

Capitolo 7

La memoria pubblica dei crimini di guerra tedeschi in Italia (1943-1945): la fine della Seconda guerra mondiale narrata dal cinema

di Anna Lisa Tota

Sono passati circa settant'anni, proprio il periodo di tempo che, secondo le credenze popolari della società contadina, occorrerebbe per elaborare un trauma nella coscienza collettiva. Eppure è come se fosse ieri: Marzabotto, Sant'Anna di Stazzema, Villadeati ... Sì Villadeati, perché mentre decido di affrontare questo tema, fra i tanti sui quali la mia attenzione di studiosa potrebbe soffermarsi, mi accorgo che questa volta sto lavorando su una memoria pubblica che si interseca con la memoria familiare. A Villadeati, un piccolo borgo nel Basso Monferrato, c'è la vecchia casa di famiglia, una vecchia cascina che conserva i ricordi dell'infanzia. In quei luoghi gli anziani del paese raccontano che nel 1945 i partigiani uccisero il tenente tedesco Mayer, reo di aver fatto fucilare undici civili nella piazza del paese e di aver sottoposto a tortura moltissime persone che abitavano nella zona e che erano sospettate di fornire cibo e aiuti ai partigiani.

Era il 9 ottobre del 1944 e a Villadeati i tedeschi fecero una strage di civili. Il bisnonno per un caso fu escluso dalla lista di coloro, che dovevano morire e che in quella piazza furono fucilati. Il sacerdote del paese, don Ernesto Camurati, offrì la sua vita in cambio di quella di almeno uno di quei padri di famiglia. Uccisero anche lui senza offrire nulla in cambio.

Una storia sentita raccontare tante volte, una storia lontana che sembrava sepolta nelle pieghe dell'infanzia e che ora si ripresentava quasi dal nulla e con urgenza mi interpellava. All'improvviso quell'ignoto moto che mi aveva spinto a guardare i film di Spike Lee e di Giorgio Diritti assumeva un significato inedito e una differente consapevolezza si faceva strada fra le righe degli appunti che via via andavo scrivendo. Per una volta pubblico e privato si mescolavano in un tutt'uno che rendeva il privato degno dell'autorevolezza pubblica e il pubblico degno di quella cura e di quel rigore morale che talora siamo capaci di riservare soltanto al privato. Per una volta il

mio lavoro sulla memoria riguardava la mia stessa famiglia. I morti di Marzabotto, di Sant'Anna e di tutte queste stragi sembravano chiedere udienza, portati a me dai miei antenati. Come potevo non rispondere?

Introduzione: “L’armadio della vergogna”, Roma 1994

Questo capitolo si colloca all’interno di un consolidato filone di studi - quello dei *memory studies* (Tota, Hagen, 2016) - ed è proprio a partire da tale prospettiva che esso si interroga sul possibile contributo che due film molto recenti hanno dato alla conoscenza pubblica di ciò che avvenne in Italia alla fine della Seconda guerra mondiale. Nel far ciò, tiene ovviamente conto dell’ampio dibattito, tuttora in corso, tra gli studiosi di *film studies* e gli storici sull’intersezione tra cinema e storia.

Nel dibattito internazionale la narrazione pubblica della fine della Seconda guerra mondiale è altamente controversa. Permane un divario tra la sua versione nazionale (volta a sottolineare il ruolo dei movimenti di resistenza italiani contro le forze di occupazione fasciste e tedesche) e quella inscritta invece - e prevalentemente legittimata - nel discorso pubblico internazionale relativo a ciò che avvenne in Italia dal 1943 al 1945. Il discorso pubblico internazionale ha teso a minimizzare il ruolo svolto dalla resistenza italiana e ad ignorare l’elevato numero di vittime non soltanto fra i partigiani, ma anche fra la popolazione civile¹. Ad essere colpiti e falcidiati furono in quegli anni soprattutto bambini e bambine in tenera età, neonati, giovani adolescenti, donne e uomini anziani che agli occhi dei soldati tedeschi erano rei di fornire un appoggio in termini di vitto e solidarietà ai combattenti partigiani. È pur vero che l’appoggio della popolazione fu effettivamente fondamentale per la resistenza partigiana, ma in nessun caso tale appoggio legittima o anche soltanto spiega le rappresaglie feroci e i massacri che i soldati nazisti compirono contro la popolazione. I casi di crimini di guerra documentati sono numerosissimi e riguardano zone molto diverse del paese: in questo capitolo si focalizza l’attenzione sui crimini di guerra commessi dalle truppe tedesche a Marzabotto e a Sant’Anna di Stazzema². Tuttavia la lista dei luoghi, degli abusi e dei nomi delle vittime purtroppo è davvero molto lunga. Una serie di documenti storici, che provano le atrocità commesse in quegli anni, fu riscoperta soltanto nel 1994. Furono ritrovati inaspettatamente moltissimi fascicoli in un armadio di legno (denominato subito dalla stampa nazionale e

¹ In realtà la questione appare ancora più complessa di quanto qui brevemente accennato, in quanto la mancanza di una Norimberga italiana ha prodotto una serie di stereotipi che hanno complicato molto la lettura storica e sociale di quegli anni. Su questo tema si rimanda al bel volume di Focardi, (2016), ma anche a Castoldi (2016).

² Il caso di Sant’Anna di Stazzema è stato studiato dallo storico Paolo Pezzino (2008). Si veda anche Rovatti (2004).

internazionale “*the armoire of shame*”) all’interno di un’ampia sala di deposito a Palazzo Cesi Gaddi nel cuore di Roma, palazzo che ospitava la Procura Generale Militare. Una sorta di armadio fantasma contenente un archivio di 695 *files*, che documentano i crimini di guerra perpetrati sul territorio italiano durante l’occupazione tedesca dopo la firma dell’armistizio tra l’Italia e le forze alleate l’8 settembre 1943. I crimini di guerra descritti riguardano un periodo di tempo relativo a diversi anni e sono stati perpetrati in diverse regioni italiane. Molti di questi documenti provenivano in parte dai carabinieri, in parte dai rapporti stilati dai servizi segreti britannici operanti sul territorio italiano in quegli anni.

Questo capitolo considera specificamente la memoria pubblica di due massacri: Marzabotto e Sant’Anna di Stazzema. Si tratta di crimini di guerra nazisti commessi nell’Italia centrale nel corso di due operazioni contro i partigiani italiani. A Sant’Anna di Stazzema il 12 agosto 1944 560 civili furono uccisi tramite fucilazione dai soldati tedeschi. Fra loro 130 erano bambini. A Marzabotto il 29 settembre 1944 fu compiuta la strage più efferata. Come ricorda il giornalista e storico Arrigo Petacco: «Complessivamente, le vittime di Marzabotto, Grizzano e Vado di Monzuno furono 1.830. Fra i caduti, 95 avevano meno di sedici anni, 110 ne avevano meno di dieci, 22 meno di due anni, 8 di un anno e quindici meno di un anno. Il più giovane si chiamava Walter Cardì: era nato da due settimane»³.

