

I cammini della speranza. I primi passi del cinema italiano tra le macerie del dopoguerra

Gian Piero Brunetta

1. Premessa¹

In questi giorni ho cambiato più volte l'idea su percorso e temi da trattare relativamente a questo grande momento della storia del cinema italiano e della storia d'Italia di cui ho continuato a occuparmi a lungo dalla fine degli anni Sessanta.

Oggi mi viene data l'occasione per raccontarvi anche un po' di 'egostoria', di parlarvi degli archivi che ho incontrato, di leggervi documenti che mi sono stati utili e di trasformazioni del mio modo di vedere e comporre i tasselli di questo quadro così complesso fin dall'inizio dei miei studi. Perché ho cominciato a occuparmi di cinema per la mia tesi nel 1965 partendo dalla formazione del pensiero teorico cinematografico in Italia negli anni Trenta, studiando personaggi affascinanti e contraddittori, che mutavano lentamente o in modo sorprendentemente rapido le proprie coordinate ideologiche e culturali, e altri che erano antifascisti e lavoravano a tempo pieno con le strutture fasciste, costringendomi subito a riflettere sulla complessità della realtà italiana e sulle relazioni di continuità e discontinuità tra fascismo e dopoguerra.

Quando mi avete proposto di venirvi a parlare di questo momento di passaggio fondamentale della storia culturale italiana, in un primo tempo, pensavo di partire dal neorealismo e raccontarvi una storia lineare. Adesso invece penso

¹ Il testo, rivisto dall'autore, conserva volutamente l'oralità della *lectio magistralis*.

di raccontarvi una 'storia di storie', limitandomi a compiere solo pochi passi, a muovere qualche pedina in una ideale scacchiera in cui interagiscono molte forze.

In effetti questo discorso potrebbe intitolarsi "I primi passi del cinema italiano tra le macerie", ma ho intenzione di buttare diverse carte in tavola, di proporvi alcuni documenti inediti, cercando di mescolarli, senza offrire risposte nette, ma per stimolare domande, tentare di costruire ponti tra elementi differenti. Sperando anche che il discorso possa essere utile per gli studenti e i dottorandi, come in una metodologia aperta e multidisciplinare che ancora adesso può essere adeguata a una concezione dinamica del lavoro di ricerca e interpretazione, ma che, comunque e indipendentemente dai risultati raggiunti, mi ha visto considerarmi cittadino del cinema italiano fin dall'inizio dei miei studi.

Da sessant'anni in pratica ho abitato nel cinema italiano quasi ogni giorno della mia vita ed il cinema italiano ha abitato me. Di fatto non riesco a sfuggire all'attrazione che questa cinematografia ha sempre esercitato su di me lungo tutta la sua storia. Si tratta in effetti di una storia d'amore e dipendenza, che tuttora sto vivendo perché sto affrontando, proprio in questo periodo, la revisione e l'aggiornamento degli ultimi venticinque anni della mia *Guida alla storia del cinema italiano* Einaudi.

2. Ma quando finirà questa guerra?

Partirei da qualcosa che tutti conoscono per delineare subito un punto forte nel «cammino della speranza», cioè il discorso tra Francesco e Pina il giorno prima di sposarsi in *Roma città aperta* di Roberto Rossellini. Perché questa citazione? Perché un po' tutti i cammini del cinema italiano del dopoguerra partono da *Roma città aperta*, mentre un po' prima, dal momento che dovrò fare qualche passo indietro, tutti i cammini partono ancora da Cinecittà, che nel 1944 è diventata un campo profughi e tale sarà destinata a rimanere per alcuni anni. I due sono seduti sulle scale di casa e Pina (Anna Magnani) chiede: «Ma quando finirà questa guerra? Ci sono momenti che non ne posso più! Quest'inverno sembra non debba finire mai!». Francesco le risponde così:

Finirà, Pina, finirà! E tornerà pure la primavera e sarà più bella delle altre, perché siamo liberi. Bisogna crederlo, bisogna volerlo. Noi lottiamo per una cosa che deve venire che non può non venire. Forse la strada sarà lunga e difficile, ma arriveremo e lo vedremo un mondo migliore e soprattutto lo vedranno i nostri figli.

In questa frase, all'interno di un film che diventa, a mio parere, il meridiano di Greenwich per la storia del cinema mondiale (dopo *Roma città aperta* il cinema, di tutto il mondo e non solo quello italiano, non sarà più lo stesso), trovo la scintilla e tutta la forza che consente di tracciare alcuni archi e di vedere i primi passi dei cammini della speranza che intendo suggerire.

E, come vedremo, la metamorfosi avviene imprevedibilmente proprio grazie a un personaggio contraddittorio come Rossellini, che si può considerare di fatto come assai rappresentativo dei caratteri e trasformazioni dell'italiano di quegli anni, dello stato confusionale collettivo, delle scelte decisive, del passaggio salvifico dall'ordine fascista al disordine democratico.

Ricorro a due altre citazioni, per fissare meglio i punti di partenza.

È finita la guerra e Dino Buzzati osserva, proprio il giorno dopo la liberazione, il paesaggio di Milano e lo vede subito con uno sguardo che si allarga al contesto europeo:

Ecco, la guerra è finita, si è fatto silenzio sull'Europa, dal letto dove sono adesso disteso posso finalmente guardare le stelle. Come siamo felici! Che da stasera la gente cominci ad esser buona? Spari di gioia per le vie, finestre accese a sterminio, tutti sono diventati pazzi, ridono, si abbracciano, i più duri tipi dicono strane parole dimenticate, felicità su tutto il mondo e pace! Ricominciamo, amici, a dormire senza soprassalti, a dire domani, a dimenticare la morte (Buzzati 1955, 34-5).

Ecco anche questo è il clima che percorre l'Italia dall'indomani del 25 aprile 1945. L'Italia è un paese che ha perso la guerra, e, al tempo stesso, s'è riscattata con le persone che hanno lottato a fianco degli alleati e hanno combattuto contro i nazifascisti. È un paese distrutto quello da cui partiamo avendo come unità di misura le macerie, e però è anche un paese che vuole ripartire, che manifesta la sua vitalità e ritrova elementi di solidarietà pur nella morte e nel dolore. Le percezioni del singolo sono condivise, sia pure per poco tempo. L'Italia di quasi ottant'anni fa era anche questo, cercava di manifestare in tutti i modi la sua vitalità e riconquistare individualmente e collettivamente la dignità perduta. E di questo si accorge anche una rivista dal titolo *Mondo Nuovo*, edita nella Roma liberata a cura delle forze americane, che parla, nel primo numero del 19 marzo del 1945, dell'inizio delle riprese di *Roma città aperta* nel '45. Si tratta di una rivista illustrata, diretta da un grande architetto, Bruno Zevi, e il titolo di questo articolo è "Cinema italiano: manca tutto, ma si lavora lo stesso". L'incipit è questo:

Produrre un film in Italia è come costruire una casa cominciando dal tetto. Le difficoltà son tante che persino un pioniere della cinematografia, avvezzo ai casi più imprevisi, si troverebbe in serio impaccio, eppure nei teatri di posa si continua a girare film. Meraviglia come soltanto ora, che non si hanno più i mezzi di una volta, la cinematografia italiana corrisponda a quello che è l'animo del paese.

