

Fabrizio Bruni

fabrizio.bruni@micso.net

Cefalonia

tra

Storia e Immaginario





SEGRETERIATO GENERALE
DELLA PRESIDENZA DELLA REPUBBLICA

SERVIZIO ARCHIVIO STORICO,
DOCUMENTAZIONE E BIBLIOTECA
DIVISIONE BIBLIOTECA E RICERCA



PROTOCOLLO
SGPR 31/03/2006 0038821 P



DBR

Sig. Achille DI NISIO
Via Leopardi, 9
66020 San Giovanni Teatino
(Chieti)

Gentile Sig. Di Nisio,

è pervenuto al Presidente della Repubblica il DVD "*L'ultima memoria di Cefalonia*" che il Sig. Fabrizio Bruni ha voluto cortesemente inviargli.

Il Capo dello Stato desidera farLe giungere il ringraziamento e l'apprezzamento per questa Sua importante testimonianza: il film girato offre un altro prezioso tassello per ricostruire questo tragico momento della nostra storia, l'eccidio della Divisione Acqui a Cefalonia.

Il Presidente Ciampi Le invia i suoi più cordiali saluti e auguri per il prosieguo di una vita serena.

IL CAPO DEL SERVIZIO

(Dr. Roberto Gallinari)



SEGRETERIATO GENERALE
DELLA PRESIDENZA DELLA REPUBBLICA

SERVIZIO ARCHIVIO STORICO,
DOCUMENTAZIONE E BIBLIOTECA
DIVISIONE BIBLIOTECA E RICERCA



PROTOCOLLO
SGPR 31/03/2006 0038814 P



DBR

Sig. Fabrizio BRUNI
Via Ciafarda, 15
66020 San Giovanni Teatino
(Chieti)

Gentile Sig. Bruni,

il Presidente della Repubblica ha ricevuto il DVD "*L'ultima memoria di Cefalonia*" da Lei cortesemente inviato.

Il Capo dello Stato desidera farLe giungere il suo ringraziamento per questa realizzazione, frutto di un'accurata analisi documentaria. Le esprime altresì il suo apprezzamento per la sensibilità dimostrata nei confronti del Sig. Achille Di Nisio, uno dei reduci della Divisione Acqui, sulla cui testimonianza è in parte basato il Suo filmato.

Il Presidente Ciampi Le invia cordiali saluti e auguri per il prosieguo della Sua attività e per i progetti futuri.

IL CAPO DEL SERVIZIO

(Dr. Roberto Gallinari)

Ringraziamenti

Si ringraziano coloro che, con i loro consigli ed azioni, hanno reso possibile la realizzazione di questo testo, in particolare; Marco Govoni per l'instancabile ricerca dei testi, Loretta Guerrini per aver creduto fin da subito al progetto e gli autori che prima di me hanno svolto ricerche e realizzate le opere che sono state di fondamentale aiuto per questo lavoro. Non tutti gli autori che si sono occupati della vicenda e i loro lavori sono stati citati nella bibliografia, come non appaiono altri che si sono occupati d'immaginario e cultura. La selezione degli argomenti, fatta per focalizzare la ricerca su alcuni aspetti e relazioni ritenute fondamentali, ha causato un'inevitabile scelta di testi di riferimento, che spiega perché alcuni importanti autori non siano direttamente citati, pur percependo la loro presenza nell'opera.

Si ringraziano coloro che, testimoni dei fatti, hanno voluto raccontarli, dando un notevole contributo al contenuto di questo testo e alla conoscenza. Voglio ringraziare Tonia Farandatou per il prezioso aiuto di traduzione.

Si ringraziano Irene Bonvissuto, Alice e Selene Bruni.

Si ringrazia inoltre Giacomo Scarpelli, per la cortesia, la considerazione e l'aiuto accordatami nel corso di questi anni e suo padre Furio.

Dedico questo lavoro alla memoria della generazione sfortunata e tradita che ha vissuto l'epoca oggetto di questo testo e a mio padre.

Indice

Parte prima: Cefalonia tra storia e memoria

- 1.1 Introduzione storica p. 4
- 1.2 Premessa ai fatti di Cefalonia p. 10
- 1.3 La vicenda di Cefalonia p. 15
- 1.4 Cefaloniti, italiani, una faza, una raza p. 51

Parte seconda: il cinema bellico tra storia, memoria e immaginario

- 2.1 Il cinema bellico come memoria e spettacolo p. 67
- 2.2 La svolta post moderna nel cinema di guerra p. 76
- 2.3 Il cinema italiano e alcune voci dei suoi autori p. 84
- 2.4 *Mediterraneo*, dall'immaginario all'immaginario p. 100

Parte terza: Cefalonia tra memoria e immaginario

- 3.1 Cefalonia un mito moderno p.108
- 3.2 Cefalonia alla TV p.121
- 3.3 Cefalonia al cinema p.131
- 3.4 Il caso de *Il Mandolino del Capitano Corelli* p.136
- 3.5 Il film de *Il Mandolino del Capitano Corelli* p.157
- 3.6 Conclusioni p.170

Bibliografia p. 177

Filmografia p. 179

Allegati p. 180

Parte prima: Cefalonia tra storia e memoria

1.1 Introduzione storica

Raccontare una vicenda storica è in generale cosa abbastanza difficile. Lo diventa ancora di più se si intende farlo considerando anche il punto di vista dell'immaginario, come cioè quella vicenda storica è stata dai suoi protagonisti vissuta, tramandata e dall'immaginario collettivo percepita e riprodotta. In primo luogo le difficoltà stanno nel reperimento delle fonti, attività che richiede tempo, rigore e in molti casi fortuna. In secondo luogo perché l'analisi del materiale acquisito, sia esso esaustivo o incompleto, determina delle scelte da parte del ricercatore che lo possono allontanare da quella verità, sempre comunque "soggettiva", che invece è il fine ultimo del suo lavoro.

Più i fatti sono lontani nel tempo, minori sono le polemiche che queste ricerche e soprattutto le conclusioni cui si giunge, producono tra gli addetti ai lavori o nell'opinione pubblica. Vicende storiche accadute in tempi remoti, destano un interesse minore nelle culture più moderne probabilmente perché la loro percezione non è in grado di evocarne una connessione diretta alla contemporaneità. Fatti avvenuti in un passato più prossimo al contrario, legandosi in via diretta alla memoria storica condivisa nell'immaginario di una collettività, la scuotono, innescando polemiche spesso ideologiche che hanno la vitale funzione di alimentare il dibattito e il suo rinnovamento.

Le due guerre mondiali che hanno sconvolto il XX secolo, sono state il prodotto ideologico e culturale di un'Europa che fortunatamente da quelle esperienze ha saputo rifondarsi. La sua storia è sempre stata un susseguirsi di guerre locali che si sono via via estese, ingigantitesi di pari passo allo sviluppo tecnologico e industriale che il continente è stato in grado di raggiungere. Attraverso il colonialismo sono state esportate oltre i suoi confini storici e con esso, le ideologie razziste che la cultura europea ha sempre in un modo o nell'altro lasciato crescere al suo interno. Il razzismo di tipo antropologico è l'illegittimo figlio di un momento d'innovazione culturale chiamato "positivismo", sviluppatosi a seguito dei successi che la scienza aveva raggiunto in tutti i campi fra il XVIII e il XIX secolo. In particolare del progresso in campo medico, che aveva dato grande impulso alla disciplina antropologica. Questa, grazie alle esplorazioni, era entrata in contatto diretto con le popolazioni dei continenti considerati sottosviluppati, registrandone i comportamenti culturali e le caratteristiche morfologiche. La superficialità delle conclusioni scientifiche alle quali l'antropologia era giunta in quei tempi, trovarono terreno fertile in Europa, penetrando profondamente nel suo costume fino a convincere la maggioranza degli europei della necessità per

quei popoli, di essere dominati dai bianchi. In pratica gli stessi principi 800eschi furono poi sfruttati dal nazismo per giustificare le sue teorie sul problema della razza.

La seconda guerra mondiale fu sicuramente un conflitto ideologico tra opposte visioni politiche, ma fu anche una guerra per il predominio razziale intrisa di colonialismo 800esco. Sembra paradossale, ma la guerra più moderna aveva come base filosofica la prepotente riaffermazione d'idee del secolo precedente svuotate però del loro ingenuo buonismo. La supremazia di una razza ora prevedeva l'odio per quelle considerate inferiori e la guerra era l'occasione storica per la loro dominazione ed eliminazione. E' interessante osservare come questo pensiero politico si sia facilmente affermato in Germania, l'unica nazione europea con scarsa e breve esperienza coloniale¹ ma che storicamente aveva sempre guardato all'Europa come propria area d'espansione. L'umiliazione che la sconfitta nella prima guerra l'aveva costretta, il risentimento che provava il popolo tedesco verso le nazioni vincitrici, furono solo una parte delle cause che permisero al nazismo di affermarsi e che portarono il mondo alle estreme conseguenze di una nuova guerra. A tutte queste si deve sicuramente aggiungere l'atteggiamento dei vincitori, che applicando una sorta di colonialismo economico al governo della giovane repubblica di Weimar, nata alla fine del 1918 dopo la fuga del Kaiser, la portarono alla fame e al caos.

Una tragedia come quella consumatasi tra gli anni 1939-1945, ha finito per essere l'esperienza comune del popolo europeo, il suo bagaglio culturale collettivo che gli ha permesso di pacificarsi, rinnovarsi e unirsi stabilmente per la prima volta nella storia.

Ogni tragedia contiene una vicenda umana che accomuna tante persone. Spesso però, queste sono cancellate dalla dimensione della tragedia stessa e dal peso del dolore che questa provoca nella coscienza collettiva. E' quindi sempre molto difficile per un popolo o una cultura, assorbire e rielaborare le proprie drammatiche vicende collettive.

Analizzando la particolarità del caso italiano, vediamo che la generazione che ha vissuto in prima persona il fascismo, la guerra e poi la successiva società repubblicana, non è mai stata capace di superare il profondo trauma collettivo e senso di colpa che quelle esperienze avevano prodotto.

La psicologia spiega che l'uomo, si difende dai traumi e dall'angoscia della vita attraverso un processo di rimozione di tutti quei ricordi dolorosi che n'evocano l'insorgere nel conscio. Quando il trauma coinvolge una società intera, il meccanismo di rimozione non è più personale, del singolo in rapporto alla propria intima sofferenza, ma si generalizza nella sua condivisione diffusa. Questo

¹ La Germania fu una delle ultime nazioni europee a conquistarsi un piccolo impero coloniale. Disperso per il mondo, allo scoppio della prima guerra mondiale si rivelò indifendibile a causa del controllo dei mari da parte delle potenze nemiche che in breve n'ebbero ragione. Paradossalmente però, la resa tedesca nella Rhodesia del nord avvenne solo il 23 novembre 1918, due mesi dopo la fine delle ostilità in Europa.

processo causa la perdita dei suoi connotati peculiari, innescando quei criteri di giustificazione e rimozione collettiva che finiscono per essere accettati dall'immaginario comune di una nazione.

In Italia, tutto ciò ha permesso di vivere come una sorta di redenzione e riscatto le azioni compiute dopo il 25 Luglio 1943, coincidenti con la caduta del fascismo e concretizzatesi poi nella lotta di liberazione.

Da parte delle stesse gerarchie fasciste, che avevano sconfessato le azioni del loro capo attraverso l'approvazione, nel corso della riunione del Gran Consiglio tenutasi nella notte, dell'ordine del giorno proposto da Dino Grandi. In pratica, una mozione di sfiducia nei confronti di Mussolini, che prevedeva il ritorno al sovrano d'importanti funzioni tra le quali il comando delle forze armate. Essa fu giustificata, tra le altre cose, dal fatto che l'entrata in guerra dell'Italia fu presa unilateralmente dal dittatore, senza convocare il Gran Consiglio che avrebbe dovuto metterla ai voti e ratificarla. Si voleva così rimediare, con colpevole ritardo, ad un "colpo di stato" messo in atto dal capo del fascismo nei confronti dello stato fascista.

Da parte del re Vittorio Emanuele III, che dopo aver affidato al fascismo il paese e delegato a Mussolini poteri civili e militari sempre stati di sua competenza, faceva addirittura arrestare colui che gli aveva dato un impero.

Da parte infine del popolo italiano, che aveva sempre manifestato collettivamente il proprio entusiasmo verso la dittatura, finendo per accettare acriticamente ogni situazione che il regime aveva imposto.

In definitiva tutti i protagonisti, attraverso differenti processi di distacco, si sono congedati dalle loro responsabilità personali e collettive riscattandosi attraverso azioni redentrici:

- I gerarchi oppositori all'alleanza con Hitler causando la caduta del regime, furono successivamente tutti condannati a morte dai fascisti repubblicani di Salò ma solo alcuni fucilati. Moltissimi alti funzionari si dissociarono nascondendosi, altri di minor rango parteciparono alla resistenza disertando dalla milizia fascista o facendo il doppio gioco.² Troviamo persino un esponente di primo piano della gerarchia, Giuseppe Bottai, che arruolatosi nella legione straniera francese sotto il falso nome di Andrea Battaglia, combatté i tedeschi finendo a far parte delle truppe d'occupazione a Berlino.

- La casa reale italiana dei Savoia, l'istituzione più compromessa con il passato regime, che pur dimostrando tutta la sua inadeguatezza nella gestione dello stato post fascista e nel proseguo della guerra, finirà per restare l'unico riferimento istituzionale sia per le potenze co-belligeranti che per gli italiani. Per rendere un'idea di tale inadeguatezza basterà citare alcuni esempi: dopo il 25 luglio 1943 il re e il nuovo capo del governo, si dimenticarono di abrogare le leggi razziali. Solo attraverso

²Vedere Gianpaolo Pansa *L'esercito di Salò* Oscar Mondatori Milano 1970

i regi decreti legge n. 25 e 26 del 20 gennaio 1944 che furono pubblicati però solo dopo la liberazione di Roma [4 giugno 1944], tali leggi furono cancellate. Va ricordato che Pietro Badoglio, capo del governo in carica, fu uno dei firmatari del manifesto “Il fascismo e il problema della razza” pubblicato sul Giornale d’Italia il 14 luglio 1938, nel quale si sanciva l’esistenza di una “pura razza italiana” (art. VI) d’origine “ariana” (art. IV). Inoltre il re aveva controfirmato, tra il settembre e il dicembre dello stesso anno, i r.d.l. che istituivano le leggi razziali basate sui principi di detto manifesto. Dopo la fuga da Roma avvenuta nella notte del 8 settembre e l’arrivo a Brindisi, i reali furono oggetto di una visita da parte dei generali americani che prendevano ufficialmente contatto con il governo italiano. Il fatto che questi si fossero presentati al re in maniche di camicia fu considerato un gesto scortese nella forma. Prima di congedarsi chiesero al sovrano se avesse delle richieste da fare; egli domandò delle uova per la regina. Nient’altro.³

- Il popolo italiano che accoglie ovunque gli ex nemici come liberatori rimuovendo anni di propaganda anti-alleata. Mussolini è ora considerato il solo responsabile del disastro provocato dalla guerra, mentre i tedeschi, con le loro bande di SS torturatrici e gli irriducibili della Repubblica Sociale Italiana fondata il 23 settembre 1943, i veri nemici.

Sono diversi i passaggi della nostra storia recente con i quali la società italiana pare avere fatto azione di rimozione. A cominciare proprio dal periodo storico che ha visto la salita al potere del fascismo, il consenso delle masse, l’accettazione delle leggi razziali, le guerre d’aggressione, le sconfitte militari, la caduta del regime, l’armistizio nella sua gestione e conseguenze, la guerra civile, la resistenza e la liberazione. Ancora oggi, non esiste un dibattito su questi argomenti libero da polemiche ideologiche, giustificative o dalla retorica buonista degli “italiani brava gente”, luogo comune penetrato nella coscienza collettiva che alleggerisce le colpe nei confronti della storia e della coscienza. Bisogna riconoscere, che i sentimenti degli italiani erano spesso calpestati dal regime che, attraverso manipolazioni, riusciva a convincere non solo le masse, ma anche gli intellettuali, della giustezza delle proprie teorie. In questo senso va inserito il manifesto “Il fascismo e il problema della razza”, che appare come una trappola perpetrata dal regime ai suoi intellettuali. La pubblicazione di un manifesto redatto da scienziati nel quale si dimostrava, attraverso documentate motivazioni, l’esistenza delle razze umane e tra queste di una pura italiana, era in sintonia con quanto affermato dalla scienza di tutte le nazioni sviluppate e con il pensiero corrente in occidente. La trappola scattò quando fu fatto firmare da intellettuali d’estrazione diversa da quella scientifica, non in grado culturalmente di opporre argomentate contro-tesi in ambiti così estranei dalle loro competenze. Fu così che nell’elenco dei firmatari, insieme con alti funzionari

³ Vedere Giovanni Pampaloni *Apocalisse per un re che scappa* Loggia de’ Lanzi Firenze 2002 p. 66, 67

fascisti, apparivano intellettuali rappresentativi ma d'idee opposte a quelle cui invece il manifesto preludeva nelle intenzioni del regime: l'emanazione delle leggi razziali.

Le guerre di regime furono guerre d'aggressione, combattute in proprio o in parallelo ad un alleato ideologicamente spietato, utilizzando in certi luoghi le sue stesse metodiche repressive. Le accuse di crimini di guerra commessi dall'esercito italiano o dalla milizia, provenivano da Grecia, Jugoslavia, Albania, Francia, U.R.S.S e alleati. Fin dal 1945 erano giunte precise richieste d'estradizione d'alti ufficiali e militari per un totale di circa 2000 persone. Ragioni d'opportunità politica e di Stato, hanno impedito da un lato di richiedere con troppa determinazione l'estradizione dei responsabili degli eccidi d'italiani, dall'altra di consegnare italiani responsabili di crimini a stati stranieri in gran parte d'orientamento comunista. Nel 2004 il procuratore militare Giuseppe Rosin in audizione presso la "Commissione parlamentare d'inchiesta sulle cause dell'occultamento di fascicoli relativi a crimini nazifascisti" [istituita il 15 maggio 2003] dice - "[...] ho qui diversi atti di alti funzionari dello stato [...] che fanno intendere come l'insistere da parte dell'Italia per processare o per ottenere, addirittura, la consegna di militari tedeschi avrebbe indebolito la nostra pretesa di non consegnare i criminali di guerra italiani."⁴ Sembra plausibile quindi la teoria storiografica secondo la quale il silenzio da parte delle istituzioni italiane sui crimini delle foibe commessi dalle bande partigiane titine a Trieste, potrebbe essere stato determinato dalla necessità di mantenere sotto silenzio i crimini italiani commessi durante l'occupazione della Jugoslavia, per i quali lei sola, reclamava circa un migliaio d'imputati.

I processi per crimini, che a guerra finita ebbero luogo nel blocco occidentale, furono per lo più a carico d'appartenenti alle SS. Fu evitato di far luce sui crimini commessi dalla Wehrmacht [esercito regolare tedesco] che fu protagonista d'efferate repressioni in tutti i luoghi dove fu presente, compresa l'isola di Cefalonia. Nel 1994, presso la Procura Generale Militare della Repubblica di Roma fu scoperto, in una stanza chiusa con una grata, un armadio con le ante rivolte contro il muro, contenente gli incartamenti riguardanti 695 stragi e crimini di guerra commessi contro civili e militari italiani. Tali procedimenti, furono volutamente "insabbiati" o archiviati provvisoriamente per mano del Procuratore Generale Militare Enrico Santacroce il 14/01/1960, evitando così che si tenessero i processi contro i responsabili. Un mondo diviso in due sistemi ideologici in "guerra fredda" tra loro, aveva determinato come conseguenza, il non dar seguito a processi che potevano avere gravi ripercussioni sulle opinioni pubbliche occidentali, capaci di screditare la giovane Repubblica Federale Tedesca, fondata solo il 23 maggio 1949. Un'altra ragione d'opportunità politica, fu quella di non gettare ombre sul ricostituendo esercito tedesco, che serviva per controbilanciare l'invasione sovietica dell'Ungheria avvenuta il 5 novembre 1956. Tra i

⁴ Isabella Insolubile, *La resistenza di Cefalonia tra memoria e storia* Quaderni A.N.R.P. 2004 pag. 33

vari dossier presenti c'era anche quello riguardante la vicenda di Cefalonia. L'armadio sarà chiamato nelle cronache con l'appellativo de "l'armadio della vergogna". I due ministri della repubblica italiana che hanno ispirato o acconsentito a tutto ciò furono; il democristiano Paolo Emilio Taviani alla Difesa e il liberale Gaetano Martino agli Esteri.

La saggistica ha affrontato ampiamente le colpe e i meriti dell'esercito italiano, riuscendo a far emergere episodi disonorevoli, ma anche moltissimi esempi d'umanità verso le popolazioni civili e i militari nemici.

Dopo l'armistizio, per una parte degli italiani la lotta divenne di liberazione nazionale e di libertà personale, un percorso obbligato per raggiungere una compiuta democrazia di popolo che avrebbe però necessitato anche di un approfondito esame di coscienza collettivo, almeno negli anni successivi la fine del conflitto. Per la controparte invece, divenne una guerra disperata per la propria sopravvivenza, non solo fisica. Essa infatti, cresciuta nella mistica del fascismo, non era in grado di immaginare niente di diverso da ciò che aveva vissuto sino a quel momento. Non va inoltre dimenticato che i resistenti armati di una parte e dell'altra erano la minoranza degli italiani. La maggioranza invece, assorbita da esigenze di sopravvivenza, mantenne un atteggiamento qualunquista o doppiogiochista fino a quando si delineò con certezza chi avrebbe vinto.⁵ Va in ogni modo rilevato che il desiderio di arrivare ad una conclusione della guerra era condiviso da tutti. I distinguo riguardavano quale parte sarebbe dovuta soccombere.

Ciò che è accaduto in Italia durante la guerra civile, trova molta difficoltà ad emergere a causa d'ingombranti veti ideologici che rendono difficile un'analisi serena da parte degli storici. A ciò fa seguito una superficiale conoscenza dei fatti e una scarsa coscienza da parte della società civile contemporanea. La volontà dei due schieramenti di giustificare sempre e comunque le proprie azioni, il desiderio di mostrarsi vittime dell'altro sorvolando sulle proprie colpe, rende al momento difficile ogni tipo di dialogo costruttivo tra le opposte fazioni. Esistono, infatti, due nette posizioni storiografiche in contrapposizione tra loro; una che difende in maniera dogmatica la resistenza, che ritiene che la messa in stato d'accusa di alcune sue azioni e strategie potrebbe compromettere la giustizia dei valori fondanti della stessa Italia repubblicana, l'altra negazionista, o nel migliore dei casi revisionista, che tende a svilire le colpe di chi ha causato il disastro. Sono ancora pochi i lavori nati da un'analisi critica interna alla fazione, tra questi meritano attenzione alcuni lavori di Gianpaolo Pansa, per il clamore provocato trasversalmente nei due schieramenti. Con la scomparsa della generazione protagonista di quei giorni, della memoria vivente, studi di questo tipo si moltiplicheranno, favorendo quegli scavalcamenti di schieramento che consentiranno di rinnovare il dibattito.

⁵*Vedere Gianpaolo Pansa op. cit.*

1.2 Premessa ai fatti di Cefalonia

Le due guerre mondiali, avevano visto la partecipazione dell'Italia attraverso presupposti e motivazioni differenti.

La prima fu l'ultimo episodio di una lotta per raggiungere un'unità territoriale necessaria a completare quella nazionale. La retorica calcava con enfasi gli aspetti patriottici del "ritorno alla patria delle terre irredente" e la difesa dei "sacri confini". Fu una guerra di mobilitazione intellettuale tra interventisti e pacifisti nonché di popolo. Un popolo però prevalentemente analfabeta, che avrebbe raccontato e tramandato le proprie esperienze di guerra solo oralmente, permettendo loro di penetrare profondamente nell'immaginario, senza lasciare tracce materiali sottoforma di documenti. Gli ufficiali e gli intellettuali invece, produssero opere di memorie e saggi storico-militari, che giustificavano e celebravano l'evento in chiave epico-eroica. Queste opere, attraverso la retorica patriottica, hanno tramandato una guerra diversa da quella raccontata da chi era in trincea, i cui racconti hanno invece favorito la nascita di un "anti" immaginario. L'idea formale che ancora oggi predomina in tutti i paesi europei sulla prima guerra mondiale, è quella di un eroismo di massa presente in tutti gli eserciti. Sono i nomi stessi dei luoghi dove si sono svolte le battaglie che hanno assunto il ruolo celebrativo dei monumenti nell'immaginario popolare. Essi, unendo retoricamente i concetti di terra-patria e soldati-patrioti-eroi, hanno finito per cancellare non solo gli individui ma addirittura gli eserciti che vi hanno combattuto, generalizzandoli nella parola nazioni. Come se in una singola battaglia si fossero affrontati frontalmente, alla maniera del secolo precedente, non eserciti ma nazioni di milioni d'uomini.⁶ Un eroismo che stride con la realtà dell'alto numero delle diserzioni o atti di rifiuto d'ubbidienza che si ebbero in tutti gli eserciti, che furono affrontati con il plotone di esecuzione e taciuti dalla propaganda. Il rientro dalla prigionia dei soldati, per la prima volta si era avuto un numero così alto di catture, comportò spesso l'internamento in nuovi campi e processi per tradimento e viltà, sia nelle nazioni vincitrici, sia in quelle sconfitte. Figure negative da contrapporre agli eroi morti o capri espiatori per giustificare la disfatta.

In Italia, per incontrare una revisione di questo paradigma eroico bisogna attendere il 1959, non tanto nella produzione storico - saggistica quanto piuttosto in quella cinematografica. Il film *La grande guerra* [1959 Mario Monicelli, sceneggiatura Age-Scarpelli] mostra per la prima volta la guerra vittoriosa in chiave antierica, combattuta attraverso dei personaggi che non sono solo gli archetipi della commedia ma anche modelli rappresentativi di un intero popolo. Il cinema,

⁶ Luoghi come Isonzo, Piave, Caporetto, Vittorio Veneto ma anche Verdun (F), Somme (F), Marne (F), Mose (F), Ypres (B), Anverse (B), sono entrati nell'immaginario collettivo delle nazioni che vi hanno preso parte, grazie alla retorica eroica patriottica con la quale sono stati descritti gli eventi che vi sono capitati.

strettamente legato all'immaginario collettivo, anticipa di molti anni il revisionismo storico di cui è stata oggetto la prima guerra mondiale, mettendo in scena i racconti che i fanti hanno fatto al loro ritorno a casa in un modello riconoscibile d'italiani.

Ben diverso è il discorso sulla seconda guerra mondiale. Essa è stata una guerra voluta dalle istituzioni e preparata propagandisticamente per renderla accettabile alla massa. Non vi erano solide motivazioni espansioniste o necessità relative alla sicurezza dei confini nazionali. Fu voluta da Mussolini per aumentare il proprio prestigio internazionale nonostante l'impreparazione strutturale del paese e dell'esercito. Una guerra da combattere contro nemici per i quali il sentimento nazionale non nutriva nessun odio. La propaganda di regime, era riuscita a far giungere con un certo successo il messaggio in chiave anti-inglese, in reazione all'attivismo sanzionario di questi ultimi nei confronti dell'Italia a seguito della vittoriosa campagna d'Etiopia, che aveva determinato la nascita dell'impero nel 1936, ma aveva ottenuto scarsi successi nei riguardi della Francia che pure aveva approvato le sanzioni. Fu fatta accettare agli italiani con il sottinteso che a Natale sarebbe finita, vittoriosa, grazie ai trionfi dell'alleato germanico. Fino a quel momento il capo le aveva indovinate tutte, non c'era motivo di credere che una decisione simile non fosse stata ben calcolata. Una così acritica fiducia nei riguardi del duce, aumentò gli effetti del contraccolpo psicologico subito dagli italiani tra la realtà bellica vissuta e la messa in scena della propaganda di regime. Questo, determinò in principio un senso di smarrimento collettivo dovuto alle ripetute sconfitte militari e ai lutti che queste comportavano, successivamente l'insorgere di un profondo senso di terrore ed impotenza nei confronti dell'arma aerea alleata che bombardava senza opposizione le città. La conseguenza fu la diffusione di un profondo sentimento di sfiducia verso il regime e il crollo della fede nei suoi confronti.

Fin dal 1942, i rapporti di polizia denunciavano che la popolazione civile parlava apertamente della guerra in tono disfattista, non curandosi delle proibizioni e dell'autorità. Essendo un sentimento esteso, il regime non riuscì a colpire diffusamente i responsabili, tollerando di fatto la cosa, perdendo in questo modo l'autorità e il controllo morale nei confronti degli italiani.

Lo scollamento regime-popolo, non era però pienamente percepito dai militari impegnati sui fronti di guerra o nei territori sottoposti ad occupazione. Il loro profondo senso dello stato si fondeva con il concetto di patria e nazione, indipendentemente dall'autorità di riferimento monarchia o partito fascista, re o duce.

Alla caduta del fascismo, le camicie nere impegnate al fronte si tolsero dai bavari i fasci littorio e li sostituirono con le stellette dell'esercito. Non si hanno notizie di ribellioni o rifiuti da parte di queste ultime ad ubbidire. Nelle testimonianze lasciate dai reduci impegnati all'estero, la caduta di Mussolini non è ricordata come un evento fondante. Nell'ampia memorialistica disponibile,

l'evento non sembra aver segnato in maniera indelebile la memoria dei militari di truppa stanziati fuori del territorio nazionale, probabilmente perché l'organizzazione militare non subì modifiche rilevanti. Nelle interviste che ho avuto modo di realizzare ad un gruppo di reduci della sezione A.N.C.R.⁷ di San Giovanni Teatino in provincia di Chieti, a più di 60 anni dai fatti, nessuno di loro ricordava con esattezza come apprese la notizia ma solo di generiche e controllate manifestazioni di soddisfazione. Molto diversamente stanno le cose a proposito dell'armistizio. Essendo un evento fondamentale per le conseguenze che ha determinato nelle loro vite, tutti ne conservavano un ricordo nitido.

Il 25 luglio 1943 aveva definito un cambiamento politico in Italia le cui conseguenze non erano ancora percettibili ai militari impegnati all'estero. L'annuncio del nuovo capo del governo, che conteneva la frase "la guerra continua", non lasciava dubbi ai militari sul da farsi. Viceversa, il successivo annuncio dell'armistizio vedeva i militari direttamente coinvolti, la resa significava per loro non solo la fine della guerra ma anche un prossimo ritorno a casa.

Alle ore 19,45 circa, di mercoledì 8 settembre 1943, fu trasmesso dall'E.I.A.R. un disco registrato dal Maresciallo d'Italia Pietro Badoglio che leggeva un breve messaggio annunciante l'armistizio e la fine delle ostilità. E' la modalità dell'annuncio che è sconcertante; un generale a capo di un governo militarizzato dallo stato di guerra, annuncia le disposizioni al proprio esercito attraverso un'emissione radiofonica, già peraltro anticipata durante la stessa giornata dalla radio alleata. L'ambiguità del messaggio, diretto ad un apparato militare abituato ad eseguire precise disposizioni senza margini interpretativi, l'assenza di un'organizzata pianificazione militare delle fasi di sganciamento dai territori d'occupazione, di disarmo delle truppe tedesche già presenti in Italia o nei territori di competenza italiana, la mancanza dei tempi necessari per una loro eventuale attuazione, determinò il dramma dell'8 settembre.

Queste premesse, mostrano chiaramente il differente stato d'animo tra coloro che erano in armi nei territori d'occupazione e coloro che invece erano in Italia.

Se i primi erano organizzati, armati e con chiari compiti assegnati, sebbene svolti senza entusiasmo, i secondi, già da qualche tempo, vivevano la progressiva disgregazione dello stato. Un apparato incapace di sostenere economicamente la popolazione, di controllare il mercato nero e di provvedere ai servizi che, in un'economia di guerra, erano stati tutti acquisiti dalle autorità statali. Inoltre, il paese si trovava invaso a sud dagli alleati, i tedeschi in movimento lungo tutta la penisola e l'esercito italiano, presente sul territorio nazionale con un milione d'uomini in armi, incapace di opporsi a questa realtà. Esso era troppo debole militarmente per sconfiggere gli anglo-americani, troppo in soggezione di fronte ai tedeschi, i quali avevano iniziato "l'invasione" dell'Italia già

⁷ Associazione Nazionale Combattenti e Reduci

prima dello sbarco alleato in Sicilia, e sconcertato dal cambio d'alleanze attuato dal governo Badoglio.

Fin dal mese di giugno, infatti, erano cominciate ad affluire dal Brennero le prime truppe di rinforzo per ostacolare un'ancora ipotetica invasione alleata. Di fatto, queste truppe serviranno per attuare l'occupazione del territorio italiano, secondo un piano messo a punto fin dal mese di maggio conosciuto come *Axe*. Quando con l'annuncio dell'armistizio lo stato scomparve, il paese restò in balia delle potenze che l'avevano militarmente occupato.

Non andò sicuramente meglio ai militari all'estero, vittime di una catena di comando che non aveva ricevuto chiare disposizioni sul da farsi, che per due giorni restò isolata dai vertici militari in fuga verso Brindisi con la famiglia reale al completo e il governo. Questi, si trovarono senza notizie certe sulla situazione in patria, combattuti tra le false promesse tedesche di un rimpatrio in cambio del disarmo, il sollievo che la guerra fosse finita, le pressanti richieste delle resistenze nazionali e delle delegazioni alleate che chiedevano ai militari di adeguarsi alle disposizioni del governo, di armare i partigiani e combattere gli ex alleati.

Dopo la caduta del fascismo, i rapporti tra le truppe germaniche e italiane erano divenuti tesi a causa dell'atteggiamento prepotente delle prime nei riguardi delle seconde. "Dopo la destituzione dal governo di Benito Mussolini (25 luglio 1943) [...] Il Comando supremo germanico [...] aveva realizzato un [...] piano [...] da mettere in atto nella prevedibile ipotesi del cambio di alleanze da parte dell'esercito italiano. Detto piano aveva come nominativo: "Kostantin" poi, dopo l'8 settembre, sostituito da "Axe". [...] Il preavviso dal Comando Tedesco di Gliffada – Kalamachi (Grecia), dove esisteva il campo di aviazione omonimo, venne erroneamente interpretato come un ordine operativo e attuativo immediato [...]. Ciò dette luogo ad uno scontro assai cruento fra italiani e tedeschi."⁸ Il 1 agosto 1943, cinque settimane prima della resa effettiva, in quel luogo cadde il primo militare italiano che rifiutò di farsi disarmare della sua baionetta dai tedeschi; era il Primo Aviere Rino Suzzi di Cesena.

Ufficialmente i rapporti tra i comandi erano di stretta collaborazione, tanto che in Grecia fu unificato il comando delle armate che passò sotto la direzione tedesca, ma con il comandante in capo italiano. Di fatto, gli italiani eseguivano le disposizioni del comando germanico. Questi, si erano così garantiti il controllo della situazione operativa, e avevano disposto le truppe corazzate in modo da poter intervenire rapidamente per disarmare le grandi unità italiane. Il tutto con il consenso del Comando Supremo di Roma, nonostante fosse a conoscenza delle intenzioni armistiziali del nuovo governo, sospettate peraltro anche da Hitler. Gli alti comandi italiani, Badoglio in *primis*, avevano terrore della reazione tedesca se la notizia di una negoziazione con gli alleati fosse

⁸ Pietro Vaenti, *Luci nella catastrofe* Soc. Ed. Il ponte vecchio 2002 Cesena pp.108, 109

trapelata, per questa ragione rimase segreta anche ai comandi d'armata dislocati sul territorio metropolitano e in quelli d'occupazione, fino alla trasmissione radiofonica dell'8 settembre. L'armistizio fu firmato dal generale Castellano il 5 dello stesso mese a Cassibile in Sicilia. Nei giorni precedenti era stato elaborato un ordine nominato OP44, inoltrato tra il 2 e 5 ai Comandi d'Armata, che conteneva nuove e reattive disposizioni sull'atteggiamento da tenersi da parte italiana nei riguardi dell'alleato germanico, ma nessuna notizia dell'imminente armistizio. Il tono e il carattere segretissimo del messaggio [andava bruciata la copia alla presenza dell'ufficiale di stato maggiore che l'aveva consegnata e restituita l'ultima pagina con la firma valida come ricevuta di presa visione], lasciò interdetti i comandi, bloccandone di fatto ogni iniziativa nell'attesa di sviluppi o integrazioni. Tra il 6 e 8 settembre, fu diramato il "Promemoria" 1 [per i Balcani] e 2 [per la Grecia], per l'attuazione della circolare OP44. Essi arrivarono troppo tardi o non arrivarono per nulla ai comandi, lasciandoli senza disposizioni operative. Addirittura il 9 settembre, il giorno successivo all'annuncio dell'avvenuto armistizio, il generale Capo di stato Maggiore Ambrosio, diramò il dispaccio n° 24.202 che ordinava di non compiere atti ostili contro i tedeschi, in opposizione al precedente OP44.

La sorpresa e l'impatto che ebbe l'annuncio della resa, non nei suoi contenuti peraltro attesi e sperati dai più, quanto nella mancanza di precedenti disposizioni sul da farsi e il vuoto istituzionale che seguì, portò l'apparato militare ad affrontare una situazione del tutto nuova, che introdusse la possibilità di decidere in autonomia, secondo la propria coscienza, il da farsi.

A differenza di quanto avvenne in patria, dove il primo istinto fu di abbandonare il reparto per raggiungere casa, i militari all'estero dovettero prendere delle decisioni che toccavano strati profondi della coscienza. Il ritorno a casa era irragionevole e pericoloso senza il benessere del comando tedesco e la partecipazione della marina italiana, peraltro confinata e immobilizzata a Malta e Taranto dalle condizioni dell'armistizio. Bastarono pochi giorni e in alcuni casi poche ore perché l'istinto di sopravvivenza del singolo avesse deciso quale condizione accettare tra: il menzoniero rimpatrio promesso dai tedeschi che si sarebbe invece concluso in un campo di prigionia, unirsi alla resistenza per combattere gli ex alleati o continuare a combattere al loro fianco.

Alcuni reparti presenti in Francia e Jugoslavia, tentarono il ritorno autonomo in Italia combattendo contro tutte le formazioni armate che incontrarono sul loro cammino. Furono pochi quelli che riuscirono a compiere l'impresa senza essere catturati o uccisi.⁹

Nei Balcani zona greco-albanese, a livello generale ci fu la resa della IX e della XI Armata italiana, salvo edificanti esempi di resistenza a livello divisionale e reggimentale terminati nella maggior parte dei casi con la cattura dei reparti e l'esecuzione degli ufficiali comandanti. Chi si

⁹ Uno di questi tentativi è raccontato da Manlio Cancogni nel romanzo, *Il ritorno*, BUR Rizzoli Milano 1974

sottrasse alla cattura non ebbe altra alternativa che unirsi ai partigiani, ex nemici, nelle cui fila confluirono moltissimi sbandati e alcuni reparti organizzati che diedero origine a brigate italiane partigiane.¹⁰

Cefalonia fu il luogo di uno di questi esempi di resistenza. Uno dei più rappresentativi, alla luce dei crimini e delle spietate rappresaglie messe in atto dai tedeschi durante gli scontri e dopo la resa della divisione italiana Acqui che presidiava l'isola. Questa, attraverso un atto di volontà largamente condiviso tra i suoi appartenenti, decise di opporsi in armi ai tedeschi, ritenendo disonorevole il disarmo proposto, non credibile il rimpatrio promesso e rifiutandosi di continuare la guerra al fianco dell'ex alleato.

1.3 La vicenda di Cefalonia

Per presentare i fatti storici avvenuti a Cefalonia nel tragico settembre del 1943 e, al contempo, mettere in risalto le strette connessioni che esistono tra storia, memoria e immaginario, si ricorre qui al testo di un trattamento cinematografico¹¹ scritto da Furio e Giacomo Scarpelli assieme a Paolo Virzì, per un film che non fu mai realizzato. La tipologia di scrittura è certamente inusuale per esporre fatti di questa natura, lontana tanto dalla rigosità della saggistica storica quanto dalla discorsività della narrativa classica. Eppure, la particolarità dell'esposizione, il suo continuo esercizio di richiamo e costruzione d'immagini in chi legge, risulta essere un efficace mezzo di narrazione. Il contenuto del testo ha un indubbio valore storico visto la sua completezza e rigore documentale, inoltre la sintesi che fa di quelle vicende permette comunque di sviscerarne tutti gli aspetti salienti.

Questo tipo di scelta è interessante anche per altri motivi:

- dal punto di vista della pura documentazione cinematografica poiché è rarissimo che i trattamenti cinematografici siano pubblicati. In genere questi non escono dallo stretto giro degli interessati, in altre parole autori, regista e produttore. Capitano più frequentemente pubblicazioni di scritture di film di successo ma è comunque rarissima quella di film non realizzati. Non a caso la sua comparsa è avvenuta in un ambito diverso da quello del cinema, trovandosi sul n° 16, titolo *Conflitti*, del quaderno di cultura "Aperture"¹² che tratta punti di vista a tema.

¹⁰ Il 13 settembre 2007, è stato inaugurato ad Arezzo L'Istituto Storico della Resistenza dei Militari Italiani all'Estero, che vuole raccogliere ed organizzare le memorie e gli studi di questa resistenza, per molti anni colpevolmente dimenticata e sminuita nei suoi valori fondanti dell'Italia repubblicana.

¹¹ Il trattamento cinematografico è la forma di scrittura usata nel cinema che più assomiglia a quella narrativa. Esso si colloca come passaggio preparatorio alla sceneggiatura che invece è la forma di scrittura tecnica del film.

¹² Direttore Enrico Castelli Gattinara: www.mercatiesplosivi.com/aperture, oppure <http://digilander.iol.it/aperture>

- in quanto storicamente risulta il primo tentativo di realizzare un film su Cefalonia. Scrive in proposito Claudio Paone nella premessa; “Il testo di *Cefalonia* fu steso nel 1988, in previsione della realizzazione di un film prodotto dalla RAI, per la regia di Giuliano Montaldo e rappresenta il primo tentativo di narrare cinematograficamente, in forma di documento, quel particolare episodio della storia d’Italia.”¹³ La mancata realizzazione prova a spiegarla Giacomo Scarpelli; “Era un progetto RAI (per il cinema), di cui si incaricò una produzione privata (di cui non ricordo il nome). Nel frattempo la dirigenza RAI passò al CAF (Craxi, Andreotti e Forlani), l’antifascismo e l’antinazismo non erano più una priorità, il progetto s’insabbiò.”¹⁴

Paone nella sua presentazione rileva inoltre l’importanza storica del lavoro perché riferisce “[...] eventi reali, così come sono stati raccontati da autorevoli testimoni e desunti da pubblicazioni di rigorosa veridicità. [...] Tra questi figurava il compianto Generale Apollonio, che nell’ottobre [settembre NdA] del ’43 era capitano¹⁵ d’Artiglieria del presidio italiano nell’isola di Cefalonia. Apollonio fu prezioso consulente militare degli Scarpelli e di Virzi.”¹⁶ Apollonio è storicamente uno dei protagonisti chiave di tutta la vicenda, figura esaltata e criticata, ha subito un processo per le azioni compiute nei momenti che hanno preceduto la battaglia. Accusato assieme all’altro capitano dello stesso reggimento di artiglieria Amos Pampaloni, di avere innescato la battaglia violando gli ordini dei diretti superiori, sono stati entrambi assolti dalle accuse. Mentre però a Pampaloni è stata successivamente riconosciuta la Medaglia d’Argento al Valor Militare per la sua condotta in battaglia, ad Apollonio questa non fu mai assegnata. Il film, se fosse stato realizzato, avrebbe inevitabilmente avuto lo “sguardo” di Apollonio, avrebbe mostrato chiaramente il suo punto di vista testimoniale, dettagliatamente le sue azioni e anche episodi inediti della vita di guarnigione della sua batteria che mai erano stati raccolti.

La stesura di un film a carattere storico contiene necessariamente elementi di plausibile interpretazione del pensiero dei reali protagonisti della vicenda. In questo caso essi conservano il loro nome anagrafico e per quanto l’interpretazione delle loro intenzioni sia frutto di un’intuizione degli autori, questi mantengono intatta la loro coerenza intellettuale e di proponimenti, così come la storia ce li ha tramandati.

Una delle figure presenti all’interno del testo che sembrerebbe però frutto di fantasia, potrebbe essere quella del caporale Bernardo Iannilli. Essa invece è legata profondamente alle vicende reali.

¹³ Claudio Paone (premessa di), “Cefalonia”, *Aperture, punti di vista a tema* n.16, *Conflitti*, Roma, aprile 2004, p. 138

¹⁴ Intervista rilasciata all’autore da Giacomo Scarpelli il 15 ottobre 2009

¹⁵ Nell’intervista rilasciata a Isabella Insolubile dal capitano Amos Pampaloni si legge “Apollonio sapeva che in quell’estate [1943] gli era maturata la promozione a capitano. Ma la promozione non era arrivata al comando reggimento ed è noto che, finché la promozione non arriva ufficialmente, non si può passare di grado.” Isabella Insolubile, *La resistenza di Cefalonia tra memoria e storia*, Quaderni A.N.R.P. Roma 2004 p.107. Si dedurrebbe quindi che il cambiamento di grado, burocraticamente non potesse ancora essere esibito.

¹⁶ C. Paone, *op. cit.*, p. 139

Simbolicamente riassume quelle dei numerosi militari che hanno sposato le giovani ragazze greche conosciute sull'isola. La sua vicenda esalta coloro che, infrangendo le disposizioni regolamentari, si sono legati alla popolazione "nemica". Non a caso nell'immaginario italiano, l'armata in Grecia è associata alla definizione de *L'Armata s'agapò*, la cui traduzione dal greco si avvicina al nostro "ti amo", parola ripetuta molto spesso dai soldati alle ragazze elleniche. Come vedremo più avanti, questo nome deriva non tanto da definizioni legate a studi di natura storico - saggistica, quanto da un'intuizione per il cinema.

Cefalonia

di Furio Scarpelli, Giacomo Scarpelli, Paolo Virzi

1.

Le isole di Cefalonia e Corfù, oggi giorno brulicanti di multicolore turismo estivo, ai primi di settembre del 1943 erano presidi grigi e silenziosi delle forze armate italiane e tedesche.

Lo scirocco, il cielo opaco, il mare incolore sembrava avessero già tramutato l'estate, quell'estenuante estate, limbo fra il sogno di pace nato il 25 luglio con la caduta del fascismo e l'inferno che stava per spalancarsi.

"La guerra continua" aveva conclamato il Maresciallo Pietro Badoglio all'atto della destituzione e dell'arresto di Benito Mussolini: la guerra continua al fianco dei tedeschi contro gli alleati inglesi, americani e la Nuova Armata Francese di De Gaulle.

Ma nell'Egeo e nello Ionio la guerra era ferma. Il nemico, lontano, pressoché sconosciuto, di là dall'orizzonte o nascosto nei recessi del mare a sconsigliare un insistito rapporto navale fra le isole greche soggiogate e il territorio italiano.

Aerei americani e inglesi passavano, talvolta, alti nel cielo; facevano vibrare i vetri delle finestre dei centri abitati delle isole e proseguivano verso nord, dove la guerra continuava davvero.

Nel fortino de "Il Deserto dei Tartari", l'animo era perennemente sospeso in attesa di un attacco imminente. Qui a Cefalonia e a Corfù, invece, in questo inizio di settembre, lo spirito dei soldati sembrava illanguidito dalla speranza della definitiva cessazione della guerra e dell'abbandono, finalmente, di un alleato mai amato, seppure accettato supinamente in anni trionfalistici e poco onorevoli.

Tuttavia una perplessità assai vigile animava taluni ufficiali, sottufficiali e soldati, cui non facevano difetto una cultura non fascistica, riflessione e senso di responsabilità. Questi uomini sarebbero stati i protagonisti di spicco, assieme all'intera Divisione, di una vicenda disperata e

consapevolmente eroica, di cui si può affermare che non si è mai dato l'uguale in tutta la storia delle azioni di guerra.

2.

Sulla vetta gli ulivi sussurrano al vento umido. La scarpata scende ripida al mare.

La risacca scroscia dolcemente sulla ghiaia della riva deserta.

Sterpi. Camicie militari, pantaloni, scarpe e pezze da piedi deposti in singoli mucchi lontani dall'onda.

Lo specchio d'acqua lì davanti si apre di schianto. Balza fuori una testa, un corpo. Poi un altro e un altro.

Sorrisi negli spruzzi che i capelli zuppi lanciano in alto. Sono artiglieri livornesi della 3a Batteria del 33° Reggimento Artiglieria. Hanno recuperato dal fondo del mare un bottino prezioso.

Scatole di prosciutto, di piselli, di margarina, di tonno sott'olio. Carpite da una nave da carico tedesca affondata nei mesi scorsi da un sottomarino alleato.

Il giovane capitano comandante la 3a Batteria, è smilzo e vivace. Accoglie il sottufficiale di cucina che accompagna i tuffatori livornesi col loro quotidiano bottino. Egli raccomanda a costoro, ancora una volta, il massimo riserbo su questo depredamento del naviglio affondato. Teme, giustamente, che i tedeschi ne possano pretendere la restituzione.

La 3a Batteria è dunque un reparto dove si mangia ottimamente. Anche grazie alle prodezze di un gruppo di artiglieri bergamaschi di cui diremo più in là, appena scesa la notte.

3.

Brandelli di ritornelli, tremuli nello scirocco. Hanno perso il sentimento e sono soltanto una ripetizione parodistica: “No, la guerra no, la guerra non si può, risolvere col taglio dei capelli...”. E' la parafrasi della malinconica canzone di un famoso film con Alida Valli. Ma va detto che l'ossessionante minaccia del barbiere reggimentale qui a Cefalonia, si è assopita anch'essa. Riccioletti bruni sono spuntati sulle nuche abbronzate; se c'è qualche testa rapata è solo per motivi antiparassitari.

La Divisione Fanteria da Montagna “Acqui”, dunque, si dedica alla cucina.

Fa il bucato.

Si fa la barba.

Scriva a casa.

Con ago e filo rabbercia scuciture e strappi alla divisa. Naturalmente esplica anche tutti i servizi di reparto con paziente puntualità.

La Divisione è composta da reggimenti e battaglioni di Fanteria; due di Artiglieria, più tre gruppi di Artiglieria di C. d'A.; da Gruppi del Genio, della Marina con batterie e una flottiglia di dragamine; da reparti di Sanità; da compagnie e sezioni di Carabinieri e Guardia di Finanza; e da una sezione (la 44a) di Sanità con 4 ospedali-campo e impianti minori. Dislocati a Corfù e a Cefalonia (qui è la massa delle forze): sulle coste, nei rilievi, nei centri abitati.

I reparti tedeschi, decisamente meno numerosi, sono dislocati in zone circoscritte, nella penisola di Lixuri.

Fin qui, sul filo del vento appiccicoso, dei segnali di tromba dei servizi, delle fiocche storpiate canzonette, abbiamo dato un'occhiata alla lontana ai reparti italiani. Ora stiamo osservando un gruppetto dei *Festungs grenadierbattallion* (piedipiatti territoriali) nella loro zona, la penisola di Lixuri, appunto. Fossero tutti così i tedeschi, non solo non accadrebbe quanto sta per accadere, ma Hitler non avrebbe neppure potuto cominciare la guerra. Si tratta di territoriali non giovani, piuttosto inefficienti, molti dei quali ritenuti inadeguati all'onore di azioni di guerra. Ma ad Argostoli vi è anche un gruppo tattico distaccato, disciplinato e aggressivo, fornito di una batteria semovente da 75. In ogni caso si dovrà precisare che la valutazione del peso delle forze tedesche nelle isole non va considerata circoscritta alla loro delimitata presenza. La possibilità di un rapido e massiccio intervento di reparti via mare o via aerea e quello dei fulminei cacciabombardieri "Stukas" in definitiva conferiscono ad esse un ruolo di testa-di-ponte più che quello di un effettivo totale e stabile. Si tratta ancora della innovativa strategia tedesca, divenuta insostituibile consuetudine in quattro anni di guerra.

4.

Continuiamo a osservare Cefalonia.

La popolazione civile. L'apparente apatia della gente lascia trapelare una simpatia per gli italiani che negli anni precedenti era più rara e cauta.

C'è un matrimonio.

Un caporale del 110° Btg. Mitraglieri è inginocchiato davanti al barbuto prete ortodosso, al fianco di una giovanissima greca, piccolina, graziosa e tenera.

Il regolamento vieta il matrimonio fra soldati e civili dei territori occupati? Non esplicitamente. Del resto il caporale è un furiere e chi sa che la piccola licenza in loco non se la sia apparecchiata da sé, contando magari su un occhio chiuso del maggiore comandante del reparto.

Luna piena su Argostoli.

Le finestre sbarrate per l'oscuramento.

In una piccola stanza in uno dei vicoli dietro la piazza, il caporale e la sposina si giurano amore eterno, in greco e in italiano.

5.

Come gli artiglieri livornesi si sono specializzati nel recupero del bottino alimentare del cargo tedesco, così certi artiglieri bergamaschi della stessa 3a Batteria nottetempo compiono silenziose scorribande nei campi di patate. Hanno reso complice delle loro incursioni un mulo, al quale hanno fasciato gli zoccoli con pezze da piedi. Con quanta maestria questi artiglieri riescono a sradicare le patate pareggiando poi la terra intorno alle piante e così ristabilendo lo *status quo ante* !

Stanotte è un disastro.

Il mulo forse impacciato da quelle voluminose ghettoni, cade in un pozzo, (qui a Cefalonia i pozzi sono a fil di terra), trascinando con sé il bitorzolato sacco di patate.

Il recupero dell'animale strepitante e del sacco di patate non si svolge con troppa discrezione.

Domattina il contadino greco si recherà a sporgere denuncia ai carabinieri. Del suo campo di patate sono rimaste soltanto le foglie.

- Io sapevo che le compravate, - dice il capitano di artiglieria al sottufficiale di cucina e agli artiglieri di Bergamo.

- Non ce le ha volute vendere, ha detto che il prezzo fissato dal calmierino è troppo basso, risponde uno dei trafugatori.

- Restituite le patate, - ribatte il giovane capitano.

- Ma allora vogliamo che il contadino ci paghi il lavoro che abbiamo fatto per spiantarle. Ma il contadino certo non vorrà.

- E voi rimettetele al loro posto.

- Sotto terra, una per una?

- Se volete che provi a convincere i carabinieri a sospendere l'inchiesta. Dovete farlo stanotte, ragazzi. Mi dispiace.

Questo giovane capitano gentile, ma preciso ed energico, si chiama Renzo Apollonio. E' triestino, laureato in lettere e filosofia.

6.

Il giorno dopo è il 4 settembre. Unico avvenimento nell'isola, l'arrivo del tenete-colonnello Fioretti.

Raggiunge il quartier generale della Divisione, ad Argostoli. E' il nuovo capo di Stato maggiore del generale Gandin, in sostituzione del colonnello Tamone. Questo colonnello Fioretti è piuttosto giovane e ha un'aria attiva.

Seguendolo nell'alloggio del generale comandante la Divisione conosciamo anche quest'ultimo. Ha un aspetto un po' rigido, un'aria signorile, ma distaccata, riservata, che ne limita la comunicativa, più da direttore di banca che da generale. Il suo sguardo ha nel fondo un'ombra di preoccupazione che nei prossimi giorni diventerà palese.

L'incontro tra i due ufficiali è cordiale. Ma si direbbe che il generale Gandin abbia una sua intima idea del motivo della sostituzione del colonnello Tamone con questo ufficiale superiore che viene direttamente da Roma. Senza dare troppo peso alla domanda, Gandin chiede a Fioretti notizie di Badoglio.

Fioretti gli risponde che, a quel che sa, il Maresciallo è in buona salute ed è molto impegnato nel suo nuovo ruolo di capo del governo in un momento tanto critico.

Forse Gandin voleva sapere qualcosa di più.

Poco dopo, quando sono seduti a tavola, apparecchiata con la porcellana in dotazione all'alloggio greco requisito, il generale Gandin si decide a porre una domanda diretta: colonnello Fioretti ritiene che nei prossimi giorni ci siano da aspettarsi delle novità nella situazione politica a militare?

Il colonnello Fioretti risponde che la situazione è talmente rilasciata, e al tempo stesso tesa, che un evento nuovo è forse da aspettarsi da un momento all'altro.

Il particolare curioso di questa conversazione, peraltro garbata, è che il colonnello Fioretti usa il "lei", ritornato in auge a Roma dopo il 25 luglio, e il generale Gandin, forse per abitudine, usa ancora il "voi"...

7.

7 settembre

Il vento è cambiato, si è fatto vivace, scopre a tratti il cielo azzurro.

Nel pomeriggio, nel golfo di Argostoli, ammara un idrovolante. E' accostato da un motoscafo del Comando Marina; vi prendono posto il generale Marghinotti, comandante dell'8° Corpo d'Armata dal quale dipende la "Acqui", con sede a Agrinion, sulla terraferma, e i suoi ufficiali.

C'è già la libera uscita.

Un gruppo di soldati che fanno il bagno e prendono il sole, segue con lo sguardo la scia circolare del motoscafo che accosta alla banchina del porto di Argostoli.

Qualche commento. "Chi sarà?", "Eccone un altro..."

Questi soldati li abbiamo già intravisti nel giro dell'isola che abbiamo fatto negli scorsi giorni. Ma c'è qualche viso che ancora non conoscevamo: per esempio quello del Ghilardini, cappellano del 37° Ospedale da campo. Piace anche a lui tuffarsi a sguazzare. Risponde per le rime ai soldati che affettuosamente lo prendono in giro.

8.

E' la mattina dell'8 settembre.

Il generale Marghinotti è venuto ufficialmente ad effettuare un'ispezione ai reparti e alle infrastrutture.

Tre macchine percorrono le sterrate dell'Isola.

Nella prima sono il generale Marghinotti, il generale Gandin e i loro due aiutanti. Nelle altre, gli ufficiali di Stato Maggiore del Corpo d'Armata e della Divisione.

Marginotti è stato nominato comandante dell'8° Corpo d'Armata da Roma dopo il 25 luglio. E' forse intuibile una affinità, un pensiero comune fra Marghinotti e il colonnello Fioretti, nuovo capo di Stato Maggiore del generale Gandin? Qui giova ricordare che il generale Gandin ha un curriculum di tutto rispetto, ma proprio da questo discende che egli a sua volta ha rispettato con scrupolo i rapporti di alleanza militare con le forze armate tedesche, così come fu voluto dalle autorità politiche e militari prima della caduta del fascismo.

L'ispezione del generale Marghinotti sembra rivestire carattere di consuetudine. Seguendola avvicineremo i comandi dei vari reparti di cui fin qui abbiamo conosciuto soprattutto gli uomini di truppa.

Il generale Gherzi, comandante della fanteria, e gli ufficiali dei reparti da lui dipendenti.

Il Maggiore Federico Filippini, comandante del Btg. Genio.

Il capitano di Fregata Mastrangelo.

Il capitano dei carabinieri Gasco.

Rivediamo padre Ghilardini, cappellano del 37° Ospedale da Campo.

E quindi padre Formato, cappellano del 33° Artiglieria.

E il colonnello Romagnoli, comandante del 33° Artiglieria.

Nonché i comandanti di batteria suoi subalterni: Il capitano Pampaloni della 1a batteria e il tenente Ambrosini della 5a batteria. Infine rivediamo il comandante della 3a batteria, il capitano Apollonio.

L'occasione è quella del rancio. Sono le 11,30, l'ispezione Marghinotti capita proprio a quest'ora.

Il rituale "assaggio".

Il generale Marghinotti e poi il generale Gandin sono stupiti della bontà e della varietà di quel cibo. Il generale Marghinotti si complimenta con il generale Gandin; il generale Gandin si complimenta con il colonnello Romagnoli.

Quest'ultimo ha ascoltato quelle lodi con estrema soddisfazione ma con intimo stupore, poiché era assolutamente all'oscuro dei pregi del rancio della 3a batteria: prosciutto e piselli.

Di lì a poco, mentre le vetture dei generali si allontanano in un vortice di polvere, il colonnello Romagnoli chiama il capitano Apollonio e con discrezione, ma con fermezza, gli ordina di far parte a tutto il gruppo delle derrate di provenienza submarina. Il capitano Apollonio disciplinatamente si adegnerà all'ordine. Forse un lieve sorriso brilla negli occhi dei due uomini. Fra il colonnello e il giovane capitano c'è molta stima e simpatia.

9.

E' il pomeriggio dell'8 settembre.

Nella sala del comando della Divisione Acqui, l'andirivieni di qualche ufficiale di servizio e degli attendenti che recano il caffè, ci fanno cogliere frammenti della riunione fra generali e colonnelli.

Le persiane sono accostate e lasciano passare lame di sole ormai radente, nelle quali palpita il fumo delle sigarette. L'ispezione ai reparti da parte del generale Marghinotti proseguirà domani, questo nelle previsioni. Anche lo stato d'animo degli ufficiali superiori sembra risentire dell'atmosfera di rilassamento e al tempo stesso di tensione cui ha già accennato il colonnello Fioretti.

Le notizie dai fronti sono sempre più incerte, echeggia un fatale disimpegno dopo i rovesci in Sicilia, in Calabria e in Puglia.

E vengono confermate le notizie di un'intensificarsi della concentrazione di reparti tedeschi in tutta l'Italia. Quest'ultime sono notizie recate nei giorni scorsi dal comandante della Compagnia dei Carabinieri. A lui sono pervenute dal Comando generale dell'Arma a Roma cui naturalmente fanno capo tutte le segnalazioni delle stazioni dei CC [Anche questa notizia perviene da diretta testimonianza: le stazioni dei carabinieri fin dai primi di Agosto segnalavano al Comando Generale dell'Arma e ai C.d'A. di difesa l'infittirsi dei passaggi e del concentramento di mezzi e truppe tedesche nella Penisola].

Dal canto suo il generale Marghinotti riferisce sull'intatta efficienza delle forze tedesche nel territorio greco e dell'incremento della loro aviazione, in seguito al concentramento di aerei provenienti da settori del Mediterraneo ormai in mano alleata.

Nel pensiero di Marghinotti e Fioretti pare esservi come l'attesa di un intento, peraltro ancora inconnoscibile, del Maresciallo Badoglio. La destituzione di Mussolini non può non costituire la premessa logica al passo successivo, lo sganciamento dai tedeschi. E' a questo che sta lavorando il nuovo capo di governo?

Il generale Gandin sembra non sperare nulla. Appare soltanto molto preoccupato.

Risuona lontano il richiamo di una tromba. Il tintinnio dei cucchiaini nelle tazze dei caffè.

Sono le 18,30.

Entra trafelato un giovane ufficiale.

Radio Algeri ha trasmesso la notizia che a Cassibile il generale Castellano, in nome del governo d'Italia, ha firmato l'armistizio con i rappresentanti degli alleati.

Dallo Stato Maggiore Generale, a Roma, viene la conferma della notizia, senza nessuna specifica disposizione.

Il generale Marghinotti riparte immediatamente per Agrinion. Farà avere quanto prima notizie al generale Gandin.

Poche ore dopo (sono le 19,42), il comunicato ufficiale del Governo Italiano, diffuso per radio da Badoglio. Egli dà notizia dell'armistizio e l'ordine per le forze armate italiane: ogni atto di ostilità contro le forze anglo-americane deve cessare da parte delle forze italiane in ogni luogo; esse però reagiranno ad eventuali attacchi da qualsiasi altra provenienza.

L'ordine viene diramato a tutti i reparti della guarnigione.

10.

E' esplosa la gioia dei soldati, che gli ufficiali, data l'incertezza della situazione, non riescono a controllare.

Anche gli anziani tedeschi dei *Festung grenadierenbattallion* partecipano al tripudio.

E naturalmente la popolazione civile, che inneggia alla pace, crede, ancora una volta, che la guerra sia davvero finita.

Nel buio delle postazioni di Lixuri i reparti tedeschi vigilano. C'è lo stato d'allerta, in attesa di ordini.

Intanto pattuglie del Gruppo Tattico Fauth intervengono per frenare le euforiche escandescenze dei territoriali tedeschi invitando i più scalmanati di essi a rientrare.

C'è stata così una breve fraternizzazione fra alcuni soldati italiani e quei pochi tedeschi che entusiasticamente hanno ritenuto che l'armistizio riguardasse anche loro.

L'intesa con la popolazione greca è più reale, estesa e sentita. Essa si cimenterà ulteriormente con gli eventi che seguiranno.

11

Nel corso di quella stessa sera, da Atene perviene al generale Gandin un comunicato del generale Vecchiarelli, comandante dell'Armata mista dalla quale dipende il C.d'A. di Marghinotti e quindi la Divisione Acqui.

Il messaggio nelle mani dell'ufficiale di servizio attraversa veloce i corridoi e le stanze del comando divisionale e perviene al generale Gandin.

"... Reagire con la forza alle provocazioni armate. Ognuno rimanga al suo posto..."

Questa è la conclusione del dispaccio. Una precisa conferma del comunicato del Governo.

Il generale Gandin alza lo sguardo sul colonnello Fioretti. Questi si sente in obbligo di affermare con sincerità che sarebbe stato più saggio e prudente se quella previsione fosse stata portata a conoscenza di tutti i reparti fin dalla caduta del fascismo. Questa osservazione del colonnello rimanda alla frase conclusiva di un precedente comunicato di Badoglio: "la guerra continua". In sostanza, se le parole del colonnello contengono una critica ai modi della politica di Badoglio, che egli peraltro continua a condividere pienamente, costituiscono anche un indiretto appunto all'intuito del generale Gandin.

Le notizie della grande esplosione di euforia a Cefalonia e a Corfù aumentano l'ansia interiore del generale Gandin.

Dal comando tedesco di Lixuri ha telefonato il tenente colonnello Barge. Il generale Gandin gli ha riferito di non avere ricevuto particolari istruzioni dai comandi di Armata e di Corpo d'Armata. Tace, giustamente, la conclusione riservata del messaggio Vecchiarelli.

Di lì a poco il generale Gandin è costretto a dare ordine di applicare il coprifuoco per evitare il disordine generale.

Un autocarro lascia nella notte Argostoli per imporre il coprifuoco su tutta l'isola, anche ai singoli presidi disseminati lungo il tronco stradale che conduce a Lixuri. Le canne dei fucili a tracolla riflettono a tratti il chiarore lunare. Sagome indistinte che si perdono nelle tenebre, lasciano la scia del fremito degli zoccoli, un lungo brivido che penetra e percorre l'intera isola.

Il generale Gandin e il colonnello Fioretti seguono le comunicazioni radio. Ad Agrinion il generale Marghinotti è introvabile, così come i suoi ufficiali di stato maggiore. (In seguito si saprà che il comando del C.d'A. è già in mano tedesca).

12

Sono le 11 di sera. Le uniche notizie giunte al comando della Divisione di Cefalonia sono imprecisi rapporti dalla Grecia, dalla Dalmazia e anche dall'Italia, di presidi del regio esercito sopraffatti dai tedeschi.

Il colonnello Fioretti è sconcertato; dice che è una situazione paradossale.

- I tedeschi sapevano prima di noi che avremmo preso questa inevitabile decisione!

Il generale Gandin solleva sul subalterno lo sguardo preoccupato; gli risponde che evidentemente non tutti erano convinti che sarebbe stata davvero una decisione inevitabile.

