

2. IL POPOLO E IL CINEMA DAL GIUGNO 1944 ALL'APRILE 1945

2.1 L'ITALIA DIVISA IN DUE: RINASCITA DI *IL POPOLO* IN ROMA LIBERATA

Dopo l'armistizio firmato dall'Italia con gli Alleati e reso pubblico l'8 settembre 1943, la Germania nazista procede all'occupazione militare di quasi tutto il nostro territorio e favorisce la nascita – mentre al Sud permane la continuità del regno d'Italia con la presenza a Brindisi del sovrano e del capo del governo da lui nominato - di uno stato vassallo, la Repubblica Sociale Italiana, dove Mussolini è allo stesso tempo, come Hitler, capo dello stato e del governo. Quando il fronte, grazie all'avanzata Alleata dal Sud verso il Nord Italia, si sposta sempre più verso Roma, la R.S.I. decide di trasferire le strutture romane dell'industria cinematografica a Venezia mentre permangono in funzione al Nord quelle di Torino risalenti ai primi del Novecento. Intanto i tedeschi si sono appropriati di molto materiale tecnico a Roma dove Cinecittà, requisita per utilizzazione militare, è rovinata e inservibile. Il Paese, specie dopo la liberazione di Roma il 4 giugno 1944 e il ritorno nella Capitale del governo legittimo, è spaccato in due: dal Sud al Centro si allarga di giorno in giorno il territorio sottratto alla R.S.I., mentre nel Nord quest'ultima sopravvive con tutti i riti e gli slogan del ventennio.

E' necessario tenere presente questa divisione delle "due Italie" perché essa comporta delle conseguenze importanti per quanto attiene al tema della nostra ricerca. *Il Popolo*, come vedremo, riprende le pubblicazioni nel giugno del '44 in Roma liberata, dove la situazione del mercato cinematografico muta radicalmente da un giorno all'altro, nel bene e nel male. Al Nord invece si continuano a vedere film italiani, tedeschi e ungheresi e nelle sale si continuano a proiettare, come unica fonte audiovisiva di informazione, il *Giornale Luce* fascista e *La Settimana Europea* nazista. Mentre a Roma ci si preoccupa di ricostruire le strutture distrutte, a Venezia e a Torino si sopravvive producendo film evasivi di scarso interesse¹⁰.

In Roma liberata escono in pratica soltanto i giornali espressione dei partiti politici con l'unica eccezione de *Il Tempo* di Renato Angiolillo che comunque si dichiara nella testata "quotidiano socialista". Portano a questo risultato l'ostilità dei partiti ai giornali che si erano compromessi con la R.S.I. e la diffidenza degli Alleati, che vogliono prima controllare le responsabilità di editori e giornalisti nei confronti del regime fascista. Se in seguito dunque, con il riapparire della normale stampa d'informazione, il quadro sarebbe cambiato, in quel primo momento di libertà i quotidiani dei partiti si collocano sul mercato anche come organi di informazione e possono dunque contare su lettori ben al di là della cerchia dei propri militanti. Va anche osservato che, pur se *Il Popolo* intende essere un giornale a diffusione nazionale, non è pensabile che in quel primo momento la sua diffusione lo fosse davvero, sia per l'esiguità nel giugno 1944 del territorio strappato ai nazisti sia per la difficoltà dei trasporti indispensabili per portare le copie in altre regioni.

Il Popolo aveva ripreso occasionalmente vita dopo la caduta del fascismo il 25 luglio 1943 con un numero che sarà anche l'unico, finanziato da Luigi Gedda e al quale collaborarono Franco Rodano e Diego Fabbri¹¹. Nella buia stagione dell'occupazione nazista della Capitale, la testata riappare clandestina il 23 ottobre 1943 e se ne pubblicano in tutto otto numeri. Il 4 giugno, data della Liberazione di Roma, è il primo giornale a tornare in edicola diretto da Guido Gonella che negli anni di guerra si era fatto conoscere fra gli antifascisti per la rubrica di politica internazionale *Acta diurna* pubblicata dall'*Osservatore Romano* con notizie e commenti del tutto estranei agli interessi e alla propaganda del nazifascismo.

¹⁰ Sulle vicende del cinema italiano sotto il governo della R.S.I. cfr. Ernesto G. Laura: *L'immagine bugiarda. Mass media e spettacolo dal vivo nella Repubblica di Salò 1943-1945*, Roma, A.N.C.C.I. (Associazione Nazionale Circoli Cinematografici Italiani), 1984.

¹¹ Carlo Dané-Giuseppe Sangiorgi, op.cit , pag. 119.

