

*Il presente volume è stato pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Scienze politiche e sociali dell'Università degli Studi di Trieste.*



Opera sottoposta a *peer review* secondo
il protocollo UPI – University Press Italiane



Questo volume è integralmente disponibile online a
libero accesso nell'archivio digitale OpenstarTs, al link:
<https://www.openstarts.units.it/handle/10077/22666>

impaginazione
Gabiella Clabot

© copyright Edizioni Università di Trieste, Trieste 2018.

Proprietà letteraria riservata.
I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di
riproduzione e di adattamento totale e parziale di questa
pubblicazione, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm,
le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi.

ISBN 978-88-5511-008-2 (print)
ISBN 978-88-5511-009-9 (online)

EUT Edizioni Università di Trieste
via Weiss 21, 34128 Trieste
<http://eut.units.it>
<https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste>

Dipartimento di Scienze politiche e sociali
dell'Università degli Studi di Trieste

Diritto, economia e società

In ricordo di Luisa Cusina

Raffaella Di Biase, Sara Frisano, Laura Paolino, Serena Baldin, Gabriele Blasutig, Giovanni Delli Zotti, Ornella Urpis, Andrea Crismani, Fabio Fossati, Lucio Franzese, Roberto Fusco, Tullio Gregori, Franca Menichetti, Giorgio Osti, Giorgio Pani, Giuliana Parotto, Roberto Scarciglia, Mariangela Scorrano, Marco Giansoldati, Romeo Danielis, Sara Tonolo, Alessia Vatta, Moreno Zago

Indice

RAFFAELLA DI BIASE, SARA FRISANO, LAURA PAOLINO

7 Prefazione

SERENA BALDIN

11 Parità di trattamento. Dal quadro normativo europeo al dovere delle amministrazioni pubbliche di utilizzare un linguaggio sensibile alle differenze di genere

GABRIELE BLASUTIG, GIOVANNI DELLI ZOTTI, ORNELLA URPIŠ

25 Gli studenti di Scienze Politiche di Trieste: caratteristiche, motivazioni, aspettative

ANDREA CRISMANI

57 Libertà dell'arte e limiti del diritto

FABIO FOSSATI

81 Il dialogo tra politologi ed economisti attraverso l'*International political economy*

LUCIO FRANZESE

97 Su persona e individuo nel rapporto tra diritto, economia e società

ROBERTO FUSCO

109 Il finanziamento del patrimonio culturale in Italia: la complementarietà tra intervento pubblico e privato

TULLIO GREGORI

137 La funzione d'importazione secondo l'approccio intertemporale

FRANCA MENICETTI

161 Intelletto e istinto, ontologia e valori. La comprensione del diritto

GIORGIO OSTI

169 Riflessioni sul post-terremoto: spaesamento e comunità reticolari

GIORGIO PANI

179 Aggiornamenti al PNA e responsabilità degli organi di controllo

GIULIANA PAROTTO

203 Symbols and images in Italian political philosophy

ROBERTO SCARCIGLIA

213 A short reflection on the implementation of article 9 of European Charter of Local Self-Government in Italian legal system after 30 years of the entry into force

MARIANGELA SCORRANO, MARCO GIAN SOLDATI, ROMEO DANIELIS

223 Un modello di stima del Costo Totale di Possesso per valutare la convenienza all'acquisto di un'auto elettrica

SARA TONOLO

249 La tutela internazionale del diritto fondamentale alle relazioni interpersonali e l'introduzione nell'ordinamento italiano degli istituti delle unioni civili e degli accordi di convivenza

ALESSIA VATTA

273 L'evoluzione organizzativa nella rappresentanza delle piccole e medie imprese: il caso di Rete Imprese Italia

MORENO ZAGO

283 La promozione dell'italianità al confine nord-orientale nei cinegiornali del Luce

La promozione dell'italianità al confine nord-orientale nei cinegiornali del Luce

MORENO ZAGO

1. CINEMATOGRAFIA E FASCISMO: LA MODERNA FABBRICA DEL CONSENSO

Il Novecento è il secolo in cui si perfezionano e si potenziano i meccanismi della persuasione da parte dei grandi totalitarismi. Propaganda e controllo dell'informazione sono gli strumenti non violenti attraverso i quali questi regimi mobilitano le folle e creano il consenso necessario a consolidare il loro potere. Mussolini, da giornalista, riconosce alla stampa un ruolo chiave per l'affermazione del potere. Acquista le principali testate; impone, con le leggi eccezioni del fascismo (1925), che i loro direttori fossero iscritti al partito fascista; attraverso il Ministero della Cultura Popolare, diffonde le c.d. veline, con le quali s'impartivano disposizioni circa i contenuti degli articoli¹. Il controllo dell'informazione passa anche attraverso l'adesione dell'intelligenza al regime. Il *Manifesto degli intellettuali* di Bologna (1925) stabilisce che, almeno in Italia, nessuna cultura deve esistere al di fuori di quella fascista. Nasce l'Istituto Nazionale Fascista di Cultura finalizzato alla formazione di un'organica coscienza nazionale. L'opera di persuasione viene portata avanti

¹ M. Cesari, *La censura nel periodo fascista*, Liguori, Napoli, 1978.

anche attraverso la radio, da poco inventata (1922). I programmi trasmettono i discorsi del Duce da piazza Venezia, le letture di autori cari al regime o le rivisitazioni in chiave fascista dei fatti del giorno². Nel processo di organizzazione del consenso assume rilevanza il ruolo dell'insegnamento. La legge di riforma scolastica di Giovanni Gentile (1923) rinnova radicalmente l'insegnamento di ogni ordine e grado scolastico. I testi esaltano il fascismo e ciò che ad esso è attinente: lo splendore dell'Impero italiano, l'amore per la famiglia e la patria, la figura del Duce e del re, il lavoro (in particolare agricolo), la guerra e il nazionalismo. Le copertine recano raffigurazioni del fascio littorio o dei balilla in marcia³. I giovani rappresentano un riferimento costante della propaganda fascista e il loro controllo avviene attraverso l'Opera Nazionale Balilla, i Fasci Giovanili di Combattimento o i Gruppi Universitari Fascisti che hanno il compito di irreggimentarli agli ideali e alle norme fasciste fin dai primi anni. Attraverso il controllo di queste istituzioni, lo stato è in grado di gestire ogni singolo aspetto della vita dei suoi cittadini: manipola l'informazione, orienta l'opinione, gestisce il sapere, regola il tempo libero. Il tutto è finalizzato a costruire e a rafforzare i miti del Duce e del culto littorio⁴.