Il generale riflette. Quindi dispone particolari spostamenti di reparti nella zona di Argostoli della riserva mobile divisionale: 2° battaglione del 17° Fanteria, la 3a e 5a batteria del 33° reggimento Artiglieria, col compito di interdire gli accessi terrestri e marittimi ad Argostoli e stroncare eventuali colpi di mano tedeschi. Ciò per assicurarsi libertà di azione in attesa di eventi.

Da Corfù il colonnello Lusignani frattanto ha trasmesso che lì la situazione è sotto controllo.

13.

E' l'alba del 9 settembre.

Il colonnello Romagnoli, comandante del 33° Artiglieria, comunica ai comandanti delle due prime batterie giunte ad Argostoli, Pampaloni della 1a e Apollonio della 3a, che gli schieramenti e gli obiettivi indicati sono da ritenersi in funzione antitedesca. Il capitano Pampaloni e il capitano Apollonio accolgono con prontezza queste iniziative.

Un'autocolonna tedesca, con batterie da 75 al traino, proveniente da Lixuri, sta superando Karkadata e dirige verso il ponte di Argostoli.

Precipitosamente si schiera a cavallo della rotabile la 1a Compagnia del 317° Fanteria. Ma l'autocolonna dopo un apparente ripiegamento prosegue verso Argostoli.

I capitano Pantaloni e Apollonio, attenendosi alle istruzioni, fanno puntare e caricare i pezzi delle rispettive batterie dislocate alle due estremità del ponte, per aprire il fuoco e sbarrare l'accesso ai tedeschi.

Ma dal comando Divisione sopraggiunge il capitano Postal, aiutante maggiore del 33° Artiglieria, che fa sospendere l'iniziativa. Comunica che il generale Gandini ha dato disposizione di lasciar accedere la colonna tedesca dietro l'impegno dell'immediato rientro a Lixuri, non appena effettuato il rifornimento di viveri.

Il nostro capitano Renzo Apollonio è giustamente interdetto: una colonna che va a fare il prelievo viveri portandosi al traino dei pezzi da 75!

14.

9 settembre, ore 9 di mattina.

Il carro tedesco arriva impetuoso al comando della Divisione.

Il sorriso del colonnello Barge è proteso come un lasciapassare pacifico; vuole acquietare i visi aggrondati che lo accolgono. Le persone ritenute sincere e tutte di un pezzo quando inequivocabilmente mentono, diventano sincere.

La stretta di mano tra Gandin e Barge.

L'attendente reca il caffè. Il generale Gandin comunica il testo del radiogramma Vecchiarelli e trova il modo di metterlo in rapporto con i movimenti dei reparti tedeschi, ai quali, fin qui, Gandin non si è voluto opporre, ma che non dovranno ripetersi: Il colonnello Fioretti, presente al colloquio, chiede che a sua volta il colonnello Barge comunichi che genere di disposizioni abbia avuto dai comandi superiori tedeschi. Barge dichiara che i comandi superiori non hanno emanato ordini particolari, e perciò i tedeschi non muteranno il loro comportamento. Il colonnello Fioretti chiede a

Barge se è a conoscenza che molti reparti italiani sul territorio greco sono stati sopraffatti dalle forze tedesche, e se ritiene che questo non costituisca mutamento di comportamento. Il generale Gandin raffredda il diverbio. Accetta le cortesi assicurazioni di Barge circa un comportamento comprensivo e leale dei suoi reparti verso gli ex alleati italiani ed invita a pranzo il colonnello per le ore 13, pranzo durante il quale ci si accorderà su un modus vivendi tra le forze italiane e tedesche. Barge se ne va con quel suo sorriso troppo ostentato.

15.

Alle 13 il tenente colonnello Barge non si reca a pranzo dal generale Gandin. Manda in sua vece il tenente Fauth, alto, sottile e sicuro di sé, comandante del gruppo tattico a cui ha dato il nome.

Il generale Gandin fa buon viso. Del resto il tenente Fauth si dimostra persino più espansivo del suo superiore Barge. Brinda all'instinguibile amicizia italo-tedesca, all'onore delle armi italiane e ad un futuro destino di pace e fratellanza.

E' proprio durante questo pranzo che al centralino radio divisionale perviene un secondo dispaccio in codice firmato dal generale Vecchiarelli.

Il generale Gandin lo legge. E' la disposizione di cedere alle forze tedesche senza opporre resistenza. Gandin è interdetto. Fioretti è legittimamente sospettoso. Lo ritiene un messaggio apocrifo.

Gandin e Fioretti vanno al centralino, tentano di mettersi in contatto con il comando dell' 8° C.d'A. e dell'Armata Mista ad Atene per avere conferma del messaggio. Non riesco a rintracciare il generale Vecchiarelli. Dal centralino di Atene promana un'aria inconsueta: l'operatore che trasmette il frasario in codice è nuovo, sconosciuto al centralinista della Divisione.

Un successivo tentativo di contattare il generale Marghinotti al comando di C.d'A. ad Agrignon non ha esito.

Non può esserci dubbio: i comandi italiani ad Atene e a Agrignon sono in mano tedesca. Il colonnello Fioretti si rifiuta di rientrare nella sala da pranzo dove li attende il tenente Fauth. Gandin evita egli stesso. Poi con un pensoso sospiro entra. Sono le ore 14 del 9 settembre.

16.

Passano le ore.

Il coprifuoco ha decisamente spento l'entusiasmo nella truppa e fra i civili dell'isola. I movimenti dei reparti e mezzi della Divisione, i tentativi dei tedeschi di penetrare all'interno degli schieramenti italiani, oltre alle incerte ma insistenti notizie di sopraffazione da parte dei tedeschi di guarnigioni italiane sulla terraferma e in altre isole dell'Egeo e dello Ionio, hanno causato una tensione notevole che tende ad aumentare.

Nella Sanità c'è lo stato di allerta; si approntano mezzi e apparecchiature. Anche Padre Ghilardini dà una mano.

Gli uomini dei reparti sentono che qualcosa li sta per trarre fuori dall'inattività fisica e mentale degli ultimi mesi. Qualcosa che, per la prima volta, farà appello diretto al pensiero e che porrà ognuno nella necessità di dover fare una scelta decisiva.

Nei tempi trascorsi gli ordini piovevano fitti e inevitabili dal cielo. Si erano poi diradati, e in queste ultime ore essi si fanno attendere invano.

Taluni forse, dopo tanti anni di fascismo e di servizio militare, ritengono ancora che qualsiasi ordine sostituisca ogni valore dell'esistenza, che sintetizzi ogni dovere, quelli della morale, della giustizia e della ragione. Assai presto anche loro si troveranno di fronte alla scelta definitiva, per la prima volta.

L'isola è buia. Passano ombre fugaci. Le case sprangate. S'è levato il "malteni", vento di settentrione, nuvole veloci a tratti coprono la luna.

Il caporale di fanteria saluta la sua giovane moglie greca; la loro luna di miele è stata brevissima. Il ragazzo torna al reparto. E non trova le parole per definire il travaglio che lo angustia e che angustia tutti gli uomini della Divisione. Dice:

Beati i tedeschi, maledetti loro.

La piccola moglie che lo tiene stretto fra le braccia gli chiede il perché di quelle parole. Perché non sono costretti a ragionare.

Il giovane caporale esce nella notte.

Percorre i sentieri scoscesi. Raggiunge il battaglione. Nessuno dorme. Si aspetta.

Taluni ex ufficiali dell'esercito greco sfidano il coprifuoco.

Si riuniscono. Vengono fuori i nomi di ufficiali di reparti italiani con i quali si può cercare di stabilire un'intesa.

Il capitano Apollonio è avvicinato da un rappresentante della resistenza greca nell'isola.

Le postazioni tedesche, lontane e vigili. Sono percorse dal fremere di motori, da soffocati ordini e richiami.

17.

10 settembre, mattino.

Al comando di Divisione il generale Gandin ha convocato il consiglio di guerra. Non c'è stata ancora una richiesta formale dal parte dei tedeschi, ma c'è da aspettarsi che da un momento all'altro pretendano la consegna delle armi da parte degli italiani, come è già avvenuto in Grecia e Italia.

Sono presenti il generale Gherzi, i colonnelli Romagnoli, Cesari, Ricci, il capitano di fregata Mastrangelo e il maggiore Filippini. Il generale Gandin riferisce che è da ritenere che i generali Marghinotti e Vecchiarelli siano stati catturati dai tedeschi, per cui la Divisione è, e resterà, priva di disposizioni. Gandin propone per il momento di evitare uno scontro con le forze armate tedesche. Fa rilevare ancora una volta che gli ex alleati possono fare arrivare rapidamente a Cefalonia ingenti rinforzi e che posseggono una forza aerea preponderante. E pertanto dichiara che intenderebbe rinunciare ad un controllo ostile delle forze tedesche. Questo comporta l'abbandono di alcune posizioni, senza peraltro compromettere la superiorità strategica della Divisione.

Questa sembra essere una linea di prudenza condivisibile. Si oppongono soltanto Mastrangelo e Romagnoli.

(Nel 1983 il capitano Renzo Apollonio, frattanto divenuto generale di C. d'A., renderà testimonianze inconfutabili sul dramma di Cefalonia. Circa l'indecisione di quei primi cruciali momenti scrive: "...Questa manifestazione di incertezza è seguita da un provvedimento che avrà purtroppo funeste conseguenze: l'ordine di ripiegamento del comando del 317° reggimento di Fanteria di Macriotica e a Valsamata e del 3° Btg. Dello stesso reggimento dal nodo di Karkadata, posizione fondamentale per il dominio dell'Isola alle vecchie posizioni di Kastri Radierà").

18.

La notte dello stesso 10 settembre il generale Gandin accetta il colloquio con il capitano greco Galiatsatos.

Questi dichiara di essere portavoce di una missione segreta alleata (quando e come ha messo piede a Cefalonia?) e propone a Gandin il supporto aereo anglo-americano qualora egli decida subito di resistere alle forze tedesche.

Gandin non vuole e non può dare una risposta immediata e rinvia la decisione all'indomani.

Lo stesso colonnello Fioretti non riesce a consigliare una linea di condotta riguardo la proposta del capitano Galiatsatos. Comincia a capire il travaglio di Gandin.

Osserva quell'ufficiale abbandonato sulla poltrona, il viso chiuso nell'ombra prodotto dal cerchio di luce del lume sullo scrittoio: considera che quell'uomo forse ha creduto più di quanto non ne avesse l'obbligo ad una causa ingiusta per la quale ha combattuto lealmente, al punto di meritare la croce di ferro tedesca; quell'uomo chiamato a prendere decisioni impossibili mentre ogni struttura si sta dissolvendo e dentro sente franare se stesso. E crede di comprenderlo, capisce che il generale ha bisogno di certezze, come ogni uomo della Divisione.

19.

Prime luci dell'alba dell'11 settembre.

Il capitano Galiatsatos informa il Comando Alleato Medio Oriente del risultato del suo colloquio con il generale Gandin (gli agenti inglesi reputano che il tempo massimo per attuare il piano sia già scaduto, non può essere presa in considerazione un'ulteriore rinvio: alle forze tedesche è stato dato il tempo per organizzarsi offensivamente; gli Stukas e le forze aerotrasportate sono pronte ad intervenire). In conclusione il C.A.M.O. decide di abbandonare la Divisione Acqui al suo destino.

Ore 8 di mattina.

Il Comando supremo italiano, da Brindisi [l'8 settembre il re d'Italia e il suo governo avevano abbandonato Roma. Da Pescara, via mare, avevano raggiunto Brindisi che era in mano alleata], trasmette al generale Gandin, tramite il comando Marina e quindi Marina di Cefalonia, l'ordine di considerare come nemiche le truppe tedesche.

Il generale Gandin pone quel messaggio sopra gli altri precedenti, apocrifi, originali o ambigui. Un sospiro profondo.

Quindi chiama Fioretti. Dà nuove disposizioni per la difesa.

Poco dopo perviene al generale Gandin un ultimatum del tenente-colonello Barge. O combattere al fianco delle forze tedesche o cedere le armi, entro le ore 18 del 12 settembre.

E' quello che il generale Gandin si aspettava da un momento all'altro. Stringe in un unico mucchio i messaggi, vorrebbe scaraventarli nel cestino. Ma di nuovo si fa forza, riflette.

Comunica al colonnello Fioretti l'ultimatum tedesco. Ritene che non si possa fare altro che tentare di guadagnare ancora tempo. Intanto revoca le nuove direttive di difesa.

20.

Poco dopo attracca a Fiskardo (porto a Nord-Est) un peschereccio proveniente dall'isola di Santa Maura.

A bordo soldati italiani feriti, scampati alla cattura delle forze tedesche.

L'evento fa ribollire di sdegno gli italiani di Cefalonia. Gli animi, dopo riflessioni e dibattiti, si stanno orientando verso la decisione fatale e definitiva.

Un'occhiata a due presidi, l'uno italiano l'altro tedesco.

Nel primo si dibatte clamorosamente, si contrappongono i pareri anche tra ufficiali e soldati.

Nel silenzio del reparto tedesco non sono neppure visibili i volti degli uomini, nascosti nell'ombra dell'elmetto. Groppe, cuoio e acciaio protesi. Qui regna l'immobilità di ogni cosa, soprattutto del pensiero.

E' il pomeriggio dell'11 settembre.

Il generale Gandin convoca il consiglio di guerra. A parte sono sentiti diciassette capellani con Formato e Ghilardini. Discussione lunga e animata.

Si perviene alla decisione di cedere le armi.

Ore 19 dell'11 settembre.

Il generale Gandin comunica telefonicamente a Barge la decisione di intraprendere le trattative sulle modalità e garanzie della resa.

La stessa sera.

Il tenente colonnello Barge non vuole partecipare personalmente alle trattative. Invia ancora una volta il tenente Fauth. Il generale Gandin spedisce al convegno il colonnello Fioretti.

Quest'ultimo ha un atteggiamento insofferente e non convinto della decisione presa dal consiglio. La riunione è rinviata di qualche ora ...

Cefalonia nel buio, tace in attesa. Il cielo è coperto. Si ode la risacca lontana.

21.

Ore 3,30 della notte tra l'11 e il 12 settembre.

Fauth si dichiara offeso dell'atteggiamento ostile di Fioretti. La trattativa è interrotta.

Poco dopo, sono le 4 di notte, il generale Gandin affida al capitano Gennaro Tomasi, interprete ufficiale del comando della Divisione, una lettera diretta a Barge. Con essa il generale dichiara che intende riprendere le trattative per la resa... "La Divisione, di massima, è disposta a cedere le armi".

22.

La mattina del 12 settembre.

E' tornato lo scirocco, il cielo sembra di carta. La tensione è aumentata a causa delle notizie portate da S. Maura.

Un volantino dell' ELAS: " Soldati italiani! E' giunta l'ora di combattere contro i tedeschi! I Patrioti Ellenici sono al vostro fianco. Viva l'Italia libera! Viva la Grecia libera!"

In quelle ore volantini come questo circolavano ad Argostoli, a Sami ma anche nelle tende degli artiglieri, nei locali della Sanità, negli alloggiamenti della fanteria.

Mentre Fauth e Fioretti discutevano ancora, gli uomini della 1a e 3a batteria del 33° Artiglieria distribuivano armi e munizioni agli esponenti della Resistenza ellenica. I greci sono accorsi, alcuni in uniforme, altri in sdruciti panni borghesi per partecipare a quella che ormai viene considerata la "lotta imminente", nella notte come partoriti dalla grande tenebra del Monte Vounos. Incutono rispetto e solidarietà: il tenente colonnello Themistocles Kavvadioas, i tenenti Agesilao Migliaresis, Spyros Loukatos, Gherassino Lazaratos e Dionisio Gheorgopulos, sono membri del comitato espresso dall'EAM, dall'EPON e dal KOKI.

Alcuni di essi propongono un'azione di forza al comando di Divisione e l'arresto del generale Gandin ritenuto filotedesco. Prevale il parere di Apollonio, Pampaloni e Ambrosini che si oppongono decisamente. Resta ferma l'intesa dell'alleanza per combattere i tedeschi.

Ricorderà Renzo Apollonio: "Sono ore indimenticabili. Una vibrante atmosfera: i patrioti ellenici evocano, con gli Eroi leggendari del Risorgimento ellenico, il nome dei primi italiani caduti per la redenzione della Grecia dalla dominazione turca."

Il clima di solidarietà tra italiani e greci si accentua. Quella stessa mattina del 12 settembre il capitano Giovanni Mario Gasco, comandante la 2a Compagnia del 7° Btg. Carabinieri, con un'iniziativa personale, acclamata da ufficiali e soldati del 33° Artiglieria, rimette in libertà tutti i prigionieri politici greci, circa 300.

Il capitano Apollonio presenta gli ufficiali del comitato militare della Resistenza ellenica al proprio comandante, il colonnello Mario Romagnoli. Il patto è sancito. Ma una volta a quattrocchi,

Romagnoli frena l'entusiasmo del giovane capitano: "Temo ormai che non ci sia più nulla da fare". Perché Romagnoli si è espresso con tanto scetticismo?

23.

Pomeriggio del 12 settembre.

"Radio fonte" diffonde la notizia che il generale Gandin abbia l'intenzione di consegnare la Divisione ai tedeschi.

Le truppe protestano.

Qualcuno racconta che un carabiniere ha lanciato a distanza una bomba a mano disinnescata vicino all'auto generale Gandin, urlando dietro "Viva l'Italia!"

Il colonnello Barge frattanto ha già inviato un radiogramma al generale di corpo d'Armata Hubert Lanz, sul continente, per informarlo che gli italiani inizieranno a consegnare le armi alle ore 8 del mattino dopo (13 settembre) concentrandosi gradualmente a Sami, "come concordato con il generale Gandin".

In quello stesso pomeriggio i tedeschi muovono con una sezione semovente da 105mm. e circondano due batterie italiane schierate nell'adiacente penisola di Lixuri.

Il capitano Zebei, comandante di una delle due batterie, la seconda del 33° Rgt. Artiglieria, telefona al comando Divisione, dove è in atto il consiglio di guerra.

Riceve la telefonata il capitano Italo Postal che corre a riferire al colonnello Romagnoli nella sala della riunione. La notizia scuote i presenti. Romagnoli guarda il generale Gandin, che tace. Romagnoli non può certo autorizzare un'azione isolata, non concertata con altre forze, mentre addirittura si sta trattando la resa. Guardando Gandin dice al capitano Postal: "Riferisca al capitano Zebei: di fronte a forze preponderanti, è necessario cedere".

Dalla sua postazione il capitano Apollonio, telefona al capitano Zebei suggerendogli di resistere all'intimazione tedesca, e offrendo il suo aiuto. Ma viene a sapere della decisione di arrendersi.

Si precipita allora al comando di Reggimento. Sentito il colonnello Romagnoli, chiede ed ottiene di essere posto a rapporto dal generale Gandin. In attesa dell'udienza invita anche i capitani Pampaloni e Pantano e il tenente Ambrosini.

Apollonio insieme ai colleghi viene ammesso a rapporto dal generale comandante. Questi chiedono di poter obbedire agli ordini del legittimo governo, ordini ai quali non ci si può sottrarre – sono le parole di Pampaloni – senza venire meno all'onore militare.

Apollonio aggiunge che un ordine di cessione delle armi costituirebbe una violazione dell'armistizio appena sottoscritto dal legittimo governo italiano e, comunque, provocherebbe nelle batterie un rifiuto d'obbedienza. Pampaloni rincara la dose, polemico:

- Signor generale, noi siamo al servizio del governo di Roma o di Farinacci?

Gandin appare stanco e provato, eppure si sforza di replicare con equilibrio. Fa notare che le conseguenze di un atto di guerra sarebbero insopportabili.

Signor generale, chiediamo solo di poter morire sui nostri cannoni.

Sono le parole pronunciate dal capitano Renzo Apollonio, sottile nella divisa attillata, una lieve sfumatura triestina nella cadenza. Gandin le accoglie in silenzio. Promette di riprendere le trattative con i tedeschi per ottenere che, in attesa del rimpatrio, vengano lasciate agli italiani le loro armi. E comunque assicura che qualsiasi nuova iniziativa tedesca tendente a modificare ulteriormente lo *status quo* nell'Isola sarà repressa col fuoco.

24.

Nell'alba umida ed appiccicosa del 13 settembre, al comando Divisione si presenta un sottotenente tedesco giovanissimo, che esibisce le credenziali di incaricato delle trattative.

Fioretti protesta con Gandin:

- Ormai mandano le reclute. Signor generale, Lei doveva pretendere di avere rapporti solo con Barge.

Gandin sorvola e chiede quali siano le richieste del sottotenente. E Fioretti:

Vogliono conoscere le modalità di consegna delle batterie.

Sono le 6,30.

Il profilo della penisola di Lixuri sembra svaporare nella nebbia dello scirocco. Qui sul ponte di Argostoli, presso la 1a batteria, il capitano Pampaloni ha acceso la prima sigaretta della giornata.

Ed ecco che vede sfilare in quel breve tratto di mare le sagome imponenti di due pontoni da sbarco tedeschi.

Immediatamente si mette in contatto telefonico con le batterie di Apollonio e Ambrosiani:

Che facciamo?

Apollonio, deciso, non senza una vena di sarcasmo:

- Ci atteniamo agli ordini del generale Gandin. E' una manifesta violazione dello *status quo*. Voglio sentire comunque anche Ambrosini.

Alle ore 6,50 la 1a, la 3a, e la 5a batteria, cui si affiancano le batterie di Marina E-208 e SP-33, nonché una sezione da 20, aprono il fuoco contro i pontoni da sbarco tedeschi, che tentano di difendersi con le mitragliere, appoggiati dal fuoco a terra della batteria semovente del gruppo Fauth. Una delle imbarcazioni cola a picco, mentre l'altra è gravemente danneggiata.

Al fragore delle cannonate, Fioretti si è precipitato a telefonare al comando Artiglieria, ordinando l'immediata cessazione del fuoco.

Che sta succedendo!

Risponde Postal:

L'iniziativa di aprire il fuoco non è partita da qui.

Ordini l'immediata cessazione. I tedeschi chiedono di trattare.

Postal si affretta a telefonare alle unità in azione. Ma la comunicazione con la 1a batteria è interrotta a causa del cannoneggiamento dei semoventi tedeschi. Alla 5a batteria l'operatore risponde che si seguono unicamente gli ordini del capitano Apollonio.

Postal chiama la 3a batteria e parla direttamente con Apollonio, il quale dichiara che cesserà di sparare solo se i tedeschi lo faranno a loro volta.

Postal, sopraggiunge in motocicletta alla batteria di Apollonio. Lo trova, impolverato, affumicato, mentre è intento ad aiutare i suoi uomini a spostare in avanti un pezzo da 100/17 per colpire meglio la batteria semovente. Nel fragore delle cannonate avviene una breve discussione tra i due ufficiali, ed alla fine Apollonio acconsente di sospendere il fuoco.

La quiete per il momento è tornata sulle coste dell'Isola e nel golfo di Argostoli. Anche il secondo pontone si è inabissato e la truppa ha riguadagnato a nuoto la vicina riva. I tedeschi contano qualche morto [Nella sentenza del Giudice Istruttore Militare designato presso il T.M.T. di Roma, dell'8 luglio 1957 è affermato che "l'iniziativa di fuoco contro i pontoni da sbarco tedeschi consegue l'effetto immediato e determinante di salvaguardare il comando Divisione da un immancabile colpo di mano tedesco (...). Va rilevato che l'alto valore militare di questa iniziativa è oggetto di specifica menzione della motivazione della medaglia d'oro al valore militare allo Stendardo del 33° Rgt. Artiglieria"].

Poco dopo, sono le 8 di mattina del 13 settembre, al comando di Divisione viene segnalato che sta ammarando un idrovolante tedesco. (Era da un po' che volava, aspettando che finisse il fuoco).

A bordo c'è il tenente-colonnello della Luftwaffe, Busch, accompagnato da un capitano dell'aeronautica italiana, Arnaldo Brezzi.

Il loro passaggio in piazza Valianos, diretti al Comando italiano, avviene tra la folla ostile.

Il capitano Brezzi, tendendo la mano agli ufficiali dello Stato Maggiore della Divisione, prima di essere introdotto nella stanza del generale Gandin, chiede:

Stringo la mano ad amici o nemici?

Il colonnello Busch reca un messaggio di Mussolini al generale Gandin, per invitarlo ad aderire con tutta la Divisione al nuovo governo fascista della Repubblica Sociale. A Vienna, dice Busch, lo attende personalmente Mussolini. Ma Gandin declina l'offerta.

Brezzi, che indossa una giacca di pelle nera, assicura in cambio un'alta carica per Gandin nella R.S.I. e aggiunge, certo deformando la verità:

- In Grecia l'esercito italiano ha consegnato le armi ai tedeschi, il generale Vecchiarelli è d'accordo con i tedeschi, tutta l'Aeronautica è passata dalla parte dei tedeschi, c'è rimasta solamente la "Acqui" a fare tante storie e, se continua così, finirà per commettere una pazzia.

Il generale Gandin non replica, si mostra pacato.

Approfitta della presenza di Busch nell'Isola, per tentare di impostare una nuova soluzione che preveda per la divisione il mantenimento delle armi fino all'atto dell'imbarco per il rimpatrio. Il colonnello Fioretti vuole anche garanzie in proposito perché nei giorni precedenti in molte località della Grecia i tedeschi hanno mentito, garantendo la libertà per gli italiani che deponevano le armi e invece li hanno internati e deportati.

Il colonnello Busch incassa quelle affermazioni e promette fermamente che otterrà per la Divisione quanto il generale Gandin ha richiesto.

Poco dopo, raggiunto il quartier generale del tenente-colonnello Barge a Lixuri, Busch annulla quanto ha promesso al generale Gandin e lascia che Barge stesso riprenda in pugno la situazione.

Sono le 11. I giovani greci del EPON, guidati dal tenente Spyros Loukatos, a cui sono uniti un gruppo di volontari della 3a batteria del 33° Artiglieria guidati dal capitano Apollonio, attaccano il comando tedesco del Gruppo Pionieri Fortezza Marina.

Dopo l'assalto, condotto a colpi di bombe a mano, in cui cade il comandante tedesco Teodor Zettel, vengono catturati quattordici uomini. Apollonio ordina ai greci di risparmiare i prigionieri, ai

quali concede l'onore delle armi; ciò suscita l'apprezzamento del tenente Werner Lange (il cui viso forse abbiamo già intravisto tra coloro che festeggiavano l'8 settembre).

I prigionieri tedeschi verranno scambiati alle 16 con quelli della 2a batteria italiana da 105/28 , catturata a Lixuri.

Alla notizia del nuovo attacco italiano Barge si rende conto che la situazione gli sta sfuggendo di mano. Telegrafa al generale Hubert Lanz e chiede il suo intervento diretto.

Sono le 13,30, allorché l'aereo del generale Lanz atterra a Lixuri.

Irrompe nel comando del tenente-colonello Barge e chiama al telefono Gandin:

- Esigo che la consegna delle armi abbia inizio senza condizioni alle 4,12 di domani 14 settembre.

Il generale Gandin teso, non risponde nulla. Lanz chiede allora che un interprete traduca. Gandin dice in un tedesco perfetto che ha capito.

Lanz chiede perché egli non abbia obbedito alla seconda disposizione di Vecchiarelli, che ordinava di cedere le armi e le postazioni alle forze germaniche.

Gandin ha un guizzo: afferma che quel secondo comunicato era indecifrabile.

Lanz è disorientato ed esasperato. Riteneva che il generale Gandin fosse un amico sincero della Germania e invece attende ordini da Badoglio e dal re. Lascia cadere allora la sua minaccia più pesante:

- Se la "Acqui" non cede le armi prima dello spostamento a Sami, il disarmo sarà ottenuto con la forza. Tutto dovrà avvenire nelle prossime ore.

E se ne va.

Quella sera il generale Gandin ha convocato il consiglio. Alcuni alti ufficiali sono felici per l'esaltante notizia di poco fa: a Corfù il colonnello Lusignani ha sbaragliato i tedeschi. Questo evento stride con la decisione del generale Gandin di far disarmare le truppe e farle muovere verso Sami. Il generale fa notare che la vittoria di Lusignani, per quanto fulgida, è probabilmente solo temporanea.

Romagnoli e Mastrangelo alzano la voce: non cederanno mai i loro cannoni, con i quali invece potrebbero ricacciare in mare i nemici.

Il colonnello Fioretti alza la voce a sua volta per riportare la calma tra gli ufficiali. Il generale Gandin licenzia bruscamente tutti i presenti, senza che nulla di definitivo sia stato ancora stabilito.

Il generale Gandin si è chiuso nella sua stanza modesta e spoglia. Osserva dalla finestra la calma vibrante dell'Isola. Passano i minuti che avvicinano una sconosciuta scadenza.

Entra in silenzio Fioretti. Si siede.

Il generale si volta, siede di fronte a lui. Accendono le sigarette. Nel grigio della stanza il fumo si illumina della luce della finestra.

Il colonnello Fioretti ha uno spento sorriso. Dice al suo generale che non si aspetti domande da lui, non gliene farà più perché si rende perfettamente conto che non vi sono più risposte possibili.

Il generale Gandin riferisce al colonnello una sua convinzione. I soldati dopo tanti anni di servizio militare e di guerra non possono non desiderare di tornarsene a casa e quindi nella grande maggioranza dovrebbero essere disponibili a cedere le armi.

Questa valutazione costituisce il vero fondamentale errore del generale Gandin, quello che si rivelerà la premessa ad una decisione che diverrà funesta.

Il colonnello Fioretti non possiede una precisa opposta convinzione. Probabilmente ritiene anche lui che il desiderio di rispondere con le armi alle aggressioni tedesche sia il desiderio di una minoranza, soprattutto di ufficiali fin troppo dinamici come Apollonio, Pampaloni, Ambrosini, come lo stesso colonnello Romagnoli e Mastrangelo, Gasco e pochi altri.

Il colonnello Fioretti siede al piccolo scrittoio, il generale Gandin gli detta un dispaccio.

25.

All'1,30 della notte tra il 13 e il 14 settembre i centralini dei reparti prendono a squillare. Gli Operatori, soltanto appisolati in questa notte afosa, portano velocemente la mano ai ricevitori.

La voce del telefonista del Comando di Divisione dirama un fonogramma urgente.

“Il generale Gandin indice un referendum ed invita pertanto ufficiali e soldati ad esprimersi sulle seguenti alternative: uno) continuare a combattere con i tedeschi; due) cedere le armi; tre) combattere contro i tedeschi. I risultati di tale referendum devono pervenire entro le ore 10 al Comando di Divisione.”

All'alba del 14 settembre i soldati di tutte le unità sono già stati riuniti e informati dagli ufficiali.

Le divise povere e ormai informi, quei visi vivaci, pazienti e cordiali anche in questi giorni così vibranti e accesi, anche in quest'ora livida e tanto decisiva, compongono immagini di una forza umana che la guerra non ha saputo alterare.

La notizia ha prodotto sorpresa prima che esultanza.

Questi uomini è la prima volta che vengono sollecitati a partecipare a decisioni che riguardano la loro propria esistenza. Referendum, votazione, parere del singolo, decisione della maggioranza: termini in cui istintivamente e con entusiasmo capiscono il significato e il valore.

La Divisione di Fanteria da Montagna "Acqui" voterà dunque democraticamente sulla sua sorte e sulla salvaguardia del suo onore.

Questo nuovo straordinario momento purtroppo è nato da una errata convinzione e costituirà per i tedeschi la colpa più grave e imperdonabile di questi italiani diventati liberi.

Qual è l'andamento del dibattito che precede la votazione?

Gli artiglieri e i marinai hanno le idee chiare già da tempo, anche perché per loro si tratterebbe di consegnare le batterie. Ma tutti sono certi che non tornerebbero certamente a casa, una volta cedute le armi. L'unica speranza dunque è quella di resistere ai tedeschi, respingerli in mare e far loro abbandonare ogni pretesa di riconquistare l'Isola.

La votazione viene condotta dagli ufficiali in modo rapido.

Il capitano Renzo Apollonio si è inerpicato sull'affusto di un pezzo ed ha ordinato agli uomini della 3a batteria di andare a raggrupparsi a seconda della scelta fatta:

- Chi è per continuare a combattere con i tedeschi vada sotto quell'albero laggiù, un gelso mi pare; chi intende cedere le armi vada sotto quel leccio, e chi invece vuole combattere, là sotto l'olivo.

In pochi minuti il vecchio olivo, dal tronco cavo e contorto non riesce più a coprire con la sua chioma gli oltre duecento soldati che vi si sono ammassati intorno.

Presso il gelso non c'è nessuno.

Sotto al leccio (che poi è un carrubo) solo due serventi, un po' imbarazzati, con le mani in saccoccia.

Apollonio comunica al furiere che gli è accanto, con una tabella rigida e una matita:

- Bene, sergente, prendi nota dell'esito.

- Un momento! – Uno dei due serventi sotto al leccio che è un carrubo ha alzato la mano.

- L'altro commilitone spiega a nome di tutti e due, con accento romano e un po' intimidito:

- Signor capitano, visto come stanno le cose, ci aggregiamo pure noi.

E si dirigono al vecchio olivo tra qualche applauso e qualche risata.

Apollonio si volta ancora verso il furiere:

- Scrivi: unanimità.

Nella sezione di mitraglieri di fanteria di cui è furiere il caporale che ha sposato la piccola greca la votazione referendaria ha luogo per chiamata del tenente comandante. Sono soltanto una trentina di uomini, e le operazioni si svolgono abbastanza alla lesta.

Il giovane caporale, che tiene il conto sulla tabella, in calce alla lista dei suoi compagni, tutti favorevoli a resistere aggiunge il proprio nome Iannilli Bernardo.

Le 10 sono appena scoccate e al Comando Divisione è già pervenuto l'esito del referendum. Il terzo punto ha riscosso il cento per cento delle adesioni.

Il generale Gandin, ha davanti agli occhi i fonogrammi con i risultati.

La mestizia che prova sembra quella di un padre che i figli hanno abbandonato per un'impresa mortale.

Lo raggiunge il colonnello Fioretti con un messaggio.

- Dal comando supremo di Brindisi.

Il messaggio 1029/CS dice a chiare lettere: "Comunicare al generale Gandin di resistere con le armi at intimidazione tedesca di disarmo a Cefalonia et Corfù et altre isole. Marina Brindisi. Consegnato alla cifra at re 094519".

Il colonnello Fioretti dice gravemente al generale che questo dovrebbe sollevarli da qualsiasi perplessità.

Gandin replica con tono inusualmente vibrato: lo sa il colonnello, lo sanno a Brindisi, che cosa significherà combattere contro la Wermacht con armi e mezzi insufficienti e soprattutto contro gli Stukas della Luftwaffe?

E allora, chiede il colonnello Fioretti, che cosa intende rispondere ai tedeschi?

Il generale Gandin si aggiunge a scrivere una lettera per il tenente Fauth.

Il tenente Fauth è ad attendere all'aperto, in piazza Valianos, circondato da un nugolo di motociclisti.

Il capitano Tomasi gli consegna la lettera del generale. E Fauth, dopo averla letta, prega il capitano di tradurla subito.

"La Divisione rifiuta di eseguire il mio ordine di radunarsi nella zona di Sami poiché essa teme di essere disarmata contro tutte le promesse tedesche. La Divisione intende restare sulle sue posizioni fino a quando non otterrà assicurazione, con garanzie che escludano ogni ambiguità –

come la promessa di ieri mattina subito dopo sconfessata – che essa possa mantenere le sue armi e che solo al momento dell'imbarco possa consegnare le artiglierie ai tedeschi. La Divisione assicurerebbe, sul suo nome, che non impiegherebbe le armi contro i tedeschi. Se ciò non accadrà la Divisione preferirà combattere piuttosto che subire l'onta della cessione delle armi ed io, sia pure con rincrescimento, rinuncerò definitivamente a trattare con la parte tedesca, finché rimango a capo della mia Divisione. Prego darmi risposta entro le ore 16. Nel frattempo le truppe tedesche provenienti da Lixuri non debbono essere portate ulteriormente avanti e quelle di Argostoli non debbono avanzare, altrimenti ne possono derivare gravi incidenti" [Cfr. Diario di Guerra del XXII C.A: ted. Mon.Annesso All. 43°]

Fauth leggendo questo controultimatum resta perfettamente impassibile. Si allontana nel polverone delle BMW col sidecar.

(Certo inconsapevolmente il generale Gandin comunicando che gli uomini si sono rifiutati di ubbidirgli, ha consentito che i tedeschi in seguito, per sollevato comodo, considerino la Divisione come ammutinata. Né il leale adeguarsi dello stesso generale Gandin alla decisione referendaria, agli occhi dei tedeschi rende giustizia ai soldati italiani e riesce a contrastare la menzogna del generale Lanz e dell'Alto comando tedesco. Il giorno seguente, 15 settembre, verrà stabilito che "gli ufficiali italiani che oppongono resistenza debbono essere fucilati" [Cfr. Diario di Guerra del Comando Supremo FF. AA. Tedesche, vol. III, p. 1107]. E il successivo 18 settembre "...a Cefalonia non deve essere fatto alcun prigioniero italiano a causa dell'insolente e proditorio contegno da essi tenuto" [cfr. Diario di Guerra del Comando Supremo FF. AA. tedesche vol. III, p.1110].

Il capitano Tomasi sta mangiando svogliatamente un piatto di patate lesse allorché, sono le 13, sopraggiunge il tenente Fauth, con ulteriore menzogna.

Comunica che il comando tedesco è disposto a discutere ancora.

Alle 16 ha così luogo un'ulteriore fase delle trattative.

Nel frattempo i tedeschi tentano ed effettuano insidiosi movimenti di truppe, attestandosi su parte della penisola di Argostoli e sulle posizioni Angonas, Karkadata, Kuraklata e Pharsa.

Per contro il generale Gandin ordina il trasferimento del comando di Fanteria da Keramies e Kokolata, e dispone i nuovi schieramenti tattici di quattro battaglioni di fanteria e di una batteria contraerea.

Alcuni nuclei del genio agli ordini del maggiore Filippini provvedono inoltre a minare i punti di possibile infiltrazione ad Argostoli.

Alle 23,30 le trattative fra tedeschi ed italiani ancora una volta si interrompono con un nulla di fatto.

E' il 15 settembre.

Fin dal primo mattino si nota nella zona di Lixuri e nella baia di Watza e Kiriaki un intenso movimento di aerei da trasporto: i tedeschi stanno ammassando nuove truppe.

Il comando italiano comunica a quello tedesco che "ogni ulteriore ammaraggio di aerei da trasporto verrà considerato atto di ostilità e quindi, represso col fuoco".

Sono le 11,40. Nel cielo sopra Lixuri vengono avvistati due idrovolanti tedeschi.

Il capitano Amedeo Arpaia, comandante della seconda batteria del 3° gruppo contraerei da 75/27 C.K., su ordine, apre il fuoco.

Su quei due massicci velivoli, che tentano di ammarare nella baia, fa fuoco anche la batteria contraerea della Marina, al comando del tenente Luigi Seggiaro.

Sotto il fuoco incrociato, gli aerei non riescono ad ammarare, riprendono quota e tornano indietro. Dopo pochi istanti sono solo due puntini all'orizzonte.

Sono le 14.

Il generale Gandin sta studiando con i suoi collaboratori lo schieramento dei reparti. Ormai ha scelto definitivamente la sua partita, sotto la spinta degli eventi e degli uomini. La finestra è aperta, fa caldo ma un alito di brezza fa palpitare la carta dell'Isola spianata sul tavolo. Giunge dall'esterno un rombo cupo di aerei. Qualcuno si precipita alla finestra.

E' il momento che il generale aveva sempre temuto: le sagome inconfondibili degli Stukas saettano nel cielo di Cefalonia. Poi, abbassandosi in picchiata, accompagnati da un fischio spaventoso, scaricano bombe dirompenti sulle postazioni delle batterie schierate lungo il costone Faraò-Spilia-Chelmata.

Per i tedeschi è definitivamente tramontato il momento in cui, mentendo spudoratamente, tentavano di impedire e rallentare gli schieramenti difensivi italiani. Ora stanno attuando quanto avevano già deciso da lungo tempo.

Tutte le batterie e le sezioni contraeree italiane hanno aperto rabbiosamente il fuoco. E' il definitivo inizio delle ostilità.

Tuttavia, anche sotto il fuoco delle batterie e delle mitragliere il nemico continuerà a ricevere rinforzi.

Alla vigilia dell' 8 settembre il rapporto numerico tra italiani e tedeschi erano di sei a uno. Oggi è ormai quasi alla pari.

Dal settore del Monte Telegrafo una notizia confortante: la cattura del Gruppo tattico Fauth, con la sua batteria semovente. Cinquecento prigionieri, tra cui lo stesso comandante.

Quella stessa sera, nel settore di Razata, il capitano Guglielmo Pantano, alla testa dell'11a Compagnia del 317° Fanteria mette in fuga, con un contrattacco sul fianco, il 910° Btg. Rinforzato del maggiore Nennstiel.

Oramai Cefalonia è teatro di guerra. Essa avvampa in ogni settore, la battaglia è articolata, mobile, violentissima e sanguinosa.

A notte fonda, Lanz giudica la situazione “molto critica” e considera Cefalonia “centro di gravità delle operazioni” dell'intero XXII C. d'A. di cui è comandante. Sollecita l'appoggio di tutti i cacciabombardieri disponibili e il trasferimento sull'Isola di altri due battaglioni, di un gruppo di artiglieria della 1a Divisione da Montagna “Edelweiss”, e di un battaglione della 104a Divisione Cacciatori. (Questi rinforzi sbarcheranno nella baia di Aghia Kiriaki tra il 16 e il 20 settembre, con esito decisivo).

Tuttavia, almeno per stanotte, la vittoria è degli italiani.

26.

E' il 16 settembre.

Per molti italiani quello di ieri è stato il primo combattimento.

Centottanta di essi sono rimasti sul terreno. Trecento sono i morti tra le truppe tedesche. I reparti del generale Lanz si sono trovati di fronte a uomini agguerriti e preparati come rare volte in questo conflitto. L'odio e il disprezzo per le armate di Hitler da parte di uno spirito collettivo che da poco ha riconquistato pensieri e giudizio, ha dato i suoi frutti.

Ma lo stato maggiore della Divisione Acqui forse non riesce a rendersi conto appieno del momento favorevole. Così l'inseguimento delle truppe tedesche, che rovinosamente ripiegavano, è stato sospeso.

E ora una pausa sinistra immobilizza l'Isola.

Per le forze della Divisione Acqui sono solo ore di riposo. Ma per quelle del generale Lanz sono momenti di afflusso di truppe, via mare.

La lungaggine delle trattative dei giorni scorsi e il cattivo andamento dei primi combattimenti hanno suscitato lo scontento del generale Lanz nei confronti del colonnello Barge. In sua vece il generale Lanz impone il maggiore Harald von Hirschfeld, che eseguirà d'ora in poi le direttive superiori con la massima decisione e violenza.

17 settembre.

Il generale Gandin e il colonnello Fioretti, rendendosi finalmente conto che il tempo è alleato dei tedeschi, ordinano un attacco concentrico alle posizioni di Karkadata abbandonate una settimana prima e la cui riconquista è di importanza primaria.

Ai reparti della fanteria della "Acqui", con il concorso di una decina di batterie tra cui quelle del 33° Reggimento di Romagnoli, si oppongono due battaglioni tedeschi (uno dei quali appena giunto di rinforzo) che possono contare sull'appoggio di ben 25 Stukas. La battaglia è aspra e sanguinosa. Tre battaglioni italiani riescono a penetrare fino a Pharsa, Kurkulata, Kontogurata e infine sono in vista di Karkadata. Il 1° Btg. Del 317° Fanteria invece, attardatosi in corrispondenza del ponte di Kimonico è il bersaglio di un bombardamento aereo a tappeto e quindi di un contrattacco. Il capitano di fanteria Achille Olivieri e il capitano dei carabinieri Giovanni Mario Guasco cercano di organizzare il reparto, ma altri attacchi concentrici che si susseguono fino alle 10,30 del 18 lo annientano. Cadono quattrocento soldati e trentasette ufficiali.

Alla mitragliatrice è caduto anche il caporale Bernardo Iannilli.

Nei giorni 18 e 19 settembre la grande battaglia di Cefalonia è un continuo tentativo da parte italiana di guadagnare nuove posizioni, frustrato dal fuoco sempre più intenso della truppa tedesche e dai bombardamenti aerei che si susseguono ininterrottamente.

Il diversivo nella zona di Capo Munta, non ha dato i risultati sperati.

18 settembre.

Il comandante di Divisione decide di inviare un motoscafo a Brindisi, per sollecitare aiuti.

Due giorni dopo, il 20, il generale Gandin scende tra la truppa di linea attestata sulla selletta di Kutsuli, presso la compagnia del capitano Ciaiolo. Il generale ha un'aria provata ma tuttavia

fiduciosa. Incita gli uomini a compiere l'ultimo sacrificio per conseguire una vittoria forse non così lontana, poiché si prevedono soccorsi aerei dall'Italia per l'indomani.

Poco dopo Gandin si presenta anche ad una delle batterie di Romagnoli, dislocate a Divinata. Manifesta un ottimismo che pare sincero. Anche il colonnello comandante dell'Artiglieria è rinfrancato.

Appena la luna è tramontata si scatena il fuoco infernale delle mitragliatrici e dei mortai tedeschi, che incendia il cielo e il mare.

La notte fra il 20 e il 21 settembre.

Due battaglioni tedeschi di cui uno della 104a Divisione Cacciatori, assalgono il 3° Battaglione del 317° Fanteria schierato sul monte Dafni, per attaccare posizioni di Karkadata. Il tenente colonnello Siervo e i suoi uomini, che hanno già subito un violento bombardamento, sono costretti ad arrendersi. Gli ufficiali, in tutto diciannove, e 148 soldati, vengono passati per le armi. Fra essi il capitano Pantano.

Il 22 settembre è l'ultimo giorno della battaglia di Cefalonia. Il generale Gandin è presente accanto ai suoi soldati.

Alla comparsa dello stormo micidiale degli Stukas, egli si trova nei pressi di una batteria contraerea. Accorre ad una mitragliatrice e si accinge ad aprire il fuoco.

Nel frattempo il motoscafo è riuscito a raggiungere fortunatamente Brindisi.

Gli alleati decidono finalmente di intervenire, bombardano la base di Araxos, sul continente, da cui spiccano il volo gli Stukas.

Ma ormai è troppo tardi, la sorte della battaglia di Cefalonia è già decisa.

Il 317° Rtg. Fanteria è stato eliminato alle 8,30 del 21. Ventiquattro ore più tardi anche i resti dei battaglioni del 17° Fanteria vengono annientati ad Argata, Razata e Kolumi.

Le batterie del 33° Rtg. di Romagnoli, distrutte il 21 nella difesa delle posizioni, non hanno interrotto il loro fuoco con l'alzo dei cannoni ormai *a zero*, ad altezza d'uomo. Analogamente il 22 hanno fatto quelle del capitano Mastrangelo.

Il cappellano Ghilardini frattanto, si adopera incessantemente nella sua missione di prete soldato. Con un'autoambulanza del 37° Ospedale da campo in pieno combattimento osa recarsi fino alle linee tedesche e chiede di consegnargli i feriti italiani. Riceve un netto rifiuto.

Come si è accennato, la battaglia di Divinata è stata vinta dai tedeschi: qui hanno perso la vita il Maggiore Fammelli, il sottotenente Ferrari, il tenente Ambrosini, il sottotenente Di Carlo, il caporal maggiore Maffeis.

Alle ore 12 del 22 settembre cadono gli ultimi baluardi di Razata e Procopata. Le fanterie tedesche si attestano all'ingresso di Argostoli, mentre il gruppo tattico Klebe occupa la piazzaforte.

Sono stati sbaragliati anche gli isolati nuclei della Resistenza greca che pure hanno dato il loro contributo alla lotta contro i tedeschi.

Alle ore 14 il generale Gandin accorda la resa senza condizioni. Già 1.315 suoi soldati sono caduti in combattimento. 5.325 saranno le vittime della rappresaglia che ha già avuto inizio.

27.

Fin dal 21 sono iniziate le esecuzioni di massa degli italiani che hanno difeso ad oltranza Karkadata, Kutsuli, Dilinata, Kuruklata, Pharsa, Davgata, Razata, Frankata. E questi sono solo alcuni dei luoghi che hanno visto i vincitori compiere le stragi di soldati e di ufficiali italiani.

A Troianata vengono depredati di ogni avere e concentrati in una radura sottostante 32 ufficiali e 602 soldati catturati nella notte. Sono tutti uccisi a colpi di mitragliatrice e di *machine-pistol*: un tedesco, dall'alto di un muretto, apre il fuoco su chi dà ancora segno di vita. Quindi il silenzio.

Un interprete tedesco si avvicina al cumulo dei cadaveri, grida nel suo italiano metallico:

- Italiani, se qualcuno è ancora vivo venga fuori. Non c'è più niente da temere. Tutto è finito.

Quindici ombre, intrise del sangue delle proprie ferite e di quelle dei compagni caduti, si alzano... Una raffica li abbatte. (Questo racconto verrà fatto in seguito dal tenente Ugo Zamparo che, con altri due, intuendo l'inganno, non si mosse, fingendosi morto).

In seguito alla resa, il generale Gandin e il suo stato maggiore vengono arrestati.

Il 24 settembre, a San Theodoro, vengono fucilati contro le mura della "casetta rossa" 129 ufficiali. Primo fra tutti il generale Gandin.

Fioretti, Gherzi, Cessari, Ricci, Romagnoli, Filippini, Olivieri, Mastrangelo, Gasco,

subiscono la stessa sorte. Di quel gruppo sono solo 37 ufficiali che riescono a sfuggire all'esecuzione: fra di essi il capitano Postal, il capitano Tomasi, il cappellano Formato.

Mentre sull'isola continuano le esecuzioni sommarie degli italiani inermi, navi cariche di morti e di prigionieri vengono fatte affondare al largo.

Padre Ghilardini si adopera senza posa presso il 2° Ospedale da campo di Argostoli.

Molti superstiti si sono rifugiati nelle case dei greci, che li nascondono con dedizione e solidarietà.

Per il capitano Pampaloni la sorte è al dunque benigna. Assediato con la sua batteria a Dilinata, è costretto alla resa dagli uomini della divisione "Edelweiss", che depredano i prigionieri di ogni avere e poi aprono il fuoco. Una pallottola gli attraversa il collo ma senza ledere organi vitali. Unico sopravvissuto della sua batteria, Pampaloni trova protezione presso una famiglia di greci. Gli sconsigliano di raggiungere l'Ospedale di Argostoli, dove nel frattempo i tedeschi prelevano gli ufficiali feriti per fucilarli.

Successivamente riuscirà a raggiungere il continente greco e a congiungersi con le formazioni partigiane.

Epilogo

E il capitano Apollonio?

Torniamo indietro di qualche giorno per seguire la sua vicenda.

E' ancora il 21 settembre. Il giovane capitano ha visto cadere nelle ultime trentasei ore ben 55 dei suoi artiglieri. Ha ordinato agli uomini di ripiegare ed è rimasto solo ai pezzi a sparare gli ultimi colpi.

Gli uomini della "Edelweiss" lo catturano e lo conducono in una radura dove sono raggruppati un'altra decina di fanti prigionieri.

Sfinito si appoggia ad un tronco di olivo, di spalle ad un altro soldato. Tre tedeschi li sorvegliano, uno con lo Schmeisser e due col moschetto. Un'aria tranquilla. Lo stormire delle chiome degli olivi. Il rombo degli Stukas è lontano. D'un tratto la raffica.

Il soldato appoggiato al tronco piomba addosso ad Apollonio e lo fa cadere a sua volta. Apollonio non capisce cosa stia avvenendo, ma l'istinto lo fa rimanere immobile. Un tedesco gli dà un calcio per vedere se si muove. Apollonio resta inerte.

Quando più tardi si solleva, i tedeschi sono andati via. Intorno solo morti. Il soldato che gli è spirato addosso gli ha salvato la vita.

Apollonio torna alle batterie. Leva il lenzuolo con cui hanno coperto il pezzo-base per indicare la conquista avvenuta e recupera il mitragliatore Beretta e il binocolo.

Smonta gli otturatori dei pezzi (li nasconderà più tardi nello scannafossi di una casa di greci presso i quali troverà ospitalità).

Tenta quindi di riportare in linea i pezzi semoventi catturati a Fauth. Non riuscendovi da solo, impiega un mezzo cingolato; farà fuoco, fino alla cessazione dei combattimenti dell'indomani.

Il capitano Apollonio sarà fatto prigioniero soltanto qualche giorno più tardi, quando le truppe "Edelweiss" sono già lontane, dirette a Corfù, dove applicheranno anche lì una spietata repressione, fucilando Lusignani con i suoi ufficiali.

Ma sulla testa di Apollonio pende addirittura una taglia in quanto la sua batteria è stata la prima ad aprire le ostilità. Riconosciuto nel campo di prigionia, viene sottoposto a processo sommario e condannato a morte. Solo la testimonianza in extremis del tenente Lange, uno dei territoriali cui Apollonio concesse l'onore delle armi, riesce a salvargli la vita.

Cefalonia nel corso dei mesi ha perso la sua importanza strategica e la Germania, ormai assediata e vicina alla disfatta, ha richiamato il grosso delle sue truppe.

Durante l'inverno del 1944 il capitano Apollonio riorganizza i soldati, prendendo contatto con una missione alleata e con i partigiani greci.

Alla vigilia dell'insurrezione popolare partigiana e italiana sopraggiunge a Cefalonia anche il redivivo capitano Pampaloni. I "Banditi della Acqui", agli ordini del capitano Apollonio "Pennanera", partecipano alla liberazione dell'Isola.

La bandiera italiana viene issata sui tetti di Cefalonia accanto a quella greca.

Il raggruppamento "Banditi della Acqui" sarà l'unico reparto italiano cui verrà concesso di rientrare in patria con le armi.

I caduti della Divisione Acqui furono 10.260, su un totale di 12.025 effettivi.

FINE

Quanto è stato scritto dagli Scarpelli e Virzi risulta essere una ricostruzione di sintesi veramente precisa di quegli avvenimenti. Un trattamento cinematografico è un passaggio ancora molto lontano da ciò che sarà il film terminato. Questo è quindi ricco d'informazioni che non saranno inserite necessariamente nella narrazione per immagini, ma serve agli autori per focalizzare gli eventi della storia, il clima generale, il carattere dei personaggi e la sua ambientazione. Se il film fosse stato realizzato esattamente com'è stato scritto nel trattamento *Cefalonia*, sarebbe risultato probabilmente eccessivamente didattico, ricco di troppi dettagli che ne avrebbero compromesso il ritmo e la sua fruizione. E' quindi inevitabile che la fase di scrittura seguente, la sceneggiatura, abbia ristretto la focale della narrazione maggiormente su alcuni personaggi, eliminando il superfluo. Bisogna inoltre tenere presente i costi di una produzione storica. Un film di guerra per essere credibile ha bisogno di un impianto scenografico, di un parco veicoli d'epoca, di effetti speciali e di un reparto costumi di tutto rispetto. Questo fa lievitare notevolmente i costi di queste produzioni, rendendole poco usuali nelle limitatezze economiche del cinema italiano. Un film come questo su Cefalonia, ricchissimo di tutti questi elementi, avrebbe avuto dei costi improponibili, obbligando probabilmente gli autori e il realizzatore, ad un consistente ridimensionamento nella costruzione del suo impianto visivo.

Ciò che è in ogni caso evidente, dalla narrazione appena letta, è l'approfondita ricerca storica che la caratterizza, che vede bilanciate le vicende così come sono state riportate nei saggi storici e nella memorialistica dei reduci. A questo rigore di ricerca, va aggiunta la capacità immaginifica dei suoi autori, che hanno organizzato il racconto cercando di evocare immagini da utilizzare nella successiva sceneggiatura. Dal punto di vista puramente letterario, il testo, in certi momenti paga una mancanza dei raccordi descrittivi che sono tipici della letteratura, non bisogna dimenticare però, che lo scritto non è letterario in senso stretto, ma è una stesura per il cinema, quindi tecnica, un'introduzione a quello che sarà il "manuale d'istruzione" del film, cioè la sua sceneggiatura. Il testo casomai, basandosi rigorosamente su opere scritte prima del 1988, non mostra l'evoluzione del dibattito incorsa negli anni successivi. Alcuni studi storici più recenti infatti, tendono a ridimensionare il numero totale dei morti¹⁷, pur mantenendo la tragicità della vicenda umana inalterata. Essa, continua a rinnovare il valore di quell'opposizione in armi ai tedeschi, che va considerata come il primo atto eclatante di distacco dal regime compiuto per scelta, fondamenta della futura Italia post fascista.

Alla luce dei fatti, considerando che sull'episodio sono stati realizzati in Italia solo un film, *I giorni dell'amore e dell'odio, Cefalonia* (2001 Clavier Salizzato) e una breve serie di due puntate per la televisione dal titolo, *Cefalonia* (2005 Riccardo Milani) andata in onda l'11 e 12 aprile 2005

¹⁷ vedere Massimo Filippini *I caduti di Cefalonia: fine di un mito*, IBN editori, 2006 Roma

sulla RAI, sembrerebbe che il nostro cinema abbia perduto le proprie capacità di raccontare i grandi eventi della storia del paese.

In occasione di una lezione di scrittura per il cinema, Giacomo Scarpelli sostenne che “Se gli americani avessero avuto una Cefalonia, ci avrebbero realizzato un centinaio di film”.¹⁸ A distanza di anni, gli ho chiesto di approfondire cosa intendesse con quella frase e lui ha spiegato che “[...] il cinema americano è la storia degli Stati Uniti, ha sempre raccontato le sue vicende, i suoi ideali, le sue epopee, delusioni, conquiste, sconfitte etc., spesso attraverso gli occhi di comuni cittadini. In Italia questo è stato fatto raramente; in un certo senso il neorealismo ha raccontato l'Italia del 40-50, e la commedia all'italiana ha raccontato l'Italia del 1960-1970, ma il resto del cinema italiano no. Solo storie personali od ombelicali. Pensa a *Tempo di uccidere*: l'unico romanzo (e film) sull'Italia coloniale: anche qui, gli americani sai quanti film ci avrebbero fatto”.¹⁹

Sullo studio realizzato per documentarsi sulla vicenda di Cefalonia aggiunge: “L'impressione che avemmo all'epoca è che Gandin fosse un personaggio antiquato, attaccato ad un modo di fare la guerra superato, ma sostanzialmente corretto ed eticamente rigoroso. Infatti lasciò che le sue truppe votassero democraticamente (questa fu proprio la grande novità). Apollonio era un tipo curioso, direi simpatico. In abiti civili e fuori casa aveva un'aria quasi dimessa e timida, in casa invece (una specie di museo con lance e stendardi), si muoveva come un pesce nell'acqua. Ci raccontò un sacco di episodi, che poi mettemmo nel trattamento. Pampaloni l'ho visto, anche se non proprio conosciuto, [...] a Firenze in occasione di una proiezione di *Tutti a casa*”.²⁰ A proposito di Cefalonia “[...] per la verità, oltre al trattamento esistono ben due versioni della sceneggiatura: una cinematografica e una televisiva (era l'epoca in cui si pensava di girare due versioni per due pubblici). Fu pubblicato il trattamento perché era più breve e denso”.²¹

1.4 Cefaloniti, italiani, una faza, una raza

L'approccio allargato proposto in questo testo, ha portato ad affrontare in via trasversale sia gli aspetti prevalentemente storici della vicenda, sia quelli normalmente tralasciati dalle ricerche di questa natura. E' solo a partire dagli anni '80 infatti, che gli storici hanno finalmente scoperto il cinema, in particolare quello bellico, come prospettiva di ampliamento per i loro studi, cominciati peraltro con quello sulla resistenza visto l'impatto storico-ideologico-politico avuto dal genere sulla società. Viceversa, è stata fin da subito opinione diffusa tra gli storici di cinema, che non si potesse studiare il '900 escludendo di considerare anche le immagini quali documenti di natura storica,

¹⁸ Presso *Scrittura e Immagine Istituto Internazionale Multimediale* di Pescara il 28 novembre 2001

¹⁹ Intervista rilasciata all'autore da Giacomo Scarpelli il 15 settembre 2009

²⁰ Intervista rilasciata da Giacomo Scarpelli all'autore il 24 settembre 2009

²¹ Intervista rilasciata all'autore Giacomo Scarpelli il 24 gennaio 2010

essendo queste un elemento di forte caratterizzazione che ha trasformato le società e il rapporto tra queste e il potere. Mentre le immagini di un film sono in grado di restituire la continuità temporale tale e quale a com'è percepita nella vita, il discorso storico ha invece bisogno di riorganizzare il tempo e gli episodi in un nuovo contesto, facendo perdere in questo modo la percezione di successione lineare agli eventi. Sia le immagini che i documenti sono solo dei frammenti di storia, testimoni [s]oggettivi di un evento la cui organizzazione ne determina spesso la rilevanza, così come ribadito dallo storico del cinema Pierre Sorlin secondo il quale “Spesso è il documento che rende un episodio rilevante”²² non l'episodio in sé.

Prendendo in considerazione l'uso che il fascismo ha fatto del cinema, ci si rende conto che esso era inserito all'interno di un ampio progetto educativo atto a celebrare, attraverso la storia dell'antica Roma, quella del regime. Non furono, infatti, mai realizzate pellicole né sul risorgimento, né sulla prima guerra, momenti storici molto vicini al regime ma che avevano visto la casa sabauda protagonista assoluta della loro buona riuscita. Attraverso inevitabili manipolazioni, esso cercava di creare quelle similitudini atte ad infondere un senso d'appartenenza, identità e continuità storica con i fasti del passato alla giovane nazione, creando una continuità ideologica tra l'antico impero e il fascismo. La propaganda di regime, al passo con i tempi, utilizzava tutti i *media* allora disponibili per piegare la storia alle proprie esigenze, scrivendo in questo modo la propria. Cinema, cinegiornali, radio, stampa e letteratura parlarono con voci diverse di un unico argomento, il regime stesso, immagine e sostanza della nuova Italia, cercando di cancellare ogni voce non allineata. Per il cinema fu emanata nel 1938 la “legge di monopolio”, che attraverso il controllo della distribuzione impediva, di fatto, l'ingresso in Italia della produzione estera non gradita. Contemporaneamente all'aumento del controllo censorio, cominciarono a nascere movimenti di pensiero critico nei riguardi del fascismo dalla base del regime stesso. Tra gli intellettuali e universitari d'origine medio-bassa borghese, cominciò a serpeggiare una certa disillusione verso il sistema, divenuto puro conservatorismo rispetto al radicalismo delle origini. Questi, definiti alle volte “fascisti di sinistra”, cominciarono così a coltivare idee antisistema che li avvicinava al movimento antifascista, il quale, dopo la caduta del regime, rientrò legittimato sulla scena politica. Il fermento era tale, che gli editori continuarono a pubblicare romanzi e riviste a rischio di sequestro per filo americanismo, o a causa della razza ebraica dell'autore. Gli editori, cercavano di far convivere la richiesta che proveniva dal pubblico con il controllo del regime, a Bompiani ne bloccarono 131. Con la guerra, la bonifica culturale si appesantì a tal punto che in un solo mese del 1942 furono sequestrati l'85% dei periodici per bambini.²³ Non andò meglio nella Germania di Hitler, nell'Unione Sovietica di Stalin e a ben vedere nemmeno nelle democrazie, considerando

²² Pierre Sorlin, *Cinema e identità europea. Percorsi nel secondo Novecento*, La nuova Italia, Firenze 2001, p. 184

²³ vedere David Forgacs *L'industrializzazione della cultura italiana*, il Mulino Bologna 2000

come il west, mito patriottico degli U.S.A., fu descritto falsificandone profondamente la storia, o di come l'Inghilterra abbia raccontato il proprio periodo coloniale.

Nonostante le deformazioni propagandistiche più o meno palesi, le ri-creazioni di miti antichi e moderni e la realtà con la quale gli italiani dovevano confrontarsi giornalmente, viene da chiedersi in che modo sia potuta nascere quell'intesa che ci fu tra i soldati italiani e i "nemici" dell'isola greca, che è stata forse unica nel panorama della seconda guerra mondiale.

L'invasione della Grecia, avvenuta il 28 ottobre 1940, fu voluta da Mussolini e da larga parte dell'apparato dirigente fascista, ma non vista di buon occhio da quello militare, anche se finì per accettarla e portarla a termine. Esso conosceva bene l'impreparazione dell'esercito, aggravata dall'ampiezza degli scacchieri che si andavano profilando e dalla smobilitazione in corso delle classi veterane, che avevano accumulato tra i due e tre anni di servizio militare attivo inclusa la campagna contro la Francia. L'attacco alla Grecia oltre che militare, fu un fallimento logistico e organizzativo, tanto che Mussolini non rifiutò l'aiuto offerto da Hitler per risolvere rapidamente la situazione e togliersi d'impaccio. Fu così che alla resa firmata il 23 aprile 1941, seguì la spartizione e l'occupazione del territorio ellenico da parte delle forze dell'asse, e alle ore 14,30 del 30 aprile, con un lancio di paracadutisti, gli italiani irruperono spettacolarmente a Cefalonia. La missione fu la prima azione operativa effettuata dalla divisione Folgore, che vide impegnate due compagnie comandate dai capitani Macchiato e Avogadro del 2° battaglione, sotto la responsabilità del maggiore Zanninovich. Quando era in corso, via treno, il trasferimento da Tarquinia, sede della scuola paracadutisti, all'aeroporto di Galatina (Le), luogo di partenza per la missione, ad un'ora prestabilita Zanninovich aprì la busta contenenti gli ordini operativi. Fino a quel momento i paracadutisti erano convinti di andare in missione su Malta, che invece nei fatti si materializzò in Cefalonia. Era il 28 aprile. Tra ordini e contrordini e una certa competizione tra l'aeronautica e l'esercito, il 29 furono messi a disposizione tre aerei SM82 e la mattina del giorno dopo il reparto partì. Al primo passaggio sull'obiettivo il primo a lanciarsi fu Zanninovich con gli uomini, mentre al secondo passaggio furono lanciati i materiali.²⁴ Ricorda quel momento Antonia Rouchota testimone diretto dell'episodio: "Avevo 15 anni quando gli italiani sono arrivati a Cefalonia. Il mio villaggio si chiama Kontoghena'da, nella penisola di Paliki, si trova su una collina dalla quale li abbiamo visti scendere dal cielo con i paracadute."²⁵

Un altro cefalonita, Giorgio Caraviotis, era invece a Kastro: "Ero con mia sorella, guardavamo i paracadutisti scendere. Ero in compagnia di altri, uno, che è diventato direttore di banca ad

²⁴ vedere Nino Arena, *Aquile senza ali*, Mursia, Milano 1970

²⁵ Videointervista rilasciata nel luglio 2008 per il documentario *Cefalonia tra memoria e immaginario* (2010 Fabrizio Bruni) disponibile presso l'Istituto Storico della Resistenza dei Militari Italiani all'Estero di Arezzo. Traduzione di Tonia Farandatou. La trascrizione ha obbligato un minimo adattamento del contenuto alla forma scritta senza alterarne il senso.

