

L'occupazione anglo-americana e la 'questione orientale': cinegiornali e documentari italiani del secondo dopoguerra.

Cosimo Tassinari*

Abstract

Tra il 1945 e il 1954 Trieste e una parte dei territori della Venezia Giulia furono amministrati dall'Allied Military Government of Occupied Territories (AMGOT). La produzione documentaria e cinegiornalistica che racconta quel particolare periodo storico si offre oggi come strumento importante per analizzare e individuare le diverse forme di costruzione di una memoria nazionale condivisa. In particolare, la ricerca pone l'attenzione sui cinegiornali prodotti da La Settimana Incom e Nuova Luce, nonché sui documentari realizzati sotto l'egida dello United States Information Service, con lo scopo di individuare le caratteristiche principali del racconto storico offerto. I testi filmici presi in esame mostrano come, attraverso un processo selettivo e parziale del trascorso storico, venga definito e ridefinito il recente contesto bellico, favorendo un oblio dialogico ed estromettendo dal discorso qualsiasi senso di responsabilità nazionale. Inoltre, la ricostruzione storiografica e narrativa offerta dalle opere oggetto della ricerca se, da un lato, rafforza e promuove l'identità nazionale, dall'altro accentua la contrapposizione politica e ideologica tra il blocco occidentale e i paesi del Patto di Varsavia. In conclusione, la ricerca mostra il ruolo assunto da queste opere nella descrizione delle vicende del confine orientale, evidenziandone la natura politica e sottolineando la funzione svolta dalla produzione audiovisiva del secondo dopoguerra nel promuovere la costruzione di una "memoria istituzionale".

* Università degli Studi di Udine

Introduzione

La produzione documentaria e cinegiornalistica che racconta i cambiamenti avvenuti nel secondo dopoguerra a Trieste e nei territori della Venezia Giulia, si offre come esempio paradigmatico dei processi di costruzione di una memoria istituzionale e collettiva.¹

L'elaborazione del conflitto bellico avvenuta in tutti i paesi nell'immediato dopoguerra assume infatti in Italia caratteristiche peculiari,² soprattutto per quanto riguarda la questione del confine orientale, crocevia degli interessi geopolitici di Italia e Jugoslavia.

Nel difficile processo di transizione tra il regime fascista e la Repubblica, la tendenza a estromettere dalla ricostruzione storica le responsabilità belliche assume nel cinema di non-fiction caratteristiche specifiche, in cui alla narrazione autoassolutoria si aggiunge la rivendicazione nazionale dei territori contesi, in un quadro caratterizzato dalle reciproche violenze perpetrate durante il corso del Novecento e l'avvio della Guerra fredda.

Dopo il Trattato di pace di Parigi, in cui vennero ridefiniti i confini e istituito il Territorio Libero di Trieste, il successivo Memorandum di Londra del 1954 sancì la fine del Governo Militare Alleato sulla Zona A del TLT,³ chiudendo una fase complessa di rivendicazioni politiche e ideologiche che per anni avevano caratterizzato i territori del confine orientale.⁴

¹ «We use *memory* in a double sense: to refer to what people remember – or more accurately, what they think they remember – and to describe efforts by individuals, groups, and states to foster or impose memory in the form of interpretations and commemorations of their country's wartime role and experiences». R. N. Lebow, *The Memory of Politics in Postwar Europe*, in R. N. Lebow, W. Kansteiner, C. Fogu (ed.), *The Politics of Memory in Postwar Europe*, Durham London, Duke University Press, 2006, p. 7.

² Si veda F. Focardi, *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della Seconda Guerra Mondiale*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

³ Già negli anni precedenti e soprattutto dal 1952, una parte dell'amministrazione civile della Zona A era passata a funzionari italiani, si veda D. de Castro, *Memorie di un novantenne. Trieste e l'Istria*, Trieste, MGS Press, 1999, pp. 89-103.

⁴ Si veda R. Pupo, "Cara al cuore. Una lettura della storia triestina della seconda metà del Novecento", *Lo straniero*, a. XX, n. 194/195, 2016, pp. 133-150; G. Valdevit, *La questione di Trieste 1941-1954. Politica internazionale e contesto locale*, Milano, Franco Angeli, 1986; M. Verginella, *Il confine degli altri. La questione giuliana e la memoria slovena*, Roma, Donzelli, 2008.

