

Una rappresentazione filmica della nuova linea di confine italo-jugoslava e della guerra fredda: *Cuori senza frontiere* di Luigi Zampa. Riflessioni metodologiche.

Traccia della comunicazione di Maurizio Gusso

Il mio contributo è più metodologico che tematico e riguarda la specificità di un approccio didattico interculturale e storico-interdisciplinare alla complessa e variegata problematica degli spostamenti di persone e popolazioni (compresi quelli coatti come diaspore, esodi e deportazioni) attraverso le frontiere nazionali e continentali, mediante l'uso di fonti letterarie, filmiche e musicali.

In questa occasione, prenderò lo spunto da alcune sequenze del film di Luigi Zampa *Cuori senza frontiere* (1950) per proporre alcune riflessioni e opzioni metodologiche più generali sull'uso dei prodotti artistici come fonti nella didattica della storia.

Una prima opzione è quella per un approccio alle opere d'arte riconducibile non al 'realismo ingenuo' della 'teoria del riflesso' (l'arte come riproduzione fedele del reale, come mimesi della natura o della società), né al 'formalismo' o 'convenzionalismo assoluto' (l'arte come imitazione dell'arte), ma a forme di 'convenzionalismo relativo' o 'realismo smalzato', ispirate alla **teoria dell'arte come 'rappresentazione'** / interpretazione polisemica di aspetti di realtà (in tensione vitale sia con la natura, sia con la società, sia con le eredità artistiche e culturali) e convergenti con l'approccio 'convenzionalista relativo' ai 'fatti storici'.

Una seconda opzione è quella per un **triplice approccio interdisciplinare** ai prodotti artistici, intesi sia come '**specchi**', sia come **testi**, sia come **fonti storiche**. L'uso dei prodotti artistici come '**specchi**', su cui insegnanti e studenti proiettano i loro 'orizzonti di attesa', le loro domande di senso, esistenziali e soggettive, rientra nel campo dell'educazione alla ricezione e alla comunicazione/espressione: si chiede di provare a fruire attentamente del prodotto artistico e a comunicare le impressioni di ricezione nel modo a un tempo più personale e più efficace comunicativamente. La loro analisi come **testi**, iscritti in una pluralità di codici specifici, da decodificare attentamente, pertiene all'ambito dell'educazione linguistica ed estetica. Il loro uso come **fonti storiche** rientra nel campo della formazione storica. Questo approccio prevede un **percorso testo/fonte – serie – contestualizzazione storica**.

Il prodotto artistico va, anzitutto, inteso come uno '**specchio espressivo e comunicativo** in cui il fruitore può proiettare la propria immagine, i propri "orizzonti di attesa": l'approccio proiettivo, soggettivo ed esistenziale viene considerato come un buon esempio di prima 'lettura' predisciplinare e 'sincretica' (ossia impressionistico-globale) del testo (**piano della 'intratestualità'**), purché preveda una concentrazione sulla 'lettura' e la comunicazione delle impressioni di 'lettura'.

Inoltre, le opere d'arte vanno considerate come **testi** linguistici, iscritti in codici e in generi specifici, e come **fonti storiche**, da sottoporre ad un'analisi sia tematica, sia linguistica e semiotica, sia storica. Una prima 'rilettura' critica del testo, attenta alla sua alterità rispetto alla soggettività del 'lettore', per favorire il passaggio dal precedente approccio predisciplinare a uno disciplinare e interdisciplinare, può utilizzare la 'zona prossimale' fra approccio predisciplinare e alcuni elementi fondamentali dei linguaggi disciplinari. Per esempio, dell'approccio semiotico-ermeneutico si possono anticipare la distinzione fra 'tema principale' e 'motivi secondari' e l'analisi dell'ambientazione spaziale, temporale e sociale e del sistema dei personaggi, mentre dell'approccio storiografico si può anticipare la costruzione di un 'questionario', ossia di un elenco di domande/problemi significativi, in grado di favorire il 'passaggio dalla struttura potenziale alla struttura effettiva' informativa delle fonti, ossia di ricavare dalla loro polisemia e dal loro potenziale informativo solo le informazioni pertinenti al tema di ricerca consapevolmente delimitato attraverso l'operazione della 'tematizzazione'. Altre riletture del testo possono approfondire le competenze disciplinari linguistiche (es.: approccio semiotico ed ermeneutico) e storiche (es.: critica delle fonti). Il passaggio dall'analisi per linee interne di un singolo testo/fonte alla costruzione di una **serie di fonti** coincide con il passaggio dal piano della 'intratestualità' a quello della '**intertestualità**'. In effetti, una fonte singola non si sa se rappresenta la regola o l'eccezione o l'eccezione dell'eccezione, rispetto, per esempio, alle mentalità collettive o ai modelli culturali, e quindi si tratta di verificarne il grado di generalizzabilità, attraverso una comparazione fra diversi testi / una serie di fonti mediante il 'metodo contrastivo', ovvero la ricerca di analogie controllate e di differenze significative fra coppie e serie via via più ampie di testi/fonti, in base a griglie comuni di analisi.