Argostoli pregava -Madonna mia, fa che siano i tedeschi-. Invece dei tedeschi erano gli italiani. Nella caduta, due o tre sono morti sbattendo sulle montagne.²⁶ Avevo circa vent'anni, non ho avuto paura. I primi paracadutisti che ho incontrato erano ad Argostoli, erano mischiati con le camicie nere. Io non parlavo l'italiano, sapevo qualche parola di francese, inglese e spagnolo perché avevo lavorato due anni nella marina mercantile. Parlavo con loro in spagnolo perché assomiglia all'italiano. In Grecia non portavamo le barbe, non salutavamo romanamente, non avevamo la camicia nera, non eravamo abituati a quelle cose. La guardia davanti al palazzo del governo dell'isola sbatteva i tacchi, erano cose folcloristiche per noi. Qui da noi, durante la dittatura fascista di Joannis Mataxas, se sbagliavi ti prendevano e ti sbattevano in una remota isola con un solo pezzo di pane al giorno per cibo. Con gli italiani se eri bravo loro erano bravi, se eri cattivo loro ti trattavano come tu trattavi loro. Le donne di Cefalonia hanno amato i soldati italiani.”²⁷

Ciò che emerge da queste testimonianze sembra un iniziale e comprensibile timore verso l'occupante, ma anche un'orgogliosa reazione di dignità che inizialmente portava a far preferire i tedeschi agli italiani. Essendo stati gli italiani, i primi aggressori della Grecia, per lunghi mesi messi in difficoltà sul campo di battaglia dal piccolo esercito greco e vincitori semplicemente grazie all'intervento dei loro alleati, erano considerati i veri nemici. Il tempo cambierà questi sentimenti.

Notizie frammentarie sulla vita nell'isola si possono trovare consultando il gazzettino *Nuova Cefalonia* pubblicato in doppia lingua durante l'occupazione, le cui copie sono conservate presso la Koryialenian Library d'Argostoli. La cadenza delle edizioni era variabile, in esse, con il tipico lessico dell'epoca, si parlava di Italia agli isolani, mentre le voci locali erano di tenore minore, relegate normalmente nei trafiletti dei bollettini. A titolo d'esempio, sul numero stampato in occasione della caduta di Mussolini, la prima pagina mette in risalto la notizia che “Vittorio Emanuele III assume il comando delle forze armate” mentre nel fondo trovano posto il “Messaggio di Badoglio” e il “Proclama agli italiani”. Sull'isola, lontana dalle influenze dirette del fascismo, con una buona dose d'ipocrisia non era nemmeno citato Mussolini e commentata la sua fine. Il cambiamento è presentato come un rinnovamento al vertice che semplicemente rimuoveva gli ultimi vent'anni di storia italiana, tacendo sulle complicità istituzionali di cui aveva goduto. Il numero con la notizia dell'armistizio invece non uscì mai in quanto la sua pubblicazione fu impedita dalla piega che presero gli eventi. Tra le attività italiane sull'isola spicca, tra gli avvisi locali, l'istituzione di corsi di lingua aperti alla popolazione. I corsi non erano tenuti

²⁶ Nel testo di N. Arena *op. cit.*, non si fa menzione di caduti. A p. 51 si legge “[...] alcuni paracadutisti si fratturano gli arti inferiori; uno, caduto più malamente degli altri, si busca una commozione cerebrale; altri sono semplicemente contusi [...]”.

²⁷ Videointervista rilasciata all'autore nel luglio 2005, in parte presente in *L'ultima memoria Cefalonia* (2005 Fabrizio Bruni) e *Generazione tradita* (2007 Fabrizio Bruni), quest'ultimo disponibile presso l'Istituto Storico per la Resistenza dei Militari Italiani all'Estero, d'Arezzo. La trascrizione ha obbligato un minimo adattamento del contenuto alla forma scritta senza alterarne il senso.

necessariamente secondo un canone ufficiale, Giorgio Caraviotis ricorda così il suo incontro con un'insegnante: "Una volta ero nella spiaggia di Macri Gialos, c'era una donna che mi disse –Buon giorno. Io ripeto -Buon giorno. -Non parli italiano? –No- rispondo io. –Caro mio, tu sei una persona intelligente che lo imparerebbe facilmente. Te lo insegnerò io- C'incontravamo in spiaggia e scrivevamo sulla sabbia, fino al giorno che la donna fu rimandata in Italia."²⁸

Sui bollettini dei naviganti non erano rare le segnalazioni di mine alla deriva, mentre in quello del 18 Marzo 1943-XXI si legge; "causa un'esercitazione di tiro contraereo, viene interdetta la navigazione nella baia di Lividi fino a due miglia a nord di Capo San Teodoro."

Attraverso la lettura del "Bollettino Reati" pubblicato sullo stesso giornale, è possibile inoltre seguire l'attività svolta dai carabinieri e, di conseguenza, farsi un'idea di come la popolazione civile si comportava in quei giorni. I reati commessi dai cefaloniti sono di lieve entità, variando dalla violazione delle norme sul coprifuoco a piccole attività illegali, legate più alla sopravvivenza che alla sovversione. Alcuni esempi: "L'arma dei C.C.R.R. ha accertato i seguenti reati: il 31.07.42 ha denunciato Demostene Capato e Evangelo Capato, perché trasportavano da Davgata per ignota destinazione 100 lb. di formaggio." Su un altro bollettino: " [...] Arrestati i Nicola Vaglianatos e Panaghis Manolatos per macellazione clandestina di vitello e vendita a prezzo superiore del calmiero. Arrestato Gerasimo Marcatos abitante di Davgata per furto di biancheria." In altri si danno notizie di cattura di evasi e di condanne da parte del Tribunale Militare di civili.

La guerra e l'occupazione rendevano problematica la sopravvivenza nell'isola, l'approvvigionamento di cibo fresco diveniva una faccenda primaria per occupati e occupanti. Ricorda Caraviotis: "Avevo molte preoccupazioni. Noi ricevevamo dei soldi dall'america grazie ai miei due fratelli che erano lì, loro erano per noi la sola risorsa per sopravvivere. Con la guerra non li ricevevamo più, allora mi dissi che dovevo trovare il modo di aiutare la mia famiglia perché avevo una sorella di 16 anni, mia madre e mio padre, che ne aveva 79, a cui pensare. Non riuscivo a guardarli mentre piangevano per la fame, era come un castigo per me. L'ultima lettera che avevamo ricevuto conteneva circa 60 dollari. Parlo con mio padre, gli dico che l'epoca in cui era lui il capofamiglia è passata, che quella era la mia epoca. La discussione fu lunga, gli dissi che il nuovo capofamiglia dovevo essere io, se voleva bene se no me ne sarei andato. Accettò, gli chiesi i soldi e andai al mercato dove comprai più di mezzo sacco di caffè, circa 40, 50 chili. Portatolo a casa i miei genitori mi dissero che ero impazzito, che loro volevano cose da mangiare non il caffè. Gli risposi che con la guerra sarebbe venuto un giorno in cui un chicco di caffè avrebbe avuto il valore dell'oro. Gli italiani non potevano più prendere il caffè dal Kenia o dall'Etiopia perché era tutto chiuso. Mio padre disse che il mio ragionamento era giusto e che potevo fare come volevo. Questa

²⁸ Videointervista rilasciata all'autore nel luglio 2005, in *op. cit.*

era stata la decisione che mi faceva essere più sicuro del futuro. Se però gli italiani avessero saputo del caffè lo avrebbero sequestrato, quindi fu nascosto e non ne fu fatta parola. La seconda cosa che decisi fu quella d'imparare meglio la lingua e ciò avvenne frequentando i soldati, andando in biblioteca, attraverso lenti progressi.”²⁹

Antonia Rouchotà ricorda: “Quando i soldati sono giunti nel paese, hanno occupato una grande casa disabitata con balcone e giardino che hanno trasformato nella “carabinieri”, [caserma dei carabinieri]. All’inizio non sapevamo che tipi di persone potevano essere, però col tempo, avendo visto come si comportavano, non avevamo più paura. Non facevano del male, non volevano farne. Solo se qualcuno si comportava male lo arrestavano. I nomi dei carabinieri erano Rizzo, Olivio e Tino, del comandante non lo ricordo. Questi passavano il loro tempo suonando la chitarra, il mandolino, cantavano, erano di buon carattere, allegri. Quando finivano di suonare dicevano ‘finita la musica, passata la festa’. Mia cugina si chiamava Teresa, a loro piaceva ascoltare un nome italiano così ripetevano spesso ‘Teresa’, ‘Teresa’, chiamavano ‘bella’ le ragazze.

Avevo un telaio in casa con cui facevo i vestiti. Una volta è passato Rizzo, voleva entrare facendo lo stesso suono che fa il telaio, drindrindrin. Io e mio fratello abbiamo chiuso la porta in modo che non entrasse, dopo un po’ se n’è andato.

C’erano alcuni greci che avevano buoni rapporti con gli italiani, questi gli dicevano chi aveva gli animali, così gli italiani sapevano dove andare a prenderseli. La mia famiglia aveva delle pecore, un giorno i carabinieri sono venuti a casa e hanno detto a mia madre –Bèèbèèbèè- perché volevano una pecora. Lei non poteva negare di averne, allora è andata al prato con mio fratello a prenderne una e gliel’hanno portata. Il giorno dopo gli italiani sono tornati a casa nostra e ci hanno donato del riso. Un’altra volta mio padre voleva ucciderne una per cucinarla, ma non voleva che i carabinieri lo sapessero. Una persona del villaggio glielo ha detto, così i carabinieri sono venuti a casa per sequestrarla. Io ero sola, la cercavano in soffitta, nel forno, non trovandola se ne sono andati.

Una volta [nel ‘42] avevano arrestato un mio cugino e l’avevano chiuso nella carabinieri. Durante la notte lui ha rubato un agnello che i carabinieri avevano lì, lo ha portato via e si è nascosto in una tomba micenea che un archeologo aveva scavato. Dopo molto tempo è tornato a casa e si sono mangiati l’agnello.

Dopo la battaglia gli italiani erravano e si nascondevano nelle campagne, in montagna, avevano fame, sete, erano in condizioni miserabili. Una sera Rizzo è ritornato al villaggio, è andato a casa della famiglia di Teresa per chiedere qualcosa da mangiare; ha preso un po’ di pane e se n’è andato. Aveva paura di rimanere là ed è ritornato ai campi. Non si sa se è sopravvissuto.”³⁰

²⁹ Videointervista rilasciata all’autore nel luglio 2005 parte in *op. cit.*

³⁰ Videointervista rilasciata nel luglio 2008 in *op. cit.*

L'origine di questo lavoro è legata all'incontro con il reduce Achille Di Nisio, classe 1923, nel 1943 appartenente al III battaglione del 17° reggimento fanteria Div. Acqui. Per motivi di studio richiese il permesso, al presidente della sezione A.N.C.R.³¹ di San Giovanni Teatino (Chieti) sig. Luigi Chiacchiaretta, di realizzare una serie di video-interviste agli iscritti, legate alla loro esperienza di soldati nella seconda guerra mondiale. Di Nisio fu uno dei più entusiasti e tra coloro che maggiormente desiderarono che il progetto si realizzasse. I suoi ricordi erano nitidi e coprivano tutta la sua partecipazione al conflitto lungo un arco temporale che andava dal '43 al '45.

Chiamato alle armi il 14 gennaio '43 nel 14° fant. Chieti, dopo l'addestramento il suo scaglione fu destinato a rinforzare quello del 50° fanteria di Ascoli Piceno, che arrivò in questo modo ad un totale di 800 fanti. Con straordinaria coincidenza furono equipaggiati e destinati al fronte russo, proprio nel momento in cui lo sfondamento sovietico era avvenuto, la ritirata delle fanterie dal Don falliva e la perdita dell'intero ARMIR si stava materializzando. La rapidità degli eventi bloccò il loro trasferimento in quelle terre, facendoli sostare temporaneamente a San Severino Marche, nel convento di San Domenico, trasformato in quel periodo in luogo d'accantonamento e transito per militari. Ancora oggi sul suo portone, sono visibili i graffiti con nomi, classi e date, scolpiti nella parte interna da alcuni soldati che vi hanno sostato. In quei 15 giorni di permanenza, nonostante fossero state soppresse le libere uscite per evitare diserzioni, ci furono parecchie fughe attraverso le finestre dopo averle liberate dalle grate. Arrivò infine la comunicazione della nuova destinazione; complementi per la Divisione Acqui. La cosa fu vista come un cambio fortunato, però Di Nisio si rivolse all'ufficiale portandolo a conoscenza della voce che attraverso "Radio Fante" circolava tra i soldati, preoccupandoli: "-Ci dite Grecia, ma a Belgrado ci imbarcate sul Danubio e attraverso il Mar Nero ci portate in Russia. Ce lo dite per non farci spaventare-. -No Di Nisio, stai tranquillo-"³² fu la risposta che ricevette.

La tradotta toccò Lubiana, Zagabria e una volta giunta a Belgrado la tensione tra i soldati fu forte. La vista dei battelli ormeggiati sul fiume li preoccupava molto, si attendevano da un momento all'altro l'ordine di scendere che invece non arrivò. Il treno ripartì, proseguendo il suo percorso che avrebbe avuto come tappa la Bulgaria. Di Nisio prosegue così il suo racconto: "Durante il viaggio il treno si è fermato parecchie volte. Lungo la ferrovia c'erano i pali telefonici, i partigiani quando prendevano gli italiani li impiccavano, chi per i piedi, chi per la testa, gli cavavano gli occhi, gli tagliavano i testicoli, non li ammazzavano, gli facevano degli sfregi. Il comandante ci disse -Non vi spaventate se lungo la ferrovia troveremo i nostri fratelli appesi-. Prima del nostro treno ne passava uno blindato che quando trovava le mine dava l'allarme e sminava la ferrovia. Ci dissero che c'era l'allarme. Dopo qualche ora ci comunicarono che i partigiani avevano messo una mina, la tradotta

³¹ Associazione Nazionale Combattenti e Reduci

³² Videointervista rilasciata all'autore nel 2004

prima di noi si era rovesciata e saremmo rimasti fermi per tre giorni. Quando siamo ripartiti, nel luogo dell'agguato abbiamo visto un treno precipitato dalla montagna e il genio civile che lavorava. Dopo giorni di viaggio nella tradotta avevamo finito il cibo e l'acqua. Raggiunta Atene anziché rifornirci ci dissero che ci avrebbero dato da mangiare nella sosta di Patrasso, ma giunti lì non ci diedero nulla. »³³

Lo sbarco a Cefalonia avvenne per scaglioni nel marzo del 1943, quello di Di Nisio, dopo la traversata del tratto di mare su un natante greco, approdò a Fiscardo: "L'ufficiale disse -Dobbiamo andare dall'altra parte dell'isola verso la capitale, dobbiamo fare poca strada, là troveremo il comando di divisione che ci darà da mangiare-. C'era una stradina bianca che saliva, ci avevano dato le scarpe militari, le calzette non si usavano avevamo le pezze da piedi. Con quelle scarpe non ci avevamo mai camminato e si rompevano di dietro, sul calcagno. A quei tempi, quando eravamo giovani, di scarpe ce n'erano poche e noi non eravamo abituati a portarle. Non ce la facevamo più a camminare. -Signor tenente quando arriviamo? -Tra poco, vedete quella montagna? E' lì dietro-. Cammina, cammina, non si arrivava mai. »³⁴

Arrivati in un villaggio che sembrava abbandonato, gli ordini furono di levare le sicure ai fucili e di stare pronti a sparare; non vi trovarono né cibo, né greci. Il proseguimento della marcia portò al primo incontro diretto con gli isolani. Questi lavoravano nei campi o curavano gli animali e guardavano con pietà quei militari stracarichi e affaticati. Erano ormai passati quasi due anni dall'arrivo dei primi italiani, la gente si era abituata alla loro presenza ed era già nata una forte intesa. Lungo la strada per Argostoli, ogni qualvolta che s'incontravano abitazioni civili, quella massa chiedeva l'acqua per dissetarsi che non gli era mai negata. Purtroppo, visto l'alto numero dei soldati, i pozzetti di cui disponevano i civili si esaurivano molto rapidamente e non tutti riuscivano a bere, lasciando a secco italiani e greci. A sera, finalmente giunti alla caserma "Mussolini", trovarono le cucine chiuse ma ricevettero pane e scatolette con le quali riuscirono a sfamarsi.

Destinato come già ricordato al III btg. del 17°, nei giorni successivi la sua compagnia occupò un caposaldo posto nell'area di un vecchio monastero in rovina che i greci chiamavano Kiriakì, situato su un crinale che si affaccia sulla piana di ulivi dove si trova anche il villaggio di Razata, a pochi chilometri di distanza da Lakitra, sede del comando di reggimento. "Al filo spinato dell'accampamento legavamo le scatolette vuote delle razioni, in modo che se qualcuno voleva penetrare queste avrebbero sbattuto allertandoci. Una notte abbiamo sentito un rumore che non finiva mai. -Di Ni', Di Ni' sveglia, qua sotto ci stanno i partigiani!-, -Mo' che facciamo?-. Un

³³ Videointervista rilasciata all'autore nel 2004, in parte nel documentario *L'ultima memoria Cefalonia* (2005 Fabrizio Bruni) e *Generazione tradita* (2007 Fabrizio Bruni) quest'ultimo disponibile presso l'Istituto Storico per la Resistenza dei Militari Italiani all'Estero, di Arezzo. La trascrizione ha obbligato un minimo adattamento del contenuto alla forma scritta senza alterarne il senso.

³⁴ Videointervista rilasciata all'autore nel 2004, in parte presente in *op. cit.*

asinello si era infilato tra il filo spinato ed era rimasto agganciato. Il capoposto urla –Alto là! Chi va là!- Lo dà tre volte, dopo la terza volta senza risposta parte la raffica di mitragliatrice che prende l’asinello; ucciso! Il capoposto era responsabile dell’accaduto. –Mo’ che facciamo?-. L’asino è stato preso, portato dentro l’accampamento. La carne di somaro è buona, è stato spellato e cotto. Per non far venire la puzza la pelle è stata seppellita in montagna e le tracce di sangue lavate. Il giorno dopo il proprietario cercava l’asino, lo chiamava per nome, nessuno ebbe il coraggio di dirgli cosa era accaduto.”³⁵

I servizi svolti erano perlopiù di collegamento con il comando reggimentale posto a Lakitra, corvè, rifornimento d’acqua e legna per alimentare la cucina e istruzione armata. “I greci scendevano dalla montagna per andare ad Argostoli con degli asinelli piccoli, sui quali ci si mettevano fino a tre persone. Noi stavamo sulle strade per fare istruzione d’armi e questi asini avevano paura. Allora ci accantonavamo sui lati, i greci passavano e ci ringraziavano.

Un giorno un prete ortodosso, una brava persona, ci disse -Quando volete l’uva per la compagnia me lo dite e ci penso io-. Lui parlava con i greci, i quali facevano una gabbietta di frutta di 20 o 30 chili e ce la portava. Aveva due figlie, due belle ragazze, che facevano le sarte. Una sera siamo arrivati a casa sua e lui ha fatto finta di non esserci. Uno che era con noi, un bergamasco, disse –Questa primadonna di prete con due figlie...- Il Papas sentì tutto, lasciò passare un po’ di tempo ed entrò facendo finta di essere arrivato in quel momento. Prima che ce ne andassimo ci disse –Voi qua potete venire quando volete, però non vi permettete di assalire le mie figliole...-. Appeso dietro la porta aveva un fucile a retrocarica. Disse –Io faccio il prete, ma a voi faccio come a quell’asinello; vi spello e vi metto sottoterra-. Ci facemmo un sacco di risate.

Andavamo a fare legna per la cucina nei boschi, cinque, sei soldati in camion. Un vecchietto che abitava in montagna aveva dei piccoli pozzi, strettissimi, dove riparava l’acqua per darcela quando andavamo. Il vecchietto aveva bisogno, era rimasto solo, così il sergente diceva al cuciniere di preparare del cibo da portargli perché era tanto bravo con noi. Allora il cuciniere preparava roba secca, un po’ di prosciutto, formaggio, pagnotte, roba così che non si rovinava. Dopo fatta la legna ci fermavamo da lui al fresco, sotto gli alberi. Sto vecchietto ci ringraziava tanto, –Beati gli italiani che credono a quelli che hanno fame-. Sapeva dire solo questo, ci voleva un bene da matti. Quando sentiva il rumore del camion che saliva, sto vecchietto usciva di casa e batteva le mani.”³⁶

“Nella capitale c’era una pompa che funzionava a mano, dove i civili andavano a prendere l’acqua e gli italiani andavano a fare rifornimento per le compagnie con la someggiata. Con noi si

³⁵ Videointervista rilasciata nel luglio 2006, in parte contenuta in nel documentario *Cefalonia tra memoria e immaginario* (2010 Fabrizio Bruni), disponibile presso l’Istituto Storico della Resistenza dei Militari Italiani all’Estero di Arezzo. La trascrizione ha obbligato un minimo adattamento del contenuto alla forma scritta senza alterarne il senso.

³⁶ Videointervista rilasciata nel luglio 2006, in *op. cit.* La trascrizione ha obbligato un minimo adattamento del contenuto alla forma scritta senza alterarne il senso.

raccomandavano; quando arrivano le donne o i greci con i secchi per prendere l'acqua, dovete farli passare, quelli sono civili quindi privilegiati”³⁷

“C'erano le creste delle montagne tutte attorno alla pianura, un capitano stava là con la sua compagnia. Aveva un'orchestra e prima del silenzio faceva musica di tutti i tipi, canzoni napoletane, 'Santa Lucia', 'Mamma' tutte musiche di quell'epoca. I greci che abitavano sulle creste e nella valletta lo sentivano e dicevano –Quant'è bella la musica italiana, quanto ci piace-. Il comando è venuto a sapere che i civili la volevano, così nella capitale ogni tanto si faceva una festa, si ballava, si sentiva la musica. Però noi eravamo in tanti e nelle compagnie si veniva sorteggiati.”³⁸
A Di Nisio toccò una sola volta di andare e fu per la proiezione di un film, preceduto dall'immane cinescopio del Luce, alla quale assistettero anche molti cefaloniti.

“Era il mese di maggio, sei ragazze lavoravano nella vigna e cantavano in greco. Con me c'erano Pantalone Agostino e Savino Fernando di Chieti Scalo. Agostino, che era un po' femminaiolo, diceva: -Che vogliamo fare con queste ragazze?-, -Agostì, non facciamo pazzie che queste potrebbero essere le nostre sorelle!- [una volta conoscitele] Le ragazze volevano sapere della vita in Italia, com'erano le donne, come andavano vestite. Noi allora sapevamo poche parole di greco e rispondevamo in italiano, una di loro traduceva alle altre. –Qua da noi, quando un greco s'innamora di una greca, per tanto tempo parliamo per strada, in luoghi all'aperto e poi si presenta in famiglia. In Italia come funziona?- -Da noi in Italia è la stessa cosa-. Loro ridevano, quella che parlava l'italiano ci disse –Portateci in Italia.- –Non possiamo c'è la guerra-. Le greche dell'isola erano tutte belle ragazze, ti dico delle belle ragazze, a volte ci veniva in mente qualche cattivo pensiero e loro se n'accorgevano, però non le abbiamo mai molestate.”³⁹

Ricorda Caraviotis “Mi piaceva fare amicizia, un ragazzo cosa vuol fare? Ho conosciuto un dottore, il dottor Boni, un bravo ragazzo che aiutava il popolo, lui aveva una trentina d'anni io una ventina, era un bravo ragazzo. Ho conosciuto un certo Mimilione, sergente o sergente maggiore non ricordo. Prima che la battaglia tra italiani e tedeschi cominciasse, è venuto con una valigia dicendo –E' per te- dissi -Mimi grazie, ma non posso accettare-. –Perché?- –Perché non posso, non voglio niente perché qui è un piccolo paese, un piccolo mondo, siamo una piccola comunità, non posso invitarti nella mia casa perché qui tutti vedono tutto. Tu non puoi capire, se prendo la valigia e qualcosa succedesse tra voi e i tedeschi io dovrei darti rifugio. Non posso perché c'è la mia famiglia

³⁷ Videointervista rilasciata all'autore nel 2004, *op. cit.* La trascrizione ha obbligato un minimo adattamento del contenuto alla forma scritta senza alterarne il senso.

³⁸ Videointervista rilasciata all'autore nel 2006, *op. cit.* La trascrizione ha obbligato un minimo adattamento del contenuto alla forma scritta senza alterarne il senso.

³⁹ Videointervista rilasciata nel 2006, in parte in *op. cit.* La trascrizione ha obbligato un minimo adattamento del contenuto alla forma scritta senza alterarne il senso

che potrebbe andarci di mezzo! Era molto mio amico ma non potevo, non c'era solo lui, ne conoscevo 'ventimila' di Mimilione.

Ho conosciuto un marconista, sottufficiale di marina che veniva da Ischia, si chiamava Franco, non ricordo il suo cognome, era una brava persona alla quale però non ho mai chiesto nulla per me. Un giorno [la battaglia era già cominciata] mi disse –Giorgio coraggio, sono in contatto con la Vittorio Veneto a Malta, dicono che vengono-. Erano tutte stronzate inglesi, propaganda, dicono veniamo e invece... Quando la battaglia era in progresso Franco mi ha detto –Giorgio mi aiuti a mettere il telegrafo in un rifugio?- C'erano delle grotte ad Argostoli che ora non esistono più, siamo andati lì. Dopo due giorni i tedeschi l'hanno trovato e l'hanno ammazzato. Era così, a braccia aperte in mezzo alla strada e nessuno... E' una cosa difficile per me da ricordare. Dopo la resa hanno fatto il concentramento degli italiani verso la fine di Argostoli, senz'acqua. I soldati gridavano –Per carità acqua, acqua!- Una volta sono andato con un secchio, i tedeschi mi hanno sparato. Mio padre mi disse –Dimenticati la carità! Ricordati che sei la sola speranza di sopravvivenza che abbiamo!- Erano tre o quattro mila i soldati lì dentro, che potevi fare, chi potevi aiutare, se andavi a dare un aiuto al soldato prigioniero può darsi che ti fucilavano!”⁴⁰ Il rimorso di non aver potuto fare qualcosa per aiutare gli italiani è rimasto con Giorgio Caraviotis tutta la vita. La sua scomparsa è avvenuta poco più di due anni dopo l'intervista.

La natura cordiale e gentile dei cefaloniti, la facilità con la quale è possibile interagire con loro grazie alla grande disponibilità di cui si fanno carico, sono caratteristiche che assomigliano molto a quelle del nostro stereotipo e che forse trovano una radice comune nella storia condivisa. Quella che nel corso dei millenni ha obbligato i due popoli ad incontrarsi, ma anche a scontrarsi e lasciarsi, quella non scritta, fatta di continui scambi commerciali e culturali che solo raramente hanno lasciato tracce ufficiali. La storia che si studia è solitamente legata ai grandi eventi, che sono però una minoranza nell'evoluzione delle civiltà. La vita quotidiana non lascia tracce ma porta alle fondamentali scelte che cambiano in maniera eclatante il corso della storia.

A testimonianza di questi rapporti, ciò che appare immediatamente lampante nella lingua parlata a Cefalonia, è il numero di suoni “italiani” che essa contiene. I vecchi dell'isola usano parole tipo “nonno”, “nonna”, “papa” e “mama”, che non sono della lingua greca. Il loro significato è lo stesso che intendiamo in italiano, ma sono termini che la scolarizzazione diffusa ha cancellato nei giovani. La canzone tradizionale più celebre dell'isola s'intitola “Ballo” pronunciato all'italiana, che ha il medesimo significato che gli diamo noi. Il suo testo contiene parole riconoscibili e una musica che sembrerebbe più vicina al folclore italiano che ellenico, come moltissime altre loro canzoni popolari. Questa lingua antica, mostra evidenti i quasi trecento anni d'influenza veneziana e dei

⁴⁰ Videointervista rilasciata all'autore nel luglio 2005 in parte in *op. cit.*

millenari scambi diretti con le popolazioni italiche. Vi è un piccolo villaggio nella penisola di Paliki che si chiama Monopolata, la cui origine lontana, è tramandata dai suoi abitanti come conseguente all'arrivo di un uomo d'arme di Monopoli [di Puglia], che lo fondò combattendo vittoriosamente contro i proprietari originari di quelle terre.

Racconta Tonia Farandatou a proposito dei suoi studi sulla nostra lingua e la cultura dell'isola: "Ho letto un libro che aveva testi scritti negli anni 1500 - 1600, cioè nell'epoca della dominazione veneziana dell'isola. Leggendo questi testi ho vissuto una grande sorpresa, non dico una gioia ma mi è piaciuto, perché parlo l'italiano e ho visto che questi testi erano in italiano scritto in greco. Una persona che non conosce la lingua italiana non è capace di capire tutto, ha bisogno di tradurre. Oggi, non tutte queste parole si usano nella lingua quotidiana qui nell'isola, però sono rimaste alcune che non si usano nelle altre parti del paese, in Grecia. Devo anche dire che è molto interessante studiare questi testi, leggerli."⁴¹ Tra i termini ricordati dell'antica lingua dagli anziani isolani vi sono; *forno*, *soffitta* e *lavamano*, pronunciati all'italiana ma scritti in alfabeto ellenico.

Tra gli incontri avvenuti con persone dell'isola, alcuni di loro avevano dei cognomi marcatamente "italiani" pur avendo perduto ogni traccia di memoria delle loro origini. Altri mi parlavano con orgoglio dei loro nomi nei quali stentavo a trovarci rapporti d'italianità. Telemachus Baltzavias fu uno di questi. Rendendosi conto delle mie perplessità mi spiegò in che modo il suo cognome italiano si era modificato: la "s" finale indica l'appartenenza al maschile del nome, senza la quale diviene semplicemente Baltzavia. Le lettere "tz" sostituiscono il suono della "z" che non esiste nell'alfabeto greco. Il cognome quindi era in origine pronunciato Balzavia ovvero "balza via" di chiare origini veneziane come ci tiene a rilevare il suo possessore, diverso dai cognomi d'origine greca.

Un altro caso è capitato incontrando Spiros Farandatos. Effettivamente anche in questo caso togliendo semplicemente la "s" si ottiene un suono italiano sebbene da ricerche effettuate il nome Farandato non risulti essere diffuso nella penisola. Anche in questo caso fu necessaria una spiegazione suppletiva. La desinenza "atos" alla fine del nome, indica ciò che nei cognomi italiani può essere il "De" o "Di" messo davanti al nome, o ciò che per gli scozzesi è il "Mac" o per gli olandesi il "Van" o "Van de". Il nome italiano è quindi Faranda, molto più diffuso da noi rispetto a "Farandato", o più precisamente il "Di" o "De" Faranda. Inoltre la desinenza "ato" è tipica dei cognomi dell'isola, mentre i paesi hanno assunto quella di "ata". In Grecia queste terminazioni, rendono riconoscibili le persone e i luoghi originari di Cefalonia. In base a queste basilari conoscenze, sfogliando l'elenco telefonico dell'isola si potevano facilmente distinguere moltissimi nomi d'origine "italiana" tra quelli più propriamente ellenici. La facile intesa che s'instaura ancora

⁴¹ Videointervista rilasciata all'autore nel luglio 2007, in *Cefalonia tra memoria e immaginario* (2010 Fabrizio Bruni)

oggi tra gli isolani e gli italiani, potrebbe trovare una possibile spiegazione anche in questi antichi legami comuni o trovare in loro una spiegazione aggiuntiva.

I veneziani tra le altre cose erano anche banchieri, e un errore di scrittura nel registro di deposito ha determinato il cambio del nome della famiglia più importante di Cefalonia: i Valianos. La statua del più illustre di loro, Panagis Valianos, campeggia nell'omonima piazza d'Argostoli, a lui intitolata poiché benefattore dell'isola e dell'intera Grecia. Fu nominato inoltre benefattore di Russia personalmente dello zar, per il sostegno economico donato durante la guerra di Crimea e la successiva epidemia di peste che colpì il paese. L'origine del nome pare fosse Vallian de Boullin, appartenente ad un crociato originario della Francia che combatté a Gerusalemme, il cui figlio si stabilì sull'isola. La trascrizione del nome nell'alfabeto ellenico lo cambiò in Vallianos, nome oggi diffusissimo nell'isola, rimanendo tale fino al giorno in cui un discendente andò a fare un deposito presso un banchiere veneziano dell'isola. Nella trascrizione nell'alfabeto latino, erroneamente fu scritto con una sola "elle" divenendo Valiano, distinguendo in quel modo quella casata per i secoli a venire. Una famiglia tradizionalmente non ricca, fino a quando Panagis Valianos non decise di emigrare in Russia, facendo una gran fortuna con il commercio. Egli è riconosciuto come il creatore della marina mercantile greca, il primo che modernizzò la sua flotta abbandonando i velieri di legno per le navi di ferro a vapore. Pur donando moltissimo denaro alla Grecia per la costruzione d'ospedali, biblioteche e scuole, volle essere sepolto a Londra, città dalla quale aveva finito per dirigere i suoi commerci. I suoi eredi sono i proprietari dell'omonima villa che fu l'ultimo comando di divisione prima della resa ai tedeschi.

Il folclore è uno degli aspetti fondamentali per risalire alle radici comunitarie delle culture. Tra Cefalonia e l'Italia oltre ai nomi, le parole e la musica pare vi siano anche feste religiose e relativi riti, credenze e superstizioni molto simili. Nella piccola chiesetta di Panagia di Langouvarda, non lontano dal villaggio Markopoulon [scritto anche Marcopoulo o Marcopolo, nome verosimilmente d'origine veneziana], vi è un'icona che raffigura la Maria Vergine, con un piede posato su una serpe che ha sulla fronte il disegno di una croce. La tradizione vuole che in coincidenza del 15 agosto, le innocue serpi con la piccola effigie sulla testa, escano dalla chiesa e dal terreno attorno. E' di buon auspicio quando queste si arrampicano sui pellegrini. Si dice che nel 1940 e 1953 questo rito non si sia ripetuto, e ciò abbia coinciso con lo scoppio della guerra e con il devastante terremoto che ha distrutto l'isola. Anche in Abruzzo esiste una festa dedicata a San Domenico protettore dai morsi degli animali che vede le serpi protagoniste. A Cuculo, in provincia di Chieti, il primo giovedì di maggio è fatta sfilare la statua del santo ricoperta di serpi raccolte sulla montagna. In questo caso la tradizione vuole che quando le serpi avvolgono il volto del santo, siano portatrici di un brutto

presagio. Nella festa del 1986, alcune serpi avvolsero la testa della statua e di lì a pochi giorni giunse la nube radioattiva sprigionatasi a Chernobyl.⁴²

Vi è anche una storia più recente piena di mistero, ascoltata dalla voce degli isolani che in qualche modo vede coinvolti i dominatori veneziani. Durante tale periodo, la capitale dell'isola era la cittadina di San Giorgio [Agios Georghio] o Kastro, la stessa dalla quale Giorgio Caraviotis osservava il lancio degli italiani il giorno dell'occupazione. In essa si trova un imponente castello nel quale i veneziani avevano costruito gallerie e cunicoli sotterranei, che la leggenda vuole arrivino fino ad Argostoli, distante circa 20 Km, che servivano come via di fuga in caso d'assedio da parte dei pirati turchi. Una spedizione inglese volle esplorarli. Fornita delle più moderne tecnologie e depositando dei cavi sul terreno per segnalare il loro passaggio, penetrarono profondamente nei passaggi e di loro si persero per sempre le tracce. I cavi furono ritrovati tranciati senza nessun altro segno. La spiegazione più accreditata, parrebbe quella che i costruttori dei passaggi li abbiano imbottiti di trappole per impedire penetrazioni nemiche nel castello, e che la squadra dei ricercatori vi sia incappata. Da quel momento tutti i passaggi sono stati interdetti dalle autorità cefalonite come pure le spedizioni.

Vi sono anche legami che si potrebbero definire più fisici. Un altro racconto ripreso sull'isola afferma che, sotto la zona d'Argostoli, ci sia un lago di cui non è mai stato possibile determinarne con esattezza la profondità. Per capire dove quell'acqua avesse origine fu versato del colorante. Dopo del tempo, tracce di quel colorante sono state trovate in Italia. Una sorgente sotterranea che da grandissime profondità unisce le due terre.

La presenza sull'isola dell'Associazione italo-greca *Mediterraneo* con sede ad Argostoli, potrebbe indicare una traccia di continuità con le lontane tradizioni che legano i due popoli. Le ragioni del suo esistere proprio lì oltre che casuali, legate alla presenza di un nucleo d'italiani residenti, si potrebbero forse collegare anche a quelle storico-culturali che legano i due popoli, che spiegherebbero l'amichevole partecipazione dei greci. Legami di cui si trova traccia fin da epoche remote e a quanto pare, mantenuti sino ai giorni. Racconta la vice presidente Bruna De Paula a proposito della relazione con i greci: "Il nostro rapporto con i greci è generalmente buono, anche perché tra gli scopi della nostra associazione, che ti ricordo essere italo-greca e non solo italiana, c'è sia lo scambio culturale che il consolidamento dei rapporti tra i due popoli. Anche per quanto riguarda le attività della Mediterraneo relative agli eventi accaduti a Cefalonia durante la II GM i locali hanno capito che ci poniamo con lo stesso spirito. Cerchiamo, infatti, di porre sempre l'attenzione su tutto il periodo dell'occupazione italo-tedesca di Cefalonia, dal 1941 al 1944, e ricordiamo sempre ai visitatori del museo di non dimenticare che gli italiani arrivarono sull'isola

⁴² vedere Emiliano Giancristofaro, *Tradizioni popolari d'Abruzzo*, Newton Compton Editori (1995 Roma) p.31-36

come invasori, che è poi la prima cosa che la gente di Cefalonia ricorda e solo dopo ricorda le barbare esecuzioni da parte dei tedeschi a cui hanno assistito, loro malgrado, da bambini o da adolescenti. Mi sento di dire che il popolo di Cefalonia ricorda tutto con dolore e comprensione, ma il rancore per gli anni di occupazione e per il tentativo di italianizzare la popolazione è ancora vivo. Il nostro museo e le attività della nostra associazione sono ben viste dalla maggioranza della popolazione (da alcuni tollerate e solo da pochi osteggiate) proprio perché la nostra attenzione non si ferma alla sola strage del 1943. Ricordiamo che a Cefalonia, nell'arco di soli tre anni, si sono rapidamente susseguiti fatti storici di gran significato simbolico e d'insegnamento per le future generazioni: la vergognosa ed ingiustificata aggressione armata di uno Stato estero, gli orrori della guerra, il massacro di migliaia di uomini in violazione dei più elementari diritti umani, ma allo stesso tempo, l'eroica fedeltà alla Patria, la difesa della dignità di un popolo e soprattutto la solidarietà tra fratelli europei nella lotta di Liberazione".⁴³

Tre dei camion utilizzati nel film anglo-americano *Il mandolino del capitano Corelli* (2001 Jhon Madden) girato sull'isola, finite le riprese sono stati ceduti ai cefaloniti. Uno di questi, di proprietà dell'Amministrazione Provinciale dell'isola, è stato successivamente ottenuto dall'Associazione Mediterraneo, che intenderebbe esporlo ai visitatori della loro mostra permanente dedicata alla divisione Acqui. Esso non è un reperto storico né un mezzo originale dell'esercito italiano, ma uno dei pochi ricordi tangibili, presenti sull'isola, del passaggio della vicenda dalla storia all'immaginario cinematografico, avvenuto in maniera dirompente attraverso la produzione anglo-americana del 2001. Un cimelio di un film storico che, come un monumento, aiuta a richiamare nella memoria del visitatore l'evento cui il film si è ispirato. Purtroppo tra i problemi maggiori che l'associazione si trova ad affrontare, vi è la mancanza di uno spazio idoneo che permetta alla mostra d'ingrandirsi. Essa, infatti, già da qualche anno soffre per l'indisponibilità di un'area espositiva sufficientemente grande, che permetta di presentare tutti gli oggetti che nel corso del tempo sono stati ritrovati sull'isola o che le sono stati donati. Vi è inoltre un'importante raccolta fotografica che è presentata solo nelle occasioni di visita da parte delle autorità in loco, ma anche itinerante in musei e manifestazioni italiane, che per le stesse ragioni non riesce a divenire permanente. La scarsità di fondi economici destinati alla cultura da parte delle autorità italiane, e probabilmente una non ancora piena collaboratività da parte delle istituzioni greche, fa sì che un'esposizione che parla la doppia lingua, sopravviva grazie ai soli volontari che vi si dedicano e ai contributi dirottati dal bilancio per questo scopo dall'Associazione Nazionale Acqui, che consente di coprire l'affitto annuale della sede dell'associazione.

⁴³ Intervista rilasciata da Bruna De Paula all'autore il 2/02/2010

Gli inglesi amano molto la località, ancora oggi sono i visitatori più numerosi presenti sull'isola. Dopo l'uscita del film e la scoperta della vicenda storica, sono divenuti visitatori del monumento dedicato alla divisione Acqui situato nelle vicinanze di "Monte Telegrafo". Purtroppo però l'assenza d'informazioni anche in lingua inglese, preclude loro la conoscenza approfondita della vicenda autentica. Il registro degli ospiti della mostra curata dall'Ass. Mediterraneo, presenta moltissimi nomi anglo-sassoni e dediche ai soldati italiani. La pellicola ha permesso al grande pubblico di scoprire quest'episodio, raccontandolo però attraverso semplificazioni e suggestioni che sono tipiche del cinema. Nel luogo dove la vicenda si è consumata si renderebbe quindi necessario trovare le informazioni di tipo storico anche nella lingua inglese, permettendo con ciò ad un vasto numero di turisti di conoscere. In questo senso ha fatto di più la Mediterraneo, realizzando delle dispense multilingue che è possibile ottenere presso la stessa.

Cefalonia fu l'isola scelta dal poeta Lord Byron per il suo ultimo soggiorno, prima di morire precocemente di pleurite a Missolonghi partecipando alla lotta per l'indipendenza greca. Vi si fermò quasi cinque mesi, e a Lakitra, è presente la pietra sulla quale sostava per ammirare la vicina isola di Zacinto, che ricorderà in un componimento. Per gli isolani lui era semplicemente il "Milordo" e dalle lettere che ha scritto, risulterebbe che il soggiorno coincidesse con il periodo più felice della sua vita.⁴⁴

⁴⁴ vedere Gorge D. Ravanis, *Byron in Cephalonia*, Corgialenios Foundation Historical and Cultural Museum of Cephalonia (2003 Argostoli)

Parte seconda: il cinema bellico tra storia, memoria e immaginario

2.1 Il cinema bellico come memoria e spettacolo

Volendo affrontare questa vicenda storica anche dal punto di vista dell'immaginario, si rende ora necessario introdurre i meccanismi attraverso i quali il cinema affronta e necessariamente adatta, le vicende reali che si trova a raccontare.

Il cinema, quando si accinge a descrivere periodi storici del passato diventa un “mediatore di memoria”. La perdita di contatto con un'epoca, implica la perdita dei testimoni diretti, del loro patrimonio d'esperienze singole e collettive che la generazione contemporanea dei fatti si è costruita. Quest'esperienza viene tramandata alla generazione successiva sotto forma di testimonianze verbali dirette, in forma letteraria e dalla fine del XIX secolo anche attraverso le immagini. Per la memoria queste ultime rappresentano un archivio storico fondamentale, non solo come contenitore iconografico originale dell'epoca o delle sue ricostruzioni a posteriori più o meno veritiere, ma anche per la relazione che esse sono in grado di creare tra narrazione e ricordo storico.

La memoria collettiva è un costrutto culturale, un sistema di rappresentazioni condiviso all'interno di una società nella quale l'immagine è riuscita a conquistarsi la posizione predominante. La sua doppia natura di filtro estetico-culturale e specchio deformante della società, pongono al centro dell'interesse non solo ciò che il film mostra, la vicenda in sé, ma anche come e cosa esso ci racconta della società che l'ha prodotto. Un genere, nella fattispecie quello di “guerra”, varia nella ricostruzione delle vicende storiche e nelle tematiche affrontate, secondo i differenti momenti storici vissuti dalla società che lo produce e lo fruisce.

Questa proiezione autoreferenziale delle società nazionali attraverso il cinema di guerra, trova conferma negli studi dello storico del cinema francese Pierre Sorlin, che dopo aver analizzato le differenze nelle rappresentazioni del conflitto nelle diverse nazioni europee coinvolte conclude: “Un conflitto unanimemente definito ‘guerra mondiale’ fu sempre rappresentato come un evento nazionale”.⁴⁵ I diversi paesi coinvolti nella guerra quindi, l'hanno rappresentata secondo propri stili e tematiche. Per confermare quanto scritto da Sorlin è utile accennare almeno ad alcune di queste cinematografie, mantenendo però circoscritto l'ambito d'analisi e omogeneo l'interesse tematico di questo studio, alle rappresentazioni degli eserciti nazionali, e solo accennate alcune importanti produzioni sull'Olocausto o sulla resistenza.

⁴⁵ Pierre Sorlin, *op. cit.*, p. 53

Giuseppe Federico Gergo, riassume brevemente le caratteristiche principali del cinema propagandistico dei principali paesi coinvolti: “ Il cinema non poté che riflettere l’atteggiamento psicologico di ciascun Paese di fronte all’evento bellico uscendone condizionato negli stilemi propagandistici adottati. In tal senso quello tedesco privilegiò l’orgoglio per le virtù militari delle proprie forze armate e il britannico la capacità di compattarsi del popolo inglese nella volontà di resistere in momenti di crisi. Il cinema russo, fu influenzato dalla forte caratterizzazione ideologica del regime sovietico, mentre quello statunitense, esprime l’atteggiamento di un popolo giovane che sapeva di avere alle proprie spalle una potenza economica senza pari e che si percepiva vittorioso. Infine il Giappone, la cui impronta culturale radicalmente diversa dalla occidentale spiega una differente impostazione della propaganda cinematografica, si richiamò alla tradizione nipponica che identificava nella purezza spirituale il tratto caratterizzante dell’eroe.”⁴⁶

Si metteranno ora a confronto due esperienze, che grazie ai loro tratti distintivi, si ritengono rappresentazioni indicative delle rispettive società. In particolare si farà riferimento alle produzioni sulla seconda guerra mondiale nate dall’esperienza italiana e degli *States*.

In Italia il fascismo, a partire dalla seconda metà degli’anni trenta, aveva dato notevole impulso al cinema nazionale costruendo un’industria basata sul modello hollywoodiano. Gli studi di Cinecittà dal 1937 lavoravano serialmente, le produzioni erano differenziate per generi secondo uno schema importato dall’America e oramai accettato dal pubblico. Questa tipologia produttiva era utile a variare l’offerta nelle sale e a contendere il mercato a Hollywood. Il regime non perse l’occasione di celebrare le proprie vittorie militari a partire dalla conquista dell’Etiopia, la guerra di Spagna fino ad arrivare alla 2a guerra mondiale, attraverso quella che doveva essere la sua prima arma propagandistica. Questi film divennero molto popolari, riscuotendo molto successo tra il pubblico di tutte le classi sociali.

La seconda metà degli’anni trenta, fu il momento decisivo del passaggio dal massimo consenso spontaneo riscosso dal regime e l’inizio della sua crisi. Il successo di queste opere celebrative n’erano uno dei segni. Questi film raccontavano momenti di storia nazionale nei quali i concetti di saldezza della patria, grandezza del regime, coraggio, umanità e doti di resistenza degli italiani si fondevano in una storia che non era mai solamente militare, ma toccava retoricamente tutti quegli aspetti culturali nei quali la nazione si riconosceva, quali l’amore, la famiglia e la fede. E’ interessante notare come nelle raffigurazioni del nostro cinema di regime, il nemico in generale non fosse mai disprezzato attraverso una manifestazione di superba superiorità degli italiani. All’opposto, nelle rappresentazioni cinematografiche nostrane, erano principalmente gli inglesi a

⁴⁶ Giuseppe Federico Gergo, “Il cinema italiano di guerra 1940-1943”, *Storia Militare* n. 82 anno XVI novem. 2008 dir. ed. Erminio Bagnasco, Albertelli editore Parma p. 56

mettere in atto un atteggiamento di disprezzo nei nostri confronti, in linea con quei modelli utilizzati e diffusi dalla propaganda fascista e finiti per essere assorbiti dall'opinione pubblica.

Un altro aspetto che va sottolineato, è quello che le produzioni di cinema bellico di propaganda, siano state le più numerose di genere *combat* mai prodotte dal cinema italiano, così come comunemente inteso dagli americani. Lo sforzo di ricostruzione militare nelle scene di guerra è sempre notevole, sfarzoso, con molte comparse, mezzi, ed è sempre focalizzato secondo il punto di vista italiano. Nelle battaglie il nemico è oltre la terra di nessuno, è mostrato in campo lungo, in scene di massa, i piani ristretti sono dedicati ai protagonisti nazionali. "Il cinema italiano di guerra cercò di evitare i toni enfatici plasmando la figura del combattente non tanto sulle qualità militari (combattività, aggressività, sprezzo del pericolo, volontà di conseguire il risultato ad ogni costo) quanto sulle doti umane (spirito di sacrificio, cameratismo, accettazione delle privazioni e delle fatiche, abnegazione e così via). [...] Più che accendere lo spirito bellicoso il cinema puntò su una propaganda 'in difensiva' centrata sull'immagine di forze armate che se non sbaragliavano il nemico erano però capaci di resistere in attesa della riscossa."⁴⁷ In un certo senso nemmeno i cinegiornali del Luce, quando mettevano in parallelo l'esercito italiano con quello tedesco, calcarono in modo deciso sulla sua potenza militare, mentre non persero mai la pratica retorica di celebrare il valore di combattente instancabile del soldato italiano, in continuità con il modello propagandistico che celebrava la laboriosità con la quale gli italiani avevano eretto le opere del regime. Un'unione spirituale tra il carattere italiano e quello del regime, che intendeva in quel modo segnare la separazione tra la massa che componeva la società fascista e la casa reale, tra l'esercito elitario di tradizione sabauda e la nazione intera in armi.

Tra i film prodotti durante la guerra ve ne sono due che, per le vicende che li hanno distinti, meritano un breve accenno; *Bengasi* (1942) di Augusto Genina e *Quelli della montagna* (1942) di Aldo Vergano.

Il primo è un film tipicamente propagandistico, che mostra l'impossibilità di conciliazione civile tra i buoni coloni italiani di Bengasi vittime dell'occupazione e del disprezzo inglese, dopo la loro provvisoria conquista della Cirenaica nel 1941. Il nemico è descritto per tutto il film secondo lo stereotipo propagandistico che voleva gli inglesi ubriaconi, altezzosi, imperialisti senza slanci d'umanità. I connazionali all'opposto, come la personificazione delle più alte virtù umane, che trovano il loro riscattato attraverso il sacrificio di pochi virtuosi uomini d'azione che lavorano nell'ombra, tra il disprezzo dei connazionali, che non conoscono le loro reali attività patriottiche. Il finale vede l'arrivo dell'armata italo-tedesca che libera nuovamente la città.

⁴⁷ Giuseppe Federico Ghergo, *op. cit.* p. 63

Questo film vinse premi al Festival di Venezia del 1942 ed ebbe un notevole successo di pubblico. La nazione era stata colpita emotivamente dalla sorte dei connazionali che avevano vissuto le vicende che avevano ispirato il film. Attraverso l'immaginario filmico, questa si era proiettata in dimensione nazionale, le sofferenze personali e collettive dei compatrioti delle colonie erano le stesse provate dai metropolitani, creando quell'empatia che permetteva la condivisione del disagio e dell'angoscia individuale che gli italiani stavano vivendo collettivamente.

Con l'avvento del nuovo momento storico rappresentato dal dopoguerra, la riappacificazione prima internazionale e poi nazionale attraverso l'amnistia e la riabilitazione dei fascisti, avrebbe fatto supporre che un film come questo sarebbe stato in un certo senso ripudiato dal nuovo corso politico intrapreso dall'Italia. Invece, con l'aumento delle tensioni internazionali tra il blocco occidentale e quello comunista, il successivo scoppio della guerra fredda e la scelta politica occidentalista del paese, portò nuovamente la società ad un irrigidimento su ideologie antitetiche. I partiti di centro e di destra accrebbero il loro orientamento di stampo conservatore, modificando i rapporti con la sinistra italiana le cui radici la legavano politicamente all'Unione Sovietica. In quegli'anni nacque il Movimento Sociale Italiano, partito che raccoglieva gli eredi del ventennio convogliandoli verso il post fascismo. Le conseguenze in campo culturale furono importanti. Innanzi tutto, i valori dell'antifascismo furono fatti propri dalla sinistra e celebrati secondo la propria dogmatica retorica, portando all'epurazione dalla resistenza stessa di tutte quelle componenti non di sinistra. Fu così che per quarant'anni, fino cioè alla caduta del muro di Berlino nel 1989 e la fine della contrapposizione tra i blocchi, le parti monarchica, cattolica, liberale e repubblicana della resistenza furono estromesse dalle celebrazioni antifasciste, che divennero un'esclusiva del Partito Comunista Italiano. Tra questi epurati ci fu anche il regio esercito, nonostante fosse stata la prima entità italiana di resistenza armata dopo l'armistizio. I suoi uomini pagavano la colpa di aver resistito in ubbidienza agli ordini del governo monarchico, ad un generico e personale sentimento antitedesco, piuttosto che per un ideale di sovvertimento politico radicale. La contrapposizione ideologica internazionale che si rifletteva nel paese, portò alla produzione di film di tipo "restaurativo", non molto diversi da quelli prodotti durante il ventennio. In questi film "Il modello narrativo è quello di un pugno di uomini valorosi – ma in altri casi si può trattare anche di un solo coraggioso – che sacrificano la propria vita."⁴⁸ "Questi film sostengono, in modo più scoperto, un programma di appoggio all'ideologia nazionalista, anche in funzione anticomunista e antisocialista [...] in una fase importante della guerra fredda, tentano di giocare alcune carte in appoggio alle forze di destra, per ridare credibilità e prestigio all'esercito e ai valori legati al mondo

⁴⁸ Sara Pesce, *Memoria e immaginario*, Le Mani, Recco – Genova, 2008, p.96

militare, e nella speranza di rafforzare il consenso politico del blocco anticomunista.”⁴⁹ La produzione di questo genere di film si prolungò per tutto il decennio dei '50 e fu numericamente di tutto rispetto. Oggi la loro visione ci mostra chiaramente, come uno specchio, la riproduzione di una parte della cultura italiana dell'epoca, inoltre dal punto di vista documentaristico, questo cinema è importante in quanto esibizione di metodologie d'addestramento, operative e mezzi militari originali del periodo bellico. La loro realizzazione fu in stretta collaborazione con l'esercito.

In questo scenario culturale, il film *Bengasi* è nuovamente riproposto nelle sale dopo alcune correzioni per allinearlo all'attualità. Sono aggiunte delle nuove scene girate appositamente da C. M. Bossoli, che mostrano un ufficiale inglese innamorato di un'italiana di Bengasi che vorrebbe sposare. Questa, è riluttante a causa del ricordo di ciò che capitò durante la guerra, di cui il film originale diventa il corpo centrale di un lungo *flash back*. Nel finale quando sono mostrate nello stesso cimitero di guerra tre tombe allineate con un caduto tedesco, italiano e inglese, la donna accetta la proposta dell'inglese, cercando in questo modo di riscattare la loro morte e non rendere vana la pacificazione seguita al conflitto. Il film così modificato ritorna nelle sale, rigenerando nella generazione della guerra il ricordo, la sua proiezione nella stretta attualità, mostrando una continuità storica che permetteva di ottenere un doppio successo; d'incassi e ideologico.

Quelli della montagna invece, racconta l'evoluzione di un borghese richiamato negli alpini cui la guerra sul fronte greco, fa riscoprire i veri valori umani; l'amicizia, il patriottismo, l'abnegazione, la volontà e l'amore. Il film è dedicato al regista Ciro Betrone, caduto in guerra proprio su quel fronte. Terminate le riprese, il montaggio della pellicola fu supervisionato da Alessandro Blasetti, che di fatto trasformò un film, potenzialmente di propaganda, in un'anticipazione di quei valori che il cinema italiano avrebbe espresso nel dopoguerra attraverso il neorealismo. Anche questo film nel 1942 vinse premi a Venezia, pur essendo completamente diverso dal precedente.

Già nel 1933 Longanesi scriveva; “E’ appunto la verità che fa difetto nei nostri film. Bisogna gettarsi alla strada, portare la macchina da presa nelle vie, nei cortili, nelle caserme, nelle stazioni. Basterebbe uscire in strada, fermarsi in un punto qualsiasi e osservare quel che accade durante mezz’ora”.⁵⁰ Teorie molto vicine a quelle che saranno espresse nel dopoguerra dal cinema neorealista, e formulate da Cesare Zavattini ne “Il neorealismo secondo me” [1953], con il suo cinema di “pedinamento” della quotidianità e il principio del “coinquilino”.

Questi due esempi mostrano una certa contaminazione e continuità tra un cinema dal passato culturale fascista che si voleva rimuovere, e quello del presente democratico apparentemente liberato da esso.

⁴⁹ G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, p. 569

⁵⁰ Leo Longanesi, “L’occhio di vetro”, *L’italiano*, VIII, n. 17-18, gennaio-febbraio 1933

Nel dopoguerra si sono succeduti tre stilemi che hanno sviluppato il genere secondo proprie caratteristiche:

- Il *neorealismo*, che affronta il racconto bellico immediatamente alla fine della guerra. Tratta la storia “in modo da poter abbracciare le diversità degli italiani senza grandi asprezze politiche, e sotto l’egida di un generico messaggio antifascista.”⁵¹ Il tema prediletto è stato quello della resistenza; con Rossellini quella collettiva del popolo italiano, con gli altri autori quello della resistenza partigiana. Questo cinema, “soggiace [...] alle amnesie collettive riscontrabili nei vari ambiti della vita civile del nostro paese. I contenuti del racconto bellico celano infatti un rimosso legato innanzitutto alle cause che hanno scatenato le ostilità [...] zone buie che scaturiscono dalle enormi ambiguità riguardanti il modo di attribuire responsabilità e colpe per i fatti della guerra, a cominciare dal giudizio morale sulle masse che si erano sottoposte al regime”.⁵² Amnesie ma anche critiche che proprio Rossellini nel suo film *Paisà* (1946) mette in evidenza. In esso si descrive la liberazione dell’Italia da parte degli alleati a cominciare dallo sbarco in Sicilia fino al Po’. Mentre gli americani sono mostrati interessati al contatto con la popolazione della penisola con la quale finiscono per riconoscersi, gli inglesi al contrario, sono presentati volutamente distanti e indifferenti. Questi ultimi non si vedono mai nell’intento di combattere, ma solo come inerti osservatori distaccati e parassitari della lotta che la resistenza e gli americani stanno compiendo. In questo modello sembrerebbe riemergere l’immagine veicolata per molti anni dalla propaganda di regime, profondamente permeata nella società italiana e forse involontariamente rinnovata dagli stessi inglesi durante l’avanzata lungo la penisola. Gli americani volevano essere amati, gli inglesi rispettati. Immaginario e realtà che si fondono in un modello rappresentativo che non si discosta molto da quello propagandistico proposto dalla dittatura. “Non fu la guerra ma la sconfitta a provocare il distacco degli italiani dal fascismo e il conseguente processo di rimozione/assoluzione fu assecondato dalla cinematografia. Cominciò proprio Rossellini con *Roma città aperta*, il suo film più noto girato fra il 1944 e il 1945, in cui il regista trasformò in una maggioranza il gruppo ristretto dei resistenti che agivano nella capitale, cancellando il fatto che l’unica guerra che la popolazione romana combatteva era quella per la sopravvivenza giornaliera contro la fame, le privazioni e i pericoli.”⁵³ Fu quindi una cinematografia “etica”, che mostrò l’autopercezione ideale degli italiani ma non approfondì gli aspetti contraddittori della loro recente storia.

- La *commedia* che per le sue caratteristiche verrà definita universalmente all’*italiana*, cominciata nel ’59 con *La grande guerra* per la regia di Mario Monicelli. Questo genere più di ogni

⁵¹ S. Pesce, *op. cit.*, p.13

⁵² S. Pesce, *op. cit.*, p.13

⁵³ Giuseppe Federico Ghergo, *op. cit.* p. 62

altro è riuscito ad affrontare i traumi e i tabù della coscienza nazionale quali la marcia su Roma, l'8 settembre, la guerra in colonia, la faccia antieroica dei partigiani ecc.

- La *contaminazione* dei generi. A partire dalla seconda metà degli anni '60 furono prodotti parallelamente alla commedia, film di guerra contenenti le tematiche e i canoni degli spaghetti western, genere che si era imposto nell'attenzione del pubblico. Questo momento coincide con il suo declino nei gusti degli spettatori, soprattutto per via dei grandi cambiamenti sociali che la contestazione del '68 avrebbe prodotto nel giro di pochi anni in seno alla società. Vi è anche un cinema portato a celebrare l'impegno ideologico. Di questi anni è *I sette fratelli Cervi* (1968 G. Puccini), che racconta la vicenda della resistenza armata antifascista in Emilia e la successiva fucilazione dei maschi della famiglia Cervi, militante nel partito comunista. Le tensioni cominciate in quegli anni, portarono al paradosso che i giovani bollavano come fascisti i funzionari dello stato anche se avevano avuto un passato nella resistenza. Paradossalmente le generazioni che si erano combattute ideologicamente tra il '43 e il '45, si trovarono investite dall'accusa di essere i responsabili della continuazione dello stato fascista, da parte di coloro che il fascismo non lo avevano mai conosciuto. Sempre più sporadicamente nei '70 si affrontano le figure dei protagonisti della storia nazionale in rare produzioni, rimanendo in ogni modo fedeli al *cliché* resistenziale venutosi a definire nel dopoguerra. Oggi, il genere è quasi scomparso nel nostro cinema sebbene vada segnalato il film vincitore dell'Oscar nel 1992, *Mediterraneo* (1991 Gabriele Salvatores) e *Le rose del deserto* (2006 Mario Monicelli) che sembrano richiamare alla tradizione della commedia, sebbene il secondo sia una tragedia camuffata. Film quali *Porzus* (1997 Enzo Martinelli) e *Piccoli maestri* (1998 Daniele Lucchetti) che ripercorrono le gesta partigiane superando alcuni stereotipi, per terminare questo breve elenco indicativo con *El Alamein la linea di fuoco* (2002 Enzo Monteleone), che si distingue per la sua precisa ricostruzione storica e vocazione *combat*.

Avvicinandoci alla contemporaneità, tanto lo scarso cinema di guerra italiano quanto, seppure in misura inferiore, quello americano, hanno perduto progressivamente la loro inclinazione prevalentemente *combat*, finendo per combinare generi differenti. Escluso il film del 2002 di Monteleone già citato, le poche pellicole in "uniforme" delle nostre produzioni, vedono la guerra sullo sfondo, come momento storico d'ambientamento, non come motore dell'azione. Se questo cambiamento in Italia è maturato negli anni '60, in America si è diluito in un tempo più lungo, senza però far scomparire del tutto le ricostruzioni dei combattimenti.

Gli U.S.A., che hanno immesso sul mercato la maggiore quantità mondiale di film di guerra, ha storicamente prediletto la battaglia, sia per una propria vocazione alla spettacolarizzazione, sia per le enormi possibilità economiche di cui dispone il suo cinema. Il tema generale è stato quello dell'eroismo collettivo proiettato attraverso le azioni del protagonista.

Franco La Polla definisce come archetipo delle aspirazioni guerresche dell'americano medio *Il sergente York* (1941 Howard Hawks): "[...] l'opera diventa una di quelle pellicole che riassumono il senso di un'intera nazione, ciò che essa pensa di se stessa e il modo in cui desidera presentarsi al resto del mondo in rapporto all'idea di pace e alla necessità della guerra. [...] Ma è non poco indicativo che il soldato americano anteguerra, Gary Cooper, [il film è ambientato nel periodo della prima guerra mondiale e uscì prima dell'attacco giapponese a *Pearl Harbour*] diventi durante (e dopo) la guerra il soldato americano John Wayne".⁵⁴

Anche dall'altra parte dell'oceano il cinema prodotto durante la guerra, "in stretto rapporto - anche cronologico - con fatti di grande immediatezza e di presa diretta, [...] viene necessariamente confezionato in termini di propaganda".⁵⁵ Il governo U.S.A. organizzò fin da subito un coordinamento delle produzioni cinematografiche, che nel 1942 entrò nelle competenze de l'*Office of War Information* nel quale il *Bureau of Motion Picture Affaire* aveva la responsabilità per il cinema. Durante la guerra i maggiori registi americani lavorarono quasi contemporaneamente in produzioni hollywoodiane e documentaristiche promosse dal governo. "Si è stimato che circa il 30% dei 1.700 film a soggetto prodotti fra il 1942 e il 1945 contenesse un messaggio diretto o indiretto di propaganda."⁵⁶ Il nemico fu descritto secondo un *cliché* stereotipato. I giapponesi furono rappresentati nella maniera più spregiativa, associati ad un modello razzistico che li avvicinava ai peggiori istinti. Anche le parole utilizzate per definirli quali "nippon", "muso giallo" o "scimmie gialle" marcavano pesantemente il rancore verso una "razza", colpevole di un proditorio attacco militare senza una preventiva dichiarazione di guerra. Va sottolineato che l'unica nazione dell'Asse che consegnò sempre le dichiarazioni di guerra preventive fu l'Italia, né la Germania, né il Giappone seguirono questo comportamento.

A guerra terminata, gli U.S.A. non rinunciano a confezionare prodotti contenenti un messaggio retoricamente propagandistico del loro modello vincente, però ad esso viene a mancare l'imponente azione militare che lascia spazio ad intrecci e conflitti personali, molto spesso amorosi.

La fine del secondo conflitto mondiale determina una rarefazione di film di guerra ma non la loro scomparsa. La guerra fredda, il senso di colpa provato dalla nazione per l'uso della bomba atomica, la guerra di Corea in corso e il maccartismo, influenzano l'immaginario del paese e le produzioni cinematografiche. Le paure degli americani si materializzano ora sotto forma di qualcosa d'ignoto tipo gli alieni, o verso qualcosa di subdolo tipo spie o doppiogiochisti, spostando le ambientazioni di guerra su questi scenari.

⁵⁴ Franco La Polla, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Laterza Roma – Bari 1987, p.121

⁵⁵ F. La Polla, *op. cit.*, p.122

⁵⁶ Giuseppe Federico Ghergo, *op. cit.* p. 57. Vedere anche T. Doherty, *Projections of war: Hollywood, American Culture, and World WarII*, New York Columbia University Press 1993; C. Vincent *Storia del Cinema*, Garzanti, Milano, vol. I, 1988

Una società che perde la fiducia nel futuro, tende a rifugiarsi nel passato, a celebrare i propri fasti adattandoli al presente. Negli anni '50, con il mondo diviso in due blocchi, gli ex alleati divenuti nemici [l'U.R.S.S.] e gli ex nemici [italiani, tedeschi e giapponesi] ora fedeli alleati, il cinema sulla seconda guerra mondiale tende a recuperare i secondi, trasferendo su di loro gli ideali che fino allora erano stati un'esclusiva americana. Il conflitto si trasforma in duello tra gentiluomini, che solo gli interessi e il tradimento dei nobili valori da parte dei *leader* hanno messo l'uno contro l'altro. Nella scarsa produzione sulla seconda guerra mondiale di questi anni, si nota un cambiamento epocale nella descrizione del nemico: scompaiono gli aguzzini nazisti per far posto a una lotta leale al di là delle motivazioni storiche e ideologiche. Pellicole quali *Rommel la volpe del deserto* (1951 Henry Hathaway), *Duello nell'Atlantico* (1957 Dick Powell), *I giovani leoni* (1958 Edward Dmytryk) mettono in luce le virtù del nemico più che le colpe.