Da un lato, l'analisi si focalizzerà su alcuni dei documentari prodotti sotto l'egida dell'*European Recovery Program*,⁵ opere realizzate a scopo propagandistico nel duplice tentativo di combattere la propaganda comunista⁶ e – parallelamente – orientare i paesi coinvolti verso un modello di sviluppo vicino agli interessi americani.⁷ Dall'altro, il contributo si concentrerà sui cinegiornali prodotti dalla Incom e dalla Astra Cinematografica. Le produzioni prese in esame – nonostante le differenze stilistiche – attuano infatti nei confronti della descrizione e ricostruzione delle vicende del confine orientale le stesse pratiche narrative, confermando la natura politica di una parte della produzione non-fiction del secondo dopoguerra.

In prima istanza, il contributo intende concentrarsi sulla ricostruzione offerta da queste opere della storia di Trieste e del confine orientale, incentrata sostanzialmente sul Novecento e sul binomio Prima – Seconda guerra mondiale. I continui richiami alla Grande Guerra, nel tentativo di costruire un'identità nazionale, servirono anche lo scopo di rivendicare quei territori in un contesto in cui l'Italia – uscita sconfitta dal conflitto bellico – poco poteva pretendere dagli accordi internazionali.⁸

In secondo luogo, l'analisi intende esaminare la descrizione delle condizioni politiche e sociali offerta dal cinema di non-fiction. Alle differenti forze e realtà presenti sul territorio, la

⁵ Si veda P. Bonifazio, *Schooling in Modernity. The Politics of Sponsored Films in Postwar Italy*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2014; R. M. Longo, "Between Documentary and Neorealism: Marshall Plan Film in Italy (1948-1955)", *California Italian Studies*, a. 3, n. 2, 2012; M. Fritsche, *The American Marshall Plan Film Campaign and the Europeans. A Captivated Audience?*, London-New York, Bloomsbury Academic, 2018.

⁶ *Report by the National Security Council on The Position of the United States with respect to Italy, 14 November 1947*, NARA, HST-PSF, President's Secretary's Files (Truman Administration) 1945-1960, National Security Council – Meetings File 1945-1953: Meetings: 2: November 14, 1947, Correspondence Between President Harry S. Truman and James Lay.

⁷ D. W. Elwood, *Il cinema di propaganda americano e la controparte italiana: nuovi elementi per una storia visiva del dopoguerra*, in G. Barrera, G. Tosatti (a cura di), *United States Information Service di Trieste. Catalogo del fondo cinematografico (1941-1966)*, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, 2007, p. 30.

⁸ Per una dettagliata ricostruzione delle conferenze che portarono al trattato di pace si veda D. de Castro, *La questione di Trieste. L'azione politica e diplomatica italiana dal 1943 al 1954*, vol. primo, Trieste, Lint, 1981, pp. 383-556.

narrazione offre infatti una rappresentazione monolitica, in cui non vi è traccia né del recente passato dittatoriale né dei differenti gruppi nazionali che vi abitano.⁹

Infine, il saggio si concentra sulla rappresentazione dei monumenti presenti nella Venezia Giulia. Oltre a riprendere il rapporto tra le due guerre mondiali, l'insistenza sugli ossari riflette a mio avviso le difficoltà che – ancora oggi – vi sono nella ricostruzione di un periodo storico cruciale come quello del secondo dopoguerra italiano.¹⁰

Tempo diegetico

Il cinema italiano del secondo dopoguerra ha visto nelle case di produzione Incom,¹¹ Astra Cinematografica e Documento Film¹² le maggiori protagoniste della produzione audiovisiva non-fiction nazionale.¹³

Nella ricostruzione para-storiografica offerta, il tempo diegetico della narrazione vede come *dies a quo* lo sviluppo dell'Irredentismo e lo scoppio della Prima Guerra Mondiale, in un continuo rimando con gli avvenimenti del secondo dopoguerra. Così «Trieste sei nostra» cantata dai soldati italiani nel Carso equivale al grido «Trieste rimarrà italiana» cantato dai manifestanti nei primi mesi del 1946,¹⁴ in cui «la prima liberazione [è] traboccante di felicità come quella di oggi»¹⁵ e gli applausi per le parate dell'esercito italiano a Gorizia provengono

⁹ La semplificazione offerta dai censimenti etnici nei territori della Venezia Giulia fu una delle motivazioni che spinsero De Gasperi a non richiedere il plebiscito per quei territori. Si veda R. Pupo, *Il lungo esodo*, cit., pp. 264-276.