In particolare, si ricorda l'importanza di un intreccio ben dosato di fonti diverse (es.: letteratura, musica, cinema, fotografia, arti figurative).

Infine, per passare al piano della **contestualizzazione storica**: si segnalano in particolare quattro piste:

a) contestualizzazione biografica (individuazione di alcuni nessi fondamentali fra l'opera d'arte e i suoi autori, a partire dalle loro biografie);

b) scioglimento / esplicitazione dei riferimenti alla storia ambientale, della cultura materiale, socioeconomica e politica contenuti nel testo/fonte;

c) contestualizzazione nella storia dell'immaginario e/o delle mentalità collettive e/o delle idee e/o dei modelli culturali;

d) contestualizzazione nella storia delle forme (arti, lingue/linguaggi, generi, modalità e convenzioni rappresentative ecc.).

Una terza opzione è quella per una solidarietà reciproca fra le discipline / aree disciplinari di riferimento e le 'educazioni trasversali', sia quelle più consolidate da tempo (educazione linguistico-comunicativa, estetica, scientifico-tecnologica, storica ecc.), sia più recenti (educazione interculturale, alle pari opportunità, alla pace, alla cittadinanza, allo sviluppo sostenibile, alla salute ecc.).

Una quarta opzione è quella per una progettazione curricolare per temi / problemi, tipologie / casi e blocchi / filoni ricorrenti di temi, finalità e strategie didattiche (metodi, procedure, tecniche, strumenti, forme di verifica e valutazione), fra loro coerenti.

Scheda sul film di Luigi Zampa *Cuori senza frontiere*, a c. di Maurizio Gusso¹

Cuori senza frontiere

Drammatico, 1950; Italia; B/N, 90'. Regia Luigi Zampa; aiuto regista Mauro Bolognini; soggetto e sceneggiatura Piero Tellini, Stefano Terra; fotografia Carlo Montuori; scenografia Aldo Buzzi; montaggio Eraldo da Roma; musica Carlo Rustichelli; produzione Carlo Ponti per Lux Film; interpreti: Gina Lollobrigida (Donata Sebastian), Raf Vallone (Domenico), Erno Crisa (Stefano), Cesco Baseggio (Giovanni Sebastian, padre di Donata), Enzo Staiola (Pasqualino, figlio di Giovanni), Ernesto Almirante (il padre di Giovanni), Gino Cavalieri (il sacerdote), Callisto Cosulich (ufficiale sovietico), Tullio Kezich (tenente jugoslavo), Piero Grego (sergente statunitense), Giordano Cesini (ragazzo triestino), Costantino Smaniotto (ragazzo triestino), Aurora Trampus (ragazza triestina).

Incassi al 31 marzo 1959: 210.393.615 £..

Disponibilità VHS: RCS Films & Tv (non più in catalogo).

Sinopsi

Un paese al confine fra Italia e Jugoslavia, dopo la seconda guerra mondiale, viene diviso in due dalla linea bianca fatta tracciare dall'apposita Commissione Internazionale dei Territori. Entro mezzanotte gli abitanti devono scegliere se essere italiani o jugoslavi. Tale proclama comporta scelte dolorose. La famiglia Sebastian ha la casa nella parte italiana, ma il campo nella parte jugoslava. Giovanni Sebastian, ex combattente della prima guerra mondiale, decide in un primo tempo di rimanere nella parte italiana con il padre, la moglie e i figli Donata e Pasqualino, ma poi si lascia persuadere a passare dall'altra parte nella speranza di riottenere la terra e la mucca Bianchina, sconfinata e sequestrata dagli jugoslavi. In Jugoslavia passa, invece, subito Stefano, un meccanico comunista fidanzato di Donata Sebastian, che, però, nel frattempo si è innamorata di Domenico, un reduce italiano, al quale si è segretamente promessa. I bambini subiscono le scelte opposte dei rispettivi parenti, ma non si rassegnano a rimanere divisi nei due stati. È proprio un gruppo di bambini che fa sparire uno dei paletti di demarcazione. Ne nasce un incidente fra adulti italiani e jugoslavi. Agli spari in paese fra Domenico e Stefano segue una sparatoria sul confine, che provoca il ferimento di Pasqualino Sebastian, mentre cerca di rimettere il paletto al suo posto per evitare ulteriori tensioni. Di fronte al bambino ferito, gli abitanti della zona orientale e quelli della zona occidentale si commuovono e lasciano passare il camion che trasporta il ferito e i

¹ Una versione più ampia di questa scheda è stata pubblicata in F.Carlini – M.Gusso, *I sogni nel cassetto. Il cinema mette in scena la società italiana della ricostruzione (1945-1957)*, Angeli, Milano, 2002, pp.90-100.

