

Sergio Spinnato

Italiani nella neve: Il cinema della campagna italiana di Russia

Introduzione

Nel maggio-giugno 1940, dopo la sigla dell'armistizio franco-tedesco a Compiègne, Hitler emanò delle direttive per intensificare le azioni aeree su Londra e sulla Manica con lo scopo di spingere il governo britannico a chiedere la pace ed avere così la vittoria totale in Europa.¹ Queste aspettative furono ben presto disattese, in quanto il Regno Unito, sostenuto da crescenti aiuti americani, non aveva alcuna intenzione di arrendersi. Hitler, prendendo coscienza di tale situazione, decise di forzare le tappe e rivolgere la propria potenza bellica verso l'Unione Sovietica (*Operazione Barbarossa*), ordinando che l'attacco avrebbe dovuto avere luogo entro e non oltre il 22 giugno 1941. In questa data, lungo il confine russo-tedesco, era pronta a fronteggiarsi una forza complessiva di 7.750.000 uomini, divisi tra sovietici, tedeschi e i relativi alleati.²

Nel frattempo Mussolini, informato dell'inizio delle ostilità, ordinò di velocizzare la preparazione di un contingente militare da inviare in Russia. In quel momento l'Italia viveva un'esperienza bellica molto ridimensionata rispetto alle aspettative iniziali. Entrata in guerra nel giugno 1940 con l'intento di spartire il bottino con la Germania, l'Italia faticò a conseguire vittorie di livello soprattutto in Africa Settentrionale, in Grecia e in Etiopia.³ Fu con questo spirito depresso che venne costituito il Corpo di Spedizione italiano in Russia (CSIR) e posto agli ordini del generale Giovanni Messe. Il primo ciclo di operazioni, nonostante le innumerevoli mancanze dell'esercito italiano, fu per le forze dell'Asse sostanzialmente positivo. Infatti i tedeschi e i suoi alleati arrivarono a minacciare direttamente Leningrado e Mosca, e a conquistare Kiev, Stalino e il bacino industriale del Donez.

Dopo un periodo di stasi dovuto all'arrivo del gelido inverno russo, in vista della ripresa delle operazioni, complice il buon andamento del ciclo estivo - autunnale, il comando italiano decise che il CSIR venisse trasformato nell'8^a Armata italiana (Armir) aumentandone il numero delle divisioni da tre a dieci e affidandone

¹ Andreas Hillgruber, *Storia della Seconda Guerra Mondiale. Obiettivi di guerra e strategia delle grandi potenze*, Laterza, Roma - Bari, 1987, pp. 44-45. [Ed. orig. *Der Zweite Weltkrieg, 1939-1945: Kriegsziele und Strategie der grossen mächte*, Kohlhammer, Stuttgart, 1982].

² Stato maggiore dell'esercito, Ufficio storico, *Le operazioni delle unità italiane al fronte russo, 1941-1943*, Ufficio storico SME, Roma, 2000, p.22.

³ Ivi, p. 58.

il comando al generale Italo Gariboldi.⁴ Contemporaneamente Hitler, in funzione delle nuove operazioni dell'estate 1942, ordinava di conquistare l'arco del fiume Don fino a Stalingrado, e da qui puntare a sud in direzione del Caucaso procedendo successivamente alla conquista di Baku.⁵ In realtà queste direttive resteranno soltanto progetti, in quanto i tedeschi, dopo aver cinto d'assedio Stalingrado per quattro mesi, subirono la violenta controffensiva sovietica (*Operazione Urano*) che trasformava le forze tedesche guidate dal generale Paulus da assediati in assediati.⁶ Dopo l'enorme successo nell'area di Stalingrado, il comando sovietico, nella persona del generale Zukov, decise di liberare con due successive operazioni (*Piccolo Saturno* e *Ostrogozsk – Rossosc*) l'intero arco del fiume Don.⁷ Queste operazioni, compiute tra il dicembre 1942 e il gennaio 1943, causarono la rotta delle forze italiane, rumene, ungheresi e tedesche che furono costrette a compiere a piedi una tragica ritirata combattendo sia contro le forze sovietiche sia contro i rigori del terribile inverno russo.

Dopo aver brevemente esposto le vicende militari della campagna italiana di Russia, riteniamo sia utile analizzare i medesimi eventi attraverso l'ausilio di materiale filmico. L'idea di base non è tanto quella di realizzare un semplice racconto cinematografico ma di adoperare il cinema stesso, al pari di altre fonti storiche, come strumento attraverso il quale mettere in luce le molteplici peculiarità di questo episodio storico. Tale ricerca, compiuta con il supporto di testi di storia del cinema come quelli realizzati da Gian Piero Brunetta e dal Centro Sperimentale di Cinematografia, ha come fine di analizzare la produzione cinematografica, audiovisiva e teatrale prodotta dalla seconda guerra mondiale ai giorni nostri. Tale materiale è così corposo tale da fornire una lettura sufficientemente approfondita di questo cruciale episodio della storia militare italiana. In questa direzione, la sezione relativa alla divulgazione scientifica appare notevole non soltanto in termini quantitativi ma anche per ciò che concerne il livello qualitativo.

Il cinema della campagna italiana di Russia, al pari di altri grandi filoni cinematografici come quello della guerra in Vietnam e, in anni più recenti, della guerra in Iraq, realizza tutte le possibilità d'incontro tra il cinema e la storia. Naturalmente questo racconto cambia in base agli anni che passano; per esempio *L'uomo dalla croce* è un racconto molto diverso da *Italiani, brava gente*. Da questo punto di vista, è interessante vedere come viene declinata non solo la storia, ma la memoria della partecipazione italiana in Russia. Questa spedizione militare, aldilà

⁴ Gian Carlo Fusco, *La lunga marcia*, con una nota di Beppe Benvenuto, Sellerio, Palermo, 2004, p. 86.

⁵ Stato maggiore dell'esercito, Ufficio storico, *Le operazioni delle unità italiane al fronte russo*, cit., p. 112.

⁶ Richard Overy, *La strada della vittoria. Perché gli Alleati hanno vinto la seconda guerra mondiale*, Il Mulino, Bologna, 2011, p.174 [Ed. orig. *Why the Allies Won*, Pimlico, London, 1996].

⁷ Per *Piccolo Saturno* vedi Richard Overy, *La strada della vittoria. Perché gli Alleati hanno vinto la seconda guerra mondiale*, cit., p. 125; per *Ostrogozsk – Rossosc* vedi Carlo Vicentini, *Il sacrificio della Julia in Russia*, prefazione di Giorgio Rochat, Gaspari, Udine, 2011, p. 59.

degli innumerevoli aspetti politici e strategici, offre numerosi spunti di riflessione per quanto concerne il risvolto umano della vicenda. In effetti questo episodio, unito al fascino e alla mitizzazione che avvolge il mondo alpino, ha ancor oggi la capacità di smuovere le coscienze di generazioni cronologicamente molto distanti da esso, diventando base prediletta per racconti, film e opere teatrali.

Iniziamo la nostra disamina dall'analisi del cinema di produzione italiana che, nel corso degli anni, ha più volte analizzato le vicende in terra di Russia e i suoi contraccolpi in Italia. La filmografia di questo ambito copre un arco di tempo molto vasto, che va dai primi anni '40, cioè in piena guerra mondiale, sino alla fine degli anni '80. Dagli anni '80 in poi il racconto della guerra in Russia, fatta eccezione per un rinnovato interesse storiografico e documentaristico, ha subito una forte flessione. La campagna di Russia, complice la progressiva scomparsa dei reduci di guerra che rappresentavano la vera memoria storica, ha perso *appeal* nei confronti delle produzioni televisive e cinematografiche che tendono a considerare questo tema poco appetibile sul mercato. In realtà effettuando una rapida ricerca sul web, ci siamo imbattuti in decine di siti che richiedono a gran voce la realizzazione di una fiction sui fatti di Russia, con un'operazione analoga a quella realizzata dalla RAI sui fatti di Cefalonia e di El Alamein.

Il Neorealismo

«Aderire alla realtà come sudore alla pelle». Con questa semplice frase, lo sceneggiatore e scrittore Cesare Zavattini riassume l'essenza del Neorealismo. Il cinema, come in realtà tutte le forme d'arte, non restò insensibile alla forte richiesta di rompere con gli schemi del passato e iniziare a raccontare la realtà attraverso la realtà stessa.⁸

Il paese era uscito moralmente e materialmente distrutto dal secondo conflitto mondiale. Gli addetti cinematografici esprimevano il forte desiderio di superare, una volta per tutte, quella produzione cinematografica che aveva dominato i primi anni '40 e che era stata ribattezzata come "cinema dei telefoni bianchi". Questi film, ambientati in un'idealizzata Ungheria, narravano perlopiù vicende amorose di persone della ricca borghesia e dell'aristocrazia. La definizione di telefoni bianchi fa riferimento al perenne lusso in cui i film erano ambientati. Per l'appunto il telefono bianco, più costoso rispetto al comune nero bachelite, divenne

⁸ Cesare Zavattini, *Il neorealismo secondo me*, in *Rivista del cinema italiano*, III, 3 marzo 1954, pp. 18-27 (relazione al Convegno sul neorealismo tenuto a Parma il 3-4-5 dicembre 1953, ripubblicata in *Idem, Neorealismo ecc.*, a cura di Mino Argentieri, Milano, Bompiani, 1979).

il simbolo di tale produzione cinematografica.⁹ Dal punto di vista materiale, anche i luoghi demandati alla produzione cinematografica erano momentaneamente inservibili. Un esempio su tutti era rappresentato dagli studi di Cinecittà. Gli studi, fondati nel 1937 e diventati fulcro della vita cinematografica del paese, nel 1943 erano stati abbandonati ed erano diventati luogo di rifugio per un gran numero di sfollati. Fu partendo da queste necessità che i registi iniziarono a spostare i set dai teatri di posa alla strada, con attori non professionisti presi proprio dalla strada.

Convenzionalmente il Neorealismo ebbe inizio con *Ossessione* di Luchino Visconti del 1943 anche se la consacrazione a livello mondiale avvenne due anni dopo con il successo di *Roma città aperta* di Rossellini. In realtà esiste un film, realizzato dallo stesso Rossellini, che può essere indicato come un “prologo” del Neorealismo. Questo film è *L'uomo dalla croce*.

