirito patriottico con cui si salutò l'annessione della città allo Stato italiano nel 1918. *Trieste cantico d'amore* è un melodramma d'altri tempi rivestito di abiti moderni in cui gli eventi storici di Trieste degli ultimi cinquant'anni vengono rivisitati ai fini di una vicenda patriottico-sentimentale. Il sollievo per il ritorno di Trieste all'Italia non indusse la critica cinematografica di allora ad essere indulgente, come si può notare dalla seguente recensione di quegli anni: «Il film, che ha come premessa una grottesca contraffazione della storia di Trieste durante la Prima guerra mondiale, è anche esteticamente un lavoro molto debole»⁴⁰. Il regista nonché autore del soggetto, Max Calandri, fu attivo negli anni Trenta-Quaranta nella regia e nella produzione soprattutto di film in costume. Pur avendo aderito alla Repubblica sociale italiana, alla fine della guerra riuscì ad evitare ogni epurazione. Pertanto, proseguì la sua carriera nel cinema sino agli anni Cinquanta, per poi uscire di scena all'improvviso cancellando di fatto ogni traccia di sé. La trama rispetta tutte le convenzioni stilistiche e narrative che connotano il genere melodrammatico. Un'anziana nobildonna triestina scopre che il fidanzato della nipote, un sottoufficiale statunitense nelle forze del Governo militare alleato di nome Jack Grandi, è figlio di Antonio Grandi, l'uomo di cui si era innamorata in gioventù e al quale aveva dovuto rinunciare a causa della Prima guerra mondiale. Vediamo ora di trovare una chiave interpretativa anche per questo dramma sentimentale, a metà strada fra l'operetta e la commedia di costume. Il cantico d'amore per Trieste potrebbe rappresentare una sorta di atto riparatore nei confronti della città a lungo trascurata proprio da chi aveva alimentato in essa tante speranze, ossia l'Italia. L'anziana nobildonna rappresenterebbe, allora, la Trieste asburgica che per troppo tempo ha atteso di riunirsi al suo amore, ovvero la riannessione allo Stato italiano. La riunificazione è avvenuta grazie all'intercessione degli angloamericani, veri e propri numi tutelari della città (così come Antonio diviene il pronubo dei due giovani). La nipote rappresenta la Trieste rinata, che ha superato i tormenti e le delusioni del passato ed è diventata adulta negli anni in cui è stata posta sotto la tutela delle forze alleate. Così come la fanciulla è pronta a divenire la sposa del suo innamorato italoamericano, garantendo in tal modo la continuità nei rapporti tra le due famiglie, allo stesso modo la città, nel ricongiungersi all'Italia, è pronta a svolgere il suo ruolo sul piano nazionale e

³⁸ Su questi temi cfr. J. B. Duroselle, *Storia diplomatica dal 1919 ai giorni nostri*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1972; M. Benardelli, *La questione di Trieste*, cit.; A. Millo, *La difficile intesa*, cit.

³⁹ *Trieste cantico d'amore* (Italia 1954, b/n, 92') regia di Max Calandri; *La campana di San Giusto* (Italia 1954, b/n, 96') regia di Mario Amendola, Ruggero Maccari.

⁴⁰ Recensione su «Intermezzo», giugno 1955. Per la critica dell'epoca si veda *Dizionario del cinema italiano*, a c. di R. Chiti, R. Poppi, cit.

nel contempo, grazie all'esperienza maturata con l'amministrazione angloamericana, ad assumerne uno sul piano internazionale.

Le parole usate per introdurre *Trieste cantico d'amore* potrebbero valere anche per il secondo film. A firmare *La campana di San Giusto* troviamo una coppia piuttosto celebre formatasi nel cinema comico dei primi anni Cinquanta: Mario Amendola e Ruggero Maccari. In questo caso, però, li vediamo dirigere un film dai contenuti celebrativi e dai toni tutt'altro che brillanti. Come si evince dal titolo, il film è liberamente ispirato all'omonima canzone composta nel 1915 da Giovanni Drovetti e Colombino Arona con la quale si inneggiava all'irredentismo di Trieste. Le intenzioni erano dunque quelle di celebrare il ricongiungimento di Trieste all'Italia rievocando con spirito patriottico un'altra pagina fondamentale nella storia della città quando, il 3 novembre del 1918, vi giunsero i soldati italiani alla fine della Prima guerra mondiale. In questo caso, la critica fu benevola poiché asserì che «un film che si rivolge principalmente al grosso pubblico e ai suoi sentimenti patriottici non persegue necessariamente fini artistici»⁴¹. Si può supporre che tale indulgenza sia dovuta al fatto che, diversamente da *Trieste cantico d'amore*, *La campana di San Giusto* dichiara in modo esplicito le proprie intenzioni di celebrare la città di Trieste. E lo fa mettendo in scena una pagina fondamentale della sua storia, ovvero l'annessione all'Italia con la Prima guerra mondiale, così da ribadire una volta di più l'italianità di Trieste e, nel contempo, esortare il pubblico ad accogliere quanto avvenuto nel 1954 con lo stesso entusiasmo del 1918. Con la risoluzione della questione di Trieste, sulla città si spengono i riflettori del cinema e, affinché si riaccendano, dovranno trascorrere parecchi anni. Trieste ridiventa un luogo cinematografico nel 1962 con la realizzazione del film *Senilità*, tratto dall'omonimo romanzo di Italo Svevo⁴². Se non fosse un azzardo cogliere da una sola opera il segno di una tendenza generale, verrebbe da osservare che, superata la necessità di promuovere Trieste quale simbolo dell'identità italiana osteggiata da forze che avrebbero voluto snaturarne il carattere, il cinema ne scopre le tradizioni letterarie. In tal modo, contribuirà ad alimentare una nuova immagine della città, peraltro non immune da stereotipi⁴³. Ma questa è un'altra storia.