Questo modello riabilitativo da un lato è coincidente all'allentamento dell'attenzione sui crimini di guerra da parte delle opinioni pubbliche occidentali, dall'altro accompagna la rinuncia da parte delle autorità stesse di proseguire le indagini per assicurare alla giustizia tutti i responsabili. Solo Israele continuerà nella ricerca e condanna dei criminali nazisti, con motivazioni che vanno al di là del solo senso di giustizia. Questi processi, infatti, avevano come secondo fine quello di unire le generazioni degli ebrei europei sopravvissuti all'Olocausto a quelle dei loro figli, in una multirazziale società israeliana che, di là della religione, non condivideva un comune gene identificativo. Come in tutti i corpi sociali, anche lì stava nascendo un conflitto intergenerazionale che vedeva le nuove generazioni, nate e cresciute in Israele, indifferenti verso la tragica esperienza dei loro padri d'origine europea, spesso incapaci di tramandarla. In questo caso il cinema, producendo audiovisivi che sono divenuti a tutti gli effetti documenti storici e insieme memoria collettiva di un popolo, ha contribuito fortemente a far comprendere agli stessi ebrei la ragione dell'esistenza e la necessità di sopravvivenza dello stato ebraico, pena l'estinzione di tutto il popolo. Le 500 ore di riprese del processo a Adolf Eichmann, tenutosi nello stato ebraico tra il 1961 e 1962, da parte di Leo H. Hurwitz, di cui ne sono sopravvissute 350 e che recentemente sono diventate un documentario dal titolo *Uno specialista – Ritratto di un criminale moderno* (1999 Eyal Silvan), e film della tipologia di *Shoah* (1985 Claude Lanzmann), otto ore di interviste ai sopravvissuti allo sterminio, hanno dato il cemento che mancava alla società israeliana. Questi documenti sono serviti anche come monito all'esterno del mondo ebraico, creando una similitudine tra chi voleva annientare il suo popolo allora e chi lo vorrebbe fare oggi, mettendo in chiaro che ciò che la ragione ritiene impossibile accadere, potrebbe avvenire perché è già stato tentato di farlo.

Se la generazione che subì il nazismo e lo combatté militarmente si oppose a questa revisione cinematografica della storia, quelle successive, non contemporanee dei fatti narrati, hanno

assimilato nel loro immaginario l'idea che fa dei soldati tedeschi dei formidabili cavalieri moderni, legati ai principi di fedeltà e giuramento alla patria e all'onore. La storia però ci ricorda che tra le imprese delle SS e quelle della Wehrmacht, non pare ci siano grandi differenze ideali o etiche. Ambedue gli eserciti, [di questo in definitiva si trattava; le prime erano truppe politicizzate considerate d'*elite* e le seconde erano l'esercito regolare] hanno agito utilizzando largamente le stesse tecniche di repressione e rappresaglia, controllo del territorio occupato e di combattimento che prevedeva anche l'eliminazione sul posto del nemico dopo la sua resa. Dietro le imprese militari tedesche non vi fu nulla di etico. Queste criminali metodiche sono state attuate a cominciare dall'invasione della Polonia, in U.R.S.S, in Jugoslavia, in Grecia, nella lotta contro i partigiani di tutta europa e contro le truppe italiane che si opposero al disarmo.

Dal decennio dei '50 fino ai '70, Hollywood conosce la crisi del genere bellico che neanche la guerra di Corea e la successiva del Vietnam, riescono a rallentare. Di pari passo emerge la commedia, che vede impegnati quasi tutti i divi del momento. Con anticipo rispetto all'Italia, Hollywood revisiona in chiave comica il militarismo e il secondo conflitto mondiale. Il genere non scompare del tutto, vanno segnalate imponenti produzioni incentrate su eventi entrati nell'immaginario quali lo sbarco in Normandia, o monografie su personaggi storici quali i generali Patton e Mc Arthur. Con il disimpegno americano dal Vietnam e la caduta di Saigon nel 1975, la società americana, attraverso i nuovi cineasti, si apre all'esperienza traumatica del sud est asiatico. Il rimosso di una guerra perduta riemerge nell'interesse della generazione successiva e vede concentrare un nuovo sforzo produttivo verso il genere bellico.

In un periodo d'apparente latenza e disinteresse sul tema della seconda guerra mondiale, sebbene posteriori o coincidenti a film d'altri autori, sono gli *Schindler's list* (1993) e *Salvate il soldato Ryan* (1998), entrambi di Steven Spielberg, che mostrano le nuove potenzialità narrative del cinema di guerra americano contemporaneo.

A partire da questi due film, arrivati nella fase storica di transizione nella quale la memoria vivente scompare per lasciare il campo libero a quella culturale, si compie una sorta di rigenerazione concettuale dell'Olocausto e della seconda guerra mondiale, che influenzerà gli autori e le produzioni che seguiranno.

2.2 La svolta post moderna nel cinema di guerra

La memoria culturale e l'immaginario collettivo nell'epoca post moderna, si trovano pesantemente influenzati dai *media* tecnologici, che nell'era del *computer*, trattano le immagini per ricercare delle sollecitazioni emotive, intellettuali e fisiche che risultino un'esperienza totalizzante

per lo spettatore. Ma la guerra per chi la subisce, non è forse un tipo d'esperienza immersiva e traumatica, fisica e psichica, collettiva e individuale, indelebile per la coscienza ma rimossa dalla ragione, che richiama così fortemente la natura del post moderno? Sarebbe molto azzardato affermare che la guerra sia stata la prima esperienza post moderna del genere umano?

Porsi queste domande conduce inevitabilmente ad esplorare le forme di rappresentazione dei conflitti che nel tempo si sono succedute. Queste, in bilico tra la sua percezione reale e la sua elaborazione immaginifica, legata ai vari momenti culturali che si sono succeduti nelle società e alle sue tecniche di rappresentazione, risultano un efficace mezzo d'analisi investigativa. Concentrando l'indagine alle due guerre mondiali del XX secolo e alle sue tecniche di riproduzione, constatiamo che le immagini cinematografiche irrompono prepotentemente sulla scena suggestionando l'immaginario collettivo.

La vigilia della prima guerra mondiale vedeva la parola orale e la letteratura come forme privilegiate di diffusione culturale delle esperienze, divise in una società semi analfabeta che avrebbe riempito di lì a poco le trincee ed una dotto che avrebbe comunque fatto la sua parte. Ambedue però si rivelarono intellettualmente ed emotivamente inadeguate a descrivere un evento così straordinario, che nessuna società europea era preparata ad affrontare sia nelle dimensioni, che nelle conseguenze.

Le retoriche nazionali la descriveranno secondo un'epica eroica che contrasterà con i racconti dei reduci. La letteratura soprattutto in Italia, proverà a farlo attraverso un linguaggio rinnovato dalle influenze del Futurismo i cui risultati saranno scarsi. Il cinema invece, ancora alla ricerca di un proprio ruolo culturale definito e accettato anche negli alti strati sociali, grazie all'immediatezza delle immagini, riuscirà ad emanciparsi dai pregiudizi che lo investivano, accreditandosi come l'unico mezzo tecnologico in grado di descrivere una guerra tecnologica e moderna. La verità ed ineccepibilità delle immagini in bianco e nero mute, era ora considerata più efficace di qualsiasi parola. Dalla fine degli anni '20, il genere bellico è accettato e si consacra nei gusti del pubblico. La guerra, terminata da poco più di un decennio, diventa il soggetto di film comici di Chaplin, ma bisognerà attendere gli anni trenta per trovarne riletture in chiave drammatica tratte dai capolavori letterari. Il primo di questi fu *Niente di nuovo sul fronte occidentale* (1930, Lewis Milestone).

L'immagine e con lei il cinema, diviene il *medium* descrittivo della guerra per eccellenza, i suoi successivi sviluppi tecnico-narrativi che la condurranno verso la multimedialità, renderanno sempre più efficacemente la suggestione del racconto, grazie soprattutto all'avvento del sonoro e del colore. Il passaggio dall'immagine surrealista in bianco e nero a quella naturale del colore, segna il grande passo verso la stimolazione sensoriale del pubblico, alla quale, in epoca pre-digitale, concorreva il ricorso a proiezioni su grandissimi schermi.

Allo scoppio della seconda guerra mondiale, il cinema è pronto a scendere sul campo di battaglia per documentare tutto ciò che la propaganda ritiene utile mostrare. Non più un cinema “occhio oggettivo” sulla storia, come ritenuto dai teorici d’inizio secolo a cominciare dai formalisti sovietici, ma “soggettivo”, secondo la bisogna dei governi. Se questo aspetto sfuggiva al pubblico popolare che riempiva le sale, era ben chiaro alle istituzioni che si occupavano di propaganda e censura dei vari paesi. Le produzioni di film di *fiction* nei paesi in guerra negli anni ’39-45, sono tutte rivolte propagandisticamente a sostenere lo sforzo bellico nazionale e a convincere il pubblico sulla giustezza di tale impegno. “ Il fascismo, il nazismo e, per altro verso, il socialismo staliniano si sono prodigati in ogni maniera per instillare un sentimento di appartenenza e un senso della storia, che si traducevano in un segno di riconoscimento e nella convinzione di essere parte integrante di un lungo cammino”.⁵⁷

E’ in questo periodo che il cinema italiano produce il massimo sforzo in film di genere *combat* come in uso nelle produzioni americane. Come si è visto, questa tradizione scomparirà nel dopo guerra.

La fine della guerra coincide con il tramonto di un’epoca culturale, sia per le nazioni sconfitte sia per quelle vincitrici.

Tragedie quali l’Olocausto, la guerra stessa, la bomba atomica, nelle parole di White hanno “[...] ben poco in comune con quello che gli storici precedenti convenzionalmente prendevano come oggetto di studio e pertanto non si prestano alla comprensione secondo le tecniche basate sul senso comune che si utilizzavano nelle indagini storiche convenzionali.”⁵⁸

Un’inadeguatezza che anche il cinema dell’immediato dopoguerra scontava, tendendo a celebrare e perpetuare la giusta causa e la sua vittoria, attraverso una retorica del passato, tendenzialmente propagandistica. Quando però nelle sale e tra i cineasti si affacciano le nuove generazioni, coloro cioè che non avevano direttamente vissuto gli eventi ma che attraverso l’immaginario collettivo e la memoria culturale ne avevano comunque assorbito la conoscenza e le immagini, il genere inevitabilmente si rinnova.

Ogni decennio lo ha interpretato secondo le proprie prerogative, ma è appunto dopo un periodo d’apparente distacco e disinteresse da parte dei cineasti, che negli anni novanta arrivano le grosse novità; film confezionati come spettacoli storici.

Il critico francese Laurent Jullier attribuisce al film post moderno “[...] quei connotati di immersività e plurisensorialità che sono tipici [...] della virtualità. [...] il cinema post moderno non produce senso ma sensazioni.[...] E’ un cinema allusionista ([...] allusivo e illusionista insieme): mette l’accento sul piacere fisico delle forme e dei colori invece di porlo sul piacere intellettuale

⁵⁷ Pasquale Iaccio, *Cinema e storia*, prefazione di Mino Argentieri, Liguori Editore, p.6

⁵⁸ H. White, *Storia e narrazione.*, Longo, Ravenna 1999, pag. 123

della conoscenza.”⁵⁹ Lo stesso ritiene che il cinema post moderno nasca con l’uscita di *Guerre Stellari* (1977 George Lucas).⁶⁰

Secondo quanto affermato qui sopra si potrebbe, se si accetta di considerare *Guerre Stellari* un film puramente di guerra ambientato nel futuro, azzardare a pensare il genere come archetipo di cinema post moderno. Esso, infatti, esprime pienamente le potenzialità di uno spettacolo sensitivo dove il primato dell’occhio è insidiato prepotentemente dalla stimolazione d’altri sensi, che rende l’esperienza dello spettatore di tipo partecipativa-emotivo-immersiva. Le analogie con quelle del soldato in battaglia che subisce senza scelta gli eventi, sembrerebbero evidenti, riprodotte grazie alla tecnologia e l’opera di cineasti che non necessariamente hanno partecipato direttamente alla guerra.

Il pubblico della post modernità dunque, tende ad accettare l’effetto di realtà delle immagini come storiche, non il loro contenuto storico in sé.⁶¹ Probabilmente per questa ragione, è disposto a sopassedere a grossolani errori di ricostruzione degli eventi, anche se risulta difficile credere che la media del pubblico d’oggi, abbia sufficienti conoscenze storiche per accorgersene o ponga adeguata attenzione a questi aspetti. In parte perché desidera subire la dominazione fisico-emotiva che lo spettacolo è in grado di creare, catapultandolo fisicamente dentro la vicenda, dall’altro per la tendenza al superficialismo del post modernismo, che ha abituato a far accettare certi compromessi. Come postulato da Jameson, il crollo della distinzione fra cultura d’élite e cultura di massa, la fine della gerarchia che questa distinzione determinava, ha favorito un pluralismo piatto del tutto funzionale all’industria commercial culturale d’oggi, e con ciò si sia determinata la nascita del post moderno.⁶² In occasione della prima guerra, erano state proprio le immagini documentarie a superare l’incapacità descrittiva emersa dagli strumenti culturali in auge ad inizio ‘900. Un evento fuori della loro portata emotivo-narrativa, necessitava di nuove forme di rappresentazione che il cinema soddisfò. Oggi, attraverso l’evoluzione tecnologica, le stesse si sono convertite alla vocazione di ridurre la contrapposizione fatti-finzione e reale-immaginario, rinnegando se stesse, determinando così, attraverso meccanismi emotivo-sensoriali di tipo 4D, l’accettazione dell’immagine filmica confezionata in forma spettacolare come storica.

Hayden White ha spiegato il fenomeno del “docudramma postmodernista” o “metanarrazione storiografica” “(in forma scritta o visiva [...]) come superamento dei principi alla base del romanzo storico ottocentesco, che pure costituisce il prototipo a queste operazioni. Egli osserva cioè il

⁵⁹ Gianni Canova, *L’alieno e il pipistrello*, studi Bompiani 2000 pag. 32, 33

⁶⁰ vedere L. Jullier, L’Hartmattan, *L’écran post-moderne. Un cinéma de l’allusion et du feu d’artifice*, Paris 1977.

⁶¹ vedere Fredric Jameson, *Postmodernism, or the cultural logic of the Late Capitalism*, Duke University Press 1991

⁶² vedere G. Canova, *op. cit.*, pag. 9, 10

declino, già presente nel romanzo modernista, di quella contrapposizione tra fatti e finzione che era stata la base del realismo tradizionale.”⁶³

Oggi il legame tra immagine storica e la sua ricostruzione filmica, finisce paradossalmente per screditare l’oggettivismo di quella reale, colta dal fotografo di guerra a rischio della sua stessa vita. “Per una sorta di effetto retroattivo, la fotografia di guerra sembra riecheggiare, oltre che ispirare, le scene di battaglia ricostruite in importanti film di guerra, e ciò ha cominciato a ritorcersi contro l’attività dei fotografi. L’autenticità dell’acclamata ricostruzione dello sbarco a Omaha Beach durante il D-Day in *Salvate il soldato Ryan* (1998) era assicurata dal fatto che per realizzarla Steven Spielberg aveva utilizzato, tra le altre fonti, le fotografie scattate con immenso coraggio da Robert Capa durante lo sbarco. Al contrario, una fotografia di guerra che ricordi il fotogramma di un film sembra essere inautentica, anche se in essa non c’è nulla di costruito.”⁶⁴

In che modo allora le perfette ricostruzioni cinematografiche basate sulla moderna tecnologia digitale hanno potuto superare in attendibilità le loro referenti storiche?

Nell’epoca post moderna, la tendenza del cinema bellico sembra quella di confezionare prodotti che si rifanno a modelli visivi del passato piuttosto che del presente.

Con *Schindler’s list*, la scelta estetica di Spielberg è stata quella del bianco e nero per tutte le immagini che riguardavano lo sviluppo della storia nel passato. Unica eccezione il cappottino rosso di una bambina che troverà la morte nell’Olocausto. Come scritto da Emanuela Martini, “ [...] che ci troviamo davanti a un film ‘realistico’, [è] un presupposto tanto sbagliato quanto suggerito dalla scelta di Spielberg di un insolito bianco e nero. L’autore ha motivato la scelta con un’affermazione fin troppo facile, cioè che le sue immagini, le sue percezioni del periodo possono essere soltanto in bianco e nero.”⁶⁵ La Martini ritiene la scelta del b & n come un elemento di non realistica del film, un effetto post moderno di camuffamento per dare alle immagini una rappresentazione di storia. Ciò è vero, ma l’operazione di Spielberg sembrerebbe poggiare su basi più ampie. L’immaginario comune legato alle immagini dell’Olocausto in b & n, rendevano quelle del film facilmente sovrapponibili alla memoria culturale delle generazioni del XX secolo. In questo modo, egli otteneva un effetto di *déjà vu* indipendentemente dalla meticolosità con la quale avesse cercato di riprodurle. Ma Spielberg non si è limitato solo ad una scelta estetica, ha costruito le inquadrature riproducendo le immagini d’archivio più famose, quelle che si sono sedimentate nell’inconscio culturale collettivo. A quel punto il film aveva superato il concetto di verosimiglianza, per centrare quello d’iperealisticità che caratterizzerà le produzioni future dei film bellici americani. Non a caso sempre a proposito d’Olocausto, anche Roman Polansky nel suo, *Il Pianista* (2002), ripeterà

⁶³ S. Pesce, *op. cit.*, pag. 8. Vedere anche *Littérature et réalité*, (raccolta di autori vari), Editions du Seuil, 1982

⁶⁴ Susan Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Oscar Mondadori, Milano 2009, p.76

⁶⁵ Emanuela Martini, *Cineforum* n. 333 aprile 1994

l'operazione di ricreamento di un effetto di *déjà vu* nelle scene di cattura e deportazione degli ebrei dal ghetto di Varsavia. Egli, pur utilizzando il colore, realizza le immagini in "copia conforme" con le loro referenti d'archivio, scegliendo anche attori somiglianti ai veri protagonisti delle immagini storiche. In questo modo la sovrapposizione realtà-finzione si compie appieno, determinando nello spettatore la convinzione di essere davanti ad immagini storiche.

La storia al cinema dunque come spettacolo iperealista di natura post moderna, o in controtendenza verso una nuova forma documentaria?

Parlando di Spielberg, sarebbe fin troppo facile orientare la risposta verso la prima ipotesi, data la sua propensione alla spettacolarizzazione anche quando il contenuto della vicenda è legato ad esperienze traumatiche. Ma è proprio lui, ancora prima di Polansky, a mostrare la nuova via di ricreazione "documentaria" di una rappresentazione storica.

Salvate il soldato Ryan, nella prima parte viene costruito come uno spettacolare documentario sullo sbarco in Normandia. Solo dopo questo momento d'accreditamento storico, la vicenda entra nel tema anticipato nel titolo. Lo sbarco è riprodotto magistralmente attraverso una perfetta ricreazione scenografica e per mezzo di suggestioni realistiche, ottenute attraverso la moderna tecnologia ed espedienti surrealisti quali *rallenty*, accelerazioni ottenute con riprese a 16f/s come quelle dei cineoperatori di guerra, distorsioni del sonoro, che hanno evocato un'esperienza traumatica della psiche. Il pubblico accetta la veridicità delle immagini grazie alla loro iperealisticità visiva, alla capacità d'evocare stati emotivi, che si associa al patto culturale che accetta il cinema come memoria storica collettiva. Anche in questo caso Spielberg non si fa sfuggire l'opportunità di ricreare *ex novo* le immagini entrate nell'immaginario comune. In questo caso però, egli non attinge solo da fonti d'archivio, ma sembra richiamare direttamente anche immagini di film di guerra entrati ormai profondamente nella cultura americana. "[...] Spielberg deve moltissimo a Fuller, [*Il grande uno rosso*, 1981] se non nello spirito almeno nelle immagini (le citazioni dirette dello sbarco in Normandia, l'intuizione della cecità di fronte a un nemico nascosto)."⁶⁶

Solo una decina d'anni prima per *L'Impero del Sole* (1987 Steven Spielberg), girato in un'epoca in cui il livello tecnico degli effetti speciali non era ancora sufficientemente sofisticato da permettere gli attuali risultati, l'autore aveva detto: "Vedremo sempre meno film come L'impero del Sole, finché la tecnologia sarà capace di escogitare un modo più semplice, attraverso il video, per ricreare determinati momenti della Storia senza dover andare in un'altra nazione e ingaggiare diecimila comparse. Nei prossimi dieci anni questi film saranno tutti come dinosauri."⁶⁷ Quello che

⁶⁶ Roy Menarini, Massimo Moretti, Andrea Giaime Alonge, *Il cinema di guerra americano 1968 – 1999*, Recco – Genova, Le mani, 1999, p. 76

⁶⁷ Giuliano Fiorini Rosa e Mario Sesti (a cura di) *Steven Spielberg* 16 Sript/Leuto Dino Audino Editore 1994 p.42

potrebbe apparire come uno sfogo amaro sui limiti del cinema e l'inevitabile estinzione del genere bellico, lo stesso autore è stato in grado di rigenerare affidandosi ai moderni mezzi realizzativi.

Secondo Roy Menarini *Salvate il soldato Ryan* “ vive di un'ambiguità [...] offrire il massimo grado di realismo rappresentabile al cinema (la guerra come se la viveste in prima persona), e soccombere di fronte al proprio stesso progetto. Infatti *Saving Private Ryan* è l'ultima delle simulazioni possibili del cinema in quanto tale, e rappresenta paradossalmente i limiti della settima arte piuttosto che il perfetto funzionamento dei suoi mezzi. Ovvero 'dopo' la simulazione bellica di Spielberg c'è solo (c'è già) la simulazione tridimensionale, la realtà virtuale, il coinvolgimento sensoriale dei new media [...]. Non è 'la 2a guerra come non l'avete mai vista', ma semmai 'il cinema di guerra come non l'avete mai visto al cinema'.”⁶⁸

Un film quindi che non si lascia guardare ma vivere, ormai al limite della tendenza post moderna di ridurre il primato dello sguardo in favore di una stimolazione multisensoriale. Elena Bona rileva un altro aspetto centrale del cinema post moderno: “L'immagine dell'occhio disancorata da un soggetto viene utilizzata in parecchi film [...] Si pensi a *Salvate il soldato Ryan* in cui lo sguardo di un uomo non identificabile da l'avvio ad un flash back senza soggetto, che solo alla fine del film si rivelerà, per stupire lo spettatore, per prenderlo in contropiede”.⁶⁹ Gli occhi sono quelli del protagonista che motiva la seconda parte della storia, l'ormai anziano soldato Ryan.

Spielberg dunque sembra aver inaugurato un approccio cinematografico post modernamente rigoroso nei riguardi della memoria storica del racconto, che trova un accettabile compromesso tra spettacolo, immaginario e storia. Questa dosata compensazione tra elementi apparentemente in opposizione tra loro, legano il suo cinema sia alla tradizione, sia all'innovazione. Il suo attingere dalla memoria collettiva il patrimonio d'immagini e sovrapporci le proprie, non è legato al facilitare o restaurare un ormai sfocato ricordo personale dello spettatore, ma semmai a ricrearne uno nuovo. Rileva Susan Sontag che “Ogni ricordo è individuale, irriproducibile, e muore insieme all'individuo. Quella che si definisce memoria collettiva non è affatto il risultato di un ricordo ma un patto, per cui ci si accorda su ciò che è importante e su come sono andate le cose, utilizzando le fotografie per fissare gli eventi nella nostra mente. Le ideologie creano gli archivi di immagini probatorie e rappresentative che incapsulano idee condivise, innescano pensieri e sentimenti facilmente prevedibili.”⁷⁰ Le immagini rappresentative di un fenomeno o di un'epoca quindi, sono il risultato di una mediazione ideologico-culturale in seno ad una società. La stessa immagine potrebbe creare reazioni diverse in comunità differenti, magari in antagonismo tra loro. Le società,

⁶⁸ R. Menarini, M. Moretti, A. G. Alonge *op. cit.*, pp. 84, 85.

⁶⁹ Elena Bona www.effettonotteonline.com/news/index.php?option=com_content&task=view&id=983&Itemid=25

⁷⁰ S. Sontag, *op. cit.*, p. 83

le persone, finiscono per ricordare solo ciò che le immagini mostrano perché esse si sovrappongono ai ricordi reali.

Altri autori hanno seguito Spielberg sulla medesima traccia e forse in alcuni casi addirittura anticipato, basti pensare alle ricostruzioni di Oliver Stone in *Platoon* (1986) o alle scene degli elicotteri in *Apocalypse Now* (1979) di Francis Ford Coppola, ma con alcune eccezioni.

Con *Pearl Harbour* (1991 Michael Bay), si riscopre il colossale di guerra che rivisita un episodio traumatico per gli americani. Questo film è riconosciuto come un prodotto della cultura post moderna. Riferendosi ad un fatto storico preciso, lo adatta e distorce secondo le esigenze dei personaggi del film. In questo modo, più che davanti ad una ricostruzione storica ci si trova davanti ad una storia “fai da te”, spettacolare nelle scene di guerra grazie agli effetti speciali, ma senza approfondimenti storici che ne motivino e ne spieghino le cause. Scrive Roberto Nepoti nella sua recensione al film; “La novità più rilevante, dal punto di vista cinematografico, è che quello diretto da Michael Bay è un film postmoderno, malgrado il suo tono vecchio-stile, le frasi retoriche e le battute. 'Pearl Harbor' è post-moderno perché, più che di regia, è un film di produzione e perché mischia i generi equilibrandoli e compensandoli con la bilancia: il dramma sentimentale e la commedia, il film di guerra e il 'disaster movie', il film medico e la soap opera televisiva. [...] Si tratta, insomma, di un perfetto esempio della 'estetica Jerry Bruckheimer' dal nome del produttore di film come 'The Rock', e 'Armageddon' diretti, del resto, dal regista e coproduttore Bay. Gli effetti speciali, e non, sono ovviamente formidabili. Gli americani sono tutti belli, buoni e patriottici. Ma la morale della favola è vecchia come quella dei film di John Wayne: la guerra degli americani è cosa buona e giusta, che si vince con la fede nella causa e il sacrificio individuale.”⁷¹

Il pubblico dunque rimane rapito, stordito dall'esperienza ma non si arricchisce culturalmente. Questo è deludente parlando di un film che aspira ad essere anche una ricostruzione storica, ma perfettamente in linea con i tempi.

In effetti, fino ad oggi, il genere storico-bellico sembrerebbe essere stato esplorato dal cinema contemporaneo attraverso differenti esperienze, dalle quali timidamente, pare delinearsi una tendenza che può essere grossomodo riassunta così:

- colossale-spettacolare; *Guerre stellari*, *Pearl Harbour*, *Il Gladiatore* (2000, Ridley Scott), *Troy* (2004, Wolfgang Petersen).

- d'autore; riconducibile a registi quali Spielberg, Stone, Polansky, F. F. Coppola.

- all'europea; pur nella scarsissima produzione di genere, il vecchio continente sembra scegliere una propria strada oscillante tra il “racconto a sfondo bellico” arricchito di un'importante ricostruzione *combat* quale *Il mandolino del capitano Corelli*, la ricostruzione “storico - realistica”

⁷¹ Roberto Nepoti, *La Repubblica*, 1 giugno 2001

tipo *U-boot 96* (1981 Wolfgang Petersen), *Stalingrad* (1992 Joseph Vilsmaier), *El Alamein la linea di fuoco* e quello “stilistico-poetica” *Mediterraneo*, *I giorni dell’amore e dell’odio*, *Le rose del deserto*.

2.3 *Il cinema italiano e alcune voci dei suoi autori*

Come accennato nel paragrafo 2.1, i momenti più importanti del nostro cinema di guerra sono quelli legati al neorealismo e alla commedia. Il primo ha vissuto le contraddizioni della società italiana dell’epoca, in bilico tra un senso di colpa per il recente passato e la voglia di lasciarselo per sempre alle spalle. E’ stata la scelta d’equilibrio tra colpe collettive e il loro riscatto, che, di fatto, gli ha impedito di forzare il racconto filmico sulle cause originarie della guerra e le responsabilità di un regime, nel quale la nazione si è riconosciuta per quasi un ventennio. Il neorealismo in generale, ha presentato la resistenza come l’atto purificatorio degli italiani, il battesimo che ha cancellato il peccato originale di aver partecipato alla guerra dalla parte sbagliata. La sofferenza profonda provata dalla collettività per i lutti e le distruzioni subite, non permettevano di essere appesantite con un’analisi delle cause e la determinazione delle responsabilità, che erano condivise da tutti. In fondo lo spirito dell’amnistia del 21 giugno 1946 che riabilitava gli ex fascisti, fu promossa da Togliatti proprio come atto di riappacificazione nazionale che guardava al futuro. Questo clima politico era da un lato auspicabile e dall’altro necessario. Non a caso un’analisi storico-politica di quel periodo, cominciò solo all’alba degli anni sessanta, secondo certi storici in maniera contraddittoria e incompleta, a causa delle radicalizzazioni ideologiche che dividevano il paese e il mondo. Fino allora, le uniche voci fuori della retorica ufficiale sulla guerra erano state proprio quelle dei reduci, che con la loro memorialistica, andavano ad arricchire la letteratura italiana di quei testi che oggi sono considerati dei classici. A differenza della guerra del ’15-’18, dove la maggior parte dei soldati era analfabeta e quindi aveva potuto trasferire la propria esperienza solo oralmente, la seconda è stata scritta dalla maggioranza, sia sotto forma di lettere ai familiari ma anche come diari, memorie e successivamente saggi. E’ l’unione tra queste memorie, fissate sulla carta o verbali, le immagini dei cinegiornali fornite dall’Istituto Luce e i ricordi diretti della generazione coinvolta, che ha permesso di riaffrontare il tema della guerra facendo riemergere gli aspetti scottanti.

La commedia in particolare è stata efficace nell'affrontare gli argomenti scomodi della storia italiana della prima metà del XX secolo, in alcuni casi anticipando o avviando addirittura il lavoro di revisione storica. Il suo limite secondo alcuni, è stato quello di non esprimere dei giudizi espliciti sui temi che erano affrontati, il che è spiegabile in diversi modi. Da un lato la commedia aveva bisogno di alleggerire i contesti generali per rimanere se stessa, l'ambientazione storica era lo sfondo nel quale agivano dei personaggi che erano gli archetipi di quel pubblico che affollava le sale in quel momento. In secondo luogo gli autori erano anch'essi dei reduci, dividevano le stesse pene, responsabilità e desideri del resto della popolazione. Essi non erano dei super intellettuali slegati dalla società o sopra di lei, erano d'origine medio-bassa borghese, profondamente inseriti nel suo interno, per questa ragione hanno saputo raccontare l'Italia così bene.

Dice Furio Scarpelli in proposito; "Si decise di scrivere delle commedie belliche forse per lo stesso motivo per cui tu Fabrizio hai deciso di occupartene. Perché è interessante e perché la guerra rappresenta un momento drammatico della storia d'Italia recente. Del resto, la commedia all'italiana migliore si è sempre occupata di indagare e raccontare il nostro paese."⁷²

Il boom economico affermatosi all'inizio dei '60, pone la commedia al centro del gradimento del pubblico e diviene il genere principe nel mostrare i difetti degli italiani. Questa, anche trasferita in ambientazioni belliche, non perde il contatto con la società dell'epoca, continuandone a descrivere i suoi difetti attraverso personaggi riconoscibili dal pubblico. La commedia del boom ha il vantaggio di parlare e mostrare gli italiani contemporanei senza creare conflitti sociali. La commedia di guerra parla anch'essa dell'attualità sociale ma, indossando i panni del regime, maschera la realtà quotidiana ottenendo dei risultati eccezionali. La parodia diviene la chiave dell'identificazione nazionale, supera gli steccati ideologici antifascismo-anticomunismo, destra-sinistra mostrando la mediocre superficialità e inadeguatezza dell'italiano medio, la sua acritica irresponsabilità e quella della società che si sta profilando. La ripetizione da parte dei figli e nipoti, dell'atteggiamento nazionale avuto dalle generazioni dei loro nonni e padri all'epoca dell'avvento e consolidamento del regime fascista.

I grandi temi della storia d'Italia come la venuta del fascismo, fu raccontata egregiamente in questo periodo dalla commedia *La marcia su Roma* (1962 Dino Risi) attraverso questi canoni. Un argomento delicato e rischioso riuscì a superare senza traumi l'esame di coscienza della società repubblicana. Dice Furio Scarpelli sceneggiatore del film: "*La Marcia su Roma* indulge forse troppo sul folcloristico e sulla burletta. D'altra parte quell'impresa fu realmente ridicola e risibile e, probabilmente, se fosse stata repressa con durezza dalle autorità governative il fascismo, almeno in quel momento, avrebbe abbassato la cresta. Il film non destò particolari risentimenti o proteste.

⁷² Intervista realizzata dall'autore a Furio Scarpelli il 25/10/2009

Viceversa, *La Grande Guerra* provocò dichiarazioni indignate e denunce per vilipendio delle forze armate”.⁷³

Il film *La Grande Guerra*, avviò nei '60 la revisione storico-culturale sulla prima guerra mondiale combattuta dall'Italia, provocando la reazione dell'autorità militare che si sentiva “vilipesa” da tutte quelle voci fuor di retorica. Era già capitato nel 1953 ai giornalisti Renzo Renzi e Guido Aristarco, quest'ultimo direttore della rivista *Cinema Nuovo*, l'arresto e la condanna per quel reato. La loro colpa era stata quella di avere ipotizzato in un articolo, l'idea per un soggetto cinematografico intitolato *L'Armata s'agapò*, dai contenuti non allineati con le autorità militari. Anche in questo caso il cinema, era stato il motore di un revisionismo storico che metteva luce su aspetti della campagna di Grecia che urtavano con l'onore militare. Si tornerà ancora su questa vicenda perché legata all'ideazione del film *Mediterraneo*.

Il cinema, grazie al suo stretto legame con l'immaginario culturale, è spesso in anticipo sui tempi d'analisi e revisione di quegli episodi che, soprattutto quando si tratta di storia, creano contrasti in seno alla società. In un'epoca in cui il cinema era il mezzo di divertimento preferito da larghe fasce della popolazione, non deve meravigliare se certi film abbiano avviato confronti e scatenato tensioni prima che la nuova generazione di storici se ne occupasse. Il cinema, è comunemente in anticipo sui tempi di riesame ed elaborazione grazie alla sua vocazione ad essere specchio e vetro della società che in qualche modo racconta.

Gli attori che si affermano in questo periodo sono quelli che, osservando l'umanità che li circonda, la inscenano esasperandola, evitando i canoni della macchietta o della maschera. L'unico attore comico affermato proveniente dalla rivista, che riesce a superare indenne il cambio dei gusti del pubblico fu Totò, che si cimentò tra l'altro anche nella commedia bellica. Comici quali Macario e Rascel, legati ad una recitazione tradizionale basata sui tipi e caratteri della comicità del passato, non riuscirono a svestirsi dei panni delle loro macchiette e nel corso degli anni '60 scomparvero dal cinema. Emerse una nuova generazione d'attori, anch'essi provenienti dal teatro di rivista quali Sordi, Manfredi, Tognazzi o dal teatro classico come Gassman, che dall'osservazione della realtà elaboravano i personaggi che il pubblico apprezzava perché riconosceva. Gli sceneggiatori cercano di evitare le enfattizzazioni e le caratterizzazioni eccessive dei personaggi, mentre i registi continuano ad evitare o controllare l'uso dei primi piani.

E' un cinema che si porta dentro i geni del neorealismo, nel quale sono proprio alcuni grandi autori [sceneggiatori e registi] neorealisti a cimentarsi. La nuova tendenza comica consiste nel presentare situazioni serie in maniera umoristica, tragicomica, dove l'inadeguatezza dei protagonisti nel portare a termine l'impresa alleggerisce l'impianto delle circostanze. Questi nuovi

⁷³ *idem*

italiani individualisti, che intendono affermarsi sulla collettività in assenza di senso civico e di tutti quei valori promossi dal cinema neorealista quali solidarietà, fratellanza, idealismo, dignità e moralità, provocano empatia e allo stesso tempo repulsione da parte del pubblico. E' la normalità dei difetti umani mostrati che crea il fenomeno del riconoscimento, ma è la loro esasperazione in situazioni quotidiane che ne accentuano gli effetti e creano quella presa di distanza del pubblico che determina la risata.

La commedia ha il pregio d'assecondare la naturale propensione nazionale alla prolissità verbale, cosa complicata da realizzare nel cinema neorealista come ha spiegato lo sceneggiatore Ugo Pirro nel corso di un incontro di scrittura per il cinema: "Nel neorealismo, le scene erano brevi, con poco dialogo perché contava l'espressione, la faccia. Inoltre c'era la scarsa confidenza degli attori non professionisti con la recitazione. Le scene con lunghi dialoghi invece, necessitavano di strutture narrative e un'organizzazione ben più complessa."⁷⁴

Quello neorealista era quindi un cinema che tendeva a semplificare, cercando di mantenere la narrazione coerentemente lineare, senza forzare i conflitti affrettando artificialmente i tempi logici di sviluppo della vicenda. Cosa ben lontana dal cinema d'oggi o da ciò che la televisione normalmente propone. La tendenza odierna è quella d'investire all'inizio del film quanto più spettacolo sia possibile, per cogliere e mantenere l'attenzione del pubblico e diminuire la possibilità da parte dello spettatore di cambiare canale. Si può dire, senza rischiare troppe smentite, che oggi il film è pensato fin dall'origine anche per la fruizione sul piccolo schermo, poiché la sua sopravvivenza nel tempo, e la maggior parte degli incassi, è legata proprio ai passaggi televisivi e all'*home video*.

Suso Cecchi D'Amico, importante sceneggiatrice del nostro cinema, ha sempre distinto tra TV, che non ha mai amato, e grande schermo: "La TV abitua a vedere in piccolo, tagli stretti d'inquadratura, attori schiacciati sul fondo. Prima del suo avvento, gli autori di cinema erano abituati a vedere in grande ed i produttori, durante il neorealismo, difficilmente si suicidavano dopo un insuccesso. Non mi piacciono i primi piani, amo le figure intere, le sfumature, mai le cose troppo esplicite."⁷⁵ Le sue sceneggiature a detta della stessa autrice, "sono molto dettagliate nella descrizione delle immagini, Antonioni vede le cose nello stesso modo, mentre Monicelli è più interessato alla storia. Nella fase di stesura, più persone collaborano e più il risultato è elevato, in quanto la propria idea o trovata, è subito giudicata da un pubblico critico di colleghi. Il letterato è in genere un pessimo sceneggiatore, celebri esempi di questa tendenza sono stati sia Moravia, sia Bassani, perché si sentivano 'superiori' al genere. Un Flaiano o un Guerra funzionavano perché a loro non veniva data alcuna parte da scrivere, ma una volta trovato l'accordo verbale su cosa

⁷⁴ presso *Scrittura e Immagine Istituto Internazionale Multimediale* di Pescara il 14/12/2001

⁷⁵ presso *Scrittura e Immagine Istituto Internazionale Multimediale* di Pescara il 05.12.2001

scrivere, ero io che la trascrivevo su carta, in quanto loro avrebbero cercato la narrazione, mentre io le immagini.”⁷⁶

Ogni generazione di autori ha funzionato fin tanto che è stata in grado di capire la società che raccontava. Ancora Suso Cecchi D’Amico: “Dopo la guerra, i film partivano spesso dall’idea di superamento di un problema sociale o personale sullo sfondo della realtà oggettiva (fame, emigrazione, crisi degli alloggi ecc.). Creare le storie partendo dai problemi ha funzionato fino agli anni ’70, quando la mia generazione non è stata più in grado di comprendere le vicende interne legate alla confusione provocata dai rapidi mutamenti sociali.”⁷⁷

La differenza che emerge tra la generazione che ha descritto il paese in quegli’anni difficili e quella attuale sembra essere proprio nella scelta di prospettiva. Lavori firmati a più mani dove diverse esperienze trovavano un punto di sintesi, riusciva in maniera acuta ed eccellente a leggere la fenomenologia della società italiana e a riprodurla, superando le barriere ideologiche in un’epoca in cui la politicizzazione era radicale. Oggi, eccettuati alcuni film sempre più rari nel panorama nazionale, non si ha più la volontà di raccontare una società complessa e frazionata come la nostra, ma si preferisce trattare solo storie personali, spesso scritte in solitudine, che si riflettono in luoghi circoscritti o al massimo nella generazione dell’autore. E’ anche quest’incapacità dei giovani autori di allargare gli orizzonti visuali e ripescare nella storia del proprio paese, che determina la perdita da parte del nostro cinema, della capacità di raccontarsi e giungere ad un pubblico multigenerazionale. Questo è sicuramente un segno dei tempi, post moderni verrebbe da aggiungere, che lascerà un vuoto di conoscenze su chi siamo oggi nelle generazioni future.

Lo sceneggiatore Giacomo Scarpelli, che ha visto al lavoro il padre Furio assieme ad Age, la D’Amico e tutta la generazione d’oro dei nostri autori, è d’accordo con quanto da lei sostenuto: “Meglio scrivere una sceneggiatura a più mani, in modo che molteplici punti di vista aumentino il senso critico e permettano di salvare solo le cose migliori. Gli sceneggiatori durante il lavoro litigano, alzano la voce, si lanciano i fogli con la consapevolezza che il prodotto finale sia migliore rispetto a quello dove il contraddittorio non esiste.”⁷⁸ Autore tra gli altri del film candidato all’oscar *Il Postino* (1994 Michael Radford), ritiene che il problema dell’ambientazione storica di un film sia centrale. La storia secondo Scarpelli ha più successo se ha un’ambientazione ben definita e racconta piccoli fatti. Le grandi storie internazionali di solito sono generiche e poco amate. Ricordarsi dei film vincitori di festival e di successo di pubblico quali *Mediterraneo* o *Il Postino* appunto, senza allungare inutilmente l’elenco, è sufficiente per capire come la scelta del momento storico e la

⁷⁶ *idem*

⁷⁷ *idem*

⁷⁸ presso *Scrittura e Immagine Istituto Internazionale Multimediale* di Pescara il 27.11.2001

chiave poetica, possano essere componenti ideali per far giungere una storia ad un largo pubblico anche internazionale.

Ne *Il Postino*, lo spunto iniziale del soggiorno di Neruda in Italia l'ha dato Scarpelli, che dice: "Forse questo è stato il contributo più importante che ho dato al film. C'erano delle perplessità tra gli autori nello scrivere un film sulla poesia. Troisi invece ne era entusiasta e spesso ripeteva che l'importante era che piacesse a noi".⁷⁹ Il coraggio delle scelte inusuali alle volte evidentemente paga in termini di qualità. Il contributo di Giacomo Scarpelli al film è stato in ogni caso notevolmente più alto del semplice *incipit*. Tra le altre componenti che possono spiegarne il successo più vicine all'immaginario vi è forse l'aspetto folcloristico. Per raggiungere un pubblico straniero, è necessario che il modello riconoscibile d'italiani sia in relazione a come questi sono percepiti o si sono sedimentati anche nell'immaginario delle altre culture. Questo modello deve inoltre permettere di fare scoprire qualcosa di nuovo, degli aspetti inusuali all'interno dei tratti tipici dei personaggi, che siano allo stesso tempo tradizione e rinnovamento della loro immagine. La loro inevitabile evoluzione al passo con i tempi. Questa costante è verificabile guardando ai film vincitori nei festival internazionali. Le vicende, le ambientazioni sono molto spesso circoscritte in luoghi e culture ai margini, semisconosciute al grande pubblico e alle giurie dei grandi circuiti cinematografici. E' questa sorprendente scoperta molto spesso la chiave del loro successo, ma anche l'equilibrio che si crea tra ciò che il pubblico sa o crede di conoscere in ciò che vede e quello che scopre.

Per rimanere nell'ambito del cinema di guerra e capire come la figura del soldato italiano sia percepita dall'immaginario, anticiperemo un aspetto che sarà affrontato nei prossimi paragrafi. Prendendo in esame i soldati rappresentati nei film *Tutti a casa* (1960 Luigi Comencini), *I due colonnelli* (1962 Steno), *Mediterraneo* e *Le rose del deserto*, vediamo una certa similitudine tra i modelli utilizzati. Quali grandi differenze esistono tra; il tenente Innocenzi [A. Sordi], il colonnello Di Maggio [Totò], il sergente Lo Russo [D. Abatantuono] e il generale Pederzoli [T. Sanguinetti] presenti nei rispettivi film? Quali tra il geniere Ceccarelli [S. Reggiani], il sergente Quaglia [N. Taranto], il tenente Montini [C. Bigagli] e il maggiore Strucchi [A. Haber]? Questi personaggi sono legati tra loro da somiglianze, che li fanno appartenere a differenti gruppi tipologici distinguibili per le proprie caratterizzazioni. Essi hanno attraversato mezzo secolo di cinema praticamente invariati. La loro coerenza rasenta una certa rigidità che è tipica del mondo militare ma che secondo il filosofo Henri Bergson, è anche uno dei meccanismi attraverso il quale scaturisce la risata.⁸⁰ Sembrerebbe che la loro riproposizione sia una garanzia di riconoscibilità e quindi di successo. La critica ha dimostrato che il cinema propone sempre le stesse storie e gli stessi personaggi,

⁷⁹ presso *Scrittura e Immagine Istituto Internazionale Multimediale* di Pescara il 28.11.2001

⁸⁰ vedere Henri Bergson, *Il Riso, saggio sul significato del comico*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1991

mascherati per non renderli immediatamente riconoscibili, ma che la riconoscibilità è la base della loro esistenza. Non a caso lo sceneggiatore Rodolfo Sonego, diceva a proposito del proprio stile di lavoro, che prendeva “gli autori del passato e li correggeva”.⁸¹ Questi sergenti, tenenti e colonnelli sono riconoscibili perché sono esistiti realmente nelle caserme italiane di tutte le epoche, ma sono anche degli archetipi d’italiani. La loro riproposizione coerente funziona perché sono il prodotto dell’immaginario, che a sua volta, per ripetere il concetto espresso dalla Sontag, è il frutto di un patto culturale della società che decide come rappresentarsi. Questi militari immaginari sono la sintesi dell’idea che gli italiani si sono fatti di loro, ma questo modello può essere invariabilmente trasferito in ambito civile senza che essi perdano la loro riconoscibilità e il contatto società-immaginario. Potrebbero essere invariabilmente dei capiufficio, dei colleghi o dei vicini di casa. Una società che in apparenza è molto cambiata, continua a proporre gli stessi modelli tipologici perché è attraverso di loro che si riconosce. La scelta di un’ambientazione storica, creando un antimodello alla società contemporanea, potrebbe essere un antidoto in grado di contrastare l’asfissia delle storie che il cinema italiano attualmente propone. Il lavoro di ricerca al quale gli autori sarebbero obbligati a sottoporsi, allargherebbe le prospettive e ampliherebbe la rete neurale della storia, amplificandone gli spunti, gli sviluppi, le metafore e le conoscenze.

Nella coproduzione italo-britannica per il film *I due nemici* (1961 Guy Hamilton) Age, Scarpelli e Suso Cecchi D’Amico⁸², hanno tentato di descrivere in una commedia i soldati italiani e inglesi durante la guerra in Abissinia nel 1941. In linea con la tendenza che ha visto il cinema italiano confinare le sequenze di combattimenti in spazi sempre più ridotti, la storia dopo una serie di peripezie, trasferisce la guerra dal piano fisico a quello dialettico. Dice in proposito Furio Scarpelli; “*I due nemici* è ambientato nell’AOI: il cinema si è occupato di raccontare anche l’Italia coloniale, e in questo senso ha fatto forse più della letteratura (l’unico romanzo è appunto *Tempo di uccidere*). Comunque non è stata scelta l’impostazione di guerra ‘non combattuta’ per evitare traumi. Piuttosto, per raccontare piccoli eventi sullo sfondo della tragedia.”⁸³

I modelli dei due eserciti-popoli qui proposti, sono ai nostri occhi di spettatori italiani ambedue credibili. Ciò che potrebbe indurci ad accettare queste apparenze sembrerebbe essere che, secondo il nostro modello culturale, l’immagine rappresentata dei protagonisti corrisponde a quella vivente nel nostro immaginario. Ma quale opinione potrebbero essersi fatta gli inglesi vedendosi rappresentati in quel particolare modo nel film?

⁸¹ Aneddoto raccontato da Giacomo Scarpelli presso Scrittura e Immagine Istituto Internazionale Multimediale di Pescara il 27/11/2001

⁸² Nei titoli di testa del film è loro attribuito il solo adattamento e a Jack Pulman la sceneggiatura. Secondo diverse fonti italiane invece, la sceneggiatura sarebbe esclusivamente loro. Claudio G. Fava, *Le Stelle Filanti* n. 6, *Alberto Sordi*, Gremese Editore, Roma 1979, p. 147

⁸³ Intervista realizzata dall’autore a Furio Scarpelli il 25/10/2009

Durante le ricerche realizzate per questo lavoro, sono entrato in contatto con un'associazione culturale inglese che ha nome Mediterraneo⁸⁴, scelto a seguito del successo del film di Salvatores. Si occupa di *reen-actment*, in altre parole di ricostruire gli scenari storici che hanno visto impegnato il regio esercito italiano e di studi sul periodo, finalizzati comunque alla loro riproduzione scenica. Questo gruppo d'appassionati, attinge le sue fonti indifferentemente da libri di storia, documentari e cinema, divenendo per gli scopi di questo studio un interessante punto d'osservazione. In Inghilterra vi sono diverse manifestazioni di rievocazione che vedono impegnati moltissimi gruppi di *reen-actor* e visitate da un gran numero di appassionati spettatori. In questo modo è mantenuta viva la memoria, le generazioni dei giovani possono vedere dal vivo e toccare con mano la storia, o per lo meno la sua rappresentazione, attraverso la ricelebrazione degli eventi. Questi gruppi però sono una risorsa anche per il cinema. Essi sono forniti di propri mezzi militari, armi e uniformi rigorosamente originali o riprodotte. Partecipano nelle produzioni di genere come comparse, riducendo notevolmente i costi di produzione nelle voci di bilancio specifiche. Nel corso di queste ricerche, ho avuto modo d'incontrare i gruppi che hanno partecipato alle produzioni di *Salvate il soldato Ryan* e della serie televisiva *Band of Brothers* (2001 prodotta da Spielberg, Tom Hanks e dalla rete televisiva HBO), sia nella parte dei tedeschi sia in quella degli anglo-americani. Molto prima della fondazione del gruppo Mediterraneo, il loro primo incontro con il cinema di guerra italiano fu proprio con *I due nemici* nella versione inglese *The best of Enemies*. Il loro parere sul film in generale è molto positivo, lo trovano divertente, le *gag* che mostrano lo scontro culturale tra noi e loro le trovano azzeccate, lo considerano un *cult movie* per il genere. La rappresentazione che il film fa dei britannici non li imbarazza né offende, trovandola funzionale alla storia. Quello che però hanno amato di più, che è divenuta la loro vera scoperta dell'italianità al di fuori dei luoghi comuni, sono stati i costumi dei nostri personaggi. I loro gesti, la mimica che contrasta con quella tipicamente britannica e soprattutto la pernacchia, che nelle commedie di Age e Scarpelli era spesso presente. Un suono che ha una lunga tradizione, che sintetizza una filosofia di dissacrazione che questi inglesi hanno compreso attraverso i nostri film e acquisita. Nelle loro rappresentazioni, ricostruiscono alcune *gag* prendendole dal nostro cinema, utilizzando spesso la pernacchia, tra la sorpresa del pubblico che, senza saperlo, è testimone di un'italianissima commedia dell'arte. Quest'aspetto va a tutto onore dei nostri autori che sono riusciti a rinnovare la tradizione, a travestirla in uniforme e ad esportarla in maniera originale. Un altro aspetto che non va trascurato è quello che vede la raffigurazione degli inglesi accettabile ai loro stessi occhi, in quanto realizzata attraverso un modello nel quale si sono riconosciuti. Anche questo va ad onore dei suoi autori.

⁸⁴ vedere il loro sito web; ww2.italianreenactment.com

In un film storico, la parte di lavoro dedicata alla ricerca è ampia e fondamentale. La ricerca non si limita però solo alla vicenda storica in sé, ma si allarga anche al costume e necessariamente all'immaginario. Tra i nostri autori che maggiormente si sono dedicati al genere troviamo proprio gli Scarpelli. Furio, che ha firmato tra i suoi tanti film anche la maggioranza dei più importanti d'ambientazione storica prodotti in Italia, e suo figlio Giacomo, che insieme al padre o in proprio, ha proseguito la tradizione. La ricerca è un aspetto troppe volte trascurato dal nostro cinema, in parte anche a causa del sistema di lavoro, di tipo "artigianale", con il quale sono realizzati i prodotti cinematografici. I nostri autori non hanno alle spalle strutture o gruppi di ricercatori in grado di alleggerire il loro lavoro. Ciò è dovuto anche all'insensibilità dei produttori. Un film storico obbliga gli autori ad un probante studio, il quale necessita di molto tempo, questo tempo ha un costo che i produttori malvolentieri sono disposti a pagare. Pirro aveva stilato un suo teorema sull'argomento; "Per fare un film di successo ci vuole un produttore cialtrone che non si renda conto del contenuto del film. In quel modo gli autori possono inventare e creare liberamente."⁸⁵ Dice Giacomo Scarpelli a proposito dell'assenza di "spirito di servizio", in pratica del lavoro di raccolta d'informazioni su un ambiente o un'attività nei film italiani da parte dei suoi autori: "La colpa è delle istituzioni che non hanno uffici adeguati [a darle] e dei produttori tirchi e frettolosi, d'accordo, ma lo è ancora di più degli autori, che non fanno il loro dovere, si credono poeti e invece sono solo pigri. La conseguenza è che spesso lo spettatore di un film italiano su un dato argomento, ne sa di più dello stesso sceneggiatore".⁸⁶ "In America ogni ufficio pubblico ha una sezione dove è possibile consultare i regolamenti, i funzionamenti degli apparati interni, la struttura, cosicché per un autore diventa facile scrivere ed essere parco d'informazioni nel proprio lavoro. Sia nei film, che nei romanzi americani, gli autori sembrano dei tecnici specializzati sugli argomenti trattati, non si risparmiano dettagli perché hanno la possibilità di accedervi. Da noi è tutto molto più difficile, sia la fase di ricerca, sia trovare il tempo necessario per effettuarla negli stretti tempi a disposizione."⁸⁷ Una caratteristica dei film U.S.A. e inglesi è proprio la loro ricerca del dettaglio, sia all'interno dell'immagine, sia nel dialogo. Tutte queste informazioni "specialistiche", che l'autore ottiene semplicemente richiedendole all'ufficio preposto, sono inserite nel contesto permettendo al pubblico di comprendere tutti gli aspetti, anche quelli tecnici, della vicenda. Continua Giacomo; "Le ricerche per scrivere un film, bellico o di qualsiasi altro genere, portano via molto tempo, ma sono fondamentali. La narrazione deve sempre partire da una situazione vera, o verosimile, per poter affascinare il lettore. Un autore deve prospettare al lettore o allo spettatore un mondo che ha sembianze reali, solo così potrà catturarlo e, nel caso, poi condurlo alla narrazione più

⁸⁵ presso Scrittura e Immagine Istituto Internazionale Multimediale di Pescara il 14/12/2001

⁸⁶ Intervista realizzata dall'autore a Giacomo Scarpelli il 24/01/2010

⁸⁷ presso Scrittura e Immagine Istituto Internazionale Multimediale di Pescara il 28/11/2001

immaginifica. L'immaginazione parte sempre dalla realtà, per poi trasformarla, la fantasia invece si basa sull'elucubrazione personale. La fantasia ce l'hanno anche i gatti, l'immaginazione è dell'autore. Tutto questo vale naturalmente ancora di più per una vicenda a sfondo bellico. Conoscere anche nome e numero dei reparti, spostamenti di truppe, armamenti, approvvigionamenti, renderà il racconto non più noioso, ma più avvincente, lo spettatore si troverà calato nella battaglia. Gli americani tutto questo lo sanno fin troppo bene.”⁸⁸

Nello scrivere *Concorrenza sleale* (2000 Ettore Scola), uno dei pochi film italiani che trattano specificatamente le leggi razziali emanate nel 1938 e le sue conseguenze, l'ambientazione scelta fu quella della sartoria. Documentarsi su una materia così inusuale ha richiesto una certa inventiva nel procurarsi le informazioni. Racconta ancora Giacomo; “*Concorrenza sleale* nasce originariamente come un soggetto scritto da mio padre e ambientato oggi. Successivamente si sentì la necessità e anche il dovere morale di ambientarlo in un periodo infausto come quello delle leggi razziali. Un periodo che l'Italia aveva preferito dimenticare. Se è vero che, almeno per un certo periodo, il cinema ha sostituito la letteratura come veicolo di racconto storico e veristico, si dava appunto una specie di imperativo. E poi gli anni Trenta, da raccontare erano un periodo comunque interessante da rievocare, per papà e per Scola come ricordo, per Silvia Scola e me come scoperta. Per gli spettatori poteva essere entrambe le cose e anche la rivisitazione di momenti di cui bisognava avere coscienza. Il razzismo fu imposto dal fascismo agli italiani, per mettersi in pari col nazismo. Molti ubbidirono, altri per fortuna, no. Questa ambivalenza psicologica dava naturale giustificazione dell'uso della chiave narrativa che ci è più congeniale: la commedia.”⁸⁹ “ [...] facemmo delle ricerche sulle stoffe e i tessuti, studiandoci le varie voci sulle enciclopedie. Abatantuono girò una scena in cui provava a spiegare a se stesso, a lui personaggio - non l'attore - che non era tagliato per quel lavoro, cosa differenziava un tessuto da un altro e quale era la lavorazione. Faceva molto ridere. Poi fu tagliata perché il film era lungo. Quanto all'imbonimento dei clienti, anche lì ci eravamo documentati facendo caso a quel che dicevano i capocommessi nei negozi di stoffe di una certa eleganza. Mio padre aveva i suoi ricordi del tempo (la “bamberga” per esempio). Alberto Castelvechi, un mio amico poi diventato editore, mi preparò una lunga pagina parodistica sul modo di parlare dei commessi di scarpe. Insomma, tanto materiale che poi in un film ha breve spazio, ma che è necessario per dare un aspetto di verità a quel che si racconta. Lo spettatore intuirà che quel che avviene in scena è il meccanismo di un mondo reale e non soltanto una parvenza.”⁹⁰

Come accennato da Giacomo un film che tratta il passato recente è anche un film che si basa su ricordi personali dei suoi autori, sulla memoria dei suoi ideatori e protagonisti.. Uno dei film più

⁸⁸ Intervista realizzata dall'autore a Giacomo Scarpelli il 11/09/2009

⁸⁹ idem

⁹⁰ Intervista realizzata dall'autore a Giacomo Scarpelli il 12/09/2009

importanti in questo panorama è sicuramente *Tutti a casa* (1960 Luigi Comencini). Fino ad oggi nessun altro film ha saputo raccontare così bene gli effetti dell'8 settembre sulla nazione. La forza della sua ricostruzione dal "basso", partendo cioè da quell'esercito composto da ignari italiani che non capivano cosa stesse capitando, vittime della cialtroneria delle alte cariche dello stato e dell'esercito che precipitosamente si davano alla fuga, è rimasto un esempio forse non ancora superato, di come il cinema sia capace, attraverso lo spettacolo, di grandi lezioni di storia.. Nel corso della trasmissione televisiva *8 settembre*, condotta da Andrea Vianello, andata in onda su RAI Tre nel 2003, a proposito dell'immagine che rimarrà di quell'episodio nell'immaginario degli italiani, Paolo Mieli disse: "L'immagine che resterà è l'immagine di Alberto Sordi [riferita al film in questione], di questo [...] militare di un esercito preso alla sprovvista che si fa le domande più assurde [...] se [...] i tedeschi e gli anglo-americani si fossero alleati contro gli italiani." Lo storico Pietro Scoppola in un suo intervento nel corso della medesima trasmissione completa il concetto aggiungendo: "Comencini, con l'intuito dell'artista, ha capito la sostanza delle cose meglio e in anticipo rispetto a molti storici, perché abbiamo tre momenti: all'inizio Alberto Sordi ufficialetto arrogante [...] poi abbiamo l'Alberto Sordi che abbandona tutto [...] e poi alla fine l'Alberto Sordi che prende la mitragliatrice nelle giornate di Napoli. Ecco l'itinerario [della nazione]". La commedia, genere ritenuto dagli intellettuali "minore", è stato preso come esempio dagli storici per le sue capacità di sintesi ed efficacia nella ricostruzione della storia.

Tutti a casa è un film di ricostruzione e di memoria in quanto rielabora episodi vissuti in prima persona dai suoi autori, arricchito dalle esperienze dei suoi interpreti, in una ricostruzione storica "perfetta" nella sua mediazione tra fatti reali e immaginario. Non sono i grandi personaggi o i macroeventi al centro della vicenda, ma i personaggi minori, quelli che la storia la subiscono, così come la vissero i suoi autori. Furio Scarpelli: "La ricerca per un film a sfondo bellico occupa una parte notevole (un tempo le autorità erano molto più restie di adesso a dare informazioni). Conoscere è fondamentale; tuttavia poi l'autore deve permettere allo spettatore di immedesimarsi nei personaggi, che diventano materia oggettiva di narrazione. Certo, anche per 'Tutti a casa' l'esperienza diretta ha contato assai (ad es. l'inizio presso il POC, postazione della difesa costiera, è basata su una mia esperienza, mentre la fuga dei prigionieri su per il campanile è un'esperienza di Age), ma poi noi sceneggiatori ci siamo fatti da parte, appunto, per rendere la vicenda accessibile a chi leggeva o vedeva il film."⁹¹ Continua Giacomo; " [...] sono presenti elementi autobiografici degli autori [...] in generale tutti i movimenti e l'atmosfera di spaesamento dell'8 settembre, i reparti abbandonati a se stessi, erano stati vissuti da entrambi, soprattutto da mio padre (Age in quei giorni

⁹¹ Intervista rilasciata da Furio Scarpelli all'autore il 25/10/2009

era con un reparto in Francia, se non sbaglio).”⁹² La cosa che è riuscita meglio al film è anche la più difficile; far comprendere una vicenda della nostra storia dai tratti non facilmente spiegabili, ricreando magistralmente il clima di quei giorni, mostrando la progressiva presa di coscienza degli italiani attraverso una sintesi narrativa che nessuno è riuscito ancora ad eguagliare. Non a caso oggi sono proprio gli storici a riconoscere pubblicamente i meriti del film. La sua importanza sta nel fatto che spiegherà alle generazioni future chi erano e come si comportarono gli italiani in quei giorni.

A distanza di molti anni, Furio riaffronta le vicende dell'8 settembre con il film *Baciami Piccina* (2006 Roberto Campanelli). Il cosceneggiatore è il figlio Giacomo e ancora una volta la storia è affrontata da un punto di vista minore, dalla normale missione di traduzione di un arrestato per piccole truffe da parte di un brigadiere dei carabinieri. Il periodo è quello dell'armistizio, che li obbligherà ad una presa di coscienza e a delle scelte personali che non si sarebbero mai realizzate senza un trauma come quello. Gli autori si sono sforzati di differenziare i personaggi rispetto al film progenitore, racconta Giacomo: “Diciamo che papà in questa storia ha cercato di non ripercorrere, almeno nelle scene *Tutti a casa*. Certo alcune situazioni richiamano l'altro film, ma il panorama italiano all'indomani dell'8 settembre era quello. E ognuno cercava appunto di salvare la pelle. Qui il carabiniere va in un certo senso controcorrente, prima di aprire gli occhi... In ogni caso il personaggio del truffatore-suggeritore, mascalzone-onesto, colto-truffaldino, criminale-eroe, [interpretato da Vincenzo Salemme] mi pare abbastanza nuovo e riuscito. Il carabiniere di 'Baciami Piccina' ha un percorso assai simile a quello del tenente Innocenzi, anche se il suo è un 8 settembre da un altro punto di vista: di chi ha sempre creduto, un po' ottusamente solo nella legge e che ora si rende conto che legge non significa giustizia sociale, per cui bisogna darsi da fare. Solo papà conosceva di prima mano l'episodio dell'Armistizio, ma insomma, il buon cinema ha sempre cercato di raccontare la storia del proprio paese (continua a farlo Clint Eastwood vedi Iwo Jima, e non solo lui), e non occorre sempre essere stati presenti. Papà durante la Prima Guerra Mondiale non era nato, e questo non gli ha impedito di scrivere la 'Grande Guerra'. L'importante è che magari ci sia sempre un riferimento al presente, ai pericoli che si possono correre nel presente. Che la memoria serva per il futuro, come si dice.”⁹³ Nel viaggio verso Venezia intrapreso dai protagonisti, s'incontrano spesso in treno e autocorriera, come si diceva allora, militari in licenza in viaggio verso casa. Guardando con attenzione le mostrine sui baveri delle loro giacche si notano che sono quelli della divisione Acqui di stanza a Cefalonia. Quando possibile quindi, un certo cinema

⁹² Intervista realizzata dall'autore a Giacomo Scarpelli il 16/10/2009

⁹³ Intervista realizzata dall'autore a Giacomo Scarpelli il 01/02/2010

attraverso alcuni suoi autori, non si dimentica di ricordare quella divisione protagonista del più importante e drammatico episodio di resistenza militare anti-tedesca della storia italiana.