¹⁰ «[...] these ossuaries did not represent a sentinel against an improbable Nazi German invasion but rather an outpost on the road to an eventual conquest of 'Slav' lands and a simultaneous warning to the local non-Italian-speaking populace, be they Germans, Ladins, Slovenes or Croats, that any territorial revisionism or demand for autonomy would be resisted by force of arms.», P. Dogliani, *Constructing Memory and Anti-Memory: the Monumental Representation of Fascism and its Denial in Republican Italy*, in R. J. B. Bosworth, P. Dogliani (ed.), *Italian Fascism. History, Memory and Representation*, London, MacMillan Press, 1999, p. 16.

¹¹ Per una ricostruzione della storia de *La Settimana Incom* si veda A. Sainati, *La settimana Incom. Cinegiornali e informazione negli anni '50*, Torino, Lindau, 2001.

¹² Si veda M. A. Frabotta, *Il governo filma l'Italia*, Roma, Bulzoni, 2002.

¹³ La scelta è stata quella di privilegiare le produzioni che hanno avuto un'ampia diffusione sul territorio nazionale. Si veda L. Quaglietti, *Storia economico politica del cinema italiano 1945-1980*, Roma, Editori Riuniti, 1980; L. Bizzarri, L. Solaroli, *L'industria cinematografica italiana*, Firenze, Parenti Editore, 1958.

¹⁴ *A Trieste*, «La Settimana Incom», n. 7, 1 aprile 1946.

¹⁵ G. Gianni, *L'Italia a Trieste* (1955).

dalle stesse mani dell'agosto del 1916.¹⁶ Le motivazioni alla base del collegamento tra Prima e Seconda guerra mondiale si manifestano pienamente nel numero 114 di *Mondo Libero*, in cui al «completamento dell'unità nazionale» della Prima Guerra Mondiale subentrano gli slavi di Tito «che con le foibe e con la distruzione [...] tentarono di cancellare l'Italia da quelle terre».¹⁷

Il collegamento tra le due guerre assolve infatti in queste opere una duplice funzione. Da un lato, ripropone il principio nazionale come motivazione principale¹⁸ che spinse le truppe italiane a invadere i territori dell'impero austro-ungarico,¹⁹ dall'altro cancella dalla narrazione la storia di quei territori prima dello scoppio della Grande Guerra.

Gli unici accenni relativi agli avvenimenti antecedenti il primo conflitto bellico si trovano nei filmati che trattano la questione dell'esodo della maggioranza delle popolazioni di lingua italiana dall'Istria. Anche in questo caso, la rivendicazione nazionale delle terre del confine orientale è attuata attraverso un salto temporale che dalle origini romane e venete, catapultano lo spettatore direttamente agli eventi del secondo conflitto mondiale, estromettendo dalla narrazione qualsiasi accenno alla tradizione multietnica e multilinguistica dei territori,²⁰ riprendendo una pratica già attuata durante il ventennio fascista.²¹ Nel numero 46 de *La Settimana Incom*, dalle immagini di un basso rilievo del Leone di San Marco passiamo alle scritte sui muri che inneggiano a Tito, mentre il commento parlato sottolinea: «Il Leone di

¹⁶ Incom, *Confini di dolore* (1947).

¹⁷ *La linea bianca*, «Mondo Libero», n. 114, 16 ottobre 1953.

¹⁸ Come sottolineato da Raoul Pupo, se il compimento dell'unità nazionale è sempre stato presente nella politica estera italiana, esso non rappresentava però la motivazione principale dell'entrata in guerra nel 1915. Si veda R. Pupo (a cura di), *La vittoria senza pace. Le occupazioni militari italiane alla fine della Grande Guerra*, Roma-Bari, Laterza, 2014, p. V.

¹⁹ «Le argomentazioni esclusivamente strategiche addotte dal governo di Roma per decidere da che parte schierarsi nella guerra, senza alcun riguardo per il principio etnico, suscitarono repulsione persino in Inghilterra, abituata a ogni cinismo espansionista», J. Pirjevec, *Foibe*, cit., p. 15.