Prima ancora di aver visto il film questo anonimo giornalista sente che c'è qualcosa di nuovo in una cinematografia che deve ancora nascere. «Prima di tutto bisogna dire una cosa: non ci sono più studi degni di chiamarsi tali. Cinecittà, ieri così lussuosa, è diventata un campo di concentramento di profughi».

Fra poco ci arriviamo e cercherò di raccontarvi dello stato di Cinecittà, che resta a sua volta un organismo distrutto, ma in attesa di rinascere. Però prima torniamo all'articolo su Rossellini corredato dalle foto delle prime riprese:

come se non bastasse la maggior parte degli impianti sono stati portati al nord, restano solo quelle macchine da presa e quei riflettori che alcuni cineasti di buona volontà seppero nascondere. E la luce? A ogni momento la corrente manca il materiale fotografico e scenico, gli abiti, i cosmetici sono diventati un problema, trovarli è difficilissimo. E *Roma città aperta*, attualmente in lavorazione, è un film tipico di questi tempi difficili (*Mondo Nuovo* 1945).

3. Tutti assolti

È un film girato da un giovane, che tuttavia, solo qualche mese prima, dal comitato per l'epurazione, che aveva tra i suoi membri Umberto Barbaro, Luchino Visconti, Mario Camerini, Mario Chiari, Mario Soldati, era stato considerato tra le persone da mettere sotto controllo per quello che aveva fatto, per i film di propaganda realizzati in tempo di guerra. Prima ancora del decreto di Togliatti, che passa una specie di spugna su tutte le colpe del consenso degli italiani al fascismo, l'atteggiamento negli uomini di cinema, già prima che la guerra sia terminata, è quello di una «severità morbida» che tenga conto di molte attenuanti e soprattutto delle difficoltà affrontate dai singoli e del loro diverso grado di compromissione col regime. Quindi vengono fatti dei nomi da tenere in considerazione per l'epurazione, ma non si dice come si deve procedere e non si chiedono pene esemplari immediate. C'è una lista di nomi di registi, attori e maestranze che sono andati a Salò e poi vengono segnalati lavoratori delle suddette categorie che hanno avuto cariche politiche ufficiali durante il regime. Tra questi c'è Luigi Chiarini, l'ideatore e direttore del Centro Sperimentale, critico, regista e maestro per molti registi e critici che si sono formati in quella scuola, ma c'è anche Asvero Gravelli, sostenitore dell'«anti Europa», che ha fatto con Rossellini la sceneggiatura de *L'uomo della croce*. Fra gli altri il verbale della commissione segnala come elementi «moralmente e politicamente compromessi» Leo Bomba, Gian Gaspare Napolitano, Leo Longanesi. Il rapporto segnala poi i registi che, dal periodo della guerra di Spagna, hanno contribuito di più con la loro opera a diffondere e convalidare le ideologie nazifasciste: Goffredo Alessandrini, Carmine Gallone, Augusto Genina, Romolo Marcellini, Roberto Rossellini. Inoltre segnala i registi che dal '22 hanno realizzato film di propaganda come Alessandro Blasetti, che ha diretto *Vecchia guardia*, e registi che hanno fatto film di propaganda di guerra: Carlo Campogalliani, Francesco De Robertis, Domenico Paolella, nonché Aldo Vergano, autore di *Quelli della montagna*, che sarà importante nell'immediato dopoguerra per la regia con Visconti di *Giorni di gloria*. Infine il documento segnala autori e sceneggiatori che hanno collaborato a film di propaganda fascista, tra cui Sergio Amidei, sceneggiatore di lì a poco di *Roma città aperta*.

Questa relazione, che non conoscevo, è saltata fuori tre anni fa in un libro importante di Luca Martera, dedicato al film *Harlem*, film antiamericano di Carmine Gallone del 1943 censurato già alla sua uscita. Personalmente avevo trovato un documento diverso, meno dettagliato, che già assolveva tutti, condannava solo tre registi. E a Venezia mi ero soprattutto imbattuto nel comitato composto da Glauco Pellegrini e Francesco Pasinetti, che assolveva il direttore generale della cinematografia di Salò, Giorgio Venturini. Perché questa generosità nei suoi confronti? Perché, nonostante tutto, lui aveva recuperato materiali che i tedeschi avevano mandato in Germania e li aveva protetti nei 18 mesi di Salò, durante i quali era il responsabile e il coordinatore dello spettacolo.

4. Il dossier dell'OVRA su Rossellini

Ora, per quanto riguarda Rossellini e la sua conversione, vale la pena soffermarsi sul fatto che benché lui cambi la storia del cinema a partire da *Roma città*

aperta, dal '44 è di fatto una persona sorvegliata dalla polizia e su di lui viene aperto un dossier ritrovato solo pochi anni fa negli archivi di Stato. Anche di questi documenti non ho mai scritto in passato in tutte le mie storie del cinema italiano, perché li ho trovati con l'aiuto di un amico storico dopo il 2010. Il primo documento di questo dossier è del 27 marzo '44 e riporta il dialogo di una telefonata di Rossellini registrata dalla polizia fascista. Il dossier verrà chiuso nel '46, perché intanto Rossellini è diventato un punto di riferimento per il cinema italiano nel mondo. Nel '44 viene intercettata la seguente telefonata con un signore che la polizia identifica in un certo Osvaldo Picchi, a cui Rossellini chiede con urgenza un consistente quantitativo di pezzi di sapone: «Per le 11 e 30 mi servono assolutamente 2500 pezzi anche a 25 lire per il comando tedesco, così definisco con loro tutto quanto il resto. Lei mi deve dire dove devo andare a prenderli». In seguito a questa intercettazione viene poi tracciato questo impietoso ritratto del regista, come uomo squilibrato, profittatore, parassita e privo di ogni vincolo morale, ritratto che rimarrà fissato agli atti fino alla chiusura del dossier, quando ormai il regista è riconosciuto e premiato in tutto il mondo:

Il predetto durante il periodo nazifascista essendo rimasto disoccupato a causa della cessata attività della produzione cinematografica, si dedicò al commercio di natura imprecisata. Risulta che egli, nella Pensione Patrizia, alloggiava in compagnia dell'amante, Schmidt-Reuter di Alessandro, nata nel '18 a Berlino, cittadina tedesca, con la quale convive tuttora, e riceveva ufficialmente ufficiali germanici, che spesso tratteneva anche a pranzo. Egli era inoltre in rapporti di amicizia con Picchi Osvaldo, fu Armando, nato a Livorno nel '98, arrestato da questo ufficio, denunciato al tribunale alleato quale collaboratore delle SS tedesche. Il Rossellini – come rilevato da questi atti – era sottoposto a riservata sorveglianza come squilibrato di mente. Lo stesso ha condotto sempre vita dispendiosa e stravagante e, dopo la morte del padre facoltoso costruttore, dissipò in poco tempo le sue sostanze in bagordi. Venuto così a trovarsi in critiche condizioni economiche cominciò a vivere di espedienti, non escluso quello di sfruttare le diverse amanti avute. È coniugato e vive separato dalla moglie².

Rossellini nel tempo riconoscerà le difficoltà e gli opportunismi di quel momento della sua vita e racconterà di sé nel '59 riconoscendosi nella figura del generale Della Rovere, nel film omonimo che vince a Venezia il Leone d'oro. Quel personaggio è il più autobiografico di tutto il suo cinema. In qualche modo il regista cerca di liberarsi da questo fardello della sua vita raccontando quello che ha fatto, gli espedienti di cui ha vissuto ed identificandosi con il personaggio ideato da Indro Montanelli. Proprio in base alla conoscenza di alcuni aspetti della vita di Rossellini negli anni di guerra, quando esce *Roma città aperta* dobbiamo prendere atto che non tutti, né con questo film né successivamente con *Paisà*, riconoscano in lui l'individuo messianico portatore del nuovo verbo cinematografico.

² Il rapporto dell'OVRA su Rossellini con tutta la documentazione successiva è consultabile all'Archivio di Stato di Roma.

Non lo riconoscono subito, non è così ovvio, anche perché Rossellini ha fatto finora ben tre film di propaganda, comunque sia, anche se rivisti in un'ottica non bellicistica sono pur sempre dei film su commissione del regime. Fin dalle mie prime ricerche, come ho detto, sono stato affascinato dai personaggi contraddittori in cui convivono ombre e luci: personaggi come Rossellini, rappresentativi e decisivi per la storia del nostro cinema e non solo. Ed ho cercato di dipanare i fili e il percorso di questi personaggi che ci hanno rappresentato in modo molto alto nel mondo, hanno sostituito la diplomazia italiana nel ristabilire con il cinema i legami con gli altri paesi, quindi personaggi comunque importanti che ad un certo momento hanno effettuato un cambiamento decisivo come del resto l'hanno effettuato milioni di altri italiani, rimuovendo delle cose del proprio passato, non parlando volentieri di sé, spesso autoassolvendosi. Personaggi chiave per capire non solo lo stato delle cose e le dinamiche del cinema italiano.

5. *Roma città aperta*, accoglienza della critica e memoria degli spettatori

Nel caso di Rossellini ho cercato di studiare anche come viene accolto in Italia e all'estero il film all'indomani della sua uscita e nel corso del tempo. Viene accolto con voci e toni diverse che, nella maggior parte, plaudono alla sua importanza e novità. Carlo Lizzani, futuro regista, ed ex giovane critico fascista che ad un certo momento sposa clandestinamente la causa comunista, vedendo il film a Roma nel settembre del '45 al Festival al Quirino lo accoglie con entusiasmo: «Finalmente abbiamo visto un film italiano. Intendiamo per film italiano un film che racconti cose nostre, esperienze del nostro paese, fatti che ci riguardano». Non tutti in ogni caso la pensano così. Scrive Antonio Marchi, critico e futuro regista:

Roma città aperta non deve indurci in inganno, guai se lo credessimo un esempio di linguaggio, non bisogna imitare questo film, veramente importante, ma bisogna allontanarsi da lui con la velocità del suono, tapparsi le orecchie al canto che da lui proviene, considerare il problema solamente sotto l'aspetto del linguaggio (Marchi 1946).

Anche Michelangelo Antonioni ha da dire qualcosa. Antonioni – che ha avuto frequentazioni di destra, è andato anche a lavorare nella Francia di Vichy, e in una sua recensione del '40 sul *Corriere padano* dedicata al film *Süss, l'ebreo* ha scritto: «se questa è propaganda, ben venga la propaganda» – dirà che il film gli piace per questi motivi:

Tranches de vie che nella tradizione di artificio, falsità, fasullismo del cinema italiano, porta un accento di onestà e di sincerità e in cui ci sembra ingiusto vedere, come è stato fatto, una semplice applicazione di buone regole piuttosto che l'analisi serena di una condizione psicologica caratteristica, quale era quella di Roma sotto l'occupazione tedesca. E si capisce una questione di misura, così le gesta dei bambini ci sono parse nella rappresentazione del casamento popolare già fuori di quella misura. Quindi i pregi del film, così obiettivo e solido, sono dunque morali prima di tutto e poi artistici (Antonioni 1945).

Ma chi parlerà soprattutto del film e della sua perfetta permeabilità con la vita dei suoi spettatori romani, rivivendolo nella memoria di cinquant'anni dopo, è Alberto Asor Rosa, il grande italianista che nel romanzo autobiografico *L'alba di un mondo nuovo* del 2002 rievoca come ha visto il film insieme alla madre in un cinemetto di Roma. Leggo quasi per intero la pagina dedicata al film e passo così dalle fonti critiche coeve a una memoria di lunga durata compiendo un bel salto temporale, ma riuscendo a dare un contesto immediato alla percezione dello stato nascente dei miei cammini della speranza. E proprio in questa pagina, dal momento che mi sono sempre occupato del pubblico, si sente perché e come questo film faccia cadere lo schermo e crei una specie di circolazione naturale tra vita della platea e dello schermo che non si era mai vista nel cinema precedente. Così si apre il racconto di Asor Rosa: «Ma l'esperienza cinematografica più straordinaria di quello strano inverno di transizione fu un'altra: in quella valanga di film americani, provenienti da oltreoceano».