Mentre il cinema americano nasce quasi esclusivamente dalla letteratura, Coppola è uno dei pochi autori che ha dichiarato di preferire storie create appositamente per il cinema, quello italiano non ha grandi tradizioni in tal senso. Pur avendo una gran tradizione letteraria, queste storie portate al cinema spesso non rendono. Viceversa il mondo anglo-sassone, ritiene quello letterario un potenziale pubblico cinematografico, e un romanzo di successo è quasi sempre una garanzia d'incassi anche per il cinema. Un romanzo come *Tempo di uccidere*, ambientato nell'Africa Orientale Italiana, scritto da Ennio Flaiano noto intellettuale e uomo di cinema, ha atteso molti anni prima di diventare un film⁹⁴, sceneggiato tra gli altri da Giacomo Scarpelli che così ricorda quell'esperienza: "La difficoltà fu quella di risolvere alcuni problemi di struttura narrativa, che nel romanzo era ingannevolmente fluida. Intanto si è spesso erroneamente ritenuto che il personaggio del Tenente, cui accadono un sacco di peripezie, sia autobiografico di Flaiano. Tutt'altro. Il Tenente è un personaggio immaginato, forse ispirato a qualche ufficiale che conosceva, forse ad un romanzo di Graham Greene: è il Protagonista, ma non il Narratore. Il Narratore è il Sottotenente, quella figura discreta e in disparte cui il Tenente riferisce le proprie avventure e disavventure. Per cui, ecco qui, accanto al protagonista (il Tenente Enrico Silvestri, che nel libro non ha nome), abbiamo dato spazio al Sottotenente (Mario Bandelli, anche lui era senza nome), geniere con baffi e occhiali, che ricorda Flaiano fisicamente e anche caratterialmente. E' appunto lui, che ascolta e, al dunque, riferisce la vicenda. Quanto ai compromessi, il produttore Pescarolo, uomo per altro amabile e generoso, si era fissato nel voler realizzare un film internazionale: non solo recitato in inglese da attori americani e italiani (Cage, Ricky Tognazzi, Giannini) ma anche girato in un'Africa spettacolare, esotica e direi quasi turistica. Mentre l'Abissinia del '36 era qualcosa di assolutamente più arido e rustico (e per questo forse più simile all'Italia povera da cui gli invasori provenivano)."⁹⁵ Anche "Nella sceneggiatura di 'Cefalonia' [il cui trattamento è stato utilizzato nel paragrafo 1.3], il punto di vista della vicenda, è quello di un ufficiale del Genio che ha combattuto in Etiopia, e si chiama Mario Bandelli: insomma, è lo stesso personaggio del Sottotenente di *Tempo di Uccidere*, ispirato a Flaiano in persona. Questo lo facemmo per dare continuità ideale alle nostre storie, tanto più che il regista sarebbe stato lo stesso: Montaldo".⁹⁶

Un caso analogo sembrerebbe riscontrarsi con il personaggio che risponde al nome di Strucchi presente in due film di Monicelli. Anonimo soldato chiamato a far parte del plotone di esecuzione ne *La Grande Guerra*, il suo nome viene riutilizzato quarantasette anni dopo per il personaggio

⁹⁴ *Tempo di uccidere* (1989 Giuliano Montaldo)

⁹⁵ Intervista realizzata dall'autore a Giacomo Scarpelli il 11/09/2009

⁹⁶ Intervista realizzata dall'autore a Giacomo Scarpelli il 24/01/2010

interpretato da Haber ne *Le Rose del Deserto*. Sembrerebbe quasi che gli autori, attraverso il progresso di una carriera militare da parte dei personaggi della commedia italiana, vogliano mostrare anche la coerente evoluzione della commedia d'autore stessa, mantenendo un rapporto di continuità tra i film e le vicende. Non a caso i due film citati sono tragedie raccontate in forma di commedia, lo spettatore trova comici i personaggi per la loro inattitudine al ruolo che la storia gli impone, sia in rapporto a quella della narrazione, la vicenda in sé, sia a quella d'ambientazione, riferita ad una precisa epoca passata. *Le Rose del Deserto* è inoltre un interessante caso di riscrittura cinematografica di testi letterari basati sulla ricostruzione immaginifica di memorie, traendo origine dal romanzo di Mario Tobino pubblicato nel 1952 da Einaudi con il titolo *Il deserto della Libia*⁹⁷ e dal brano "Il soldato Sanna", tratto da *Guerra d'Albania* di Giancarlo Fusco⁹⁸, libro che parla anche della vicenda di Cefalonia. La storia è stata inoltre arricchita dalle esperienze dirette del realizzatore Monicelli vissute in Abissinia durante la guerra. Il diario di Tobino aveva ispirato nel 1985 un altro film, intitolato *Scemo di guerra* di Dino Risi, sceneggiato con Age e Furio Scarpelli. In questo caso la tragedia e la commedia convivono in maniera ambigua non tanto perché elementi della storia, quanto per un equivoco che gli autori hanno voluto mantenere. E', infatti, un film profondamente drammatico che mostra lucidamente la follia della guerra ma che vede, come protagonisti, due attori comici quali Beppe Grillo e il francese d'origine italiana Coluche, ambedue impegnati sul sociale e politico. Coluche aveva tentato di partecipare in maniera irriverente alla corsa per la presidenza francese del 1981, ottenendo nei sondaggi il 10% dell'intenzione di voto dei francesi, dalla quale però si era ritirato a causa di drammatiche e oscure vicende che lo avevano toccato, segnate dall'assassinio di un suo collaboratore e da minacce di morte verso lui stesso. *Scemo di guerra* è un film che, se limitato nella definizione di commedia, vede eclissare il valore dell'opera, dei messaggi contenuti e delle interpretazioni dei suoi protagonisti.

Le invenzioni letterarie, quelle che rendono l'intreccio del racconto così avvincente e particolare, nella loro trasposizione cinematografica diventano dei grossi ostacoli che gli sceneggiatori spesso sono costretti a risolvere con la semplificazione e i tagli. Forse è anche per questa ragione che chi ama un racconto letterario oggetto di una trascrizione filmica, ne resta in alcuni casi deluso. Rimane però interessante la maniera con la quale questi adattamenti prendono forma nei film. Nella maggior parte dei casi avvengono delle vere e proprie riscritture che raccontano la vicenda modificandola non necessariamente in peggio. Confrontando il romanzo *Seven pillars of wisdom*⁹⁹ [T. E. Lawrence] con la sua trasposizione cinematografica *Lawrence d'Arabia* [1962, David Lean], si nota come, una scrittura legata a forme narrative ancora

⁹⁷ Mario Tobino, *Il deserto della Libia*, Einaudi, Torino 1952 (ripubblicato da Mondadori, Milano, nel 2001 e 2009)

⁹⁸ Gian Carlo Fusco, *Guerra d'Albania*, Ed. Sellerio, Palermo 2001

⁹⁹ Titolo ed. ital., T. E. Lawrence, *I sette pilastri della saggezza*, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma 1995

ottocentesche, basate su lunghe e meticolose descrizioni dei paesaggi desertici e dei suoi personaggi, trovano, nell'immediatezza dell'immagine filmica, la perfetta sintesi. La lettura di un racconto di gran successo nella sua epoca, uscì nel 1926, legato alle vicende di un personaggio amato dall'opinione pubblica inglese ed entrato nell'immaginario, secondo gli *standard* d'oggi, è appesantita dalla troppa pignoleria con la quale per interi capitoli sono descritti gli spostamenti nel deserto e il paesaggio naturale dominante, troppo lontani dagli *standard* narrativi attuali. Basti dire che Mario Tobino, "solo" 26 anni più tardi, descriverà il deserto marmarico con la semplice definizione "[...] distesa bianca, come di ossa [...]"¹⁰⁰, che rendeva perfettamente l'idea senza gravare inutilmente sulla scorrevolezza della lettura. A differenza del testo, il film su Lawrence, condensando gli avvenimenti e le azioni in un numero relativamente ridotto di sequenze e personaggi, produce un'avvincente fruizione che rende il film un *cult* nel suo genere. Ben diverso in fluidità dalla lettura dei 122 capitoli che compongono il romanzo. Inoltre esso è stato arricchito di molte informazioni che non erano contenute nel romanzo, ma ricavate da altri scritti di Lawrence e dalla fiorente bibliografia che lo riguardava. Un gran lavoro di ricerca che ha consentito una semplificazione, che ha migliorato la comprensione generale della vicenda storica e personale dei protagonisti, quasi tutti reali. In questo caso dunque una *fiction* cinematografica al servizio della veridicità, alla quale possono essere imputate delle omissioni e accorpamenti, necessari in una sintesi, piuttosto che delle falsificazioni.

Un altro aspetto cui è necessario a questo punto accennare, è il trasferimento in cinema di personaggi storici. Come descrivere e far parlare un personaggio realmente esistito, famoso o meno? Ancora Giacomo Scarpelli: "*Concorrenza sleale*, per quanto di ambientazione storica, era un racconto libero. Nella *Buona Battaglia – Don Pietro Pappagallo*"¹⁰¹ gran parte dei personaggi erano esistiti. La difficoltà era di fare di persone (e che persone, Pappagallo e Gesmundo tutte e due medaglie d'oro della Resistenza!) dei personaggi. Però ciò che aveva reso Pappagallo e Gesmundo dei veri e propri eroi dell'antifascismo era stata proprio la loro umanità, umiltà, consuetudinarità. E queste sono le caratteristiche dell'uomo che in genere raccontiamo: comune, dipendente dalla realtà in cui è calato. Il personaggio della commedia insomma. Quindi degli eroi senza vanti, prima di tutto degli uomini, con pregi e difetti, anzi con innocui difetti a coprire i pregi. Quanto alle regole che di solito vengono imposte alle fiction televisive, devo dire che ce ne siamo abbastanza infischianti e abbiamo raccontato la vicenda come un lungo film. Solo successivamente si sono operati degli 'aggiustamenti' per renderlo più 'fruibile' (e anche più sbrodolato). Il riferimento a Cefalonia [all'inizio del film] era inevitabile. Si stava raccontando il periodo immediatamente

¹⁰⁰ M. Tobino, *op. cit.*, p. 175

¹⁰¹ Mini serie tv di Rai Uno in due parti, per la regia di Gianfranco Albano, trasmessa in prima serata il 23 e 24 aprile 2006

successivo all'8 settembre. L'eccidio di Cefalonia era qualcosa di dolorosamente presente nell'animo degli antifascisti ed era un dovere ricordarlo, anche se soltanto di passaggio.”¹⁰² Ancora un momento di memoria da parte degli autori: “Mio padre in particolare era al comando divisionale di piazza della Pilotta a Roma. Dove si trovò una mattina da solo insieme ai centralinisti. Tutti gli ufficiali erano scappati. Arrivarono i mezzi tedeschi. Circondati, fuggirono dal retro e s'infilarono nella adiacente Chiesa dei SS. Apostoli, uscendo alla spicciolata dal portale (questo episodio l'abbiamo riportato nell'inizio del film-tv Don Pappagallo-La Buona Battaglia, [...] che poi vinse il premio Flaiano per la sceneggiatura).”¹⁰³

“In *N. Io e Napoleone* (2006 Paolo Virzi)[...] la difficoltà è stata contraria rispetto a quella della *Buona battaglia*. Don Pappagallo e Gioacchino Gesmundo erano persone normali che però furono capaci di grandi gesti. Napoleone era invece un monumento che andava messo, diciamo, ‘in mutande’. E cioè, la grande storia vista dal buco della serratura. Però, al dunque, anche qui, si trattava di rendere l'Imperatore, a sua volta un uomo, con la sua grandezza appannata, le sue meschinità, i suoi limiti, i suoi sotterfugi, e in fondo, anche qui, i suoi aspetti umani, i suoi rimpianti, le sue fragilità. I francesi non avrebbero mai osato ridimensionare il loro mito, toccava un po' a noi. Inserendolo in una vicenda realistica, realizzata in modo realistico. E però, mi va di sottolinearlo, pur sempre tentando di raccontare un'avventura. Anche *Tempo di uccidere*, è un'avventura (come *Riusciranno i nostri eroi*, per citare un altro film di mio padre e di Scola). Leggere o assistere ad una storia di cui continuamente ci si possa chiedere ‘Che succederà adesso?’, ‘Come andrà a finire?’, non ha nulla di ignobile, è qualcosa di assolutamente legittimo. Anche questo gli americani lo sanno bene, mentre gli italiani spesso lo ignorano snobisticamente. Sbagliano, perché il ‘Come andrà a finire?’ è un elemento narrativo vecchio come la narrazione stessa: Ulisse tornerà a Itaca e suo figlio Telemaco lo troverà a sua volta? Dante ritroverà Beatrice nell'Aldilà? Il giudice Porfirj Petrovich riuscirà a smascherare Rasolnikov? Etc. etc. E tuttavia l'avventura, per continuare a proporla nella nostra epoca non può più essere disgiunta dall'ironia. Questo lo sapeva Robert Louis Stevenson prima di Spielberg. E così, abbiamo tentato di inserire l'ironia tanto in *N. Io e Napoleone*, quanto in *Tempo di uccidere* e addirittura in *La buona battaglia*. Del resto, l'ironia fa parte della narrativa perché fa anche parte della vita di tutti i giorni. Il riso, come si sa, è l'altra faccia del pianto: serve all'uomo per rendere meno dura la tragedia quotidiana e la guerra è tragedia assoluta, non del singolo ma della collettività.”¹⁰⁴

¹⁰² Intervista realizzata dall'autore a Giacomo Scarpelli il 11/09/2009

¹⁰³ Intervista realizzata dall'autore a Giacomo Scarpelli il 16/10/2009

¹⁰⁴ Intervista realizzata dall'autore a Giacomo Scarpelli il 11/09/2009

2.4 *Mediterraneo dall'immaginario all'immaginario*

Nel panorama del cinema italiano di guerra, il film *Mediterraneo* di Gabriele Salvatores, merita un momento di riflessione suppletivo per come ha saputo rappresentare e penetrare, al di là probabilmente delle intenzioni dei suoi stessi autori, l'immaginario.

Enzo Monteleone racconta come si concretizzò il progetto: “Il soggetto di *Mediterraneo* fu scritto nel 1987 per un film che avrebbe dovuto dirigere Carlo Mazzacurati, mio vecchio amico dai tempi di Padova. Insieme lo proponemmo dapprima alla Sacher Film di Barbagallo e Moretti, poi a Fernando Ghia: ma non era il tipo di film che volevano produrre. [...] Io contattai un altro produttore, Sandro Perenzo della Videa il quale apprezzò molto il progetto [...] ma poi non passò mai alla fase esecutiva. [...] Nel gennaio del 1990 mi chiamò Salvatores. Stava ultimando le riprese di *Turné*: era stanco di fare film *on the road*, voleva girare un piccolo film in un unico posto, possibilmente un'isola del sud d'Italia. Gli feci leggere *Mediterraneo*. Lui, Abatantuono e Minervini, il produttore, ne furono subito conquistati. Minervini firmò il contratto e il film partì. Unico ostacolo Mario Cecchi Gori: lui aveva fatto la campagna di Grecia. Le cose non erano andate come le raccontava il film. E poi, a chi interessa oggi un film sulla Seconda Guerra Mondiale? Dopo settimane [...] Minervini riuscì a spuntarla. Ad un'unica condizione: che fosse a basso costo, massimo due miliardi [di vecchie Lire pari a poco più di un milione di Euro rapportati all'epoca].”¹⁰⁵

Data la sorte che seguì il film, la scommessa su un'ambientazione di guerra che “non interessa nessuno”, fu senz'altro azzardata ma redditizia. Il film, solo in Italia fino al settembre 1992 dopo cioè la seconda uscita in sala dovuta alla vittoria dell'Oscar in quello stesso anno, aveva incassato al *box office* quasi 12 miliardi di Lire, poco più di sei milioni di Euro rapportati all'epoca.¹⁰⁶ A questi, si sarebbero aggiunti gli introiti di proiezione all'estero, i diritti di messa in onda televisiva avvenute su moltissime emittenti nel mondo e tutto ciò che riguarda l'*home video*, noleggio e vendita, che continua a durare ancora oggi.

La vittoria dell'Oscar ha permesso ad un film di nicchia, sia per il genere bellico, sia per l'autore, Salvatores aveva incassato in sala con i suoi due film precedenti poco più di 2,4 miliardi di vecchie Lire,¹⁰⁷ l'uscita sul mercato estero con versioni sottotitolate che ne hanno determinato la diffusione e il successo internazionale.

¹⁰⁵ Flavio Merkel, “Gabriele Salvatores”, *Script/Leuto* Dino Audino Editore 1992 p. 45

¹⁰⁶ vedere F. Merkel *op. cit.* p. 64

¹⁰⁷ I film furono: *Marrakech express*, incasso 1.150 mil. di Lire e *Turné*, 1.273 mil. di Lire al settembre 1992, F. Merkel *op. cit.* p.64

Un film è molto spesso un'alchimia difficilmente spiegabile e spesso irripetibile. Non esistono formule sicure che possano garantirne il successo, nemmeno l'alto budget, la presenza d'attori famosi, lo stile del regista, le capacità degli sceneggiatori o la riproposizione di un collaudato canovaccio. Un film parla sempre il linguaggio della generazione a lui contemporanea, esplicitamente o meno veicola una mediazione filosofico-caratteriale fra i suoi autori e interpreti, che è il motore della storia e insieme l'essenza profonda dei personaggi. Probabilmente questa capacità di riconoscimento trasversale è una delle chiavi di successo, ma anche e soprattutto la riflessione sulla vita che intimamente lo spettatore è portato a fare con la visione di certi film. Quando i contenuti e la successiva riflessione vengono condivisi in diversi paesi di differente cultura, il film entra in un immaginario allargato divenendo un patrimonio comune di esperienze anche di tipo esistenziale, come accaduto a *Mediterraneo*. Non a caso Roberto Silvestri nel suo articolo su *Il Manifesto* riconosce che "[...] è un'opera aperta a suggestioni profonde (è il primo film che mette in rapporto i sogni della generazione dei nostri papà con quelli dei sessantottini, non è poco)",¹⁰⁸ Lietta Tornabuoni su *La Stampa* scriveva "[...] film dedicato 'a tutti quelli che stanno scappando': ossia agli utopisti non riconciliati, ma anche ai delusi senza illusioni che fuggono nell'esotismo, nel lavoro o nell'autodistruzione"¹⁰⁹, ed infine Tullio Kezich sul *Corriere della Sera* "[...] al regista Gabriele Salvatores e allo scrittore Monteleone la metafora, scorciatoia per l'utopia, è più importante della storia [...]".¹¹⁰

In questi interventi sono riassunti alcuni principi esistenziali laici dell'uomo contemporaneo, sogni, utopia, delusioni, rapporti generazionali, che il film ha saputo mostrare e che il pubblico disperso nel pianeta ha riconosciuto. L'essenza dell'uomo quale linguaggio universale che parla e si sedimenta intimamente nel singolo.

Un film soprattutto in Italia, è frutto di mediazioni intellettuali e invenzioni improvvisate. Nel sistema americano invece, lo sceneggiatore lavora per consegnare un film già finito su carta, che risponde perfettamente alle indicazioni date dalla produzione con la mediazione tecnica del regista. Questi, una volta in possesso della sceneggiatura, realizza le immagini come descritte, quando basate su *location* preparate negli *studios*, e le consegna al montatore, che con pieni poteri le assembla e le fa autorizzare dal produttore. La produzione ha l'ultima parola sulla storia e il suo finale, la distribuzione ne decide la durata. La scelta di realizzare un certo film non risponde alle leggi dell'arte creativa così com'è concepita in Europa, bensì a quelle del *business*. Il fatto che nella maggioranza dei casi i film siano adattamenti di novelle, opere teatrali o *remake* di vecchi film, dimostra in che modo l'ideazione, intesa come creazione originale, sia lasciata fuori della

¹⁰⁸ F. Merkel *op. cit.* p. 49

¹⁰⁹ F. Merkel *op. cit.* p. 48

¹¹⁰ Enzo Monteleone, *Mediterraneo*, Le Formiche, Baldini e Castaldi, Milano 1992 seconda copertina

produzione Hollywoodiana. Difficilmente s'investe su un autore che crea appositamente per il cinema, a meno che questi non abbia già una reputazione e il lavoro sia già pronto. Negli U.S.A. forse solo Spielberg, Lucas e pochissimi altri hanno totale libertà di decisione.

In Europa in generale, e nel nostro cinema in particolare, la fase creativa vede la stretta collaborazione tra tutti gli elementi coinvolti nella realizzazione. Anche quando il regista subentra in un secondo momento, questi concorda con gli sceneggiatori gli elementi d'innovazione da inserire e le parti da eliminare per adattare alla propria filosofia la vicenda che si appresta a descrivere. Questi lascia poi spazio agli attori per inventare il personaggio che spesso risulta modificato.

Mediterraneo è un caso di questi. Il soggetto originale del film racconta una vicenda ben diversa da quella poi trascritta in sceneggiatura, la quale non corrisponde in diverse parti al film realizzato. Racconta Antonio Catania; “Per quello che riguarda la mia esperienza cinematografica in *Mediterraneo*, posso dire che il mio personaggio e alcune scene sono state definite tra me, Diego Abatantuono, Monteleone e Gabriele, la sera prima del ciack, al tavolo di un’osteria greca, o che molte delle battute più divertenti sono state improvvisate sul set.”¹¹¹

Un esempio a conferma di quanto affermato a proposito di questa evoluzione creativa che ha investito il film, riguarda il personaggio del sergente interpretato da Diego Abatantuono, che sarà modificato profondamente nei passaggi successivi. Nel soggetto del film si chiamava Maffei ed era molto negativo. Egli trovava la morte per mano di Farina, interpretato da Giuseppe Cederna, a seguito dello stupro di Kalipso, assente nel film, figlia della prostituta Irene che diventerà poi Vassilissa, interpretata da Vana Barba.

In generale il soggetto originale, pur cercando di ricreare quell’atmosfera surreale di pace in tempo di guerra, inseriva dei forti richiami drammatici alla realtà dalla quale i protagonisti non erano completamente immuni. Tutti questi aspetti d’asprezza della realtà del tempo di guerra, saranno ammorbiditi nella successiva sceneggiatura, che risulterà notevolmente diversa dall’intenzione espressa inizialmente. Un soggetto per un potenziale film drammatico, si è nel corso delle manipolazioni trasformato in una commedia, in linea con quelle di tradizione tutta italiana, “specchio e vetro” dell’attualità piuttosto che puro pretesto per trovate comiche.

L’epoca in cui fu scritto il soggetto vedeva nell’ex Jugoslavia i primi segnali di una destabilizzazione che porterà alla guerra nel 1990. Il film fu girato nel 1991 nello stesso periodo del conflitto balcanico e della 1a guerra del golfo. Fu il momento storico ideale per l’uscita di un film di questo genere. Una fortunata coincidenza per una pellicola che metaforicamente, attraverso una

¹¹¹ F. Merkel *op. cit.* p. 62

guerra che sembrava lontana nel tempo e sopravvissuta solo negl'ultimi lampi di memoria dei suoi anziani testimoni, parlava anche della stretta attualità.

La cassa di risonanza dell'Oscar, ha permesso al film di superare gli stretti confini nazionali e approdare sui mercati esteri che in genere sono dominati dalle *Major*, le quali non amano le interferenze straniere. Non bisogna però confondere il mercato, dominato dalla distribuzione *made in U.S.A.*, con il pubblico e i suoi gusti. Il cinema italiano, in virtù della propria storia e dei suoi più grandi autori, conserva nel mondo una nicchia d'ammiratori che consumano i nostri prodotti. *Mediterraneo* oltre ad accontentare questa nicchia, ha raggiunto un pubblico più vasto e trasversale, arrivando a soddisfare anche la stretta cerchia degli appassionati del genere bellico e tra loro, quelli simpatizzanti dell'esercito italiano. Oltre al già citato gruppo inglese di *reen-actment*, ve ne sono altri organizzati in Australia, U.S.A., Svizzera, San Marino e naturalmente Italia. Per farsi un'idea della dimensione del fenomeno, si possono tranquillamente osservare i numerosi *forum* specializzati sull'argomento, presenti sul web.

Nella nostra epoca, attraverso internet è possibile acquistare tutto senza muoversi dalla scrivania. Questo pubblico amante del nostro cinema, e quello che potenzialmente potrebbe diventarlo se solo avesse la possibilità di conoscerlo, non fruisce accontentandosi delle rare retrospettive o uscite in sala. Questo moderno pubblico internazionale acquista direttamente sul web il proprio *home video*, anche direttamente in Italia. Il grosso problema per gli stranieri è che per un sospetto provincialismo del cinema nostrano, i film italiani non escono al momento sottotitolati nelle principali lingue, se non in quei rari casi nei quali raggiungano l'esportazione. Tutta l'altra produzione, quella che resta limitata al mercato interno, non avendo l'ausilio linguistico, rimane giocoforza esclusa da questo non indifferente mercato, perdendo la possibilità d'aumentare la diffusione culturale del nostro cinema e gli incassi. Possibilità concrete che invece sono perdute.

Questa mancanza di vedere le cose in profondità e in un'ampia prospettiva internazionale da parte dei nostri produttori, fa sì che cinematografie con minori tradizioni della nostra, arrivino comodamente nelle case di un pubblico internazionale, abituato alla visione dei film sottotitolati, ma che difficilmente affollerebbe le sale per vederli.

Un altro aspetto che si è delineato attraverso l'analisi del "fenomeno" *Mediterraneo*, è quello che neanche i nostri autori più sensibili abbiano compreso appieno le potenzialità di penetrazione culturale che il cinema svolge, superando lo stereotipo dell'immagine nazionale, "mafia, pizza e mandolino".

In occasione della pubblicazione della versione *Collector's Edition* nel 2006 in doppio DVD, per la Cecchi Gori Home Video, tra i contenuti extra vi è un'intervista rilasciata da Salvatores in cui dichiara; "[E'] un film di guerra dove la guerra non c'è, cioè un genere riconosciuto dal pubblico,

trattato in maniera diversa. Poi sicuramente ci sono altri valori, le cose che vengono dette, un messaggio pacifista [...] una storia tutto sommato contro la guerra, che diceva che vivere è meglio che andare a combattere. Se guardiamo bene, [...] tutti gli ultimi film italiani che sono andati bene negli Stati Uniti sono ambientati nel passato [...] questo secondo me è un po' inquietante, nel senso che a quel pubblico, dell'Italia è rimasto quello che hanno conosciuto, o durante la guerra, o lo stereotipo italiano di un certo tipo, quindi, il sole, il mare, la voglia di vivere invece che la voglia di combattere. Mi ricordo che allora Mediterraneo aveva suscitato addirittura delle polemiche all'interno della comunità italiana lì [in america], perché secondo alcuni i soldati italiani non venivano presentati come eroi ma come gente che non voleva combattere. Non so se è il film che amo di più. E' un film al quale sono ovviamente molto affezionato. Io sono un po' critico su tutte le cose che faccio [...] uno degli aspetti che critico di più è che insomma, era un po' trasversale, piaceva un po' a tutti, e quindi è piaciuto anche agli americani, ed è una cosa che ovviamente da un certo punto di vista mi fa piacere, ma da un altro punto di vista dici, va bèh, allora ho fatto una cosa che piace un po' 'troppo' [...].¹¹²

Salvatores, forse per il successo inatteso, descrive come un limite, un aspetto che invece va a pieno merito del film e dei suoi realizzatori. E' quell'alchimia a cui si accennava in precedenza, che ha permesso, attraverso la costruzione della storia, di veicolare più messaggi, che sono giunti trasversalmente anche a culture diverse. Per esempio il film è piaciuto molto anche in Grecia, probabilmente perché oltre alla condivisione dei valori generali, i greci hanno riconosciuto loro stessi e gli italiani in un modello di rappresentazione credibile. Valori e modelli rappresentativi che sono comunque universali, altrimenti non sarebbero giunti anche alla cultura anglo-sassone. Che cosa penserebbe Salvatores incontrando i componenti dell'associazione inglese di *reen-actor* "Mediterraneo", che durante le manifestazioni di *living-history* pronunciano a memoria le battute del suo film? Che cosa possono avere in comune questi inglesi con italiani e greci? Eppure tra i fan più sinceri del suo film, questi hanno sicuramente un posto preminente. Seguendoli durante le ricerche per questi studi, ha fatto una certa impressione ascoltare, al passaggio dei *reen-actor* russi che si avviavano al campo di battaglia per una rievocazione, la frase "Minchia i russi!", così come pronunciata da Abatantuono nel film.

Veicolare dei valori universali in un modello riconoscibile dalle altre culture, è un aspetto centrale che nel proseguo dell'intervista, lo stesso Salvatores conferma a proposito dell'Oscar; "non se lo aspettava veramente nessuno, neanche i produttori. I film stranieri: ce n'era almeno uno bello che era *Lanterne rosse* [1991] di Zhāng Yímóu, ed era il nostro *competitor* principale [...]. Il problema non è di Zhāng Yímóu o il merito di Mediterraneo, lì forse il problema ce l'hanno gli

¹¹² intervista a Gabriele Salvatores tratta da *Mediterraneo, contenuti extra, Collector's Edition* (2006 DVD Cecchi Gori Home Video)

americani che erano meno abituati a un tipo di cinema come quello di Zhāng Yímóu e forse riconoscevano di più un film [come] *Mediterraneo* [...] che rimane un buon film.”

Forse più che abitudine ad un certo tipo di cinema c’era con gli americani una certa affinità culturale. D'altronde, tutte le cinematografie occidentali sono state in un modo o nell'altro influenzate dai loro prodotti. Il nostro cinema a sua volta ha influenzato importanti autori d'oltre oceano. Questo continuo scambio culturale, fa sì che in certi momenti alcune storie penetrino profondamente in questa parte d'immaginario condiviso e diventino patrimonio comune.

Le capacità del nostro cinema contemporaneo di raccontare la guerra, in maniera seria descrivendo gli aspetti più drammatici delle vicende o più leggera privilegiando le situazioni surrealiste, si sono concretizzate nello stesso autore: Enzo Monteleone. Questa sua inclinazione per la storia lo porterà, dopo l'esperienza di *Mediterraneo*, a raccontare nei doppi panni di sceneggiatore e regista anche la guerra in Africa Settentrionale, con il film *El-Alamein, la linea del fuoco*. In particolare le vicende della parte sud del fronte, tenuta dalle divisioni Pavia e Folgore, che resistettero per tutta la battaglia senza cedere le posizioni. Un autore quindi capace di raccontare anche il soldato italiano in veste di combattente “vincitore”, senza però scivolare nell'epica eroica del militarismo. I due film giocano su ambientazioni completamente diverse: il primo racconta di un luogo posto ai margini della guerra, il secondo invece, in un ipotetico montaggio in parallelo, di un luogo che in quello stesso momento era al centro della guerra. Inevitabilmente i canoni narrativi sono impostati su due diversi registri, commedia e dramma. Ambedue i film sembrano ricordarne in alcuni momenti altri, il secondo soprattutto, pur nella scarsità di referenti italiani, sembra richiamarne uno ambientato in Russia, dal titolo *Italiani brava gente* (1965 Giuseppe De Sanctis). In entrambi la battaglia e la ritirata sono i momenti centrali della storia, ma il film di Monteleone opportunamente non indugia sugli aspetti retorico-sentimentali o su modelli stereotipati e conclamati in uso nella tradizione per descrivere i nostri soldati, ma va subito alla sostanza delle cose. Egli mostra gli uomini e la guerra, che anche nei momenti in cui sembra non esserci, lega la vita al pericolo che da lei deriva. La morte è sempre incombente e l'essere vivo o morto è legato a circostanze fortuite.

Ben diversa è la vicenda di *Mediterraneo*, che nasce anch'esso dalla passione per la storia e da un'attenta ricerca che spazia dalla saggistica alla letteratura sulle vicende di Grecia. Il film però non parla di un episodio storico definito, ma attinge piuttosto dall'immaginario, che si è costituito attraverso i racconti dei soldati che hanno partecipato alla campagna di Grecia e che vi sono rimasti dopo la resa di quest'ultima nel 1941. Non a caso, uno dei testi di riferimento contenuto nella bibliografia consultata dall'autore, risulta essere *Sagapò* di Renzo Biasion.¹¹³ Le tracce di questo

¹¹³ E. Monteleone op. cit. p.8

libro presenti nel film, in alcuni casi sono chiare, come nel caso dell'utilizzo della frase "Italia, di giorno ti penso di notte ti sogno" scritta sui muri del monastero nel quale i protagonisti del film organizzano la loro prima base. Essa è contenuta nel capitolo "La vita nell'isola",¹¹⁴ che descrive un clima simile a quello contenuto nel film.¹¹⁵

Sagapò fu scritto da Biasion appena ritornato dalla prigionia, motivato dal travaglio interiore che l'aveva scosso vivendo le vicende della guerra. Da un lato c'era la consapevolezza che quell'esperienza l'aveva profondamente cambiato, lui pittore aveva creduto che non sarebbe più stato interessato dall'arte. Dall'altro c'era la volontà di fissare su carta quei momenti per non dimenticarli e tramandarli in qualche modo. Fu così che nacque il contenuto dell'opera, il cui primo capitolo fu pubblicato su *Rassegna d'Italia* nel 1949 con il titolo *Sagapò*. Questo diventerà il titolo definitivo del libro a causa di un episodio di cronaca.

Nel febbraio del 1953, sul n.º 4 della rivista *Cinema Nuovo*, apparve un articolo di Renzo Renzi intitolato *L'armata s'agapò*. Anche il suo autore era un reduce della campagna di Grecia, e come Biasion, viveva il disagio di quegli'anni. Il cinema stava ricominciando a celebrare "il mito dell'eroismo militare, inteso in maniera anonima, come un'azione buona in qualunque caso, al servizio di qualunque idea, anche della tirannide imperialista."¹¹⁶ A causa della guerra fredda, si delineava in quegli'anni, un ritorno alla retorica dell'eroismo militare, in assenza di un profondo esame di coscienza delle colpe storiche nazionali. L'articolo, impostato come un'idea per un film, indugiava invece sull'antierismo dei nostri soldati, quale reazione all'inadeguatezza dell'organizzazione dell'esercito, la distanza dalla realtà dei comandi, rispetto alla saggezza e sensibilità della truppa. L'articolo, attraverso il racconto d'episodi vissuti in prima persona, descrive l'occupazione della Grecia in alternanza tra poco edificanti azioni di repressione, ragionevolmente poche, e una costante ricerca di conforto umano da parte dei soldati, molti dei quali non erano mai tornati a casa in licenza, dimenticati dall'apparato militare in quelle terre lontane. Nell'articolo si parlava di bordelli militari, delle donne greche, della debolezza della carne e dello spirito italiano. Un clima simile a quello del soggetto originale di *Mediterraneo*, prima delle modifiche già accennate.

Il 10 settembre dello stesso anno, sei mesi dopo la pubblicazione, Renzi e il suo direttore Aristarco furono arrestati per il reato d'oltraggio alle Forze Armate in base al Codice Penale Civile. Pur essendo due civili, per via dell'estensione delle competenze del Codice Penale Militare avvenute del 1941, di cui l'art. 81 faceva ancora esplicito riferimento al Re e Imperatore e al Gran

¹¹⁴ Renzo Biasion, *Sagapò*, Einaudi Tascabili, Torino 1991, p. 141

¹¹⁵ Altre coincidenze tra il film e il libro sembrerebbero contenute nei capitoli "La repubblica di Alcozino" pp.3 - 25, e "Katina" pp. 63 - 92. R. Biasion, *op. cit.*

¹¹⁶ Renzo Renzi *L'armata s'agapò*, Renzo Biasion, *op. cit.*, p.194

Consiglio del fascismo, gli uomini posti in congedo potevano essere processati, per certi reati, dal Tribunale Militare. Fu così, che un reato di stampa si trasformò in un caso politico e in fenomeno mediatico, a causa dall'anomalia nel sistema giudiziario della Repubblica Italiana che permetteva di processare due giornalisti da un tribunale militare in applicazione di leggi fasciste di guerra. Nel Dicembre dello stesso anno Cesare Zavattini, a Parma per un convegno sul neorealismo, prenderà pubblicamente posizione contro la censura in appoggio a Renzi ed Aristarco. I due in meno di un mese furono condannati a pene "lievi", il primo a sette mesi e tre giorni, il secondo a sei mesi, ambedue in libertà condizionale.

Il processo condotto dall'apparato militare, evidenziò la totale inattualità del sistema e del suo impianto retorico, che rivolto ciecamente ad un periodo ormai passato, ne pretendeva un'acritica sopravvivenza nella nuova società.

Fu con queste premesse che Biasion intitolò definitivamente il suo libro *Sagapò*. Elio Vittorini direttore della collana "Gettoni" dell'Einaudi, scrisse nel risvolto alla prima edizione del 1953; "[...] è anche col piacere di rifare un cenno di solidarietà ai due giornalisti arrestati che pubblichiamo un libro con un titolo e una materia del genere."¹¹⁷ Aggiunse inoltre come sottotitolo "Cronache della guerra di Grecia", che secondo Oreste del Buono "forniva addirittura la possibilità di un mantenimento dell'equivoco, [per le autorità militari] che alla lunga ha finito per crucciare lo stesso autore".¹¹⁸ Il libro, infatti, non narra di azioni di guerra compiute dagli italiani, piuttosto semmai ne illustra alcune subite, ma si concentra sui momenti dell'occupazione in affinità intellettuale con l'articolo di Renzi. Per Biasion quel sottotitolo richiama troppo quella guerra armata che lui non voleva raccontare.

Questa e altra narrativa dello stesso tenore, ha raccontato "l'altra guerra", quella che negl'anni successivi avrebbe trovato spazio nella commedia nazionale e che si sarebbe imposta nei gusti del pubblico.

Mediterraneo nasce quindi molti anni prima di quando è stato scritto, raccogliendo tutta questa eredità storica, di memoria e immaginifica, che nel tempo si è sedimentata nell'immaginario collettivo. E' forse l'aver saputo relazionare, attraverso una propria poetica, questo patrimonio genetico con le aspirazioni e le delusioni della generazione nata a cavallo tra i '50 e i '60, che in parte è possibile spiegare il consenso "trasversale" di cui ha parlato Salvatores. Questo è un film italiano nel senso pieno. Parla d'italiani, della loro storia e della loro filosofia al di fuori degli stereotipi culturali e razziali. Lo fa parlando il linguaggio della commedia all'italiana, che è la migliore forma espressiva che il nostro cinema è riuscito ad esprimere per descrivere la società. Ma è anche un film che parla di altri. E' stato amato all'estero, in parte per i motivi appena detti e in

¹¹⁷ R. Biasion, op. cit. p.XVII

¹¹⁸ R. Biasion, op. cit. p.XVIII

parte perché conduce il pubblico, attraverso un mascheramento poetico, verso l'essenza profonda e universale di quelli che sono i valori dell'uomo. Osservando le dichiarazioni degli stessi autori, si fa strada "la sensazione che ogni successo, in fondo, è un malinteso", come ebbe modo di dire Ennio Flaiano qualche tempo dopo la vittoria del Premio Strega 1947 da parte del suo romanzo *Tempo di uccidere*.¹¹⁹

Il film, entrato così profondamente nell'immaginario, è diventato a sua volta metafora comparativa della vicenda di Cefalonia. Alfio Caruso nel suo romanzo storico *Italiani dovete morire*, basato sulle "appassionate testimonianze" di reduci e vedove che hanno consentito di ricostruire la vita quotidiana della divisione e la cronistoria degli eventi scrive; "Nonostante il '43 sia l'anno delle cocenti disfatte in Unione Sovietica e in Africa, l'esistenza dei militari italiani a Cefalonia è quella ben rappresentata dal film *Mediterraneo*. [...] in un clima da vacanza continua tra amorazzi, bagni di mare e di sole [...] I militari danno la caccia alle belle e alle brutte, alle giovani e meno giovani. [...] La sera gli ufficiali fanno predisporre piccole rotonde sul mare, c'è un'orchestrina sempre pronta a intonare *Blue moon*."¹²⁰ In queste battute non vi è soltanto il film di Monteleone e Salvatores, ma anche l'eco di *Sagapò* di Biasion e importanti elementi presenti nel *Mandolino del capitano Corelli*, che Caruso cita nella bibliografia con il titolo della sua prima uscita italiana per Longanesi, *Una vita in debito*.¹²¹

Parte terza: Cefalonia tra memoria e immaginario

3.1 Cefalonia un mito moderno

La vicenda di Cefalonia nell'idea comune, supera i rigidi confini della storia approssimandosi a quelli di un mito moderno. Il rapporto tra ciò che si sa o si crede di sapere con certezza, quello che la memoria dei testimoni ha raccontato e quanto è stato scritto sinora, non l'ha esaurita né archiviata. I tanti lati oscuri ancora presenti nella vicenda, hanno generato un interesse trasversale negli autori, favorendo una cospicua produzione di opere sia di carattere storico che narrativo. Ciò ha contribuito a mantenere vivo l'interesse per la vicenda, permettendole di penetrare profondamente nell'immaginario della nazione. Le ragioni sono diverse ed hanno stretta relazione

¹¹⁹ Ennio Flaiano, *Tempo di uccidere*, BUR, Milano 2004, p.VI

¹²⁰ Alfio Caruso, *Italiani dovete morire*, TEA, Longanesi, Milano 2000, pp.16,17

¹²¹ Louis de Bernières, *Una vita in debito*, Longanesi, Milano 1996 e per TEA DUE, Tascabili degli Editori Associati s.p.a. Milano 1998

con la gravità degli episodi accaduti, con l'impossibilità di far luce completa su alcuni aspetti fondamentali e con la sua percezione ideologica, influenzata dalla storia politica del nostro paese dal dopoguerra ad oggi. Non va inoltre sottovalutata l'opera di memoria compiuta nel corso degli'anni dall'Associazione Nazionale Divisione Acqui, che con la progressiva scomparsa dei reduci, si è aperta anche ai familiari e simpatizzanti, al pari di tutte le altre associazioni combattentiste.

Un'epopea militare nella quale, per le sofferenze patite dai protagonisti e nella percentuale tramandata di sopravvissuti, si scoprono similitudini con quella del corpo di spedizione in Russia, con la quale condivide anche il primato d'opere pubblicate. Esistono però delle sostanziali differenze tra la percezione delle due vicende e la tipologia di queste opere. Mentre la vicenda della ritirata degli alpini è stata raccontata solamente dagli stessi protagonisti di quell'impresa, attraverso racconti di memoria che sono diventati saggi storici, Cefalonia ha visto una maggiore variabilità d'autori e scritti, che vanno dai saggi a produzioni più strettamente legate all'immaginario. Le opere si distinguono anche per il periodo in cui sono state realizzate. Prendono in considerazione quelle riguardanti la Russia, si nota come il grosso si sia realizzato nei primi due decenni successivi ai fatti, sfruttando nel momento della guerra fredda quel particolare episodio storico addirittura per fini politici. Una spedizione organizzata dal fascismo con chiari intenti di lotta al comunismo, la drammatica evoluzione che i fatti assunsero e l'elevatissimo numero di morti e prigionieri, avevano toccato direttamente larga parte della società italiana e profondamente la sua fantasia. L'impenetrabilità delle autorità sovietiche che non forniva informazioni e l'alto numero dei dispersi, alimentò la speranza che tanti fossero ancora in vita, nascosti nelle case dei contadini ucraini o che si fossero rifatti una vita in quelle terre per l'impossibilità di uscire dal paese. I familiari di questi dispersi non abbandonarono mai la speranza di crederli ancora in vita, alimentando una forte emozione in chiave antisovietica. Durante la campagna elettorale per le elezioni politiche del 18 aprile 1948, questi sentimenti furono sfruttati appieno, inserendo nei manifesti soldati italiani che imploravano di non votare per il blocco comunista e in altri, più espliciti, degli scheletri vestiti da soldati. La vittoria del blocco anticomunista e la guerra fredda, favorirono la divulgazione delle pubblicazioni con tali contenuti, che salvo eccezioni come ad esempio i testi di Rigoni Stern, erano tutte permeate da una sottile retorica eroica legata allo spirito di corpo degli alpini, tanto che si scatenò una certa polemica tra questi e Giulio Badeschi, autore di *Centomila gavette di ghiaccio* (Mursia, Milano 1963). Questi testi, avevano l'indubbio pregio di diffondere avvenimenti vissuti in prima persona di cui altrimenti nulla si sarebbe saputo, mediando tra il bisogno interiore di raccontarli da parte dei protagonisti e la richiesta dell'opinione pubblica che voleva conoscerli per proiettarli nella stretta attualità. La drammaticità della vicenda umana e

l'eccezionale descrizione che gli autori, quasi tutti ufficiali, ne hanno fatto, ha tramandato in maniera compatta luoghi, avvenimenti e circostanze, tanto che nessuna revisione storica o negazionista si è permessa finora d'intaccarli. Gli storici che si sono interessati alla vicenda, l'hanno fatto attingendo da questi stessi testi il materiale per i loro studi. Anche il cinema ha trattato in più occasioni questa vicenda, vale la pena ricordare il film di De Sica, *I Girasoli* (1970), che conferma come a distanza di circa 26 anni dai fatti, le riprese risalivano al 1969, era ancora vivo nella società italiana quel trauma, e il ricordo delle donne che con le foto dei loro cari accoglievano alle stazioni ferroviarie gli ex prigionieri di ritorno dalla Russia.

Diverso invece è il caso di Cefalonia, dove fino alla seconda metà degli anni '90 le pubblicazioni specifiche erano poche e quelle dei reduci ancora meno. Molto cospicue erano invece le relazioni depositate presso lo stato maggiore dell'esercito, che saranno poi utilizzate sia per il conferimento delle onorificenze, sia per l'istituzione dei processi. La vicenda è rimasta per lungo tempo indecifrabile per l'opinione pubblica, celebrata ufficialmente dalle autorità ma mai troppo approfondita nei suoi aspetti salienti. Come rilevato da Sorlin, "La storia culturale ha ritmi propri. In questo campo le cose cambiano lentamente e spesso è impossibile dire quando tramonti la moda di un certo periodo."¹²² Così, se le tante memorie scritte dagli alpini erano state sufficienti per contornare la loro vicenda e la scomparsa fisica dei reduci non comporta una perdita della loro memoria storica, Cefalonia ha impiegato molto più tempo ad emergere e a penetrare il tessuto culturale. Il passare dei decenni ha lentamente alzato il velo che copriva la vicenda, l'accresciuto interesse ha permesso il ritrovamento di memorie inedite, favorito una nuova produzione da parte dei sopravvissuti e alle generazioni lontane dai fatti di avvicinarsi come a qualcosa di nuovo. Indagare e scoprire un episodio che non è stato pienamente esaurito né dai protagonisti, né dai documenti, ha promosso la nascita di una variegata produzione d'opere non necessariamente storiche, che hanno aperto la vicenda a differenti approcci di studio ed analisi.

Davanti al peso che la vicenda di Cefalonia lascia sulle coscienze, anche la semplice cronaca dei fatti raccontata in modo neutrale, condurrebbe le persone di buon senso a rifiutare i criteri dei carnefici indipendentemente dalle loro giustificazioni militari, ideologiche o giuridiche. Gli alti ufficiali tedeschi responsabili, si sono difesi dichiarando di non aver mai trasmesso alla truppa l'ordine di "non fare prigionieri" emanato da Hitler, mentre "l'idealizzata e disciplinatissima" truppa germanica, davanti all'accusa dei propri ufficiali di avere agito in maniera autonoma, barbara e in spregio a tutte le leggi, anziché chiarire la vicenda, si è difesa per moltissimi anni dietro una rigida e assoluta negazione dei fatti, sebbene nel nuovo millennio siano riemersi diari e testimonianze che rompono il silenzio. Molte di queste testimonianze furono rilasciate all'epoca

¹²² P. Sorlin *op. cit.* p.176

della prima inchiesta condotta dalla procura di Dortmund negli'anni '60, mai prese in considerazione e quindi sconosciute ai più. Questa insostenibile quanto indisponente linea difensiva, è presente sia negli atti del processo di Norimberga,¹²³ sia nelle biografie, memorie e deposizioni degli appartenenti alla Wehrmacht che furono a Cefalonia. Il loro numero però non è elevato, e risultano superficiali nel modo di trattare i dettagli della vicenda, quasi che i tedeschi non abbiano amato rievocare quell'ignobile vittoria. I rapporti nei diari storici dei reparti non descrivono massacri ma "accaniti combattimenti", e nulla a proposito delle esecuzioni tra la popolazione civile che invece, secondo testimoni oculari, ci furono.

Involontariamente i carnefici furono aiutati proprio dalla fretta della giustizia. Il processo di Norimberga, iniziò il 20 novembre 1945, appena sei mesi dopo la fine del conflitto. Di fronte al gran numero d'imputati, all'ampiezza dei reati contestati, la loro diffusione e sistematicità, non poté approfondire tutti i casi. Per Cefalonia ad esempio, si era intanto giunti al 1948, la corte non andò mai sull'isola ad ascoltare la popolazione civile, non furono invitati i superstiti italiani a testimoniare, ascoltando solo quelli della difesa. I capi d'accusa contestarono all'unico imputato, il generale Hubert Lanz, soltanto la strage per fucilazione degli ufficiali. La truppa, tacciata dai tedeschi d'ammutinamento e sterminata sul posto dopo la resa o fucilata in esecuzioni di massa, non entrò mai nel procedimento e quindi nella storia del processo. Questa lacuna, aiutò indirettamente i responsabili dell'eccidio a distrarre per lungo tempo l'attenzione da queste esecuzioni. Il principio secondo il quale il militare di grado più basso esegue gli ordini ricevuti, ha escluso da ogni procedimento o testimonianza gli autori materiali di tali azioni criminosi, premiando così il loro zelo.

Un altro aspetto rilevante è la scarsa presenza di documenti italiani, per la maggior parte distrutti prima della resa, che ha lasciato delle zone d'ombra necessariamente colmate dai reduci con sforzi di memoria e dagli storici attraverso la formulazione d'ipotesi "ragionevoli". Queste, secondo il momento storico, sono state fatte oggetto di strumentalizzazioni politiche e ideologiche, che hanno avuto l'effetto di ampliare e confondere i contorni della vicenda, senza mai giungere a conclusioni totalmente convincenti. Da un lato ha portato ad accettare per storici degli scenari probabili, plausibili conclusioni legate ai racconti dei sopravvissuti e alle vaghe descrizioni contenute nei documenti tedeschi. Dall'altro ad un moltiplicarsi delle stesse ipotesi, indirizzando il dibattito verso un conflittualismo dai toni polemic e rancorosi.

Ciò che domina questa vicenda è quindi la memoria dei sopravvissuti e le loro testimonianze. Anche quest'aspetto però presenta delle forti contraddizioni, vedendo le dichiarazioni dei militari

¹²³ Nel processo di Norimberga, il "Case VII" conteneva gli atti d'accusa nei confronti del gen. Hubert Lanz, comandante del XXII Corpo d'Armata dal quale dipendevano le truppe impegnate a contrastare l'opposizione italiana sull'isola di Cefalonia.

italiani e della popolazione greca su alcuni aspetti largamente convergenti, su altri aspetti meno, ma in ogni caso di tenore opposto a quelle tedesche. Come esempio, potrebbe essere citato il caso dell'affondamento delle navi che trasportavano i prigionieri italiani dall'isola verso il continente greco. La versione più diffusamente tramandata è quella che la nave *Ardena*, affondata durante il primo trasporto, in uscita dal porto urtò una mina andando rapidamente a picco. Si salvarono in pochissimi. Le analisi del relitto, compiute nell'estate 2009 da parte di una spedizione mista delle marine militari greca e italiana, hanno confermato la presenza di squarci nello scafo che fanno ritenere plausibile l'urto con una mina marina. Di quest'episodio però esistono almeno due differenti versioni, condivise equamente nei racconti dei testimoni greci e italiani. Queste versioni, trasformano notevolmente gli scenari distribuendo le responsabilità su diversi attori della vicenda. Una vuole gli urti con le mine casuali, l'altra descrive le navi dirette volontariamente dai tedeschi verso gli sbarramenti di mine. Su alcuni testi è riportato che testimoni greci di Lixuri, affermano di avere visto un motoscafo con tedeschi a bordo allontanarsi rapidamente dal quel tratto di mare, poco prima dell'esplosione. Vi sono anche testimonianze discordanti sui soccorsi, alcune fonti parlano di poche barche giunte sul luogo per raccogliere i naufraghi, altre che i tedeschi abbiano impedito i soccorsi mitragliando i sopravvissuti in mare. Ricorda Giovanni Grassi in quel momento ancora alla macchia dopo circa venti giorni dalla fine dei combattimenti: "Una mattina ero a Minià, nascosto al riparo di un cespuglio e osservavo, non lontano ed in basso verso la spiaggia, alcuni tedeschi vicino ai cannoni di una batteria della Marina. Mi accorsi allora che dal porto di Argostoli una nave prendeva il largo. Continuai ad osservarla mentre i pensieri mi arrovellavano il cervello. Quando la nave raggiunse l'isolotto di Vardiani, all'imbocco del golfo, notai che stava affondando. Non riuscii a distinguere bene, ma più tardi vidi della gente che si gettava fuoribordo e si agitava in mare. [...] in seguito sentii dire che era una delle tre navi che trasportavano i prigionieri italiani sulla terraferma. [...] Io, però, quel giorno non udii alcun botto. Lo scoppio di una mina non è una fucilata, perciò il boato avrei dovuto sentirlo."¹²⁴ Achille Di Nisio invece, racconta un altro episodio che vedrebbe tra i responsabili nientemeno che gli alleati: "Le navi, a entrare [nel porto] sono andate bene. Nell'uscire, sono arrivati gli aerei inglesi e americani dalla Sicilia. Abbiamo detto - Ecco qua, siamo liberi, sono arrivati gli americani, adesso prendono l'isola.- Hanno fatto il mitragliamento su quel convoglio! Avevano caricato un numero esagerato di prigionieri, il mitragliamento ha preso delle mine e le navi sono saltate. Affondate! Se n'è andato l'equipaggio tedesco e italiano. Dopo due giorni siamo usciti con i tedeschi, tra quelli che volevano lavorare. Dopo un paio d'ore di lavoro, per il recupero dei cadaveri sulle spiagge mi fa uno -Di Ni' ho visto Giancone Guido e Di Matteo-, -Dove? Sono vivi?- Mi dice -Di Matteo non sapeva nuotare,

¹²⁴ Pietro Giovanni Liuzzi, *Leali Ragazzi del Mediterraneo, Cefalonia, Settembre '43: Viaggio nella Memoria*, Edit@, Casa Editrice & Libreria, Taranto 2006, p. 80

Giancone Guido tu sai che era un bravo nuotatore, se l'è messo addosso! Mettendoselo addosso, gli ha agganciato le braccia e gli ha acchiappato le orecchie.- Sto Di Matteo aveva stretto le braccia a Giancone e sono annegati tutti e due.”¹²⁵ Di Nisio descrive qui forse l'altro affondamento, avvenuto successivamente a quello dell'*Ardena*. Va ricordato che egli era rinchiuso dentro il carcere d'Argostoli, di conseguenza non ha visto direttamente le fasi di ciò che ha riferito, ma le ha ricostruite a posteriori attraverso i rumori degli aerei e delle esplosioni, magari con l'aiuto dei compagni di prigionia. Il suo racconto sembrerebbe trovare conferma da una fonte greca, quella di Lefteris Eleftheratos che sotto lo pseudonimo di Lefty Freeman ha scritto: “Nel mese seguente, ottobre del 1943, affondarono altre due navi di prigionieri, la *Alma* e la *Maria Martha*; si crede ad opera di aerei alleati. Si stima che il numero di italiani scomparsi in mare oscilli tra i 2000 e i 3000. I sopravvissuti hanno in seguito rivelato che i tedeschi sparavano su di loro, mentre cercavano la salvezza a nuoto”.¹²⁶ E' quindi ragionevole supporre, che quell'attacco aereo abbia colpito le mine sulla superficie del mare o che abbia spinto le navi verso le stesse nel tentativo di manovra per ridurre gli effetti del mitragliamento. In ogni caso, Di Nisio non ha riferito di mitragliamenti sui naufraghi e nemmeno di loro racconti. Alla luce delle differenti versioni, meglio prenderne semplicemente atto senza reticenze, per non incorrere in omissioni o rischi di falsificazione che le differenti tesi inevitabilmente potrebbero indurre.

Per anni i soli custodi della memoria della vicenda furono i reduci, gli scampati a quell'eccidio che, ritornati in patria, con difficoltà tentavano di sensibilizzare un'opinione pubblica toccata dai lutti, distratta dal ricordo della recente occupazione tedesca e dai problemi legati alla sopravvivenza giornaliera.

La prima relazione ufficiale sulla vicenda fu scritta da padre Romualdo Formato nel '43, raccolta dal Ministero della guerra ancora prima del rientro fisico dei superstiti, cominciato solo il 13 novembre 1944 proprio dall'isola di Cefalonia. Essa delineava la straordinarietà degli avvenimenti accaduti in quel luogo dopo l'armistizio. Questo scritto, supportato dalle testimonianze rilasciate successivamente dai sopravvissuti, descriveva il criminale comportamento tedesco nei riguardi dei militari arresi, delle stragi indiscriminate e dei subdoli tranelli organizzati per scoprire gli eventuali scampati alle raffiche per colpirli più efficacemente. Il proposito di non fare prigionieri, in esecuzione di un preciso ordine emanato da Hitler il 18 settembre, fu inizialmente applicato in maniera molto scrupolosa dagli alpini tedeschi. La resa del comando italiano e la fine dei combattimenti, permise loro di organizzare la rappresaglia con metodo, in modo d'assicurarsi l'eliminazione dei testimoni-vittime del crimine che stavano compiendo e gestire l'elevato numero

¹²⁵ Videointervista rilasciata all'autore nel 2004 in *op. cit.* Il contenuto è stato in minima parte adattato senza alterarne il senso

¹²⁶ Lefty Freeman, *Note stonate dal mandolino del capitano Corelli*, Marvia Edizioni (2003 Voghera) p. 172

d'esecuzioni. Il 23 e 24 settembre, infatti, furono organizzati i plotoni d'esecuzione che operarono nelle zone del cimitero di Argostoli [Drapanos] con il prelevamento dei prigionieri dalla caserma Vittorio Emanuele III [ex Mussolini] e dal carcere, e nelle vicinanze della "casetta rossa", zona faro di Capo di San Teodoro, riservato unicamente agli ufficiali.

Le relazioni dei superstiti contenevano numerose opinioni sul comportamento del loro comandante, il generale Antonio Gandin, che alcuni tacciavano di tradimento per aver cercato di consegnare le armi e la divisione ai tedeschi in contrasto con le disposizioni del governo, altri invece lo difendevano accusando a loro volta gli "esagitati" della lotta contro i tedeschi, guidati dai capitani Apollonio e Pampaloni. Le accuse nei loro confronti erano di aver creato, attraverso iniziative personali, un forte stato d'insubordinazione tra la truppa, e cannoneggiando le motozattere tedesche il 13 settembre, avevano disubbidito ai diretti superiori, causando il pretestuoso *casus belli*, che avrebbe determinato lo scoppio della battaglia e la spietata reazione dell'ex alleato.

Questi episodi sono stati ricordati nel trattamento cinematografico che riassumeva gli eventi [paragrafo 1.3]. Va sottolineato che il capitano Apollonio, rimasto sull'isola assieme ad altri 1285 italiani trattenuti come collaboratori coatti, organizzò una banda ribelle di connazionali denominata "Raggruppamento Banditi della Acqui". Questa si dedicò a piccoli sabotaggi e collaborazioni con la resistenza greca. La sua attività non poté mai essere troppo esplicita né plateale, per non esporre alle rappresaglie germaniche gli stessi militari italiani superstiti e la popolazione locale. Il "Raggruppamento Banditi della Acqui", fu l'unica unità del regio esercito autorizzata dagli alleati a rientrare in Italia mantenendo le proprie armi al seguito, comprese le dotazioni donate dalla resistenza greca, per i meriti riconosciutigli.¹²⁷ Un segno di stima giunto dalle autorità straniere che era anche un attestato di riconoscenza militare.

Le inchieste seguite e il procedimento istituito dall'autorità militare nel 1957, non ha portato a nessuna condanna degli "agitatori" che volevano il combattimento, mentre a Gandin era già stata riconosciuta la Medaglia d'Oro al Valor Militare fin dal 1948. Un modo tutto italiano per concludere una vicenda lasciandola aperta. Su queste basi ancora oggi si discute sulle responsabilità singole e collettive dei protagonisti, delle azioni e relative conseguenze, senza giungere a conclusioni definitive. Forse è proprio quest'inesauribilità della vicenda che ne tiene ancora vivo l'interesse negli storici e in parte dell'opinione pubblica. Va comunque sottolineato il fatto che né

¹²⁷ Il rientro avvenne a Taranto. Furono i primi reduci della "Acqui" a rientrare in Italia e testimoniarono alle autorità i fatti accaduti a Cefalonia. Vedere Renzo Apollonio, *La Divisione da Montagna "Acqui" a Cefalonia e Corfù 1943*, Città di Torino, 1985, p.51, 54, 59.

La prima breve relazione sulle stragi di padre Romualdo Formato, cappellano militare del 33° reggimento artiglieria, lo stesso dei capitani Apollonio e Pampaloni, fu redatta ad Atene la notte del 5 dicembre 1943 durante una tappa di trasferimento. Lunga 14 pagine fu consegnata a mons. Testa, Segretario della Delegazione Apostolica della capitale greca, che provvide a inoltrarla a Papa Pio XII. Già prima della liberazione di Roma, un riassunto dei fatti era quindi giunto in Italia. vedere Romualdo Formato, *L'eccidio di Cefalonia*, Mursia, Milano 1968, p. 277, 278

Apollonio, né Pampaloni, accusarono il loro comandante di tradimento, sebbene tra le loro primissime testimonianze e quelle successive ci siano alcune differenze.

All'alba del nuovo millennio, in coincidenza con il mandato presidenziale di Carlo Azelio Ciampi e del suo sentito omaggio fatto nel 2001 con la visita ufficiale sull'isola, si è potuto notare un riaccendersi dell'interesse sull'argomento, un incremento delle pubblicazioni di natura storica, di memorialistica, ma anche di narrativa, poesia e qualche opera cinematografica. Un interesse non limitato solamente entro i confini nazionali, ma esteso anche in quei paesi dove il romanzo *Il mandolino dl capitano Corelli* [1994] dell'inglese Luis de Bernières e il successivo film del 2001, sono circolati. Questo fermento, che ha riportato la vicenda all'attenzione dell'opinione pubblica, ha dato un nuovo impulso alla ricerca dei responsabili di bassa forza degli eccidi, all'apertura di fascicoli d'indagine e nuovi processi.

Le ricostruzioni della vicenda militare, vale a dire della settimana che ha caratterizzato lo svolgersi dei combattimenti, pare trovare una rilevante, anche se non completa, convergenza nelle relazioni degli storici fin qui consultate. Queste ricostruzioni mostrano alcuni punti di conflitto là dove sono più scarse le fonti testimoniali o dove esse stesse sono contrastanti.

A conferma di ciò, può essere portata ad esempio la battaglia avvenuta nei pressi di Razata, combattuta la mattina del 22 settembre dal III battaglione del 17°, qualche ora prima della resa definitiva della divisione. Su questo episodio è difficile trovare informazioni in quanto non esistono documenti ufficiali italiani. Mancò materialmente il tempo di stilare i rapporti che, in ogni caso, sarebbero stati distrutti dal comando di lì a poche ore, prima della capitolazione. La maggior parte dei saggi consultati non ne fa cenno o liquidano la vicenda in maniera sbrigativa. Pietro Giovanni Liuzzi scrive: "[...] Razata, zona pianeggiante con fitta coltivazione ad ulivi. Le unità tedesche trovarono scarsa resistenza perché nella zona erano accampati solo reparti dei Servizi."¹²⁸ Mario Montanari sembra essere in linea con lui: "Fu davvero molto se la sera si pervenne ad organizzare un'ultima difesa fra Prokopata e Razata. Il mattino del 22 la lotta riprese pur se con carattere episodico."¹²⁹ Apollonio, reduce della battaglia ma giustificato dal fatto di non essere stato presente sul luogo, ne dà una scarna descrizione: "[...] annientati tra Razata e Prokopata i resti del 1° e del 3°/17 fanteria che oppongono resistenza ad oltranza [...]"¹³⁰ Gerhard Schreiber, basando le sue ricerche su fonti tedesche, in particolare sul rapporto dell'ufficiale di collegamento del XXII corpo d'armata da montagna presso il gruppo di combattimento inviato sull'isola e comandato da Hirschfeld, uno dei massimi responsabili della strage dei militari italiani, scrive: " [...]" il I

¹²⁸ P. G. Liuzzi, *op. cit.*, p.51

¹²⁹ Mario Montanari, "Cefalonia, settembre 1943: la documentazione italiana" in G. Rochat e M. Venturi (a cura di), *La Divisione Acqui a Cefalonia, Settembre 1943*, Mursia, Milano 1993 p. 119

¹³⁰ R. Apollonio, *op. cit.*, p.39

battaglione del 724° cacciatori già alle ore 8 aveva preso d'assalto Razata, notevolmente fortificata e tenacemente difesa".¹³¹

Attraverso le descrizioni sin qui lette, è molto difficile farsene un'opinione precisa. Fu o meno uno scontro cruento? Ci fu una tenace resistenza o un immediato cedimento? Al di fuori della retorica, grazie alle parole di uno dei sopravvissuti italiani alla battaglia, è possibile farsene una parziale idea. Ricorda ancora Achille Di Nisio: "Siamo andati in questo caposaldo: 'Ospedaletto' [nome convenzionale dato dal suo plotone alla zona per la presenza del 44° ospedale da campo nel periodo precedente alla battaglia]. Tenevamo gli apparecchi sempre sopra, tre aerei se n'andavano e tre ritornavano, si davano il cambio. Quando vedevano un movimento mitragliavano, tutto il giorno fino a notte. Abbiamo preso le posizioni, era il caposaldo fatto, le trincee e tutto... L'ufficiale nostro ci ha riuniti e ci ha detto -Qui si deve parlare piano perché i tedeschi li teniamo attorno, la voce si sente. Che vogliamo fare domani mattina? Noi stanotte veniamo attaccati, che cosa facciamo... sta a voi decidere, io non decido niente -. Allora abbiamo cominciato a interrogarci l'uno con l'altro. La maggioranza era quella che volevano combattere.

La prima guardia della linea del fronte, c'è sempre un plotone avanzato, ha comunicato -Signor tenente i tedeschi vengono avanti, che facciamo? - , -Bisogna combattere, dobbiamo sparare!-

Le mitragliatrici d'accompagnamento nostre stavano a 'Montoracchio' [nome distorto di Mandrakia, una collina dalla quale si domina da un crinale la strada Prokopata-Frankata, dall'altro l'imbocco della piana dove si trova Razata], hanno ritardato un po' l'attacco, le nostre pallottole le abbiamo prese anche noi altri [il fuoco di copertura, partito quando i tedeschi si erano già avvicinati, colpiva anche le postazioni italiane].

Loro venivano da sotto, noi stavamo in alto, loro ci rimanevano sotto tiro. Quel fracasso, raffiche di mitragliatrice, come quando fa una festa.. Tutte quelle bombe... il fronte è così quando attacca forte, come quando una festa fa il gran finale... [di fuochi d'artificio].

Un gruppetto ha fatto un contrattacco dal quale è ritornato solo il sottotenente ferito. C'era una buca, che noi chiamavamo 'il pozzo', un paio di metri profonda, per un ferito, [...] è stato portato lì dentro. I tedeschi venivano da sotto; hanno fatto un lancio di bombe a mano che ci ha superato e colpivano alla gola. A me faceva impressione. Allora il tenente disse - Cacciate bandiera bianca- , - E dopo cosa facciamo?- , -Prendete le armi e posatele a terra, distanti da voi.-".¹³²

La posizione occupata da Di Nisio nel caposaldo non era frontale all'attacco, bensì di copertura, per contrastare un eventuale aggiramento da parte tedesca. Durante la battaglia i compagni

¹³¹ Gerhard Schreiber, "Cefalonia e Corfù, settembre 1943: la documentazione tedesca" in G. Rochat e M. Venturi, *op. cit.*, p.165

¹³² Videointervista rilasciata all'autore nel 2004 in *op. cit.* Il contenuto è stato in minima parte adattato senza alterarne il senso

impegnati negli scontri si rifornivano di munizioni e armi da quelli momentaneamente inoperosi. Fu così che al momento dell'irruzione tedesca nel caposaldo, Di Nisio non aveva più né fucile, né munizioni, scambiate con una rivoltella con qualche colpo nel caricatore, mentre il suo compagno aveva ancora il fucile con un solo caricatore, vale a dire sei colpi.

“Noi stavamo sotto un sasso, ho detto al mio compagno -Ecco, i tedeschi sono entrati nelle trincee.- Il sasso era grosso ma lui mi ha detto -Io rimango un po' di fuori-, allora io mi sono stretto più sotto ancora e anche lui si è stretto a me. -Se i tedeschi non ci passano qui vicino...- -Eh, ma se quelli ci vedono ci sparano a distanza, qui rimaniamo, sotto sta pietra- gli ho detto.

Non gli abbiamo dato il tempo di entrare in tutta la trincea, siamo usciti.