Nella Roma del giugno 1944 il cinema italiano è assente. Cinecittà è trasformata in un campo profughi. Nel più grande dei teatri di posa, il numero 5 dove Federico Fellini girerà in seguito i suoi film più famosi, abitano numerose famiglie con tramezzi di legno che assicurano a ciascuna una relativa autonomia ma senza servizi igienici né acqua, che devono attingere in pozzi all'esterno (se ne ha una commovente documentazione in un film di "fiction" prodotto nel 1946 dall'Istituto Luce, il purtroppo mediocre *Umanità* di Jack Salvatori). Al di fuori di Cinecittà sopravvive qualche modesto piccolo teatro di posa come quello della Capitani Film in via Avignonesi dove Rossellini girerà gli interni di *Roma città aperta*. Col trasferimento al Nord voluto dalla R.S.I. dei mezzi tecnici indispensabili alla nuova Cinecittà veneziana (ribattezzata "Cinevillaggio") allestita nei Giardini della Biennale e la rapina di altri mezzi effettuata dai tedeschi, manca tutto per poter effettuare delle riprese. La stessa pellicola scarseggia e Rossellini dovrà ricorrere talvolta per il suo film a pellicola scaduta. E' determinante anche la posizione negativa del Governo Militare Alleato, il quale esita a far circolare i film italiani già distribuiti nell'anno precedente nonché ad autorizzare la realizzazione di film nuovi o quanto meno il completamento dei film interrotti nei giorni dell'armistizio. Ritene infatti, come ha fatto per i giornali, che vada riesaminata in via preliminare posizione per posizione la biografia "politica" di quanti hanno operato nel cinema non soltanto sotto la R.S.I. ma anche durante il ventennio fascista.

Gli schermi delle sale cinematografiche romane, numerosissimi, sono dunque letteralmente invasi dal cinema americano, assente non soltanto dalla baldanzosa dichiarazione di guerra dell'Italia all'America nel 1942, ma sin dal 1938 quando le "Major Companies" di Hollywood si erano ritirate dal nostro mercato non avendo accettato l'attribuzione al governo fascista del Monopolio per l'importazione dei film stranieri. Arrivano perciò dal '44 in poi film nuovi mescolati a film vecchi, spesso in lingua originale con sottotitoli oppure doppiati alla brava a Hollywood da attori italo-americani. Circolano anche film inglesi, francesi e, per la prima volta da molti anni, sovietici. Se al Nord continua a essere prodotto e distribuito, come si è detto sopra, il *Giornale Luce*, a Roma sono proiettati soltanto i cinegiornali americani e britannici.

Riteniamo quindi opportuno esaminare per prima la critica cinematografica su *Il Popolo* dal giugno 1944 all'aprile 1945, un periodo durante il quale l'Italia è, fino alla Liberazione, divisa in due. La situazione degli italiani nei "trecento giorni" di Mussolini sotto l'occupazione nazista e il governo collaborazionista della R.S.I. è ovviamente diversa da quella di quanti vivono nell'Italia liberata anche per un fattore psicologico che affiorerà nella stessa critica cinematografica. A mano a mano che le regioni del Centro e poi del Nord del Paese vengono raggiunte dagli Alleati, per i cittadini che vi risiedono si entra nel dopoguerra con tutti i problemi che vi si connettono, mentre nella R.S.I. la guerra rimane tragicamente presente nella vita quotidiana sino alla primavera del 1945 con bombardamenti aerei sulle città, azioni di mitragliamento sulle strade di campagna, deportazioni, torture, esecuzioni capitali da parte di fascisti e tedeschi.

A proposito dell'oggetto del nostro studio va ricordato che nel lungo periodo nel quale *Il Popolo* era stato forzatamente assente dalle edicole la critica cinematografica era entrata in modo stabile, a partire dagli anni '30, sia nei quotidiani che nei settimanali (con l'unica eccezione, fra questi ultimi, della *Domenica del Corriere*). Anche *Il Popolo* dunque riprendendo le pubblicazioni vi dedica la dovuta attenzione.

2.2 CARLO TRABUCCO SI DIVIDE FRA TEATRO E CINEMA

Primo titolare della critica cinematografica (e contemporaneamente di quella teatrale, quasi sempre firmando col proprio nome, talvolta con le riconoscibili sigle "tracar", "c.tr." o "tr.") è il redattore capo del quotidiano Carlo Trabucco (1898-1979), all'epoca scrittore di romanzi ma soprattutto ricordato oggi come apprezzato autore di teatro sia in lingua sia in dialetto piemontese (il teatro rimarrà il suo interesse principale: la sua prima commedia andata in scena era stata l'atto unico *Si rinvia* rappresentato nel 1932 al Teatro Rossini di Torino).