Grazie ai totalitarismi, anche il cinema trova una sua espressività e valorizzazione, sebbene a fini prevalentemente propagandistici. "L'arte cinematografica è per noi la più importante delle arti" dichiara Lenin, successivamente alla Rivoluzione del 1917. Mussolini, per l'inaugurazione della nuova sede del Luce (1937), conia lo slogan "La cinematografia è l'arma più forte"⁵. Goebbels, quando era alla guida della Sezione propaganda del Partito Nazionalsocialista (1930), crea una specifica sezione cinematografica, forte del successo del cortometraggio pubblicitario del movimento *Lotta per Berlino* (1928). Per tutti, il cinema è la nuova tecnologia utile per educare le masse a nuovi modelli culturali di riferimento. I regimi dittatoriali riconoscono al cinema l'elevato potere persuasivo. In Germania, i lavori di Leni Riefenstahl sono l'esaltazione estetica del Führer e dell'ideologia nazista. Si pensi ad opere come *Olympia*, sulle Olimpiadi di Berlino del 1936 o a *Trionfo della volontà* (1934) che rievoca l'atmosfera euforica, la gestualità e le parole di Hitler e dei suoi seguaci durante il congresso di Norimberga, ad un anno dalla presa del potere. Negli

² F. Monteleone, *La radio italiana nel periodo fascista*, Marsilio, Venezia, 1976.

³ D. Montino, *Letture scolastiche e regime fascista (1925-1943). Un primo approccio tematico*, Le Stelle, Milano, 2001.

⁴ E. Gentile, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Bari, 1993.

⁵ A.G. Muratore, *L'arma più forte. Censura e ricerca del consenso nel cinema del ventennio fascista*, Pellegrini, Cosenza, 2017.

anni successivi vengono prodotti film finalizzati a fomentare il rancore antisemita come *Süss l'ebreo* (1940) di Veit Harlan e *L'ebreo eterno* (1940) di Fritz Hippler che raffigurano l'ebreo come un pericoloso criminale. Anche in Unione sovietica, il partito esercita un controllo stretto sul cinema. *Sciopero* (1925), *La corazzata Potëmkin* (1925), *Ottobre* (1928) di Sergej Ejzenštejn, *La madre* (1926) e *La fine di San Pietroburgo* (1927) di Vsevolod Pudovkin, *L'uomo con la macchina da presa* (1929) di Dziga Vertov, *La montagna incantata* (1927) e *Arsenale* (1929) di Aleksandr Dovženko sono esempi di film a sostegno dell'ideologia rivoluzionaria e staliniana.

In Italia, gli interventi in campo cinematografico cominciano relativamente tardi. Negli anni Trenta, vengono inaugurati la Mostra Internazionale di Arte Cinematografica di Venezia (1932) come strumento di promozione e di sviluppo della cultura cinematografica, l'Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (1935), il Centro Sperimentale di Cinematografia (1935), le sezioni cinematografiche dei gruppi universitari fascisti, i Cineguf (1935) e Cinecittà (1937) che voleva essere il più imponente e moderno studio cinematografico d'Europa e si affermano case produttrici come Lux, Titanus, Era⁶. Nonostante la dipendenza dal MinCulPop, gli anni Trenta sono caratterizzati da pochi film di propaganda esplicita, ritenuti poco redditizi sul piano economico. Casadio⁷ osserva che, dei 772 film prodotti nel decennio e fino alla caduta del fascismo, solo un centinaio sono classificabili come film di propaganda. Alcuni di essi sono celebrativi delle origini del movimento fascista. *Camicia nera* (1933) di Giovacchino Forzano, ad esempio, realizzato in occasione del decennale della Marcia su Roma, è un'esaltazione dell'attivismo sociale del regime fascista mescolando cinema, documentari e fiction. Un altro film di propaganda diretta fu *Vecchia guardia* (1935) di Alessandro Blasetti; tratta di un episodio fascista precedente la Marcia su Roma e rievoca gli anni della nascita dello squadristo. La gran parte dei film di quegli anni privilegiavano un approccio propagandistico indiretto (funzione pedagogica). Il genere storico-biografico è il filone avvantaggiato⁸. Le vicende storiche incentrate sui grandi eventi o sulle figure d'eccezioni del passato hanno lo scopo di sottolineare il collegamento tra il passato e le attuali imprese del fascismo. Ad esempio, il film di Alessandro Blasetti, *1860* (1934), racconta il periodo risorgimentale dalla parte dei contadini siciliani fornendo, quindi, un'interpretazione populista del

⁶ G. Aristarco, *Il cinema fascista: il prima e il dopo*, Edizioni Dedalo, Bari, 1996; L. Freddi, *Il cinema. Il governo dell'immagine*, Gremese, Roma, 1994/1949.

⁷ G. Casadio, *Il grigio e il nero*, Longo, Ravenna, 1989.

⁸ G.M. Gori, *Patria diva: la storia d'Italia nei film del ventennio*, La casa Usher, Firenze, 1988.

processo e sottolineando la continuità con la rivoluzione analogamente populista fascista. Il Duce si presenta spesso come il continuatore della tradizione risorgimentale e viene paragonato a figure come Cavour e Garibaldi.

Nonostante i richiami del regime alla grandezza di Roma, poco numerosi sono i film ambientati nel mondo romano. Tra questi, si possono ricordare *Messalina* (1923) di Enrico Guazzoni, *Quo vadis?* (1924) di Georg Jacoby e Gabriellino D'Annunzio, *Gli ultimi giorni di Pompei* (1926) o *Scipione l'Africano* (1937) di Carmine Gallone, premiato dallo stesso Mussolini nel corso della Mostra di Venezia. Quest'ultimo, il cui successo ha travalicato l'oceano, rievocando le imprese di Publio Cornelio Scipione nello sconfiggere Annibale e Cartagine, fa crescere nel pubblico l'orgoglio patriottico che giustifica le nascenti campagne d'Africa e la creazione dell'Impero romano. Negli stessi anni, escono film che, a vario titolo, richiamano i temi cari al fascismo. *Ragazzo* (1933) di Ivo Perilli racconta la storia di un giovane che, sebbene traviato da cattive compagnie, si redime aderendo alle organizzazioni giovanili fasciste. *Terra madre* (1931) di Alessandro Blasetti si richiama alle tradizioni contadine e al ruralismo e all'esaltazione del mondo contadino. *Acciaio* (1933) di Walter Ruttmann, *Treno popolare* (1933) di Raffaello Matarazzo e *Stadio* (1934) di Carlo Campogalliani descrivono le grandi opere pubbliche e l'organizzazione del tempo libero e sullo sport. Lo scoppio delle guerre d'Africa, di Spagna e Mondiale offrono alla cinematografia del regime degli ottimi spunti per sviluppi di propaganda bellica. Si fa leva sia sulla spettacolarità della guerra e sui temi dell'eroismo e dell'avventura che sugli aspetti reali della vita di guerra, come nei film di Augusto Genina, *Lo Squadrone bianco* (1936) e *L'assedio dell'Alcazar* (1940), di Goffredo Alessandrini, *Abuna Messias* (1939), di Mario Camerini, *Il grande appello* (1936), di Francesco De Robertis, *Uomini sul fondo* (1941) e di Roberto Rossellini, *La nave bianca* (1941), *Un pilota ritorna* (1942), *L'uomo della croce* (1943). Negli anni del conflitto mondiale, escono film di propaganda anticomunista e antiamericana quali: *Noi vivi e Addio Kira* (1942) di Goffredo Alessandrini e *Harlem* (1943) di Carmine Gallone. Sull'altro versante del film di propaganda, si sviluppa il filone dei cosiddetti *telefoni bianchi*, così chiamati per la presenza negli interni di un telefono bianco, simbolo del lusso. La loro funzione di evasione, ben accettata dal regime, è di far divertire e sognare il grande pubblico distogliendo l'attenzione dai problemi attuali. Con protagonista il ceto borghese, queste commedie e melodrammi romantici sono privi di riferimento alla realtà politica. Tra i titoli di maggior successo, si ricorda: *La segretaria privata* (1931) e *Seconda B* (1934) di Goffredo Alessandrini, *La telefonista* (1932) di Nunzio Malasomma, *Il signor Max* (1937) e *Grandi magazzini* (1939) di