I tedeschi in un primo tempo hanno cominciato a sparare, quando hanno visto le mani alzate non hanno sparato più.

Due tedeschi, due! Troppi n'erano morti perché da Montoracchio le mitraglie da 20 'cantavano'.

Allora un tedesco, dentro la buca ha visto uno a pancia a terra. Gli ha detto - *Auf!* di alzarsi. Il sottotenente non si è alzato. Però il sottotenente ha fatto uno sbaglio, lui aveva il mitra, era ferito, ma il mitra a tracolla lo teneva sotto la pancia. Allora il compagno, un altro tedesco, gli fa il gesto con la mano di lasciar stare. Quello che parlava in italiano dice -Eh no, lo debbo vedere perché può essere anche armato e poi ci sparano dietro.- L'ha alzato, ha visto che teneva il mitra, il tedesco ha pigliato il mitra e l'ha ammazzato.”¹³³

Questa testimonianza, da un lato dimostra come alla vigilia della resa italiana la volontà di combattere fosse ancora forte nei soldati del 17°, dall'altro, risulta essere una descrizione di azioni scaturita da una percezione diretta dei fatti stessi, ben diversa da quella sintetica e meditata con la quale gli autori visti in precedenza hanno descritto lo stesso episodio. Tuttavia, a ben vedere, risultano tutte parziali e frammentarie. Nelle memorie di un altro militare, Nicola Ruscigno, le parole di Di Nisio sembrerebbero non trovare conferma. Egli avrebbe dovuto assistere come spettatore alla battaglia o udirne l'eco poiché presente nella stessa zona con un reparto del genio. Descrive così quei momenti: “[...] mercoledì 22 settembre: [...] i tedeschi scorrazzavano da una parte all'altra dell'isola e i nostri reparti non esistevano più. Nuclei isolati continuavano a combattere qua e là fino all'esaurimento delle munizioni e poi soccombevano di fronte alle preponderanti forze tedesche”.¹³⁴ Persino due testimoni presenti in luoghi ravvicinati, descrivono gli stessi eventi come fossero sensibilmente diversi nella sostanza. Grosso modo, tutte le parziali

¹³³ Videointervista rilasciata all'autore nel 2004 in *op. cit.* Il contenuto è stato in minima parte adattato senza alterarne il senso

¹³⁴ Nicola e Costantino Ruscigno, *Patria senza Stato, Cefalonia, Settembre 1943 tra memoria e futuro*, Edit@, Casa Editrice & Libreria, Taranto 2009, p. 63

incongruenze o le approssimative ricostruzioni messe a confronto per descrivere quest'episodio, sintetizzano le difficoltà che gli storici incontrano nello studio della vicenda di Cefalonia.

Indirettamente l'esempio di Razata, è anche un'efficace metafora per spiegare l'incontro tra il cinema di guerra e la storia. Leggendo le parole pronunciate da Di Nisio, anche senza l'intonazione data dall'emotività presente del discorso orale, si percepisce che il racconto della battaglia è proceduto attraverso dei *flash* disorganizzati della mente. Non erano minuziose descrizioni ordinate di piccoli episodi, bensì una sequenza d'immagini che ritornavano attraverso un coinvolgimento emotivo profondo del suo narratore. I dialoghi diretti tra lui e gli altri, i periodi slegati che lasciano percepire una sequenza d'immagini, ricordano da vicino la dimensione onirica del sogno o le narrazioni futuriste, che potremmo, con una forzatura, considerare una forma antesignana di scrittura "cinematografica". In effetti, la sceneggiatura organizza in forma scritta ciò che il suo autore "vede e sente", come in ultima analisi tentava di fare il Futurismo. In quest'ottica il cinema di guerra si trova nella difficile posizione di dover coniugare la storia, non solo come si è svolta, vale a dire come l'ha raccontata Di Nisio, ma anche com'è stata tramandata dagli storici, vale a dire attraverso costrutti organici riconoscibili di narrazione cronologica dei fatti e la loro spiegazione. Per fare ciò, il cinema organizza e media in un racconto audiovisivo, le stimolazioni emotivo-sensoriali, il patrimonio di conoscenze storiche e l'immaginario assorbito dal pubblico, il quale altrimenti non riconoscerebbe i fatti. In questo senso si può affermare che la guerra sia stata la prima esperienza post-moderna dell'uomo, e il cinema di guerra la prima esperienza post-moderna del pubblico cinematografico, molti anni prima che ne venisse addirittura coniato il termine¹³⁵.

Il mito di Cefalonia nasce dunque da un equivoco come l'intenderebbe Ennio Flaiano, oppure da un'ipocrita strumentalizzazione?

Una nazione, soprattutto se ha un passato con il quale vuole rompere ogni continuità, ha bisogno di eroi nei quali riconoscersi e tramandare i valori positivi che la rappresentino. Con il fascismo e i suoi miti si voleva fare *tabula rasa*, serviva quindi, a guerra ancora in corso, un episodio esemplare che simbolicamente riscattasse la nazione dalle sue colpe antiche. Nella resa generale dell'esercito italiano ai tedeschi, vi era un reparto che invece si era distinto per la maniera compatta con cui aveva affrontato il combattimento, che si era immolato in obbedienza alle indicazioni del governo. Questi erano i nuovi eroi della breve Italia monarchica post fascista.

Le nazioni hanno bisogno d'eroi mentre la memoria di reduci.

I problemi cominciarono quando, ritornati i soldati dalla prigionia, le testimonianze su Cefalonia cominciarono ad ingrossare il *dossier*, mostrando grandi contraddizioni e conflitti in seno alla

¹³⁵ Quella Futurista è stata forse la prima scrittura post-moderna. In essa si rinuncia alle descrizioni in favore di effetti sonori e d'immagine. L'oggetto non si materializza attraverso una descrizione, ma in un susseguirsi di parole onomatopoeiche e periodi slegati che ne danno un'idea indefinibile.

divisione sul da farsi a seguito dell'armistizio. In maniera contrastata si procedette alla consegna di medaglie al valore e a processi per insubordinazione. L'esempio di Amos Pampaloni è emblematico. Processato e poi assolto assieme ad Apollonio, ricevette la Medaglia d'Argento al Valor Militare con le stesse motivazioni per le quali era stato processato, come lui stesso amava porre l'accento nelle interviste. Apollonio invece, nonostante ne fosse cominciato l'*iter*, non ottenne mai nessuna onorificenza, pur concludendo la carriera militare con il grado di Generale di Corpo d'Armata. La divisione Acqui è tra le più decorate alle bandiere dei reparti ma poco tra i suoi singoli elementi. Forse, anche a seguito delle divisioni al suo interno tra i fautori della lotta e della resa, si volle premiare maggiormente il comportamento complessivo piuttosto che l'iniziativa del singolo.

Scrivono Gian Enrico Rusconi: "Otto mesi dopo lo scontro e il massacro, gli uomini della Acqui sono proclamati eroi dallo stesso governo Badoglio che li aveva abbandonati al loro destino. [...] il governo esalta la Acqui come protagonista della prima azione della guerra di liberazione nazionale contro la Germania."¹³⁶ E' facile scorgere una notevole dose d'ipocrisia nel comportamento delle autorità italiane dell'epoca, che costringe la Acqui in un paradigma di resistenza in chiave di liberazione che non le appartiene, piuttosto che di resistenza militare in obbedienza al re. Fino al 1948 prevale questa linea ufficiale. Con la pubblicazione di *Due anni di guerra 1943 – 1945*¹³⁷ di Attilio Tamaro, viene rivoltata la chiave di lettura della vicenda; ora gli argomenti di critica verso i protagonisti della vicenda sono gli stessi per i quali erano stati riconosciuti meritevoli. In questi stessi anni comincia a delinearsi il contrasto tra i partiti anticomunisti e la sinistra italiana, la quale celebrava la Acqui come un esempio. Inizia quindi il contrasto tra due linee di valutazione opposte che tuttora persiste, divise tra chi esalta le virtù eroiche della vicenda e chi le sminuisce. Nel tempo anche la sinistra abbandona l'imbarazzante parallelo che pone la Acqui sullo stesso piano dei partigiani. Questo segnerà l'oblio della vicenda per molti anni, fino al suo riemergere agli albori del secondo millennio.

Nella costruzione del mito di Cefalonia, ha assunto una rilevanza notevole il linguaggio utilizzato per raccontarla. Il primo libro pubblicato, nel 1946, fu quello di padre Formato *L'eccidio di Cefalonia* (De Luigi, Roma, 1946) che faceva largo uso di paradigmi liturgici e termini quali "martirio". Anche un altro cappellano della divisione, don Luigi Ghilardini, con i suoi memoriali *I martiri di Cefalonia* e *Sull'arma si cade ma non si cede* fece largo uso dello stesso modello e della stessa retorica. Questa comparazione all'esempio religioso, tende a glorificare il sacrificio della vita elevandolo sul piano del divino. In questa vicenda, data la sua gravità, spesso il linguaggio degli

¹³⁶ Gian Enrico Rusconi, *Cefalonia, quando gli italiani si battono*, Gli struzzi, Einaudi, Torino 2004, p.96

¹³⁷ Attilio Tamaro, *Due anni di guerra 1943 – 1945*, Tosi, Roma 1948

autori si avvicina ad un simile campione in quanto, nella lingua italiana, non esistono sinonimi che altrettanto efficacemente riescano a richiamare simili immagini.

La produzione letteraria ispirata fin qui dalla vicenda è, come detto, estremamente ampia e variegata. Un aspetto che va sottolineato è il passaggio quasi ereditario che ha visto l'interesse per la vicenda tramandato ai figli e nipoti dei protagonisti, che pare non trovare pari riscontri in altri episodi della nostra storia. Se alcuni di questi eredi hanno affrontato lo studio secondo un approccio tipicamente storico, altri hanno ampliato il discorso secondo criteri che si potrebbero definire trasversali, variando dall'aspetto giuridico a quello più propriamente narrativo. Vale la pena accennare rapidamente al testo di Enrico Solito *Cefalonia 1943, lettere dal massacro* (Hobby & Work Bresso Mi 2008), nel quale si ricostruisce la vicenda attraverso le lettere inviate alla famiglia dall'omonimo Enrico Solito, zio dell'autore e giovane ufficiale di marina fucilato alla casetta rossa. Cefalonia vive in questo testo di soli accenni, citata nei brevi passaggi della corrispondenza, ma descrive in maniera precisa le ricerche di notizie che la famiglia cercava di ottenere dalle autorità fasciste in una Roma non ancora liberata. La frammentarietà e contraddittorietà delle risposte ottenute, l'ostracismo con il quale la famiglia Solito fu trattata a causa del suo legame con quell'episodio, permette nuove conoscenze su aspetti fino ad ora del tutto trascurati. La vicenda si ricostruisce come un *puzzle*, attraverso la cronologia delle informazioni ottenute dai familiari che lentamente aprivano squarci di verità. Vi si racconta inoltre l'incontro con un commilitone sopravvissuto, Vincenzo Di Rocco, salpato con l'ultimo *mas* disponibile con la richiesta d'aiuti per la divisione alla volta del Comando Supremo di Brindisi. Le famiglie, le loro vicende dopo la strage, è l'altro aspetto che oggi arricchisce di particolari e d'umanità la vicenda, e che andrebbero raccolte al pari delle testimonianze dei reduci.

I greci, che a loro volta hanno condiviso la vicenda e si sono schierati apertamente con gli italiani, per lungo tempo hanno tenuto custodito dolorosamente e con molto pudore il ricordo. Tra le notizie raccolte fra i cefaloniti, è stato riferito che fino al 1980, anno della visita privata del Presidente della Repubblica Italiana Sandro Pertini, il ricordo di quei giorni era perpetuato solo nella stretta cerchia familiare. Quella visita, che vedeva per la prima volta la celebrazione dell'evento alla presenza della prima carica dello stato italiano, seguita successivamente dal ritorno numeroso dei reduci sull'isola, spinse i greci a parlare con più facilità di quei giorni, condividendo nuovamente l'esperienza collettivamente. Un esempio indicativo è quello di un uomo di Argostoli che, ancora piccolo all'epoca dell'occupazione, era affettuosamente chiamato "bambino" dai soldati italiani. Questi era sfamato con gli avanzi delle razioni e passava molto tempo con i militari. In ricordo di ciò egli volle, alla nascita del nipote, che oltre al primo nome, ereditasse come secondo

anche il suo soprannome “bambino”, pronunciato all’italiana, tramandando così nella nuova generazione quella memoria.

Un forte legame tra greci e italiani che si è mantenuto anche grazie alla condivisione dei medesimi luoghi della memoria. Racconta Irène Matiatou, seduta al tavolo nel suo soggiorno di villa Valianos a Keramies, ultima sede del comando italiano prima della resa: “[...] questo tavolo, che oggi ha un valore storico perché qui gli italiani si sono arresi, qui hanno dovuto trattare e firmare la cessione delle armi, ha forzatamente tramandato anche a noi ciò che è accaduto. In qualche modo l’esecuzione dei soldati e ufficiali italiani, che è una mostruosità della storia moderna, è qualche cosa che ci ha profondamente toccato. Un giorno hanno bussato alla porta, c’era una donna di una certa età con sua figlia, che ci ha chiesto se poteva vedere il tavolo perché il marito era stato il comandante. Io non saprei dire se lo era per tutta Cefalonia o solo per Livathos. Ci disse che in quel periodo era incinta di sua figlia, la quale non aveva mai conosciuto suo padre perché era stato fucilato prima della sua nascita. La donna è entrata, ha cominciato a guardare il tavolo, ci ha messo le mani sopra e di colpo sul suo viso sono venute le lacrime. Io le guardavo, le due donne piangevano e noi non sapevamo come consolarle. Si deve sperare che non ci sia mai più una guerra, è stato così atroce, talmente ingiusto ciò che è successo, ci sono state tantissime vite innocenti sacrificate per niente.”¹³⁸

L’aspetto fondamentale della vicenda è appunto l’incontro che c’è stato tra due genti simili, che nemmeno l’occupazione è riuscita a far sentire irrimediabilmente nemici. Mentre tutto ciò è stato ben raccontato dalla narrativa italiana, greca e dal romanzo inglese *Il Mandolino del capitano Corelli*, proprio il nostro cinema l’ha completamente trascurato. Quest’inspiegabile “falso storico”, che va contro non solo la verità legata ai fatti ma anche contro l’immaginario collettivo nazionale, è stata una delle più gravi lacune ideologiche nelle ricostruzioni cinematografiche italiane prodotte fino a questo momento.

3.2 *Cefalonia* alla TV

La produzione televisiva italiana che ha affrontato l’episodio è stata *Cefalonia*, realizzata nel 2005 per la regia di Riccardo Milani e che fra gli interpreti vede Luca Zingaretti. Voleva essere un film storico indirizzato al grande pubblico. Quando si affronta una vasta platea televisiva, una storia deve necessariamente contenere tutti quegli elementi che possano interessare trasversalmente più tipologie di pubblico, diverso per età, interessi e cultura, rispettando però i tempi e le caratteristiche del *medium* di diffusione. E’ da tener presente anche la diversa resa estetica dell’immagine in TV.

¹³⁸ Videointervista in francese rilasciata all’autore nel luglio 2008 presente in *Cefalonia tra memoria e immaginario* (2010 Fabrizio Bruni) Traduzione e adattamento alla forma scritta dell’autore

Come ricordato in precedenza da Suso Cecchi D'Amico, il piccolo schermo obbliga a tagli d'inquadratura più stretti, che pongono in risalto solo ciò che è in primo piano caratterizzando così fortemente le figure a scapito dei panorami. E' forse per questa ragione che nonostante la serie sia stata filmata in un'isola, la Sicilia, la percezione di quella greca stenta comunque a materializzarsi come idea immaginaria nello spettatore. Di lei non esiste neanche una vista, ciò che viene mostrato sono solo dei piccoli scorci di paesaggi, sufficientemente camuffati dal regista per dissimulare l'isola italiana. Questa serie è stata più volte proposta anche dalla TV greca e accolta in modo contraddittorio.

Entrando più specificamente nella ricostruzione storica della vicenda, la serie paga la mancanza di una consulenza specifica di un esperto. Come rilevato da Isabella Insolubile “[...] si può dire abbastanza bene della prima puntata (dall’armistizio all’inizio della battaglia), un po’ meno bene per la seconda, troppo romanzata (improponibile la presenza di un sergente alla casetta rossa, ad esempio, ed eccessivo lo spazio dedicato ai vari aspetti dell’immancabile love story) e confusa (non si capisce bene cosa sia e soprattutto come agisca il Raggruppamento Banditi della Acqui, né come si sviluppi l’insurrezione del settembre 1944).”¹³⁹ La ricercatrice rileva immediatamente gli errori di ricostruzione storica commessi, cui non va mancato di rilevare che i grandi assenti sono proprio i greci. I legami sentimentali che sono mostrati “nell’immancabile love story”, sono quelli tra una vedova italiana presente sull’isola e il sergente interpretato da Zingaretti, la figlia di lei con un altro militare italiano. Nella sua analisi degli errori di ricostruzione prosegue: “a Cefalonia non arrivò mai, dal Comando Supremo, l’ordine di ripiegare, come invece viene mostrato nello sceneggiato televisivo. Nella realtà, l’Italia comunicò il 19 settembre: ‘Impossibilità invio aiuti richiesti alt Infliggere nemico più gravi perdite possibili alt Ogni vostro sacrificio sarà ricompensato alt Ambrosio’. Sarebbe stata, quest’ultima, una frase molto più ‘ad effetto’ per una fiction, a parte il fatto che avrebbe rispecchiato la realtà. Un secondo esempio: nessuno dei sopravvissuti alle stragi di massa che avvennero a Cefalonia ricorda che prima della fucilazione i tedeschi offrissero la possibilità di collaborare con loro in cambio della vita.”¹⁴⁰ Questo secondo punto offre l’occasione per dare un contributo alla ricostruzione storica. Come già ricordato, gli episodi storici della vicenda riconosciuti come tali, sono per la maggior parte una mediazione tra le dichiarazioni dei testimoni, scarse fonti scritte ed una loro riorganizzazione effettuata dagli storici. Questo fa sì che la selezione delle fonti comporti il rischio reale di manipolazioni più o meno in buona fede. Affrontare la vicenda tenendo in debita considerazione quest’aspetto, permette se non altro di restare attenti anche a quelle voci “stonate”, quelle cioè che non raccontano i fatti esattamente come sono stati

¹³⁹ Isabella Insolubile “Quando la televisione ricorda”, *Rassegna dell’a.n.r.p.* anno XXVIII, n. 5/6/7, maggio-luglio 2005, p.23

¹⁴⁰ Isabella Insolubile *op. cit.*, p.23

accettati fino ad ora, pur provenendo da testimoni diretti. Il rischio altrimenti, diventa quello di negare verità “storiche” solo perché non corrispondono alle versioni sin qui accreditate, in alcuni casi riferite magari da terzi, come nel caso della battaglia di Razata. Ancora una volta si ricorre alla testimonianza di Achille Di Nisio, i cui racconti sorprendono per il fatto che in generale siano in linea con quanto sin qui accreditato, eppure in alcuni aspetti essenziali anche molto differenti.

L’avevamo lasciato in mano ai tedeschi dopo la resa nella zona di Razata. Secondo quanto capitato fino ad allora a moltissimi italiani che avevano incontrato probabilmente lo stesso reparto germanico, anche Di Nisio e il suo compagno sarebbero dovuti essere falciati da un raffica. Furono invece risparmiati e lasciati liberi di unirsi ad una colonna di prigionieri in cammino verso Argostoli. Probabilmente la stessa di cui racconta Nicola Ruscigno in questo passaggio del suo libro: “Ci sedemmo a terra in attesa degli eventi. Dopo circa un’ora sulla strada sopraggiunse una colonna di nostri soldati catturati. Si trattava di soldati appartenenti al 17° reggimento che erano riusciti a sfuggire alla manovra di aggiramento dei loro reparti operata dalle truppe tedesche ma che poi, mentre vagavano senza meta per le campagne dell’isola, non avevano potuto evitare la cattura. [...]. La colonna, intanto, riprese la marcia verso Argostoli. [...] Ci avviammo verso la caserma Mussolini.”¹⁴¹ Di Nisio fu inviato invece al carcere della città, non lontano da quell’ex caserma Mussolini nella quale furono concentrati la maggior parte dei prigionieri italiani. Il giorno dopo la resa italiana, si era intanto giunti al 23 settembre, a gruppi furono caricati su camion guidati da autisti italiani prigionieri e portati nella zona del cimitero, all’altra estremità del golfo di Argostoli, per essere fucilati. Racconta Di Nisio: “Ha riunito tutte le compagnie sparpagliate. Ti domandava: - Tu Badoglio o Mussolini?- Chi era per Badoglio rispondeva -Badoglio- e andava da quella parte. Domanda alla riga dove stavo io, faccio - Agosti, che facciamo?- [rivolto a Pantalone Agostino] Mi disse -Di Nì noi siamo cresciuti uniti, la scuola, tenemo quella che tenemo... Ma io penso a una cosa...- gli dissi - Che pensi ?- -Noi dicendo Badoglio sbagliamo!- Allora ci siamo guardati in giro, tra noi sette, otto della stessa fila, -Sai che facciamo... Diciamo Mussolini!- Allora siamo andati dalla parte di quelli per Mussolini. Dopo, questi qua che hanno detto Badoglio, li hanno cominciati a fucilare. Mettevano 16 alla volta in fila, tre passi avanti e raffica di mitragliatrice. Quando avevano fatto un piazzale di che so 50, 60, passava il tedesco con la pistola. Dopo è arrivata la ‘voce di Mussolini’. E’ arrivata una macchina con le bandiere, ha tagliato il ponte sulla laguna. Ha portato un messaggio che diceva che i soldati non avevano colpe, la colpa era degli ufficiali. I tedeschi hanno smesso di fucilare.”¹⁴² L’imbeccata di rispondere “Mussolini” all’eventuale domanda da parte germanica, era stata suggerita da un sergente italiano, inizialmente anche lui rinchiuso nel

¹⁴¹ Nicola e Costantino Ruscigno *op. cit.* p. 65, 66

¹⁴² Videointervista rilasciata all’autore nel 2004 in *op. cit.* Il contenuto è stato in minima parte adattato senza alterarne il senso

carcere. Dai tedeschi furono richiesti gli autisti, essendo egli uno di loro, fu fatto uscire. Cominciò così a trasportare i connazionali verso la zona del cimitero militare, posto dall'altra parte del golfo di Argostoli, all'incirca tra la parte vecchia dell'attuale cimitero di Drapanos e l'orto botanico, luogo designato per le esecuzioni. Racconta Di Nisio: "Di fronte, zona cimitero militare, sentivamo cantare le mitragliatrici. Credevamo che ci fossero dei compagni che ancora combattevano e questo ci faceva vergognare di esserci arresi. All'interno del carcere c'era una pensilina alta, quando eravamo tutti rinchiusi, i tedeschi da là hanno chiesto gli autisti italiani. Cesidio, un sergente, uno di questi dell'auto-centro, è andato. Dopo aver fatto parecchi viaggi, non so come ha fatto con i tedeschi davanti, è saltato, si è attaccato ad una finestra e ci ha detto –Non dite Badoglio, dite Mussolini!- Dopo di questo vengono due tedeschi, salgono sulla pensilina e mi chiedono –*Papir!* [documenti] Io dico –Niente avere *papir*.- Vicino a me c'era uno che si chiamava Andreino, un perugino, gli dico –Andrei' tu sei un po' prepotente, qua ci dobbiamo stare zitti, noi siamo nel torto, questi ci ammazzano.- Il tedesco gli cerca i *papir*, lui gli dice delle parole offensive, allora il tedesco gli dà un calcio che lo fa finire due metri più sotto. Quello è morto di sicuro perché l'hanno subito portato alle fucilazioni. Io però non l'ho visto fucilare.”¹⁴³

Quanto giustamente rilevato precedentemente da Isabella Insolubile, probabilmente non era stato valido per tutti i militari italiani. Se le fucilazioni si fossero interrotte secondo le modalità raccontate da Di Nisio, è accettabile ritenere che molti dei sopravvissuti non abbiano mai ascoltato la domanda “Badoglio o Mussolini?”. Coloro che risposero “Badoglio” furono uccisi, gli altri si salvarono senza neanche essere prelevati dalla caserma o dal carcere. Solo la minoranza che disse “Mussolini” e che si trovava ancora sul piazzale avrebbe potuto testimoniare questi fatti.

La parte di quelli catturati in battaglia, nel momento in cui le forze tedesche erano più fresche e rancorose verso gli ex alleati, hanno subito in pieno e immediatamente la loro rappresaglia. Il proseguo dei combattimenti e delle marce sull'isola, avevano stancato fisicamente i tedeschi e provati psicologicamente. Alcuni reparti degli alpini tirolesi del 98° fino all'ultimo uccisero indistintamente, altri avviarono i gruppi di prigionieri verso la città contribuendo alla loro momentanea salvezza, anche se molti di questi scampati moriranno nel corso delle fucilazioni del 23 settembre e nell'affondamento delle navi che li trasferivano sul continente greco. L'atto di pietà, dimostrato nei riguardi di Di Nisio da parte dei due tedeschi penetrati nel caposaldo, fu dovuto probabilmente a questa concomitanza di fattori, oltre al dialogo che nel frattempo si era instaurato tra le due coppie di nemici lontane da “ordini superiori”. Una volta avvenuta la resa del caposaldo, per i due tedeschi si poneva il problema di uscire vivi dal fortino, in quanto il gruppo di copertura posto sul colle di Mandrakia avrebbe fatto fuoco su di loro. Questo significa che la linea italiana

¹⁴³ Videointervista rilasciata all'autore nel 2006 in parte in *op. cit.* Il contenuto è stato in minima parte adattato senza alterarne il senso

non aveva ancora del tutto ceduto, e chi aveva munizioni continuava a sparare. I tedeschi si fecero quindi scudo con i due soldati italiani che gridarono ai mitraglieri di non sparare. Una volta giunti fuori tiro si sedettero tutti e quattro a terra sfiniti. Ancora Di Nisio: “Disse -Ma mo’ che ci fate? Ci fate morire così, seduti?-, -No, un momentino, a morire c’è sempre tempo- diceva lui in italiano. - *Papir!*-, -L’abbiamo perduto- Allora quello che non parlava italiano prese un ramo d’ulivo e l’altro disse -Scrivere nascita!- Allora io ho fatto la data di nascita 14/10/1923. Il tedesco ha guardato. L’altro era della stessa classe mia, ci portavamo dei mesi di differenza. Loro due si sono guardati in faccia, quello che parlava italiano disse -*Warum!* Io uccidere mio fratello, che abbiamo tutti la stessa età, mio fratello... io non ammazzo- ha detto al compagno. Il suo compagno in tedesco gli ha detto che a noi ci dovevano fucilare. Allora lui ci ripensa e ci dice -Faccio un tentativo con il mio compagno tedesco, se viene approvato voi andate via, fate questa strada e ve ne andate verso la capitale dell’isola. Però qua sotto potete incontrare altri tedeschi, allora voi gli dite ‘noi camerati non abbiamo incontrato a nessun posto’, gli fate così con le braccia e vi date prigionieri-. [di tedeschi] Non ne abbiamo incontrati. Siamo arrivati ad un gruppo d’italiani, erano centinaia, li vedevamo scendere dalla montagna e ci siamo messi in mezzo.”¹⁴⁴ La fila di prigionieri incontrata, è presumibilmente la stessa raccontata da Nicola Ruscigno.

Quanto testimoniato, pone l’accento ancora una volta sulle difficoltà che s’incontrano nella ricostruzione storica della vicenda, siano esse di tipo saggistico o realizzate per *fiction* televisive o cinematografiche. Nonostante tutta la buona volontà, il rigore e la ricerca, al momento della messa in opera bisogna necessariamente trovare una mediazione tra le fonti e accettarne i compromessi. In ambito audiovisivo questi compromessi diventano prevalentemente di tipo economico, di sintesi, errori di valutazione o di ricerca, che sommati assieme, possono produrre un risultato opposto rispetto alle migliori intenzioni dei suoi autori. A parziale difesa della *fiction*, bisogna dire che è difficile pretendere da lei quegli approfondimenti che sono in antitesi con l’idea di evasione che il pubblico ha del *medium* al quale è destinata. Nella fascia di maggior ascolto, la TV italiana propone già da molti anni prevalentemente intrattenimento, relegando la didattica e gli approfondimenti in fasce orarie per un pubblico più selezionato, prevalentemente notturno o mattutino e su canali specifici. Le *fiction* di ricostruzione storica, sono costose e non rendono in termini d’*audience* se messe in rapporto ad altri programmi, di più facile presa per il pubblico e meglio strutturati per le interruzioni pubblicitarie. Vedremo quindi sempre meno prodotti come *Cefalonia* o *Don Pietro Pappagallo*, vale a dire ricostruzioni d’eventi storicamente definiti e approcciati come tali, indipendentemente dal loro rigore storico. Come scritto da Isabella Insolubile in riferimento alla serie *Cefalonia*: “Questa televisione non insegna, è bene capirlo, perché per imparare bisogna

¹⁴⁴ Videointervista rilasciata all’autore nel 2004 in *op. cit.* Il contenuto è stato in minima parte adattato senza alterarne il senso

leggere, studiare, ricercare. Però una televisione del genere ricorda, fa ricordare e – non è mai troppo tardi – fa conoscere a grandi linee.”¹⁴⁵ Un superficialismo quindi che sembra essere la tendenza tipica della contemporaneità, espresso in maniera eccellente dalle impostazioni dei programmi trasmessi dalla TV, che attualmente è il *medium* principale nel quale una larga parte della società si riflette.

L’associazione italo-greca Mediterraneo, si pone tra gli altri, l’obiettivo di mantenere vivo il ricordo di quanto capitò durante la guerra, esaltando le affinità dei due popoli, promuovendo l’idea che l’isola sia stata l’embrione di ciò che oggi l’Europa, tra molte contraddizioni, ritiene sia il proprio fondamento; il superamento cioè delle ideologie di lotta in favore di una durevole idea d’amicizia e pace tra i popoli. Un laboratorio quindi, in un luogo che ha visto gli italiani occupare una terra senza combattere e dove non sono noti atti di sabotaggio o contrapposizioni violente da parte cefalonita. Una convivenza pacifica con i “nemici” e una lotta comune contro i tedeschi, che in quel momento erano la personificazione fisica e ideologica del male. Una volta che le scelte riguardavano anche la coscienza personale oltre o piuttosto quelle imposte dai governi, Cefalonia aveva dimostrato che anche popoli resi forzatamente ostili, erano capaci di convivere e in accordo riconoscere cosa era giusto fare. L’associazione è il punto di riferimento sia per gli studiosi che si occupano della vicenda sia per le produzioni audiovisive, che in molti casi hanno realizzato le immagini e le interviste nei locali della mostra permanente dedicata alla divisione Acqui, gestita dalla Mediterraneo stessa. Ai fini di questo studio, l’associazione si è rivelata una risorsa importantissima per la collaborazione nel reperimento delle informazioni e materiale, nonché un fondamentale veicolo di mediazione per comprendere il punto di vista dei cefaloniti. Racconta la vice presidente Bruna De Paula a proposito della sua fondazione: “Ad alcuni di noi era piaciuto il film ‘Mediterraneo’, perché rappresentava degli italiani in Grecia. Durante la riunione per decidere sulla costituzione dell’associazione l’abbiamo visto e poi, con votazione, scelto come nome anche perché è il mare che accomuna Italia e Grecia. Devo aggiungere che, nel 1995, ancora non si pensava di occuparci della Memoria della strage e della II GM a Cefalonia. Personalmente non sapevo nemmeno cosa fosse accaduto a Cefalonia dove ero arrivata da appena un anno. ‘Gli italiani di Cefalonia’ si comportavano proprio come nel film ‘Mediterraneo’, la maggioranza si ‘amalgamò’ alla popolazione. Molte famiglie più povere, soprattutto nei paesini, riuscirono a sfamarsi e curarsi in tempo di guerra proprio grazie all’aiuto degli italiani, ad Atene, invece, la gente moriva letteralmente di fame per strada. Non dimentichiamo, inoltre, che si formarono quasi 200 coppie, alla mostra abbiamo anche le copie di alcuni certificati di matrimonio. Ci sono ancora in vita diverse donne cefalote che vivono in Italia e dei figli ‘misti’ di queste coppie alcuni sono ritornati a

¹⁴⁵ Isabella Insolubile *op. cit.* p.23

Cefalonia o, comunque, hanno uno stretto legame con l'isola dove ritornano praticamente ogni estate. Tra gli iscritti alla nostra associazione abbiamo anche alcuni soci di seconda generazione.”¹⁴⁶

Il giudizio sulla serie televisiva *Cefalonia*, espresso da una persona che conosce bene i fatti e abita sull'isola è critico, soprattutto nei riguardi delle imprecisioni storiche e delle forzature contenute nel racconto. Prosegue la De Paula: “Del telefilm posso dirti che noi italiani di Cefalonia ci aspettavamo finalmente il film sulla storia della strage e invece è stato un'altra occasione mancata. Tantissimi sono i punti assolutamente romanzati e inverosimili, dall'inizio alla fine. Primo di tutto i greci sono inesistenti e anche il capo dei partigiani greci è un italiano, per finire con le scene finali dell'immaginaria, perché non avvenuta, rivolta italiana contro i tedeschi nel settembre del 1944 – i tedeschi lasciarono Cefalonia senza che venisse sparato un solo colpo, vera invece la scena del disinnescamento delle mine posizionate lungo la banchina del porto di Argostoli, solo che all'impresa parteciparono anche i partigiani greci e il gruppo degli sloveni (anch'essi prigionieri prima degli italiani e poi dei tedeschi). Se regista e sceneggiatori avessero letto qualche libro (la bibliografia sulla strage di Cefalonia conta ormai più di cento pubblicazioni) avrebbero potuto evitare tanti altri errori storici come quello, a mio parere molto grave, di aver fatto vedere il protagonista, interpretato da Zingaretti, che entrava e usciva dal luogo di esecuzione degli ufficiali. E' un errore grave perché nell'intenzione dei tedeschi c'era proprio quella di non avere testimoni degli eccidi, quindi mai avrebbero permesso a qualcuno di assistervi così da vicino, addirittura nel film anche la protagonista femminile entra in quello che dovrebbe essere il cortile della Casetta Rossa, ovvero il luogo dove furono radunati gli ufficiali prima della fucilazione. Se si fossero documentati in modo serio avrebbero potuto concludere il film con una scena realmente accaduta nel settembre del 1944, ovvero greci e italiani che sfilavano insieme con le due bandiere per le strade di Argostoli, una immagine che proietta gli avvenimenti di Cefalonia nel futuro dell'Europa unita e in pace, invece, si sono limitati a quella sciocchezza della bambina nata, tra una coppia sempre di italiani, a cui viene dato il nome Irini (Irene) che in greco significa pace, insomma un inutile finale sdolcinato. Il film 'Cefalonia' è stato sicuramente accolto meglio del 'Mandolino del Capitano Corelli', infatti è stato più volte trasmesso dalle tv greche, ma anche in questo caso l'accoglienza è stata piuttosto fredda. Voglio ricordarti anche il gravissimo errore di non aver girato il film a Cefalonia e neanche in un paesaggio che assomigliasse in qualche modo a Cefalonia, anzi è stata introdotta la scena delle saline che non solo non è mai avvenuta, ma a Cefalonia non ci sono saline!!! Eppure uno degli scenografi era venuto a Cefalonia, un architetto come me. Gli avevo fatto vedere alcune delle località degli eccidi e fatto acquistare alcuni libri con foto di Cefalonia, in

¹⁴⁶ Intervista rilasciata da Bruna De Paula all'autore il 2/02/2010

particolare di Argostoli, prima del disastroso terremoto del 1953, proprio per avere un'idea di com'era l'isola ai tempi dell'occupazione italiana.”¹⁴⁷

Quando un dato periodo storico esaurisce la memoria dei suoi testimoni diretti, le ricostruzioni tendono a divenire sempre più imprecise, lasciando il campo ad inesattezze più o meno volute che, parlando specificatamente di immaginario, potrebbero scatenare un revisionismo falsificatore di facile presa su quelle generazioni che non conoscono la storia. Nei casi citati precedentemente, vale a dire la revisione della prima guerra mondiale seguita al film *La Grande Guerra* e quella sull'occupazione della Grecia iniziata con l'articolo *L'Armata s'agapò* e tutto ciò che n'è seguito, hanno prodotto sicuramente effetti positivi e storicamente rilevanti, arricchendo il panorama di conoscenze piuttosto che il contrario. Il pericolo semmai, sta nella tendenza dei sistemi culturali odierni di rinunciare facilmente agli approfondimenti, prassi nella quale le società sembrano essersi autolesionisticamente adattate. Il tutto “facile, subito, qui” della contemporaneità, porta alla comoda rinuncia del “difficile, dopo, là”, che è l'altra faccia del mondo, quella più penetrante e importante. Essa è quella che porta ad una crescita delle conoscenze del singolo e della collettività, attraverso la ricerca. Il rischio di cadere in quest'inganno dunque, incombe sulle generazioni più lontane dai fatti e dai loro testimoni diretti, che devono comprenderli attraverso fonti confezionate apparentemente come rigorose ma che invece nella sostanza non lo sono. Esse trovano facile presa nella disabitudine culturale all'approfondimento della società contemporanea. Queste informazioni, nonostante siano veicolate attraverso *media* tecnologici nei quali questi valori sono stati tendenzialmente corrosi, vedono comunque certi autori e certo cinema andare controcorrente, verso cioè una sintesi accettabile tra verità storica e narrazione filmica. Ciò che manca al pubblico è la possibilità di distinguere immediatamente tra i contenuti del buon prodotto audiovisivo storico e il cattivo, poiché entrambi sono confezionati allo stesso modo. Risultano indistinguibili allo spettatore se questi non possiede un sufficiente bagaglio di conoscenze personali.

L'evoluzione dei programmi di storia, che nel recente passato erano impostati didatticamente con immagini dell'epoca e un commento che ne spiegava la chiave di lettura, si è attualmente indirizzata verso il *docufiction*, ibrido che unisce ricostruzioni artificiali organizzate come un film in un contesto dai contenuti storici. Il pubblico contemporaneo per percepire realistico e ben fatto un programma di questo tipo ha bisogno che sia finto, aumentando la confusione tra percezione del vero e del falso, del reale e immaginario. I presupposti su cui si basa questo equivoco, stanno nel fatto che gli storici non hanno ancora perfettamente elaborato un metodo che riesca a coniugare i contenuti con la comunicazione audiovisiva. I *media* si legano alla storia non solo per raccontarla ma, in quanto prodotti della storia stessa intesa come evoluzione socio-cultual-tecnologica della

¹⁴⁷ Intervista rilasciata da Bruna De Paula all'autore il 2/02/2010

società, mediano attraverso le immagini il rapporto tra il pubblico e il suo tempo. L'accettazione del film quale mezzo e strumento d'indagine di una società moderna, fa perdere allo storico la sua privilegiata posizione distaccata dall'oggetto di studio, in quanto lui stesso vive immerso nella società dell'immagine, venendone pesantemente influenzato al pari del pubblico che le fruisce. Lo studio dell'epoca moderna pone quindi la necessità di sovrapporre le conoscenze delle discipline della storia con quelle dell'immagine, portando a sovrapposizioni e scavalcamenti di campo tra le due materie. Se in un documentario la voce è solo un commento all'immagine, l'operazione fallisce perché non trasmette concetti ma sensazioni. Viceversa se le immagini sono scelte per integrare i contenuti di un testo, queste diventano a loro volta documenti, capaci di chiarire i contenuti della voce narrante e aggiungerne di nuovi. Le capacità evocative delle immagini sono in grado di semplificare argomenti molto vasti, il cinema lo ha capito da molto tempo, mentre in questo senso la didattica per audiovisivi ha compiuto solo pochi passi¹⁴⁸.

Provocatoriamente, oggi ci si dovrebbe chiedere quale tecnica sarebbe più efficace per raccontare la storia del XX secolo attraverso le immagini; realizzare un programma basato solamente sui canoni classici del documentario con voce e immagini storiche, oppure come in parte fece Alberto Sordi in *Storia di un italiano*, montare immagini di film che raccontano piccoli episodi attraverso dialoghi diretti, che danno il senso e il clima delle epoche rappresentate? Probabilmente unendo le due tipologie di racconto si potrebbero ottenere risultati di narrazione efficaci. In altre parole, il *docufiction* risulterebbe un ottimo strumento didattico, a patto che i materiali filmati siano utilizzati come ausili di racconto e gli storici ne riconoscano anche le potenzialità e non solo i limiti.

Non va però dimenticato che le immagini di repertorio, sono figlie del loro tempo, prodotte dalla tecnologia, dalla cultura, dalla propaganda e realizzate per il pubblico di allora. Queste caratteristiche non potranno mai essere ridimensionate né annullate, ma solo ricontestualizzate.

Uno dei difetti ricorrenti dei programmi di storia proposti dalla tv italiana, potrebbe rilevarsi nel fatto che non abbiano mai cercato criticamente di superare l'idea della riappacificazione nazionale, evitando di approfondire fatti che avrebbero potuto riaccendere conflitti ideologici nel vasto pubblico generalista che li guarda. Per quanto possa sembrare incredibile, si parla in termini di milioni di telespettatori per programmi di nicchia, spesso trasmessi in orari poco agevoli. Solo agli albori del nuovo millennio sono stati realizzati programmi dove i combattenti delle due parti sedevano insieme nello stesso studio, o produzioni dedicate alla raccolta del punto vista dei repubblicani. Se le condizioni storico-sociali del paese l'avessero permesso, sarebbe stato

¹⁴⁸ Un prodotto interessante in tal senso è *La storia d'Italia del XX secolo*, dell'Istituto Luce, cominciato nel 1993, che ha visto la realizzazione dei testi da parte degli storici V. Castronovo, P. Scoppola e R. De Felice, e la regia di F. Quilici. E' un'opera vastissima che raccoglie e organizza i filmati d'archivio del Luce secondo le cartelle preparate dagli storici.

probabilmente più utile cominciare questi confronti molto tempo prima, in modo da poter disporre oggi di moltissime memorie e testimonianze, che avrebbero permesso una comprensione migliore su chi erano quegli italiani e sul nostro passato.

Un'altra osservazione riguarda il tono della comunicazione. Oggigiorno, la realizzazione di un programma storico in tv necessita un'impostazione di tipo giornalistico. Esso risulta essere il più efficace nel mezzo televisivo, e il pubblico si è abituato a quel ritmo. Sarebbe però errato pensare che un approccio di questo tipo possa svilire l'argomento. Al contrario, ciò che lo impoverirebbe, andrebbe imputato semmai ad una scarsa ricerca di contenuti e ad un'inidonea comunicazione. Nel campo della comunicazione storica, l'allargamento della ricerca in campi finora trascurati, potrebbe arricchire il panorama di conoscenze, non soltanto quelle di coloro che le fruiscono, ma anche quelle di chi deve divulgarle, creando quelle relazioni e scambi tra differenti discipline che sono necessarie nella comunicazione moderna.

L'allargamento dell'offerta realizzata dalla TV tematica attraverso i canali digitali che si occupano di storia, ha da un lato permesso il recupero di moltissime produzioni realizzate nel passato, dall'altro, dato la possibilità al pubblico di accedere con facilità al passato. Attraverso questi programmi è possibile non solo conoscere le vicende, ma anche costatare l'evoluzione del pensiero della società italiana in rapporto agli argomenti trattati e al periodo in cui sono stati realizzati. Attraverso il linguaggio utilizzato, seguire l'evoluzione culturale che ha coinvolto il paese grazie alla sua memoria collettiva condivisa. Una riflessione in tal senso si può fare confrontando l'impostazione dei programmi e documentari storici degli anni sessanta con quelli del decennio precedente, rilevando così notevoli differenze ideologiche. Si potrebbe aggiungere che nei decenni successivi ai sessanta, queste diversità sono meno appariscenti, quasi a definire il cambio culturale avvenuto in quegli'anni come uno spartiacque fondamentale tra una vecchia idea condivisa del passato e una nuova.

La TV di stato ha realizzato nel corso degli'anni diverse trasmissioni sulla vicenda di Cefalonia, utilizzando testimonianze di sopravvissuti, filmati d'epoca rimontati per la maggior parte non provenienti dall'isola e, a seconda del programma, la voce narrante o il giornalista conduttore. I risultati sono stati in ogni caso notevoli, sia per l'efficacia dei programmi sia per i contenuti. Tra il 2000 e 2001 si sono concentrate la maggior parte delle produzioni, anche indipendenti, che hanno visto pure la britannica BBC scendere in campo. In quel biennio è stato l'interesse del cinema per la vicenda a determinare la riscoperta e ad alimentare un nuovo interesse nel pubblico.

3.3 Cefalonia al cinema

La produzione de *I giorni dell'amore e dell'odio, Cefalonia* (2001 Claver Salizzato), uscito in concomitanza allo stesso *Mandolino del Capitano Corelli*, si pone come il primo film italiano realizzato sul tema. La sua realizzazione giunge dopo moltissimo tempo dallo svolgersi dei fatti, con il vantaggio di arricchirsi delle moltissime testimonianze emerse dopo lunghi anni d'oblio e acquisendo tutto l'immaginario che la vicenda veicola.

Il Presidente Ciampi, nel suo discorso tenuto il 1° marzo 2001 in occasione della sua visita ufficiale sull'isola, pose l'accento, con profonda riconoscenza, su uno degli aspetti basilari della vicenda; l'appoggio e l'aiuto ricevuto dai nostri soldati dalla resistenza e dalla gente di Cefalonia, in contrasto con l'assenza dello Stato italiano. Stato rappresentato in quel momento da un governo ed un re silenti e fuggiaschi, che mostravano in quel modo tutta la loro inadeguatezza. Con quella fuga se n'andava anche una vecchia concezione di Stato, ma non l'idea di Patria. E' stato il richiamo a questo secondo principio che ha permesso ai resistenti, come anche ai fascisti di Salò, di coagularsi dopo l'8 settembre, verso una nuova e antitetica idea di stato, antifascista per i primi e repubblicano Fascista per i secondi, che ha dato ad entrambi una ragione di lotta e di speranza nel domani della nazione. Importante in quest'ambito, è una delle ultime iniziative portate avanti da Pietro Vaenti di Cesena, militare a quel tempo dislocato in Grecia presso il comando del XXVI corpo d'armata. Egli, si è fatto promotore di un'iniziativa che ha portato ad organizzare un processo pubblico alla figura di Pietro Badoglio, avvenuto a San Mauro Pascoli il 10 agosto 2009. Nelle intenzioni del promotore, per la prima volta, si volevano le parti antagoniste, antifascista e fascista, insieme sui banchi dei testimoni, vittime entrambe dell'azione di Badoglio, "obbligate" a scelte estreme che avevano portato la nazione alla guerra civile. Il verdetto della giuria popolare ha condannato, con 219 voti favorevoli e 77 contrari, la figura e l'azione del generale durante i suoi 40 giorni di governo.¹⁴⁹

Il film di Salizzato prende spunto da una vicenda storica mai pienamente sviluppata dal nostro cinema e ai più ignota: la separazione che si creò nelle famiglie dell'Alto Adige quando, a seguito dell'accordo Roma - Berlino del 1939, la popolazione di quelle terre, frutto di conquista bellica da parte italiana nella vittoriosa guerra del '15-'18, fu obbligata a scegliere tra "l'esilio" volontario nel III Reich germanico per inseguire un ideale etnico, oppure preferire di restare accettando senza remore l'italianizzazione. Questo fatto storico ispira l'avvio della vicenda del film, mettendo immediatamente contro due fratelli sia sul piano politico-ideologico sia patriottico. Una differente

¹⁴⁹ vedere "Badoglio è il primo condannato al 'processo' di San Mauro", *Il resto del Carlino*, Cesena, 11 agosto 2009. ilrestodelcarlino.ilsole24ore.com/.../217483-badoglio_primo_condannato.shtml -

idea di stato e di patria che segnerà il contrasto ideologico e caratteriale dei suoi protagonisti. Il giovane Helberg sceglierà di andare in Germania, convincendo nella scelta anche la sposa del fratello Wolfgang, che invece aveva preferito restare nella sua terra natia scegliendo l'Italia. Dopo l'armistizio, i due s'incontreranno da nemici a Cefalonia, si combatteranno e il più giovane morirà. Simbolicamente con Helberg perisce l'idea d'appartenenza razziale e la sua affermazione armata, che ha visto nel nazismo la sua peggiore deriva. Vince la volontà di Wolfgang per una convivenza pacifica, anche da stranieri, in una terra comune. Questo è ciò che rappresentava ieri e ancora di più oggi l'Alto Adige, ma è anche ciò che è avvenuto a Cefalonia. Questo secondo aspetto però, manca nella ricostruzione di Salizzato.

E' un film che racconta intense vicende storiche, con molti richiami alla letteratura di genere, ma che in definitiva soffre una certa difficoltà di narrazione legata principalmente ad una serie di ragioni che richiamano la precisa scelta stilistica del regista. Questi, attraverso *rallenty* e ripetizioni, frena lo sviluppo degli eventi, appesantisce il dialogo ponendo didascalicamente eccessivo risalto alle azioni dei personaggi, il tutto in una vistosa carenza di mezzi, probabilmente legata alle ridotte possibilità economiche della produzione. Eppure il film mostra un lavoro di ricerca storica notevole. Nella prima parte, la fotografia del film è suggestiva e ben armonizzata tra il paesaggio alpino e i personaggi che vi si muovono. E' a partire proprio dalla perdita di queste promettenti caratteristiche iniziali, che lo spettatore percepisce il film come un'opera incompleta, nel momento di crescita della vicenda si compie un'involuzione di ritmo che caratterizzerà tutto il resto del film.

Nella seconda parte, quella che dovrebbe svolgersi sull'isola ionica, si avverte netta la sensazione che Cefalonia non esista. Le uniche immagini del mare che si osservano sono dei semplici raccordi visivi, inseriti per richiamarne superficialmente l'idea, ma non è possibile per lo spettatore costruirne una propria rappresentazione mentale. In effetti, questa parte del film è stata girata in Romania, in un paesaggio sufficientemente brullo da richiamare l'interno dell'isola, ma che non risulta convincente. Paradossalmente la cosa che manca di più in questo film è proprio la Grecia e i suoi abitanti. Sono stati totalmente dimenticati, eccezion fatta la scena di un'azione antipartigiana condotta da Helberg nella Grecia continentale.

I personaggi reali e le vicende fondamentali, sono descritte facendo ricorso ad un'eccessiva figura retorica. Si ha un esempio di questo nell'inconsueta scelta, da parte dell'autore, delle parole contenute nel lungo e travagliato monologo interiore del generale Gandin, interpretato da Richy Tognazzi, nel quale è citato persino il motto dell'artiglieria "sull'arma si cade ma non si cede" utilizzato da Ghilardini come titolo del suo memoriale. Questa scelta stilistica finisce per togliere credibilità ad una scena, peraltro ben recitata, che invece è fondamentale nell'economia della storia. In questo modo il film sembra divenire da storico a mitologico.

Anche la scena del *referendum* è proposta in un richiamo eccessivamente marziale, mentre al contrario si svolse al di fuori d'ogni modalità militare. Non ci furono reparti inquadrati né alti ufficiali presenti e a molti non fu nemmeno chiesto di esprimersi.

La trattativa per la consegna delle armi fra il comando italiano e tedesco, nel film è mostrata come un incontro tra gentiluomini nel quale non si percepisce una netta separazione tra i comportamenti corretti e scorretti, fidi e infidi dei due interlocutori. La figura del tenente-colonnello comandante della guarnigione tedesca dell'isola Barge, è proposta come quella di un leale interlocutore, che risponde alle leggi dell'onore militare nelle fasi di negoziato precedenti lo scoppio della battaglia. Al contrario, egli probabilmente sapeva o intuiva che non vi erano garanzie di rimpatrio per chi si arrendeva, e che avrebbe dovuto trattare gli italiani come prigionieri una volta ottenuto il loro disarmo. Il suo fu quindi un comportamento ingannatore che sarebbe stato necessario far emergere nello sviluppo della scena. L'eccessiva volontà di dare solennità all'incontro, l'intenzione di ingigantire le figure dei due ufficiali, fa perdere il contatto con ciò che fu la reale sostanza di quella trattativa: un espediente per guadagnare tempo da parte italiana, peraltro senza avere le idee chiare sul da farsi, e il tentativo d'ottenere una facile vittoria senza combattere da parte germanica.

In questo film, gli unici visi femminili presenti a Cefalonia sembrano essere quelli delle prostitute italiane del bordello militare, mostrate un po' come compagne, un po' come mamme e un po' come moderne *entreneuse* nell'atto dell'improbabile canzone prima della battaglia.

Le figure delle prostitute dei bordelli militari, così presenti nei film e nella letteratura su Cefalonia, sembrerebbero richiamare più l'immaginario che la realtà storica. L'unica testimonianza trovata sulla presenza di un bordello militare sull'isola è quella raccontata da Giovanni Grassi, del VII Gruppo artiglieria 105/28, che essendo un testimone diretto, assume un notevole peso. Racconta; "La casa di tolleranza, al centro città, era sempre affollata di militari. Le prostitute venivano sostituite periodicamente dall'Italia o dalla Grecia per offrire un migliore servizio agli ospiti. Di ufficiali, però, non se ne incontravano spesso. Abitavano fuori dal campo e credo non avessero problemi nel trascorrere le ore libere."¹⁵⁰

Scrivono invece Rochat: "[...] i *Diari storici* dei reparti della *Acqui* registrano alcuni spettacoli teatrali, manifestazioni sportive con canto corale di inni patriottici [...] Non è menzionata l'apertura di bordelli per i militari, che (come risulta da altre fonti) accompagnavano regolarmente le truppe

¹⁵⁰ P. G. Liuzzi, *op. cit.*, p. 67

italiane, con un misto di iniziativa privata (proprietà, reclutamento e gestione) e di controllo dei comandi (autorizzazioni, sorveglianza sanitaria, prezzi e orari differenziati secondo i gradi).”¹⁵¹

Il primo autore a scrivere di un bordello militare al seguito della Acqui fu Marcello Venturi nel suo romanzo *Bandiera bianca a Cefalonia*, che fu in assoluto il primo scritto sulla vicenda. Pubblicato nell'estate del 1963, riscontrò un notevole successo venendo tradotto in 14 lingue tra le quali il greco. Molte delle intuizioni e alcune figure presenti nel suo romanzo si possono riconoscere in produzioni successive da parte di altri autori. Oltre alle prostitute, vi è quella del capitano d'artiglieria Aldo Puglisi, [ispirata da Amos Pampaloni], quella del fotografo italiano residente sull'isola Pasquale Lacerba, quella dell'ufficiale tedesco amico e poi nemico del capitano italiano, tutte riprese da De Bernières nel suo romanzo *Il mandolino del capitano Corelli*. Venturi quindi, ha avuto una forte influenza sugli autori che si sono interessati a Cefalonia, parrebbe anzi che lui abbia assemblato l'archetipo ideale del racconto storico della vicenda, e che altri autori ne abbiano rielaborato i contenuti. Oggi come oggi però, anche quello di De Bernières è divenuta una lettura “obbligata” per chi si accosta alla vicenda, vuoi per la diffusione e il suo successo commerciale, vuoi per le imprecisioni storiche contenute, per le polemiche scatenate e, non ultimo, perché è un testo straniero. Nella costruzione del mito di Cefalonia sicuramente si devono aggiungere, indipendentemente dai loro meriti, anche le produzioni cinematografiche che l'hanno raccontata. Siano esse ben fatte o lacunose, hanno avuto in ogni caso il merito di raggiungere un vasto pubblico, facendo conoscere a grandi linee l'episodio, e soprattutto per averle donato le immagini.

Nell'ambito della seconda guerra mondiale infatti, l'isola greca è uno di quei luoghi dove le immagini storiche sono scarsissime. Molto spesso le fonti sono private, foto scattate dai soldati o dai greci. Esistono filmati tedeschi che mostrano l'attacco all'isola, ma la loro quantità è ridotta. C'è da augurarsi che dagli archivi un giorno possano emergere spezzoni inediti, magari frutto di tagli, che possano aggiungersi a ciò che si ha oggi a disposizione. A tal proposito esiste una testimonianza del soldato del 317° Rgt. Fanteria Olinto Perosa: [...] In fondo alla colonna c'è una motocicletta ferma ai margini della strada, con un soldato in sella, e in piedi sul carrozino un ufficiale tedesco, con una treccia d'argento sulla spallina, il quale ci sta filmando con una cinepresa. Si tratta di un ufficiale di media statura, asciutto e dal volto severo, che poi abbiamo saputo essere il sanguinario maggiore Reinhold Klebe!”¹⁵² Potrebbero essere proprio immagini come queste un giorno a darci qualche informazione in più.

Vista la scarsità delle fonti d'immagini storiche, è stato proprio il film *Il Mandolino del Capitano Corelli*, girato interamente sull'isola, con i luoghi ricostruiti scenograficamente

¹⁵¹ G. Rochat e M. Venturi (a cura di) *op. cit.* nota 28 p. 32

¹⁵² G. Rochat e M. Venturi (a cura di) *op. cit.* p.196

modificando le facciate delle case esistenti, impolverando con terra rossa le strade e cercando le migliori inquadrature dei paesaggi naturali, a mostrare per la prima volta il luogo. Il film è stato confezionato in modo da far risaltare le bellezze naturali, certi che quell'estetica avrebbe dato un valore aggiunto alla storia. Sotto quest'aspetto il film riesce benissimo, inoltre nella ricostruzione della battaglia non risparmia mezzi ed effetti, rendendo di fatto quelle immagini le uniche che la riproducono in maniera efficace. Il film ha, per la prima volta, mostrato realisticamente le immagini della vicenda. Queste, attraverso il meccanismo osservato nel capitolo precedente, inevitabilmente si sovrappongono alle scarse fonti d'archivio disponibili, divenendo, nella percezione comune, a loro volta storiche. Nei documentari del futuro, sicuramente si utilizzeranno le sue ricostruzioni spettacolari perché sono le più credibili e probabili al momento disponibili. L'immaginario della vicenda dopo quel film non può più fare a meno del potente richiamo delle sue rappresentazioni. In un certo senso, nonostante le critiche raccolte dal film, esso ha il merito di avere sdoganato una vicenda che si riteneva "privata", appartenente solo agli eredi dei popoli coinvolti, donandole per la prima volta una visibilità e una ribalta mondiale.

Come accaduto per *Mediterraneo*, anche il film anglo-americano è penetrato nell'immaginario internazionale creando interesse, critiche e polemiche che hanno portato a conseguenze inimmaginabili. Per esempio, dopo il clamore provocato dal film e sulla spinta di un rinnovato interesse da parte dell'opinione pubblica tedesca, la procura di Dortmund riaprì nel 2001 le indagini sui criminali di Cefalonia. Era già accaduto un fatto analogo nel 1965, dopo il successo del romanzo di Marcello Venturi *Bandiera Bianca a Cefalonia*, peraltro non tradotto in tedesco. In quel caso fu un'inchiesta giornalistica, successiva l'uscita del libro, che portò all'apertura di un'istruttoria. Ci fu l'interessamento di Simon Wiesenthal, il cacciatore dei criminali nazisti, ma tutto fu archiviato poiché la procura, ancora una volta di Dortmund, ricercò il personaggio di fantasia Karl Ritter che lo scrittore italiano aveva utilizzato per il suo romanzo, e non le persone reali che erano state sull'isola. E' come se una procura aprisse un'indagine su un crimine commesso in un fumetto, e poi archiviasse il caso per non essere riuscita a trovare i riscontri e il colpevole. Nella vicenda di Cefalonia è accaduto anche questo, ma niente in confronto a cosa la giustizia tedesca è riuscita a combinare con il verdetto del 2008. Ritrovato finalmente il tenente Otmar Muhlhauser che era stato al comando del plotone d'esecuzione che aveva ucciso gli ufficiali italiani, fu, a 89 anni d'età, processato per la prima volta per questo reato. Egli però era una vecchia conoscenza della giustizia tedesca, poiché già interrogato nel 1967 in occasione della prima inchiesta. La procedura con la quale si erano svolte le esecuzioni era quindi già conosciuta, ma non fu mai per questo accusato né indagato. Con grandissima sorpresa, e notevole disagio da parte dell'opinione pubblica italiana, la giustizia tedesca lo ha mandato assolto non tanto e non solo perché eseguì degli ordini superiori, ma

perché, secondo il giudice, quegli ordini erano legittimati dal fatto che la divisione italiana era, agli occhi germanici, da considerarsi “ribelle”. Degli “ammutinati” che non avevano rispettato nell’ordine:

- l’imposizione di deporre le armi emessa dal capo della Germania Adolf Hitler, che si poneva in quel modo come nemico dell’Italia, che per tale motivo li aveva emanati senza peraltro averli fatti precedere da una formale dichiarazione di guerra.
- quello dei comandi militari italiani di Grecia dai quali la Acqui dipendeva, che erano stati catturati dai germanici e si erano arresi non eseguendo gli ordini del legittimo governo italiano, che imponevano invece la reazione armata davanti alle imposizioni di disarmo.

Di fatto, la divisione era una delle poche grandi unità che aveva attuato l’ordine di reagire ai tedeschi, emanato direttamente dal legittimo governo italiano, ricevuto attraverso dei cifrati, che la poneva nella corretta posizione giuridica e militare [la Repubblica Sociale non era ancora stata fondata quindi non vi era ancora una sovrapposizione di poteri che avrebbe potuto dare adito a dubbi]. Non si comprende piuttosto su quali basi i tedeschi potevano pretendere e imporre il disarmo agli italiani. Fu un atto di forza senza una preventiva dichiarazione di guerra com’era nello stile nazista. La grossa novità è che la giustizia della Repubblica Federale ha fatto proprie le tesi naziste, giustificando un comportamento criminale che invece aveva visto a Norimberga la condanna di Lanz. Una cosa inaudita e razionalmente inimmaginabile. Dopo questo fatto, anche in Italia è stata aperta un’inchiesta con lo stesso indagato. Naturalmente il suo stato di salute non gli consentiva né di ricordare né di testimoniare, o almeno questa è stata la linea della sua difesa. Muhlhauser è morto prima della conclusione del processo.

Una produzione dalle grandi risorse economiche com’è stata quella de *Il Mandolino del Capitano Corelli*, doveva avere inevitabilmente un forte impatto sull’immaginario e, per questa ragione, si rende necessario raccontarne la storia più dettagliatamente.

3.4 Il caso de *Il Mandolino del Capitano Corelli*

L’inquadratura finale della commedia inglese *Notting Hill* (1999 Roger Michell), mostra il personaggio della diva del cinema americano interpretata da Julia Roberts, sdraiata sulla panchina di un parco con la testa sulle gambe del suo fidanzato, un librario interpretato da Hugh Grant, intento nella lettura di un libro. Quella che egli tiene tra le mani, è l’edizione inglese del romanzo *Il Mandolino del Capitano Corelli* di Louis de Bernières.

Le spiegazioni per una tale scelta possono essere diverse e tutte collegate; il romanzo la cui prima edizione risaliva al 1994 era oramai famosissimo, aveva vinto il Commonwealth Writers Prize, Best Book nel 1995, fino al 2000 aveva venduto milioni di copie ed era già stato tradotto in 20 lingue. I diritti cinematografici erano stati acquistati dalla stessa casa di produzione *Working Title*, che aveva prodotto la commedia ambientata a Londra e che realizzerà l'omonimo film tratto dal racconto di De Bernières. Quell'immagine sarebbe quindi servita da *trend* pubblicitario al libro e alla sua versione cinematografica, che sarebbe dovuto uscire l'anno dopo per la regia dello stesso Roger Michell.

Un romanzo di così ampio successo non passa inosservato alla critica, che in un certo senso lo lancia, né ad un pubblico attento e informato, diverso rispetto a quello che cerca nella lettura il semplice svago. Trattandosi di un romanzo storico, popolato di personaggi reali che interagiscono con altri di fantasia, la costruzione della storia deve essere attenta nel rispetto dei fatti realmente accaduti e nelle descrizioni dei personaggi, in quanto questi ultimi sono modelli di riferimento storico-culturali. La critica letteraria inglese aveva giudicato il racconto "brillante", "ipnotico", "meraviglioso" per la sua capacità di coinvolgimento del lettore in vicende lontane dalla storia propriamente britannica. Le cose si complicarono quando, dopo il gran successo di vendite, furono gli esponenti della cultura greca ad occuparsene e a criticarlo fortemente. In Italia fu tardivamente scoperto, giudicato unanimemente dai conoscitori della vicenda come un "impreciso romanzo storico". Successivamente, il giudizio negativo sul film si concentrò sullo stereotipo di rappresentazione hollywoodiano, includendo in questo gli errori, le imprecisioni e le forzature contenute nella narrazione.

In Grecia venne montato un vero e proprio caso, accusandolo di falsificazione della storia, di pregiudizio nei confronti del movimento di resistenza greco e irrispettoso della dignità del suo popolo. Uno dei più critici nei suoi riguardi fu Lefteris Eleftheratos, ex partigiano, giornalista e saggista, che riuscì a coagulare attorno a sé un forte movimento d'opinione, obbligando l'editore greco ad una pubblicazione "censurata" del romanzo, che eliminò o "ammorbì" le parti più controverse, incluse le note dell'autore. Esse furono peraltro eliminate anche nella versione in lingua inglese del romanzo commercializzata in Grecia. Questi, sotto lo pseudonimo di Lefty Freeman, pubblicò un libro dal titolo *Note stonate dal Mandolino del Capitano Corelli, a difesa della storia di Cefalonia*¹⁵³, nel quale vengono criticamente evidenziati e spiegati tutti quei passaggi considerati sbagliati, preconcetti, e forzati scritti da De Bernières sul suo romanzo.

Correttamente la definizione di romanzo storico indica una costruzione narrativa basata su un impianto fedele di ricostruzione del passato, cioè di fatti e personaggi realmente esistiti e

¹⁵³ Edizione italiana; Lefty Freeman, *Note stonate dal mandolino del capitano Corelli*, Marvia Edizioni, Voghera, 2003

riconosciuti, arricchiti da elementi inseriti dall'autore che comunque non alterano le intenzioni e la vicenda nella sua sostanza.

Secondo Freeman il romanzo inglese, frammischiando in maniera dosata la storia con le licenze che il suo autore si concede, finisce per non rendere più distinguibile ciò che è vero da ciò che è "falso", scivolando nella mitomania. La sua attenzione si concentra sui commenti del narratore o dei personaggi, con riferimento agli aspetti che hanno fondamenti storici, non espressamente sulle azioni dei personaggi di fantasia. Trattandosi di un racconto riconosciuto come storico, l'accusa di pregiudizio falsificatorio nei riguardi di De Bernières fu mossa per tutti quei passaggi che riguardavano soprattutto la resistenza greca, il suo comportamento, e le descrizioni della gente di Cefalonia.

Come per i film storici, anche gli autori dei romanzi hanno l'obbligo etico di documentarsi approfonditamente quando intendono affrontare simili ambientazioni. *Il Mandolino del Capitano Corelli*, fu sostenuto da uno studio storico sulle vicende e dall'opinione di consulenti di riferimento, come scritto dall'autore nelle note bibliografiche.¹⁵⁴ Secondo Freeman però, il punto di vista prevalente è dato dall'impronta anticomunista che percorre il filo della narrazione, che screditando sistematicamente un'importante quota della resistenza greca, finisce per scivolare nell'antistoricismo.