A differenza dei suoi colleghi egli non è di estrazione borghese: figlio di un operaio, è stato egli stesso operaio metalmeccanico, alla Fiat-San Giorgio. E all'epoca degli aspri scontri sociali seguiti alla fine della prima guerra mondiale è stato attivo come sindacalista militante nelle "leghe bianche" dei tessili. Fermo e coerente antifascista, è licenziato nel 1931 "per direttive superiori" dal quotidiano *La Stampa* di cui era redattore sportivo e costretto nello stesso anno dal regime - quando l'avvenuta firma del Concordato fra Stato e Chiesa induce la dittatura ad essere arrogante nei confronti dei cattolici italiani e delle loro ancora libere forme associative - a lasciare l'incarico a Torino di presidente diocesano della Gioventù di Azione Cattolica (dove è sostituito da Luigi Gedda) e poco dopo anche la direzione, che l'Arcivescovo di Torino aveva cercato fino a quel momento di mantenergli, del settimanale della Diocesi. Deve quindi perfino abbandonare Torino e il Piemonte per trovare di che vivere altrove e precisamente nel Veneto, rimanendo "sorvegliato speciale" della polizia.

C'è in lui un approccio diverso rispetto ad altri nei confronti del cinema. Non gli manca certo una seria cultura, non ristretta, fra l'altro, alla letteratura e allo spettacolo ma anche orientata verso la storia. Nondimeno, di fronte allo schermo è, e intende essere, anzitutto un uomo medio mescolato agli altri spettatori, dotato però di una lucida consapevolezza dei valori morali, civili, spirituali in cui si riconosce e di una positiva fiducia nelle potenzialità del cinema quale forma di grande comunicazione popolare. È sensibile alle qualità di stile di un regista, all'apporto drammaturgico di uno sceneggiatore, alla prestazione interpretativa di un attore però non sposa particolari correnti estetiche o movimenti artistici né si piega alle mode anche culturali. Giudica quindi film per film, prendendo sempre le mosse dalla sua immediata reazione di spettatore e poi rielaborandola in un meditato giudizio critico. E non manca mai, vedendo i film al cinema e non alle proiezioni riservate per la stampa, di riferire il gradimento o meno del pubblico che era con lui in sala.

Valga come esempio indicativo di tale suo modo semplice e cordiale di accostarsi a un film l'apertura di una delle recensioni pubblicate dopo la Liberazione, nel 1945. Nei cinematografi italiani era uscito come fosse nuovo - per le circostanze sopra ricordate - un "kolossal" britannico del 1940, *The Thief of Bagdad* (Il ladro di Bagdad), firmato a sei mani da Ludwig Berger, Michael Powell e Tim Whelan, ai quali vanno aggiunti come coautori non secondari William Cameron Menzies e il produttore stesso Alexander Korda. *"La storia è bella, fa piacere raccontarla, vuoi che te la racconti?"*. *La cantilena di mia madre mi tornava all'orecchio [...] mentre sullo schermo si snodava la trama colorata e magica del Ladro di Bagdad, a cui Alessandro [ma: Alexander] Korda aveva conferito un fasto che superava quello che la mia immaginazione bambina aveva intravvisto quando le fate dominavano i miei sogni e i fantasmi del mio mondo fantastico indugiavano sulle Mille e una notte. Ritornare indietro di molti lustri, ripercorrere a ritroso gli anni così pesanti di eventi, rituffarsi nella vicenda ricca tanto di orpello quanto di prodigi orientali, interessarsene come di una vicenda contemporanea è non piccolo elogio per chi a questa pellicola ha dato non solo ricchezza di allestimento ma gusto e fantasia e anche un delicato senso poetico a cui non è stato estraneo il pregevole commento musicale. [...] Questa pellicola inglese [...] è anche la prova che si può sposare il senso commerciale a quello artistico*¹².