Il film, datato 1943, ispirandosi alla figura di Don Reginaldo Giuliani, morto durante la guerra d’Etiopia, racconta le vicende di un cappellano militare aggregato ad un gruppo corazzato operante sul fronte russo, in Ucraina. Con questa pellicola, Rossellini va a chiudere quella che, nel gergo cinematografico, viene definita la “trilogia della guerra fascista”. Il primo film era stato *La nave bianca* del 1941, il secondo *Un pilota ritorna*, uscito alla fine del 1942 ed infine *L'uomo dalla croce*.¹⁰ In tale trilogia, Rossellini affronta gli elementi delle tre armi, seguendo un preciso progetto: marina, aviazione ed esercito. L’intento del regista romano è quello di porre al centro del racconto «l'uomo, il soldato ferito, che anela alla riconciliazione, alla ricongiunzione, all'unità».¹¹

D'altro canto la scelta di raccontare storie di uomini in divisa è data dalla necessità di sottostare alle direttive propagandistiche del Minculpop, che voleva mostrare agli italiani l’eroismo delle sue forze armate. Questo contrasto di fondo, già presente negli altri due film, si rivela ancora più marcato proprio ne *L'uomo dalla croce*. Il film, sia dal punto di vista stilistico sia tecnicamente, viene convenzionalmente diviso in due parti. La prima parte, filmata in esterna, con scene in aperta campagna, è caratterizzata da un racconto degli avvenimenti bellici con sequenze in campo lungo dove figurano carri armati, reparti di cavalleria e battaglioni di soldati. La seconda parte, invece, venne girata nei teatri di posa di Cinecittà e la stessa ambientazione è quella di un luogo chiuso, *l'isba*. Qui, con

⁹ Giovanni Gozzini, *Fascismo in Enciclopedia del cinema*, 2003. [online] Disponibile in:

[http://www.treccani.it/enciclopedia/fascismo_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/fascismo_(Enciclopedia-del-Cinema)/) [Ultimo accesso 04/07/2016]

¹⁰ Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime, 1929 - 1945*, Ed. Riuniti, Roma, 2001, pp. da 153 a 155.

¹¹ Adriano Aprà, *Storie di guerra: De Robertis e Rossellini*, 07/04/2015. [online] Disponibile in: <http://www.adrianoapra.it/?p=1137> [Ultimo accesso 30/06/2016]

un'atmosfera cupa e piani ravvicinati, il racconto è dominato dalla riflessione delle conseguenze dei combattimenti.¹²

Proprio in questa seconda parte del film convivono, con una certa difficoltà, gli intenti di propaganda e la visione del regista. Ma da dove ha origine questo contrasto narrativo?

Non bisogna dimenticare che l'Italia dell'epoca era un paese governato da una dittatura e che il Minculpop dava l'autorizzazione soltanto a quei film che manifestavano la loro adesione alla linea del partito fascista. Partendo da tale premessa, la sceneggiatura fu affidata ad Asvero Gravelli, giornalista e sceneggiatore di provata fede fascista. Nonostante ciò, Rossellini riuscì ad inserire la sua idea di cinema, mantenendo però alcune scene previste dalla sceneggiatura originale di Gravelli. In questo senso la sequenza più significativa è quella dell'interrogatorio del cappellano. La scena ambientata in una scuola vede l'inquisitore russo rappresentato come un "diverso" non solo dal punto di vista ideologico e religioso ma "diverso" anche fisicamente, in quanto viene ritratto deturpato da un profondo eczema che lo costringe a vivere quasi totalmente bendato.¹³ Rossellini, quindi, edulcorando i toni enfatici della propaganda, riesce ad introdurre via via la sua idea di cinema, facendo diventare *L'uomo dalla croce* l'ultima tappa prima della stagione del Neorealismo di cui proprio Rossellini ne sarà il fondatore con *Roma città aperta* (1945).

Gli elementi che legano il Rossellini "fascista" a quello "neorealista" sono «motivi stilistici, tipo di sguardo, strutture narrative, costruzione dei personaggi, rifiuto di certi tipi di convenzioni, capacità di sintesi significanti fulminee, genesi di un'idea di cinema destinata ad agire a largo raggio nel dopoguerra molto al di là dei limiti del neorealismo». ¹⁴La stessa costruzione del cast segue i dettami del cinema neorealista, portando Rossellini a scegliere degli attori non professionisti. Il film ebbe una scarsissima circolazione e ad oggi è una delle pellicole meno conosciute della produzione rosselliniana. Il mancato successo è da ricondurre a due motivi: il primo è che il film fu frettolosamente bollato come una pellicola di mera propaganda fascista e per tale motivo risultò sgradito anche nell'immediato dopoguerra; l'altro motivo è la data di rilascio del film. Infatti, *L'uomo dalla croce* venne distribuito nelle sale nel giugno 1943, senz'altro uno dei periodi meno indicati per il lancio di un film.

Il secondo film dedicato ad uno dei tanti aspetti della campagna di Russia è *Il Cristo Proibito* (1951).

Il giornalista e scrittore nonché regista del film Curzio Malaparte, all'interno di *Appunti per un'intervista*, si domanda se il suo film potrà essere definito a pieno titolo un film neorealista. La risposta è inequivocabilmente positiva, adducendo al

¹² Adriano Aprà, *Storie di guerra: De Robertis e Rossellini*, 07/04/2015. [online] Disponibile in: <http://www.adrianoapra.it/?p=1137> [Ultimo accesso 01/07/2016]

fatto che i suoi romanzi *Kaputt* (1944) e *La Pelle* (1949), potevano essere definiti precursori del Neorealismo cinematografico.

Il Cristo Proibito, che per inciso rappresenta l'unica fatica cinematografica di Malaparte, racconta la vicenda di Bruno, tornato nella natia Montepulciano dopo anni di prigionia in Unione Sovietica. Ma a differenza degli altri reduci, la sua felicità per il ritorno è offuscata dalla morte del fratello partigiano, ucciso dai tedeschi a causa del tradimento di un compagno.

Il Cristo Proibito, in considerazione delle sue caratteristiche tecniche e narrative, può essere presentato come un ponte tra la corrente neorealista e l'estetismo, di cui proprio il Neorealismo si era dichiarato oppositore. Gli elementi comuni alla filosofia neorealista sono molteplici, a cominciare dalla tematica, ossia il ritorno in patria di un reduce con tutte le situazioni che ne scaturiscono. In tal senso, Malaparte procede su due livelli. Da una parte analizza lo stato d'animo del reduce soffermandosi sulle miserie patite in guerra, in prigionia e alle difficoltà di adattarsi alla nuova vita. Dall'altra pone l'accento sulle sofferenze, sui soprusi, sulle rappresaglie subite dal piccolo borgo durante l'occupazione nazi-fascista e alla conseguente volontà di dimenticare e guardare avanti, andando così a delineare il perfetto quadro dell'incomunicabilità. Quest'ultima tematica è riscontrabile in altri grandi classici del cinema neorealista come *Il bandito* (1946) di Alberto Lattuada e *Napoli Milionaria* (1950) di Eduardo De Filippo.

Oltre a tale tematica esistono altri elementi comuni ad uno dei più popolari risultati del Neorealismo italiano, cioè *Riso amaro* (1949) di Giuseppe De Santis. Aldilà della comune presenza di Raf Vallone, all'inizio del film ascoltiamo una voce fuori campo di un operaio lombardo che, sorvolando il paesaggio toscano, «introduce una sorta di testimonianza "in diretta" analoga alla radiocronaca della partenza delle mondine che apre il film di De Santis». ¹⁵ La scena della vendemmia, con «generosa esibizione delle nudità delle giovani contadine», riporta alla mente la prorompente femminilità di Silvana Mangano in *Riso Amaro*, che tanto scandalo aveva portato nell'Italia dell'epoca. Infine le musiche e i canti, di cui Malaparte se ne occupò personalmente, richiamavano i suoni che grande parte avevano avuto in *Riso Amaro*. ¹⁶

Si allontana in maniera evidente dall'ideologia neorealista «una resa di gusto decisamente pittorico (e comunque fortemente stilizzato) del paesaggio toscano e la commistione, nella sequenza della processione, tra elementi folkloristici, un simbolismo alquanto ermetico e raffinate citazioni pittoriche (da Goya a De Chirico)». ¹⁷ Inoltre Malaparte, attraverso dialoghi che rendono evidente le analogie

¹⁵ *Storia del cinema italiano, 1949 – 1953*, Ed. Bianco & nero – Marsilio, Roma – Venezia, 2003, p. 137.

¹⁶ *Ibidem*

¹⁷ *Ibidem*

tra il sacrificio di mastro Antonio e il sacrificio di Cristo, tenta di farsi interprete di un esasperato simbolismo religioso, contro cui proprio il Neorealismo si era battuto.

Proseguendo nel solco della tradizione neorealista, nel 1952 il regista pugliese Francesco De Robertis realizza *Carica Eroica*. La pellicola rievoca le vicende dell'ormai mitico reggimento *Savoia cavalleria*, durante la campagna di Russia. Il *Savoia*, comandato dal colonnello Alessandro Bettoni, impiegato come unità di pattuglia nell'ambito della prima battaglia difensiva del Don, nella mattina del 24 agosto 1942 si rendeva protagonista di una vittoriosa carica passata alla storia come la carica di Isbuschenkij. Questo episodio oltre ad essere ricordato, erroneamente come l'ultima carica della storia della cavalleria italiana, rappresenterà una delle poche note liete dell'avventura italiana in Russia.¹⁸

Carica Eroica è un film, come d'altro canto l'intera filmografia di De Robertis, caratterizzato da un'impostazione documentarista entro la quale sono riscontrabili elementi neorealistici.