Alla fine della guerra iniziarono in Italia i primi processi per strage contro i soldati tedeschi: avrebbe dovuto essere una sorta di Norimberga italiana, tuttavia furono condannati soltanto pochi esponenti dell’esercito tedesco come Kesslering e Kappler e numerosi collaborazionisti italiani, ma il procuratore militare Enrico Santacroce nel 1960 fece archiviare i fascicoli. Vennero seppelliti nell’armadio della vergogna: la giustizia si fermò e questi documenti ricomparvero soltanto nel 1994. Occorreranno ancora molti anni prima che essi possano diventare pubblici: accade il 15 febbraio 2016, quando la Presidente della Camera dei Deputati Laura Boldrini dichiara in una conferenza stampa che i documenti dell’armadio della vergogna sono ora a disposizione del pubblico e degli storici di tutto il mondo sul sito della Camera. Infatti ora basta un click, una richiesta per email all’Archivio storico della Camera dei Deputati e qualunque cittadino può ricevere questi documenti.

Tuttavia la conoscenza pubblica di questi eventi e la loro memoria in Italia e nel dibattito internazionale non è affidata soltanto al lavoro degli storici e degli studiosi di *memory studies*, ma anche a quello di molti registi italiani e stranieri che hanno deciso di narrare questi avvenimenti. In tale prospettiva questo contributo si colloca nel solco di un’ampia riflessione che si deve

³ <http://www.storiaxxisecolo.it/DOSSIER/dossier1b.htm>.

prevalentemente agli studiosi di *film studies* e agli storici sul rapporto tra cinema e immaginario collettivo, tra film e conoscenza pubblica del passato. La letteratura su questo nesso è ampia e ben consolidata: mi riferisco, ad esempio, ai contributi di studiosi come Marc Ferro (1968, 1973, 1975) che documenta in modo evidente come il cinema contribuisca alla conoscenza del passato (e del presente) secondo modalità fondamentali, anche se ovviamente il cinema non coincide con la narrazione storica. Come sottolinea Ferro (1977, trad. it. p. 9), il cinema può funzionare come vero e proprio “agente di storia”, contribuendo a trasmettere rappresentazioni sociali e modelli culturali⁴.

Nelle pagine che seguono si focalizza l’attenzione sul film diretto nel 2008 da Spike Lee *Miracolo a Sant’Anna* sulla strage di Sant’Anna di Stazzema e sul film *L’uomo che verrà* del 2009 del regista italiano Giorgio Diritti che decide di narrare l’eccidio di Marzabotto attraverso gli occhi di Martina, una bambina che ha smesso di parlare quando le è morto tra le braccia il fratellino appena nato. Il film è parlato in dialetto con i sottotitoli in italiano. Una strategia narrativa quasi antitetica rispetto a quella di Spike Lee, che narra Sant’Anna di Stazzema parlando al pubblico americano e internazionale. I due film sono esemplari, proprio in quanto rappresentano modalità narrative antitetiche con le quali due grandi registi decidono di prendere parola su due episodi di violenza che, per la loro gravità ed efferatezza, possono certamente essere considerati “crimini contro l’umanità”⁵.

7.1. Verità storica e verità estetica: un dibattito che viene da lontano

Per meglio comprendere l’intreccio fecondo che il lavoro degli storici e quello dei registi cinematografici ci offre rispetto alla conoscenza pubblica dei crimini di guerra qui considerati, in questo paragrafo ci interroghiamo brevemente sulla differente natura di verità storica e verità estetica, in questo caso specifico legata alla narrazione cinematografica.

7.1.1. La verità storica

La prima questione riguarda che cosa sia la verità storica. Si dà la possibilità ontologica di comprendere un evento storico completamente? Quando narriamo un evento del passato, la sua ricostruzione - ancorché condotta all’interno del regime discorsivo proprio della storiografia - può essere esaustiva, intera o definitiva? Un ampio dibattito, di cui questo paragrafo tenta soltanto di

⁴ Un interessante contributo sul rapporto tra immagine e storia che estende la riflessione anche all’immaginario prodotto dalla televisione si deve a Grasso (2006).

⁵ Per un’analisi della Shoah nel cinema italiano si veda il numero monografico di “Cinema e storia” (2013) curato da Andra Muniz e Guido Vitiello.

dare brevi tracce, ha messo in luce il fatto che anche la verità storica possa essere considerata come un costrutto contingente che dipende da differenti prospettive e da punti di vista diversi, non del tutto esenti da riflessioni di tipo politico. Ciò non significa dissolvere il passato e la sua consistenza in una miriade poliedrica di versioni antagonistiche e contrastanti che concorrono nell'arena pubblica e sono da ritenersi ugualmente possibili. Ciò non significa nemmeno cadere nella deriva del relativismo assoluto. La questione qui considerata verte piuttosto sulla necessità di problematizzare qualsiasi forma di solidità granitica relativa alla cosiddetta verità storica, una solidità granitica che sembra avere più a che vedere con le forme egemoniche proprie del regime discorsivo della storia che con il *Lebenswelt* di husserliana memoria. Il punto fondamentale concerne la relazione tra rappresentazione, narrazione ed oggetto rappresentato (White, 1987). La realtà sembra eccedere ogni tentativo di essere ridotta ad un'unica sua rappresentazione. Questa tematica è centrale nella riflessione di molti storici contemporanei: ad esempio Hayden White (1973) analizza la scrittura storica come modalità di imposizione di uno script su un evento successo nel passato e Rubin (2002), illustrando gli scopi della "*cultural history*", afferma esplicitamente che l'accesso alla conoscenza del passato è mediato attraverso la soggettività dello storico, attraverso le sue capacità di categorizzazione umane e intellettuali, attraverso i desideri, le speranze e le sofferenze che lo storico stesso reca con sé nel passato.

Tuttavia la riflessione sui fondamenti della verità storica viene da ben più lontano ed è stata al centro di un dibattito fecondo e molto ampio che ha le sue radici nella contrapposizione tra positivismo e storicismo tedesco. È proprio in quel fermento di idee sullo statuto epistemologico di scienze naturali e scienze dello spirito che nasce e prende forma la riflessione contemporanea sulla verità storica. Si pensi ad opere come *L'introduzione alle scienze dello spirito* di Dilthey (1883), oppure alle *Origini dello storicismo* di Meinecke (1936) o ancora, per restare in ambito sociologico, a Georg Simmel che ne *I problemi della filosofia della storia* (1892) sottolinea il ruolo dell'attività dello storico nel plasmare l'importanza degli eventi storici aprendo la strada, in tal modo, anche ad una riflessione su un parziale relativismo storico. Simmel nell'ultima fase della sua riflessione teorizza compiutamente il fluire incessante degli eventi tra "forma e vita", la loro continua e dinamica evoluzione nel tempo in una danza perpetua che sembra rappresentare il nocciolo costitutivo della condizione umana. Questo tema, così fondamentale e così attuale, viene ripreso anche nella riflessione sociologica contemporanea ad esempio da Robin Wagner-Pacifici (2010) che teorizza compiutamente la "*restlessness*" degli eventi. L'autrice sottolinea la necessità di sottrarre il concetto di evento dal suo frame meramente storico e propone una metodologia capace di restituirci la naturale irrequietezza degli eventi, la loro intrinseca disposizione al mutamento continuo. In tale prospettiva viene ribadito che qualsiasi spiegazione storica è destinata a rimanere parziale. In un suo

contributo più recente ella ipotizza che sia necessario fare riferimento ad una “sociologia quantica”⁶ degli eventi, analoga ai meccanismi quantici in fisica (Wagner-Pacifici, 2016, p. 23). Dal punto di vista analitico un approccio analitico analogo, se applicato all’interpretazione degli eventi storici e sociali, ci permetterebbe, secondo l’autrice, di coglierne «i movimenti e le traiettorie e di vedere in fieri i processi della loro stabilizzazione in forme ed oggetti: movimenti e stabilità, particelle e onde, continuità e discontinuità, forma e flusso» (*ibid.*). Anche Jeffrey Olick (2004), riprendendo la riflessione di Halbwachs (1950), propone di considerare la narrazione del passato come un processo dinamico, proprio nel tentativo di catturare l’instabilità di ogni rappresentazione.