Mario Camerini, *Mille lire al mese* (1939) di Max Neufeld, *L'avventuriera del piano di sopra* (1941) di Raffaello Matarazzo⁹.

Per volontà di Mussolini, con il Regio Decreto n. 1985 del 5 novembre 1925, si istituisce l'Unione Cinematografica Educativa (Luce) come ente morale di diritto pubblico. La sua finalità manifesta è la “diffusione della cultura popolare e della istruzione generale per mezzo delle visioni cinematografiche, messe in commercio alle minime condizioni di vendita possibile, e distribuite a scopo di beneficenza e propaganda nazionale e patriottica (art. 1)”¹⁰. Sono otto le sezioni cinetecarie di vario argomento create: agricola, industriale di propaganda e istruzione, per l'arte e l'istruzione religiosa, di cultura nazionale, militare e d'istruzione e propaganda, turistica e di propaganda marinara, igienica e di prevenzione sociale, di propaganda e cultura all'estero, oltre ad una divisione fotografica e alla redazione del giornale cinematografico. Al Luce è demandato anche il compito di costituire l'Archivio Fotografico Nazionale e di documentare le opere del regime, così da costruire un monumento visivo dell'era fascista¹¹. Fotografia e cinema diventano strumenti di persuasione politica per stimolare l'adesione spontanea degli italiani alle iniziative fasciste. Gli operatori del Luce documentano la realtà quotidiana degli italiani diffondendo immagini di una consapevole adesione al regime fascista che scandisce i ritmi. I sabati fascisti, le esercitazioni militari, le adunate in piazza e le manifestazioni sportive ampliano il consenso dell'opinione pubblica mentre il fascio littorio, la camicia nera, il manganello, l'istituzione di rituali patriottici e la celebrazione della propria storia alimentano il senso di appartenenza simbolica e di fede nel partito e nel Duce¹². Il punto di forza del Luce è costituito dai celebri *Cinegiornali* prodotti e distribuiti a partire dal giugno del 1927¹³. Il regime impone la loro proiezione all'inizio di ogni spettacolo cinematografico e in tutte le sale del Regno d'Italia, istituendo an-

⁹ G. Casadio, *Telefoni bianchi. Realtà e finzione nella società e nel cinema italiano degli anni Quaranta*, Longo, Ravenna, 1991; G.M. Gori (a cura di), *Il cinema nel fascismo*, BraDypUS, Roma, 2017.

¹⁰ E.G. Laura, *Le stagioni dell'Aquila. Storia dell'Istituto Luce*, Ente dello spettacolo, Roma, 2000.

¹¹ B. Tobia, “*Salve o popolo d'eroi...*”. *La monumentalità fascista nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Editori Riuniti, Roma, 2002.

¹² G.P. Brunetta, *Miti, modelli e organizzazione del consenso nel cinema fascista*, Consorzio di pubblica lettura, Bologna, 1976; M. Argentieri, *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Vallecchi, Firenze, 1979; V. Zagarrio, *Cinema e fascismo*, Marsilio, Venezia, 2004.

¹³ M. Cardillo, *Il Duce in moviola. Politica e divismo nei cinegiornali e documentari Luce*, Dedalo, Bari, 1983; A. Venturini, *La politica cinematografica del regime fascista*, Carocci, Roma, 2015.

che dei *cinemobili* per garantire una diffusione capillare dei documenti anche laddove non esistono sale. Nel 1927, si realizzano 44 cinegiornali. Due anni dopo, il loro numero sale a 249. Nel 1942, si arriva ad una distribuzione dei filmati in 2.876 sale senza contare le proiezioni itineranti o quelle effettuate nelle sedi del partito, nei locali pubblici o nelle piazze.

Le redini del Luce al confine orientale sono rette dal giornalista Rino Alessi, direttore de *Il Piccolo* succeduto nella proprietà all'ebreo Teodoro Mayer, e delegato regionale per le terre redente del Luce. Alessi così riassume l'attività dell'istituto nelle terre giuliane: 1) assunzione diretta – effettuata con rapidità giornalistica – di avvenimenti e scene di vita che interessino tutte le zone di confine; 2) assunzione diretta di tutti gli aspetti della vita industriale e turistica delle terre di confine; 3) spettacoli eccezionali di propaganda a mezzo del Dopolavoro, dell'Opera Nazionale Balilla, dell'Istituto di Cultura Fascista e di tutti quei sodalizi del regime che abbiano per fine l'elevamento dello spirito del nuovo italiano; 4) creazione di cineteche per l'insegnamento scolastico; 5) mostre fotografiche con premi per la formazione del Grande Archivio Fotografico d'Italia. Contenute in una lettera inviata al prefetto di Trieste Bruno Fornaci, Alessi invita il prefetto ad assumere l'incarico di direttore provinciale del Luce con compiti strettamente politico-propagandistici e di *supporto morale*¹⁴. La sede dell'ufficio triestino è aperta al numero 4 di via Chiozza (oggi, via Crispi). Fiduciario delle province di confine del Luce è Enrico Woelfler Lupi, pioniere del cinema a Trieste. Attraverso la sede triestina del Luce passano buona parte delle pellicole prodotte in Italia e destinate alle sale cinematografiche all'estero, nella ex-Jugoslavia in particolare.