²⁰ Il commento parlato del documentario *Trieste Industriale* (Mainardi, 1950) sottolinea: «Molti secoli fa, in epoca romana, nacque sul mare Trieste [...] il suo cuore, la sua lingua, i suoi costumi, la sua civiltà attraverso i secoli rimasero fedeli alla madre e ad essa mai vennero meno».

²¹ «Negli anni tra le due guerre mondiali Trieste viveva soprattutto di un grande passato, che era però spesso costretta a rinnegare per il decisivo periodo trascorso sotto il segno della 'barbarica' dominazione asburgica. Tanto più urgente appariva ai principali attori italiani richiamarsi a Roma e Venezia come antesignane dell'italianità' sull'Adriatico nord-orientale». R. Worsdorfer, *Il confine orientale. Italia e Jugoslavia dal 1915 al 1955*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 294.

San Marco sarà scalpellato. Cederà il posto alle scritte e agli emblemi stranieri».²² Ancora più emblematico il caso di *Campane a morto in Istria* (Moretti, 1948)²³ in cui, dopo una rassegna delle opere ‘italiane’ realizzate sul territorio, alla «operosità lieta e sicura» delle popolazioni subentra oggi «la tragedia, [che] tutto sconvolge, rovina, uccide», mentre sullo schermo compaiono in sequenza i corpi riesumati delle foibe intervallati da segmenti finzionali.²⁴

La partecipazione alla realizzazione di queste opere di organismi istituzionali evidenzia la necessità – da parte della neonata Repubblica italiana – di ricostruire un’identità nazionale uscita distrutta dal recente conflitto bellico.²⁵ La selezione di determinati periodi storici, nonché il mettere in diretto rapporto eventi distanti tra loro, crea però una narrazione che alimenta miti²⁶ cari al recente ventennio fascista, dimostrando come – anche nel secondo dopoguerra – permangano idee e linguaggi legati al nazionalismo italiano.²⁷

Miti e Governo Militare Alleato

²² *Pola Addio!*, «La Settimana Incom», n. 46, 21 febbraio 1947. Si veda anche Incom, *Italia mutilata* (1947), documentario realizzato in occasione delle elezioni del 1948, dove il commento parlato riprende le stesse parole di *Pola Addio!*.

²³ Prodotto dalla Moretti Film per conto dello *United States Information Service*, fu tra i primi documentari che filmarono l’interno delle foibe. Gianni Alberto Vitrotti, l’operatore che si calò nella foiba, realizzerà poco dopo *Genti Giulie*.

²⁴ Per un’analisi dell’utilizzo del materiale fotografico nei documentari postbellici italiani si veda F. Pitassio, «Assenze ricorrenti. Umanitarismo internazionale, trauma culturale e documentario postbellico italiano», *Cinema e Storia*, 2017, pp. 99-114.

²⁵ «[...] modern states and their institutions produce specific forms of knowledge about the past through established sets of discourses that include ceremonies, monuments, celebrations, historical surveys and accounts, and media.», F. Pitassio, *Neorealist Film Culture 1945-1954. Rome, Open Cinema*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019, p. 183. Si veda anche F. Focardi, *La Guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

²⁶ «[...] the need to construct myths and celebrate national traditions was particularly strong after 1945». G. Schwarz, «On myth Making and National Building: The Genesis of the ‘Myth of the Good Italian’, 1943-1947», *Telos*, n. 164, 2013, p. 5.

²⁷ R. Pupo, «La catastrofe dell’italianità adriatica», in *Qualestoria*, a. XLIV, n. 2, dicembre 2016, pp. 107-123; M. Verginella, *L’ascesa della nazione ai confini del dell’Impero asburgico*, in F. Rasera (a cura di), *Trento e Trieste: percorsi degli italiani d’Austria dal ’48 all’annessione*, Atti del convegno, Rovereto, 1-2-3 dicembre 2011, pp. 63-82.