Tutto ciò per documentare come l’idea che un evento storico non possa essere congelato e immobilizzato per sempre in un’unica rappresentazione, venga da lontano ed abbia come fondamento una serie molto ampia ed approfondita di riflessioni filosofiche, storiche e sociologiche, di cui queste brevi note hanno potuto rendere conto soltanto parzialmente e certamente in misura molto modesta. Queste brevi riflessioni convergono comunque nel sottolineare come la verità storica sia un tipo di conoscenza del passato che risponde a regole e convenzioni scientifiche ben definite e proprie del dominio della “storia”. Peraltro, se dal dibattito storiografico ci spostiamo a quello dei *memory studies* le prese di posizione a favore della natura di costruito sociale e culturale di ogni processo di narrazione del passato diventano ancora più radicali⁷. In tal senso, un concetto che può utilmente affiancare quello di autenticità del passato e di verità storica della sua ricostruzione è quello proposto da Schudson (1989) e concerne la “struttura di plausibilità del passato”.

7.1.2. Diversi modi di produzione del passato: le teorie del cultural trauma

Prima di considerare la natura delle verità estetiche, è utile effettuare una breve digressione che illumina il rapporto fra diversi modi di produzione del passato. Questa piccola digressione è offerta dagli studiosi del cultural trauma della Scuola di Yale⁸ che hanno teorizzato come la conoscenza pubblica di eventi altamente controversi - come ad esempio attacchi terroristici, guerre, stragi di massa e violazioni sistematiche dei diritti umani – possa prendere forma attraverso differenti codici comunicativi, estetici e culturali. Secondo Alexander (2004) c’è un divario, uno spazio semantico e pragmatico ad un tempo, tra la natura di un evento e la sua rappresentazione pubblica: contrariamente a quanto si tende a pensare infatti nel senso comune, un trauma non ha un

⁶ La fisica quantistica propone una descrizione del comportamento dualistico delle particelle che si manifestano sia nella forma di particelle appunto (materia) sia nella forma di onde. Secondo questa prospettiva tutto è composto da quanti. In alcune condizioni i quanti si comportano come particelle, in altre condizioni si comportano come onde – senza essere né l’una né l’altra.

⁷ Per questo dibattito nei *memory studies* si rimanda a Olick J. K., Vinitzky-Seroussi V., Levy D. (eds.) (2011), Schwartz (1982) e (1990), Tota A. L., Hagen T., (eds.) (2016).

⁸ Si veda Alexander *et al.*, (2004) e Eyerman (2001).

significato sociale, pubblico e politico di per sé. È necessario che intervenga un complesso processo di elaborazione pubblica che abbia come esito la legittimazione di un significato o di un insieme di significati relativi all'evento stesso. Quello che Alexander significativamente definisce “*trauma process*” consiste proprio nel processo che tratta questo spazio vuoto tra evento traumatico e suo significato. La teoria degli studiosi del *cultural trauma* è particolarmente significativa, perché emblematicamente permette di cogliere i processi di potere connessi alla definizione pubblica di ciò che è accaduto e, poiché stiamo parlando di eventi dolorosissimi - come guerre, violazioni dei diritti umani, crimini di guerra e attacchi terroristici - è evidente che i conflitti da articolare siano incandescenti. Alexander (2012) sottolinea come il processo di elaborazione pubblica del trauma e di attribuzione di un significato condiviso possa avere luogo in arene istituzionali e discorsive molte diverse fra loro, come quella legale, quella scientifica, quella estetica e quella religiosa, giusto per menzionarne alcune. Quando in un contesto nazionale una di queste arene, per una qualsiasi ragione, non può funzionare adeguatamente (per esempio a causa della efficace pressione di organizzazioni criminali, come la mafia, che riescono a bloccare con successo il funzionamento dell'arena legale), allora il processo pubblico di elaborazione di un trauma e la sua iscrizione nel discorso pubblico nazionale può e deve avvenire in un'altra arena istituzionale e discorsiva che funziona così da cassa di compensazione. Alcune ricerche sul passato recente italiano hanno ipotizzato una “estetizzazione progressiva della sfera pubblica italiana” in riferimento soprattutto al passato più recente (Tota, Hagen, 2016). Senza entrare nel merito di tali studi si può tuttavia sottolineare come ci sia nel caso italiano una consuetudine molto radicata alla costruzione della conoscenza pubblica di eventi altamente controversi, anche in relazione all'arena estetica. In altri termini, non è affatto raro che un film o uno spettacolo teatrale contribuiscano in modo significativo a dare forma all'opinione pubblica nazionale su eventi altamente controversi nel nostro passato. Per fare alcuni esempi, si pensi a film come *I cento passi* di Marco Tullio Giordana sulla storia di Peppino Impastato oppure al film *Romanzo di una strage* su Piazza Fontana dello stesso regista o ancora allo spettacolo teatrale *I-Tigi* di Paolini sul caso di Ustica. È come se alcune verità del recente passato italiano fossero talmente dolorose per la società civile italiana e per i suoi cittadini che è stato possibile iscriverele nel discorso pubblico nazionale “prevalentemente” attraverso la loro narrazione estetica. Soffermarsi su questo “prevalentemente” significa cogliere ad un tempo la ricchezza e il fermento intellettuale, artistico e culturale che ha reso possibile il funzionamento di un regime democratico nonostante alcune opposizioni, e d'altra parte riconoscere che nessuna verità estetica può competere né con la verità legale che viene sancita dagli esiti di un processo legale, né con la verità storica.

7.1.3. Autenticità e verosimiglianza: brevi riflessioni sulla natura delle verità estetiche

Consideriamo di seguito alcune caratteristiche delle verità estetiche. Sono verità estetiche nel senso inteso in questo saggio tutte quelle ricostruzioni del passato che originano da una qualche forma di opera d'arte o letteraria (ad esempio uno spettacolo teatrale come *I-Tigi* di Paolini, un film come *Il caso Moro* di Giuseppe Ferrara del 1986, un'opera letteraria come *Se questo è un uomo* di Primo Levi).

Qual è la natura di queste rappresentazioni del passato e quale tipo di conoscenza del passato possono offrirci? È certamente una narrazione intrinsecamente diversa da quella offerta dal lavoro degli storici. Come ricorda Marc Ferro, il cinema non è la storia, ma senza di esso è difficile continuare a farsi un'idea di ciò che è avvenuto o sta avvenendo nel mondo.