Dei molti film statunitensi che riempiono le sale della Capitale nel 1944 una buona parte si occupano del conflitto non senza evidenti intenti propagandistici. Trabucco, partecipe di quell'atteggiamento psicologico a cui accennavo sopra, da uomo pienamente ormai entrato nel dopoguerra non sembra amare molto i troppi film di mera retorica guerresca che si rovesciano a decine sugli schermi romani e preferisce loro *La commedia umana* (The Human Comedy, 1943) di Clarence Brown, *la più notevole fra le pellicole che l'America ci ha mandato finora e che non ha come base conclusiva la propaganda bellica, anche se uno dei personaggi parte e non ritorna più a casa, vittima del conflitto*. Ispirato all'omonimo primo romanzo - del 1942, quindi recentissimo - di William Saroyan, che lo aveva scritto mentre era al fronte da soldato semplice, vibra di quell'accento positivo, di speranza nel domani pur nell'evidenza dei problemi, che è caratteristico

¹² Carlo Trabucco: *Il festival cinematografico - Il ladro di Bagdad* in *Il Popolo*, 23 settembre 1945.

del cinema del "New Deal" e che corrisponde alla sensibilità del critico, attento alla realtà del dolore portato dalla guerra e ai problemi sociali dell'epoca ma anche sorretto da una costruttiva fiducia nell'uomo e nel futuro, pur senza facili ottimismo. *La commedia umana* non porta sullo schermo belli e belle in eleganti ambienti borghesi come nella tradizione hollywoodiana ma una famigliola qualunque dove il padre è morto e il figlio maggiore è al fronte (è quello che muore) mentre il figlio minore, Homer, oltre a frequentare la scuola si sobbarca a un lavoro di fattorino del telegrafo per mantenere i suoi. Rispetto al libro, il critico non tace le pecche del film: *è un pò troppo prolisso e non sempre le varie parti [...] legano bene tra di loro. Di qui una certa lentezza e certi sbandamenti, che nuocciono all'interesse del racconto.* Tuttavia, conclude, merita un *caldo elogio per una [...] spiritualità e una sana poesia*¹³

Su questa linea di simpatia per film che rappresentino personaggi e ambienti di reale quotidianità si muove anche il Vice al quale si deve la recensione pubblicata nel 1945 di *La famiglia Gibson* (*The Happy Breed*, 1943) di David Lean dalla commedia di Noel Coward, uno degli esempi di quel realismo psicologico a cui si intona il cinema di Londra nel riproporsi dopo tanto tempo allo spettatore italiano. Un tipo di cinema che *predilige questi film di sommessa poesia nei quali viene riportata sullo schermo l'umile e semplice vicenda di una qualunque famiglia; e tale genere di pellicole ben si armonizza con la caratteristica delle produzioni britanniche, prive di ogni retorica e soffuse di narrativo realismo* e il regista mostra di essere *in possesso di una personalità, di uno spiccato senso del cinema e di una non comune padronanza della macchina da presa*¹⁴.

2.3 ARRIVANO I FILM SOVIETICI

La novità maggiore della programmazione degli schermi dell'Italia liberata è senza dubbio data dai film sovietici. Durante il ventennio mussoliniano se ne era visto qualcuno alla fine degli anni '20, quando proprio l'Italia fascista, a ruota della Gran Bretagna (allora però non a caso con un governo laburista) aveva allacciato per seconda nel mondo relazioni diplomatiche con l'URSS togliendola dall'isolamento internazionale seguito alla rivoluzione del 1917. E nelle prime due Mostre del Cinema di Venezia (1932 e 1934) la Russia di Stalin era stata presente sia come membro del comitato promotore della manifestazione sia con vari film e documentari. Più tardi, nel 1939, all'epoca del patto Ribbentrop-Stalin, era arrivato un film per ragazzi; ma è soltanto nel 1944 che sui nostri schermi è possibile avere un quadro ampio della produzione degli studi di Mosca e di Leningrado (la San Pietroburgo di prima e dopo il comunismo). *Il Popolo* non manifesta rispetto a questi film alcun pregiudizio ideologico e, come fa per quelli americani, giudica film per film, senza elogi aprioristici o aprioristici rifiuti.

L'anonimo recensore di *La battaglia per l'Ucraina Sovietica* (*Bitva za nasciu Sovjetskaja Ukrainu*, 1943) accredita ad Aleksandr Dovzhenko (che del film in verità è solo il supervisore, mentre la regia è firmata da Julia Solntseva e Jakov Avdejenko) *il merito di aver saputo dosare quadri ed episodi, di averli alternati con intelligenza e cura sapienti, di aver saputo presentare in un parola, una materia che poteva anche apparire monotona, in forma varia e avvincente. Per cui il documentario acquista indubbiamente un interesse non comune e l'attenzione dello spettatore viene incatenata dall'inizio alla fine*¹⁵. E' Trabucco a recensire in prima persona un altro documentario russo, *Stalingrado* (*Stalingrad*, 1943) di Leonid Varlamov, che non sarebbe stato molto diverso da altre attualità sulla guerra tuttora in corso se non fosse stato arricchito nell'edizione italiana da un apposito commento, sostitutivo di quello originale, di Umberto Calosso: *a volte ironico a volte amaro, sempre comunque tenuto su di un tono che, senza essere letterario, è elegante e "centrato" sull'episodio che lo schermo ci offre. Questo commento integra alcuni passaggi e dà tutta una coloritura alle visioni che la macchina da presa, per quanto intelligentemente usata, non sa rendere. E così il documentario diventa una cosa più viva e più percettiva e quindi più vicina alla*

¹³ tr. [Carlo Trabucco]: *La commedia umana* in *Il Popolo*, 26 agosto 1944.