La selezione di una parte della storia dei territori orientali rinforza il mito del ‘bravo italiano’,²⁸ spettatore incolpevole degli orrori nazisti e – successivamente – dei comunisti di Tito. Totalmente assente dalla narrazione risulta infatti essere il ventennio fascista, così come le responsabilità del conflitto bellico. Alla base della costruzione e reiterazione dell’immagine autoassolutoria del popolo italiano contribuirono una serie di fattori,²⁹ sostenuti da buona parte del panorama politico nazionale e – conseguentemente – riproposti nei prodotti culturali realizzati nell’immediato dopoguerra.³⁰

Nel numero 13 de *La Settimana Incom*,³¹ sulle immagini dei corpi recuperati da una foiba il commento parlato evidenzia: «L’Italia sa di non aver meritato questi altri morti che si aggiungono a quelli di una guerra che essa non ha mai voluta»,³² mentre nel documentario *Genti Giulie* (Mainardi, 1949) i soldati d’Italia diventano «i più simpatici del mondo»,³³ simbolo della «grazia latina, là dove il mondo latino finisce», aggiungendo alla ‘descrizione’ dell’identità italiana la rivendicazione del territorio conteso.

Qualsiasi aneddoto è infatti utile per rivendicare l’appartenenza all’Italia della Venezia Giulia: dalla Bora, al passaggio del Giro d’Italia nel 1946.³⁴ Quest’ultimo, bloccato dalle proteste filo-Jugoslave con lancio di sassi e sparatoria, trasformò per alcuni giorni la vittoria del triestino Giordano Cottur, trasportato in macchina fino a Trieste assieme ad altri volontari,³⁵ in rivendicazione patriottica, causando diversi scontri nei giorni successivi.

²⁸ C. Fogu, “*Italiani brava gente*”. *The Legacy of Fascist Historical Culture on Italian Politics of Memory*, in W. Kansteiner, R. LeBow, C. Fogu (ed.), *The Politics of Memory in Postwar Europe*, cit., pp. 147-176; G. Schwarz, “On Myth Making and Nation Building”, cit., pp. 11-43.

²⁹ Filippo Focardi individua, ad esempio, nella similitudine tra le caratteristiche del «bravo italiano» e le virtù cristiane del «buon samaritano» un aspetto centrale dell’affermazione del mito. F. Focardi, *Il cattivo tedesco e il bravo italiano*, cit., pp. 180-181.

³⁰ G. Sluga, *Italian National Memory, National Identity and Fascism*, in R. J. B. Bosworth, P. Dogliani (ed.), *Italian Fascism*, cit., pp. 178-194.

³¹ *Le foibe del carso*, «La Settimana Incom», n. 13, 24 maggio 1946.

³² «The image of the ‘bad German’, a fanatical warrior capable of every abomination, was contrasted to that of the ‘good italian’, who was poorly equipped, catapulted against his will into a disastrous war». F. Focardi, L. Klinkhammer, “The question of Fascist Italy’s war crimes: The construction of a self-acquitting myth (1943-1948)”, *Journal of Modern Italian Studies*, vol. IX, n. 3 (2004), pp. 330-348.

³³ T. Mainardi, *Genti Giulie* (1949).

³⁴ *La bora a Trieste*, «La Settimana Incom», n. 396, 27 gennaio 1950; *Il giro d’Italia (seconda parte)*, «La Settimana Incom», n. 17, 13 luglio 1946.

³⁵ J. Foot, *The Arcipelago. Italy Since 1945*, London, Bloomsbury, 2018, pp. 92-93.

Risulta interessante, per il diverso trattamento riservatole, la parabola delle truppe militari alleate presenti sul territorio. Le parate militari interessano – nei primi anni del Governo Militare Alleato – una parte significativa della produzione non-fiction nazionale,³⁶ utile per evidenziare da un lato, le differenze tra i soldati americani e i militari nazisti,³⁷ dall'altro il ruolo di liberatori sia dal «terrore tedesco» – è il caso di *Confini di dolore* (Incom, 1947) – che dalle «notte del coprifuoco».³⁸

Dal 1952 e per tutto il 1953 la narrazione offerta però cambia, parallelamente ai cambiamenti politici internazionali.³⁹ L'anniversario della Dichiarazione tripartita,⁴⁰ in cui «l'ipocrisia di alcuni uomini insediati da troppi anni nei posti di comando del locale governo militare alleato»⁴¹ causò feriti e scontri durante alcune manifestazioni svoltesi a Trieste, è oggetto del numero 19 di *Mondo Libero*, in cui per la prima volta l'operato delle forze alleate viene duramente criticato. Le manifestazioni susseguitesi durante il corso del 1953 sfociarono infine negli scontri di novembre,⁴² in cui persero la vita sei persone. Il numero 118, sempre di *Mondo Libero*, ricostruisce quei giorni sottolineando con forza le violenze perpetrate dalla polizia al comando degli ufficiali inglesi,⁴³ sancendo l'inizio di quella fase che porterà un

³⁶ Si veda *La giornata dell'esercito americano*, «La Settimana Incom», n. 276, 14 aprile 1949; *Il Generale Airey lascia Trieste*, «La Settimana Incom», n. 570, 22 marzo 1951; *Cronaca di Trieste*, «La Settimana Incom», n. 598, 24 maggio 1951.