2. I LUOGHI E I TEMI DELL'ITALIANITÀ AL CONFINE NORD-ORIENTALE

Quello orientale è certamente uno dei confini d'Italia più dinamici subendo, nel corso dei secoli, frequenti e sensibili mutamenti e interessando territori e popolazioni ampi ed eterogenei. Romani, longobardi, slavi, veneziani, austriaci, francesi, italiani si sono alternati modificando paesaggi, economie e animi. Sono, però, territori che i governi italiani hanno sempre ritenuto propri. Nel caso della Venezia Giulia, da più di duemila anni, essa appartiene alla latinità, essendo passata dalla romanità all'italianità attraverso la dominazione veneta¹⁵. Le Valli del Natisone, il goriziano, il monfalconese, il triestino, l'Istria e la Dalmazia sono i luoghi dell'italianità sui quali rivendicare pretese

¹⁴ E. Kermol, *Trieste nelle immagini dell'Istituto Luce*, Mgs press, Trieste, 1992.

¹⁵ G. Valussi, *Il confine nordorientale d'Italia* (Nuova edizione), Isig, Gorizia, 2000/1972.

per costruire un confine naturale, più sicuro e più corrispondente alla potenza e all'omogeneità della nazione italiana. L'irredentismo giuliano si manifesta con maggiore evidenza dopo la Terza guerra d'indipendenza e trova espressione politica nel partito liberale e in numerose associazioni culturali d'ispirazione mazziniana e garibaldina. Con il Patto segreto di Londra (26 aprile 1915), l'Italia, tradendo gli alleati della Triplice alleanza, può risolvere definitivamente il problema dell'unità nazionale con la liberazione delle terre irredente del Trentino, della Venezia Giulia e della Dalmazia. La fine della Prima guerra mondiale assegna all'Italia la Venezia Giulia e, successivamente, anche Zara, nel 1922, e Fiume, nel 1924.

Anche il cinema scopre le potenzialità narrative di queste terre. Fino al 1914, Gorizia non esiste; è un paese straniero. L'entrata in guerra spinge l'Italia a finanziare una serie di produzioni di propaganda anti-austriaca. Nell'estate del 1915, c'è già Gorizia italiana, sebbene la città sarà raggiunta l'anno dopo. L'uso del cinema per scopi di propaganda è immediato. In *La presa di Gorizia* (1916) di Luca Comerio, si vedono i lancieri italiani avanzare lungo il corso. È un esercito vincitore che entra in una città sin lì irredenta. Comerio non si limita a raccontare i fatti, ma li spettacolarizza. Le scene di battaglia sono ricreate a posteriori, sia pure negli stessi luoghi degli avvenimenti e con gli stessi protagonisti. Ad esempio, la sequenza dell'attraversamento del ponte sull'Isonzo da parte dei cavalieri italiani è ripresa da lontano, di faccia. Il regista sta già lavorando sul suolo che l'esercito deve ancora conquistare¹⁶. Trieste è la città *irredenta* prima della Grande guerra, è la città *ambita* dal circostante mondo slavo dopo la Seconda guerra, è la città *diversa* e in un certo modo *mitica* per via dell'eredità mitteleuropea e di una sua peculiare vocazione letteraria (e perfino urbanistica, architettonica)¹⁷. Con l'entrata in guerra, furono prodotte dozzine di film patriottici di scarso valore storico e, in molti casi, nemmeno documentaristico in quanto la censura militare vietava l'utilizzo di vicende belliche riprese dal vero. Il primo film dal vero di produzione privata esce nelle sale nel marzo del 1916 ed è prodotto dall'Ambrosio Film, s'intitola *Alla fronte*, "la prima film dal vero della guerra italo-austriaca"¹⁸. I titoli dei film che seguono sono improntati all'enfasi: *A Trieste, Vincere o Morire!, Trieste, O l'Impero della forza, L'Italia combatte..., Alla Baionetta, L'inno della Patria, Sulle Balze del Trentino, La presa di Gorizia*,

¹⁶ S. Scandolaro, *Nostro cine quotidiano. Le Gorizie al cinema*, Kinoatelje, Gorizia, 2001.

¹⁷ C. Ventura, *Trieste nel cinema (1895-2006)*, Istituto Giuliano di Storia, Cultura e Documentazione, Trieste, 2008.

¹⁸ L. Fabi, *Doppio sguardo sulla Grande Guerra. I "dal vero" del 1915-18 tra cinema, guerra e propaganda*, La Cineteca del Friuli, Gemona, 2006.

All'ombra del Tricolore, ecc.¹⁹ Fiume è la città italiana *conquistata* a cui il governo italiano, con il Patto di Londra, aveva rinunciato nella convinzione che sarebbe stato costituito uno stato croato, amico e alleato, distinto e separato dalla Serbia. I testi delle scuole esaltano l'amore per la patria che ebbe il poeta Gabriele D'annunzio quando, nel 1919, al grido "Fiume o morte", esaudisce i desideri dei Fiumani di ricongiungersi all'Italia e quelli del Duce di costruire un grandioso impero nel Mediterraneo.

L'archivio online del Luce (www.archivioluce.com) è uno dei cataloghi multimediali storici più grandi al mondo. In questo scritto, l'attenzione si è rivolta alle città del confine nord-orientale che hanno rivestito un ruolo simbolico nell'immaginario collettivo, reale o costruito dal regime: Gorizia, Trieste, Fiume, Pola e Zara. L'analisi prende in visione i cinegiornali Luce della serie A (muti, 1927-1932), B (sonori, 1931-1940), C (sonori del periodo bellico, 1940-1945) e i documentari girati fino alla fine della Seconda guerra mondiale. Dall'archivio del Luce è stato possibile estrarre 210 schede sulle suddette città, di cui 140 cinegiornali sui 3.160 prodotti: non molto, considerato il valore simbolico che esse dovevano rivestire per il regime.

In vent'anni di cinegiornali Luce, circa una ventina sono quelli che parlano di Gorizia: i raduni della fanteria o dei volontari di guerra, l'inaugurazione di qualche monumento ai caduti della Grande guerra, il primo pellegrinaggio nazionale degli orfani di guerra sui campi delle battaglie, l'inaugurazione dell'istituto per gli orfani degli aviatori o di qualche grande opera del regime. Sono enfatizzate le due visite di Mussolini del 1938, quando ispeziona la marca di confine e parla ad una piazza Vittoria gremita di gente e quella del 1942, quando assiste ad un'esercitazione militare sul Carso. Rivolgendosi ai goriziani dirà: «Contro coloro che al di qua o al di là dell'antico confine ancora accarezzano sogni malati, sarà applicata, come si sta già applicando l'inflessibile legge di Roma» (Cinegiornale sonoro n. 269, 1942). I primi filmati su Trieste, riguardano la visita di Turati, segretario del Partito Nazionale Fascista (1928) e la consegna della bandiera di combattimento, ricamata e donata dalle donne triestine, all'incrociatore Trieste costruito nel cantiere San Marco (5 maggio 1929). Nel 1930, i servizi filmati con immagini di Trieste diventano sei e quattordici nel 1932, grazie al passaggio del giornale muto al sonoro. La media delle apparizioni di Trieste nei cinegiornali è di quattro-cinque all'anno. Trentaquattro sono, invece, i documentari girati negli Venti e Trenta. I filmati Luce su Trieste descrivono una città priva di ogni specificità storica e culturale. Non si parla di Mitteleuropa, né di sloveni. Il dissenso politico non esiste.