¹⁴ Vice: *Festival del cinema – The Happy Breed* in *Il Popolo*, 27 settembre 1945.

¹⁵ [Anonimo]: *La battaglia per l'Ucraina sovietica* in *Il Popolo*, 19 settembre 1944.

nostra sensibilità¹⁶.

Dopo questi documentari arrivano sugli schermi di Roma nel novembre del 1944 anche film sovietici a soggetto. Il primo in assoluto è lo struggente *Aspettami* (Zdi menja, 1944) di Mikhail Sciapiro, dove campeggia una figura di donna, Lisa (*ottima l'interpretazione della Sierova*), il cui marito pilota è dato per disperso al fronte ma che lei attende con fiducia convinta che sia ancora vivo e che farà ritorno a casa. Secondo l'anonimo recensore il film conferma la *fiorente vitalità della cinematografia sovietica e l'opera è indubbiamente la più efficace tra le molte del genere apparse sugli schermi romani. Con tale materia sottomano era agevole scivolare nella facile retorica o nei comodi motivi polemici, invece ci siamo trovati di fronte ad una pellicola convincente, ricca di motivi profondamente umani*. Semmai va addebitata al film, oltre ad una *mediocre fotografia la struttura spiccatamente episodica nell'ambito della quale non si è riusciti a legare insieme il tutto ed amalgamarlo organicamente*¹⁷. A pochi giorni di distanza segue uno dei film sovietici di maggior successo di pubblico in patria, *Compagno P* (Ona zascisciajet rodinu [trad.lett. Ella difende la patria], 1943) di Friedrich Ermler, dove Vera Maretskaja (*un'attrice di grandi doti*) incarna un'esemplare figura di donna, dolce e gaia, la quale, dopo aver visto tornare il marito agonizzante dal fronte e aver avuto il bambino ucciso davanti ai suoi occhi dagli invasori tedeschi, diventa un'eroica partigiana. *I suoi compagni - scrive Trabucco - riconoscono in lei, che conserva la maschera del dolore, il loro capo. E la vicenda si snoda avvincente e incalzante in un susseguirsi di gesta avventurose, con un ritmo così serrato da non consentire allo spettatore di distrarsi. Le inquadrature d'ambiente sono curate con molta proprietà e intelligenza (c'è un segno di croce di una vecchia contadina che induce a riflettere), e si deve convenire che con questa pellicola, di mera propaganda, l'industria cinematografica sovietica ottiene un bel risultato*¹⁸.

2.4 LA RIPRESA FATICOSA DEL CINEMA ITALIANO

Se al Nord, sotto la bandiera della Repubblica di Salò, nel "Cinevillaggio" veneziano e negli studi Fert di Torino si girano alcuni film, a Roma, come si è detto sopra, i film italiani latitano per diversi mesi e si assiste a un vero e proprio dilagare del cinema "made in USA". Finalmente, in un articolo dell'ottobre 1944 dal titolo *Si gira?* Trabucco può dare la notizia che *le macchine da presa, da tanti mesi inoperose, hanno iniziato sia pure con ritmo ancora lento, la loro attività*. Con che cosa si riprende tuttavia non è molto confortante constatare. Oltre a un film interrotto l'8 settembre che Lattuada ha ricominciato a girare, *La freccia nel fianco* dal vecchio romanzo (1913) – e, secondo il critico, mediocre - di Luciano Zuccoli, si annuncia un filmetto comico-sentimentale con Macario [si tratta forse di *L'innocente Casimiro* di Carlo Campogalliani, NdA]. Però il nostro cinema non ha bisogno solo di nuovi film prodotti *ma anche di sale per la proiezione. Da giugno fino all'altro ieri noi non abbiamo visto che novità alleate. [...] Ora l'avvenimento del giorno – annota - in sede commerciale più che in sede artistica, è il lancio della Fornarina* [*La Fornarina* di Enrico Guazzoni non era però un film nuovo essendo già uscito nell'agosto 1943, NdA]. *Come esordio del ritorno della produzione nostra avremmo preferito una pellicola di maggiore consistenza: l'industria italiana, che seppe fare cose pregevoli, non ci guadagna granché con l'edizione di questo film. Domani verrà proiettato La Vispa Teresa* [di Mario Mattoli, anch'esso già uscito, forse non a Roma, il 4 settembre 1943 e poi scomparso dalla circolazione, NdA]. *E' una seconda pellicola nostra che fa l'ingresso in quelle sale dove, da cinque mesi, la produzione indigena è stata bandita. Si preannuncia come imminente la proiezione de I bambini ci guardano* [di Vittorio De Sica, NdA]. *Tutto sommato dunque uno spiraglio di luce c'è, e se fosse accreditata la notizia che per due pellicole straniere ne verrà proiettata una italiana, noi vedremmo in questa disposizione il primo boccio di una vaga primavera... annunziatrice di una rifiorita*¹⁹.