³⁷ «Osservate bene i soldati americani, questi uomini non sono diventati degli automi così cari al militarismo nazista, ma sono dei cittadini in armi, sempre pronti a battersi per la libertà del mondo». *Meridiano d'Italia. Trieste: sfilata delle truppe alleate*, «Notiziario Nuova Luce», n. 12.

³⁸ *Trieste attende*, «La Settimana Incom», n. 142, 10 aprile 1948.

³⁹ Dal 1948 la rottura dei rapporti tra Tito e Stalin modificò l'atteggiamento della Jugoslavia verso i paesi del Blocco occidentale, influenzando anche le trattative per i crimini di guerra commessi dalle rispettive truppe nei territori occupati. Si veda J. Pirjevec, *Tito e i suoi compagni*, Torino, Einaudi, 2015; G. Valdevit, *La questione di Trieste 1941-1954*, cit., pp. 206-274.

⁴⁰ Il 20 marzo 1948 i Governi di Francia, Inghilterra e Stati Uniti proposero a sovietici e italiani un protocollo addizionale al Trattato di pace per il ritorno del T.L.T. sotto sovranità italiana. Si veda D. de Castro, *La questione di Trieste*, vol. primo, cit., pp. 721-755; J. B. Duroselle, *Le conflit de Trieste 1943-1954*, Bruxelles, Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, 1966, pp. 267-283; M. de Leonardis, *La "diplomazia atlantica" e la soluzione del problema di Trieste (1952-1954)*, Napoli, Edizione Scientifiche Italiane, 1992, pp. 13-91.

⁴¹ Dichiarazioni del sindaco di Trieste Gianni Bartoli. Si veda *Trieste mia*, «Mondo Libero», n.19, 27 marzo 1952.

⁴² Si veda *The Trieste Events*, «La Settimana Incom», n. 1015, 11 novembre 1953. Per una ricostruzione dettagliata si veda D. de Castro, *Memorie di un novantenne*, cit., pp. 162-195; Id., *La questione di Trieste*, vol. secondo, cit., pp. 651-708.

⁴³ *Lutto italiano per Trieste*, «Mondo Libero», n. 118, 13 novembre 1953.

anno dopo al Memorandum di Londra e al passaggio dell'amministrazione di Trieste e dei territori della Zona A all'Italia.⁴⁴

Origini e monumenti

Sia nei servizi cinegiornalistici che nei documentari analizzati, alle immagini della popolazione della Venezia Giulia desiderosa di essere annessa all'Italia si accompagnano le riprese dei militari del Governo Militare Alleato che da liberatore dall'occupazione jugoslava si trasforma – come brevemente analizzato – in ostacolo alla riunificazione nazionale.

La Jugoslavia e la realtà multilinguistica dell'adriatico orientale appaiono raramente nelle immagini. Caso emblematico è *Confini al Nord* (Crispolti, 1954), in cui all'atmosfera colorata e distesa delle differenti zone di confine – da Ventimiglia al Brennero – si passa a un'atmosfera cupa e austera della stazione di Gorizia Montesanto, appena passata sotto giurisdizione Jugoslava e sormontata da una stella rossa. Se da un lato, alle immagini della bandiera italiana si sovrappongono i simboli di Pola, Zara, Fiume e Trieste,⁴⁵ dall'altro la costa occidentale istriana «dice Italia da ogni suo segno»,⁴⁶ mentre in sequenze vediamo proposte le architetture romane e venete presenti sul territorio. Le rivendicazioni passano infatti anche attraverso le immagini dei monumenti delle varie città, patrimonio da cui attingere per richiamare alla storia comune nazionale.⁴⁷

L'arena di Pola, la Cattedrale di San Giusto e il Sacrario di Redipuglia appaiono in quasi tutte le opere. L'arena di Pola è protagonista di *Campane a morto in Istria*, mentre la 'musealizzazione' del confine orientale – attuata dal regime fascista e riutilizzata dal cinema

⁴⁴ L'annessione definitiva avverrà formalmente nel 1975 con il Trattato di Osimo.