I film americani erano scomparsi dagli schermi italiani per sette anni o comunque erano apparsi qua e là in piccole dosi titoli di produzioni indipendenti, rispetto all'occupazione fondamentale negli anni Trenta di 350-400 film l'anno che arrivavano e colonizzavano l'immaginario dell'italiano di Mussolini. Con la liberazione e l'arrivo in Italia delle truppe alleate arrivano anche i film inglesi e hollywoodiani. Nel '45 noi produciamo appena 25 titoli mentre arrivano nel giro di un anno qualcosa come 600 film americani, una specie di valanga. Il pubblico è ben contento di ritrovare i suoi amati attori e divi, anche se gli americani rifilano al mercato italiano tutto ciò che non è arrivato in Italia dal 1938. *Via col vento* comunque ha già cinque anni e ottiene un grande successo.

Torniamo ad Asor Rosa e alla sua straordinaria testimonianza:

Ma l'esperienza cinematografica – vi dicevo – in quella valanga, non si sa come, ogni tanto qualcuno aveva girato qualche film a casa nostra. Così un pomeriggio, non mi rammento da cosa richiamati, andammo a vedere in una sala affollatissima di periferia, nel cuore del mio quartiere, un film che già nel titolo richiamava la nostra città, la nostra esperienza dei mesi passati. Era una storia su Roma occupata dai tedeschi. Credo che questa sia un'esperienza unica nella storia del cinema. Il codice dei film americani vi era radicalmente rovesciato: il pubblico in sala non era invitato a sognare, che cosa gli sarebbe potuto accadere in una situazione analoga a quella che vedeva raccontata, ma gli si faceva vedere quello che lui era o quel che era stato fino a pochi mesi prima. In giro per la sala c'era la stessa gente, umile, poveramente vestita, smunta, con i buchi della fame sotto gli zigomi, gli zatteroni di sughero consunti, gli abitucci di cotone leggero, le giacche lise, insomma le stesse povere cose di quei personaggi che a poca distanza da loro recitavano la loro modesta storia sullo schermo, e quella storia era più o meno la stessa che gli spettatori in sala o i loro amici più stretti o i parenti e i vicini di casa avevano anche loro recitato fino a poco tempo prima per le strade di Roma, nei giardinetti polverosi di periferia, negli squallidi palazzoni popolari, nei baretto sparsi da ogni parte, con i tedeschi e fascisti armati e ringhiosi ovunque, il dominio dell'oppressione e della paura, i sotterranei fremiti

di rivolta, le presentazioni ed i rastrellamenti, il terrore della tortura e della morte. Questa sì. Quando mai s'era visto, si sarebbe più vista una cosa del genere? Un conto, immagino, essersi imbattuti in quei film mesi e mesi dopo in una qualsiasi sala di Los Angeles o di Soho. Altro conto è averlo incontrato per caso in una sala della periferia romana nel grigio inverno che seguiva lo svolgimento reale degli avvenimenti descritti. Il pubblico in sala, cioè noi, cioè io, mia madre, la nostra vicina del piano di sopra, il droghiere del negozio all'angolo, la vecchia signora della portineria, l'elettricista che ci accomodava la luce, il manovale delle ferrovie con una gamba più corta, il pensionato che viveva in una delle cantine del sottoscala, stavamo lì, tutti a occhi spalancati, a bocca aperta a vedere che cosa diavolo c'era capitato in quei vicini mesi terribili (Asor Rosa 2002).

Questo è un romanzo, come ho detto, dei primi anni 2000: il primo romanzo di Alberto Asor Rosa, che può splendidamente unirsi alle altre fonti con cui ricostruire un ulteriore tassello importante del nostro quadro in cui si accendono le prime luci proprio dell'alba di un nuovo mondo.

6. Un cammino dolente e le scelte del vivere

E adesso, intanto, riprendiamo il cammino ricordando anche il finale del film di Rossellini in cui Don Pietro dice al parroco fascista che lo accompagna: «Difficile non è morire difficile è vivere» e quando lo siedono prima della fucilazione, sente il fischio dei bambini, che sono al di là della rete, e rivolge lo sguardo verso di loro, quasi a trasmettere un senso di speranza che i bambini si porteranno via, dopo essere stati testimoni del suo sacrificio, andando stretti uno all'altro verso Roma. E oltre a questa due scene, va ricordata – perché è il punto più alto di tutto il film – la sequenza della morte della Pina, quei pochi secondi in cui la donna vede Francesco arrestato e portato via in un camioncino dai soldati nazifascisti, e in un attimo esplose da parte sua una furia incontenibile; e, mentre le guardie cercano di fermarla, si divincola e al grido di «Francesco, Francesco!!!», si mette a correre fino a che una sventagliata di mitra ne interrompe lo slancio.

Questa sequenza con la sua potenza e la sua concisione mi è sempre parsa come una vera e propria fonte di storia assai rappresentativa dello spirito della Resistenza in quegli anni, una resistenza che nasceva dal basso, da un momento all'altro, in gente che magari fino a poco tempo prima non era abitata da alcun desiderio di lotta, stava alla finestra a vedere cosa succedeva, era nella zona grigia o magari fino a qualche anno prima pensava che il fascismo potesse andare alla conquista del mondo. La Pina fa delle sue scelte, morali prima che ideologiche e noi lo vediamo nel corso del film, ma nel momento in cui si gioca la vita sembra rievocare un detto latino di Giovenale: «Propter vitam vivendi, perdere causas» («per la difesa della vita, si perdono le ragioni del vivere»). La Pina non vuole perdere le ragioni del suo vivere e si gioca la vita in pochi secondi, sa quello che potrebbe succedere, e questo in qualche modo, a mio parere, esprime bene cosa sia stato lo spirito profondo della Resistenza e le scelte che qualcuno ha fatto ad un certo punto, perché sono state non scelte politiche, ma morali, quasi imposte dall'etica della situazione divenuta intollerabile. Già senti comunque, fin dalle

prime scene di questo film – per molti aspetti dotato ancora di una struttura tradizionale, che poi verrà abbandonata da *Paisà* – che è avvenuto un terremoto nel cinema italiano e che questo terremoto è destinato a ricadere nel breve, medio e lungo periodo sul cinema mondiale. E la ricaduta la si legge abbastanza presto nella stampa internazionale. Da parte mia a un certo punto ho cercato di esplorare la stampa di vari paesi per vederne la ricaduta dalla Francia alla Finlandia alla Unione Sovietica, fino agli Stati Uniti o al Brasile: il film è come un’illuminazione per tanti critici, registi e spettatori, ed è appunto il migliore ambasciatore di un’Italia che deve ristabilire i suoi rapporti internazionali su nuove basi. C’è un articolo del novembre del ’46 sull’*Humanité*, che ho ricordato in varie occasioni:

Rieccola l’Italia di Garibaldi. Vi è accaduto di litigare con qualcuno che voi avete amato, uomo o donna, e poi per caso vi ritrovate. Ecco che tutto è dimenticato, i tradimenti, le brutalità, voi scoprite che in fondo siete rimasti gli stessi e vi abbracciate piangendo (Tery 1946).