¹⁹ M.A. Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono, Milano, 1951.

Ciò che appare è una città italiana come tante altre: moderna, vitale, patriottica e, soprattutto, fedele al regime²⁰.

Dalle analisi che seguono, si sono esclusi i filmati che riguardano Monfalcone in considerazione del fatto che dei 66 filmati a disposizione ben 57 riguardavano l'attività dei cantieri, in particolare la presentazione e il varo di sommergibili, navi e transatlantici. Una prima serie di osservazioni che si possono fare sui filmati è la loro distribuzione per città: 111 riguardano Trieste, 32 Gorizia, 31 Pola, 20 Fiume e 16 Zara. La maggior parte dei filmati sono costituiti dai cinegiornali sonori girati negli anni Trenta (78), dai documentari (70), dai cinegiornali muti degli anni Venti (53) e da alcuni filmati girati negli anni della guerra (9). Una seconda serie di osservazioni riguarda la loro distribuzione per argomento: 68 filmati riguardano la cronaca (le inaugurazioni di grandi opere, le visite delle personalità politiche, la vita balneare, i momenti culturali, ecc.), 46 i vari e le attività navali (sull'industria cantieristica, sui transatlantici, i vari di motonavi e incrociatori, ecc.), 29 le commemorazione e le celebrazioni (per i caduti delle guerre o in mare, benedizione dei vessilli, inaugurazione di caserme, ecc.), 23 le adunate (dei fanti, dei volontari di guerra, esercitazioni navali, ecc.), 18 lo sport (le corse ciclistiche e automobilistiche, le gare di sci e remiere, ecc.), 16 la Prima guerra mondiale (le ricorrenze e i ricordi di guerra) e 9 le feste e tradizioni (il Giugno triestino, la festa del mare, la festa dell'uva, ecc.).

Tabella 1 – Materiale filmico prodotto sulle città “italiane” per tipologia

	<i>Gorizia</i>	<i>Trieste</i>	<i>Fiume</i>	<i>Pola</i>	<i>Zara</i>	<i>Totale</i>
<i>Cinegiornale Luce A</i>	7	31	4	9	2	53
<i>Cinegiornale Luce B</i>	11	42	8	10	7	78
<i>Cinegiornale Luce C</i>	2	5	-	-	2	9
<i>Documentari Luce</i>	12	33	8	12	5	70
<i>Totale</i>	32	111	20	31	16	210

²⁰ E. Kermol, *Trieste nelle immagini dell'Istituto Luce*, Mgs press, Trieste, 1992.

Tabella 2 – Materiale filmico prodotto sulle città “italiane” per argomento

	<i>Gorizia</i>	<i>Trieste</i>	<i>Fiume</i>	<i>Pola</i>	<i>Zara</i>	<i>Totale</i>
<i>Adunate</i>	6	10	1	5	1	23
<i>Commemorazioni e celebrazioni</i>	6	9	4	7	4	29
<i>Vari e attività navali</i>	-	32	6	6	2	46
<i>Cronaca</i>	11	36	5	8	8	68
<i>Sport</i>	3	11	1	2	1	18
<i>Feste e tradizioni</i>	2	7	-	-	-	9
<i>Prima guerra mondiale</i>	4	6	3	3	-	16
<i>Totale</i>	32	111	20	31	16	210
<i>Totale</i>	32	111	20	31	16	210

L'*italianità* di queste terre non significa solamente appartenenza storica ma è un mix di valori che sono alla base dell'uomo moderno e che Mussolini vuole come modello per gli italiani del futuro²¹. L'*uomo nuovo* è anti-comunista (principale nemico della nazione), tutto azione, vitale, operoso, coraggioso, dedito alla famiglia, buon padre o buona madre amorevole, perfetto soldato, fedele alla patria e, soprattutto, al Duce. Questi valori trovano diffusione anche attraverso i cinegiornali e i documentari del Luce specifici per queste città di frontiera.

1) *Fedele al Duce*. Mussolini è considerato ultimo eroe risorgimentale, colui grazie al quale l'Italia si era salvata e “Obbedire al Duce, servire la Rivoluzione!” è il motto che accomuna giovani e adulti. Il culto della personalità è amplificato dalle immagini dei cinegiornali Luce. Mussolini è presidente del Consiglio dei ministri, contadino, operaio, soldato, motociclista, poeta,

²¹ R. De Berti, *Il volo del cinema. Miti moderni nell'Italia fascista*, Mimesis, Sesto San Giovanni, 2012; M. Salotti, *Al cinema con Mussolini. Film e regime 1929-1939*, Le Mani-Microart'S, Recco, 2014.

esemplare padre di famiglia, ecc. Egli è espressione del dinamismo di una nazione moderna e potente e il suo sguardo è sempre pensieroso, come se fosse rivolto al futuro. Nella sua visita a Gorizia, il Duce scende all'aeroporto pilotando il suo trimotore, si reca al Santuario di Redipuglia dove rende omaggio alla tomba del Duca d'Aosta e ai centomila caduti che riposano. «Dopo aver assistito a delle interessanti esercitazioni militare, il Duce, fra vibranti manifestazioni, rievoca al popolo di Gorizia, l'epico sforzo con cui si resero sacre le rive dell'Isonzo e le doline del Carso e ricondusse per sempre quelle terre alla madrepatria» (Cinegiornale sonoro n. 269, 1942). Nella sua visita a Trieste, l'auto con a bordo il Duce, oltrepassa un arco trionfale con la scritta "Duce, il Carso ti saluta" eretto alle porte di Opicina. Ovunque, vi sono giovani balilla in tenuta da ginnasta con moschetto sull'attenti, i bambini ospiti della Colonia "Principe di Piemonte" a Banne marciano e compongono una M e, all'uscita del Duce, corrono verso l'auto per salutarlo ancora una volta (Documentario, 1938). Le piazze sono sempre piene, le inquadrature dall'alto evidenziano i volti sorridenti degli italiani i cui sguardi sono rivolti al loro leader.