¹⁶ tr. [Carlo Trabucco]: *Stalingrado* in *Il Popolo*, 24 novembre 1944.

¹⁷ [Anonimo]: *Aspettami!* in *Il Popolo*, 18 novembre 1944.

¹⁸ tr. [Carlo Trabucco]: *Il compagno P* in *Il Popolo*, 25 novembre 1944.

¹⁹ [Carlo] Trabucco: *Si gira?* in *Il Popolo*, 18 ottobre 1944.

Verso la fine del 1944 però gli schermi della Capitale accolgono un film davvero importante, girato a Roma durante l'occupazione tedesca sotto l'ombrello protettivo della Santa Sede e che aveva consentito a molti attori e tecnici di sottrarsi ai pressanti inviti, loro rivolti dal Ministero della Cultura Popolare della R.S.I., di trasferirsi a Venezia.

Si tratta de *La porta del cielo* di Vittorio De Sica, scritto fra gli altri da Cesare Zavattini e Diego Fabbri, che prefigura in qualche modo il realismo del dopoguerra con una serie di vicende corali intorno a un pellegrinaggio al Santuario della Madonna di Loreto. Un film di ispirazione religiosa di tipo nuovo, di acuta analisi psicologica e sociale, che esplora le diverse motivazioni di una serie di persone che si recano a Loreto sperando in un miracolo che tuttavia non ci sarà. E' il debutto di una casa di produzione, la Orbis, espressa dal mondo cattolico italiano²⁰. *Il Popolo* dà un esteso resoconto dell'anteprima al cinema Barberini soffermandosi peraltro più sulla novità e l'importanza della società tenuta a battesimo piuttosto che sulle caratteristiche del film in sé: *questo esordio è così promettente da poterlo definire come la prima pietra di un edificio che dovrà sorgere nel campo della produzione italiana*²¹.

E' da rilevare invece che un'ampia recensione, con maggiore spazio di quanto potesse offrire allora un quotidiano, è dedicata il 25 dicembre 1944 all'opera desichiana dal primo numero di un periodico che esce come supplemento de *Il Popolo* e cioè *Azione Femminile*, organo del Movimento Femminile della Democrazia Cristiana diretto da Angelina Cingolani Guidi. *Finalmente una pellicola italiana* - scrive Francesco Zappa - *con la sua tipica sagoma cioè con i suoi pregi e i suoi difetti. [...] Un film [...] psicologico, quasi un documentario di stati di animo, in cui gli attori parlano poco ed esprimono molto nel loro voltorugoso per il dolore e pur aperto ad una rasserenante speranza. Ai dialoghi sommessi e rapidi succede spesso un suggestivo silenzio. Non si può parlare di un protagonista, poiché un'amorevole cura per il particolare dava ad ogni personaggio, ad ogni gesto, un valore quasi simbolico. Forse il parallelismo fra l'idea e la realizzazione [...] era fin troppo insistente: i vari tipi erano stati creati a priori: con una speciale funzione artistica e morale da cui non potevano evadere. I critici direbbero che il lavoro mancava d'unità, ma al di là del carattere forse troppo episodico vi era un intimo motivo di unione: tutti dal loro particolare passato convergono verso una unica meta: la porta del cielo. Il film aveva un suo clima e un suo tono pittorico: si pensa ad una luce lontana ma ferma che illumina le ombre di un mondo in pena. E aggiunge: Lo spirito della pellicola è apparso profondamente cristiano e insieme sanamente realistico: gli atteggiamenti dei vari malati di primo piano non erano affatto cristianamente perfetti e per questo a Loreto nessuno di loro ha ricevuto la grazia e la miracolata è stata una sconosciuta. [...] Si è così evitato il solito finale di tanti lavori, onesti ma non decorosi, che si vedono spesso nelle nostre sale parrocchiali. Un elogio infine va, nel copione, al gusto di artisti come Fabbri e Zavattini, mentre nella regia De Sica era presente ovunque*²². De *La porta del cielo* il giornale democratico cristiano si occuperà estesamente in sede critica, a firma di Carlo Trabucco, quando, pochi giorni dopo la Liberazione, il film potrà iniziare il suo cammino per raggiungere gli schermi dell'intero territorio nazionale. *Un film* - giudica Trabucco²³ - *molto importante. Anzitutto perché è una bella cosa, poi perché reca l'impronta artistica di un regista che ha una sua personalità, terzo perché è il primo felice esperimento pratico di una iniziativa che merita tutto il nostro plauso. [...] Una bella pellicola. L'argomento è difficile e delicato: si tratta di illustrare quattro brevi vicende di quattro personaggi diversi, i quali vivono ognuno un loro dramma che li porta a Loreto, su un treno zeppo di ammalati che anelano alla guarigione. E la guarigione ci sarà, non tuttavia di alcuno dei protagonisti, ma di una donnetta del popolo. Questa soluzione della vicenda è intelligente, come sono intelligenti alcune altre, come quella del musicista*