L'organizzazione del Movimento di Liberazione Nazionale, che raccoglieva le forze di sinistra greche [E.A.M.], aveva molte similitudini con quello italiano e quelli d'altri paesi europei soggetti alla stessa occupazione germanica. Il primo nucleo di resistenza greco si era formato nella rete clandestina organizzata dai partiti di sinistra che erano stati sciolti, ma che erano profondamente radicati nel territorio. La forte matrice di sinistra non impedì loro di cercare convergenze con tutti quei partiti d'ispirazione diversa, nell'intento di creare un movimento unitario di liberazione, ricevendo però netti rifiuti. Ciò che riuscì in Italia con il C.N.L.¹⁵⁵ non riuscì in Grecia. Prima ancora della ritirata tedesca dal paese, le diverse resistenze cominciarono una guerra civile che terminerà nel 1949 con la vittoria della fazione monarchica grazie all'aiuto britannico. Questo particolare momento della storia greca così ideologicamente conflittuale, vede l'opposizione faziosa delle parti e la difficile determinazione delle responsabilità a causa delle letture discordanti dei fatti. Il sergente Pietro Vaenti, dopo la resa dell'armata di Grecia si unì, lui fervente cattolico, proprio alla fazione comunista della resistenza ellenica, offrendo qui un'utile testimonianza. Egli preferì il movimento di sinistra poiché questo, dopo l'occupazione della Grecia da parte delle forze

¹⁵⁴ Queste informazioni sono contenute nell'edizione originale utilizzata per questo studio, Louis de Bernières, *The captain Corelli's mandolin*, Vintage, London, 1999 p. 534, ma non compaiono nell'edizione italiana L. de Brenières, *Il Mandolino del Capitano Corelli*, TEADUE, Milano, 2006

¹⁵⁵ Comitato di Liberazione Nazionale che coordinava unitariamente tutti i partiti e movimenti antifascisti nella lotta di liberazione

dell'Asse, fu inizialmente il meno attivo contro gli italiani, almeno fino al momento dell'inizio della campagna di Russia. Racconta a proposito della guerra civile: "Ad un certo punto viene la guerra civile, cominciata da noi [dell'E.A.M.]. Ricordo ancora verso sera, non era ancora buio ma quasi, entrammo in paese. In una piccola piazzola c'era una casa isolata. L'hanno chiamato fuori, si vede che era uno dell'altra parte, questi è venuto fuori e l'hanno mitragliato. [...] questa guerra civile è stata devastante. Poi per un mese sempre in fuga di qua e di là. Ci hanno bombardato i tedeschi, ci hanno mitragliato. I tedeschi erano informatissimi e siamo scappati in Tessaglia. [...] Io non volevo far parte degli affari loro, io non ero andato per fare la guerra civile, io ero andato per combattere i tedeschi. Però per me c'era anche l'esigenza morale di risorgere, anche il sogno in una futura società nuova. C'era un sogno, però entrare nel mezzo, tra di loro, nella guerra civile non l'accettavo."¹⁵⁶ Prima dello scoppio della lotta tra le diverse fazioni della resistenza greca, Vaenti entrò in contatto anche con una formazione di *andartes* [partigiani] nazionalisti. Racconta così quell'esperienza; "Ebbi un'impressione poco positiva. Quest'ufficiale, molte volte loro erano in divisa, era con una donna che si capiva lontano mille miglia essere una "prostituta". Non ebbi una buona impressione. Però loro erano molto liberali -Sei stanco? Vuoi andare via?- molto liberi, con l'E.A.M. invece non si scherzava."¹⁵⁷ Nelle parole di Vaenti s'intuisce il clima e le differenze che esistevano tra i due movimenti. Freeman scrive: "[...] l'E.D.E.S. (Lega Repubblicana Nazionale Greca), l'organizzazione 'nazionalista' che a volte aveva combattuto contro l'E.L.A.S. [la resistenza comunista] e che si era alleata perfino con i nazisti contro l'E.L.A.S. stessa."¹⁵⁸ "Questo è un fatto storico. Inoltre, in contrasto con il Proclama della Fondazione dell'E.A.M., il programma iniziale dell'E.D.E.S. non citava affatto la resistenza armata contro gli invasori".¹⁵⁹ Nell'accusa di collaborazione col nemico da parte dei nazionalisti cita Mark Mazower e il suo *Inside Hitler's Greece*; "Zervas [capo dei nazionalisti] stabilì un modus vivendi con il generale Hubert Lanz, al comando del 22° Corpo dell'Esercito della Wehrmacht in Epiro [...] faceva il doppio gioco sulle montagne evitando di attaccare le truppe tedesche e mantenendo un ufficiale di collegamento nel quartier generale a Ioannina [...] Napoleone Zervas si dimise dal Gabinetto dei Ministri nel 1947 dopo che a Norimberga emersero i dettagli dei suoi contatti con gli ufficiali tedeschi."¹⁶⁰ L'autore in questi passaggi, vuole con fermezza confutare quelle parti del romanzo che descrivono l'E.L.A.S. come un movimento "predone" e "parassitario" nei riguardi del popolo greco, e in "ibernazione" rispetto alla lotta che si combatteva sul suolo ellenico, che De Bernières attribuisce ai combattenti di

¹⁵⁶ Videointervista rilasciata all'autore da Pietro Vaenti il 04/01/2009, in *L'ultima memoria di Pietro Vaenti* disponibile presso l'Istituto Storico della Resistenza dei Militari Italiani all'Estero di Arezzo. Il contenuto è stato in minima parte adattato alla forma scritta senza alterarne il senso

¹⁵⁷ *idem*

¹⁵⁸ Lefty Freeman, *Note stonate dal mandolino del capitano Corelli*, Marvia Edizioni, Voghera 2003, p.42

¹⁵⁹ L. Freeman, *op. cit.* p.46

¹⁶⁰ Mark Mazower, *Inside Hitler's Greece*, pp. 142,330,374, da L. Freeman, *op. cit.* p.46

sinistra. Al contrario, l'E.L.A.S. fu la parte più attiva e organizzata della resistenza greca, alla quale la maggior parte degli italiani che si dedicarono alla lotta partigiana si unirono. Di contro nel romanzo, viene eccessivamente esaltato il ruolo dei movimenti di resistenza nazionalista e monarchica, che invece furono più circoscritti durante il periodo dell'occupazione del paese, aumentando la loro influenza solo quando, a paese liberato, cominciò la guerra civile tra comunisti e anticomunisti, questi ultimi appoggiati dagli alleati.

De Bernières nel capitolo 53 *Primi spargimenti di sangue*¹⁶¹, opera un falso storico negando la compartecipazione della resistenza greca nella battaglia di Cefalonia. In realtà i partigiani si unirono agli uomini del capitano Renzo Apollonio nella conquista del Comando tedesco della *Festungsmarine*. Durante l'occupazione tedesca dell'isola, furono fucilati diversi greci perché appartenenti alla resistenza e altri, secondo testimonianze cefalonite, perché avevano dato aiuto agli scampati italiani. I partigiani di Cefalonia curarono e inviarono nella Grecia continentale i soldati sopravvissuti che non vollero farsi catturare, i quali combatterono per la liberazione del paese. Secondo quanto scritto da Freeman, ci fu sull'isola anche un forte movimento di collaborazionisti¹⁶² che aiutò i tedeschi nella lotta antipartigiana, ma che poi, all'arrivo degli inglesi, si mise al loro servizio nella lotta anticomunista.

De Bernières, in altri passaggi del romanzo scrive che i comunisti uccidevano gli italiani che combatterono al loro fianco e in altri, atti di crudeltà compiuti contro la stessa popolazione greca. Freeman, ha dichiarato di aver sentito la necessità di scrivere il suo libro “[...] principalmente per i lettori stranieri [...], visitatori di questo paese, presentato loro da De Bernières come una terra popolata da creature disumane e semi-primitive e la cui storia egli ha in massima parte falsificato”.¹⁶³ Attraverso la testimonianza autografa di Amos Pampaloni, che ha effettivamente preso parte nelle file partigiane alla lotta, ha inteso confutare quest'aspetto. Su questo particolare punto, quanto contenuto ne *Il mandolino del capitano Corelli* sembra però trovare conferma in casi ben documentati nella memorialistica e saggistica italiana, che meritano di essere almeno accennati.

Il comportamento dell'E.L.A.S. fu contraddistinto da una serie di soprusi, nei confronti dei militari italiani che erano intenzionati a combattere al loro fianco. Ad esempio può essere citata la sorte della divisione Pinerolo che si era unita alla resistenza dopo l'armistizio. Per scarsa fiducia e timore di una massa di uomini che rispondevano solo ai propri ufficiali, furono dapprima divisi in piccoli gruppi con il consenso degli inglesi e poi disarmati. Questi disarmi si realizzavano generalmente attraverso attacchi a tradimento o inganni, che videro molti caduti da ambo le parti. Come molti di coloro che erano affluiti sulla montagna del Pindo, si parla di 8000 italiani, furono

¹⁶¹ L. De Bernières, *op. cit.*, ed. italiana, p. 316

¹⁶² POK: Organizzazione Patriottica di Cefalonia, L. Freeman, *op. cit.* pp. 70-74

¹⁶³ L. Freeman, *op. cit.* p.23

privati prima delle armi, poi degli indumenti invernali, quindi rinchiusi in tre campi di raccolta, che a tutti gli effetti erano campi di concentramento. Vista l'alta mortalità per fame, malattia e freddo, gli italiani, in cambio di un po' di cibo, furono convertiti in forza lavoro e impiegati nelle attività più umili tra i contadini possidenti della Tessaglia. A chi si faceva carico dell'ingombrante fardello, il governo britannico pagava sterline oro. Si racconta che ciò portò ad un vero e proprio mercato di schiavi, dov'erano scelti i più forti e scartati i più deboli. Secondo testimonianze italiane e inglesi, l'E.L.A.S. s'impadronì delle armi italiane combattendo contro i loro nuovi alleati e una volta avutane ragione, compì soprusi sui più. I morti in queste occasioni furono molti, il tutto nell'impotenza della missione inglese, che aveva coordinato l'afflusso italiano nelle file della resistenza Greca, e che in alcuni casi vide i suoi ufficiali di collegamento percossi e uccisi dagli *andartes* comunisti¹⁶⁴. Fu probabilmente anche per questa ragione che la missione decise di abbandonare l'E.L.A.S. e sostenere le altre fazioni. Scriveva Luigi Ghilardini: "Molti si rifugiarono sui monti, aggregandosi ai partigiani greci, ma con questa iattura: che per la divisione in partiti delle bande partigiane greche, il pericolo non era solo di cadere in mano tedesca, ma anche in quella dell'avverso partito, uniti nella guerriglia contro l'invasore, ma in lotta tra loro, così che se un partigiano dell'E.D.E.S. era catturato da quelli dell'E.L.A.S. la sorte era segnata, nello stesso modo, reciprocamente. Vi furono eccezioni, certamente, ma questa situazione rese la vita degli sbandati un assillo ed un tormento continui, quando non la persero."¹⁶⁵ Va però ancora una volta sottolineato, che non tutti gli italiani che parteciparono alla resistenza ellenica furono testimoni o vittime di simili trattamenti. Pampaloni e Vaenti ne sono due esempi, sebbene il primo fu accusato e poi assolto di aver fucilato due ufficiali italiani durante la sua partecipazione alla lotta di resistenza in Grecia.

L'immaginario inglese è stato, a cominciare proprio in quegli'anni precoci, profondamente influenzato dall'idea di contenere l'infiltrazione comunista in Europa occidentale [la definizione "cortina di ferro" fu coniata proprio da Churchill nell'immediato dopoguerra]. Le bande comuniste erano diventate per l'Inghilterra un incontrollabile e soprattutto ben armato problema, proprio nel momento in cui la guerra volgeva a favore degli alleati e i tedeschi erano in ritirata su tutti i fronti. Si rendeva politicamente più utile reinsediare il sovrano in Grecia piuttosto che rischiare con un plebiscito popolare, d'istituire una repubblica democratica con un'ampia rappresentanza comunista. Fu così che da una parte essa coagulò e appoggiò tutte le forze anticomuniste del paese e dall'altro provvide con uno sbarco, ad occupare Atene già abbandonata dai tedeschi, combattendo contro l'ELAS. La guerra civile greca fu lunga e logorante, vide divise le famiglie, parenti che si

¹⁶⁴ vedere Gabrio Lombardi, *L'8 settembre fuori dall'Italia*, Mursia, Milano, 1966, pp. 102-113

¹⁶⁵ Luigi Ghilardini, *Sull'arma si cade ma non si cede*, 6a ed., Genova 1965, p.222 in nota a Gabrio Lombardi *op. cit.* p.117

uccidevano e crimini di tutti i tipi. Il comportamento inglese è stato per molti greci causa di sofferenze, le cui ferite in alcuni casi non si sono mai completamente rimarginate. Ancora oggi in Grecia, la guerra civile è un episodio non ancora del tutto razionalizzato dalla società.

Come già accennato, la struttura della storia di De Bernières sembra poggiare in parte su quella data da Venturi nel suo romanzo del 1963. Scrive Freeman; “Non appena finii di leggere *Il Mandolino del Capitano Corelli*, rilessi *Bandiera Bianca a Cefalonia* per accertarmi che lo ricordassi correttamente. Questa seconda lettura rafforzò la mia convinzione che, come Puglisi, Corelli impersonificava Amos Pampaloni.”¹⁶⁶ “Chiesi a Pampaloni se si riconosceva nel ritratto di Corelli. Egli mi disse che la storia di De Bernières è sostanzialmente la stessa di quella di Venturi, con l’unica differenza che non viene raccontata con l’accompagnamento del mandolino. Il romanziere italiano fu d’accordo, ‘La sostanza (della storia di De Bernières) è nel mio libro’, dichiarò categoricamente Venturi. La sua reazione divenne parte del titolo di un articolo nel quotidiano italiano L’Avvenire del 1° agosto del 2000: *Cefalonia, un best-seller già letto*.”¹⁶⁷

Nessuno in ogni caso denunciò per plagio anche parziale De Bernières. L’utilizzo di alcuni personaggi e la somiglianza di certi episodi potrebbero essere letti anche come un omaggio all’intuizione creativa del romanziere italiano, citato tra l’altro nella bibliografia di riferimento nell’edizione originale. Bisogna accettare il fatto che, quando un autore scrive un’opera che fa riferimento a storie e culture diverse dalla propria, inevitabilmente si documenta consultando quel materiale informativo che ha il compito di dare le basi di conoscenza sul quale sovrapporre il processo creativo vero e proprio. Queste fonti variano per natura, approfondimento e in genere si sedimentano nell’autore. Non a caso De Bernières, non solo rende molto somigliante il suo Corelli al Puglisi, il personaggio all’origine dell’azione nel romanzo di Venturi, ma inserisce addirittura quest’ultimo nel proprio, raccontandone le gesta in occasione del disarmo da lui subito così come descritte in *Bandiera Bianca a Cefalonia*¹⁶⁸. Puglisi quindi, al pari dei personaggi reali, diventa oggetto di citazione e trascrizione in un’opera letteraria di un altro autore, elevandosi al rango di “testimone effettivo” nelle ricostruzioni immaginarie. E’ difficile pensare che Venturi non abbia influenzato De Bernières se si confrontano i loro romanzi, eppure secondo Freeman l’inglese pare lo abbia negato: “ [...] il *Guardian* riferisce che l’autore dichiara che, all’epoca in cui scriveva il suo romanzo, non ne sapeva ancora abbastanza di Pampaloni da utilizzarlo come fonte per un personaggio e che aveva letto il romanzo di Venturi solo ‘dopo aver già deciso l’ossatura della storia’. [...] De Bernières affermò che quando aveva scoperto che *Bandiera Bianca* parlava di un

¹⁶⁶ L. Freeman, *op. cit.* p.129

¹⁶⁷ L. Freeman, *op. cit.* p.130. Va segnalato che in Italia il romanzo di De Bernières fu pubblicato con il titolo originale solo nel 2003. I riferimenti precedenti a quella data sono tutti rivolti alle edizioni intitolate *Una vita in debito*.

¹⁶⁸ L. De Bernières, *op. cit.*, ed. italiana, p. 313

italiano e di una ragazza greca, ‘Mi ero leggermente allontanato dal mio progetto, ma alla fine decisi che la cosa importante era di farlo diverso e di farlo bene’”.¹⁶⁹ Comunque la si veda, il romanzo inglese dimostra di contenere una notevole dose d’immaginario italiano assorbito sia attraverso l’opera di Venturi, sia attraverso opere storiche tra le quali viene citata *Storia della guerra di Grecia* di Mario Cervi¹⁷⁰.

Un altro punto di forte attrito tra Freeman e De Bernières è stato la raffigurazione che questi ha fatto dei costumi del dottor Iannis, uno dei personaggi principali del romanzo, padre di Pelagia, la protagonista femminile. In realtà Iannis non è un vero dottore, ma un “guaritore”, uno che conoscendo molto bene le proprietà taumaturgiche delle erbe, è in grado di curare le malattie dei suoi concittadini. E’ un medico “fai da te”, che si è documentato attraverso enciclopedie mediche, molta pratica e tradizioni. Egli però è anche un uomo di cultura, intelligente e saggio, che si differenzia moltissimo dalle descrizioni degli altri isolani. E’ colui che tenta di scrivere la storia di Cefalonia e curerà Corelli dopo la fucilazione intervenendo chirurgicamente sulle ferite. Per un uomo così non ci si aspetterebbero certe caratterizzazioni tendenti a sminuirne la figura. Uno dei passaggi che ha provocato l’indignazione dei cefaloniti è stato quello in cui il dottor Iannis, “Uscì in cortile e urinò sulle piante di menta. Annaffiava le erbe aromatiche a rotazione; l’indomani sarebbe toccato all’origano”¹⁷¹. Freeman commenta questo passaggio con, “L’idea che un abitante di Cefalonia fertilizzi le sue erbe da cucina urinandoci sopra è talmente assurda che gli isolani la trovano tanto esilarante quanto disgustosa.”¹⁷² Altri passaggi sulla “dieta di guerra” degli isolani trovarono un forte risentimento da parte di Freeman, che descrive la situazione alimentare di Cefalonia migliore di quella di Atene in quanto il mare e l’isola, donavano il necessario per sopravvivere. Va aggiunto che esistono in proposito anche testimonianze riguardo all’aiuto che i soldati italiani davano alla popolazione dividendo il cibo con lei. Racconta ancora Giorgio Caraviotis: “Gli italiani davano metà del loro cibo ai bambini, invece i soldati tedeschi buttavano a terra quello che gli rimaneva e ci rovesciavano sopra del petrolio, così che i bambini non potevano mangiarne.”¹⁷³

Alcune inesattezze contenute nel romanzo riguardano gli aspetti più propriamente militari della vicenda, quelli cioè più facilmente verificabili nella bibliografia a disposizione. E’ difficile distinguere in questo caso se gli errori siano dovuti ad un’incompleta ricerca da parte dello scrittore inglese oppure a deliberate scelte narrative rivolte a risaltare gli aspetti drammatici. Un esempio

¹⁶⁹ L. Freeman, *op. cit.* p.124

¹⁷⁰ L. De Bernières, *op. cit.*, ed. inglese, p. 534

¹⁷¹ L. De Bernières, *op. cit.*, ed. italiana, p.15

¹⁷² L. Freeman, *op. cit.* p. 150

¹⁷³ Videointervista rilasciata all’autore nel luglio 2005 in *op. cit.* Il contenuto è stato in minima parte adattato alla forma scritta senza alterarne il senso

riguarda le unità italiane all'ancora nel porto di Argostoli che nel romanzo sono descritte come “[...] dragamine, cacciatorpediniere e una corazzata. Non dissero ad anima viva dove andavano, e non presero a bordo nessun altro italiano. Neppure un soldato, neppure una puttana”¹⁷⁴. Il testo descrive una piccola flotta in fuga silenziosa dopo la proclamazione dell’armistizio, ubbidiente all’imposizione armistiziale di concentrare le navi della marina a Taranto e Malta secondo la volontà inglese. In realtà le forze presenti erano molto più modeste e consistevano in “[...] alcune piccole unità navali, tra cui un mas e due cacciasommergibili [...]”,¹⁷⁵ ben poca cosa quindi. E’ interessante notare come secondo il testo di De Bernières, le prostitute sarebbero dovute essere evacuate dalle unità militari. In genere i bordelli militari erano organizzati nelle retrovie successivamente allo stabilizzarsi del fronte. L’autorità militare elargiva le autorizzazioni e si occupava del controllo sanitario. Nei territori di occupazione le ragazze venivano principalmente ingaggiate su base volontaria tra la popolazione del posto, bastava magari la promessa di un po’ di cibo per loro e per la famiglia a convincerle¹⁷⁶. Diventa difficile credere che unità militari le evacuassero, soprattutto se straniere.

Altre imprecisioni ci sono quando l’autore trasforma i semoventi tedeschi presenti sull’isola in carri “Tigre” e tra i messaggi ricevuti dal comando italiano inserisce l’OP 44 del 3 settembre¹⁷⁷. Quest’ultimo storicamente è stato un *memorandum* operativo giunto ai comandi di armata, non di divisione, tra il 2 e il 3 e bruciato dopo la lettura in quanto il suo carattere segretissimo doveva essere garantito. Non si conservò dunque nessuna traccia cartacea, ad eccezione dell’ultima pagina con le firme, valida come ricevuta, in quanto erano le prime disposizioni anti-tedesche emanate dal governo, dove comunque non fu mai citato l’imminente armistizio e che creò un primo sconcerto nei comandi. A questo non seguì nessun altro ordine integrativo fino alla dichiarazione radiofonica fatta da Badoglio l’8 settembre.

Un'altra inesattezza storica è contenuta nel capitolo 55 intitolato *Vittoria*¹⁷⁸, nel quale viene descritto lo scoppio della battaglia e la presa di Corfù precedente a quella di Cefalonia. In realtà, dopo un primo tentativo tedesco fallito di occupare l’isola di Corfù, questi concentrarono tutte le forze disponibili su Cefalonia e solo dopo averne avuto ragione scatenarono la battaglia nuovamente su Corfù. Egli anche in questo secondo caso, descrive uccisioni indiscriminate di

¹⁷⁴ L. De Bernières, *op. cit.*, ed. italiana, p. 307

¹⁷⁵ G. Rochat e M. Venturi, *op. cit.*, nota 16, p. 14. Esse salparono dal porto in ottemperanza agli ordini giunti alla marina di rientrare e concentrarsi nei porti di Malta, Taranto e Brindisi. L’ultima piccola unità salpò da Argostoli diretta a Brindisi con la richiesta d’aiuti per la divisione la notte del 21 settembre al comando del sottotenente di vascello Vincenzo Di Rocco.

¹⁷⁶ Vedere Lamberti Sorrentino, *Da bel ami a Lili Marlene*, Bompiani, Milano, 1980, cap.22, “Il bordello di Ricovo”, p. 173-180

¹⁷⁷ L. De Bernières, *op. cit.*, ed. italiana, p. 314

¹⁷⁸ L. De Bernières, *op. cit.*, ed. italiana, p. 321

soldati che invece non ci furono, poiché la vendetta germanica si rivolse solo contro gli ufficiali che vennero in massima parte fucilati.

Il problema dei tedeschi in quel momento, era l'indisponibilità in Grecia di grosse forze sia terrestri, sia navali e aeree, che li costringeva a convogliare gli sforzi su uno scacchiere per volta. Una divisione stanziata su due isole che resisteva vittoriosamente creò grossi imbarazzi al comando tedesco, tanto che decise d'intervenire pesantemente per cercare di non dare il tempo ad eventuali rinforzi italiani o alleati d'arrivare. Come rilevato da De Bernières nel suo romanzo, gli aiuti non arrivarono mai per il cinismo inglese, che abbandonò la divisione al suo destino. Storicamente questi bloccarono gli aiuti quando le navi italiane erano già per mare, non rispettando gli accordi e infrangendo "il punto 8 del cosiddetto 'armistizio corto', firmato a Cassibile il 3 settembre 1943, [...] Ma ancor prima, l'ultimo punto del cosiddetto Documento di Quebec del 18.08.1943, che doveva essere considerato integrativo del testo del futuro armistizio"¹⁷⁹ che invece prevedevano il soccorso alle unità italiane in lotta contro i tedeschi.

Il romanzo comunque, non manca di momenti descrittivi più precisi e veritieri, soprattutto nei passaggi che raccontano i rapporti e il clima tra la popolazione greca e i soldati italiani. Da una diffidenza iniziale si passa ad una frequentazione sempre più stretta, mostrando l'evoluzione dei rapporti che furono in generale sempre buoni. Nella realtà non ci furono mai agguati o iniziative armate contro i militari, questi aspetti sono sufficientemente rappresentati per tutto il testo, nonostante la presenza della descrizione di un sabotaggio alle forze italiane che rasenta i toni dello scherzo goliardico. De Brenières ha colto immediatamente uno degli aspetti straordinari della vicenda, la convivenza pacifica di due popoli in guerra senza essere nemici, e l'ha descritta, magari indugiando troppo sugli aspetti folclorici, in maniera appassionata. Essendo un romanzo nato per il mondo anglo-sassone, i personaggi dovevano rimanere fedeli al *cliché* che permetteva loro la riconoscibilità nella cultura del lettore. E' naturale che i greci e gli italiani abbiano una diversa immagine di loro stessi, un diverso modello d'auto-rappresentazione che non li trova d'accordo con quanto scritto nel *Mandolino del capitano Corelli*, eppure la storia coglie bene l'essenza della vicenda.

Gli italiani cercavano d'essere simpatici alla popolazione locale, di conquistare le ragazze, suonavano strumenti musicali, cantavano, aiutavano nel tempo libero i greci nei lavori dei campi, e si mischiavano volentieri con loro così come raccontato da Di Nisio, da moltissimi altri reduci e dai greci. Naturalmente ciò era possibile perché avevano di fronte una popolazione aperta e disponibile alla socializzazione. Tutto ciò non avvenne nei riguardi della guarnigione tedesca, probabilmente per via della loro superba ostentazione di superiorità razziale, messa in atto nei confronti di tutti i

¹⁷⁹ Paolo Paoletti, *op. cit.*, p. 170

popoli a loro sottomessi. Anche quest'aspetto è colto nel romanzo, tanto che il personaggio del capitano tedesco Weber, entra in contatto con i greci solo attraverso la frequentazione di Corelli e dei suoi uomini. Gli storici e gli autori letterari italiani hanno dato sempre il giusto spazio a quest'aspetto, peraltro facilmente riscontrabile nelle testimonianze dei reduci e dei greci, mentre sono state le produzioni cinematografiche nazionali a trascurarlo completamente, snaturando la parte più umana di tutta la vicenda.

Il romanzo racconta principalmente quest'incontro, contiene tutti gli elementi che permettono al lettore di penetrare nella storia e rimanerne legato. E' un racconto indirizzato ad un pubblico che vuole evadere la realtà attraverso dosi di romanticismo, poesia, folclore e ironia, non per uno che vuole imparare qualcosa di storico. Il pericolo che le imprecisioni contenute in esso possano fuorviare un pubblico impreparato è reale, per questa ragione in Grecia il movimento degli intellettuali che ha criticato il romanzo è stato vasto e agguerrito. Il risultato non si è fatto attendere; nel momento in cui fu decisa la realizzazione del film, la produzione, andò sull'isola, ascoltò Lefty Freeman, s'informò approfonditamente e corresse il film nei punti essenziali, per non urtare la sensibilità dei greci.

Il racconto dal loro punto di vista fu quindi modificato in senso veritiero, la resistenza uscì dal suo "letargo parassitario" e partecipò a fianco degli italiani nella lotta contro i germanici, sebbene, nella realtà storica in maniera diversa da com'è mostrato nella pellicola. Il dottor Iannis smise di urinare sulle sue erbe aromatiche, di catturare serpenti e lucertole per sfamarsi e il modello di rappresentazione dei greci divenne ai loro occhi più accettabile, seppure con qualche forzatura. Scrive Freeman: "[...] poco prima che cominciassero a girare a Cefalonia, ebbi una interessante discussione con le persone coinvolte nella produzione del film: il produttore Kevin Loader, l'assistente alla produzione Susie Tasios, il regista Roger Michell (successivamente sostituito per motivi di salute), il disegnatore Stuart Craig e lo sceneggiatore Shawn Slovo. Per più di due ore spiegai la mia opposizione a *Il Mandolino del Capitano Corelli*, e rimasi molto colpito dalla preoccupazione dei miei interlocutori per i fatti reali, soprattutto dalle domande da parte dello sceneggiatore e del regista. [...] Quando lasciarono la mia casa a Lixouri ero quasi certo che il film sarebbe stato libero dal sudiciume che De Bernières aveva gettato per deturpare il movimento di resistenza del popolo greco"¹⁸⁰. La sceneggiatrice Shawn Slovo dichiarò al *Weekend Australian*: "Le politiche di questo libro sono offensive e imprecise, la ricerca è insufficiente"¹⁸¹. Questo fa ritenere che ci fosse la disponibilità intellettuale e la volontà da parte dei soggetti coinvolti, di realizzare il miglior film possibile, anche sotto l'aspetto storico.

¹⁸⁰ L. Freeman. *op. cit.*, p. 158. Nella traduzione italiana del libro, Shaw Slovo pur essendo donna, è definita "sceneggiatore" e non "sceneggiatrice".

¹⁸¹ Shawn Slovo al *Weekend Australian*, 20-21 gennaio 2001, da L. Freeman. *op. cit.*, p. 9

Le cose in un certo senso andarono peggio nei riguardi delle vicende che riguardavano più strettamente gli italiani. In assenza di un forte movimento d'opinione e di critica nei riguardi del contenuto del romanzo, in Italia uscì nelle prime due edizioni addirittura con un titolo diverso, a nessuno venne in mente d'ascoltare eventuali rilievi, perché questi giunsero tardi. Le critiche al romanzo furono mosse tra i primi da Pampaloni dopo che Freeman lo aveva contattato a proposito del romanzo inglese, di cui nessuno in Italia aveva notizie. Di fatto, si era oramai giunti nell'estate del 2000, in un momento avanzato della lavorazione del film. Il grande pubblico si accorse del romanzo solo dopo aver visto la pellicola, quando cioè venne ristampato con il titolo originale, che contribuì a lanciarlo nelle vendite. Troppo tardi per rimediare. Fu un'altra occasione persa perché con una semplice consulenza storica, certi errori potevano essere evitati senza compromettere la struttura originale del racconto.

Il cinema per necessità di sintesi e di ritmo, ha dei tempi di sviluppo narrativi molto differenti rispetto alla letteratura. In un film si vede, molto spesso erroneamente, che episodi accaduti in periodi separati siano posti in successione diretta, simulando lo scorrere del tempo attraverso espedienti propri del cinema. Lo spettatore, percepisce questo cambiamento spazio-temporale perché ha assorbito queste consuetudini del linguaggio filmico. In un film storico, ponendo come immediatamente conseguenti due eventi distinti, riducendo il tempo che li separa, si rischia di provocare un senso di falso che tende a confondere il pubblico, a fargli percepire la narrazione come approssimativa e di conseguenza poco credibile. Tra le imprecisioni storiche attribuibili al film ve ne sono alcune imputabili ad un eccesso di sintesi, in parte realizzate probabilmente già in fase di sceneggiatura e in parte in montaggio. Un caso di questi è la ricostruzione del terremoto che ha distrutto l'isola il 9 agosto 1953. E' una data storica. Le scosse si protrassero fino al 14 del mese dopodiché l'unico paese dell'isola ancora in piedi fu Fiskardo, nell'estremo nord. De Bernières nel capitolo 65 intitolato *1953*¹⁸² descrive in data 13 agosto la scossa distruttrice che abbatté la casa e uccise il dottor Iannis. Nel film invece, questa scena ne segue una che in apertura mostra la didascalia "1947", inducendo il pubblico a credere che il terremoto avvenga a ridosso di quell'anno. Bruna De Paula dell'Associazione Italo-Greca Mediterraneo, a proposito di questi errori racconta le impressioni ricavate dai cefaloniti: "Quando si diffuse la notizia che il film sarebbe stato girato a Cefalonia molti furono contenti dell'idea e diversi si presentarono anche ai provini per fare le comparse. C'era grande interesse e attesa. Quando il film uscì, in prima visione contemporaneamente ad Atene e a Cefalonia, il cinema fu sempre pieno, tutti volevano vederlo ma quasi tutti rimasero delusi. Il film non fu accolto proprio bene da tutti, anzi fu abbastanza criticato. Piacque per le scene che mostravano le bellezze naturali dell'isola, ma non per la storia. Ti ricordo

¹⁸² L. De Bernières, *op. cit.*, ed. italiana p.387

che addirittura il regista ha cambiato la data del ‘famoso’ distruttivo terremoto di Cefalonia, avvenuto nel 1953 che nel film è stato anticipato al 1948!!! Il film fu, comunque, accolto meglio del libro da cui è tratto che fu veramente molto criticato tanto che lo storico Lefteris Elefteratos sentì il bisogno di scrivere un libro di risposta. In verità del film di ‘Corelli’ si parla ben poco a Cefalonia, è un po’ come se tutti ne avessero rimosso il ricordo.”¹⁸³

Non vanno comunque confusi gli episodi inscenati dai personaggi immaginari inseriti in un contesto storicamente riconoscibile, da quelli vissuti realmente dai protagonisti della vicenda storica. Nel film di *Corelli*, gli unici personaggi storici presenti sono il generale Gandin, interpretato da Roberto Citran e il ten. col. Barge interpretato da Patrick Malahide. Conseguentemente, su questi due andava concentrata la massima attenzione nella loro riproduzione in ambito immaginario. Nella scena dell’arrivo delle truppe italiane nel porto, si vede distintamente scendere dalla scaletta della nave il generale Gandin con i suoi collaboratori e successivamente sfilare in auto per le strade di Argostoli. Questa scena contiene un errore in quanto Gandin arrivò sull’isola per assumere il comando della Acqui solo il 16 giugno 1943¹⁸⁴, poco più di due anni dopo l’arrivo della divisione sull’isola. Dalla scaletta della stessa nave scendono inoltre anche le prostitute del bordello militare, di cui si hanno forti dubbi sulla possibilità che queste potessero viaggiare insieme al comando di divisione.

Gli stessi rilievi valgono per la scena della resa del municipio di Argostoli agli italiani. Nella realtà storica i paracadutisti, una volta riuniti i reparti, fermarono un bus di linea che passava in quel momento, vi salirono, scendendo nelle vicinanze alla città. Trovata la caserma della gendarmeria, con un’azione fulminea disarmarono la sentinella e la occuparono piazzando le mitragliatrici all’ingresso. Il comandante era in quel momento a colloquio con il prefetto per discutere la consegna pacifica dell’isola ai militari italiani, di cui era stato anticipato l’arrivo attraverso il lancio di manifestini il giorno precedente.¹⁸⁵ Nel libro, quest’episodio è raccontato in una versione inverosimile dal personaggio Carlo Guercio, così come gli fu descritto da Corelli, sulla cui attendibilità egli stesso nutriva forti dubbi. Nella sua ricostruzione filmica, la dubbia veridicità di un episodio incredibile ma alquanto comico, che nel romanzo era stata definita una versione “arricchita di particolari”¹⁸⁶, viene indirettamente avallata dalla forza delle immagini e dalla presenza sul posto proprio del comandante italiano, personaggio reale. Nella ricostruzione filmica, gli amministratori greci si rifiutano di cedere l’isola agli italiani, dichiarandosi disponibili ad arrendersi solo ai tedeschi. E’ quindi fatto arrivare Gunter Weber, il capitano tedesco che comanda la guarnigione

¹⁸³ Intervista rilasciata da Bruna De Paula all’autore il 2/02/2010

¹⁸⁴ Paolo Paoletti, *Cefalonia 1943, una verità inimmaginabile*, Franco Angeli, Milano, 2007, p. 34

¹⁸⁵ vedere N.Arena, *op. cit.*

¹⁸⁶ L. De Bernières, *op. cit.*, ed. italiana p.171

tedesca di Lixuri, al quale i dignitari locali cedono il municipio. Questo rappresenta un altro episodio di deformazione della storia, in quanto i tedeschi giunsero sull'isola solo nell'agosto del '43, dopo cioè l'arrivo di Gandin¹⁸⁷. Proprio nel momento in cui il film si trova a raccontare episodi storici verificabili e documentati, questi concentra il maggior numero d'imprecisioni. Non è stato sicuramente un caso se la sceneggiatrice Slovo, in accordo con il regista, abbia eliminato quasi tutti i personaggi reali presenti nel romanzo concentrando la vicenda su quelli immaginari. Sicuramente anche per evitare d'incorrere in fattori di falsificazione che comunque sono presenti ma che non vanno esagerati.

Nell'unica apparizione del comandante della guarnigione tedesca, è messo in risalto il conflitto tra le parti, presente nella vicenda. La rappresentazione del ten. Col. Barge, è ben realizzata attraverso il contrasto dovuto alla doppiezza mostrata nel comportamento degli uomini ai suoi ordini, e le false rassicurazioni che questi porge al comando italiano a seguito dei morti causati dal forzato disarmo della batteria di Corelli. Un'apparizione la sua, per spiegare ciò che è avvenuto e preparare lo spettatore a ciò che sarà, attraverso una sintesi tipicamente cinematografica e necessariamente semplificatrice che permette un'immediata comprensione dei fatti. Va segnalato che l'episodio del disarmo così com'è mostrato, è frutto di un'elaborazione fantasiosa benché ispirata da un fatto vero.

La figura di Corelli, sembrerebbe riassumere alcuni aspetti del capitano Aldo Pugliesi, soprattutto in questa scena del disarmo. La pellicola sintetizza nel protagonista più soggetti, a partire da un vero capitano, quel Amos Pampaloni che aveva già ispirato Venturi nella caratterizzazione di Aldo Puglisi, il quale a sua volta vive in *Bandiera Bianca a Cefalonia* parte delle vicende personali capitate al tenente Pigorini e al capitano Zebei, veri comandanti delle batterie poste sulla penisola di Paliki che vennero effettivamente disarmate dai tedeschi il 12 settembre. A tutto questo, anche aggiungendo gli elementi creati da De Bernières, è difficile credere che Corelli non sia propriamente un modello di italiano.

Una delle critiche maggiori ricevute sia dal romanzo, sia dal film, fu quella di aver descritto i connazionali in maniera estremamente stereotipata e macchiettistica, la stessa critica che fu rivolta anche nei riguardi dei soldati presenti nel film *Mediterraneo* di Salvatores, pur essendo mostrati in maniera meno caricaturata. Su questo punto furono concordi buona parte della critica europea e americana, nonostante il film mostri in maniera abbastanza ripetuta anche dei nuovi elementi, che in un certo senso, rompono con la descrizione tradizionale presente nei film di guerra stranieri, che vuole gli italiani fascisti, vili, infimi, scansafatiche e senza senso dell'onore.

¹⁸⁷ Secondo quanto raccolto da P. Paoletti furono invitati ad installarsi sull'isola proprio da Gandin. P. Paletti, *op. cit.*, pp.34-36

Innanzitutto è scelto di raccontare una vicenda che vede per la prima volta, nel corso della seconda guerra mondiale, l'esercito italiano impegnato dalla parte giusta, contro lo stesso nemico delle democrazie e per quelle che sono le loro stesse motivazioni. Sceneggiatrice e regista furono d'accordo nell'eliminare dal film tutti quei capitoli che nel romanzo parlavano direttamente di Mussolini e della guerra fascista. E' mostrata per la prima volta dal cinema straniero, attraverso una costosa ricostruzione, una lotta dura, combattuta con energia, impegno e con la volontà di vincere dei nostri soldati. Non sono mostrati militari che si arrendono, che scappano o che si occultano tra la popolazione civile per evitare i combattimenti. Al contrario essi lottano in una battaglia senza speranza per difendere un ideale superiore, comune a quello di tutti gli eroi immaginifici del cinema Hollywoodiano, che si sacrificano per la giusta causa, per un ideale condivisibile e per un mondo più giusto dove il male soccomba. Corelli, è quindi elevato fra quegli eroi di celluloidi che appartengono trasversalmente all'immaginario collettivo di una comunità allargata ed extranazionale. Egli impersona gli ideali che sono de *Il sergente York*, l'archetipo dell'eroe americano, una persona pacifica che combatte perché in guerra ci viene mandato, facendolo con senso del dovere, etica ed eroismo. Uno dei momenti più rilevanti per comprendere la personalità di Corelli, è sintetizzato nella scena dove Pelagia lo minaccia con la pistola. Lui senza eccedere nell'uso della forza la disarmò e avvilito per l'accaduto, sapendo di essere illegittimamente in quel luogo, decide di lasciare la loro casa, dove era stato alloggiato fin dal suo arrivo sull'isola. E' qui sintetizzata la natura del soldato italiano presente a Cefalonia, o almeno l'idea che dai racconti dei reduci, l'immaginario collettivo si è costruita. La grande novità per l'opinione pubblica del mondo anglo-sassone è stata quella di scoprire quest'aspetto "nuovo" degli italiani, che rompeva le loro convinzioni ancora fissate alle immagini veicolate dalla propaganda del tempo di guerra. Inoltre nel film, non è fatta nessun'azione d'omissione sulle colpe degli italiani, raccontando chiaramente la cronaca della guerra in Grecia prima dell'occupazione dell'isola, integrata dai racconti di Mandras al suo ritorno dal fronte.

Il libro e il film, indulgiano ripetutamente sui momenti dell'addestramento militare, che aveva il compito di mantenere pronto ad ogni evenienza l'apparato di difesa stanziato sull'isola e che concorda con le notizie raccolte per questo testo. Non è mai mostrato un apparato militare da "operetta", sebbene la musica sia una parte predominante del film. Dichiarò Richard Smedley, capitano del reggimento paracadutisti del Royal Army che si è occupato dell'addestramento militare degli attori impegnati nel film: "La gente potrebbe pensare che l'esercito italiano sia informale, ma in realtà non è così. Quest'immagine è basata su un impreciso preconconcetto, ed era una cosa che io dovevo rettificare in tutti coloro in cui essa corrispondeva al ritratto dei soldati italiani. Nella giusta condizione, come fu a Cefalonia, l'esercito italiano combatté bene e non aveva problemi a farlo.

Quello che dovevamo far comprendere, è che la maggioranza degli appartenenti all'esercito italiano del 1940 non aveva idee di dominazione del mondo e che non era d'accordo con Mussolini, che chiamavano 'il maiale'. C'è differenza tra chi combatte per qualcosa in cui crede veramente o per la propria vita e chi, viceversa, è stato semplicemente comandato di andare in un paese straniero, quando invece voleva essere a casa con la propria famiglia.”¹⁸⁸ Un militare, un esperto quindi, che non solo ha compreso la realtà, ma che è giunto a ribaltare i pregiudizi storici dei britannici a proposito del regio esercito. La precisa volontà di mostrare questi aspetti, riabilita e avvicina alla verità storica gli uomini della Acqui, nonostante tutte le forzature stereotipate e le imprecisioni che il romanzo e in misura minore il film contengono. Gli autori hanno perfettamente compreso la portata della vicenda, mettendo in risalto il fatto che gli italiani facevano una guerra senza odio razziale nonostante i proclami fascisti, che solo per senso del dovere e per alti ideali morali, tra i quali la propria libertà, a Cefalonia si è combattuto fino all'estremo sacrificio. Questo è il messaggio profondo che arriva ad un pubblico internazionale che non conosce la vicenda. Una didascalia nel finale del film contiene la dedica riservata al ricordo dei soldati della Acqui e della gente di Cefalonia. Con essa si è voluto mettere in risalto la verità storica dell'episodio distinguendolo nettamente dalla sua ricostruzione cinematografica.

Ciò che facevano i militari nel tempo libero non era comunque molto diverso da quello descritto ne *Il Mandolino del Capitano Corelli* e in *Mediterraneo*. Il problema è semmai che raccontare una vicenda condensandola in due ore, si rischia d'indugiare e ripetere elementi che alla lunga possono diventare caratterizzazioni di tipo folclorico. Uno degli aspetti più criticati è proprio quello di aver ripetutamente mostrato i soldati della batteria di Corelli detta "la Scala", intenti nel canto e in spiaggia con le prostitute. Quest'esibizione eccessiva, è probabilmente contenuta nella sceneggiatura come uno degli elementi di caratterizzazione dei personaggi, ed è uno di quei fattori abusati che sarebbe stato meglio contenere. Esso è risultato eccessivo anche agli stranieri, stampa e pubblico, non tanto perché non si riconoscesse agli italiani la musica nel loro stereotipo rappresentativo, ma per il ricorso eccessivo che si è fatto di quel modello. Dice in proposito Neil Lawrence, coordinatore dell'associazione inglese di *reen-actor* Mediterraneo, che conosce molto bene la storia militare italiana del periodo e il cinema di guerra che lo ha trattato: "Il nome Mediterraneo del gruppo fu preso dal film, uno dei primi visti che parlavano dei soldati italiani. Ci piacque molto, è divertente, ha dei grandi momenti di commedia. A noi serviva un ritratto degli italiani, volevamo un nome generico che coprisse molti dei loro aspetti di soldati. Così prendemmo il nome usato nel film perché mostrava gli alpini, la fanteria, differenti immagini mischiate. Trovo che nel film sia importante la messa in evidenza delle differenze tra gli ufficiali e gli uomini, in

¹⁸⁸ Steve Clark, *Captain Corelli Mandolin the illustrated film companion*, Headline Book Publishing, London 2001, p.131, traduzione dell'autore

particolare il personaggio del sergente Lo Russo che non viene ascoltato dalla truppa che cerca di dominare. In ‘Mediterraneo’ il ritratto degli italiani dovrebbe essere quello giusto. Ne ‘Il Mandolino del Capitano Corelli’ penso che sia un ritratto da film Hollywoodiano, molto romantici, suonano il mandolino, bevono vino e corrono dietro alle ragazze. Penso che ‘Mediterraneo’ descrive i soldati italiani in maniera corretta nelle loro attitudini. Il ‘Capitano Corelli’ ha mostrato bene le uniformi, i mezzi, mentre i personaggi li fanno apparire pigri che pensano solo a bere. Trovo che invece in ‘Mediterraneo’ sia diverso, si rilassano e si dimenticano della guerra perché non c’è e quando la guerra arriva con l’atterraggio dell’aereo, loro non hanno nemmeno più le divise. Non so se il modo in cui sono stati dipinti in ‘Mediterraneo’ sia completamente corretto, ma nel ‘Capitano Corelli’ sono uno stereotipo. I realizzatori italiani rappresentano l’atteggiamento dei soldati in modo diverso, ad esempio in un altro film, ‘El Alamein la linea di fuoco’ fatto in Italia, li mostra più militari, più pragmatici. I due film citati li mostrano più rilassati e forse non è neppure molto vero dal punto di vista storico.”¹⁸⁹ Lawrence, mettendo a confronto il modello di rappresentazione italiano con quello Hollywoodiano, riconosce immediatamente gli eccessi di stereotipizzazione contenuti nel secondo film. Essi hanno il difetto d’essere troppo marcatamente riprodotti. I film italiani, inseriscono ugualmente gli stessi elementi di caratterizzazione, ma lo fanno con più discrezione, risultando più accettabili anche agli occhi dello spettatore straniero, probabilmente perché meglio amalgamati con gli altri aspetti caratteriali. Nelle parole del coordinatore del gruppo *reen-actor*, questa dissimulazione sembrerebbe ripagare in termini di realismo rappresentativo.

La musica è uno di quegli elementi che contribuisce a dare una forte impronta alla narrazione. Se si pensa alle colonne sonore scritte da Nino Rota per i film di Fellini, di Ennio Morricone per quelli di Leone o le musiche inserite nelle commedie quali *La marcia su Roma*, *L’Armata Brancaleone* o lo stesso *Mediterraneo*, si capisce quale importanza nutra questa componente nel rappresentare lo stile di un film o di un autore. Una vicenda che fin dal titolo evidenzia uno strumento musicale che proviene dalla tradizione regionale italiana, cade inevitabilmente in questo rischio. La colonna sonora del film è conosciuta e apprezzata, e ha contribuito pesantemente a dare l’impronta poetica alla storia. Si fa ricorso al “bel canto” tramite il brano *Santa Lucia* cantato da Caruso, voce che unisce l’opera con il folclore, e nella canzone originale di Pelagia, cantata da una voce tenorile.

Il mandolino è un elemento centrale per descrivere e rappresentare Corelli. Lo tiene, in maniera poco plausibile, a tracolla già nelle immagini dell’arrivo delle truppe italiane nelle strade di Argostoli, spesso lo suona e contribuisce a salvargli la vita. Il dottor Iannis infatti, ne utilizza le corde per ricomporgli le costole durante l’intervento chirurgico. Egli smette di suonarlo quando la

¹⁸⁹ Intervista rilasciata all’autore da Neil Lawrence il 30/08/2009. Traduzione dell’autore.

sua guerra comincia, è al battesimo del fuoco, e non lo suonerà più per tutto il film. Nemmeno il disco che invia a Pelagia nel dopoguerra, con l'incisione della canzone composta per lei nei giorni di Cefalonia, è suonato da un mandolino, bensì da una chitarra. Esso rappresentava simbolicamente la fuga consolatoria dalla realtà di Corelli. Il suo abbandono è il momento di presa di coscienza del protagonista, di rottura simbolica tra un momento di civiltà che sta finendo e uno di barbarie che si sta profilando attraverso la guerra che irrompe nell'isola. Si può affermare che assieme alla pizza e alla pasta, esso contribuisce a rendere riconoscibile la bonaria italianità legata alla tradizione popolare del passato. Un elemento di caratterizzazione forse necessario per un pubblico non italiano, che serve, al pari del canto e del gallismo, a rendere amalgamabile l'idea stereotipata dell'italiano con i nuovi elementi che il film vuole introdurre. La figura di Nicholas Cage che lo suona, peraltro in maniera credibile dato che per prepararsi al film aveva preso lezioni di strumento, è l'immagine che meglio racchiude la convivenza tra la tradizione e la rottura della convenzione.

Nicholas Cage è un attore che in carriera ha impersonato ruoli diversi e si è cimentato in più generi. Ha interpretato commedie, *action movie*, *disaster movie*, ruoli drammatici, il buono e il cattivo, senza mai disdegnare d'interpretare l'italiano o l'italo-americano. Nell'immaginario del pubblico, risulta quindi accettabile e riconoscibile in una vasta gamma di ruoli, in cui l'utilizzo della sua presenza fisica lo rende credibile sia come protagonista di azioni dinamiche, sia come alcolista, ruolo che gli ha permesso di vincere l'Oscar con il film *Via da Las Vegas* (1996 Mike Figgis). La sua scelta per il personaggio di Corelli, mostra un aspetto di novità nel voler raccontare gli italiani degli anni '40. Sicuramente con lui si compie una scelta che incrina il modello tipico di riferimento del soldato italiano nell'immaginario del cinema anglo-americano. Se si pensa poi, che in caso di sua indisponibilità, il candidato a sostituirlo nella prima scelta della produzione sarebbe stato Jhonny Deep¹⁹⁰, si comprende chiaramente la volontà di dare un'immagine diversa, fuori dagli schemi tipici, dell'eroe nostrano.

Di un film dai costi stimati tra i 45 e i 57 milioni di dollari, non si può pensare che sia stato realizzato con l'intenzione di ridicolizzare un popolo o una nazione. I dati degli ascolti televisivi registrati in Italia, sembrerebbero confermare che il gradimento del film supera la barriera della descrizione stereotipata che vi si fa dei connazionali. Secondo i dati AUDITEL, nei suoi primi tre passaggi televisivi italiani ha raggiunto 10,406 milioni di telespettatori così suddivisi:

08/02/04 RAIUNO 4,459 milioni di telespettatori Share 15,68 %	22/08/08 CANALE 5 3,231 milioni di telespettatori Share 22,89	31/03/09 RETE 4 2,716 milioni di telespettatori Share 10,50 %
---	---	---

Questi numeri, proiettati su scala mondiale, considerando il genere e l'ambientazione della pellicola che in qualche modo circoscrivono il bacino di pubblico, potrebbero dare un'idea, anche se

¹⁹⁰ Fonte S. Clark, *op. cit.*, p. 50, traduzione dell'autore.

solo approssimativa, del numero di persone che hanno conosciuto la vicenda di Cefalonia attraverso la visione televisiva della pellicola. A questi andrebbero aggiunti gli spettatori ottenuti attraverso il noleggio e la vendita dell'*home video*.

Gli incassi al botteghino dimostrano che il film non è stato un *block buster* in senso pieno, ottenendo comunque cifre di tutto rispetto che ne hanno ripagato i costi nei primi tre mesi di programmazione¹⁹¹:

U.S.A. tra il 19/08/2001 - 14/10/2001 \$ 25,53 milioni 1a settimana: 19-25/08/2001 \$7,209,345 Sale: 1.595	U.K. tra il 6/05/2001 - 22/07/2001 £ 9,141 milioni (Sterline) 1a settimana: 6-11/05/2001 £1,722,799 Sale: 379	Nel mondo \$ 62,112 milioni \$ 36,569 milioni (escluso U.S.A.)
--	---	--

Queste somme si riferiscono complessivamente ai soli mesi di programmazione nelle sale nel 2001.

In Italia fu proiettato in anteprima al Teatro Ariston di Acqui Terme il 20 ottobre dello stesso anno ricevendo critiche, alle quali il regista del film John Madden, subentrato nel progetto a Roger Michell, rispose a mezzo stampa, scusandosi per gli errori contenuti nel film. L'uscita ufficiale in Italia fu il 9/11/2001.

Per comprendere meglio queste cifre, è bene sottolineare che ciò che importa al sistema produttivo è il rapporto positivo che deve crearsi tra i ricavi, suddivisi nelle voci di; incassi di sala e *merchandising* [che comprende la vendita dell'*home video*, dei *gadget* e degli oggetti di scena] e i costi suddivisi in produzione, distribuzione e *marketing*. Il produttore di un film che non incassa molto, se riesce a contenere i costi di realizzazione mantenendo un margine seppur piccolo di guadagno, è destinato a crearsi buone credenziali nell'ambiente, in quanto il ricavo è la sola cosa che permette al sistema di alimentarsi. Egli è a capo di un'impresa che deve determinare, in anticipo sui tempi, quale prodotto immettere sul mercato intuendo o anticipando le tendenze del pubblico. Un film che non subisce impedimenti esce sul mercato circa due anni dopo che il produttore ne ha attivato la fase realizzativa. Egli però, comincia a lavorarci da molto prima, procurandosi i diritti cinematografici delle opere, cercando i *partner* e i finanziamenti. Per un film U.S.A., la sala però rappresenta oggi solo il 25% degli incassi totali, la parte minore, mentre nettamente più redditizio è il mercato del video noleggio e la vendita dei supporti destinati alla fruizione casalinga.

Da quando le *Major* hanno attivato la politica delle concentrazioni, il mercato europeo ha visto contrarre gli spazi ai propri prodotti e la loro visibilità. Dagli'anni 50 ad oggi, la tendenza costante ha visto da un lato aumentare il costo dei biglietti e delle spese di produzione dei film, dall'altro diminuire il numero degli spettatori e delle sale cinematografiche. Questo ha comportato una riduzione dei ricavi che a partire dalla metà degli'anni 70, ha visto mettere in campo due strategie differenti nell'affrontare la crisi. In Europa si è preferito affidarsi ai finanziamenti pubblici per

¹⁹¹ Dati disponibili su: www.imdb.com/title/tt0238112/business

sostenere le cinematografie nazionali, Italia e Francia rappresentano lo stesso tipo d'intervento sebbene con disponibilità di risorse molto diverse. In Germania e Belgio, paesi con minori tradizioni, si sono creati incentivi fiscali per rendere appetibile coprodurre i film con partner stranieri. In America invece, basando la loro filosofia economica sulle regole del mercato, godendo della deroga alle limitazioni imposte dall'*antitrust* U.S.A. per tutte le concentrazioni attuate all'estero, hanno fatto ciò che in patria non era loro permesso. Hanno da principio imposto alle sale mondiali non più singoli film ma pacchetti con molti titoli. In questo modo hanno occupato le sale nei periodi di maggior afflusso di pubblico, prevedendo le date di proiezione sia dei *block buster*, colossali sicuri campioni d'incassi, sia degli altri film a basso costo, commedie e drammi, prodotti per la stagione. I gestori delle sale quando sono indipendenti, accettano di buon grado quest'imposizione in quanto consente loro di garantirsi i migliori titoli in uscita di quella *Major*. Queste comunque, si sono assicurate anche proprie sale *Multiplex* e proprie compagnie di distribuzione imponendo nei fatti la loro politica al mercato. Tutto ciò ha comportato la scomparsa della cinematografia europea dalle sale, la difficile sopravvivenza di quelle nazionali negli stessi paesi d'origine e ha abituato il pubblico ad una certa tipologia di prodotti U.S.A. plasmandone i gusti.

Quando a livello mondiale, una casa di produzione programma i propri titoli, realizza un cartellone che copre una gamma di prodotti a *budget* differenti, prestando attenzione alla tipologia del pubblico alla quale questi prodotti sono indirizzati, cercando di proporre più generi di film, assicurandosi certi attori. In questo modo è quasi certa di non fallire la stagione. Nel caso uno o più film, incassino meno del previsto, la casa valuta l'andamento complessivo dei suoi pacchetti e in generale non sbaglia le scelte fatte. I ricavi generali sono assicurati da un gruppo di titoli che staziona nelle sale un tempo calcolato e che può essere sostituito da un film della stessa *Major* nel caso uno di questi si riveli un *flop* al botteghino. Ogni anno ciascuna casa di produzione americana assicura almeno due titoli di potenziale richiamo per il grande pubblico. Film che presi singolarmente raccolgono fino al 10% degli incassi mondiali della stagione ciascuno, che hanno il compito di trainare in sala le altre produzioni minori che i gestori altrimenti non programmerebbero.

Ciò che fa la vera differenza è il tempo che impiega un film per rientrare dei costi. Dovendo le case di produzione U.S.A. abbattere gli interessi sulle somme ricevute in finanziamento dalle banche nel minor tempo possibile, hanno bisogno che il pubblico affolli i cinema in un tempo concentrato. Negli U.S.A. si ritiene la prima settimana di programmazione la più importante ai fini degli incassi, nella quale si è convogliato il maggior sforzo economico per la pubblicità e lancio, dove vi sono il maggior numero di sale affittate e il maggior numero di copie del film in circolazione. Il suo andamento determina le strategie future, in altre parole se è necessario

aumentare il numero di copie circolanti occupando un numero maggiore di sale, rinnovare la campagna di promozione o decidere quando e con cosa sostituire il film nel circuito. Tutte scelte, nel bene e nel male, che comportano un aumento di costi.

Il cinema infatti, pur producendo un bene di carattere consumistico a larga diffusione, non risponde alle normali regole della produzione industriale seriale nonostante esso si sia dato una organizzazione simile. L'industria vede concentrare gli alti costi nello studio e realizzazione del prototipo, vale a dire il primo prodotto realizzato, al quale seguirà la produzione vera e propria. Questa, basata sui grandi numeri, assorbe i costi industriali del prototipo dividendoli per il numero d'unità prodotte, abbattendone i costi e recuperando i guadagni. Il cinema invece, vede in ogni copia di pellicola stampata un aumento dei costi, che si sommano a quelli del prototipo, che non è altri che la prima copia del film montato. Ogni copia è sostanzialmente un prototipo, che ha una breve vita commerciale. I costi sono abbattuti solo con la fruizione dello spettacolo, per questo è importante per il produttore calcolare correttamente il target di pubblico, i tempi di realizzazione e il giusto numero di copie da far uscire in sala. Un errore in questo senso potrebbe rivelarsi fatale nell'economia di un film. Produrre e distribuire un gran numero di copie del film, necessita essersi garantiti una domanda dal mercato. Inoltre, è necessario che ogni copia sia in grado di ripagarsi il proprio costo e di creare un guadagno che si sommi a quelli di tutte le altre copie del film in circolazione.

Nonostante le apparenze, il mercato degli spettatori cinematografici è molto piccolo, essendo erroneamente misurato dividendo il numero dei biglietti venduti in rapporto alla popolazione. E' stato calcolato invece, che il pubblico di sala sia composto di uno zoccolo duro di cinefili che va al cinema ripetutamente, un relativamente vasto pubblico che ci va da una a tre volte l'anno, mentre la maggior parte della gente preferisca vedersi il film a casa propria. Questa tendenza al piccolo schermo, è stata in un certo senso, incoraggiata proprio dalla ristrutturazione delle sale avvenuta per contrastare la crisi degli'anni 70. Le grandi sale non si riempivano più, si pensò quindi di rimediare ricavando multisale con un numero inferiore di posti e con schermi più piccoli per differenziare l'offerta. Questo non servì a fermare l'emorragia di spettatori, che preferivano continuare a vedere gratis i film in televisione.

A cominciare dagli anni 80, grazie l'avvento dei videoregistratori, il mercato del cinema ha in un certo senso trovato la propria salvezza, permettendogli di raggiungere quel pubblico che vorrebbe il cinema a casa propria e che difficilmente accetterebbe di pagare alti costi per vedere certe pellicole. E' questo oggi il vero bacino economico del cinema contemporaneo, divenuto più importante non solo della sala ma anche del passaggio televisivo. Questo vasto mercato ha permesso di allungare la vita commerciale dei film, aumentare la qualità delle produzioni per la

televisione e consentire un notevole sviluppo industriale per tutta la tecnologia di tipo elettronico multimediale. Questa tecnologia ha rappresentato la vera chiave di svolta, perché permette l'aumento del numero delle produzioni, l'abbattimento dei costi, la diversificazione dell'offerta, migliora la riconoscibilità e circolazione del prodotto commerciale, amplifica le sue possibilità di fruizione su diversi supporti multimediali.

3.5 Il film¹⁹² “*Il mandolino del capitano Corelli*”

Quando nell'autunno del 1994 il produttore Kevin Loader lesse il romanzo si convinse immediatamente della possibilità di una trasposizione cinematografica della storia, ma gli fu immediatamente chiaro che sarebbe stato un film estremamente costoso a realizzarsi. Ne regalò una copia al regista Roger Michell cui a sua volta piacque, ma rilevò subito la necessità di fare importanti modifiche e riduzioni per crearne un film.

Nel frattempo diverse compagnie di produzione erano interessate alla storia, avevano contattato De Bernières e i costi per acquisire i diritti cinematografici stavano di conseguenza aumentando.

Loader e Michell invitarono a pranzo il romanziere illustrandogli la loro idea di ciò che il film sarebbe stato. Gli chiesero di scrivere lui la sceneggiatura ma questi declinò l'invito, motivando la scelta con l'idea che difficilmente gli scrittori sono dei bravi sceneggiatori. Il loro prestigio lo convinse a sceglierli.

Il problema economico per gli europei, è quello di non riuscire a competere con gli americani nella lotta per l'acquisizione dei diritti dei romanzi, voce nella quale possono spendere relativamente poco del budget a disposizione. Inoltre molto spesso in Europa non sono le case di produzione ad accaparrarseli, bensì i produttori indipendenti, che poi convincono le grandi società di produzione a realizzarli.

De Bernières insistette con il suo agente al ché i diritti cinematografici fossero venduti a case europee, perché temeva che negli *States* potessero non rispettarne la storia.

In Europa vi erano solo due case di produzione in grado di realizzare un film dai costi così alti: la Working Title e la Miramax ambedue inglesi. In alternativa Loader e Michell si sarebbero rivolti agli *studios* americani. La seconda ipotesi si rivelava comunque più difficile in quanto in America il romanzo era stato ritenuto dalle *major* poco discorsivo, di difficile comprensione e la vicenda era

¹⁹² Le notizie sulla realizzazione del film provengono in larga parte da S. Clark, *op. cit.*, i cui diritti appartengono alla Working Title casa produttrice del film, che va considerato a tutti gli effetti come un prodotto di merchandising del film. I suoi contenuti sono stati tradotti e ampliati dall'autore con informazioni supplementari raccolte anche a Cefalonia e in Inghilterra. Tutte le cifre espresse in dollari sono riferite al 2001.

troppo assorbita nel passato. La Miramax faceva sorgere dei dubbi sull'autonomia operativa che avrebbe loro lasciato nella fase operativa. La Working Title viceversa, diretta da Tim Bevan e Eric Fellner, appartenente all'Universal Pictures, [80% General Electric USA e 20% Vivendi Universal France] gode della massima libertà produttiva. Essa produce almeno cinque film l'anno dal budget di 25 milioni di dollari ciascuno e attraverso la controllata WT2 molti a basso costo. Dal 1992 al 1999 ha prodotto 15 film spendendo 193 milioni di dollari incassando un miliardo.

Quando questa fece un'offerta, De Bernières ritenne che fosse la migliore da accettare. Le ragioni che avevano convinto il produttore della Working Title, Tim Bevan a realizzare il film, furono quelle che a suo avviso ponevano la storia del romanzo su un piano epico potenzialmente al pari de "Il Dottor Zivago" [Boris Leonidovich Pasternak] e del "Il Paziente inglese" [Ondaatje Michael]. Essa conteneva una vicenda umana e un'ambientazione che avrebbe catturato anche il pubblico cinematografico, portandolo a conoscenza di una storia che mai avrebbe immaginato fosse accaduta.

Uno dei problemi che andava risolto era quello linguistico e i relativi accenti. La lingua del film doveva essere obbligatoriamente l'inglese, visti i costi e le ambizioni della produzione, ma inserita in un quadro che garantisse l'attendibilità dei personaggi e la loro comprensione. Fu deciso di seguire l'esempio di *Schindler's List*, nel quale erano combinati con l'inglese gli accenti originali dei personaggi, varianti dal tedesco, al yiddish, al polacco. Spielberg non aveva attori americani nel *cast*, i quali difficilmente tendono a perdere il loro accento. Il pubblico inglese tende ad accettare più facilmente attori inglesi con accento camuffato piuttosto che quelli americani, mentre quello U.S.A. vuole il protagonista del film degli *States* o britannico. Questo obbligava a cercare l'attore per la parte di Corelli tra gli anglofoni. Nonostante il lavoro sugli accenti fatto da Joan Washington per cercare di dare credibilità ai personaggi, la presenza di tante lingue differenti parlate in inglese, ha dato notevoli problemi. Gli attori dovevano equilibrare i propri accenti naturali armonizzandoli con la lingua del personaggio, senza dare l'impressione di parlare in un pessimo inglese. Il film nell'edizione originale paga questa difficoltà, gli unici accenti credibili sono, infatti, quelli degli interpreti secondari ellenici, tra i quali va ricordata Irene Papas nel ruolo di Drosoula e degli italiani anche loro tutti madrelingua. Viceversa, il personaggio di Pelagia interpretato da Penélope Cruz con una forte pronuncia spagnola, e quello di Iannis interpretato da Jhon Hurt con quella inglese, risultano meno credibili, nonostante un'eccellente interpretazione. Va rilevato come sia Christian Bale per Mandras che David Morrissey per Gunter Weber, abbiano compiuto notevoli sforzi nel rendere l'accento idiomatrico in linea con il personaggio. Il doppiaggio italiano ha lasciato che i personaggi principali parlassero una dizione perfetta mentre quelli secondari fossero caratterizzati

secondo il loro idioma. Il risultato di questa seconda scelta è migliore, facilitando la comprensione e la compatibilità dei personaggi.