Il film, per l'argomento trattato, ossia l'azione di un reparto di cavalleria, rappresenta un *unicum* nella produzione di De Robertis. Infatti il regista, nella sua vasta filmografia, ha ambientato gran parte delle pellicole nell'ambiente della marina. In questo ambito ricordiamo *Uomini sul fondo* del 1941, *Alfa Tau!* del 1942 e, in veste di sceneggiatore e supervisore, *La Nave Bianca* del 1941, per la regia di Rossellini. Per l'appunto De Robertis, oltre ad essere stato ufficiale della Marina Militare, era responsabile del centro cinematografico del Ministero della Marina.¹⁹ Il taglio che il regista fornisce in *Carica Eroica* è il medesimo presente in tutti i suoi film. Il chiaro intento di De Robertis è quello di esporre i fatti d'arme con particolare attenzione alle fonti avvicinandosi, in tal modo, al genere del documentario, raccontando il risvolto umano di queste imprese militari, facendo attenzione a non cadere nella retorica.²⁰ Il regista, pur mantenendo intatte le caratteristiche che erano comuni a tutti i suoi film, procedette ad introdurre delle innovazioni sia in campo narrativo sia in campo tecnologico. Dal punto di vista narrativo, *Carica Eroica* si era perfettamente allineato alla tendenza dei primi anni '50 che «cerca di recuperare certo patriottismo, quasi ci fosse stata, prima dell'8 settembre, una guerra buona della quale è bene non dimenticarsi. Film tesi a esaltare l'eroismo dei nostri combattenti, che agiscono come se in quel momento in Italia non esistessero un governo e un regime, che si battono in nome del dovere e del sacrificio».²¹ Coevi al film di De Robertis troviamo *I sette dell'Orsa maggiore* (1953) e *Divisione Folgore*

¹⁸ Giovanni Messe, *La guerra al fronte russo: il Corpo di spedizione italiano (CSIR)*, Rizzoli, Milano, 1954, p. 211.

¹⁹ Massimo Causo, *De Robertis* in *Enciclopedia del cinema*, 2003. [online] Disponibile in: [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-de-robertis_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-de-robertis_(Enciclopedia-del-Cinema)/) [Ultimo accesso 05/07/2016]

²⁰ *Ibidem*

²¹ *Storia del cinema italiano, 1949 - 1953*, cit., p. 44.

(1954), entrambi diretti da Duilio Coletti.²² Dal punto di vista tecnico, il film apparve ricco di formule tipiche del *war movie* hollywoodiano: l'innovativa gestione del montaggio, diretto da Franco Fraticelli, prevedeva l'accostamento in rapida successione di riprese in primo piano, piano medio e piano lungo; l'idea di realizzare riprese dal basso, al livello del terreno, fornendo in tal modo un'idea di estrema dinamicità all'intera sequenza.²³ In tal senso, la scena più fortemente influenzata dal cinema western americano degli anni '40 è quella del finale in cui il *Savoia Cavalleria* procede alla carica contro i soldati russi.²⁴ Il cast, seguendo i dettami neorealistici, era costituito da attori non professionisti. In mezzo a questa marea, per così dire, di dilettanti ci furono tre attori che, nel corso della loro carriera, raggiunsero in diversa misura un posto di rilievo nello *star system*. Essi furono Domenico Modugno, Gigi Reder e Franco Fabrizi.

Proseguendo il nostro cammino lungo il cinema neorealista della campagna di Russia giungiamo al 1964. In questo anno il regista Giuseppe De Santis, già noto al grande pubblico per i successi di *Riso Amaro* (1949) e *Non c'è pace tra gli ulivi* (1950), emigra in Russia dando così origine alla prima coproduzione del cinema italiano con l'Unione Sovietica. Ad oggi viene considerato, insieme a *Uomini contro* di Francesco Rosi, «il miglior film italiano dove si rappresenta la guerra»; la pellicola in questione è *Italiani, brava gente*.

Il film narra le vicende di un reggimento italiano attraverso tutta la tragica epopea prima dello CSIR e poi dell'Armir.

Il regista, nel tentativo di produrre un film più realistico possibile, decise di girare direttamente nei luoghi in cui si svolse la campagna militare, ossia sui fiumi Don e Bug, in Bessarabia, a Odessa e a Dniepropetrovsk.²⁵ La scelta di girare in esterna rivelerà tutta una serie di complicazioni che sono evidenziate nel servizio de *La Settimana Incom* del 22/02/1963. Il gelo intenso e le continue tormentate di neve furono le principali problematiche che la troupe dovette affrontare, spingendo gli interpreti ad affermare che «era molto meglio girare in interni».²⁶ Questa nuova forma di cinema estremo verrà ribattezzata dalla *speaker* de *La Settimana Incom* come «cinema italiano sottozero».²⁷

Il film si snoda in un susseguirsi di aneddoti ed episodi della campagna militare che vengono raccontati da narratori differenti. I narratori più frequenti che

²² *Ibidem*

²³ Ivi, p. 225.

²⁴ *Carica Eroica*, Francesco De Robertis, 1952. Min. 01:21:00

²⁵ Scheda su *Italiani, brava gente*, Giuseppe De Sanctis, 1964. [online] Disponibile in: <http://www.imdb.com/title/tt0059323/> [Ultimo accesso 12/07/2016].

²⁶ *Giuseppe De Santis gira in Unione Sovietica il film "Italiani, brava gente"*, *La Settimana Incom* del 22/02/1963 in Archivio Storico Luce, Italia.

²⁷ *Ibidem*.

troviamo sono essenzialmente tre: il colonnello Sermonti e i soldati Sanna e Gabrielli. Il colonnello Sermonti, ispirato alla figura del colonnello Epifanio Chiaramonti, sarà interpretato da Andrea Checchi. Egli è comandante del reggimento caratterizzato da una forte legame con i suoi uomini e da una profonda avversione nei confronti degli alleati tedeschi e chiuderà la sua avventura in Russia cadendo prigioniero dei sovietici. Giuseppe Sanna, muratore di Cerignola di idee marcatamente antifasciste, troverà la morte in compagnia di un imboscato soldato tedesco. Il ruolo di Sanna è affidato al giovane Riccardo Cucciolla, che fornisce una splendida interpretazione dove «la mescolanza tra stili e livelli raggiunge il tono giusto e il giusto equilibrio».²⁸ Raffaele Pisu interpreta il verace idraulico romano di Campo de' Fiori, Libero Gabrielli. Il soldato Gabrielli rappresenta l'anima schietta e popolare, tipica della romanità, che conferisce leggerezza al film. Gabrielli troverà la morte abbandonando la colonna e morendo delirando nella tormenta.

L'idea di "cinema popolare", di cui si serve De Sanctis, si unisce al tema della denuncia. Questo filone cinematografico ha come scopo quello di rivisitare episodi storici d'Italia, «soprattutto delle guerre mondiali e del fascismo, con incursioni di rilievo anche nel periodo risorgimentale».²⁹ Nella lunga lista di film di questo prolifico filone troviamo, oltre a *Italiani, brava gente*, *La lunga notte del '43* (1960) di Florestano Vancini, *Kapò* (1960) di Gillo Pontecorvo, *La ciociara* (1960) di Vittorio De Sica, *Le quattro giornate di Napoli* (1962) di Nanni Loy e il capolavoro di Luchino Visconti, *Il Gattopardo*, datato 1963.³⁰ Il battesimo cinematografico di questa nuova tendenza era avvenuto alla Mostra Cinematografica di Venezia del 1959, dove avevano trionfato, arrivando primi *ex aequo*, *Il Generale Della Rovere* di Roberto Rossellini e *La Grande Guerra* di Mario Monicelli.³¹ È proprio con *La Grande Guerra* che si riscontrano numerose analogie presenti in *Italiani, brava gente*, tra le quali l'utilizzo di una maschera comica Pisu/Sordi calata in un registro epico – drammatico, oppure la presenza di soldati provenienti dalle diverse regioni d'Italia, che strizza l'occhio al genere della commedia dialettale.

Il film, dal punto di vista ideologico, risulta perfettamente decifrabile. De Santis, prendendo spunto dal cinema americano, procedette alla distinzione tra "buoni e cattivi" dei vari eserciti impegnati in Russia. I nostri soldati, per via delle qualità innate del costume italiano che esaltano la "naturale" umanità di un popolo, assurgono, al pari dei soldati dell'Armata Rossa, al ruolo dei "buoni". D'altro canto, a

²⁸ Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta, 1960-1993*, Ed. Riuniti, Roma, 2001, p. 311.

²⁹ *Storia del cinema italiano, 1960 – 1964*, cit., p. 16.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Storia del cinema italiano, 1960 – 1964*, cit., p. 17.

causa della loro arroganza e crudeltà e, in buona parte, della nostra invidia per la loro perfetta organizzazione militare, i tedeschi vengono bollati come “cattivi”.³²

A tal proposito lo storico Filippo Focardi, nel suo interessante volume *Il cattivo tedesco e il bravo italiano*, arriva a definire «la raffigurazione intrecciata del “bravo italiano” e del “cattivo tedesco” come un minimo comune denominatore fra le memorie frammentate e talvolta contrapposte della Resistenza». ³³ In effetti l'immagine correlata del “bravo italiano” e del “cattivo tedesco” trova una sua affermazione proprio in *Italiani, brava gente*, dove De Santis ripropone tutta una serie di cliché sugli italiani in Russia; cliché che vanno dalla solidarietà tra i soldati italiani e i civili russi al falso cameratismo tedesco, passando per la bonaria raffigurazione del fascismo e dei suoi esponenti. In realtà tale dicotomia di fondo si muove su due livelli. Da un lato si procede a quella che lo storico Emilio Gentile definisce «defascistizzazione retroattiva», ovvero procede alla rimozione delle colpe della guerra da parte italiana attribuendole interamente all'alleato tedesco.³⁴ Nello stesso senso anche l'Unione Sovietica, che per inciso è stata coprodottrice di *Italiani, brava gente*, ha sempre disapprovato il comportamento germanico esaltando invece la condotta civile tenuta dai soldati in grigioverde. Dietro quest'ultima operazione probabilmente ci furono scelte di mera politica internazionale; infatti l'Urss guardava con estremo interesse alla preservazione dei buoni rapporti con il Partito comunista italiano.³⁵

Come abbiamo avuto modo di accennare l'analisi ideologica del De Santis non si esaurisce alla differenziazione tra italiani e tedeschi. Il regista si sofferma sulle problematiche interne all'universo italiano, facendo particolare attenzione ai rapporti tra i membri del Regio Esercito italiano e quelli del Partito Fascista. In tal senso il regista non si allontanerà molto dalla tendenza cinematografica degli anni '60, che prevede sempre una visione negativa del fascismo, ma che verrà operata su due livelli. Da un lato il «fascismo quotidiano inizierà a godere di una più bonaria tolleranza» e, in tale ambito, si ricordano pellicole di successo come *La Marcia su Roma* (1962) di Dino Risi, *Anni Ruggenti* (1962) di Luigi Zampa, *Il Federale* (1961) di Luciano Salce e *Tutti a casa* (1960), diretto da Luigi Comencini. Le alte gerarchie del partito fascista saranno, invece, caratterizzate da una rappresentazione cupa e grottesca, che li porterà ad essere identificati, assieme ai tedeschi, come il vero nemico da combattere.