Passiamo oltre *Roma, città aperta* citando sempre lo stesso articolo:

Vedendo *Paisà* noi abbiamo ritrovato l’Italia, la vera Italia, quella che amiamo, non più quella dei matamos, non l’Italia di Mussolini e dell’olio di ricino, delle bastonate, dei colpi di pugnali nella schiena, ma l’Italia del popolo, dei contadini laboriosi, degli operai avanzati, l’Italia della bellezza e della miseria, l’Italia del sole e della rivolta, l’Italia di Garibaldi, dell’antifascismo e dei resistenti, *Paisà* è il film della liberazione dell’Italia, ecco il cinema che noi aspettiamo, che vogliamo, è una straordinaria sorpresa che quest’arte rivoluzionaria venga dal paese stesso in cui è nato il fascismo, che venga dal paese più povero, più sprovvisto di mezzi tecnici (Tery 1946).

Appunto in Francia si susseguono magnifiche recensioni con frasi del tipo: «ha fatto più bene l’Italia di Rossellini e De Sica ed anche di Coppi e Bartali di qualsiasi altra attività pubblica».

6. Neorealismo

Quindi si riparte da una grande spinta che viene da questi film, e ovviamente anche da De Sica, De Santis, Lattuada, Visconti, e, guardando un po’ indietro, da *Ossessione* di Visconti, che è il film per cui viene usata specificamente da Umberto Barbaro – che già l’usava da 15 anni circa – la parola «neorealismo». Barbaro la usava per cercare qualcosa nella letteratura dei primi anni Trenta che fosse simile alla *Neue Sachlichkeit* tedesca (neorealismo collegato alla letteratura ottocentesca e anche alla pittura di Caravaggio ecc.), ma quando vede *Ossessione* di Visconti nel ’43, e scrive per *Film* un articolo che si intitola “Neorealismo”, pubblicato nel giugno 1943 («Ma l’apparizione improvvisa di un così stravagante carrettino da gelataro a Ferrara, non vi ricorda forse le pitture di Ercole De Roberti?»), registra, dopo lunghi anni di attesa, la nascita di un nuovo corso per il cinema italiano e vede in questo film il ricollegarsi potente di una tradizione pittorica e culturale che risale fino al Rinascimento (Barbaro 1943).

Federico Zeri in *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani* diceva qualcosa di simile trent'anni fa e invitava a studiare i collegamenti tra tradizione pittorica e tradizione cinematografica. Certo che il cinema che parte dalle macerie ha questa forza di diventare Arte-Guida per la cultura italiana: cancella, unifica e assimila tutto il resto, pittura, musica, letteratura. È il cinema che va incontro al mondo, va a parlare di una condizione di miseria, di paure, di fame, di un popolo che è stato vinto, ma che non si è dissolto e lo fa tenendo conto anche di alcune grandi radici culturali identitarie.

7. Gli americani e il cinema italiano

E adesso, volendo, possiamo anche tornare un po' indietro, cioè riportarci a Cinecittà e al suo momentaneo arresto produttivo e realizzativo, ed anche a cosa scrive il direttore americano delle operazioni in Italia al segretario del Dipartimento di Stato, nel novembre del '43, ponendo l'attenzione sul fatto che è vero che gli italiani sono stati fascisti, però non tutti sono stati fascisti; c'è un'Italia che va considerata amica, che va aiutata e sostenuta:

Benché l'Italia sia un Paese relativamente giovane è una vecchia nazione, ricca di tradizioni ed esperienza storica, la generazione del fascismo non era in grado di distruggere il vigore e la validità delle forze permanenti dell'ordine e non lo distrusse, una di queste è la religione. È giusto per noi, amici degli italiani, aiutarli a ritornare alle proprie origini, politiche e morali, ai loro valori permanenti, ad aiutarli a ritrovare nel loro passato solide basi per il futuro, ma non abbiamo il diritto di scegliere per loro (cfr. National Archives di Washington).

Questo nel '43 e questi sono documenti che ho trovato la prima volta che ho studiato e scritto la prima edizione della mia *Storia del cinema italiano*, ancora negli anni Settanta: a Washington, alla Library of Congress e nei National Archives c'era tutta una ricchissima e sorprendente documentazione relativa all'Italia. Sorprendente per la voglia di recuperare l'Italia in tutti i modi. Adesso leggerò come un maggiore delle forze armate arriva a Cinecittà e cosa vede e poi vi dico che cosa succede a Cinecittà negli anni successivi alla fine della guerra per capire come il cammino della speranza non passi per Cinecittà, almeno ancora per alcuni anni. Questi documenti americani ti dicono in realtà della grossa voglia di aiutare l'Italia in tutto, meno che nel cinema, perché ci sono pressioni da parte dei produttori americani di riconquistare totalmente un terreno perduto perché quel terreno era considerato tra tutti i mercati europei il *very best in Europe*. Quindi, certo, pensano gli americani aiuteremo l'Italia nel dopoguerra, daremo soldi, ci sarà il piano Marshall ad un certo momento, aiuteremo l'industria in tutti i modi, ma non Cinecittà e la rinascita del cinema italiano, perché il cinema italiano è stato fascista quindi è meglio che non riviva o riviva il più tardi possibile. E quindi vi sarà una lotta, un braccio di ferro tra Stati Uniti e Italia, una situazione che sulla base dei documenti consultati mi ha portato a valutare come molto soterica per il nostro cinema la figura di Giulio Andreotti, allora sottosegretario alla Presidenza del Consiglio che si batteva con grande abilità diplomatica in tutti i modi possibili a difesa del cinema italiano con leggi che non impedivano agli

americani di occupare il mercato, ma che bloccavano i loro capitali in Italia per ridare vita a quello che sarà poi la Hollywood sul Tevere negli anni cinquanta.

Andreotti, nel 1948, fa alcune mosse imprevedibili nell'elaborare e nel fare approvare alcune leggi a difesa del cinema italiano che fanno impazzire il governo americano.