Sebastian attraverso la frontiera dalla zona jugoslava a quella italiana. Pasqualino morrà e la linea bianca salirà a nord fino a dividere un continente dall'altro.

Il titolo

Il titolo sembra alludere da una parte ai veri "cuori senza frontiere" del film, cioè quelli dei bambini; dall'altro, però, con un'eco del melodramma, sembra rinviare alle divisioni che il nuovo confine politico crea nella coppia Donata - Stefano e al triangolo amoroso con Domenico.

L'incipit

Prima macrosequenza dopo i titoli di testa. Panoramica su un paese di confine fra Italia e Jugoslavia; poi declivio. Esterno. Giorno. Voce fuori campo: "Questo piccolo paese di confine, del quale non vi diremo il nome, non è stato tanto piccolo da non accogliere nelle sue case le distruzioni, gli odi, le trepidazioni, le paure e le speranze, tutti insieme gli accidenti e i sentimenti che fra il '39 e il '45 hanno afflitto l'umanità, ma intorno al 1947 la tempesta si era un po' calmata. I grandi avevano ricominciato a lavorare e i bambini, i primi ad avvertire i segni del sereno, avevano trovato questo declivio per cui essi scendevano a precipizio lanciando grida di felicità". Segue la presentazione (voce *off*) in primo piano dei bambini (Lampadina, Michele, Acquasanta, Luca, Libero, Antonio, Romeo, Cacciavite, Pasqualino e Gaspare), mentre scendono per il declivio su diversi tipi di carrettini: a ogni bambino vengono dedicati un'inquadratura e un commento della voce fuori campo, che ne dice i nomi, i soprannomi e l'estrazione sociale e familiare. La voce *off* prosegue: "Ma in quel paese arrivò una Commissione che parlava molte lingue (...) Una linea bianca scese inesorabilmente a dividere in due il paesino", mentre si alternano immagini di camion che scaricano cartelli con scritte confinarie in italiano e in sloveno, filo spinato, cavalli di frisia, paletti e un macchinario per tracciare la linea bianca. Con la voce rotta per l'emozione, il sindaco parla al microfono ai cittadini per informarli del fatto che, per ordine della Commissione internazionale del trattato di pace, in base agli accordi dell'Assemblea dell'Onu del 9 agosto 1947, viene tracciata la nuova linea di confine italo-jugoslavo e delle sanzioni previste contro chi sconfinava; alla fine si vede la linea bianca prolungarsi all'infinito. La sequenza iniziale, con la panoramica del paese di frontiera e la voce fuori campo, sembra quasi tratta da un documentario di un cinegiornale dell'epoca.

Alcune sequenze-chiave

- A) Sequenza in cui Giovanni Sebastian e suo padre cercano invano di convincere gli alleati a non dividere la casa (in territorio italiano) dal campo (in territorio jugoslavo).
- B) Sequenza in cui i bambini sono costretti a separarsi dalle divisioni politiche degli adulti.
- C) Sequenza del furto del paletto di confine da parte dei bambini.

Il finale

La macrosequenza finale si apre col montaggio alternato delle scene del duello fra Domenico e Stefano e della *via crucis* di Pasqualino. Mentre Pasqualino, nella boscaglia, recupera il paletto e se lo carica come una croce sulla schiena per rimmetterlo a posto, nel paese Domenico, venuto a riprendere Donata, si scontra con Stefano: agli spari fra i due rivali seguono quelli sul confine. Pasqualino viene ferito. Donata lo riporta in braccio a casa. Nel letto Pasqualino dice: "È colpa mia se sparano, io non sono bravo, volevamo soltanto giocare tutti assieme". Arriva il medico. Vengono sollevate le sbarre del confine ("Non occorrono più permessi per passare, oggi tutti i bambini possono passare. Ma quanto durerà?"). Mentre Pasqualino si accomiata dagli amici, fuori gli adulti riprendono a parlare fra loro come prima e i due sindaci ricordano un'infanzia vissuta insieme. "Chissà chi l'avrà colpito?". "Tutti ...tutti noi l'abbiamo colpito", conclude Domenico. Il dottore consiglia l'ospedale più vicino. Primi piani di Donata, Stefano e Domenico. Alla fine Stefano cede la donna e il camion. Il camion con la roba e la mucca dei Sebastian ritorna in Italia. La voce fuori campo spiega che Pasqualino lascerà in seguito anche la sua vita e che la linea bianca andrà oltre il paese "(...) per nazioni intere su fino al nord, fino a dividere un continente dall'altro".