Conclusione: Cinema senza frontiere

Dopo anni di dura contrapposizione fra l'Italia e la Jugoslavia, un significativo contributo che permettesse di dissolvere il clima di ostilità e di avviare un rapporto di amicizia giunse proprio dal mondo del cinema. Nel 1957 usciva, per la regia di Gillo Pontecorvo, *La grande strada azzurra*⁴⁴, un forte dramma umano e sociale incentrato su una comunità di pescatori, che è da ammirare, come scrive il critico Gianni Rondolino, «più per i motivi

⁴¹ Recensione su «Intermezzo», giugno 1955. Per la critica dell'epoca si veda *Dizionario del cinema italiano*, a c. di R. Chiti, R. Poppi, cit.

⁴² *Senilità*, (Italia/Francia 1962, b/n, 118') regia di Mauro Bolognini.

⁴³ Su questi temi C. Ventura, *Trieste nel cinema (1895-2006)*, cit. Vedi inoltre il documentario *La città di Angiolina. Trieste ai tempi del film Senilità* (Italia 2010, b/n 50') regia di Gloria De Antoni, Oreste De Fornari.

⁴⁴ *La grande strada azzurra* (Italia/Francia/Repubblica Federale Tedesca/Jugoslavia 1957, col., 95') regia di Gillo Pontecorvo.

ispiratori che per i risultati raggiunti»⁴⁵. Nel 1958 Giuseppe De Santis girava *La strada lunga un anno*, un film accostabile per impegno sociale a quello di Pontecorvo, ambientato in un paesino di montagna i cui abitanti confidano, nel costruire una strada che colleghi al mare, di sconfiggere l'atavica miseria⁴⁶. Se abbiamo deciso di terminare il nostro intervento con questi due film è perché la storia della loro produzione nonché della loro realizzazione presenta, per la situazione politica allora in corso, caratteri di eccezionalità dai quali trarre una riflessione conclusiva. *La grande strada azzurra* fu il primo film realizzato grazie ad un coproduzione italojugoslava. Le riprese furono realizzate in varie località della costa istriana, nonché lungo il canale della Morlacca in Dalmazia. *La strada lunga un anno* (titolo originale *Cesta duga godinu dana*) fu il primo film prodotto da una casa cinematografica jugoslava ad essere affidato ad una *troupe* italiana che poté liberamente effettuare le riprese in Istria e in Dalmazia. Più che altro per il valore simbolico che la sua realizzazione aveva finito con l'assumere, il film non mancò di suscitare l'interesse degli ambienti cinematografici internazionali al punto che, nel 1959, l'*Academy* statunitense lo incluse tra i candidati al premio Oscar come miglior film straniero⁴⁷.

Dinanzi alla realizzazione di questi due film nati da un impegno congiunto fra l'Italia e la Jugoslavia, potremmo affermare che il cinema dimostrò, forse prima ancora della politica, che si poteva tradurre in realtà quanto il maresciallo Tito, il 25 ottobre del 1954, aveva dichiarato riferendosi al Memorandum di Londra: «Desideriamo sinceramente che questo accordo diventi veramente l'araldo di una nuova era nell'Adriatico e nelle nostre frontiere occidentali, creando la generale collaborazione e comprensione che in passato non fu mai possibile realizzare»⁴⁸. Non sappiamo se il *leader* jugoslavo fosse del tutto sincero o avesse fatto solo ricorso alla retorica. Non sappiamo neppure in quale misura la politica italiana fosse disposta a realizzare immediatamente quanto auspicato in quella dichiarazione. Il mondo del cinema, comunque, con i propri strumenti e con il proprio linguaggio aveva precorso i tempi della riconciliazione. Nell'illustrare la vita di uomini che dal mare traggono sostentamento e tra i quali non sussistono differenze se non quella tra chi rispetta le regole della comunità e chi le contravviene, è come se Gillo Pontecorvo avesse voluto esortare gli italiani e gli jugoslavi a vivere in pace lungo quella grande strada azzurra che è l'Adriatico. Con la stessa intensità, nel mettere in scena una vicenda corale fatta di sacrifici, di speranze e soprattutto di solidarietà, Giuseppe De Santis lancia un appello alla coesione rivolto a tutti quelli che vivono divisi da un confine, affinché si convincano che nell'animo degli uomini non esistono costrizioni, limiti o confini.

⁴⁵ G. Rondolino, *Storia del cinema*, UTET, Torino 2006.

⁴⁶ *La strada lunga un anno* (*Cesta duga godinu dana*, Jugoslavia 1958, b/n, 130') regia di Giuseppe De Santis.

⁴⁷ Cfr. <http://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1959>.

⁴⁸ M. Benardelli, *La questione di Trieste*, cit., p.105.