La realtà, grazie a questi documenti, ancora una volta si presentava con una complessità impreveduta e mi spingeva ad una riconsiderazione generale dell'operato del governo tra vincoli di ogni tipo e desiderio di far ripartire comunque la macchina produttiva. Il documento che ora leggo fa parte del gruppo di carte consultate nei miei primi soggiorni a Washington, e come vi ho detto è scritto dal maggiore John Cave, del quartiere generale delle forze armate americane, incaricato di redigere un verbale sullo stato delle cose a Cinecittà. Così scrive Cave:

Cinecittà dista nove chilometri da Roma e si stende tra la via Tuscolana e la Casilina. In quest'area vi sono gli studi del Luce e alcuni edifici ausiliari sono costruiti dall'altra parte di Cinecittà. Gli studi consistono in dieci edifici principali; in più, sulla destra, di fronte all'entrata principale c'è un gruppo di costruzioni che comprendono 1) una scuola di recitazione; 2) un istituto per la produzione di lungometraggi; 3) laboratori per la scenografia; 4) ristoranti, ecc. Secondo notizie non confermate tutti i materiali cinematografici sono stati trasportati in Germania nel 1941 e gli studi sono stati poi adibiti a depositi dei materiali tedeschi (cfr. National Archives di Washington).

Da questi rapporti risulta inoltre che 7 degli studi più importanti sono stati distrutti dai bombardamenti dell'aviazione alleata. E gli altri studi, quei pochi che rimangono, tra cui il mitico studio 5 in cui lavorerà Fellini per tutta la vita, prima sono occupati dalle truppe alleate, come vedremo da prossimi documenti, e poi vengono adibiti a campo profughi. E questi sono altri materiali che ho trovato nel corso del tempo, casualmente, perché negli anni Settanta, quando li ho cercati per la prima volta, sia i materiali su Salò che quelli su Cinecittà erano scomparsi o non consultabili. Gli archivi di Stato non erano consultabili a Roma perché in trasloco, per Salò a Venezia, mi era stato detto che bisognava aspettare settant'anni perché i documenti diventassero di pubblico dominio.

In quegli anni per me era dunque più facile andare a Washington per fare ricerche su questo periodo che muovermi in Italia. Di Salò non c'erano tracce in pratica da nessuna parte. E infatti il capitolo su Salò del primo volume della mia *Storia del cinema italiano*, scritto nel 1979, è un capitolo debole, mentre è molto più forte e documentato quello che ho scritto trent'anni dopo nel 2008, perché nel frattempo, grazie al caso e alla fortuna ero venuto in possesso di documenti fondamentali. Nel '95, l'ANICA mi aveva chiesto di avviare un progetto di studio per la sua storia e mi aveva aperto i suoi archivi. Un giorno un suo dirigente apre un cassetto e tira fuori un pacco di documenti che gli erano stati dati dalla figlia di Giorgio Venturini, il coordinatore dello spettacolo a Salò, mi chiede se mi potessero interessare e si offre di farmene una fotocopia. Da queste fotocopie ho tratto molte informazioni inedite che, senza cambiare il senso generale di una cinematografia che cerca di sopravvivere come può, contribuiscono a delinear-

ne meglio alcune caratteristiche. Nel frattempo erano stati ritrovati e studiati i materiali del Luce su Salò, e io stesso avevo acquisito nuovi elementi sul periodo, a frammenti, che mi consentivano di arricchire le conoscenze: avevo trovato qualcosa della Scalera e, soprattutto, avevo maturato l'idea di andare in giro per l'Europa alla ricerca del treno tedesco che in quel periodo aveva requisito le apparecchiature degli studi di Cinecittà nonché la cineteca dal Centro Sperimentale, ricca di oltre trecento film, tra cui *Sperduti nel buio* di Nino Martoglio del 1914: film mitico per la storia del primo cinema italiano. E, pur sapendo che il film era perduto per sempre, volevo cercar di vedere cosa si poteva ricostruire del viaggio di questo treno di cui si erano perse le tracce tra la Cecoslovacchia e la Germania.

Da questa mia idea è nata un'entusiasmante avventura di ricerca in vari luoghi e cineteche europee che ha dato vita nel 2014 a un documentario di Lorenzo Pezzano intitolato proprio *Sperduti nel buio*, in cui un giovane dottore di ricerca padovano, Denis Lotti, vestendo i panni di un Indiana Jones cinematografico, ha seguito le tracce del treno che lo hanno portato da Roma in vari paesi dell'Est per fargli scoprire alla fine dove è andato a finire questo treno, e che ne è stato dell'ufficiale che ha coordinato le operazioni. La ricerca ha permesso di identificare dunque chi si occupava di questo trasporto e di scoprire che, a un certo momento, per una parte dei materiali cinematografici del treno il viaggio è finito a Praga, mentre i film hanno continuato a girare per andare a finire in un paesino della Germania. I materiali di Praga, grazie all'ingegner Arrigo Usigli, che si era trasferito a Venezia con Venturini, vengono recuperati e diventano le apparecchiature fondamentali su cui la repubblica di Salò cerca di costruire la nuova realtà cinematografica nonostante le difficoltà di ogni tipo. Infatti, quando la inaugurano nel febbraio del '44, il ministro Mezzasomma e lo stesso Venturini dicono: «Beh, non chiamiamola Cinecittà, piuttosto si può chiamare Cinevillaggio». Tutto era provvisorio e allestito in luoghi di fortuna: in un albergo di Venezia, il Bonvecchiati, c'era la sede del Luce; la Cines – diretta da Luigi Freddi ex capo della Direzione Generale della Cinematografia negli anni Trenta – si sistema ai Giardini in alcuni padiglioni della Biennale; i fratelli Scalerà aprono alla Giudecca una loro sede abbastanza attrezzata, dove producono qualche film anche nel dopoguerra (per tutti *Otello* di Welles).

In tutto nei mesi di Salò si realizzano 11 film, un solo film di propaganda che si chiama *Aeroporto* e, dai documenti a mia disposizione, quando riceve il progetto e dovrebbe finanziare il film, Venturini ne dà questo giudizio:

Ho attentamente esaminato il soggetto di *Aeroporto*, il soggetto stesso però non presenta quelle caratteristiche di originalità che si impongono a un'opera di propaganda della nuova cinematografia, né può destare eccessivo interesse da un punto di vista strettamente spettacolare, inoltre gli attori citati nel promemoria non mi consta sian disponibili [...] In materia ho già dato incarico di preparare un soggetto a contenuto intelligentemente propagandistico³.

³ Le Carte dell'Archivio di Venturini sono state consultate presso l'archivio dell'ANICA di Roma.