Nella contemporaneità siamo testimoni di un proliferare di differenti forme di verità estetica rispetto ad eventi cruciali e controversi del passato che si originano attraverso differenti codici estetici (quello cinematografico in primis, ma non solo). Fra i molti studiosi che si sono occupati di cogliere le somiglianze e le distanze tra la verità storica e quella estetica vale la pena ricordare ad esempio Dorter (1990), che sottolinea la necessità che il vero, quando è espresso attraverso i codici dell'arte, debba risuonare nell'anima come verosimile, debba essere autentico sul piano delle emozioni piuttosto che aderente ai fatti sul piano oggettuale. Come vedremo, questo aspetto della verità estetica in generale si rivela fondamentale per comprendere il contributo che un film come quello di Spike Lee sui crimini di guerra di Sant'Anna di Stazzema può dare. Nella contemporaneità il cosiddetto "*memory work*" sembra guidato e orientato in maniera crescente da artefatti culturali, comunicativi e artistici, dai quali non possiamo prescindere. I linguaggi estetico-artistici sembrano contribuire ad aprire per noi memorie, ad articolare per noi dilemmi che altrimenti non potrebbero essere presi in considerazione. Le arti rendono possibile l'esperienza di uno spazio vuoto, dove l'invisibile può manifestarsi, dove il non detto può essere nominato, dove le vittime possono finalmente essere ascoltate. I canali di questo tipo di esperienza sembrano essere meno cognitivo-esplicativi e più legati al piano delle emozioni e delle intuizioni. In pratica quello che sembra succedere è che quando ad esempio un film è capace di suscitare rispetto alla rappresentazione di un certo passato una gamma di emozioni condivise tra regista e spettatore, proprio questa condivisione permette di acquisire una conoscenza di quel passato che altrimenti non sarebbe possibile. Ma quali sono le caratteristiche salienti di questo tipo di ricostruzioni del passato? In primis, nessuna verità estetica ambisce ad essere una rappresentazione esclusiva ed esaustiva di un evento passato. Non c'è nessuna pretesa di oggettività, né di unicità. Inoltre le arti sono indipendenti e non riducibili a nessuna interpretazione politica univoca di un certo passato. Per questo motivo nessuna verità proposta sul piano estetico ha la pretesa di risolvere i dilemmi e i

conflitti che derivano dal passato. Piuttosto si tratta di rendere questi dilemmi visibili in modo che possano trasformarsi in risorse capaci di arricchire la vita democratica della società da cui originano (Goldfarb, 2017). L'autonomia dei linguaggi artistici diviene risorsa per una narrazione del passato che rivendica la sua indipendenza dalla unilateralità dei punti di vista (ibid.)

All'ampissimo dibattito sul rapporto tra verità estetica e verità storica si devono aggiungere le molteplici riflessioni sul rapporto tra cinema e storia (Ortoleva, 1991) che entrano nello specifico della questione qui trattata. A questo proposito Rosenstone (1995, p. 5) ad esempio afferma:

Alla fine accettiamo i fatti e ammettiamolo: i film storici mettono in crisi e disturbano la maggior parte degli storici di professione. Perché? Conosciamo tutti le risposte ovvie. Perché, diranno gli storici, i film non sono accurati. Distorcono il passato. Trasformano in fiction, banalizzano e romanticizzano persone, eventi e corsi di azione importanti. Essi falsificano la storia. Come sotto-testo ti queste risposte esplicite noi possiamo ascoltare anche differenti risposte non dette: il film è fuori dal controllo degli storici. Il film mostra che gli accademici non detengono la proprietà esclusiva del passato. Il film crea un mondo storico con il quale il mondo prodotto dai libri di storia non può competere, almeno per popolarità. Il film è il simbolo irritante di un mondo crescentemente post-chirografico (nel quale le persone possono leggere, ma non vogliono farlo) (T.d.A.).

Di fatto, come si diceva, nella contemporaneità assistiamo alla proliferazione di molteplici modi di produzione del passato, legati al cinema, al teatro, alla televisione, ai siti web. Questa tendenza non è né nuova, né originale. Anche nel passato la letteratura è stata in competizione con la storia nella rappresentazione del passato. Pertanto quali sono le ragioni per cui alcuni storici contemporanei sono così preoccupati da questa nuova tendenza? La differenza riguarda molto banalmente la capacità dei differenti media di influenzare l'opinione pubblica. Ci sono davvero poche opere letterarie capaci di raggiungere il pubblico mondiale, mentre un film ordinario è in grado di raggiungere milioni di persone in poche settimane. Rosenstone (ibid.), sottolineando anche l'impossibilità di un film di raggiungere gli standard qualitativi della narrazione storica, propone significativamente di prendere in considerazione una "*new kind of history*":

Di tutti gli elementi che costituiscono un film storico (..) l'invenzione è il più problematico (per gli storici). Esso implica alterare uno degli elementi fondamentale della storia: il suo aspetto documentario ed empirico. Prendere sul serio la narrazione cinematografica del passato significa accettare il fatto che la modalità empirica rappresenti soltanto uno dei modi possibili di rapportarsi al passato. Accettare i cambiamenti in una storia che un film *mainstream* propone non implica il collasso di tutti gli standard della verità storica, ma significa accettare un'altra modalità di comprendere la nostra relazione con il passato, un altro modo di costruire quel dialogo su da dove veniamo, dove andiamo e chi siamo. Un film non rimpiazza,

né sostituisce la storia scritta. Un film sta accanto alla storia scritta, così come sta accanto ad altre forme di trattazione del passato come la memoria e la tradizione orale [...]. (ivi, p. 21).

Secondo Rosenstone è possibile fare un parallelo tra la storia narrata dai cantori ai tempi di Omero e la storia narrata oggi da un regista⁹.

7.2. La fine della Seconda guerra mondiale: “sconfitti” o “liberati”?

«In Italia intanto, il 10 luglio 1943 gli Alleati sbarcano in Sicilia e l'8 settembre il generale Badoglio firma l'armistizio. Il 25 luglio Mussolini viene destituito, arrestato e tenuto prigioniero sul Gran Sasso. Liberato dai Nazisti dà vita alla Repubblica Sociale Italiana con capitale a Salò, sul lago di Garda. Il Paese si ritrova quindi spaccato in due, con il sud liberato dagli Alleati e il centro- nord occupato dai tedeschi teatro della Resistenza, lo scontro tra i Nazifascisti e i partigiani antifascisti guidati dal CLN (Comitato di Liberazione Nazionale). Dopo terribili rappresaglie a danno dei civili, come le Fosse Ardeatine, Marzabotto, Sant'Anna di Stazzema, l'Italia viene infine completamente liberata il 25 aprile 1945. Mussolini, in fuga verso la Svizzera nascosto tra i nazisti, viene riconosciuto, catturato dai partigiani, fucilato ed esposto a piazzale Loreto a Milano»¹⁰.

Ecco la fine della Seconda guerra mondiale in Italia narrata agli alunni della terza media in uno dei tanti manuali di storia disponibili per i nostri studenti. Questa ricostruzione, che per un cittadino italiano sarebbe perfettamente comprensibile, propone sul piano internazionale un nodo importante che rivela le profonde ambiguità tuttora iscritte nella narrazione ufficiale di questo passato. Quando diciamo “Forze Alleate” intendiamo gli Americani, i Francesi, gli Inglesi, intendiamo cioè quelli che hanno poi di fatto vinto la Seconda guerra mondiale? Tuttavia quando capita di ricostruire ciò che avvenne per un pubblico ad esempio di lettori o uditori americani è impossibile definirle “forze alleate”. Ricordo, come fosse ieri, lo stupore (per non dire lo sdegnato sgomento) di un eminente collega professore alla New School for Social Research di New York dinanzi alla mia definizione della fine della Seconda guerra mondiale in questi termini. Egli replicò: «in che senso alleati? Gli italiani erano alleati dei tedeschi, non nostri. Eravate i nostri nemici, quelli contro cui dovevamo

⁹ Per un contributo ulteriore sul rapporto tra cinema e storia si veda anche Tota (2010) e Rosenstone (2014).