Il film, uscito nelle sale cinematografiche nel 1964, si trovò a competere con film campioni al botteghino come *007 – Missione Goldfinger*, *Per un pugno di dollari*

³² Ivi, p. 195.

³³ Filippo Focardi, *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della seconda guerra mondiale*, Laterza, Bari, 2013, pp. 182-183.

³⁴ Ivi, p. 183.

³⁵ Ivi, p. 186.

e *Matrimonio all'italiana*, arrivando a piazzarsi solamente al 55esimo posto della classifica dei film più visti nella stagione 1964/1965. Nonostante questo risultato poco soddisfacente al *box office*, *Italiani, brava gente* viene comunque considerato come uno dei film più efficaci di De Santis. Il film, dopo la proiezione nelle sale cinematografiche, è progressivamente caduto nel più totale oblio e nemmeno l'avvento della televisione pubblica e privata è riuscito ad invertire questa rotta. Infatti la pellicola registra rarissimi passaggi televisivi e quei pochi che ci sono avvengono in orari notturni, al punto che generazioni di spettatori disconoscono l'esistenza di questo film. La spiegazione più plausibile per comprendere questa *damnatio memoriae* ci viene fornita dallo stesso Raffaele Pisu, durante una video intervista al Teatro Vittorio Emanuele di Messina:

Apri una ferita dolente. Perché un attore che fa *Italiani, brava gente* in America avrebbe continuato a lavorare... Dico non è mica una polemica... Qui invece, stranamente... Prova a cercarlo *Italiani, brava gente* se lo trovi. Ci fu una lotta contro questo film, perché dava fastidio a certi politici e a certe persone, che insomma, si erano comportati male durante la nostra gloriosa, dico gloriosa campagna di Russia.³⁶

Infine, l'ultima tappa di questo viaggio è rappresentata da *I girasoli* (1970). La pellicola, firmata da Vittorio De Sica, uno dei registi simbolo del Neorealismo, racconta la vicenda amorosa tra Antonio (Marcello Mastroianni), militare partito per la guerra di Russia, e Giovanna (Sophia Loren) vedova di guerra. Giovanna, spazientita dalla spola tra i diversi distretti militari e rincuorata da un reduce (Gluco Onorato) che ha visto Antonio vivo, decide di partire per la Russia. Dopo una lunga ricerca, Giovanna scopre che Antonio è vivo e che si è fatto una famiglia. La donna torna in Italia e distrugge tutti i ricordi della loro vita comune. Antonio, qualche tempo dopo, ritorna in Italia per riconquistare Giovanna e scopre che la donna convive e ha un figlio. I due, dopo essersi dichiarati il loro amore decidono, per il bene dei figli, di separarsi definitivamente.

Il regista Vittorio De Sica, maestro del cinema neorealista e vincitore di quattro premi Oscar con *Sciuscià* (1946), *Ladri di biciclette* (1948), *Ieri, oggi e domani* (1965) e *Il giardino dei Finzi-Contini* (1972), per la lavorazione de *I girasoli* si avvale del supporto di collaboratori di grandissimo livello come i poetici sceneggiatori Tonino Guerra e Cesare Zavattini, il direttore della fotografia Giuseppe Rotunno e le musiche del maestro Henry Mancini, anch'egli pluripremiato all'Oscar.

La scelta del cast fu un qualcosa di abbastanza semplice. De Sica, puntando per così dire sull'usato sicuro, assegnò a Mastroianni e alla Loren i ruoli dei

³⁶ Marco Bonardelli e Gerardo Di Cola, *Intervista a Raffaele Pisu*, Enciclopedia del doppiaggio, 26 aprile 2013. [online] Disponibile in: https://www.youtube.com/watch?v=tjIS_Mcif8g [Ultimo accesso 12/07/2016].

protagonisti, andando così a ricostituire quel trio delle meraviglie che fece grande il cinema italiano. La coppia Mastroianni - Loren, interprete comune di quattordici film, sapeva passare con grande disinvoltura dalla commedia al dramma raggiungendo strepitosi successi come *Ieri, oggi e domani* e *Matrimonio all'italiana*, entrambi diretti da De Sica, e *Una giornata particolare* (1972) diretto da Ettore Scola. Questa straordinaria coppia del cinema aveva raggiunto una maturità artistica e un equilibrio di coppia perfetto, anche in considerazione del fatto che entrambi, nella loro carriera da "solisti", erano considerati dei divi.

In effetti *I girasoli*, se messo a paragone con gli altri successi della coppia Mastroianni - Loren, appare molto meno riuscito. Probabilmente la sceneggiatura, che è scritta su misura della Loren, nuoce all'interpretazione di Mastroianni che oltre a comparire relativamente poco, «risulta disorientato e stranamente passivo». ³⁷ In realtà la sceneggiatura non poteva non essere differente. L'intento dichiarato di De Sica non era tanto raccontare le vicende belliche della campagna di Russia, ma analizzare i contraccolpi e le dolorose ripercussioni che questa guerra aveva sulle famiglie rimaste in Italia.

Il film, distribuito nel 1970, ottenne un ottimo successo al botteghino arrivando ad incassare 2.466.452.000 di lire, piazzandosi al secondo posto nella classifica dei film più visti nella stagione 1969/1970, alle spalle di *Nell'anno del Signore* di Luigi Magni. La pellicola, pur avendo ottenuto un successo di pubblico enorme, non riuscì a conquistarsi i favori della critica. In tal senso Paolo Merenghetti stronca in maniera categorica il film arrivando a dire:

Scombiccherata operazione produttiva voluta da Carlo Ponti in funzione dei protagonisti, qui però smorti ed enfatici. Il tocco di De Sica è visibile solo nella scena dell'arrivo dei reduci presi d'assalto dai parenti e in qualche momento intimista. ³⁸

Ad onor del vero, analizzando il film, ci si accorge a distanza di anni che le critiche dell'epoca furono eccessivamente feroci. Non bisogna dimenticare che il film ha permesso alla Loren di vincere il David di Donatello come migliore attrice protagonista e alla colonna sonora di Henry Mancini di essere candidata all'Oscar del 1971, nella sezione drammatica. Probabilmente questa presa di posizione della critica fu dovuta al fatto che sia De Sica sia Zavattini erano degli artisti ormai a fine

³⁷ Filippo Sacchi, *Epoca*, 29 marzo 1970, disponibile in *Sophia*, Stefano Masi & Enrico Lancia, Gremese Editore, Roma, 1985, p. 122. [online] Disponibile in: https://books.google.it/books?id=B5oyUHzb-vQC&pg=PT66&lpg=PT66&dq=i+girasoli+critica&source=bl&ots=r2EBjY02_k&sig=xHCgdMWQ2yPgoENo-BWqKbTLy6Y&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwjwmfbJh_bNAhUG5xoKHVmTAOs4ChDoAQg5MAU#v=onepage&q=i%20girasoli%20critica&f=false [Ultimo accesso 15/07/2016].

³⁸ Scheda su *I girasoli*, Paolo Merenghetti, *Dizionario dei film 2008*, con la collaborazione di Alberto Pezzotta [et. al.], Baldini - Castoldi - Dalai Editore, Milano, 2007.

carriera, di conseguenza il film che venne fuori «fu molto tradizionale, lontano dalla voglia di rinnovamento che si respirava nelle strade», insomma lontano da tutta quella stampa che inseguiva il “il mito della *Nouvelle Vogue*”.³⁹

Il film, aldilà degli innegabili pregi artistici, da una prospettiva del racconto storico appare carente e superficiale, al punto che il sociologo e giornalista Rocco Turi lo definisce «uno dei film più reticenti della storia del cinema».⁴⁰ Turi, argomentando tale presa di posizione, aggiunge:

Sfiora le vicissitudini dei soldati italiani dell’Armir che nella campagna di Russia furono considerati dispersi; omette piccoli passaggi che avrebbero consentito al film di spiegare agli italiani – come in un libro – una parte di storia vera che essi ancora non conoscono, piuttosto che ridursi a una storiella d’amore. Il documento, quindi – anche se politicamente controllato – segna la data della prima denuncia pubblica sulle vicende dell’Armir, ancora oggi tabù. [...]

Nonostante la forte stroncatura da parte degli esperti, *I girasoli* verrà apprezzato e difeso da alcuni critici, pochi a dir la verità. Tra coloro che lo accolsero positivamente possiamo ricordare Leo Pestelli, critico de “La Stampa” di Torino, che scrisse:

I girasoli è un film del buon tempo antico, spianato, caldo, sincero, dove la regia di De Sica, non frastornata da elementi intellettualistici, libera di effondersi, incontra momenti della sua antica grazia e incisività e gusto del chiaroscuro.⁴¹

³⁹ Stefano Masi & Enrico Lancia, *Sophia*, cit., p. 122.

⁴⁰ Rocco Turi, *I Girasoli* in *Rubbettino Editore*, 2015. [online] Disponibile in: <http://blog.rubbettinoeditore.it/rocco-turi/i-girasoli/> [Ultimo accesso 14/03/2017].

⁴¹ Leo Pestelli, *La Stampa*, 14 marzo 1970, disponibile in *Sophia*, Stefano Masi & Enrico Lancia, Gremese Editore, Roma, 1985, p. 122. [online] Disponibile in: https://books.google.it/books?id=B5oyUHzb-vQC&pg=PT66&lpg=PT66&dq=i+girasoli+critica&source=bl&ots=r2EBjY02_k&sig=xHCgdMWQ2yPgoENo-BWqKbTLy6Y&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwjwmfbJh_bNAhUG5xoKHVmA0s4ChDoAQg5MAU#v=onepage&q=i%20girasoli%20critica&f=false [Ultimo accesso 15/07/2016].