Ambientazione spaziale

Il film, ambientato in un indefinito paese diviso in due dalla nuova frontiera fra Italia e Jugoslavia, è stato girato "(...) nei dintorni di Trieste: sul Carso a Monrupino, a Santa Croce e in altre località" (testimonianza di Tullio Kezich, in S. Toffetti (a c. di), *Ndemo in cine. Tullio Kezich tra pagina e set*, Lindau, Torino, 1998, p.146). Luogo centrale del film è la frontiera, sia materiale, sia simbolica. Si tratta di uno dei rari film in cui si vede costruire materialmente un confine politico-militare, con tanto di paletti, filo spinato e linea bianca, che dividono irrazionalmente e drammaticamente ciò che

prima era unito: casa, campo e bestiame della famiglia Sebastian, la discesa dei giochi dei bambini, una coppia di fidanzati (Donata e Stefano), un'intera comunità. Il paletto, manomesso dai bambini e poi riportato a spalle da Pasqualino come una croce in una *via crucis* sacrificale che lo condurrà a un ferimento mortale, rappresenta il culmine simbolico e catartico dell'assurda contesa spaziale fra adulti accecati dall'ossessione del controllo del territorio. La frontiera è talmente assurda che provoca un doppio esodo a est e ad ovest, il blocco di spostamenti abituali (un battesimo, la vendita di una mucca) e un continuo attraversamento involontario e inconsapevole (la mucca Bianchina) o clandestino del confine (Domenico passa dalla Jugoslavia in Italia e Donata, nel frattempo passata in Jugoslavia, lo va a trovare di nascosto nella parte italiana). La breve linea bianca che divide in due il paese rappresenta, però, simbolicamente i confini ben più estesi della guerra fredda ben prima che la voce *off* della sequenza finale lo espliciti verbalmente. In effetti, storicamente le cose andarono in modo diverso: l'esodo fu più diluito nel tempo e non fu così bilaterale e simmetrico, ma fu composto soprattutto da profughi italiani dalla zona jugoslava a quella italiana.

Ambientazione temporale / riferimenti storici

All'inizio del film si vede tracciare la nuova linea di confine italo-jugoslavo e si vede all'opera una commissione formata da militari statunitensi, inglesi, francesi, sovietici e jugoslavi. Una specie di foglio di via per un Campo di Raccolta di Cinecittà (realmente utilizzato per i profughi istriani) per la famiglia Sebastian, intestato Amg (o Gma: Governo Militare Alleato), che Pasqualino trova sopra le masserizie, porta la data 1949. Il film fu girato nel 1949 dopo lo 'strappo' tra Jugoslavia e Urss (1948), che portò a inasprire i rapporti fra sloveni e croati, da una parte, e minoranze italiane, dall'altra. "La percezione della frontiera dopo il 1948 è duplice: da una parte verso la Francia si apre come luogo di fuga e terra promessa (*Fuga in Francia* [(1948) di Mario Soldati], *Il cammino della speranza* [(1950) di Pietro Germi]), dall'altra verso la Jugoslavia si chiude, viene percepita come barriera creata abusivamente che molti profughi che vivono in territorio istriano cercano di varcare con ogni mezzo per ricongiungersi alla madrepatria italiana (*La città dolente* di Mario Bonnard, 1948, *Donne senza nome* di Geza Radvany[, 1949], *Cuori senza frontiere* di Luigi Zampa, 1950)" (G.P.Brunetta, *Il cinema legge la società italiana*, in F.Barbagallo (coord.), *Storia dell'Italia repubblicana*, vol.II: *La trasformazione dell'Italia: sviluppo e squilibri*, tomo II: *Istituzioni, movimenti, culture*, Einaudi, Torino, 1995, p.812).

Soggetto / sceneggiatura / storia del film

Il film, "(...) originariamente si chiamava *La linea bianca* (...)" (testimonianza di Tullio Kezich, in S.Toffetti (a c. di), *op.cit.*, p.12) e circolerà anche con il titolo *Guerra o pace*.

Il copione prese spunto da un tema d'attualità, suggestionato dalle immagini di Gorizia con il cimitero diviso in due dal confine. Tullio Kezich fu segretario di produzione e fece notare le evidenti incongruenze del copione che fu poi rivisto da Vitaliano Brancati. "Brancati diede una buona mano al film, però non sapeva niente dei nostri problemi, dell'effettiva divisione dei paesi o di una città come Gorizia, tagliata in due dal confine del dopoguerra con conseguenze terribili" (testimonianza di Tullio Kezich, in S.Toffetti (a c. di), *op.cit.*, p.13).