²⁰ Sulla nascita e gli sviluppi della Orbis vedi il fondamentale volume: Emilio Lonero - Aldo Anziano: *La storia della Orbis-Universalis. Cattolici e neorealismo*, Roma, A.N.C.C.I. (Associazione Nazionale Circoli Cinematografici Italiani), 2004.

²¹ [Anonimo]: *La porta del cielo* in *Il Popolo*, 25 dicembre 1944.

²² Francesco Zappa: *La porta del cielo* in *Azione Femminile*, anno I, n. 1, supplemento de *Il Popolo*, 25 dicembre 1944.

²³ tracar [Carlo Trabucco]: *La porta del cielo* in *Il Popolo*, 29 aprile 1945.

*recatosi a Loreto con il suo carico di scetticismo e di indifferenza e che se ne parte rassegnato. E questo, che è il più vero e il più grande miracolo, è tradotto con una breve notazione di un'efficacia incisiva: una mano lascia sull'altare la rivoltella che aveva recato con sé per suicidarsi. La sterzata è così potente che prende alla gola. [...] De Sica sa plasmare i suoi personaggi con una potenza da farlo collocare in primo piano fra i pochissimi registi che l'Italia possiede in materia cinematografica. Quanta strada da quel Garibaldino al convento! Quanta interiorità!. Come sempre il critico del *Popolo* non dimentica gli sceneggiatori: Zavattini e Fabbri hanno lavorato con passione e intelligenza. In definitiva e senza mezzi termini una pellicola che fa onore alla nostra cinematografia.*

Meno ricordato de *La porta del cielo*, anzi del tutto dimenticato è un film forse andato perduto e nato comunque in analoghe circostanze a quelle in cui prese vita l'opera di De Sica di cui si è appena parlato. *I dieci comandamenti* di Giorgio Walter Chili è anch'esso a tematica religiosa, anch'esso fu realizzato da una casa di produzione cattolica, la Profir (acronimo di Produttori Film Religiosi), e anch'esso prolungò a Roma la durata delle riprese lungo tutti i mesi dell'occupazione nazista per fornire un pretesto a attori e tecnici di non seguire a Venezia il cinema della R.S.I. Il critico, che non sacrifica mai la propria indipendenza di giudizio, non manca di sottolinearne le modeste doti e qualche serio difetto. E tuttavia, con gli occhi di oggi, non sfugge che l'idea di tradurre in dieci racconti di ambiente contemporaneo le tavole della legge consegnate da Dio a Mosè anticipa di parecchi decenni la chiave narrativa-espressiva del *Decalogo* (Dekalog, 1989) del polacco Krzysztof Kieslowski. *Se dicessimo che ogni comandamento ha avuto una illustrazione esauriente, diremmo cosa non esatta. A volte la trovata è stata un pò ingenua, altra come in Non bestemmiare un pò involuta; in Non rubare il soggetto è delicato e svolto con semplice proprietà; in Non ammazzare la tesi è dimostrata con un tono drammatico di tutta evidenza; intuitiva la conclusione della tesi illustratrice del comandamento che ricorda il dovere di onorare i genitori, mentre il primo comandamento, di difficile dimostrazione, è stato svolto con una trama che da sola avrenne dato motivo a un film di proporzioni normali. Tuttavia il finale – come dire? - troppo religioso (e troppi sono, per vero, i preti in questa pellicola) è apparso superfluo. La pellicola, che inizia l'illustrazione dei comandamenti dall'ultimo per risalire al primo – dalla creatura al Creatore – ha un inizio un pò sfocato [...] ma dal quarto comandamento [...] fino all'ultimo l'interesse è in crescendo, peccato che per non superare una certa durata certe situazioni siano appena accennate mentre si sarebbero potute sviluppare con ben altra potenza e ottenere un effetto più persuasivo²⁴.*