Il caso *Letto a tre piazze*

È stato il primo e ad oggi l'unico film nella storia del cinema italiano che abbia trattato in maniera comica un fatto tanto drammatico quanto sia stata la campagna militare in Russia. Stiamo parlando di *Letto a tre piazze*.⁴²

La pellicola, datata 1960 e diretta da Steno, rivolge la propria attenzione verso uno dei tanti aspetti della campagna di Russia, ossia il ritorno in patria dopo tanti anni dei reduci italiani. A tal proposito, il film si ispira ad un fatto realmente accaduto nel 1960. Al termine della guerra, molti dei soldati impegnati in Russia rimasero dispersi e di loro non si seppe più nulla. Dopo diversi anni iniziarono a giungere le prime notizie. La maggior parte di essi aveva trovato la morte nei combattimenti o durante le logoranti marce di trasferimento, altri erano caduti prigionieri e di altri ancora si venne a sapere che, avendo trovato donne ospitali in Russia, vi si erano accasati dimenticando completamente l'Italia. Ma durante tutto il dopoguerra capitava che ogni tanto qualcuno riuscisse a tornare a casa. Alcuni di questi ritorni furono documentati con i servizi de *La Settimana Incom*, che vennero proiettati nelle sale cinematografiche.⁴³ Uno degli ultimi arrivi si verificò proprio nel 1960, ma il reduce ebbe un'accoglienza completamente diversa rispetto a quella descritta nei cinegiornali. Infatti il tribunale, accettando la richiesta di morte presunta, l'aveva considerato legalmente morto, consentendo in tal modo alla moglie di sciogliere il vincolo matrimoniale e di potersi risposare. Fu proprio leggendo questa storia che venne in mente agli sceneggiatori del film di affidare a Totò il ruolo di Antonio Di Cosimo, "eroico reduce" di Russia e a Peppino De Filippo quello del prof. Castagnano, "iena approfittatrice" che sposa in seconde nozze Amalia, interpretata da Nadia Gray.

Al fianco dei tre interpreti principali troviamo una schiera di attori che possiamo definire "ricorrenti" nella filmografia di Totò. Cristina Gajoni è Prassede, la governante di casa Di Cosimo/Castagnano che contribuisce ad ingarbugliare la vicenda con la sua relazione con il geloso Nino, interpretato da Gabriele Tinti. Mario Castellani, spalla della prima ora di Totò nei palcoscenici dell'avanspettacolo e famoso per lo storico ruolo dell'onorevole Trombetta in *Totò a colori* (1952), in *Letto a tre piazze* interpreta il preside della scuola.⁴⁴ Infine Aroldo Tieri, con il tipico stile pignolo e nevrastenico, impersona l'avvocato Vacchi, dapprima consulente legale

⁴² Scheda su *Letto a tre piazze*, Steno, 1961. [online] Disponibile in: <http://www.imdb.com/title/tt0054023/> [Ultimo accesso 08/07/2016]

⁴³ *Tornano in Italia... prigionieri dalla Russia*, La Settimana Incom del 17/03/1950 in Archivio Storico Luce, Italia. *Fratelli che tornano*, La Settimana Incom del 19/02/1954 in Archivio Storico Luce, Italia.

Reduce dalla Russia - Enzo Boletti torna a casa, dopo 11 anni di guerra e di prigionia, La Settimana Incom del 01/12/1954 in Archivio Storico Luce, Italia.

Il gesuita Padre Leoni e Dante Ughetti rientrano in patria, La Settimana Incom del 26/05/1955 in Archivio Storico Luce, Italia.

⁴⁴ *Storia del cinema italiano, 1960 - 1964*, Ed. Bianco & nero - Marsilio, Roma - Venezia, 2001, p. 426.

dei due mariti, successivamente diverrà il terzo incomodo arrivando a sposare Amalia in terze nozze.⁴⁵ Ma i protagonisti indiscussi del film sono loro, Totò e Peppino. I due attori napoletani, qui alla loro undicesima interpretazione comune, sorreggono da soli tutto il peso del film, che lamenta una sceneggiatura molto debole. Il film, per il ritmo che riesce ad esporre, può essere facilmente diviso in due sezioni.

La prima parte del film, che vede il ritorno del reduce Di Cosimo e i primi feroci contrasti con il prof. Castagnano, dal punto di vista comico, rappresenta dinamite pura. A questo proposito, il saggista e critico televisivo Giancarlo Governi, all'interno della trasmissione *Totòcento* (1998), affermerà:

La prima mezz'ora di questo film è fantastica, perché incalzante e implacabile, contiene alcuni dei momenti più scintillanti della comicità di Totò, assecondato da Peppino De Filippo. [...] Nel ritorno di Totò dalla Russia, dove dato per disperso e trova la moglie sposata in seconde nozze con Peppino e poi la notte che passano nello stesso letto per impedire che uno dei due vada a dormire con la loro moglie, sono dei momenti di comicità sublime.⁴⁶

In particolare in questi primi trenta minuti, tra diverse scene di impareggiabile comicità, sono da segnalare quella del ritorno a casa e la scoperta del nuovo marito, dove Totò, con uno suo tipico gioco di parole, accusa la moglie di bigamia; oppure altra scena memorabile è quella del letto in cui i due duellanti sono costretti a condividere lo stesso talamo.⁴⁷ Riguardo questa sequenza, Governi affermerà:

Nella scena del letto possiamo ammirare tutta l'arte d'improvvisazione di cui era maestro Totò, ma anche Peppino e tutti gli attori della loro generazione che si erano formati fin da ragazzi alla scuola del teatro dell'improvvisazione, della commedia dell'arte come si diceva. Il regista Steno, per non perdersi neppure un attimo di quelle gemme che Totò e Peppino sapevano regalare quando erano immersi nella situazione giusta, girava con due macchine da presa e non dava mai lo stop, perché nessuno avrebbe mai potuto prevedere che cosa sarebbe venuto fuori.⁴⁸

⁴⁵ *Ibidem*

⁴⁶ Giancarlo Governi, *Totòcento*, Giancarlo Governi, Rai, 1998.

⁴⁷ *Letto a tre piazze*, Steno, 1961. Min. 00:28:20.

⁴⁸ Giancarlo Governi, *Totòcento*, Giancarlo Governi, Rai, 1998.

La seconda parte del film risulta meno vivace. La pellicola, dopo l'immancabile puntata al *café chantant*, una costante del cinema di Totò, scivola in maniera discontinua verso il finale che si rivela a sorpresa. Infatti Totò e Peppino, reduci da un naufragio aereo, trovano l'avvocato che ha sposato Amalia, preannunciando così nuovi venti di guerra in casa Di Cosimo.

Il film, distribuito nel 1961, venne pesantemente stroncato dalla critica. Seguendo la sorte comune a tutta la filmografia di Totò, *Letto a tre piazze* venne bollato dagli esperti come un film di serie B e lo stesso Paolo Merenghetti arrivò a definirlo:

Uno degli episodi meno interessanti del sodalizio cinematografico tra Totò e Peppino; Steno sfrutta in modo abbastanza elementare le possibilità dei due comici, limitandosi a qualche gag (Totò che per potersi addormentare deve appendere sopra la testa un ritratto di Stalin).⁴⁹

Letto a tre piazze, come larga parte del cinema di Totò, avrà la sua giusta riabilitazione soltanto dopo la morte dell'attore napoletano avvenuta nel 1967. La rivalutazione avverrà grazie ai continui passaggi televisivi, dapprima sulle emittenti private napoletane e poi su quelle nazionali, che consentiranno al cinema di Totò di diventare un *cult* e di occupare un posto di rilievo nella storia del cinema italiano.

Il cinema degli anni 70' e 80'

Dagli anni '70 in poi, dopo l'affermazione de *I girasoli*, l'interesse cinematografico della campagna di Russia è diventato sempre più raro sino a scomparire quasi del tutto. Fa eccezione a questa tendenza soltanto uno sparuto gruppetto di film che, seppur raccontando vicende completamente differenti, fa riferimenti di una certa rilevanza agli episodi della spedizione russa.

In tal senso le pellicole più rappresentative sono *Mussolini, ultimo atto*; *Pasqualino Settebellezze* e *Nuovo Cinema Paradiso*.

Diretto da Carlo Lizzani, con il montaggio di Franco Fraticelli e le musiche del premio Oscar Ennio Morricone, *Mussolini, ultimo atto* venne prodotto e distribuito nel 1974. Il film, ambientato nei giorni bui della Repubblica Sociale Italiana, racconta gli ultimi giorni di vita di Mussolini, dal 24 al 28 aprile 1945, giorno in cui viene

⁴⁹ Paolo Merenghetti, *Dizionario dei film 2008*, con la collaborazione di Alberto Pezzotta [et. al.], Baldini - Castoldi - Dalai Editore, Milano, 2007.

fucilato. Il regista Lizzani può essere definito l'inventore di un nuovo genere di cinema, incentrato sulla «ricostruzione e nell'interpretazione di avvenimenti del passato prossimo».⁵⁰ In questo filone di film, oltre a *Mussolini, ultimo atto* datato 1974, troviamo *Achtung! Banditi* (1951), *Il gobbo* (1960), *L'oro di Roma* (1961) e *Il Processo di Verona* (1963).⁵¹

Mussolini, ultimo atto rappresenta, probabilmente, il film di maggiore fama internazionale diretto da Lizzani. Tale notorietà deriva anche dalla presenza di un cast di prim'ordine tra i quali troviamo Rod Steiger, Henry Fonda, Franco Nero, Lisa Gastoni e Lino Capolicchio. Ed è proprio Rod Steiger che interpreta la figura malinconica e crepuscolare di Mussolini. Secondo molti critici, la *performance* dell'attore statunitense non riesce ad essere all'altezza della figura storica di Mussolini. Infatti Steiger «presta al Duce tormenti non richiesti da Actor's Studio e un ambiguo fascino di eroe della sconfitta».⁵² Il personaggio che viene fuori è contraddistinto da una grande ambiguità, ancora più marcata nelle sequenze in cui il Duce si abbandona ai suoi pensieri e ai suoi ricordi. Una di queste scene, realizzate attraverso la tecnica del *flashback*, riguarda proprio la reazione perplessa e disillusa di Mussolini alla notizia dell'attacco tedesco alla Russia. Invece nella scena seguente Mussolini, alla presenza dei suoi gerarchi, tiene un discorso con cui esalta, con la classica retorica fascista, l'infallibilità dell'alleato tedesco e la relativa volontà di partecipare all'operazione «nelle gelide steppe di Russia».⁵³

Un altro film che contiene un riferimento di un certo peso alla campagna di Russia è *Pasqualino Settebellezze* di Lina Wertmuller.⁵⁴ Il film, ambientato nella Napoli degli anni '30, narra le peripezie di Pasqualino Frasuso, detto *Settebellezze*, piccolo guappo napoletano che suo malgrado si ritrova invischiato in varie peripezie tra le quali il carcere psichiatrico, la guerra all'Unione Sovietica e i lager nazisti. Il complesso ruolo di Pasqualino è affidato all'abilità istrionica di Giancarlo Giannini, qui in stato di grazia. L'attore spezzino, in grado di passare con disinvoltura dal registro comico - grottesco a quello drammatico, riesce a dare vita ad un personaggio eccezionale, al punto che per questa interpretazione verrà candidato agli Oscar come migliore attore protagonista.⁵⁵

⁵⁰ Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta, 1960-1993*, cit., p. 312.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Storia del cinema italiano, 1970 - 1976*, (a cura di) Flavio De Bernardinis. Ed. Bianco & nero - Marsilio, Roma - Venezia, 2008, p. 290.

