

cinecittà

Campo profughi (1944-1950)* / parte prima

Sì, l'hanno saccheggiata e distrutta, i pochi edifici rimasti non ospitano che lacere famiglie di sfollati, ma lasciatemi credere che sul più alto muro, tra foglie gialle che la nascondono, una macchina da presa continui a girare a vuoto, con l'obiettivo verso le nuvole, in attesa che un poeta la trovi, la spolveri, la collochi finalmente davanti ad uomini e fatti, le esponga senza "modellini" e senza "trasparenti", al naturale, il nostro dolore e le nostre speranze.

Gino Avorio

[“Schedario segreto”, *Star*, I, 1, 12 agosto 1944, p. 12]

L'immagine di apertura di questo articolo riproduce la copertina del numero del 16 giugno 1945 di *Film d'oggi* (FIG. 37)¹, un modesto settimanale di otto pagine che vantava Vittorio De Sica, Luchino Visconti e Gianni Puccini nel comitato editoriale. La guerra in Italia è appena terminata, benché Roma sia libera già da un anno. Nel settembre 1945 si tiene la prima di *Roma città aperta* di Rossellini e da qui ha ufficialmente inizio la stagione neorealista, le cui linee di sviluppo sono note: voltando le spalle agli studi del regime e alle loro produzioni di genere, Rossellini e i suoi colleghi guardano a modi di produzione più improvvisati, spinti in parte da necessità, in parte da motivi ideologici. Oltre che dalle condizioni materiali di un'industria cinematografica in sfacelo, la scelta di girare film per le strade d'Italia è infatti dettata anche da un nuovo interesse per la cronaca del quotidiano: gli impellenti problemi degli alloggi, della sussistenza, del lavoro, delle condizioni dei bambini sono temi centrali nel linguaggio del dopoguerra. Girare in esterni reali diventa sinonimo di un'etica ed estetica neorealista, e se da una parte la procedura viene adottata dai film a soggetto, dall'altra viene investita dell'autenticante valore di reportage su città e regioni d'Italia fino ad allora sconosciute. L'attenzione per questi spazi contemporanei dell'immediato dopoguerra va di pari passo con il rifiuto del teatro di posa e del suo simbolo supremo nella storia del cinema fascista, Cinecittà.

Sembra esserci poco di tutto questo sulla copertina di *Film d'oggi*, con il suo affascinante ritratto di Vera Carmi tratto da un film girato ancora secondo la tradizione dei teatri di posa che non scomparve mai del tutto, *Le miserie di Monsù Travet* di Mario Soldati, prodotto dalla Lux, il più attivo produttore del tempo. Ma già nella pagina successiva troviamo articolata l'etica neorealista (FIG. 38): un annuncio, da parte del giornale stesso, in collaborazione con la casa di produzione cattolica Orbis, per un concorso sul tema "È accaduto veramente", con premi da 15, 10 e 5 mila lire, equivalenti a circa 750, 500 e 250 euro odierni². «EVVIVA! Grida questo signore balzando in aria. Ho trovato quello che cercavo: la maniera di guadagnare una bella somma scrivendo una lettera, una cartolina postale o telefonando a *Film d'oggi*... Tutti possono concorrere al Grande Concorso»: un concorso nella cui giuria figurano, così si legge più sotto, De Sica, Visconti, Antonioni, Zavattini e, tra gli altri, Alida Valli.

L'iniziativa si pone chiaramente nell'ottica zavattiniana dell'invito a esplorare il quotidiano attraverso il cinema. «Il nostro concorso vuole ispirarsi alla verità, alla vita quotidiana», specifica l'annuncio. «Vogliamo fatti veri, accaduti negli anni della guerra. Raccontateceli come potete, senza preoccuparvi di colorirli, di scriverli 'bene'. Questa è la novità del nostro concorso. TUTTI, dall'operaio alla massaia, possono diventare gli autori di un film, semplicemente mettendoci al corrente di una storia vera». Nella sua autorevole storia del cinema italiano, Gian Piero Brunetta commenta l'annuncio notando il divario tra l'ottimistica fiducia nel potenziale creativo individuale, alla base della poetica di Zavattini, e la devastazione delle strutture di produzione cinematografica. C'è tuttavia, in quel preciso momento storico, un'energia capace di sprigionarsi anche in assenza di stabili strutture di produzione³. La stessa crisi istituzionale aveva fatto di necessità virtù, e aveva servito gli interessi di diverse varianti ideologiche, anche all'interno del neorealismo stesso: tutti si dichiaravano a favore di una testimonianza più autentica della realtà, piuttosto che all'uso di set e all'artificialità delle produzioni di genere. Tuttavia l'invito di Zavattini ad un cinema del quotidiano era più rivoluzionario in teoria che in pratica, specialmente se si considera il suo cinema di allora: si pensi all'immagine fiabesca dei bambini sul cavallo bianco in *Sciuscià* (1946) o quella dei nullatenenti che volano in cielo in *Miracolo a Milano* (1951). Film così dolcesamari evocavano un'immagine di redenzione che era facilmente esportabile fuori d'Italia, nel processo di disseminazione del neorealismo. Ma anche immagini più forti, come i cumuli di macerie nella Napoli di Rossellini, o le nude, vulnerabili distese del delta del Po in *Paisà* (1946), cercavano di forgiare un'immagine dell'Italia che scaturisse da una sorta di visione primaria della realtà, una visione "anno zero", che andava trovata per la strada, o nelle campagne. Un'Italia