¹⁰ http://www.annoscolastico.it/content/materie/storia_3m/storia_3m_seconda_guerra_mondiale_scheda.pdf

combattere». Questa verità apparentemente lapalissiana fu un vero fulmine a ciel sereno per me. Capii in quel momento che qualcosa non quadrava, nel pieno senso della parola e ripromisi a me stessa che avrei voluto vederci chiaro.

Sono trascorsi più di settant'anni, ma la conoscenza pubblica della fine della Seconda guerra mondiale non è tuttora condivisa, non tanto al livello di verità storica¹¹, quanto piuttosto sul piano della memoria pubblica nazionale e internazionale, cioè su quel piano in cui la narrazione del passato diviene strumento politico e strategico per la definizione presente e futura delle relazioni internazionali fra i diversi paesi (Tota, 2007). L'equivoco sulla definizione del nuovo ruolo dell'Italia nella guerra dopo l'armistizio firmato dal generale Badoglio l'8 settembre nasce sin dall'inizio: l'Italia infatti aveva chiesto con la firma dell'armistizio il pieno riconoscimento dell'Italia come forza alleata nella fase conclusiva della guerra contro la Germania, ma questo ruolo le viene solo parzialmente riconosciuto a causa soprattutto dell'opposizione britannica e il generale Eisenhower conia ad hoc il termine "cobelligerante" per definire il nuovo ruolo dell'Italia. Ma come spiegare ai morti e a tutti i famigliari delle vittime di Marzabotto, di Sant'Anna di Stazzema e di tutte le stragi che seguirono alla firma dell'armistizio dell'8 settembre che l'Italia era sì "cobelligerante", ma non alleata e che questo significava di fatto che, mentre i tedeschi facevano stragi di civili e scorribande al centro, al sud e al nord del paese commettendo veri e propri crimini di guerra, gli americani continuavano a sganciare, ancorché per sbaglio, bombe sui centri abitati e sulle scuole nel nord del paese in mano a Mussolini e ai fascisti, causando la morte di centinaia di bambini (si pensi al caso della strage nel quartiere Gorla a Milano dove il 20 ottobre 1944 in seguito al bombardamento di una scuola elementare morirono 184 bambini)¹². Eravamo "sconfitti" o "liberati", "cobelligeranti" o "alleati"? Eravamo in guerra e, quindi, come in tutte le guerre, oggetto e soggetto di atroci crimini contro l'umanità. Perché guardare a questo periodo storico attraverso gli occhi di Spike Lee e di Giorgio Diritti può contribuire a mutare la conoscenza pubblica complessiva? Perché questi due film, secondo modalità diverse, contribuiscono a creare uno spazio per rendere visibile ciò che gli interessi dei vincitori hanno preferito occultare¹³. Questi film fanno parlare le vittime, restituiscono loro la dignità della cittadinanza e il diritto di essere ricordate. Lo

¹¹ Non si intende certo qui sostenere che sul piano delle ricostruzioni storiche le ambiguità permangano. Infatti su tale piano vi sono tantissimi contributi fondamentali: Ginsborg (1989), Sabbatucci, Vidotto (2012) - per citarne solo alcuni - che hanno dettagliatamente ricostruito quanto accadde. Piuttosto è il piano del discorso pubblico quello su cui focalizzare l'attenzione.

¹² Una foto della scuola elementare "Francesco Crispi" in via Fratelli Pozzi nel quartiere Gorla a Milano bombardata dagli americani il 20 ottobre 1944 è stata esposta al pubblico milanese nella mostra "War is Over. L'Italia della Liberazione nelle immagini dei U.S. Signal Corps e dell'Istituto Luce, 1943-1946" curata da G. D'Autilia e E. Menduni. La mostra si è tenuta nello Spazio Forma a Milano nel febbraio 2016.

¹³ In particolare si veda sul film di Giorgio Diritti il contributo di Luca Baldissara "La memoria che verrà" (2010), in cui si sottolinea come questo film segni una transizione vera e propria «dalla rievocazione pubblica della celebrazione dell'antifascismo (...) alla retorica dell'antitotalitarismo» (p. 360). Si veda anche Jedlowski (2011).

fanno in modo romanzato, soprattutto Spike Lee “inventa”, esagera, immagina... ma ciò non toglie nulla alla grandezza di questa operazione comunicativa che non può essere valutata soltanto sul piano del valore estetico del film, e tantomeno sul piano della sua autenticità, cioè della sua capacità di aderire ai fatti sul piano empirico. La posizione di Rosenstone applicata a entrambi questi due film è illuminante. C'è un piano di comunicazione pubblica, un piano che riguarda la capacità e l'efficacia di un qualsiasi artefatto artistico, culturale e/o comunicativo di sovvertire l'ordine costituito, di sfidare la narrazione egemonica in nome di un ordine etico superiore, quello che ci interpella sul piano dell'etica pubblica e civile (Arendt, 1963). È partendo da questo piano, come sottolinea Goldfarb (2016), che possiamo analizzare il contributo che due film come questi possono dare alla conoscenza pubblica della fine della seconda guerra mondiale in Italia e allo statuto morale delle vittime civili di quella guerra, che non possono rimanere inascoltate.

7.2.1. “La nuova storia”? Spike Lee e Giorgio Diritti, due film per non dimenticare

Miracolo a Sant'Anna è un film del 2008 diretto da Spike Lee in cui si narra in forma romanzata l'eccidio di Sant'Anna di Stazzema del 12 agosto 1944, quando 560 civili furono assassinati dalle truppe tedesche della 16 divisione corazzata comandata da Walter Reder. Fra le vittime vi erano 130 bambini. L'intento che le SS volevano perseguire con questa strage era di rompere ogni possibile collegamento tra la popolazione civili e i partigiani che operavano su quel territorio. Nel 2005 la Procura Militare di La Spezia ha definito questa strage come atto terroristico contro la popolazione civile e ha condannato all'ergastolo in contumacia dieci ex-soldati tedeschi, otto dei quali ancora in vita. La sentenza è stata confermata in corte d'appello e ratificata nel 2007 dalla Corte di Cassazione. Tuttavia, nel 2012 dopo aver rifiutato l'extradizione di Gerhard Sommer (incluso nella lista dei criminali nazisti più ricercati, secondo il Simon Wiesenthal Center), la Procura di Stoccarda ha archiviato l'indagine, sostenendo la mancanza di prove in grado di provare inequivocabilmente la responsabilità individuale dei soldati tedeschi incriminati dalla Procura Militare italiana. Questo è il contesto giuridico, politico e istituzionale in cui in Italia si inserisce nel 2008 il film di Spike Lee che fu girato a Colognora di Pescaglia, Gioviano, Sant'Anna di Stazzema e in Versilia. Il regista americano ci offre una ricostruzione del tutto romanzata dell'eccidio, “inventa”, immagina, ci spiazza e questo è chiaro sin dalla prima scena. Il film si ispira al romanzo di James McBride (2003) *Miracle at St. Anne. A Novel of War World II*, tradotto in Italia da Rizzoli. La prima scena del film è ambientata ai giorni nostri nel 1983, quando in un ufficio postale di New York un impiegato reduce di guerra senza alcun apparente motivo spara ad un cliente. Le indagini iniziano, ma il reduce non vuole spiegare i motivi del suo gesto folle. In realtà si scoprirà alla fine che egli ha riconosciuto in quel cliente Rodolfo, il partigiano che nell'agosto del 1944 con il suo