⁵³ *Mussolini, ultimo atto*, Carlo Lizzani, 1974. Min. 01:32:00.

⁵⁴ Scheda su *Pasqualino Settebellezze*, Lina Wertmuller, 1974. [online] Disponibile in: <http://www.imdb.com/title/tt0075040/> [Ultimo accesso 23/07/2016]

⁵⁵ Scheda su *Giancarlo Giannini* in *Enciclopedia del cinema*, 2003. [online] Disponibile in: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giancarlo-giannini_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giancarlo-giannini_(Enciclopedia-del-Cinema)/) [Ultimo accesso 23/07/2016]

Per la lavorazione di questo film, la Wertmuller si avvale della collaborazione di alcune delle eccellenze dell'industria cinematografica italiana. Oltre alla colonna sonora da antologia realizzata da Enzo Jannacci, si possono ammirare «la luce di Delli Colli, le scenografie di Job e il montaggio a *flashback* di Fraticelli». ⁵⁶ Sarà proprio con una di queste sequenze, girate in *flashback*, che si apre il film. La scena, arricchita da sequenze dei cinegiornali d'epoca, vede Pasqualino raccontare al commilitone Francesco (Pietro Di Iorio) le modalità con le quali è riuscito a scappare dal fronte.

Infine troviamo *Nuovo Cinema Paradiso* di Giuseppe Tornatore. Il racconto del film ruota attorno alla figura di Salvatore Di Vita, detto Totò, vivacissimo bambino che cerca sempre di intrufolarsi nella cabina di proiezione del cinema parrocchiale dove si trova il suo amico Alfredo, burbero proiezionista che col tempo diverrà un secondo padre, arrivando a trasmettergli, oltre ai vari trucchi del mestiere, il suo grande amore per il cinema.

Siamo nell'epoca d'oro del cinema italiano, a cavallo tra gli anni '40 e '50. Nella povera Sicilia del secondo dopoguerra, l'unico divertimento del paese è rappresentato dal cinema parrocchiale. Ed è proprio in questo cinema, tra noiosi cinegiornali de *La Settimana Incom*, baci tagliati dal bigottissimo parroco, le macchiette di Charlot e i film di Totò, che contadini e pescatori analfabeti trascorrono le giornate. Questo rito collettivo verrà interrotto da un incendio che, oltre a distruggere la sala cinematografica, rende completamente cieco Alfredo.

Con la realizzazione di *Nuovo cinema Paradiso*, oltre ad inaugurare il sodalizio artistico con Ennio Morricone, autore di una struggente colonna sonora, Tornatore diede avvio a quello che viene definito "il cinema della memoria", cioè un cinema che rievoca in maniera nostalgica il passato, con particolare riferimento alla Sicilia. In questa direzione oltre a *Nuovo cinema Paradiso* troviamo *Stanno tutti bene* (1990), *L'uomo delle stelle* (1995), *Malèna* (2000) e *Baaria* (2009). ⁵⁷

La scelta del cast si rivela azzeccata, con una schiera di fenomenali caratteristi (Leopoldo Trieste, Tano Cimarosa, Leo Gullotta, Enzo Cannavale, Nicola Di Pinto, Nino Terzo) che fanno da contorno, ma neanche tanto, alla strana coppia principale Noiret - Cascio. Se per Noiret, mostro sacro del cinema francese, *Nuovo cinema Paradiso* rappresenta un'ulteriore consacrazione, Salvatore Cascio, al debutto sul grande schermo, si rivelerà una piacevole sorpresa. Proprio in uno dei

⁵⁶ *Storia del cinema italiano, 1970 - 1976*, Ed. Bianco & Nero - Marsilio, Roma - Venezia, 2008, p. 451.

⁵⁷ Simone Emiliani, *Giuseppe Tornatore* in *Enciclopedia italiana*, 2000. [online] Disponibile in: http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-tornatore_%28Enciclopedia-Italiana%29/ [Ultimo accesso 28/07/2016]

suoi dialoghi, il piccolo Totò chiede alla madre notizie del padre, da tempo partito con il contingente italiano in Russia:

Totò: (guardando delle vecchie foto) Màmà... Se la guerra è finita, perché papà non torna mai?

Maria: Torna, torna. Vedrai che torna. Uno di questi giorni.

Totò: Io non me lo ricordo più. Ma dov'è la Russia?

Maria: Ci vogliono anni per andarci e anni per tornare!⁵⁸

Notizie precise circa la sorte del padre si avranno quando Totò, vedendo la foto del genitore in un *cinogiornale Luce*, comprenderà che è morto in Russia, senza però sapere in quale cimitero di guerra sia stato sepolto.⁵⁹ Il fatto che Tornatore inserisca nel film riferimenti alla campagna di Russia indica, da un lato la tendenza del regista alla ricerca del particolare, costante di tutta la sua filmografia, dall'altro sottolinea ancora una volta la drammatica importanza che quest'evento riveste nella storia d'Italia.

L'era dei cinegiornali

Nel 1924, su iniziativa dell'avvocato e giornalista Luciano De Feo, era stato costituito il Sindacato istruzione cinematografica (SIC), con l'intenzione di produrre film educativi per un'Italia fortemente analfabeta. Nel settembre dello stesso anno, sottoponendo l'idea a Mussolini, De Feo vide aumentare il capitale sociale della SIC a due milioni e mezzo di lire, grazie al sostegno di vari enti statali. Mussolini stesso, che ne aveva compreso le potenzialità come strumento di propaganda, suggerì di ribattezzare la società L.U.C.E. (L'Unione cinematografica Educativa), prima di trasformarla con il r.d.l. nr. 1985 del 5 novembre 1925 in ente statale con il nome di Istituto Nazionale Luce.⁶⁰

Nel 1926, una legge rese obbligatoria in tutti i cinema italiani le proiezioni di parate militari, eventi sportivi e, dal 1927, dei cinegiornali. Nel 1937 l'Istituto Luce

⁵⁸ *Nuovo cinema Paradiso*, Giuseppe Tornatore, 1988. Min. 00:16:00.

⁵⁹ *Nuovo cinema Paradiso*, Giuseppe Tornatore, 1988. Min. 00:46:35.

⁶⁰ Gian Piero Brunetta, *Istituto Nazionale L.U.C.E* in *Enciclopedia del cinema*, 2003. [online] Disponibile in: [http://www.treccani.it/enciclopedia/istituto-nazionale-l-u-c-e_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/istituto-nazionale-l-u-c-e_(Enciclopedia-del-Cinema)/) [Ultimo accesso 05/08/2016]

cessa di dipendere direttamente dal Capo del Governo per passare sotto il controllo del Ministero della Cultura Popolare.⁶¹

Mussolini, grazie alla sua esperienza giornalistica e politica e alle sue innate doti oratorie, seppe sfruttare al meglio le enormi potenzialità che il mezzo cinematografico offriva, arrivando a costruire il mito di se stesso.

Il primo cinegiornale venne proiettato nel 1927 e, in quel primo anno, ne furono realizzati quarantaquattro. Negli anni del regime, in tutto, ne furono prodotti più di 3000, ai quali si devono aggiungere i cinquantacinque *Giornali Luce* realizzati durante il breve periodo della Repubblica di Salò. Per quanto riguarda la campagna di Russia, l'Istituto Luce arrivò a produrre la considerevole cifra di quarantatré *Giornali Luce*. Il taglio con cui viene raccontata la campagna di Russia è uguale allo stile utilizzato per la descrizione di tutti gli altri teatri di guerra. I soldati italiani vengono sempre presentati come uomini che, nonostante le difficoltà, con spirito di abnegazione e continui atti di eroismo, riescono ad avanzare e sconfiggere il nemico. Particolare attenzione viene riservata alle visite delle personalità del regime al fronte, come quella del Duce insieme a Hitler nell'agosto 1941 o quelle del Capo di Stato Maggiore della Milizia Enzo Emilio Galbiati e del Segretario del Partito Fascista Aldo Vidussoni, entrambe nel novembre 1942.

Eppure, a partire dalla metà degli anni '30, il monopolio dell'Istituto Luce venne insidiato da una piccola casa di produzione milanese, la INCOM. Fondata dal giornalista Sandro Pallavicini, la società Industria cortometraggi Milano, nome completo della INCOM, specializzandosi nella produzione di filmati propagandistici, cercò di fare concorrenza all'Istituto Luce.⁶²

Dopo la realizzazione di documentari e reportage di guerra tra i quali, per la parte relativa alla Russia, ricordiamo *Officine volanti* (1941) di Pietro Benedetti, *Treno ospedale 34* (1941), *Dietro la trincea* (1942) e *Quando il cannone tace* (1942) di Vittorio Carpignano, la INCOM «s'impegnò nell'immediato dopoguerra, oltre che in laboratori per il doppiaggio, soprattutto nella produzione di un cinegiornale, *La Settimana Incom*, che rappresentò una delle fonti più popolari di informazione e attualità d'Italia». *La Settimana Incom*, con il sostegno da parte dello Stato, riuscì a sbaragliare la concorrenza e diede spazio «agli interrogativi di quegli anni sull'identità nazionale, agli emergenti bisogni della ricostruzione, nonché alle incipienti prospettive di riscatto progresso».⁶³

⁶¹ *Ibidem*

⁶² Marco Scollo Lavizzari, INCOM in Enciclopedia del cinema, 2003. [online] Disponibile in: [http://www.treccani.it/enciclopedia/incom_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/incom_(Enciclopedia-del-Cinema)/) [Ultimo accesso 05/08/2016]

⁶³ *Ibidem*

All'interno di una vastissima produzione, circa 2500 puntate, troviamo quattro cinegiornali che raccontano un aspetto della campagna di Russia, ossia il rientro in patria di alcuni prigionieri italiani in Unione Sovietica. Infatti gli operatori de *La Settimana Incom*, in un arco di tempo compreso tra il 1950 e il 1955, filmano i precisi attimi in cui i nostri soldati, dopo le fatiche della guerra e le sofferenze dei campi di prigionia, possono finalmente riabbracciare l'Italia e i loro cari.