⁴⁵ C. Pelizzon, *Genti Giulie* (1949).

⁴⁶ *Meridiano d'Europa. Vedute della costa occidentale istriana con le sue pittoresche cittadine*, «Notiziario Nuova Luce», n. 18, 18 settembre 1946.

⁴⁷ Per una panoramica sull'importanza dei monumenti nei territori di frontiera si rimanda a B. Klabjan (ed.), *Borderlands of Memory. Adriatic and Central European Perspectives*, Oxford, Peter Lang International Academic Publishers, 2018.

non-fiction – è invece rappresentata nel suo complesso in *Orizzonti di gloria* (Pizzi, 1955), in cui la descrizione naturalistica e paesaggistica del Carso è intervallata dai vari monumenti sparsi lungo il confine, per poi concludersi con le immagini di repertorio dell'ingresso delle truppe italiane a Gorizia.⁴⁸ L'importanza del ruolo attribuito a questi monumenti nel racconto filmico appare sia attraverso le immagini del Sacrario di Oslavia, ripreso nelle ultime sequenze di *Confini di dolore* (Incom, 1947) a suggellare il ritorno di Gorizia all'Italia e – simbolicamente – il sacrificio compiuto dalle truppe italiane nella Prima guerra mondiale, sia soprattutto attraverso le immagini del Sacrario di Redipuglia. Quest'ultimo, uno dei maggiori memoriali d'Europa e massima espressione della trasformazione dei campi di battaglia della Grande Guerra in monumenti nazionali,⁴⁹ appare in molte delle opere citate. Nonostante, infatti, la natura fascista e autocelebrativa del monumento,⁵⁰ nel secondo dopoguerra l'opera acquisisce un significato differente, diventando emblema dell'identità nazionale di quelle terre.⁵¹ Ne è un esempio *Genti Giulie*, in cui le sequenze dedicate al sacrario sono poste al centro dell'opera, segnando un collegamento simbolico tra le immagini festanti del ritorno di Gorizia all'Italia e le bandiere italiane listate a lutto nella città di Trieste. Nel numero 20 di *Mondo Libero*, infine, le celebrazioni per il 4 novembre sono mostrate direttamente attraverso l'utilizzo di immagini di repertorio, riprendendo ancora una volta il rapporto diretto tra Prima e Seconda guerra mondiale.⁵²

Conclusioni

⁴⁸ Sui luoghi della Grande Guerra e sui monumenti commemorativi si veda anche *Santa Gorizia* (Rossi, 1950).

⁴⁹ «Nel Dopoguerra i sacrari sorgono anche per motivi di dignità, decoro, igiene, ma paiono, allo stesso tempo, rivestire il doppio ruolo di testimoni, di sentinelle (e di fortezze) [...]», D. Lotti, *Rivolgersi agli ossari. Trent'anni di storia patria raccontati dal cinema e dalla fotografia. Dal Carso al Vittoriano e ritorno (1921-1954)*, in E. Menduni, L. Marmo (a cura di), *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, Roma, RomaTrePress, 2018, pp. 355-368.

⁵⁰ Per un'attenta ricostruzione della genesi del Sacrario si rimanda a G. Dato, *Redipuglia: il Sacrario e la memoria della Grande Guerra 1938-1993*, Trieste, Istituto regionale per la storia del movimento di liberazione nel Friuli Venezia Giulia, 2014.

⁵¹ J. Foot, *Italy's Divided Memory*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 31-53.

⁵² *Passione di Trieste*, «Mondo Libero», n. 20, 5 aprile 1952.

La parzialità⁵³ delle immagini offerte da queste produzioni se, da un lato, è dettata dal tentativo di elaborare e dare risposta agli eventi traumatici del conflitto bellico,⁵⁴ dall'altro si inserisce in un progetto di costruzione di una nuova identità nazionale,⁵⁵ in cui però al *visibile*⁵⁶ di un'epoca si contrappone – inevitabilmente – la scelta di escludere dalla rappresentazione determinate realtà. Alla propaganda esplicita del ventennio fascista si sostituisce una pratica differente,⁵⁷ non meno rappresentativa però degli interessi governativi, come dimostrato dall'attenzione verso queste produzioni di organismi istituzionali quali lo *United States Information Service*, la Lega Nazionale di Trieste, la Società Incom e – successivamente – il Centro di Documentazione della Presidenza del Consiglio per il tramite della Documento Film.