2) *Fedele alla Patria*. Ogni italiano deve essere convinto della potenza e della grandezza del proprio paese, così da dedicare tutto sé stesso alla patria. Il mito della patria è uno dei più sfruttati dal fascismo finalizzato a ri-equilibrare la sproporzione politica tra la grandezza di Roma e la situazione italiana. Al culto di Roma viene data ampia rilevanza nei programmi scolastici di storia ed è presente in molti aspetti dell'Italia fascista. Il regime coltiva con cura gli studi archeologici in funzione del rafforzamento dell'idea di romanità. A Trieste, alla vigilia della visita del Duce, vengono fatti emergere i resti del Teatro romano (Cinegiornale sonoro n. 1.300, 1938). Patriottismo significa anche sostenere l'omogeneità etnica. Sul Colle di San Giusto, Luigi Fogar, vescovo della città e oppositore della snazionalizzazione degli sloveni, benedice i vessilli della Venezia Giulia. Qualche mese prima, quattro sloveni vengono giustiziati in quanto ritenuti colpevoli dell'attentato alla sede del Popolo di Trieste. Per protesta, gli esuli slavi della Venezia Giulia sfilano a Spalato con i gonfaloni delle province giuliane abbrunate. I volontari giuliani e dalmati di Trieste organizzano così, questa contro-manifestazione di consacrazione (Cinegiornale muto n. 761, 1931). A Fiume, nel decimo anniversario dell'annessione, si è svolta una simbolica cerimonia e la consacrazione del tempio votivo alla memoria dei caduti per la causa fiumana alla presenza di una folla partecipe ed entusiasta (Cinegiornale sonoro n. 541, 1934).

3) *Conquistatore*. La rivalutazione del proprio passato imperiale fa sì che il popolo italiano rivendichi un posto al sole. L'espansione coloniale in Africa

è considerata il diritto degli italiani di crearsi un impero. I giovani possono così continuare ad espandere nel mondo la rivoluzione fascista, proprio come fece la generazione precedente, vent'anni prima. Il fascismo fa leva sull'impresa di Fiume. Nei documentari del Luce, il poeta D'Annunzio parla alla folla esultante dal balcone del palazzo civico ed il suo gesto di saluto viene accompagnato dall'inneggiamento fascista. Rievocando l'impresa, la voce dello speaker commenta: «il popolo non ha che una fede, quella del combattente, dell'italianità, e resta fedele al legionario».

4) *Buon padre di famiglia, amorevole madre*. Le politiche a favore della famiglia si giustificano col bisogno di avere manodopera a basso costo e una popolazione numerosa per competere sul piano militare. Favorevole ad una concezione di famiglia numerosa e patriarcale, la Chiesa appoggia le politiche di natalità di tipo repressivo (introduzione della tassa sul celibato, divieto di aborto e dei metodi contraccettivi, ecc.) e di incoraggiamento (assegni familiari, esenzioni fiscali, ecc.). Il fascismo attraverso le immagini si impossessa anche del privato delle famiglie. Famoso è il matrimonio collettivo del 21 aprile 1930 nella cattedrale di San Giusto a Trieste, proprio nel giorno dell'anniversario della fondazione di Roma. Settanta coppie, in cambio di un viaggio di nozze, decidono di diventare protagoniste, consapevoli o meno, della propaganda del regime (Cinegiornale muto n. 564, 1930).

5) *Operoso*. Il lavoratore è una figura molto valorizzata dal regime. Attraverso il lavoro, l'uomo realizza il proprio benessere economico e psicologico ma, soprattutto, produce ricchezza e potenza per la patria. È un modo per risolvere alcuni dei problemi della crisi economica degli anni Trenta ed attuare una politica di autarchia, limitando gli scambi nell'ambito dei confini nazionali. A Trieste, il Luce documenta le attività dei cantieri navali, la firma degli accordi tra Italia e governo austriaco per lo sviluppo del traffico attraverso il porto declassato dall'esito della Prima guerra mondiale (Documentario sonoro, 1934), l'inaugurazione delle raffinerie di olii minerali Aquila che consente all'Italia l'esportazione su vasta scala di prodotti petroliferi e che rappresenta il momento più significativo del rilancio dell'industria locale (Cinegiornale sonoro n. 1.031, 1937) e l'inaugurazione degli impianti della raffineria di Fiume (Documentario sonoro, 1940).

6) *Tradizionalista nei valori, moderno nella forma*. Il fascismo ritiene che il paese sia fondato sui modelli culturali (esaltazione della famiglia e ruolo patriarcale) e comportamentali (senso del sacrificio e del coraggio) del mondo contadino. Il recupero delle tradizioni e la riscoperta del mondo rurale hanno,

però, un preciso significato economico: trattenere le genti nelle campagne per portare avanti la politica di autarchia. Nel film di Chino Ermacora e Alfredo Lenci, *La Sentinella della Patria* (1927), si rilevano gli aspetti storici e tradizionali del Friuli: paesaggi, monumenti, arte e folclore lungo i luoghi della guerra. Il documentario nasce dall'ambizione del Luce di mantenere vive le tradizioni italiane e di riportarle sotto il controllo del fascismo.

7) *Atletico*. Lo sport è considerato il mezzo di sviluppo fisico e morale della gioventù ma, soprattutto, uno stile di vita consono allo spirito militaristico fascista. Le immagini sottolineano la fisicità dei corpi statuari e la loro politicizzazione. Si costruiscono stadi, palestre e piscine in tutta Italia e, attraverso la Gioventù Italiana del Littorio, si formano i campioni nell'atletica leggera, nel ciclismo, nel nuoto, nel pugilato, nel tiro a segno. Gli operatori del Luce riprendono dall'alto le coreografie e i corpi dei partecipanti la cui disposizione sul terreno richiamano gigantesche M, DUX o immensi fasci littori. I filmati riguardano la corsa automobilistica Trieste-Opicina, una delle più prestigiose d'Europa per impegno e difficoltà del percorso (Cinegiornale sonoro n. 801, 1931), il primo treno bianco domenicale per Tarvisio (Cinegiornale sonoro n. 914, 1932), partito da Trieste alle quattro del mattino con cinquanta sciatori a bordo. Il Luce diffonde anche le immagini di una gara remiera tra le delegazioni italiane, tedesche e jugoslave. Lo scopo è di proporre immagini di cameratesco agonismo, nonostante le prime ostilità politiche tra le forze in campo (Cinegiornale sonoro n. 1.578, 1939). Un'allegria e ritmata melodia accompagna le immagini dei goriziani che si preparano a sciare (Cinegiornale sonoro n. 203, 1933). A Gorizia, si dà risalto alla corsa ciclistica Gorizia-Lubiana-Trieste-Monfalcone-Gorizia che «ha allacciato idealmente per la prima volta le province della Venezia Giulia alla nuova provincia italiana di Lubiana» (Cinegiornale sonoro n. 172, 1941). Le attività di svago e di divertimento, come lo sport, hanno lo scopo di modernizzare il vivere quotidiano. Il *Giugno triestino* è la manifestazione istituita nel 1931 per rilanciare il turismo. Le immagini di bagnanti sorridenti e la veduta dello stabilimento balneare Excelsior sono l'emblema di una gioventù e di una quotidianità dinamiche e moderne (Cinegiornale muto n. 984, 1932).