Ciò che era fin da subito chiaro a Tim Bevan della Working Title, era di “non voler realizzare un’attraente versione da 10 milioni di dollari del film *Mediterraneo*”¹⁹³. Voleva dare al suo film, l’opportunità di mostrare vividamente i dettagli e trovare le risorse per mettere in grado il regista di realizzare efficacemente le scene della battaglia. Ciò che doveva essere attrattivo per il pubblico era la visione di un luogo dolce e misterioso a lui sconosciuto. Questo era un elemento che avrebbe potuto determinare o meno il successo del progetto. Dovendo produrre un film sull’esercito italiano in Grecia, fu posta la massima attenzione nel cercare di non imitare la pellicola di Salvatores, in quanto buona parte delle vicende vivevano in un clima analogo. Anche il potente e ricco cinema anglo-americano doveva dunque rapportarsi al film italiano, alla sua riconoscibilità internazionale legata al suo successo e allontanarsene per non essere offuscati dall’inevitabile paragone. Per realizzare tutto ciò, l’idea iniziale di spesa era di 30 milioni di dollari.

Le riprese del film erano state inizialmente fissate per l’estate del 1999, ma la Working Title voleva in ogni caso che Michell dirigesse prima *Notting Hill*. L’andamento della commedia, che solo sul mercato U.S.A. incassò 115 milioni di dollari, aveva dato al regista ottime credenziali e un grande peso nei confronti della produzione, facendo ritenere che sotto la sua direzione anche questo secondo film potesse ripeterne gli incassi.

Nella primavera fu costituito il *cast*. Il primo nome tra gli attori fu da subito quello di Nicolas Cage, che incontrato a Los Angeles si mostrò interessato al progetto. Corelli, era per un attore una notevole sfida. Loader e Michell avevano pensato a lui credendo che nella famiglia Coppola, di cui fa parte, tutti i suoi componenti conoscessero l’italiano. In realtà non lo conosceva, ma per via dei nonni paterni era lo stesso cresciuto in un ambiente culturalmente italiano. Suo nonno Carmine Coppola, era stato un noto flautista diretto anche da Toscanini. A differenza degli altri attori americani, ritenevano che per lui non dovesse essere difficile acquisire l’accento e pronunciare correttamente la lingua. Cage si dimostrò immediatamente disponibile a sottoporsi a tutto l’addestramento necessario per interpretare la parte; imparare la pronuncia corretta italiana, imparare a suonare il mandolino, cantare arie d’opere, muoversi ed agire come un militare italiano. Il grosso impedimento riguardava i tempi delle riprese e i luoghi. Per ragioni di custodia del figlio, non poteva assentarsi troppo a lungo da Los Angeles, questa sarebbe stata una condizione essenziale per interpretare il film. Loader e Michell avevano inizialmente pensato di trasferire negli studi californiani le riprese degli interni, ma ciò non avrebbe comunque diminuito di molto i tempi di soggiorno sull’isola greca. Fu così che nel Luglio 1999 l’attore americano si ritirò dal progetto.

¹⁹³ S. Clark, *op. cit.*, p. 48 traduzione dell’autore.

La lista dei sostituti comprendeva Jhonny Deep, Daniel Day Lewis e, seppure meno quotati, Leonardo Di Caprio, Matt Damon e Tom Cruise.

Le insistenze della Working Title ebbero successo, facendo sì che a settembre Cage, pur d'interpretare il film, si fosse ridotto l'ingaggio e liberato di tutti gli impedimenti. Il progetto poteva quindi realizzarsi.

Cominciarono però i problemi di salute di Roger Michell che ebbe un infarto. I produttori Loader e Bevan speravano che i sei mesi che mancavano all'inizio delle riprese fossero sufficienti per farlo ristabilire, ma nel mese di novembre, in accordo con lo stesso Michell, dovettero cercare un altro regista. Il cambio comportava una serie di problemi organizzativi che potevano ritardare la realizzazione o comprometterla per sempre. Il nome del nuovo direttore doveva essere approvato da Cage, dalla produzione e dai finanziatori. Egli doveva essere all'altezza di gestire un progetto nel frattempo salito a 45 milioni di dollari, una storia così ricca d'elementi narrativi, essere un europeo ben visto dagli americani.

Il nome che rispondeva a questi requisiti, avendo vinto sette Oscar tra i quali quello di migliore regista con il film *Shakespeare in Love* (1998), era quello di John Madden. In quel momento egli era vincolato alla Miramax con un contratto che prevedeva la realizzazione di tre film. Le tre case di produzione fino a quel punto incluse nel progetto vale a dire la Working Title, l'Universal Pictures e Canal Plus, la coinvolsero accettando di dividere con lei le percentuali dei proventi. Ciò permise di liberare il regista.

Madden, entrando nel progetto in una fase così avanzata, doveva da una parte affrontare decisioni immediate riguardo all'allestimento del set e sui costumi, dall'altra apportare, in accordo con la sceneggiatrice Shawn Slovo, le modifiche allo scritto che era già stato precedentemente e definitivamente approvato. Queste modifiche a loro volta dovevano essere approvate da Cage e dalla produzione, cui spettava la valutazione degli impatti sui costi.

Ciò che lo aveva favorevolmente impressionato era la variabilità delle situazioni che la storia faceva emergere, che permetteva di realizzare un film con molti contrasti. Egli volle accentuare la centralità del personaggio di Pelagia creando il conflitto, attraverso lo scontro e l'incontro, tra i suoi due amori che invece nel romanzo non s'incontrano mai. Il classico triangolo amoroso che da una situazione di potenziale urto tra i due rivali nemici, si trasforma in un'alleanza ideologico-politica contro coloro che erano i vecchi alleati di Corelli. Una complicata storia d'amore e una vicenda storica che ponevano la protagonista allo stesso tempo come fulcro e raccordo dell'azione. In termini cinematografici si è visto costretto ad anticipare il rincontro tra Pelagia e Corelli rispetto ai tempi segnati nel romanzo, in quanto l'eccessivo lasso di tempo trascorso nella storia, avrebbe interrotto nello spettatore la continuità narrativa del film. Nel romanzo le vicende sono slegate e gli

incontri sono casuali. In un film invece, i personaggi e le vicende devono necessariamente apparire come delle derivazioni consequenziali dei luoghi, del tempo, delle azioni e della storia che stanno vivendo. E' l'accumulo d'emozioni che si originano in massima parte dall'affidabilità e dalla continuità narrativa, che fa mantenere nello spettatore cinematografico la tensione emotiva. Nonostante le buone intenzioni del regista, il film in certi momenti appare separato, probabilmente proprio per il lungo intervallo temporale che si trova a descrivere. Madden inoltre, dona a Corelli quell'evoluzione caratteriale conseguente agli eventi che vive, che pare mancargli nel romanzo. Per questa ragione pone in risalto lo sviluppo dei suoi conflitti con Mandras, prima nemico, poi rivale in amore, infine alleato militare e salvatore. Anche nei confronti di Gunter Weber si pone risalto all'evoluzione di un rapporto che da amichevole diventa conflittuale nel momento del disarmo e dell'esecuzione. Il regista aveva proposto che Corelli, nel corso della lotta, uccidesse Weber, per concludere completamente la sua trasformazione da pacifico militare a modello della lotta antigermanica. Fu il produttore Loader che bloccò il cambiamento pensando che lo portasse troppo lontano da ciò che aveva creato De Bernières. Nel romanzo, il suo ritorno sull'isola sembra più dettato da circostanze esterne a Pelagia quali il terremoto e la commemorazione del suo soldato Carlo Guercio, piuttosto che dall'amore. Madden invece, volle porre risalto sul sentimento per la donna greca, trasformandola nella ragione del suo ritorno. Queste modifiche trovarono Loader d'accordo che le approvò, portando la storia raccontata nel film verso una compattezza e interazione tra i personaggi, diversa da quella contenuta nel romanzo. Paradossalmente queste modifiche, nate dall'intuizione del regista, portavano le vicende dei personaggi immaginari a rispecchiare più strettamente quelle di alcuni protagonisti della vicenda storica, così come sono state tramandate dai testimoni. Irène Mاتیatou, discendente della famiglia Valianos e proprietaria dell'omonima villa che fu comando di divisione e luogo dove fu firmata la resa ai tedeschi, ricorda la vicenda di un soldato italiano e una greca: "La storia di Giovanni, è quella di un soldato italiano che è stato nascosto e salvato da una famiglia cefalonita. Dopo la guerra è rientrato in Italia. Dato che si era innamorato della figlia di questa famiglia, è ritornato qui e l'ha sposata. Abbiamo conosciuto molto bene Giovanni e sua moglie Barbara. Fu un colpo molto duro per lui quando un giorno, dopo molti anni di matrimonio, hanno avuto un incidente d'auto in Italia e sua moglie è morta. Dopodiché Giovanni non fu più lo stesso, era sempre triste. Credo che Barbara fosse il grande amore della sua vita. Allo stesso tempo, io che sono di Cefalonia, mi sento fiera che ci siano state famiglie che hanno potuto nascondere degli italiani e salvarli."¹⁹⁴ A Keramies è presente la "villa Barbara" dove la coppia ha vissuto i suoi soggiorni cefaloniti.

¹⁹⁴ Videointervista rilasciata nel 2008 presente in *Cefalonia tra memoria e immaginario*, traduzione dell'autore. Il contenuto è stato in minima parte adattato alla forma scritta senza alterarne il senso

Il 5 maggio 2000, il *cast* era al completo sull'isola per sottoporsi ad un breve periodo d'addestramento e affiatamento, prima che cominciassero le riprese.

La costruzione del set nella città di Sami, era cominciata alla fine di gennaio dello stesso anno e aveva visto impegnati 350 carpentieri, la maggior parte greci, per una spesa di quattro milioni di dollari. La decisione di costruire sul posto le scenografie fu dettata dall'esigenza di contenere i costi. Queste, esposte così lungamente alle intemperie, avevano bisogno di continue riparazioni che terminarono solo con l'arrivo della primavera e la stabilizzazione delle condizioni climatiche. L'arrivo del caldo però, creava problemi d'essiccazione rapida dei materiali e il loro distacco dalle pareti, necessitando di continui restauri. La creazione scenografica fu affidata a Jim Clay che ispirandosi alle costruzioni in stile veneziano che sorgevano sull'isola fino al momento del terremoto del 1953, aveva ricreato nella cittadina di Sami, porto d'ingresso dell'isola, una credibile antica Argostoli, capoluogo dell'isola e zona d'ambientazione della storia. Le facciate delle case esistenti furono ricoperte dalle nuove strutture. Coloro che arrivavano in traghetto non riconoscevano la città tanto era stata trasformata nella sua estetica. Solo giunti a terra e avvicinati alle abitazioni ci si poteva rendere conto dell'inganno.

I *guard-rail* delle strade erano stati ricoperti da finti muri a secco di pietra realizzati in schiuma di lattice, legno e polistirolo. Fu disattivata la centrale elettrica dell'alta tensione con i relativi piloni situati nei pressi del set, e attivati dei poli elettrici decentrati per garantire la fornitura elettrica alla città. In un ampio incrocio di strade fu costruita la piazza, visibile nel film, dove trovò posto la copia in dimensione naturale della statua di Valianos che si trova in quella della vera Argostoli. A proposito della sua riproduzione Irène Matiatou dice: "Se voi guardate adesso la statua di Panagis Valianos è in uno stato terribile. Quando hanno preso il calco per la riproduzione utilizzata nel film, dovevano prestare attenzione, con un bronzo molto vecchio bisognava fare più attenzione. Adesso è in uno stato pessimo, pieno di macchie e decolorazioni."¹⁹⁵

Le finestre e relative imposte montate nelle scenografie erano originali, acquistate ad Atene come tutti gli oggetti e gli arredamenti di scena utilizzati, moltissimi dei quali non sono mai stati inquadrati. Erano state realizzate, una bottega da barbiere, perfettamente arredata che non è mai entrata nelle immagini del film e un'edicola con riproduzioni di giornali dell'epoca.

Per la realizzazione del villaggio di Pelagia, fu scelta una zona fuori Sami, sito archeologico sottoposto a vincoli di tutela. Per non rovinarlo, le abitazioni del *set* furono costruite con una struttura tubolare leggera, senza fondamenta, poggiate semplicemente al suolo o sopraelevate, appesantite alla base con tonnellate di zavorra per renderle stabili.

¹⁹⁵ Videointervista rilasciata nel luglio 2008, traduzione e adattamento dell'autore

La casa di Pelagia, uno dei luoghi centrali del film, visibile sia all'esterno sia all'interno, fu realizzata con le pareti mobili per permettere le riprese in tutti i suoi ambienti e dare spazio sufficiente ai membri della *troupe*. La zona non aveva energia elettrica, fu quindi illuminata e climatizzata portando i cavi direttamente a Sami, distante circa cinque chilometri.

Le riprese in città furono concentrate tra maggio e giugno, prima del grande afflusso turistico. Bloccare moltissime attività economiche durante la stagione estiva, obbligava la produzione a trovare un accordo finanziario con i commercianti, e concordare con loro una compensazione economica. Questa voce di bilancio fu più alta del previsto, poiché bisognava assicurarsi il benessere di tutti i negozianti coinvolti, per non compromettere la fattibilità delle inquadrature. Una delle ragioni che ha convinto la città di Sami a favorire la realizzazione del film, è stato l'impatto sul turismo che la zona avrebbe goduto negli anni successivi. Il fenomeno chiamato comunemente "cineturismo", ha naturalmente investito anche la cittadina, che è divenuta meta di visite da parte di coloro che ricercano i luoghi del film. Forse l'amministrazione comunale non ha sfruttato fino in fondo quest'opportunità. Non ha concordato con la produzione il lascito delle scenografie e degli oggetti per realizzare un'esposizione permanente che sfruttasse questo particolare filone turistico. Oggi a ricordo dei luoghi delle riprese, esistono solo dei pannelli metallici ingialliti, che riproducono le immagini realizzate dal fotografo della città. Egli è l'unico che conserva tracce del film, vendendo le foto e i video della lavorazione da lui stesso realizzati, producendo le cartoline postali e indirizzando i visitatori nei luoghi delle riprese. Un'occasione di richiamo turistico perduta, che probabilmente non si ripresenterà mai più.

Prima dell'inizio delle riprese, la produzione avvicinò i discendenti della famiglia Valianos per accordarsi sulla possibilità d'utilizzare l'omonima villa, per riprodurre la firma della resa ai tedeschi. L'accordo si rendeva difficile poiché i proprietari volevano precise garanzie sulla conservazione dell'immobile e dei suoi oggetti. La casa durante il terremoto del 1953 crollò, e quella che attualmente esiste è la ricostruzione fatta successivamente. La straordinarietà del caso è che il soggiorno è rimasto lo stesso di allora, sia nel pavimento sia nell'arredamento giacché fu l'unica parte della casa originale che si poté salvare. Nemmeno gli oggetti all'interno subirono gravi danni e il famoso tavolo della firma ne uscì indenne. La famiglia non se la sentì di mettere a rischio i propri cimeli respingendo l'accordo. Racconta così Irène Matiatou: "C'è stata una domanda ufficiale, tramite i nostri avvocati, per affittare la casa perché quella del comando dell'isola. Volavano fare la riedizione della resa italiana sul tavolo originale. Si discuteva in famiglia sulle riprese, avere le cineprese dappertutto, abbiamo ancora delle piastrelle rotte dalle armi quando c'è stata la guerra, è un luogo storico, si sa cosa è successo qui. Loro per fare un film di quel genere mettono dei binari sul pavimento che sono molto pesanti, allora noi abbiamo detto -E' già molto

rotto a causa della guerra, vuoi che si vada a rompere completamente a causa dei macchinari del film?- E' per questo che non se n'è fatto niente.”¹⁹⁶

Tra i numerosi oggetti di scena utilizzati per le immagini dei militari italiani, la maggior parte fu riprodotta per l'occasione o furono procurati dalle giacenze di magazzino presenti in Italia. Il gruppo inglese di *reen-actor* Mediterraneo, ha potuto rifornirsi della buffetteria militare italiana proprio attraverso la vendita degli oggetti di scena realizzata dalla produzione del film. Nelle manifestazioni cui solitamente prende parte, vi sono presenti dei venditori specializzati in forniture militari originali, riprodotte e anche provenienti dai set cinematografici. Uno di questi, il cui nome è *Movie Action*, si procura quando disponibili, anche oggetti e costumi originali utilizzati nei film d'azione, sia inglesi sia americani. Attraverso questo venditore, sono stati acquistati gli zaini militari, i tascapane, le coperte, i teli mimetici, le giberne, cinture, borracce e gavette utilizzati dalle comparse del film. Egli ha venduto anche le due valigie in cuoio utilizzate nel film da Corelli, che sono mostrate in due sole scene per non più di venti secondi. Nel tempo questo venditore si è procurato dei veri e propri cimeli cinematografici “minori”, appartenuti sia ai protagonisti delle pellicole sia ai comprimari. Egli ha messo in vendita materiali provenienti dai set di *Stars Wars*, *Save Private Ryan*, *Band of Brothers*, ma anche da *007 James Bond*, dalla saga *The Lord of the Ring* e molti altri.

Delle 1000 casse di munizioni provenienti dall'Italia utilizzate per il film, la maggior parte è stata ceduta direttamente ai titolari dei depositi presi in affitto per stipare i materiali occorrenti alla lavorazione del film. Oggi alcune di loro, si possono vedere nei ristoranti dell'isola, esposte accanto ai cimeli che ricordano la guerra, divenuti ormai oggetti di famiglia, frutto di ritrovamenti o di donazioni da parte degli stessi soldati italiani. La vendita degli oggetti, permette alle produzioni di smaltire gli enormi magazzini di materiale che film di questa natura necessitano, con parziali rientri economici. Gli oggetti più importanti, o di maggior interesse cinematografico, sono venduti direttamente ai depositi di materiale di scena o ai collezionisti sia di cinema sia di militaria. Anche questo rientra nel merchandising di un film.

Particolare attenzione fu posta nella ricerca del massimo livello di realismo possibile. Il mandolino impiegato nel film, ha visto in realtà l'alternarsi di una coppia di strumenti gemelli, di un'epoca addirittura precedente agli anni 40. Furono acquistati presso un restauratore, fatti riparare e modificare nei bracci per dar loro le stesse caratteristiche dell'epoca.

Gli stessi scenografi si sono preoccupati di procurare i veicoli utilizzati nel film. Vista la difficoltà di reperimento di un numero sufficiente di mezzi militari italiani, fu incaricata la *Plus Film Service*, una società inglese specializzata nei veicoli dei film d'azione, di realizzarne per

¹⁹⁶ Videointervista rilasciata nel luglio 2008, traduzione e adattamento dell'autore

l'occasione. Essa è in grado di trasformare o costruire qualsiasi macchina utilizzabile in un film, sia d'ambientazione contemporanea sia del passato. Sono loro le catapulte utilizzate dai romani nel film *Il Gladiatore*. La pellicola doveva mostrare un imponente esercito che occupava l'isola, serviva quindi una notevole dotazione di mezzi per creare l'impatto visivo che rendesse credibili quelle scene. Furono allora procurati sette camion, pare della casa francese SIMCA, utilizzati a cavallo tra gli anni '50 e '60 e modificati per l'occasione. Anche i tre camion MERCEDES che si vedono nel film non sono originali, bensì camion più moderni trasformati. La ricerca dei dettagli ha portato la *Plus Film Service* a sostituire i motori di tutti questi veicoli con dei Ford V8, motore ancora in produzione, già montato su alcuni mezzi durante la seconda guerra mondiale, che ha mantenuto il suo rumore simile a quello degli anni '40. Sono stati riprodotti i marchi e le iscrizioni per camuffarli. Nel film appare un autoblindo SPA AB 41, che nella realtà storica non fu mai sull'isola. Anche questo mezzo è una riproduzione fedele di un originale, costruito appositamente per l'occasione. La sua corazzatura è reale, funziona in tutte le sue parti compreso il movimento della torretta, il cannone e i portelli. Per la sua realizzazione sono state utilizzate parti di un autoblindo inglese. Tutti gli altri veicoli invece, sono degli originali in gran parte di proprietà della *Plus Film* che affitta alle produzioni.

La collaborazione e partecipazione delle autorità militari greche alla produzione è stata fondamentale. Esse, vincendo un'iniziale diffidenza legata alla scarsa pratica di essere coinvolte in produzioni di film, hanno successivamente messo a disposizione due posamine che furono utilizzate come corvette italiane e due mezzi da sbarco. L'esercito fornì 161 soldati di leva che fecero da comparse tra i militari italiani e i tedeschi.

La nave civile utilizzata nella scena del trasferimento dei giovani greci verso il continente allo scoppio della guerra, prima delle riprese era praticamente in disarmo. La produzione ne sostituì il motore per renderla in grado di navigare potendola in quel modo impiegare nel film.

Nonostante questo sia stato un film "vecchio stile", il ricorso agli effetti computerizzati è stato necessario per eliminare dalla visuale gli elementi indesiderati o per aggiungerne altri indispensabili. Nella scena dello sbarco tedesco, le esplosioni in mare erano state simulate con degli apparati galleggianti azionati ad aria compressa che sollevavano l'acqua. Questi furono eliminati dalle immagini in post produzione, attraverso le tecniche computerizzate. Allo stesso modo furono cancellati i radar posti sulle torrette delle navi e i piloni dell'alta tensione nella città di Sami. Tutti gli aerei tedeschi impegnati nell'attacco e il lancio dei paracadutisti italiani, furono aggiunti alle immagini attraverso le stesse tecniche in post produzione.

La ricostruzione scenica della battaglia ha assorbito molte risorse economiche, necessitando di un notevole sforzo organizzativo e di un perfetto affiatamento tra i vari reparti tecnici coinvolti.

Questa, assieme alle scene delle fucilazioni, erano considerate dal regista il centro della vicenda, in quanto erano state la parte traumatica del romanzo e un evento inaspettato per coloro che non conoscevano i fatti. La battaglia doveva essere una rude interruzione della tranquilla vita sull'isola. Pur essendo delle piccolissime porzioni della storia, circa tre minuti su poco più di due ore di film, sarebbero state le scene più costose. Le distruzioni causate dalle esplosioni potevano essere girate una sola volta, a causa della mancanza di tempo e di risorse per ricostruire e distruggere più volte tutto l'impianto scenografico. Oltre ai *team* dei truccatori e parrucchieri impegnati con gli attori e i manichini, vi erano 14 esperti addetti agli effetti speciali guidati da Richard Conway, che lavorarono mesi per preparare alle distruzioni il set. Va inoltre ricordato che la vicenda prevedeva anche le distruzioni provocate dal terremoto che erano di notevole difficoltà da realizzare.

La scena della fucilazione della batteria di Corelli, necessitò la realizzazione di una *story board* per via della sua difficoltà realizzativa. Per la stessa furono utilizzate due mitragliatrici MG 42 che sparano più di 1200 colpi il minuto. Le riprese effettuate dai quattro angoli, durano circa quattro secondi, necessitando più di 320 colpi a salve dei quali, ognuno dei 16 attori colpiti, doveva mostrarne sei in arrivo. Questi, sotto la camicia, indossavano un corpetto con delle micro-salve che facevano esplodere i contenitori di gomma con la vernice rossa. Gli *stunt* utilizzavano una carica più potente rispetto agli attori, salvo uno della "Scala" che, per migliorare il realismo della sua reazione, volle girare la scena con il corpetto da *stunt*.

Molta attenzione è stata rivolta alla credibilità dello sparo dei cannoni. Per creare il movimento di rinculo di un cannone da 105mm durante il fuoco, sarebbero state necessarie 300 tonnellate di forza per farlo spostare. Essendo una quantità impossibile da produrre, fu costruita una canna di cannone alleggerita, copia perfetta dell'originale, che poteva essere spostata con aria compressa sviluppando una forza di "sole" 1,35 tonnellate.

Tutte le esplosioni del film furono realizzate facendo brillare delle vere cariche esplosive. Nella scena della distruzione di un cannone per mezzo di una bomba aerea, fu realizzato uno scoppio con un quantitativo di dinamite pari a quello contenuto in una bomba originale di *Stuka*. In quell'occasione si ferì uno *stuntman*. Questa breve sequenza, consente a noi spettatori d'intuire cosa significasse subire un'incursione aerea e quali fossero i suoi effetti. Considerando che l'esplosione è stata provocata in condizioni di sicurezza e che nonostante tutto uno *stunt* si sia ferito, dimostra quale potenza dirompente avessero le bombe lanciate da quegli aerei. Le esplosioni in città furono invece a bassa potenza, giacché le scenografie erano tutte realizzate in materiale leggero e di facile distruzione. L'esplosione della mina sulla spiaggia di Mirthos, che doveva anch'essa essere molto spettacolare, fu realizzata attraverso la riproduzione di una copia in vetro-resina di una vera mina, riempita con 2 tonnellate di polvere di marmo e nafta. Nel corso della realizzazione del film, nelle

scene più pericolose si ferirono leggermente solamente due *stuntmen*. Visto il quantitativo di esplosivi necessario, la produzione dovette ottenere il permesso di utilizzo dalle autorità locali, ma il deposito fu posto al sicuro fuori città, sotto il controllo della polizia.

Le riprese delle scene d'azione cominciarono con quella dello sbarco tedesco, che vide impegnate 150 comparse, tutte soldati di leva messi a disposizione dall'esercito greco, che furono addestrate da Richard Smedley alle tecniche militari tedesche e italiane. Seguirono poi quelle della battaglia in città.

Alexandra Byrne, responsabile dei costumi, non aveva mai lavorato in un film ambientato negli'anni '40, nonostante la gran esperienza che le erano valse due *nomination* all'Oscar per i film *Hamlet* (1996 Kenneth Brannagh) ed *Elisabeth* (1998 Shekhar Kapur) [ne vincerà uno con *Elisabeth the Golden Age* (2007 Shekhar Kapur) seguito di quello del 1998]. Per realizzare le 825 uniformi e costumi utilizzati nel film, dovette documentarsi molto, soprattutto nei paesi d'origine. In Italia acquistò delle divise originali che utilizzò come modelli. Le uniformi di Cage e della "Scala" furono confezionate da sartorie teatrali italiane utilizzando fregi e gradi originali del periodo bellico. Secondo la testimonianza di Giovanni Grassi, i gambali indossati dagli artiglieri nel film potrebbero essere considerati un errore di documentazione. Racconta il testimone: "A differenza dei fanti, che portavano le fasce gambiere, [fasce mollettieri] noi artiglieri indossavamo gambali. Un giorno ce li ritirarono perché, si diceva, mancava il cuoio per fare le scarpe. Ci distribuirono le fasce gambiere che non sopportavo perché davano prurito. Avevo di riserva un altro paio di gambali e cercai di approfittarne, ma non fu possibile e fui costretto a cederli."¹⁹⁷ In quel momento, sul mercato non si trovavano con facilità le uniformi tedesche in quanto erano state in larga misura acquistate da Spielberg per la serie *Band of Brothers* e per *Il Nemico alle Porte* (2001 Jean-Jacques Annaud). Il suo *staff*, composto di 46 persone che lavoravano in Inghilterra e, dall'aprile del 2000 a Cefalonia, realizzarono le divise tedesche entro la 12a settimana di riprese. I costumi civili dei personaggi principali furono realizzati appositamente copiando degli originali, mentre gli altri furono procurati nei mercati di Atene. I tessuti furono trattati per provocare un invecchiamento che doveva essere più marcato nella seconda parte della storia, dopo la battaglia e nel dopoguerra. Quelli di Pelagia e Iannis furono prodotti in tre copie con diversi gradi d'invecchiamento, per segnalare visivamente il trascorrere del tempo. I vestiti originali più sdruciti utilizzati dalle comparse, furono assegnati anch'essi per le riprese della seconda parte della storia.

Fu posta particolare cura all'impianto musicale del film, sia durante la presa diretta dei canti, sia nella colonna sonora. Paul Englishby, responsabile musicale, si occupò tra le altre cose d'insegnare a dirigere il coro a Cage e dell'arrangiamento dei canti. Secondo Englishby, gli attori italiani della

¹⁹⁷ P. G. Liuzzi, *op. cit.*, p.67

“Scala” si esercitavano anche al di fuori dei momenti di studio e delle riprese, diventando un’attrattiva. Questo lo aveva portato a convincersi che difficilmente si sarebbero potuti trovare dieci attori inglesi che avrebbero cantato in maniera altrettanto spontanea e naturale. Anche De Bernières rimase impressionato dal comportamento degli attori italiani, che anche fuori del *set*, sembravano i personaggi della storia. Essi avevano instaurato ottimi rapporti con le giovani greche del *cast* e cantavano con molto entusiasmo. Lui stesso, insieme alla fidanzata, fu invitato ad una cena durante la quale assisté ad un concerto che lo impressionò. Una delle ragazze greche gli confidò che tutto ciò accadeva spesso quando erano a tavola. De Bernières raccolse molta riconoscenza tra di loro perché grazie a lui, avevano potuto partecipare ad un film di una *major*. Durante questi momenti Francesco Cabras, l’attore italiano che interpreta il ruolo del soldato con la sigaretta nella scena del disarmo in montagna, ha realizzato un documentario nel *back stage* intitolato *Italians Soldiers*, che mostra anche molte di queste situazioni. L’audiovisivo fu mostrato ad Acqui Terme in occasione della prima del film *Il Mandolino del Capitano Corelli* e partecipò anche al festival di Torino nel 2001.

Per ridurre al minimo gli errori ed avere la possibilità immediata di apportare le correzioni necessarie, fu presente sull’isola anche il montatore Myck Audsley, che lavorava sulle immagini con un ritardo di due giorni rispetto alle riprese giornaliere. Questo era il tempo necessario per inviare in Inghilterra la pellicola girata, per realizzare il suo sviluppo e rimandare a Cefalonia una videocassetta con il girato. Audsley provvedeva al montaggio elettronico e dopo due settimane dalla fine delle riprese, era già pronto il primo montaggio come da sceneggiatura del film. Egli, lavorando in stretto contatto con il regista, la sceneggiatrice e visitando personalmente il set, ha potuto verificare la resa delle riprese. E’ capitato che alcune scene siano state modificate e ri-girate per migliorare il loro montaggio. Anche il lavoro della sceneggiatrice Slovo, anch’essa presente sull’isola, è stato costantemente riadattato, sia in rapporto alle *location*, sia successivamente alla visione del “montaggio di scrittura”, che aveva preso corpo dal lavoro di Myck Audsley. Nell’ottobre del 2000 il film era già pronto per la proiezione pilota e nel maggio del 2001 uscì in Inghilterra.

Alcune cifre dei materiali utilizzati nel film

5 mitra Beretta 38 A, 9 mm

2 mitragliatrici Breda 37, 8 mm

2 pistole Beretta 34, 7,65 mm

10 fucili Carcano 6,5 mm

80 carabine Carcano 6,5 mm

40 carabine Mauser K98

5 mitra MP40, 9 mm

2 pistole Luger 9 mm

2 mitragliatrici MG42, 7,92 mm

45 armi varie

imprecisato numero di repliche in gomma di armi varie utilizzate nei campi lunghi

10.000 sacchetti di sabbia

1.200 metri di telo per tenda

26 tende realizzate

3000 picchetti per tenda

1.000 cassette porta munizioni

2.000 piante

320 tonnellate di macerie

250.000 bottiglie d'acqua bevute

350 bottiglie di crema solare

3.6 Conclusione

Alla luce di quanto letto nei paragrafi precedenti, si comprende come la percezione comune della vicenda di Cefalonia sia stata influenzata da diversi fattori politico-ambientali, i quali si sono modificati ed evoluti al passo della società italiana e del suo immaginario.

Le immagini hanno raccontato con molto ritardo l'episodio, con la particolarità di non provenire da archivi storici bensì dalla *fiction*. Queste, arrivando nel momento in cui la memoria vivente, i suoi testimoni diretti, stava scomparendo, hanno assunto la duplice veste di ricostruzione immaginifica della vicenda e memoria culturale per le generazioni future. I difetti che queste rappresentazioni contengono sono stati affrontati e messi in risalto attingendo sia da studi storici, che da opere letterarie che da memorialistica. Il ricordo è alla base d'ogni documentazione, poiché è lui che ne determina l'esistenza. A differenza delle immagini storiche, le fonti scritte, sulle quali si basa prevalentemente il lavoro degli storici, sono sempre redatte "a posteriori", ricostruendo con la memoria e a volte con l'ausilio di altre fonti scritte, ciò che era necessario ricordare. Si è visto che ciò che è "necessario ricordare", altro non è che un patto culturale determinato dal momento storico che si sta vivendo, da scelte personali più o meno consce e dal controllo che le autorità mantengono sulle fonti, le quali definiscono la qualità del ricordo stesso. Cefalonia è stata tramandata nel tempo attraverso un modello che comprendeva tutti gli elementi tipici del dramma, dell'epopea militare e del mito. Più recentemente, l'attenzione delle narrazioni si è concentrata sui rapporti tra i soldati e la popolazione civile, entrati come spunti di descrizioni anche nei saggi storici, dandole in questo modo una connotazione più umana. Questo cambiamento è probabilmente legato ad un passaggio culturale intercorso nella società, che vede l'ironia eletta tra i mezzi di divulgazione culturale. La tragi-commedia, che ha fatto da motore alla commedia all'italiana nei '60, pare così penetrata nel tessuto culturale, che, come osservato da Giacomo Scarpelli, oggi pare non sia possibile raccontare anche gli episodi più tragici, prescindendo da lei.

Dalla nascita della fotografia e successivamente delle immagini in movimento, la parola cinema in definitiva vuol dire questo, nessuno studio che riguardi l'uomo può prescindere da loro, poiché testimonianze delle sue attività. Nessuno storico oggi potrebbe affermare che se esistessero immagini d'epoche remote queste non aggiungerebbero nulla alle nostre conoscenze. Allo stesso modo, i ricercatori basano i loro studi sul '900 in larga parte proprio sulle immagini, anzi, esse determinano una separazione metodologica negli studi delle epoche storiche.

La censura, nel suo percorso evolutivo, è mutata senza mai scomparire del tutto, il fatto che oggi non sia palesemente riconoscibile la rende più efficace. La falsa "oggettività" o meglio "verità" delle immagini, le rende strumenti perfetti per colpire l'immaginario ma anche per manipolare il

sensu della percezione. L'abitudine nei loro confronti, da parte della società contemporanea, ha fatto sì che più sono in grado di colpire profondamente i sensi dello spettatore, più questo le percepisce per reali. Ciò significa che più sono costruite ed artefatte e meglio soddisfano i requisiti di credibilità da parte di colui che ne fruisce. Il risultato di questo paradosso porta al totale screditamento delle immagini storiche originali, riprese nel momento in cui i fatti accadevano, perché non costruite per colpire i sensi dello spettatore contemporaneo.

La società nella quale viviamo è figlia di quella "società dell'immagine", che tanto ha influenzato la cultura post moderna, ma che non è la sua ultima espressione. L'oggi è perfettamente rappresentato da quella che da alcuni è chiamata "società tecnologica", nella quale la macchina elettronica ha raggiunto un tale livello d'interazione con il suo operatore da fargli aumentare le capacità sensoriali e performative. Agli albori di questa rivoluzione, la supremazia dell'uomo non era minimamente messa in discussione, la macchina era considerata semplicemente un ausilio nelle attività quotidiane. Oggi invece, essa è percepita come una vera e propria estensione del corpo, che ne migliora le funzioni e possibilità, reali e virtuali, verso la quale l'industria del divertimento, sempre attenta alle nuove tendenze, ha mostrato immediatamente un attento interesse assorbendone i principi. Il divertimento quindi, si è moltiplicato nei suoi mezzi espressivi e di fruizione, rimanendo di massa nei numeri ma non collettivo, legato com'è in un rapporto interpersonale uomo-macchina, in modalità e tempi che sono personalizzati e slegati da altri soggetti. Massificato è il numero di queste macchine vendute dall'industria non la loro fruizione, mentre il cinema resta forse uno dei pochi divertimenti tecnologici collettivi, eredità del XIX secolo, rimasto fedele alle origini.

Se nell'epoca della modernità, la cultura di massa tendeva ad uniformare i contenuti attraverso dei mezzi di diffusione che erano simultanei e anche sociali, la post modernità tende a personalizzarli, a frammentarli e ricomporli secondo incontrollabili variabili che sono dettate dall'utilizzatore stesso. Questo permette da un lato elevatissime potenzialità di conoscenze, dall'altro il rischio di non approfondirle. I mezzi d'apprendimento andrebbero quindi integrati tra loro, l'antico e il moderno dovrebbero fondersi attraverso la tecnologia, facilitando in questo modo la conoscenza e il suo aggiornamento. La cultura non dovrebbe però snobbare i nuovi strumenti tecnologici, potenzialmente formativi, solo perché contemporaneamente utilizzati anche dall'industria del divertimento. Capirne le potenzialità e imparare ad usarli secondo i propri scopi, diventa fondamentale per garantire la sopravvivenza del sapere stesso. Vedere un giorno la vicenda di Cefalonia raccontata in fumetti o attraverso supporti multimediali interattivi che potrebbero far convivere la storia con il gioco, contribuirebbe senza dubbio ad aumentare le conoscenze in quelle giovani generazioni che, lontane dai fatti, non avranno altri mezzi per comprenderle. Potrebbe

essere anche in questo modo, che si contribuirà alla sopravvivenza di quel particolare fatto storico nell'immaginario della nazione, della quale i giovani sono il suo futuro.

I musei europei più importanti, si sono dotati di moderne sale multimediali in grado di riprodurre eventi in 4D, ovvero in quattro dimensioni, capaci cioè di procurare anche sensazioni fisiche al visitatore, che si trova così coinvolto nelle situazioni. La tendenza è oramai consolidata, quelli di storia sono un po' in ritardo rispetto a quelli scientifici, ma per attrarre i giovani verso il sapere, bisogna parlare loro una lingua che li coinvolga e li stimoli alla conoscenza anche fisica, ai limiti dell'esperienza ludica. Visitare una vera trincea non lascia le stesse sensazioni trasmesse da una sua verosimile ricostruzione, dove sia possibile respirare gli odori di putrefazione e urina, dove si odano gli scoppi delle granate con il relativo tremore del pavimento e spostamento d'aria. Sono queste le prassi che permettono al visitatore una percezione immediata di cosa sia stata l'esperienza della guerra. Esse non possono però sostituirsi ai luoghi della memoria, ma devono introdurli e spiegarli ad un pubblico che per comprendere deve immergersi fisicamente nella sua ricreazione. Iniziative di questo genere sono molto utilizzate all'estero. Nelle celebrazioni ufficiali di un evento storico, vi è spesso la relativa ricostruzione scenica con sfilate e riproduzioni delle battaglie.

I monumenti, per le generazioni lontane dai fatti, non sono altro che oggetti neutri, percepiti come inerti e muti testimoni di una storia che non sono più in grado di evocare direttamente. La perdita della memoria vivente attinente ad un episodio del passato, vale a dire dei testimoni che ne hanno un ricordo personale diretto, porta ad una fisiologica diminuzione dell'interesse nei suoi confronti e ad una perdita di conoscenze. L'interesse però non si spegne mai completamente, resta latente nella società, nel suo patrimonio culturale, per riemergere in una nuova generazione, nata successivamente ai fatti. Essa li apprende attraverso molteplici canali del sapere, che coinvolgono anche quello dell'immaginario, che altri non è che la sintesi tra il patrimonio di conoscenze acquisite e la loro rielaborazione ideale e immaginifica. Da questi presupposti nasce una nuova produzione storica, letteraria e cinematografica. Questa prassi però, può causare anche la perpetuazione d'errori e omissioni che potrebbero cambiare in maniera sostanziale la vicenda, come nel caso delle *fiction* su Cefalonia.

Molto spesso, di là dei canali pedagogici ufficiali, una società trasmette le proprie esperienze in maniera incontrollata, senza in altre parole seguire un modello organizzato, ma lasciando il predominio ai mezzi di comunicazione che irrompono prepotentemente e senza argini, nell'immaginario collettivo. Sui pericoli e sulle conseguenze di ciò, valga, a titolo d'esempio, quello che ha scritto Henri Ludwigg a proposito dell'influenza avuta sulla società israeliana la cattura e il processo del criminale nazista Adolf Eichmann avvenuto nei lontani 1961 e 1962: "Gli è che i ragazzini, anziché giocare agli indiani, presero a giocare a Eichmann, e accadde che un

marmocchio di otto anni, Dubbie Preiss, che doveva rappresentare la parte del criminale nazista, fu condannato a morte dai suoi compagni di gioco e impiccato, e suo fratello, di tredici anni, riuscì a salvarlo in extremis.”¹⁹⁸ Il controllo quindi, soprattutto se si tratta di giovanissimi, va tenuto ben presente in quanto la neutralità delle immagini televisive, indipendentemente da ciò che mostrano e dallo scalpore che nell’immediato possono suscitare, tendono a rivelarsi “pericolose” in un tempo più lungo, soprattutto se l’esposizione a loro è prolungata. Se per esempio, fossimo alla presenza di un’inflazione d’immagini degli eccidi avvenuti a Cefalonia, questi rischierebbero di perdere la loro tangibile drammaticità, sovrastata dalla banalità del male che li ha prodotti e neutralizzati dalle surreali immagini in bianco e nero che li mostrano. Vedendo oggi le immagini d’archivio, anche le più crude e inedite, la percezione che esse suscitano nello spettatore le fa porre in un tempo storico lontanissimo, molto più lontano di quello realmente passato, che rende problematico, in un pubblico moderno, un totale coinvolgimento emotivo verso il loro contenuto. La nostra percezione a colori e tridimensionale della realtà, le fa percepire oggi come “irreali”, legate più alla sperimentazione “surreale” che alla documentarietà. Per rilanciare l’interesse verso la seconda guerra mondiale nelle generazioni a lei lontane, grazie alla tecnologia computerizzata, si è provveduto a colorare i vecchi filmati ottenendo però risultati ambigui. L’effetto finale, tende spesso a renderle ancora più finte e inverosimili a causa della loro sedimentazione nell’immaginario che le riconosce e fa accettare solo in bianco e nero. Un film ben fatto produce immagini di una qualità infinitamente superiore rispetto a quelle storiche, esse spesso mostrano un punto di vista diretto sull’azione, cosa che gli operatori di guerra non potevano ottenere. Quest’immediatezza le ha fatte penetrare profondamente nell’immaginario perché producono un punto di sguardo privilegiato per il pubblico, per questa ragione è plausibile credere che nel futuro si sostituiranno sempre più diffusamente a quelle d’archivio. Si ha un esempio di ciò nelle produzioni contemporanee di *docufiction*, narrazioni e inchieste arricchite da immagini realizzate per l’occasione, con la presenza d’attori e *troupe* cinematografiche che hanno sostituito il documentario classico di montaggio.

Guardando al processo di Norimberga e a tutti quelli “minori” che si sono susseguiti nel tempo, leggendo le tesi difensive dei responsabili degli eccidi, appare chiaramente la banalità delle loro giustificazioni e lo scarso spessore morale delle persone. Il male, quando colpisce in maniera così profonda e diffusa, offusca la ragione non permettendole di spiegarne razionalmente le motivazioni. Il dolore, è stato per molti dei sopravvissuti un fardello impossibile da vincere, che ha reso difficile trasmettere alle nuove generazioni le loro vicende personali. La ragione non riesce a spiegare e la mente vuole rimuovere il ricordo. Vanno compresi coloro che non hanno voluto raccontare quelle

¹⁹⁸ Henri Ludwig *Io sono Adolf Eichmann* Libri pocket Longanesi &C. Milano 1968 p. 97, 98

esperienze e bisogna essere grati a coloro che sono riusciti a riferirle, spesso vincendo un gran tormento interiore. In questo testo possiamo fortunatamente leggere racconti di protagonisti della vicenda di Cefalonia, ricordati ancora nitidamente a più di sessant'anni dai fatti e, cosa più importante, senza ostilità o rancore.

Il destino dei soldati italiani è stato amaro, hanno combattuto contro tutti gli eserciti in lotta in Europa, con la guerra civile anche contro i loro stessi connazionali e sono stati in prigionia sotto tutte le nazioni, ex nemiche ed ex alleate. Di Nisio, i cui ricordi hanno accompagnato molte pagine di questo lavoro, è un caso di questi. Dopo il suo trasferimento dall'isola a Pireo, fu aggregato come lavoratore in una compagnia tedesca. Questa, seguì la sorte dell'esercito tedesco nei Balcani, terminando la sua campagna con la battaglia di Belgrado. Il reparto fu catturato dai Russi che, quando riconobbero la presenza di prigionieri italiani tra le sue fila, li liberarono grazie all'intervento di una donna, ufficiale dell'armata rossa, che durante la campagna di Russia era stata prigioniera degli italiani e da questi trattata molto bene. Per quella ragione li volle liberare tra il disappunto dei partigiani jugoslavi. A piccoli gruppi questi ex prigionieri tentarono di ritornare in Italia con alterne fortune. Il gruppo di Di Nisio, composto dai suoi commilitoni dei tempi di Cefalonia, incappò in una pattuglia della brigata Garibaldi, formazione partigiana composta da ex appartenenti dell'esercito italiano che, dopo l'8 settembre, si erano uniti alle forze partigiane titine sostenute dagli alleati. Fu loro proposto di unirsi alla lotta partigiana. Mentre erano inquadrati ad ascoltare le parole dell'ufficiale italiano e del commissario politico, un attendente, posto qualche passo dietro i due, fece capire ai compatrioti di accettare l'offerta perché senza alternative. Di Nisio e i suoi compagni, memori dell'invito di rispondere "Mussolini" alle fucilazioni di Cefalonia, non ebbero dubbi ed accettarono immediatamente. Di coloro che rifiutarono l'offerta si persero le notizie. Il suo destino si legò quindi alla lotta partigiana in Jugoslavia che, dopo molti pericoli e peripezie, li vide addirittura costretti ad una vittoriosa battaglia contro gli stessi partigiani jugoslavi, che volevano impedire il loro ritorno in patria e finalmente furono in Italia. Continua Di Nisio: "Trovandomi a Chieti Scalo dopo la guerra, arrivo davanti alla stazione. A una certa distanza vedo uno che mi guarda, penso –Quello è Savino [Savino Fernando, compagno d'arme, di prigionia e di lotta partigiana]-. Ci guardavamo, ad un certo momento abbiamo corso e ci siamo abbracciati. – Beato a Dio che ci ha fatto rivedere. Ti ricordi quando dicevamo che se ritornavamo in Italia, la prima pianta che incontravamo la dovevamo baciare?- C'era vicino un gruppo di giovanotti, noi ci siamo raccontati un po' di cose e loro –Ma voi siete stati stupidi, siete andati a fare la guerra!- Gli

abbiamo detto – Guardate giovanotti che noi non siamo andati a farla, il governo che ci comandava ci ha portato là.- E loro –Siete stati una razza di stupidi!-“¹⁹⁹

Spesso il ritorno, dalla prigionia o dalla resistenza, non è stato accolto con il giusto interesse o rispetto. In particolare il ritorno dei reduci da Cefalonia è stato più beffardo di altri. Da subito si sono sentiti chiedere “Ma chi ve lo ha fatto fare?”. Al di là delle celebrazioni ufficiali, che hanno visto l’episodio spesso commemorato con notevole mobilitazione da parte delle autorità, come ad esempio quelle organizzate dal comune di Bologna nel 1975, è stata invece la società civile non sempre rispettosa della generazione tradita e sfortunata che è dovuta andare in guerra.

Il progressivo disinteresse verso la nostra storia recente, manipolato spesso da motivazioni ideologiche, è stato solo saltuariamente interrotto dall’inerte politica italiana, fino a quando, durante il suo mandato presidenziale, Carlo Azelio Ciampi si è fatto promotore d’iniziative che tendevano alla sua riscoperta e valorizzazione. E’ stato lui a farsi promotore del rinserimento, nella sfilata delle forze armate, delle divise e dei mezzi storici, del ritorno dell’inno nazionale nelle cerimonie e di numerosi patrocini storico-culturali. Soprattutto, sono state le sue iniziative ufficiali nei riguardi dei fatti di Cefalonia, i suoi ripetuti riferimenti, che hanno permesso all’episodio di riemergere permettendone una nuova sedimentazione nel tessuto culturale italiano.

Achille Di Nisio durante le interviste, ripeteva spesso che gli sarebbe piaciuto che il Presidente Ciampi ascoltasse i suoi racconti, che sapesse quello che aveva passato, che avrebbe voluto raccontare anche a lui quello che era accaduto. Ciampi, non aveva mai fatto mistero del profondo legame che lo legava all’Abruzzo e alla sua gente. Egli aveva frequentato il corso ufficiali nella caserma Cocco di Pescara e, dopo l’8 settembre, nel tentativo di raggiungere le forze italiane del sud, fu bloccato a Tagliacozzo (Ch) dalla presenza della linea del fronte. Fu qui accolto, nascosto e nutrito da una famiglia per tutto l’inverno. Questo debito di riconoscenza lo ha, in numerose occasioni, pubblicamente riconosciuto, nutrendo una forte benevolenza verso gli abruzzesi. Era doveroso tentare di realizzare il desiderio di Di Nisio. Una volta raccolte le sue memorie e montato il video, ho pensato di spedirne una copia al Quirinale, al quel primo cittadino che, con tanta umanità, simpatia, competenza e rigore, si contraddistingueva nelle sue iniziative pubbliche in favore degli italiani e della loro storia. La lettera che accompagnava la video-intervista, spiegava il desiderio del protagonista con l’aggiunta che, ignaro dell’iniziativa, il signor Di Nisio sarebbe stato sorpreso e felice di ricevere il saluto del Presidente della Repubblica. Nonostante fosse vicina la fine del mandato, dopo circa un mese dalla spedizione, era l’inizio d’aprile del 2006, ricevo una lettera dalla Presidenza della Repubblica che recita:

¹⁹⁹ Videointervista rilasciata all’autore nel 2004 in *op. cit.* Il contenuto è stato in minima parte adattato senza alterarne il senso

“Gentile Sig. Bruni,

il Presidente della Repubblica ha ricevuto il DVD ‘*L’ultima memoria di Cefalonia*’ da Lei cortesemente inviato.

Il Capo dello Stato desidera farLe giungere il suo ringraziamento per questa realizzazione, frutto di un’accurata analisi documentaria. Le esprime altresì il suo apprezzamento per la sensibilità dimostrata nei confronti del sig. Achille Di Nisio, uno dei reduci della Divisione Acqui, sulla cui testimonianza è in parte basato il suo filmato.

Il Presidente Ciampi Le invia cordiali saluti e auguri per il proseguo della Sua attività e per i progetti futuri.”

Il primo ad essere sorpreso fu naturalmente il sottoscritto. Ricevere una lettera così cordiale, nella quale addirittura il Presidente della Repubblica mi ringraziava per l’iniziativa mi lasciava impressionato. Ero sempre più persuaso dello spessore umano della figura di Ciampi e del suo altissimo profilo di rappresentante istituzionale. Mi attendevo a questo punto una telefonata da Achille che invece non arrivava. Lascio passare qualche tempo pensando che un ritardo postale non gli avesse fatto ricevere la lettera. Non avendo notizie, con molta cautela andai nel negozio della moglie e, prendendola alla lontana, chiesi notizie sullo stato di salute del marito. Non vedendo nessuna reazione particolare le chiesi se fosse giunta una lettera per Achille, da Roma, molto importante. Lei imperturbabile mi rispose di sì, che era stata lei a leggergliela perché lui non ci vede bene e che la reazione era stata un’espressione stupefatta accompagnata da un incomprensibile balbettio di parole. Aggiunse che Achille l’aveva fotocopiata e da giorni ne regalava copie agli amici. Lo incontrai nella piazza del paese, mi mostrò la lettera e me ne regalò una copia aggiungendo che anche il sindaco aveva voluto leggerla. La sua diceva:

“Gentile Sig. Di Nisio,

è pervenuto al Presidente della Repubblica il DVD ‘*L’ultima memoria di Cefalonia*’ che il Sig. Fabrizio Bruni ha voluto cortesemente inviargli.

Il Capo dello Stato desidera farLe giungere il ringraziamento e l’apprezzamento per questa Sua importante testimonianza: il film girato offre un altro prezioso tassello per ricostruire questo tragico momento della nostra storia, l’eccidio della Divisione Acqui a Cefalonia.

Il Presidente Ciampi le invia i suoi cordiali saluti e auguri per il prosieguo di una vita serena.”

Questa lettera è stata una delle più grandi soddisfazioni per Di Nisio, che l’ha ripagato dei momenti di frustrazione e sarcasmo subiti, dovuti spesso al disinteresse o alla noia, da parte degli’interlocutori, di ascoltare da tutti quegli’anni gli stessi discorsi. Purtroppo, queste piccole delusioni, sono state comuni a molti sopravvissuti di Cefalonia o reduci della seconda guerra, e non a tutti sono pervenuti i ringraziamenti per le loro azioni da parte delle autorità.

Bibliografia

- Gianpaolo Pansa, *L'esercito di Salò*, Oscar Mondatori, Milano 1970
- Giovanni Pampaloni, *Apocalisse per un re che scappa*, Loggia de' Lanzi, Firenze 2002
- Isabella Insolubile, *La resistenza di Cefalonia tra memoria e storia*, Quaderni A.N.R.P. 2004
- Pietro Vaenti, *Luci nella catastrofe*, Soc. Ed. Il ponte vecchio, 2002 Cesena
- Manlio Cancogni, *Il ritorno*, BUR Rizzoli, Milano 1974
- Furio Scarpelli, Giacomo Scarpelli, Paolo Virzi, "Cefalonia", *Aperture, punti di vista a tema* n.16, titolo: *Conflitti*, Roma 2004
- Massimo Filippini *I caduti di Cefaloni: fine di un mito*, IBN editori, 2006 Roma
- P. Sorlin, *Cinema e identità europea. Percorsi nel secondo Novecento*, La nuova Italia, Firenze 2001
- David Forgacs *L'industrializzazione della cultura italiana*, il Mulino Bologna 2000
- Nino Arena, *Aquile senza ali*, Mursia, Milano 1970
- Emiliano Giancristofaro, *Tradizioni popolari d'Abruzzo*, Newton Compton Editori Roma 1995
- Gorge D. Ravanis, *Byron in Cephalonia*, Corgialenios Foundation Historical and Cultural Museum of Cephalonia (2003 Argostoli)
- Giuseppe Federico Ghergo, "Il cinema italiano di guerra 1940-1943", *Storia Militare* n. 82 anno XVI nov. 2008, Albertelli editore Parma
- Sara Pesce, *Memoria e immaginario*, Le Mani, Recco – Genova, 2008
- G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, Editorio Riuniti, Roma 1993
- Leo Longanesi, "L'occhio di vetro", *L'italiano*, VIII, n. 17-18, gennaio-febbraio 1933
- Franco La Polla, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Laterza Roma – Bari 1987
- T. Doherty, *Projections of war: Hollywood, American Culture, and World War II*, New York Columbia, University Press 1993
- C. Vincent, *Storia del Cinema*, Garzanti, Milano, vol. I, 1988
- Pasquale Iaccio, *Cinema e Storia percorsi immagini testimonianze* Liguori editore, Napoli, 2007
- H. White, *Storia e narrazione.*, Longo, Ravenna 1999
- Gianni Canova, *L'alieno e il pipistrello*, studi Bompiani, Milano 2000
- L. Jullier, L'Hartmattan, *L'écran post-moderne. Un cinèma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris 1977.
- Fredric Jameson, *Postmodernism, or the cultural logic of the Late Capitalism*, Duke University Press 1991
- R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt, *Littérature et réalité*, Editions du Seuil, 1982
- Susan Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Oscar Mondatori, Milano 2009
- Emanuela Martini, *Cineforum* n. 333, aprile 1994
- Roy Menarini, Massimo Moretti, Andrea Giaime Alonge, *Il cinema di guerra americano 1968 - 1999*, Recco - Genova, Le mani, 1999
- Giuliano Fiorini Rosa, Mario Sesti (a cura di) *Steven Spielberg*, 16 Sript/Leuto, Dino Audino Editore, Roma 1994
- Elena-Bona, www.effettonotteonline.com/news/index.php?option=com_content&task=view&id=983&Itemid=2
- Roberto Nepoti, "Pearl Harbour", *La Repubblica*, 1 giugno 2001
- Henri Bergson, *Il Riso, saggio sul significato del comico*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1991
- Mario Tobino, *Il deserto della Libia*, Einaudi, Torino 1952 (ripubblicato da Mondatori, Milano, nel 2001 e 2009)
- Gian Carlo Fusco, *Guerra d'Albania*, Feltrinelli, Milano, 1961
- Claudio G. Fava, *Alberto Sordi*, Le Stelle Filanti n. 6, Gremese Editore, Roma 1979
- Flavio Merkel, "Gabriele Salvatores", *Script/Leuto*, Dino Audino Editore, Roma 1992
- Enzo Monteleone, *Mediterraneo*, Le Formiche, Baldini e Castaldi, Milano 1992
- Renzo Biasion, *Sagapò*, Einaudi Tascabili, Torino 1991
- Renzo Renzi "L'armata s'agapò" *Cinema Nuovo* n° 4, 1953
- Ennio Flaiano, *Tempo di uccidere*, BUR, Milano 2004
- Thomas Edward Lawrence *I sette pilastri della saggezza*, Grandi Tascabili Newton, Roma 1995
- Alfio Caruso, *Italiani dovete morire*, TEA, Longanesi, Milano 2000
- Mario Rigoni Stern, *Il Sergente nella neve*, Einaudi, Torino 1953
- Giulio Badeschi *Centomila gavette di ghiaccio*, Mursia, Milano 1963
- Pietro Giovanni Liuzzi, *Leali Ragazzi del Mediterraneo, Cefalonia, Settembre '43: Viaggio nella Memoria*, Edit@, Casa Editrice & Libreria, Taranto 2006
- Renzo Apollonio, *La Divisione da Montagna "Acqui" a Cefalonia e Corfù 1943*, Città di Torino, 1985
- Romualdo Formato, *L'eccidio di Cefalonia*, Mursia, Milano 1968
- G. Rochat e M. Venturi (a cura di), *La Divisione Acqui a Cefalonia, Settembre 1943*, Mursia, Milano 1993
- Nicola e Costantino Ruscigno, *Patria senza Stato, Cefalonia, Settembre 1943 tra memoria e futuro*, Edit@, Casa Editrice & Libreria, Taranto 2009
- Gian Enrico Rusconi, *Cefalonia, quando gli italiani si battono*, Gli struzzi, Einaudi, Torino 2004
- Attilio Tamaro, *Due anni di guerra 1943 – 1945*, Tosi, Roma 1948
- "Badoglio è il primo condannato al 'processo' di San Mauro", *Il resto del Carlino*, Cesena, 11 agosto 2009. ilrestodelcarlino.ilsole24ore.com/.../217483-badoglio_primo_condannato.shtml
- Isabella Insolubile, "Quando la televisione ricorda", *Rassegna della a.n.r.p.* anno XXVIII, n. 5/6/7, maggio-luglio 2005
- Paolo Paloetti, *I traditi di Cefalonia*, Collana storica, Fratelli Frilli Editori Genova 2003

Lefty Freeman, *Note stonate dal mandolino del capitano Corelli*, Marvia Edizioni, Voghera, 2003

Louis De Bernières, *The captain Corelli's mandolin*, Vintage, London, 1999

Louis De Brenières, *Il Mandolino del Capitano Corelli*, TEADUE, Milano, 2006

Gabrio Lombardi, *L'8 settembre fuori dall'Italia*, Mursia, Milano, 1966

Luigi Ghilardini, *Sull'arma si cade ma non si cede*, 6a ed., Genova 1965

Lamberti Sorrentino, *Da bel ami a Lili Marlene*, Bompiani, Milano, 1980

Paolo Paoletti, *Cefalonia 1943, una verità inimmaginabile*, Franco Angeli, Milano, 2007

Steve Clark, *Captain Corelli Mandolin the illustrated film companion*, Headline Book Publishing, London 2001

Dati incassi *Il mandolino del Capitano Corelli* disponibili su: www.imdb.com/title/tt0238112/business

D. Bordwell, K. Thompson, *L'Art du Film une introduction*, De Boeck & Larcier s.a., Bruxelles, 2000

Francesco Costa, *Francis F. Coppola*, Script/Leuto, Dino Audino Editore, Roma 1992

Gianni Rondolino, *Roberto Rossellini*, L'Unità/Il Castoro Cinema, Milano, 1995

C. Barabba, A. Vannini, *Sogni Proibiti*, Il Pellicano Cinema, Vallecchi, Firenze 1979

Piercarlo Fabbio, *Guida al cinema Comico*, Gammalibri, Milano 1979

Uff. Storico della Marina Militare, *La Battaglia dei convogli 1940-1943*, Roma, 1994

Mediterraneo Ass. italo-greca di Cefalonia e Itaca (a cura di), *La Divisione Acqui a Cefalonia*, Argostoli, 2003

Istituto Multimediale Internazionale Scrittura e Immagine (a cura di), *Alberto Sordi storia di un italiano*, Edgars, Pescara, 1995

Istituto Multimediale Internazionale Scrittura e Immagine (a cura di), *L'attore tra qualità e identità*, Edgars, Pescara, 1997

Jean Baudin (direttore), *Vita e Morte del Soldato Italiano nella Guerra Senza Fortuna*, Edizioni Ferni, Ginevra, 1973 (12 volumi)

Marcello Venturi, *Bandiera Bianca a Cefalonia*, Le Mani, Recco – Genova, 2001

Enrico Solito, *Cefalonia 1943 lettere dal massacro*, Hobby & Work, Bresso (MI), 2008

Santi Corvaja, *Gli Eroi di Cefalonia Settembre 1943*, Edizioni Horizon, Atene (Concesso da Storia Illustrata, Mondatori, Milano, 1984)

Remigio Zizzo (a cura di), *Ottobre 1940: la campagna di Grecia*, Italia Editrice, Campobasso 1995

Paolo Marzetti, *Uniformi e Distintivi Italiani 1933 – 1945*, Ermanno Albertelli Editore, Parma, 1995

Henri Ludwigg *Io sono Adolf Eichmann* Libri pocket Longanesi &C. Milano 1968

Roberto Balzani, Alberto De Bernardi, *Storia del mondo contemporaneo* Paravia Bruno Mondatori Editori, Milano 2003

Gianluca Formichi (a cura di), *Storia Illustrata della Prima Guerra Mondiale*, Giunti, Firenze, 1999

Flavio Fiorani (a cura di), *Storia Illustrata della Seconda Guerra Mondiale*, Giunti, Firenze, 2000

Filmografia (titoli in edizione italiana)

I giorni dell'amore e dell'odio, Cefalonia (2001 Clavier Salizzato)
Cefalonia (2005 Rai, Riccardo Milani) TV
Cefalonia tra memoria e immaginario (2010 Fabrizio Bruni) Documentario
L'ultima memoria Cefalonia (2005 Fabrizio Bruni) Documentario
Generazione tradita (2007 Fabrizio Bruni) Documentario
Bengasi 1941 (1942 Augusto Genina)
Quelli della montagna (1942 Aldo Vergano)
Roma città aperta (1944/1945 Roberto Rossellini)
La grande guerra (1959 Mario Monicelli)
I sette fratelli Cervi (1968 G. Puccini)
Mediterraneo (1991 Gabriele Salvatores,)
Le rose del deserto (2006 Mario Monicelli)
Porzus (1997 Enzo Martinelli)
Piccoli maestri (Daniele Lucchetti, 1998)
El Alamein la linea di fuoco (2002 Enzo Monteleone,)
Il sergente York (1941 Howard Hawks)
Rommel la volpe del deserto (1951 Henry Hathaway)
Duello nell'Atlantico (1957 Dick Powell)
I giovani leoni (1958 Edward Dmytryk)
Uno specialista – Ritratto di un criminale moderno (1999 Eyal Silvan) Documentario
Shoah (1985 Claude Lanzmann) Documentario
Schindler's list (1993 Steven Spielberg)
Salvate il soldato Ryan (1998 Steven Spielberg)
Niente di nuovo sul fronte occidentale (1930 Lewis Milestone)
Guerre Stellari (1977 George Lucas)
Il Pianista (2002 Roman Polansky)
Il grande uno rosso (1981 Samuel Fuller)
L'Impero del Sole (1987 Steven Spielberg)
Platoon (1986 Oliver Stone)
La storia d'Italia del XX secolo (1993 Folco Quilici) serie documentaria
Storia di un italiano (1979, 1981, 1986 RAI Due Alberto Sordi)
Notting Hill (1999 Roger Michell)
L'ultima memoria di Pietro Vaenti (2009 Fabrizio Bruni) Documentario
Via da Las Vegas (1996 Mike Figgis)
Shakespeare in Love (1998 John Madden)
Elisabeth the Golden Age (2007 Shekhar Kapur)
Il Nemico alle Porte (2001 Jean-Jacques Annaud)
Italians Soldiers (2001 Francesco Cabras) Documentario

Apocayipse Now (1979 Francis Ford Coppola)
Pearl Harbour (1991 Michael Bay)
Il Gladiatore (2000 Ridley Scott)
Troy (2004 Wolfgang Petersen)
Il Mandolino del Capitano Corelli (2001 Jhon Madden)
U-boot 96 (1981 Wolfgang Petersen)
Stalingrad (1992 Joseph Vilsmaier)
Marrakech express (1989 Gabriele Salvatores)
Turnè (1990 Gabriele Salvatores)
Lanterne rosse (1991 Zhāng Yímóu)
Italiani brava gente (1965 Giuseppe De Sanctis)
La marcia su Roma (1962 Dino Risi)
Il Postino (1994 Michael Radford/Massimo Troisi)
Tutti a casa (1960 Luigi Comencini)
I due colonnelli (1962 Steno)
I due nemici (1961 Guy Hamilton)
Band of Brothers (2001 HBO, Stiven Spielberg)
Concorrenza sleale (2000 Ettore Scola)
8 settembre (2003 RAI Tre, Andrea Bevilacqua) TV
Baciami Piccina (2006 Roberto Campanelli)
Lettere da Iwo Jima (2006 Clint Eastwood)
Tempo di uccidere (1989 Giuliano Montaldo)
Scemo di guerra (1985 Dino Risi)
La Buona Battaglia – Don Pietro Pappagallo (2006 RAI Uno, Gianfranco Albano) TV
N. Io e Napoleone (2006 Paolo Virzi)
Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa (1968 Ettore Scola)
Lawrence d'Arabia (1962 David Lean)
I Girasoli (1970 Vittorio De Sica)
Hamlet (1996 Kenneth Brannagh)
Elisabeth (1998 Shekhar Kapur)



Figura 1: retro di villa Valianos al tempo della guerra.

Il terremoto del 1953 ne provocò il crollo. L'unica parte che si salvò fu il soggiorno al pian terreno, qui nascosto dagl'alberi. Fu utilizzato come mensa ufficiali dal comando di divisione. (archivio Matiatou)



Figura 2: retro villa Valianos oggi.

Le grandi finestre sono quelle del soggiorno, sopra il quale è stata realizzata una terrazza per preservarlo da futuri crolli. (archivio Bruni)



Figura 3: interno soggiorno di villa Valianos.
 Irène Matiatou e il marito Jaques Facon seduti al tavolo sul quale fu firmata la resa ai tedeschi. Il pavimento e il mobilio principale sono gli stessi che arredavano la casa negl'anni '40. (archivio Bruni)



Figura 4: soggiorno di villa Valianos visitato dalla missione italiana nel 1948. In primo piano padre Ghilardini.



Achille Di Nisio



Tonia Farandatou e Antonia Rouchota



Pietro Vaenti



Irène Matiatou