In tal senso risulta particolarmente emblematica la vicenda vissuta da Enzo Boletti e documentata dagli operatori de *La Settimana Incom*. Il sottotenente Boletti della divisione *Tridentina*, dopo aver combattuto in Jugoslavia, fu fatto prigioniero dai tedeschi all'indomani dell'8 settembre 1943. Deportato in Polonia, riuscì a scappare e ad unirsi alla resistenza polacca conseguendo il grado di tenente colonnello. Nell'aprile 1945, complice l'avanzata dell'Armata Rossa, Boletti viene catturato e trasferito a Mosca, nel carcere della Lubjanka, in quanto considerato come "elemento sospetto". Trasferito in diversi campi di prigionia, Boletti trascorse quasi dieci anni in Russia facendo ritorno in Italia soltanto nel 1954.⁶⁴

Le dolorose traversie patite dal Boletti ci consentono di fare una piccola ma utile puntualizzazione. Al termine del conflitto, oltre ai soldati del CSIR e dell'Armir, in Russia esistevano altre due categorie di detenuti: gli ex IMI (Internati militari italiani) e il personale diplomatico della Repubblica Sociale italiana di Romania e Bulgaria. I dati di queste diverse categorie furono spesso accavallati dai sovietici rendendo in tal modo difficoltoso il lavoro di censimento delle autorità italiane. La maggior parte di questi uomini farà ritorno in Italia nella prima metà degli anni '50, a seguito di lunghe e complesse trattative diplomatiche.⁶⁵

Il periodo d'oro della INCOM durò fino ai primi anni '60 quando, complice l'affermazione del fenomeno televisivo, la società iniziò un inesorabile declino che dapprima la costrinse a sospendere la produzione de *La Settimana Incom* nel 1965 e successivamente alla vendita del marchio INCOM e dei suoi archivi all'Istituto Luce - Cinecittà nel 1967. Alla fine degli anni '90 lo stesso Istituto Luce - Cinecittà inizia l'archiviazione e la digitalizzazione degli archivi Luce, Incom e di altre diverse collezioni cinematografiche e fotografiche.⁶⁶ Successivamente nel luglio 2012 l'Istituto Luce - Cinecittà ha stretto una partnership con Google Italia per proporre i 30.000 video dei suoi archivi sulla piattaforma web YouTube.

⁶⁴ Maria Teresa Giusti, *I prigionieri italiani in Russia*, Il Mulino, Bologna, 2014, pp. 458 - 459.

⁶⁵ Ivi, p. 281.

⁶⁶ Gian Piero Brunetta, *Istituto Nazionale L.U.C.E in Enciclopedia del cinema*, 2003. [online] Disponibile in: [http://www.treccani.it/enciclopedia/istituto-nazionale-l-u-c-e_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/istituto-nazionale-l-u-c-e_(Enciclopedia-del-Cinema)/) [Ultimo accesso 05/08/2016]

La campagna di Russia in Tv

A cavallo tra gli anni '60 e '80, mentre il cinema viveva una fase di grande ridimensionamento, la Rai, fondata nel 1954, iniziò ad imporsi sul piano nazionale come ente *leader* nell'ambito della divulgazione scientifica, assolvendo al suo compito di televisione di Stato. La Rai, accanto a programmi di successo come *Quark* (1981), *Superquark* (1995) e *Ulisse – Il piacere della scoperta* (2000), ha prodotto, nell'ambito della divulgazione scientifica di tipo storico, dei programmi che hanno letteralmente fatto epoca.

Il primo di essi è *Nascita di una dittatura* (1972) di Sergio Zavoli che, attraverso il racconto di personalità fasciste e antifasciste, descrive gli anni che precedettero l'avvento del fascismo.

Altro grande protagonista del racconto storico televisivo è Gianni Bisiach. Il giornalista, dopo essere divenuto famoso per la sua striscia quotidiana *Un minuto di Storia*, in onda al mattino all'interno del TG1, si occupò nel 2004 della realizzazione delle serie *La seconda guerra mondiale*, che si propose come il primo organico racconto televisivo sul secondo conflitto mondiale.

Nel 1997 Rai Educational, oggi Rai Cultura, diede avvio alla realizzazione de *La Storia siamo noi*. Il programma, curato e condotto da Giovanni Minoli, con più di 5000 puntate, si è imposto nel panorama italiano come uno dei prodotti televisivi di approfondimento storico di maggiore successo. Dopo aver ottenuto numerosi riconoscimenti di categoria, tra i quali il prestigioso *History Makers International*, ossia l'Oscar dei produttori televisivi di storia, la serie viene definitivamente cancellata dai palinsesti Rai nel maggio 2013.

In sostituzione de *La Storia siamo noi* viene varato il nuovo programma di approfondimento storico *Il tempo e la storia*. Il programma, condotto dal 2014 al 2016 dal giornalista Massimo Bernardini e attualmente dalla storica Michela Ponzani, è caratterizzato da un *format* innovativo che si propone, attraverso domande rivolte ad uno storico presente in studio, di conciliare l'aspetto culturale e il rigore scientifico con un linguaggio televisivo accessibile a tutti.

Per ciò che concerne il racconto della campagna di Russia, nel periodo compreso tra il 1980 e il 2011 sono stati realizzati nove tra documentari e reportage di cui la stragrande maggioranza prodotta, o quantomeno trasmessa, dalla Rai. Per quanto riguarda il racconto generico dell'avventura militare italiana possiamo ricordare *Tragedia sul Don* (1983) di Massimo Sani; *1941 – 1943: l'Armata italiana in Russia* (1991) di Sandro Alesco; *L'ultima marcia* (1999) di Francesco Cirafici e Daniela Troncellitti; *Battlefield tour. La memoria sopravvissuta - La campagna di Russia. I più non ritornano* (2006) di Angelo Rossetti e *La disfatta sul Don* (2008) di Andrea Broglia.

Tutti questi documentari, fatta eccezione per *La disfatta sul Don*, sono accomunati da una medesima impostazione della struttura del racconto. Infatti *La disfatta sul Don*, oltre a esporre la naturale successione degli eventi bellici, si sofferma a derubricare le croniche mancanze dell'equipaggiamento dell'armata italiana e le ripercussioni sul piano politico di questa così grave tragedia.

Un'altra importante parte della ricerca televisiva è stata indirizzata verso il tema della detenzione dei prigionieri italiani durante tutta la seconda guerra mondiale. In tal senso, le opere più rappresentative sono *Prigionieri* del 1987 e *Combat Film – Prigionieri* del 1995.

Prigionieri, diretto da Massimo Sani, è un film-inchiesta in tre puntate che racconta l'esperienza di prigionia di circa un milione e trecentomila soldati italiani che furono fatti prigionieri dagli eserciti alleati sui fronti dell'Africa del Nord e Orientale, della Grecia, della Russia e, successivamente all'armistizio dell'8 settembre, anche dai tedeschi. Il film-inchiesta è stato ambientato nell'ex campo di prigionia di Fossoli, vicino Carpi, che per l'occasione venne trasformato in un *set* dove ospitare i reduci che a viva voce rievocano le loro esperienze. Il regista, oltre a quella di Giorgio Rochat, considerato il massimo studioso della campagna italiana in Russia, si avvale della collaborazione di Nuto Revelli, reduce di Russia e creatore di diversi volumi dedicati alle memorie dei soldati italiani nei campi di prigionia sovietici.

Il programma *Prigionieri*, ideato da Italo Moscati e Roberto Olla, contenuto nella collezione *Combat Film. 1943 - 1945, la guerra in Italia*, si propone di rievocare le vicende degli internati militari italiani attraverso i cosiddetti *combat film*, ossia i filmati realizzati da cineoperatori militari durante i combattimenti. Dopo aver analizzato l'effettiva applicazione della Convenzione di Ginevra del 27 luglio 1929, accordo che regolava il trattamento dei prigionieri di guerra, il documentario procede ad un'attenta indagine circa le diverse realtà detentive (americana, tedesca e russa) in cui furono internati i militari italiani.

Per quanto riguarda i campi di prigionia in Unione Sovietica, essi erano suddivisi in campi numerati e non numerati. Quelli numerati comprendevano i centri di raccolta e di concentramento più importanti situati nella zona di Mosca, degli Urali, del Caucaso, del Kazakistan e dell'Uzbekistan. In base ai dati in nostro possesso, dal 1939 al 1943, in Unione Sovietica si contavano appena ventiquattro campi di prigionieri di guerra; in seguito alle avanzate dell'Armata Rossa, al conseguente aumento di prigionieri e alle disposizioni ministeriali in merito all'ampliamento della rete concentrazionaria, si raggiunse la cifra di 533 lager. A questi campi di internamento si devono sommare nove lager speciali, definiti *obect* (obbiettivo), situati «nella regione di Mosca, in Lettonia e nelle regioni di Ivanovo e

Chabarovsk». ⁶⁷ Nessuno di questi lager venne mai visitato da rappresentanti della Croce Rossa internazionale o di altri enti assistenziali. Le notizie su questo microuniverso furono ricavate soltanto attraverso le testimonianze dei superstiti. ⁶⁸

Ad onor del vero la macchina concentrazionaria russa già ben rodata durante gli anni del Grande terrore, si ritroverà completamente impreparata circa la gestione di quasi 292.000 uomini divisi tra tedeschi, italiani, ungheresi e rumeni, fatti prigionieri dall'Armata Rossa dopo la seconda battaglia del Don. Questa enorme massa di uomini, che doveva essere trasferita nel più breve tempo possibile nelle retrovie, giunse in condizioni critiche nei lager sovietici. In effetti, come si è potuto evincere dalle testimonianze, la situazione all'interno dei lager non era certo migliore di quella già patita durante i lunghi viaggi di trasferimento. Infatti la scarsità del vitto, il lavoro massacrante, le proibitive condizioni climatiche, le carenze igienico-sanitarie unite alla più totale negligenza dei comandi sovietici causarono la morte di circa il 59% dei detenuti. ⁶⁹ La situazione andò leggermente migliorando nell'estate del 1943, quando la leadership sovietica nella persona del ministro degli Interni Lavrentij Berija inviò una direttiva allo scopo di «migliorare le condizioni di vita dei prigionieri e portare a un livello sanitario esemplare gli alloggi e le aree dei lager; migliorare il trattamento sanitario di ciascun prigioniero prevedendo una dieta differenziata per i prigionieri malati e debilitati e distribuire a quest'ultimi 750 grammi di pane al giorno e una razione di cibo aumentata del 25% finché non si ristabilisce completamente la loro capacità lavorativa». ⁷⁰ Ciò nondimeno, sia a causa della poca volontà dei comandanti dei lager sia per i carenti mezzi di cui essi disponevano, queste disposizioni rimanevano inesprese. ⁷¹

L'Armir in scena

Il tema del racconto della campagna di Russia non è stato oggetto solamente di film o documentari ma anche di alcune opere teatrali. Agli inizi del nuovo millennio, complice la riscoperta di gran parte della letteratura inerente ai fatti di Russia, sono state realizzate diverse trasposizioni teatrali tra le quali le più significative sono senza dubbio *Il sergente* e *Li Romani in Russia*.