Ho avuto l'occasione di vedere *Aeroporto* per la prima volta solo nel 1992 a Torino, quando avevo già scritto la seconda edizione della mia *Storia del cinema italiano* e *Cent'anni di cinema italiano*. Era un film imbarazzante per l'incapacità totale di raccontare la storia, ma anche per lo spirito di sconfitta che aleggiava in ogni scena della prima parte. Poi, nella seconda parte, arrivavano gli alleati tedeschi, le ruote degli aerei cominciano a volare e si ripartiva. Film terribile per la qualità e lo spirito che lo anima, per la speranza che vi viene sovrapposta in extremis delegando ogni potere salvifico all'alleato tedesco, e infatti credo che neppure durante gli ultimi mesi della Repubblica sociale abbia goduto di una grande circolazione. Senz'altro ha avuto più fortuna *Senza famiglia* di Giorgio Ferroni, autore che, pur epurato per qualche mese nel 1945, poi passa tranquillamente oltre, come vari soggetti che abbiamo visto, e dirige *Pian delle stelle*, sovvenzionato dall'Associazione Nazionale Partigiani.

Come può rinascere la speranza in questa realtà, così divisa e priva di ogni mezzo? Comunque anche Pasinetti coltiva l'idea che Venezia possa continuare ad essere, dopo Salò, una nuova capitale del cinema italiano. Ma non sarà così e il suo cammino della speranza si arresta all'indomani della fine della guerra.

8. Cinecittà campo profughi

La rinascita cinematografica – almeno per quanto mi riguarda – è qualcosa che tuttora sembra aver a che fare con il miracoloso, con qualcosa di difficilmente spiegabile con i dati economici a disposizione. Il materiale è tanto e devo dire che non ho mai cercato di comporlo in un racconto come sto cercando di fare ora con voi allineando e connettendo materiali così eterogenei con nodi e archi che spero tengano tra loro in questa forma che ha bisogno di molte ulteriori integrazioni. A questo punto torniamo per l'ultima volta a Cinecittà. Un generale, del comando dell'armata dei Carabinieri, nel settembre del '44, prende in carico il complesso degli stabilimenti, finora occupati dagli americani. Che dopo essersene andati si sono portati via tutto ciò che avevano messo, perfino le lampadine elettriche «lasciando i numerosi profughi privi di ogni conforto», come lamenta lo stesso generale. In questi mesi dunque Cinecittà è diventata campo profughi e tale rimarrà fino al 1948. In questo quinquennio la città del cinema romana, con i suoi 3500 profughi diventa un grosso problema per il governo su cui vengono esercitate pressioni di ogni tipo, soprattutto dai produttori, senza che si riesca a trovare una soluzione in breve tempo. Le lettere e i documenti trovati nell'Archivio di Stato di Roma solo pochi anni fa e finora mai utilizzati, dicono, nel corso del tempo, come si pensi in più occasioni di trovare soluzioni di sistemazione alternativa al di fuori di Roma del consistente numero di profughi. Ad un certo momento viene proposta la sede di Ascoli Piceno con la creazione di una sorta di hub, poi viene individuata una caserma di Rieti, ma le autorità locali si oppongono con forza, perché la struttura è ancora operativa. E i numeri di persone da sistemare sono importanti e oscillano tra le 1500 e le 5000. Caduta l'ipotesi Rieti viene avanzata quella degli stabilimenti Tirrenia di Giovacchino Forzano che sono stati chiusi durante il conflitto, poi viene trovato un villaggio operaio in via Laurentina vicino a Cecchignola. Intanto i dirigenti di Cinecittà premono dicendo: «Dobbiamo ripartire, la produzione deve ripartire dai nostri studi».

Gli studi finalmente verranno inaugurati nel '48 e la riapertura accelera in modo potente il processo di ripresa di tutta l'industria cinematografica nazionale.

Di fatto nel frattempo, nonostante tutto, la produzione ha ripreso a muoversi per conto proprio: nel primo anno del dopoguerra, come si è detto, sono stati prodotti 25 titoli, nel secondo 46-47 e nel '48 si arriva già a quota 90, numero considerevole e in crescita costante. I film vengono ambientati in vari luoghi reali dell'Italia, e pur mantenendo strutture narrative melodrammatiche o di commedie tradizionali non possono fare a meno di avvertire la spinta proveniente dal nuovo modo di raccontare, rappresentare, recitare, avviato da Rossellini in cui le cose e le lacrime delle cose, il paesaggio, degli attori presi dalla strada e delle storie che promuovano a protagonisti delle persone comuni possano occupare il centro della scena. Perlustrando a tappeto i dialoghi di questi film, le condizioni di vita dei personaggi rappresentati, è possibile seguire passo dopo passo, con tutte le difficoltà dei primi anni, come il cinema registri, quasi come un diario quotidiano, la lenta ma sicura ripresa e rinascita dell'Italia: «Qui ci sarà da lavorare fino al 3000», dice Carlo Campanini ad Amedeo Nazzari nel *Bandito di Lattuada* del 1946, di ritorno in treno dalla Germania dove sono stati prigionieri in un campo di concentramento, contemplando il paesaggio urbano fatto soltanto di macerie che scorre davanti ai loro occhi. Per un maggior approfondimento di questo discorso rimando al mio saggio nel secondo volume della *Storia dell'Italia repubblicana* edita da Einaudi nel 1995 e diretta da Francesco Barbagallo.

E anche se non c'è nulla apparentemente in comune tra i diversi registi (come dirà ad un certo punto De Sica: «Non è che un giorno io Rossellini e Visconti e qualcun altro ci siamo trovati in un bar di via Veneto e abbiamo detto adesso facciamo il neorealismo. Non ci si conosceva quasi per niente! E io un giorno vengo a sapere che Rossellini stava girando un film, un film su un prete, mi dicono. Poi un giorno trovo lui e Amidei seduti sui gradini di un palazzo e mi dicono: "Sì, stiamo girando un film, non troviamo i soldi, è un film su Don Morosini, sai quel prete ucciso dai fascisti"») il neorealismo nasce come punto di confluenza di persone molto diverse tra loro – persone che risulteranno unite nello stesso campo di tensione da uno spirito comune – con dei film che si chiameranno *Roma città aperta*, *Paisà*, *Sciuscià*, *Ladri di biciclette*, *Riso amaro*, *La terra trema* ecc.