tradimento ha reso possibile l'eccidio di Sant'Anna. Per questo ha deciso di ucciderlo. Gli inquirenti troveranno nella casa del reduce una testa di una statua di marmo di valore inestimabile che porterà le indagini indietro nel tempo, all'Italia della Seconda guerra mondiale. Si aprirà così uno spiraglio di luce su questa vicenda che potrà essere ricondotta agli eventi dell'eccidio di Sant'Anna. Il film termina con un colpo di scena degno di Spike Lee: il bambino sopravvissuto all'eccidio e salvato da questo soldato americano (ora impiegato appunto all'ufficio postale di New York e accusato di omicidio) è diventato un multimiliardario americano che, avendo letto sui giornali la vicenda dell'ufficio postale e del ritrovamento della statua, ha riconosciuto nell'anonimo impiegato l'uomo a cui deve la vita e pagherà quindi una cauzione di moltissime migliaia di dollari per farlo uscire dal carcere. Il film termina con l'incontro tra il bimbo salvato, ormai divenuto un super imprenditore di successo, e il reduce disposto a rischiare l'ergastolo pur di uccidere Rodolfo, il partigiano che con il suo tradimento rese possibile quel massacro.

Il film si colloca sin dall'inizio sul crinale autenticità /verosimiglianza: infatti, scatena immediatamente violente reazioni da parte di molti esponenti della sezione ANPI di Pietrasanta. In un'intervista pubblicata sul Corriere della Sera nel 2008 Moreno Costa, Enio Mancini e Giovanni Cipollini denunciano il fatto che quella strage non fu una rappresaglia, ma un atto premeditato di terrorismo contro la popolazione civile, come sentenziato dalla Procura Militare di La Spezia incaricata delle indagini durate oltre dieci anni. Sempre nello stesso articolo Marco Bonuccelli, capogruppo di Rifondazione alla Provincia di Lucca, denuncia: «Pur stimando e apprezzando il cinema di Spike Lee non posso ritenere una "licenza cinematografica" la totale invenzione sulle motivazioni che portarono i nazifascisti a compiere la strage di Sant'Anna. Quindi è necessario, secondo me, stralciare una finzione di questo tipo altrimenti i danni alla memoria e verità storica saranno gravissimi».

In questo senso il film di Spike Lee diventa un caso emblematico attraverso il quale riverberare tutte le considerazioni fin qui svolte sul rapporto tra verità storica e verità cinematografica. Da un lato sono del tutto legittime le rimostranze e le proteste di chi desidera che, in un contesto in cui giustizia non è stata resa alle vittime, sia perlomeno raccontata una storia che non tradisca i fatti. Dall'altro è legittima anche la licenza poetica di Spike Lee che getta il caso di Sant'Anna di Stazzema sul palcoscenico del discorso pubblico mondiale, mettendo in luce la comune condizione di marginalità da una parte della popolazione civile italiana in balia delle violenze e delle sevizie dell'esercito tedesco e, dall'altra, dei soldati afro-americani e portoricani chiamati a combattere una guerra dal loro paese senza avere però il riconoscimento di soldati americani patrioti. Il film di Spike Lee insiste nel raccontare la continua discriminazione dei soldati americani di serie A (quelli *wasps*) contro i soldati americani "neri" che, in quanto tali, non possono

che essere inaffidabili, traditori, privi di coraggio e soprattutto sacrificabili. Il regista propone così un'inedita alleanza possibile fra questi soldati di serie b e le popolazioni civili italiane, vittime inermi della ferocia nazista e infatti sarà quarant'anni dopo uno di questi soldati di serie b a fare, a modo suo, giustizia sparando al partigiano traditore nell'ufficio postale di New York. Certo Spike Lee inventa, ma forse per la prima volta nel mondo, dopo il successo editoriale dell'omonimo romanzo di McBride, si parla di questa strage per la quale, quattro anni dopo l'uscita del film, la Procura di Stoccarda riterrà possibile archiviare ogni ulteriore indagine. Sebbene le proteste dell'ANPI siano legittime, c'è un piano – quello della comunicazione pubblica di questo evento – sul quale un film come quello di Spike Lee appare efficacissimo. Questo film non vuole raccontare con precisione ciò che è accaduto, ma vuole focalizzare l'attenzione internazionale sull'ingiustizia di ciò che è accaduto. Esso non pretende di sostituire i libri di storia, si ispira ad un romanzo. Vuole creare interesse attorno ad un eccidio che non può essere dimenticato, tanto più che la Procura Militare tedesca non ha nemmeno permesso che la condanna degli esecutori materiali di questi crimini di guerra fosse eseguita. Da questo punto di vista le proteste dell'ANPI sono fuorvianti perché chiedono ad un film di essere un libro di storia e non comprendono come la visibilità di questo film, indipendentemente dall'autenticità dei dettagli, contribuisca a rendere giustizia a queste vittime. Peraltro a nessuno spettatore viene in mente di pensare che, dato che il partigiano Rodolfo aveva tradito, le truppe tedesche fossero più legittimate a trucidare centinaia di bambini, donne e anziani e tantomeno che dato che c'era un traditore italiano, le vittime italiane “se lo fossero meritato”. Certo non fu una rappresaglia, ma un attentato terroristico vero e proprio. Di questo giudici e storici ci offrono una documentazione fondata. Ma di fatto per lo spettatore islandese o norvegese che vedrà questo film e che per la prima volta sentirà narrare questa storia, questo rimarrà un dettaglio che poco toglie alla gravità dei crimini di guerra in questione. Senza Spike Lee quello spettatore non avrebbe mai saputo nulla, né provato alcun interesse per la storia di questi nostri morti che il regista americano con questo film ha voluto onorare.

Come ricorda Jedlowski (2002), sono le vittime superstiti e i loro famigliari ad avere il diritto all'ultima parola sulla costruzione pubblica di ogni memoria che li riguarda. Ma i partigiani dell'ANPI non sono necessariamente in questo ruolo. Il fatto che l'eccidio di Sant'Anna di Stazzema sia stato un atto terroristico o una rappresaglia in realtà è abbastanza irrilevante per i bambini e le donne trucidate e persino per i loro famigliari (ci apparirebbero forse più o meno meritevoli di questa sorte nella misura in cui sapessimo che avevano fornito più o meno cibo ai movimenti della resistenza?). È ovvio che questa considerazione è del tutto marginale. Per quale attore sociale e politico di quella vicenda è invece fondamentale che siano dichiarate le cause di questo eccidio? Per i partigiani stessi che, a fronte di ogni piccolo successo nella lotta contro le

truppe di occupazione tedesche, vedevano trucidare la popolazione civile sia nelle forme di atti terroristici premeditati e preventivi, sia in quelle di feroci rappresaglie (come accadde a Villadeati, dove a fronte di un soldato ucciso dai partigiani le truppe tedesche fucilarono undici civili). Le proteste dell'ANPI contro il film di Spike Lee sono legittime e degne di rispetto, ma rispondono più alla necessità dei partigiani stessi che a quelle delle vittime dell'eccidio. Occorre rammentare come coloro che decisero di prendere parte ai movimenti di resistenza italiani dovettero successivamente fare i conti con la responsabilità morale delle conseguenze di quelle stesse loro azioni di resistenza. Spesso a fronte di pochi soldati tedeschi catturati e uccisi, ci furono rappresaglie di una gravità e ferocia inaudita. In tal senso le critiche al film di Spike Lee da parte dell'ANPI hanno a che fare con la dolorosissima presa d'atto da parte dei partigiani, che combatterono per liberare l'Italia, degli enormi costi pagati dalla popolazione civile.