8) *Partecipativo*. Nella creazione del consenso, il fascismo promuove grandi occasioni di partecipazione, momenti di identità per tutti, di senso di appartenenza alla memoria e alla nazione a cui partecipano bambini, adulti, reduci, vedove, mutilati. Famose sono le immagini di queste manifestazioni di massa, con marce, inni, adunate, ecc. A Fiume si sperimentano i rituali collettivi come le adunate coreografiche e i dialoghi tra il capo e la folla e gli slo-

gan ad effetto come “La vittoria mutilata”. Nel 1930, a Trieste, giunsero oltre 25.000 penne nere per l’XI adunata e gli operatori del Luce non persero di inquadrare la grande festa che animò per due giorni la città (Cinegiornale muto n. 561, 1930). A Gorizia, nel 1929, ai giardini, il principe di Piemonte inaugura il monumento ai caduti nella Grande guerra (Cinegiornale muto n. 411, 1929) – che sarà distrutto qualche anno più tardi – mentre, alcuni anni dopo, «un commosso saluto della città» accompagna la tumulazione delle salme (sei medaglie d’oro e un caduto ignoto) nel tempio di Oslavia (Cinegiornale sonoro n. 658, 1935).

9) *Interventista*. L’interventismo nella Grande guerra è stata una delle componenti fondamentali dell’ideologia fascista con il quale l’Italia avrebbe continuato la lotta per l’unità nazionale. La fine della guerra, però, lascia insoddisfatti molti italiani che si aspettavano molto di più dalle trattative di pace. Durante il Ventennio, il fascismo si impadronì da subito dell’esperienza e della memoria della guerra facendone il suo mito fondativo²². Per celebrare la guerra, considerata un tutt’uno con la rivoluzione fascista, il Luce produce, nel 1925, il lungometraggio *Dal Grappa al mare* e, nel 1934, *Gloria*. Quest’ultimo inizia con il cartello Mobilitazione che dice: «Superando il periodo grigio della neutralità, per volontà di Re e di Popolo, la nazione fu chiamata alle armi». Le immagini rievocano le battaglie sul Carso, sulla Bainsizza, a Vittorio Veneto e la presa di Gorizia dove la cinepresa riprende i soldati che, con fare circospetto, entrano in città. Nel 1925, *Guerra nostra* (Pathé film) illustra, con materiali d’epoca, lo svolgimento della guerra italo-austriaca sul fronte del Carso e dell’Isonzo, in montagna, lungo la linea Grappa-Piave e la battaglia finale di Vittorio Veneto. Le scene finali presentano Trento, Trieste e l’Istria liberate, l’arrivo del feretro del Milite ignoto a Roma e il cimitero degli Invitti della III Armata del Sant’Elia. Il filmato si conclude con un’adunanza fascista a Roma, con la folla che applaude il Duce.

10) *Immaginifico*. L’uomo nuovo fascista deve lasciare l’impronta anche nella realizzazione di grandi opere e nel ridisegnare il volto delle città così da durare nei secoli. Le grandi opere permettono anche di affrontare la disoccupazione degli anni Trenta. Il Luce riprende le inaugurazioni di queste opere per trasformarle in elementi di orgoglio e monumenti visivi nella memoria degli italiani. Così, a Trieste, s’inaugura la nuova strada costiera presentata come una delle migliori opere viarie dell’era mussoliniana (Cinegiornale

²² L. Fabi, *Doppio sguardo sulla Grande Guerra. I “dal vero” del 1915-18 tra cinema, guerra e propaganda*, La Cineteca del Friuli, Gemona, 2006.

sonoro n. 80, 1932), il ponte di Pieris sull'Isonzo da parte del Duca d'Aosta (Cinegiornale sonoro n. 255, 1933), l'autostrada Trieste-Fiume da parte del sottosegretario Leoni (Cinegiornale sonoro n. 361, 1933), la Casa delle Giovani Italiane a Gorizia (Cinegiornale sonoro n. 371, 1933) o l'istituto per gli orfani degli aviatori a Gorizia: «bellissimo edificio dove i giovani figli dei caduti si educeranno temprando il corpo e lo spirito nell'aspirazione di emulare e superare le gesta paterne» (Cinegiornale sonoro n. 1.280, 1938).

3. LA CINEMATOGRAFIA DEL DOPOGUERRA: TRA CRONACA E MEMORIA

Sebbene la fine della Seconda guerra mondiale abbia decretato la fine del regime fascista e dei suoi metodi propagandistici, le terre del confine nord-orientale hanno continuato ad essere oggetto del contendere tra le forze vincitrici e animato i dibattiti politici negli anni successivi. Il cinema riesce a cogliere il sentimento di delusione e di rancore che anima la gente la quale, sebbene fosse uscita sconfitta dal conflitto, non è capace di rassegnarsi a delle decisioni politiche prese in sedi internazionali che mutilano il territorio, costringono migliaia di persone ad abbandonare le proprie terre e tengono in sospenso la vita di un'intera città, Trieste. Il nuovo tracciato confinario e l'esodo dai territori *redenti* sono ulteriori eventi di quell'italianità che accende tutt'oggi gli animi delle forze politiche e di chi li ha vissuti direttamente o attraverso i racconti di parenti e amici. Su questi temi, l'archivio Luce mette a disposizione parecchio materiale proveniente da *La Settimana Incom*, i cinegiornali *Mondo Libero*, i *Combat film*. Da questi, escludendo il ricchissimo materiale di repertorio, è stato possibile evidenziare 56 filmati i cui titoli echeggiano tutta la drammaticità di quegli anni: *I confini del dolore*, *Sempre vivo il problema di Trieste*, *L'ora di Trieste*, *Per chi suona la campana di San Giusto*, *Italia mutilata*, *Spasimo per Trieste*, *Su Trieste sventola il tricolore*, *Trieste mia!*, *Italiani non dimenticate i profughi giuliani*, ecc.