De Sica è uno dei registi che il critico del *Popolo* sostiene con convinzione. Una certa confusione di prospettiva - e un esempio è proprio questo di cui ora parliamo del cineasta di Sora - viene nel frattempo dal fatto che ai film nuovi si alternano nelle sale pellicole girate ancora in periodo fascista ma che solo ora raggiungono il pubblico. E' il caso appunto di *I bambini ci guardano* di Vittorio De Sica, dal bel romanzo del 1924 di Cesare Giulio Viola *Pricò*. Realizzato alla vigilia della caduta mussoliniana del 25 luglio 1943, quindi prima de *La porta del cielo*, il fim è proiettato nei cinema dell'Italia settentrionale, cioè nel territorio della R.S.I., nel novembre del 1944 ma soltanto nel gennaio del '45 esce a Roma e nelle altre città già libere. Di per sè la cosa incuriosisce perché all'epoca sopravvive ancora al Nord la Repubblica di Salò. Come dunque hanno potuto i negativi del film, indispensabili per stampare le copie, raggiungere la Capitale? Dopo anni di retorica di regime sulla saldezza granitica della famiglia italiana, De Sica racconta la vicenda amarissima di una crisi coniugale. Una donna fugge dal marito e dal figlio per un amante, poi pentita ci ripensa e torna a casa ma infine fugge di nuovo, il marito disperato si suicida e il bambino è internato in un orfanotrofio. Insolito è il punto di vista, che è quello non della coppia ma della vera vittima, il figlio, che, rimasto solo, rifiuta di vedere la madre ritenendola causa della rovina del suo universo familiare. Avviandosi alla proiezione, Trabucco si era chiesto, ripensando al romanzo, come il regista avrebbe risolto questa situazione *dolorosamente amara ma vera, tragicamente straziante eppure umanissima* e, visto il film, si risponde che l'ha risolta *egregiamente*. *Qui c'è un De Sica -*

²⁴ tracar [Carlo Trabucco]: Le prime al cinema – I dieci comandamenti in *Il Popolo*, 12 agosto 1945.

scrive - che, uscito da certe forme del vecchio sentimentalismo di maniera, arriva in più sequenze a un tono di sentita sofferenza umana (di una umanità che non ignora la poesia) e a un gioco di contrasti in cui la moralità balza da una situazione che a tutta prima può sembrare grottesca mentre di fatto ha la nota viva della verità, colta con sensibilità di artista. Questo De Sica, che si pone tra il nichilismo dei registi francesi e il caramelloso ottimismo dei registi americani, è un uomo che ha un suo credo etico e sociale da riprodurre²⁵. Nella stessa situazione produttiva – girato nel '43 ancora durante il fascismo, e distribuito in Roma libera nel marzo 1945 mentre nel Nord potrà arrivare solo dopo la Liberazione - è un film di Alessandro Blasetti, *Nessuno torna indietro*, dall'omonimo romanzo d'esordio, del 1938, di Alba de Cespedes dove si esplora il passaggio dall'esperienza collegiale alla vita adulta di un gruppo di sette ragazze, una storia in qualche misura pre-femminista di seria analisi della donna italiana degli anni '30. A parere del critico, però, il romanzo, fondato sugli stati d'animo e l'analisi psicologica piuttosto che sull'azione, non era molto cinematografabile e i risultati deludenti erano da attendersi. Forse però a Trabucco pesa soprattutto l'appartenere il film, e il romanzo, a un mondo finito o che la guerra in corso sta mettendo a morte. *Quella Pensione Grimaldi non è tanto vecchia... Eppure sembra appartenere a un mondo già lontano nel tempo e le sue pensionanti, che dovrebbero essere tipi di tutti i tempi, compaiono già come figure di un album*²⁶

²⁵ traccar [Carlo Trabucco]: *Le prime cinematografiche – I bambini ci guardano* in *Il Popolo*, 28 gennaio 1945.

²⁶ tr. [Carlo Trabucco]: *Le prime al cinema – Nessuno torna indietro* in *Il Popolo*, 4 marzo 1945.