⁶⁷ Maria Teresa Giusti, *I prigionieri italiani in Russia*, cit., p. 90.

⁶⁸ *Prigionieri. Internati italiani nei campi americani, russi e tedeschi in Combat Film. 1943 - 1945, la guerra in Italia*, Mauro Schirru, 1995. Min. 00:21:00.

⁶⁹ Maria Teresa Giusti, *I prigionieri italiani in Russia*, cit., p. 127.

⁷⁰ Ivi, p. 106.

⁷¹ Ivi, p. 306.

Il sergente, tratto dall'opera di Mario Rigoni Stern *Il sergente nella neve*, è uno spettacolo teatrale ideato, diretto ed interpretato dall'attore bellunese Marco Paolini.

Paolini, già attivo in cinema e televisione, non è affatto nuovo ad esperienze teatrali di questo genere in cui riesce a conciliare il gusto per la ricerca storica con l'intento di denuncia, costanti queste del cosiddetto "teatro di impegno civile". In tal senso le opere più note di Paolini sono *Vajont* del 1993 e *Il Milione* del 1998.

Il sergente, rispettando le linee guida del teatro di narrazione già espresse in *Vajont* e ne *Il Milione*, procede ad una disamina priva di retorica e quanto più realistica possibile dei tragici fatti di Russia. A tal riguardo anche la scelta dell'ambientazione ricopre un punto di fondamentale importanza. Se *Vajont* fu trasmesso dalla sommità della diga e *Il Milione* fu messo in scena all'Arsenale di Venezia, con il pubblico assiepato sulle barche, *Il sergente* scelse come *location* "naturale" una cava di pietra dismessa sui monti Berici, alle porte di Vicenza. Lo stesso Paolini dirà riguardo a questa scelta:

Per il teatro bastano quattro muri. Ma il mezzo televisivo ha una sua urgenza, ha bisogno di un luogo che aggiunga la potenza di un'immagine non pretestuosa. Altrimenti, incorniciato dallo schermo, diventa lontanissimo da chi sta a casa. A me interessa la tv in diretta, e che abbia un pubblico presente in carne e ossa. Su un fiume era difficile, e certo non potevamo mettere della neve posticcia. Ho trovato questa cava. Mi pare perfetta per raccontare una discesa oltre ogni limite, al fondo della condizione umana, come quella che racconta Rigoni.⁷²

Attraverso l'utilizzo della tecnica del monologo, lo spettacolo, che non presenta alcuna interruzione pubblicitaria, può essere suddiviso in due grandi blocchi narrativi: il primo racconta la vita di trincea e la sua immobile monotonia che snerva gli alpini e riporta alla memoria la staticità dei fanti della Grande Guerra; la seconda parte, di durata più breve, racconta i momenti d'addio al caposaldo e l'inizio della tragica ritirata.

Il sergente, portato in teatro tra la fine del 2005 e l'inizio del 2006, ebbe la sua consacrazione il 30 ottobre 2007 con la diretta televisiva su La7 che, in funzione della messa in onda di questo spettacolo, impostò tutto il palinsesto della giornata sul tema della guerra.

⁷² Fabrizio Ravelli, *Paolini: "Il Sergente in una cava nell'inferno dell'animo umano"* in *La Repubblica*. [online] Disponibile in: http://www.repubblica.it/2007/10/sezioni/spettacoli_e_cultura/sergente-paolini/sergente-paolini/sergente-paolini.html?refresh_ce [Ultimo accesso 09/09/2016]

Il critico teatrale Mauro Favaro a proposito de *Il sergente* scrisse:

Nelle prime uscite con un nuovo lavoro sembra che il narratore-Paolini misuri la disponibilità del pubblico ad ascoltarlo, assegnando ad esso il preciso ruolo di collaboratore, attivo e vivente, nel processo del "fare teatro". Lo stesso è accaduto con "Il Sergente". Ma se è vero il collaboratore più importante di chi narra è inevitabilmente colui che ascolta, è anche vero che proprio in quelle occasioni la necessità di racconto si è tramutata nel racconto vero e proprio, non già per misurare la tenuta di una storia reale, ma per riordinare uno spettacolo che, come afferma Paolini, non è un antidoto a quanto accaduto, bensì esperienza utile alla memoria, per poter addestrare e per poter istruire.⁷³

Li Romani in Russia è l'adattamento dell'omonima opera del poeta, scrittore e regista Elia Marcelli, reduce della campagna di Russia. L'opera, adattata a *pièce* teatrale da Marcello Teodonio, narra le vicende di un gruppo di soldati romani della divisione Torino che la guerra scaraventò dalla caserma della Cecchignola, vicino Roma, alle rive innevate del fiume Don.

Li Romani in Russia si presenta come una nuova forma di teatro civile che mostra numerose innovazioni soprattutto a livello linguistico mediante l'accostamento dell'ottava classica al dialetto romanesco. Conciliando in tal modo la metrica dei grandi poemi classici con la lingua popolare di Giuseppe Gioacchino Belli, viene fuori una narrazione più spontanea del solito.

Lo spettacolo è interpretato unicamente dal cantautore Simone Cristicchi che, vestito con una «divisa d'epoca, uno zaino, un fucile e una sedia», ha dato vita ad una narrazione ricca di pathos dal taglio decisamente cinematografico.⁷⁴ Cristicchi, dopo esser passato alla ribalta nazionale con il singolo Vorrei cantare come Biagio (2005) e la vittoria al Festival di Sanremo del 2007 con la canzone Ti regalerò una rosa, si è dedicato alla realizzazione di questo spettacolo teatrale, spinto anche da motivi di natura familiare. Infatti suo nonno Rinaldo, fante della divisione Torino, fu uno dei pochi ad essere riuscito a ritornare vivo dalla Russia portando con sé la paura per il freddo, paura che lo tormentò per tutto il resto della sua vita.⁷⁵

⁷³ Mauro Favaro, recensione de *Il sergente* in *Teatro.it*. [online] Disponibile in:

http://www.teatro.it/spettacoli/recensioni/il_sergente_1102 [Ultimo accesso 09/09/2016]

⁷⁴ Pasquale Rinaldis, *Li romani in Russia con Simone Cristicchi* in *Il Fatto Quotidiano*. [online] Disponibile in:

<http://www.ilfattoquotidiano.it/2011/03/30/a-teatro-con-simone-cristicchi/101031/> [Ultimo accesso 09/09/2016]

⁷⁵ Simone Cristicchi, *Li romani in Russia: racconto di una guerra a millanta mila miglia*, cit., p. 1.

La preparazione di questo spettacolo è stata molto intensa al punto che Cricicchi ebbe a dire in un'intervista rilasciata a *Il Fatto Quotidiano*:

Per arrivare degnamente preparato al mio debutto come attore, ho dovuto lavorare sodo imponendomi una disciplina ferrea, anche perché portare in scena un monologo di un'ora e mezza è faticoso come scalare una montagna; ma rispetto a un concerto mi dà molta più soddisfazione. Solo per imparare a memoria il testo ho impiegato 4 mesi. Poi, prima di lavorare con il regista, ho preferito fare delle anteprime, per testare da subito la reazione del pubblico. E se oggi porto in scena questo spettacolo, è proprio grazie all'incoraggiamento del pubblico che ha assistito a quelle prime repliche. Successivamente è arrivato il regista Alessandro Benvenuti, e devo dire che c'è stato il vero salto di qualità. Dalle luci alle musiche alla mia recitazione. Ho imparato da Benvenuti l'arte della caratterizzazione di ogni singolo personaggio: il colonnello, il sergente maggiore, il prete, e poi Gigi, Peppe, Nicola, Zi' Pasquale, er Professore, ovvero i soldati del plotone. La sua grande esperienza è servita a dare un perfetto equilibrio alla musicalità della narrazione, a limare alcune ingenuità iniziali, evitando di enfatizzare troppo la recitazione.⁷⁶

Dopo il debutto del 30 ottobre 2010 al teatro Na Starnon di Mosca, in una serata organizzata dall'Istituto Italiano di Cultura a Mosca (IICM), *Li Romani in Russia* ha dato inizio ad una tournée sul territorio nazionale fino a tutto il 2015 e con alcune date anche nel 2016.

Il critico Alessandro Bronzini, favorevolmente impressionato dalla performance di Cricicchi, scriverà:

Simone dà voce a tutto questo con credibilità, sensibilità e tenerezza facendo suo un testo vissuto sulla propria pelle, ancor prima che imparato a memoria. Lo aiuta la regia impeccabile di Alessandro Benvenuti che alterna registri stilistici differenti a prima vista incompatibili con la durezza del testo e che invece ne rafforzano la credibilità, creando da subito quell'empatia con il pubblico che è la chiave di volta di uno spettacolo davvero ben riuscito e che, ribadisco, avrebbe davvero ben pochi validi motivi per essere perso.⁷⁷

⁷⁶ Pasquale Rinaldis, *Li romani in Russia con Simone Cricicchi* in *Il Fatto Quotidiano*. [online] Disponibile in: <http://www.ilfattoquotidiano.it/2011/03/30/a-teatro-con-simone-cricicchi/101031/> [Ultimo accesso 09/09/2016]

⁷⁷ Alessandro Bronzini, recensione de *Li Romani in Russia* in *Teatro.it*. [online] Disponibile in: http://www.teatro.it/spettacoli/lauro_rossi/li_romani_in_russia_1873_18791 [Ultimo accesso 09/09/2016]