Evviva! grida questo signore balzando in aria. Ho trovato quello che cercavo: la maniera di guadagnare una bella somma scrivendo una lettera, una cartolina postale o telefonando a

**film
d'oggi**

SI IL SIGNORE HA RAGIONE

Tutti

possono concorrere al

**GRANDE CONCORSO
"FILM D'OGGI" - "ORBIS"**

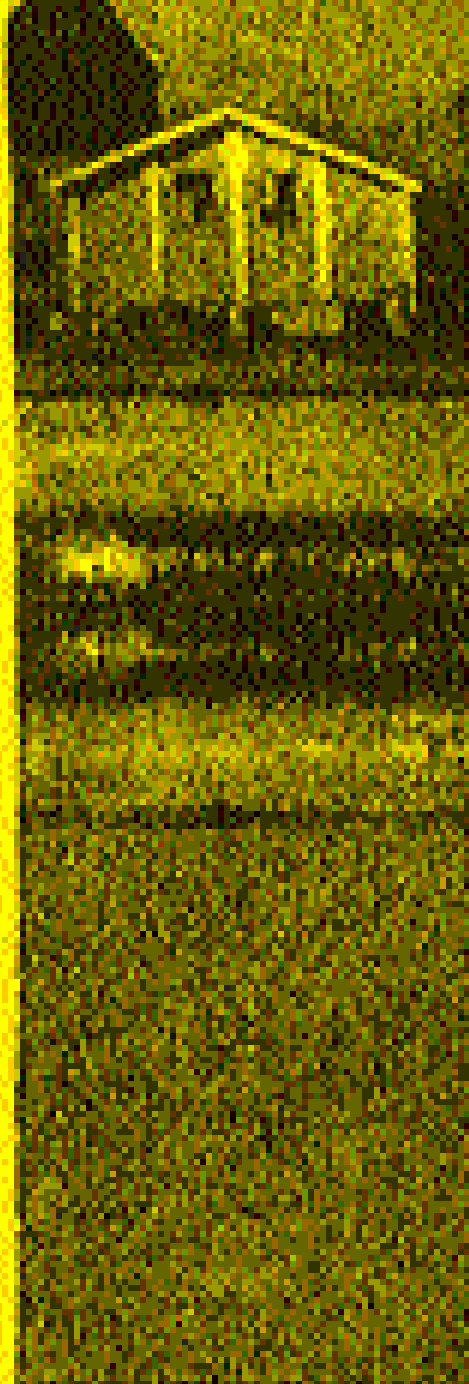
"È accaduto veramente"

SOTTOSCRIVETE PER I BAMBINI DI CINECITTÀ

La altra pagina del giornale, si parla ancora di Cinecittà, attorno a cui riaffiorano tanti « all'antica » (e cioè alla fascista) da parte di speculatori inguaribili. Pure, guardandola com'è oggi, andando a visitare Cinecittà, si ha l'impressione che in battaglia si sia alga attorno a un relitto. (Ed è un'impressione non giusta: perché l'attrezzatura in un parte ha resistito).

Oggi come oggi, insomma, Cinecittà proietta uno spettacolo che stringe il cuore sotto le vittime della guerra, ospita madri sfughe e i loro dentriti piccoli. Ospita realtà, la cruda e dolorosa realtà del nostro paese non ancora ricostruito.