7.2.2. La strage di Marzabotto e lo sguardo silenzioso di Martina

Anche *L'uomo che verrà* è un film e non ha alcuna pretesa di sostituire i libri di storia. È diretto da Giorgio Diritti nel 2009 ed esce nelle sale cinematografiche nel febbraio del 2010. La scelta comunicativa è agli antipodi rispetto a quella del film di Spike Lee: Giorgio Diritti sceglie di far recitare i suoi attori in un dialetto parlato stretto. La conseguenza è che senza i sottotitoli in italiano il film non è quasi comprensibile. Il film presta una cura particolare alla ricostruzione degli ambienti della cultura contadina. In tutta la prima parte del film che precede l'eccidio di Marzabotto e dei paesi vicini lo spettatore è accompagnato nella vita quotidiana di queste famiglie povere e dignitose. I volti sono scavati e profondi. La quotidianità messa in scena è fatta di gesti semplici e di tradizioni, che rimandano alla sacralità di un'esistenza ridotta e ricondotta alle sue dimensioni essenziali: il lavoro nei campi, il lavoro domestico, la cura dei figli, la Messa e la preghiera, le nascite, le malattie, la morte. Il film è ambientato alle pendici del Monte Sole, dove nell'inverno del 1943 vive Martina, una bimba di otto anni, figlia di una famiglia povera di contadini. Martina ha smesso di parlare anni prima, quando le è morto tra le braccia il fratellino appena nato. A dicembre del 1943 la mamma di Martina rimane di nuovo incinta e la bimba vive nell'attesa di questa nuova nascita. Intanto le truppe tedesche si avvicinano sempre di più, così come le scene di guerra che Martina registra con i suoi sguardi innocenti e senza parole. Nella notte tra il 28 e il 29 settembre il nuovo fratellino di Martina verrà alla luce e il tremendo eccidio di Marzabotto avrà luogo, costando la vita a 800 civili. Martina e il suo fratellino restano gli unici sopravvissuti al massacro, orfani entrambi, ma insieme. Il film finisce con l'immagine di Martina che si prende cura del neonato e che per la prima volta può di nuovo parlare. Il regista sceglie di raccontare questa tragedia con il tono poetico offerto dalle bellissime riprese del paesaggio e attraverso gli occhi silenti di una

bambina che non riesce nemmeno a rendersi conto dell'orrore di cui è testimone. Ci sono scene che sarebbero inguardabili, se non ci fosse la mediazione di questo sguardo infantile che ostinato si orienta alla vita. Ad esempio, ad un certo punto vengono uccise tutte le persone che sono state radunate dentro una casa e Martina è fra loro. Muoiono tutti, ma non Martina che dopo ore emerge facendosi strada fra un cumulo di corpi morti, fra i quali probabilmente anche molte persone a lei care. Lo sguardo della bimba registra soltanto la sua volontà di sopravvivere, perché c'è un neonato nascosto nel bosco di cui si deve occupare. Il film di Giorgio Diritti è una sorte di requiem in onore delle vittime. È un film poetico, delicato ma non meno politico di quello di Spike Lee. Qui l'orrore è raccontato sottovoce, ad un pubblico pensato in primo luogo come italiano. Anche in questa ricostruzione, come in quella di Spike Lee, il diavolo non veste soltanto le uniformi tedesche, ma entra ed esce dal cuore di tutti gli uomini e le donne, indipendentemente dalla loro nazionalità di appartenenza. *L'uomo che verrà* è di fatto questo neonato, salvato dalle cure di una bambina di otto anni, che a sua volta avrebbe bisogno di essere accudita. L'intera comunità di Marzabotto può rivivere tra le braccia minute di questa bimba, a cui i soldati tedeschi hanno ucciso entrambe i genitori... La lotta tra bene e male continua e continuerà, ma con un messaggio di speranza. Martina è capace di dare al fratellino appena nato ciò che lei non ha più: le amorevoli cure di una mamma. Il cuore di questa bambina, che è stato testimone di uno dei più gravi crimini di guerra di quel periodo, sebbene abbia visto uccidere, è ancora capace della cura, è ancora capace di amare¹⁴.

Conclusioni: trasformare un luogo di violenza in un luogo di memoria

Marzabotto, Sant'Anna di Stazzema: a distanza di settant'anni le condanne ci sono state, alcuni processi sono avvenuti (anche se Walter Reder, il carnefice di Marzabotto, è stato scarcerato prima del tempo), ma la storia dei luoghi di questa violenza è molto diversa. È molto difficile trasformare un luogo di violenza: di solito esso diviene o un luogo di abbandono, dove la vita fatica a scorrere di nuovo oppure diviene un luogo di memoria. Occorre un meccanismo semiotico ed alchemico ad un tempo, capace di operare la trasformazione di un luogo di violenza in un luogo di memoria. Non c'è alternativa: non si può farne altro. Non si può fingere di dimenticare, far finta di niente, voltare le spalle alla memoria. Più si cerca di minimizzare, più si resiste all'iscrizione nello

¹⁴ Sul tema del presente articolo si rimanda anche ai seguenti siti:
<http://www.storiaxisecolo.it/DOSSIER/dossier1b.htm>;
<http://www.camera.archivio storico>;
http://www.corriere.it/cronache/07_novembre_06/santanna_stazzema_spike_lee_gasperetti_partigiani.shtml.

spazio pubblico di ciò che avvenne e più paradossalmente la presenza del passato negato o rimosso si fa incombente. Più si rimuove e più il luogo sembra congelarsi.

A Sant'Anna di Stazzema vivono oggi venti abitanti, il ricordo di ciò che è avvenuto sembra aleggiare dolorosamente sul paese che in qualche modo è come fissato, congelato nella memoria dolorosa del giorno dell'eccidio. Anche Villadeati, il paese del mio bisnonno, è un paese congelato, c'è sì una commemorazione, ma il tempo si è come fermato al 9 ottobre 1944, fissato per sempre in quell'unico istante che non vuole passare. Non si parla volentieri di quanto è successo, non si vuole ricordare, ma non si riesce a dimenticare. È una sorta di limbo cognitivo ed emotivo, una lunga attesa che soltanto la riconciliazione pubblica e il perdono individuale potrebbero sanare. Ma come perdonare chi non si è mai ravveduto? Anche il perdono richiede di essere nutrito, anche il perdono prima di liberare e liberarci reclama un atto di pentimento.

Il Comune di Marzabotto ha scelto un'altra strada: ha scelto la rielaborazione attiva di questo trauma e ha fondato la Scuola di Pace Montesole nella consapevolezza che violenze così efferate non passano, non possono essere elaborate se non attraverso una loro marcatura forte, un loro inserimento netto nel discorso pubblico locale e nel territorio. I nostri morti ci interpellano e chiedono di essere ricordati, non vendicati, ma accolti attraverso il ricordo nella vitale comunità dei viventi. È infatti soltanto così che possono riposare in pace, sapendo che noi sappiamo e che non ci arrendiamo né all'ingiustizia, né all'oblio.