In un clima dominato da una netta contrapposizione tra gli interessi politici di Italia e Jugoslavia, la narrazione offerta evita qualsiasi rimando al ventennio fascista e alla storia di Trieste e del resto della Venezia Giulia sotto l'impero asburgico, in una ricostruzione storica semplicistica che dalle origini romane dei territori contesi, passa alla Prima guerra mondiale per approdare al secondo dopoguerra.

Inoltre, la semplificazione para-storiografica riguarda anche la composizione etnica dei territori. In una narrazione in cui alla popolazione di lingua italiana presente a Trieste sono contrapposte le truppe alleate, ben poco spazio è lasciato alla minoranza slovena e alle comunità etno-linguistiche presenti sul territorio. Ai pochi accenni offerti, fanno da contraltare le immagini delle manifestazioni di italianità, utili alla rivendicazione nazionale dei territori e alla conseguente sedimentazione del paradigma del 'bravo italiano'.

⁵³ P. Sorlin, *Una premessa. Scuola, storia, mezzi audiovisivi nell'era digitale*, in L. Cortini, *Le fonti audiovisive per la storia e la didattica*, Roma, Aamod, 16, 2013, pp. 21-29.

⁵⁴ Si veda J. C. Alexander, *Trauma. A Social Theory*, Cambridge, Polity Press, 2012.

⁵⁵ «What was at stake was not only people's material well-being but their very identity». L. Cheles, L. Sponza (ed.), *The art of persuasion. Political communication in Italy from 1945 to the 1990s*, Manchester, Manchester University Press, 2001, p. 4.

⁵⁶ «Il visibile è quel che appare fotografabile e presentabile sugli schermi in un'epoca data», P. Sorlin, *Il visibile*, in G. Gori (a cura di), *Passato ridotto. Gli anni del dibattito su cinema e storia*, Firenze, La Casa Usher, 1983, pp.179-183.

⁵⁷ Si veda D. Forgacs, S. Gundle, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Bologna, Il Mulino, 2007.

Alle immagini parziali mostrate dalle opere fa da collante il commento musicale, incentrato su alcuni temi ricorrenti. Oltre all'*Inno di Mameli*, il *Va' pensiero* e *La campana di San Giusto* sono le due composizioni che costituiscono il leitmotiv di buona parte delle opere non-fiction analizzate, recuperando nuovamente la dialettica tra Prima e Seconda guerra mondiale.⁵⁸

Infine, nel tentativo di costruzione di una memoria culturale,⁵⁹ collettiva e condivisa, ruolo importante è svolto dalla rappresentazione dei monumenti presenti sui territori contesi. Il Sacrario militare di Redipuglia, «simbolo del martirio dei Figli alla Nazione»,⁶⁰ è utilizzato nelle narrazioni come emblema dell'unità nazionale ancora incompiuta, rivelando da un lato, la difficoltà da parte degli attori in gioco di fare i conti con il recente passato dittatoriale, dall'altro la necessità di trasmettere una narrazione che giustificasse la rivendicazione nazionale sui territori contesi,⁶¹ mostrando – in ultimo – come la produzione non-fiction del secondo dopoguerra abbia rielaborato la storia del confine orientale.

⁵⁸ C. Bertoglio, “‘Sì bella e perduta: gli esuli giuliani e dalmati e il canto Va' Pensiero”, *Quaderni*, Centro di ricerche storiche Rovigno, vol. XIX (2008), pp. 389-538.

⁵⁹ Si veda T. G. Ashplant, G. Dawson, M. Roper (a cura di), *The Politics of War Memory and Commemoration*, London, Routledge, 2000.

⁶⁰ C. A. Loverre, “‘L'architettura necessaria'. Culto del caduto ed estetica della politica”, *Parametro. Rivista internazionale di architettura e urbanistica*, n. 213 (1996), pp. 18-32.

⁶¹ «Redipuglia is a powerful example of how funerary monuments may act as instruments of power, or how the memory of the dead may serve political ends that overwhelm, or erase, the identity of the individual», H. Malone, “Redipuglia and the dead”, *Mausolus: the journal of the Mausolea and Monuments Trust*, summer (2017), pp. 27.