I filmati girati dai cineoperatori militari statunitensi riprendono l'entrata a Trieste dei titini (1 maggio 1945) e quando si preparano a lasciarla (11 giugno) festeggiati dai triestini in piazza Unità da dove sventolano le bandiere americana e inglese; il recupero delle salme dalle foibe e il poliziotto che si cala all'interno di una di queste e ne esce con in mano una sacca di ossa umane. In *Campane a morto in Istria* (1947), Gian Alberto Vitrotti affronta il delicato tema delle foibe. Nella prima parte si mostra la riesumazione dei corpi dalle foibe esplorate in Istria nel 1943 e, poi, quelle scoperte nel 1947 con la ricomposizione dei corpi in superficie. In *Martiri italiani. Le foibe del Carso*, La voce fuori campo recita: «Tutti aderiremmo volentieri agli inviti di amicizia

italo-slovena. Purtroppo... una croce stende le sue braccia presso l'apertura di una foiba» (La Settimana Incom, n. 13, 1946). Da informazione, il documento diventa così politico. Sull'esodo si possono ricordare il documentario di Gian Alberto e Franco Vitrotti, *Pola, una città che muore* (1947) le cui immagini riprendono la tragedia di un popolo che sta per lasciare definitivamente la propria terra o *L'esodo degli italiani da Pola*, numero 46 de La Settimana Incom e interamente dedicato a questo episodio del tormentato dopoguerra. Il fischio della sirena della nave Toscana è il segnale che è pronta ad abbandonare la città con il suo carico di esuli: «Hanno sperato fino all'ultimo – dice la voce fuori campo – hanno sperato che non fosse vero». Nell'inquadratura a bordo del Toscana, una donna anziana con una coccarda tricolore appuntata sullo scialle osserva la sua terra sparire all'orizzonte. Dietro di lei una ragazza sorride: è il futuro che si vuole carico di speranze. Sempre di Vitrotti, *Genti giulie* (1948) che narra il ritorno all'Italia di Monfalcone e di Gorizia e di come a Trieste si continui a sperare nello stesso destino e di come, viceversa, siano finite le illusioni per Pola. Su Trieste italiana, vanno ricordati: *A Trieste. La grande manifestazione d'italianità*: «Trieste è tricolore. Ecco due parole che cantano come le più belle rime di un poeta ispirato. Nelle quattro giornate in cui la città proclamò la sua libera decisione di rimanere unita all'Italia, Trieste fu tutta un tricolore» (La Settimana Incom n. 7-8, 1946). In *I giorni di Trieste. I fatti del 3-6 novembre* (La Settimana Incom, n. 1.015, 1953) sono documentati gli scontri e i funerali che suscitavano le dure reazioni del governo e in *Viva Trieste italiana* (La Settimana Incom n. 1.164, 1954) si registra, a nove anni dalla fine della guerra, il passaggio dei poteri tra il Governo militare alleato e i rappresentanti del governo italiano.

Meno coraggiose sono le produzioni commerciali per il grande schermo²³. Nel 1947, Luigi Zampa, beffardo osservatore della realtà, gira *Cuori senza frontiere*. Il film riporta le vicende di un paesino del Carso triestino che deve fare i conti con il nuovo tracciato confinario imposto dal Trattato di Parigi (10 febbraio 1947) e le sue conseguenze sulla popolazione italiana, slovena e croata. Le immagini descrivono dettagliatamente la delimitazione dei nuovi confini fatti di paletti, insegne, filo spinato, posti di blocco, vernice bianca e, soprattutto, di soldati intenti a tracciare quella *linea bianca* così irrispettosa non solo dell'unità geografica, ma anche dei sentimenti umani e dell'unità familiare. Alla popolazione viene comunicato l'obbligo di scegliere da quale parte stare. Poche ore per portare via le cose più care e per diventare cittadino di un'altra nazione. L'immagine che ne esce è di un confine che genera paura e che divide anche chi, fino a poco prima, giocava

²³ A. Cuk, *Il cinema di frontiera. Il confine orientale*, Alcione, Treviso, 2007.

assieme a colui che ora è diventato l'Altro, il nemico. I bambini del villaggio, veri protagonisti del film, nel tentativo di ristabilire il vecchio ordine, rimuovono un paletto di confine. Questo gesto scatena l'allarme e la violenza armata nella popolazione e nelle forze dell'ordine d'entrambi i paesi che temono trattarsi del tentativo di modificare il tracciato confinario. I confini sono sacri: sono imposti dagli dèi e impongono sacrifici di sangue per la loro fondazione e la loro difesa²⁴.

A due anni dal film di Zampa, esce *La città dolente* (1949) di Mario Bonnard. Il film apre con una dedica: "Alla madre che sempre conosce ed accetta lo spirito di sacrificio". La madre è la propria patria, la propria terra che va sempre rispettata, amata e difesa. Il film racconta i mesi successivi alla firma del Trattato di Parigi con il quale l'Italia cede alla Jugoslavia l'Istria, il Quarnero e la Dalmazia, tra cui le città di Fiume, Zara e Pola. Sono mesi difficili contraddistinti da intimidazioni e violenze, rivendicazioni e tradimenti che costringono la popolazione italiana ad abbandonare i propri beni e le proprie terre per cercare sicurezza in Italia o nel mondo. Oltre 250.000 profughi trovano rifugio all'estero, 30.000 dei quali originari di Pola, città istriana dove è ambientato il film. Bonnard racconta le scelte di un giovane ambizioso e della sua famiglia che si lascia abbagliare dalle promesse degli emissari governativi che cercano di trattenere più cittadini possibili. Coinvolto nella campagna di propaganda del partito, il protagonista si rende conto del proprio errore e di quanto il regime di Tito lo stia opprimendo («Io non sono che un rinnegato senza patria»). Arrestato, riesce a fuggire su una barca, ma una raffica di mitra lo fermerà prima di raggiungere la costa italiana e la sua famiglia. Il regista si avvale di materiale documentario per supportare la storia, ma eccede in una retorica eccessivamente nazionalista: le note del nostalgico coro *O Signore dal tetto natio* di Giuseppe Verdi (I lombardi alla prima crociata, 1844) accompagnano i polesani nella loro partenza mentre il nuovo regime, brutale e totalitario, non esita a spedire i propri cittadini nei gulag per la rieducazione.

In questi scontri di memorie collettive, il cinema di finzione, dal dopoguerra ad oggi, avrebbe potuto svolgere un ruolo di mediazione e d'integrazione. Ma non l'ha fatto o l'ha fatto in maniera faziosa o superficiale. La colpa, forse, non è imputabile completamente al cinema. Questo altro non è che lo specchio della società che lo produce: una società caratterizzata da una politica e una storiografia troppo spesso conflittuali che originano tensioni e dissapori e sottomessa ad un processo di globalizzazione economica e culturale che crea

²⁴ M. Zago, *Confini di celluloide. Il cinema dei confini e delle frontiere*, Kinoateljje, Gorizia, 2007.

grande mobilità, velocità, integrazione ed incapacità a riconoscersi nel proprio habitat sociale. Così, l'identità generata dall'attaccamento ai luoghi simbolici perde di significato e il suo valore diventa oggetto di contrattazioni e rivendicazioni dettate da opportunismi del momento.