9. L'epopea di un cammino della speranza

Finisco questa mia deambulazione a grafo ricordando il film di Pietro Germi *Il cammino della speranza* del 1949 che ha ispirato il titolo della mia conferenza. I cammini della speranza in effetti guidano i film di questi registi negli anni della Ricostruzione. E anche i cammini dei sogni di due ragazzi che fanno gli sciuscià a Roma e inseguono il sogno di avere un cavallo comprato con i guadagni del proprio lavoro, e guidano in senso più ampio i cammini dei sogni degli italiani che riprendono a nascere e fiorire dalle macerie dall'indomani della fine della guerra. Sogni che nel caso di Rossellini di *Germania anno zero* sembrano peraltro già finire per sempre nel 1948, ma che cominciano a diffondersi dopo il 1948 fin dai primi segnali dell'arrivo di forme di una nuova civiltà dei consu-

mi e trasformano presto i cammini e sentieri in strade e autostrade. Per fortuna dunque, oltre a Rossellini ci sono film che indicano altri possibili cammini della speranza, come i film di Emmer, a partire da *Una domenica d'agosto*, o nelle commedie, o appunto il film di Germi, con cui voglio terminare questo mio discorso. In questo film la storia è scritta da Federico Fellini e Tullio Pinelli e parte dall'inferno di una zolfara siciliana chiusa in seguito a uno scoppio di gas.

Di quest'opera nel mio archivio ho la sceneggiatura originale e mi commuove ancor oggi, solo ad aprirla e rileggerla, vedere come Germi ne rispetti in modo rigoroso lo spirito e la lettera.

Leggo solo l'inizio in cui vedo subito la mano di Fellini nel definire i suoi personaggi come se li disegnasse con tratti precisi: «Brasi, giovinotto tarchiato di pelo rossiccio, pelosissimo, faccia di satiro, gli piacciono tutte le donne». Lo stesso Fellini ogni tanto dice nelle pagine della sceneggiatura: «Qua il regista è libero di poter fare quello che vuole», perché per il resto il regista deve attenersi alle indicazioni degli sceneggiatori. Quindi non siamo più di fatto in clima neo-realista, dove si va con la macchina da presa a caso alla scoperta dei personaggi e dello sviluppo del racconto. Qui siamo tornati a pensare, per una casa di produzione ben strutturata come la Lux, a un film costruito e controllato rigorosamente. Mi limito a ricordare la prima immagine della prima sequenza per vedere come già questa sequenza venga costruita nei suoi elementi fondamentali sulla carta. «Sullo spiazzo arso e desolato della zolfara è fermo un folto gruppo di donne. È un gruppo nero, silenzioso, compatto sotto il sole che cade a picco».

Quanto alla storia vera e propria, che ricorderete un po' tutti, si tratta di un racconto epico che ricorda l'*Eneide* e vede un gruppo di personaggi siciliani guidati da una sorta di padre Enea che attraversano un'Italia ostile e poco accogliente, per andare verso un paradiso promesso in Francia in cui dovrebbe esserci lavoro per tutti. Giunti quasi alla fine del loro terribile viaggio, in cui hanno affrontato e superato ogni tipo di ostacoli, eccoli che proprio nel momento in cui stanno varcando la frontiera vedono sopraggiungere insieme le guardie di confine italiane e francesi: «Alt!», dice una di loro.

Ecco cosa dice la sceneggiatura:

Gli emigrati si sono fermati guardandosi intorno, e comprendono la situazione. Nessuno parla per qualche istante, adagio depongono sulla neve i loro fagotti, su tutti i volti è sceso uno sconforto, rassegnato, profondo, mortale. Tutto è stato inutile, tutto è finito. Qualcuno si è seduto sui propri fagotti con la testa tra le mani. «Pas de passports, eh?». «Da dove venite?», chiede il francese. «Dalla Sicilia», risponde uno dal gruppo, e il milite italiano aggiunge: «Dovete tornare indietro». Poi il milite italiano guarda in silenzio l'ufficiale francese, il cui sguardo passa lentamente sui volti di tutti i personaggi, li osserva uno ad uno, uomini scarni, donne sfinite, bambini che si reggono appena, fino a che arriva al volto del piccolo Buda, certo spaventato, ma che a un certo momento si apre a sorriso⁴.

⁴ La sceneggiatura originale del *Cammino della speranza* è conservata nell'archivio dell'autore di questo scritto.

E queste sono le parole dell'ultima pagina della sceneggiatura che non necessitano di commenti e conclusioni:

Lo sguardo dell'ufficiale si è fermato sul viso di Buda, strinato dal gelo con i ghiaccioli che gli pendono dal berretto di lana e appunto la faccina del bambino si apre ad un sorriso luminoso, fidente. L'ufficiale decide di lasciarli andare, distoglie lo sguardo e anche il confinario italiano guarda altrove, entrambi prendono le racchette e gli sci e se ne vanno, dicendo al bambino: "Addio terrone!" e si allontanano sugli sci. Le tre sagome volano sulla neve sempre più piccole, scomparendo velocemente. Gli emigranti sono ancora fermi, stretti in gruppo, tutti gli sguardi sono lucidi e fissi, lentamente raccolgono i loro fagotti e riprendono a scendere [...] c'è un paese in lontananza che si apre alle loro speranze.

Riferimenti bibliografici

- Anonimo. 1945. "Cinema italiano: manca tutto, ma si lavora lo stesso." *Mondo Nuovo* 1, 19 marzo 1945: 24.
- Antonioni, M. 1940. "La sorpresa veneziana." *Cinema* 5, 102 (settembre).
- Antonioni, M. 1940. "L'ebreo Süss" e "Il Cavaliere di Kruja." *Corriere padano*, 6 settembre.
- Antonioni, M. 1945. "Film di tutto il mondo a Roma." *Film d'oggi* 17, 13 ottobre.
- Asor Rosa, A. 2002. *L'alba di un mondo nuovo*. Torino: Einaudi.
- Barbaro, U. 1943. "Neorealismo." *Film* 6, 23. 5 giugno.
- Brunetta, G. P. 1982. *Storia del cinema italiano. Dal 1945 agli anni Ottanta*. Roma: Editori Riuniti.
- Brunetta, G. P. 1994. "Cinema the leading art." In *The Italian Metamorphosis, 1943-1969*, edited by Germano Celant, 458-80. New York: Guggenheim Museum.
- Brunetta, G. P. 1995. "Il cinema legge la società italiana." In *Storia dell'Italia repubblicana*, vol. I, a cura di Francesco Barbagallo, 781-844. Torino: Einaudi.
- Brunetta, G. P. 2013. "Il cammino, la corsa, il volo: come il cinema ha raccontato la rinascita." In *La rinascita. Storie dell'Italia che ce l'ha fatta*, a cura di Davide Rampello, 88-105. Milano: Skira.
- Buzzati, D. 1955. *In un preciso momento*. Milano: Mondadori.
- Marchi, A. 1946. "Roma città aperta." *La critica cinematografica* 1, 1 (gennaio-febbraio).
- Tery, S. 1946. "La revoilà l'Italie de Garibaldi." *L'Humanité*, 30 novembre.