In questo capitolo ho cercato di documentare come verità storica e verità estetica possono utilmente contribuire all'iscrizione nel discorso pubblico di eventi altamente drammatici, come quelli che hanno segnato la fine della Seconda guerra mondiale in Italia dopo l'armistizio firmato l'8 settembre 1943. In tal senso film, come quelli di Spike Lee su Sant'Anna di Stazzema e di Giorgio Diritti su Marzabotto, pur secondo modalità narrative molto diverse, offrono alla comunità nazionale ed internazionale la possibilità di acquisire informazioni su questo passato che altrimenti non sarebbero accessibili. Questi film contribuiscono a sanare una ferita, contribuiscono a rendere visibile ciò che, soprattutto nel discorso pubblico internazionale, è stato troppo a lungo volutamente ignorato o minimizzato. Il gesto folle con cui un impiegato dell'ufficio postale di New York decide di vendicare, quaranta anni dopo, la follia dell'eccidio di Sant'Anna da una parte e l'abbraccio con cui Martina cinge il fratellino sopravvissuto a Marzabotto dall'altra, sono le due cifre narrative che questi due film ci offrono per piangere silenziosamente i nostri morti e, al contempo, per onorarli pubblicamente.

Riferimenti bibliografici

ALEXANDER J. C. (2004), *Toward a Theory of Cultural Trauma*, in J. C. Alexander *et al.*, *Cultural trauma and Collective Identity*, University of California Press, Berkeley, pp.1-30.

ID. (2012), *Trauma: A social theory*, Polity Press, London.

ALEXANDER J.C. *et al.* (2004), *Cultural Trauma and Collective Identity*, University of California Press, Berkeley.

ARENDT H. (1963), *Eichmann in Jerusalem: A report on the banality of evil*, Penguin, Harmondsworth.

BALDISSARA L. (2010), *La memoria che verrà*, in “Il Mulino”, vol. 2, pp. 355-362.

CASTOLDI M. (a cura di) (2016), *1943-1945: I “Bravi” e I “Cattivi”. Italiani e tedeschi tra memoria, responsabilità e stereotipi*, Donzelli, Roma.

DILTHEY W. (1883), *Introduzione alle scienze dello spirito*, Bompiani, Milano, 2007.

DORTER K. (1990), *Conceptual Truth and Aesthetic Truth*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 48, 2, pp. 37-52.

EYERMAN R. (2001), *Cultural Trauma. Slavery and the Formation of African American Identity*, Cambridge University Press, Cambridge.

FERRO M., (1968), *Société du 20e siècle et histoire cinématographique*, in “Annales”, Esc, 23, pp. 581-85.

ID. (1973), *Le film, une contreanalyse de la société*, in “Annales”, Esc, 28, pp. 109-24.

ID. (1975), *Analyse de Film. Analyse de sociétés*, Hachette, Paris.

ID. (1977), *Cinema et Histoire*, Denoel-Gonthier, Paris (trad. it. *Cinema e Storia*, Feltrinelli, Milano 1980).

FOCARDI F. (2016), *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della seconda guerra mondiale*, Laterza, Roma-Bari.

GINSBORG P. (1989), *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi. Società e politica 1943-88*, Einaudi, Torino.

GOLDFARB J. (2017), *Memory, Art and the Social Condition*, in “European Journal of Cultural and Political Sociology”, vol. 4. pp. 282-305.

GRASSO A. (a cura di) (2006), *Fare storia con la televisione. L'immagine come fonte, evento, memoria*, Vita e Pensiero, Milano.

HALBWACHS M. (1950), *La mémoire collective*, PUF, Paris (trad. it. *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano, 1987).

JEDLOWSKI P. (2002), *Memoria, esperienza e modernità. Memorie e società del XX secolo*, Angeli, Milano.

- ID. (2011), *Cinema europeo e memorie autocritiche*, in “Quaderni di Sociologia”, vol. LV, 55, 1, pp. 91-106.
- MCBRIDE J. (2003), *Miracle at St. Anne. A Novel of War World II*, Penguin Random House, New York.
- MEINECKE F. (1936), *Le origini dello storicismo*, Sansoni, Firenze, 1954.
- MUNIZ A., VITIELLO G. (a cura di) (2013), *La Shoah nel cinema italiano*, in “Cinema e storia”, <http://www.cinemaestoria.it/rivista/cinema-e-storia-2013>.
- OLICK J. K. (2004), *Willy Brandt in Warsaw: Event or Image? History or Memory?*, in O. Shevchenko (ed.), *Double Exposure: Memory and Photography*, Transaction Press, New Brunswick and London, pp. 21-40.
- OLICK J. K., VINITZKY-SEROUSSI V., LEVY D. (eds.) (2011), *The Collective Memory Reader*, Oxford University Press, Oxford.
- ORTOLEVA P. (1991), *Cinema e storia. Scene dal passato*, Loescher, Torino.
- PEZZINO P. (2008), *Sant'Anna di Stazzema. Storia di una strage*, Il Mulino, Bologna.
- ROSENSTONE R. (1995), *The Historical Film as Real History*, in “Film-Historia”, V, 1, pp. 5-23.
- ID. (2014), *History on Film / Film on History*, Routledge, New York & London.
- ROVATTI T. (2004), *Sant'Anna di Stazzema. Storia e memoria della strage dell'agosto 1944*, Derive Approdi, Roma.
- RUBIN M. (2002), *What is Cultural History Now?*, in D. Cannadine (ed.), *What is History Now?*, Palgrave, London, pp. 80-94.
- SABBATUCCI G., VIDOTTO V. (2012), *Il mondo contemporaneo. Dal 1848 a oggi*, Laterza, Roma-Bari.
- SCHUDSON M. (1989), *Ronald Reagan Misremembered*, in D. Middleton, D. Edwards (eds.), *Collective Remembering*, Sage, London, pp. 108-19.
- SIMMEL G. (1892), *I problemi della filosofia della storia*, Marietti, Genova, 2010.
- SCHWARTZ B. (1982), *The Social Context of Commemoration: A Study in Collective Memory*, in “Social Forces”, 61, pp. 374-402.
- ID. (1990), *The reconstruction of Abraham Lincoln*, in D. Middleton, D. Edwards (eds.), *Collective Remembering*, Sage, London, pp. 81-107.
- TOTA A. L. (2007), *Geopolitiche del passato: memoria pubblica, trauma culturale e riconciliazione*, in M. Rampazi, A. L. Tota (a cura di), *La memoria pubblica. Trauma culturale, nuovi confini e identità nazionali*, Utet, Torino, pp. 7-23.

ID. (2010), *Narrating the Shoah: From Maus to Life Is Beautiful*, in I. Schenk, M. Tröhler, Y. Zimmermann (eds.), *Kino, Film Zuschauer, Filmrezeption*, Schüren, Marburg, pp. 339-53.

TOTA A. L., HAGEN T. (eds.) (2016), *Routledge International Handbook of Memory Studies*, Routledge, London.

WAGNER-PACIFICI R. (2010), *Theorizing the Restlessness of Events*, in “American Journal of Sociology”, 115, 5, pp. 1351-86.

ID. (2016), *Reconceptualizing Memory as Event: From ‘Difficult Pasts’ to ‘Restless Events’*, in A. L. Tota, T. Hagen (eds.), *Routledge International Handbook of Memory Studies*, Routledge, London.

WHITE H. (1973), *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.

ID. (1987), *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London.