Al di là di tutte le considerazioni sul futuro cinematografico di Cinecittà, noi ci siamo fatti promotori, fin dal secondo numero di « Film d'oggi », di una sottoscrizione contro incontro alla miseria dei bambini di Cinecittà. Invitiamo tutta la gente del cinema e tutti i nostri lettori a prenderci le, con denaro o generi. L'importo sarà dato all'Alto Commissariato profughi,



Neppure il cielo a

IL ELENCO A ME

	Som
Avv. Verdozzi	.
Gianni Agnelli	.
Mario Gullia	.
Roberto Dandi	.



tereno può rallegrare la miseria dei bambini e dei profughi di C

ZZIO DI MARIA DENIS

una precedente	L. 20,545
" " " " " "	50
" " " " " "	1.000
" " " " " "	500
" " " " " "	500

Alessandro Blaselli	"	"	"	"	"	"	"	"	"
Ugo De Grenet	"	"	"	"	"	"	"	"	"
Guido Brugnone	"	"	"	"	"	"	"	"	"
Cara Culassini	"	"	"	"	"	"	"	"	"
Amos	"	"	"	"	"	"	"	"	"
Maria Ippoliti	"	"	"	"	"	"	"	"	"

Totale

più pura, non intaccata dalle finzioni di Cinecittà, principale produttore di pellicole d'evasione e di propaganda sotto il fascismo⁴. In altre parole, la ricostruzione stessa del cinema italiano necessitava di un mito di fondazione che la distinguesse dalla produzione fascista, dalle trame e dagli scenari dei kolossal e dei film di genere di Cinecittà.

Eppure, sfogliando le pagine di *Film d'oggi* si può trovare uno strano ibrido (FIG. 39). Il titolo recita: «Nel desolato paesaggio di Cinecittà, una madre allatta il suo piccino» e segue il testo di un annuncio di raccolta fondi a nome del giornale:

Cinecittà non è più il facile regno del cinema fascista [che] aveva fatto di tutto per vietare l'accesso degli stabilimenti di Cinecittà alle vere ansie e alle vere sofferenze del nostro popolo. Chi avesse osato, un tempo, mostrare tra un'inquadratura e l'altra un bambino scalzo e lacerato, o una madre costretta a chiedere l'elemosina, sarebbe stato fulminato come reprobato dal Minculpop. Eccoli, ora, quei bambini scalzi [...] eccole quelle madri: sono stati costretti a dare l'assalto ai capannoni di Cinecittà perché non hanno più case, perché i loro paesi sono stati distrutti, perché la guerra di Mussolini ha fatto perdere loro ogni più piccolo bene. Oggi la realtà, che i dignitari del cinema di ieri avevano tenuto lontana con tutti i mezzi, irrompe violenta nell'antica sede fastosa [...]

Una seria lezione per il nostro cinema: di cui esso dovrà tener conto nella fase della ricostruzione. È questo l'impegno che il cinema italiano deve assumersi di fronte al Paese.

Intanto, a Cinecittà non ancora ridonata agli artisti, ai tecnici e alle maestranze del cinema italiano, ci sono dei bambini che hanno fame. Perciò Film d'oggi ha preso l'iniziativa di una sottoscrizione, il cui importo, in denaro o in generi, sarà versato all'on. Zaniboni, Alto Commissario per i Profughi. Vi può contribuire chiunque.

Nelle settimane successive si pubblicano altri annunci simili, accompagnati da fotografie sconcertanti che ritraggono i leggendari stabilimenti totalmente trasformati (FIGG. 40-41). Si chiedeva al pubblico di seguire l'esempio della starlet della copertina, o di altre personalità, e di dare un qualche contributo per i bambini indigenti rifugiati a Cinecittà. I neorealisti del comitato editoriale di *Film d'oggi*, che sostenevano la raccolta fondi, erano senza dubbio a conoscenza degli sfollati che popolavano i teatri⁵. Il benessere dei bambini, problema grave e diffuso ovunque – la Croce Rossa stimava circa 13 milioni di bambini europei rimasti orfani durante la guerra⁶ – era infatti un costante tema del cinema di questo periodo; eppure quegli stessi neorealisti avrebbero ambientato altrove le vicende dei loro piccoli protagonisti vestiti di stracci. Al nuovo cinema «può contribuire chiunque» e forse «tutti possono diventare gli autori di un film», ma dopo aver dato qualche cosa ai bambini di Cinecittà – Zavattini promise 1 kg di zucchero – i neorealisti se ne andarono a lavorare altrove. Non seppero riconoscere in quello stesso luogo l'immagine condensata e autoreferenziale in cui confluivano vita quotidiana e cultura cinematografica di quel momento storico: un emblema di come le profonde ramificazioni materiali e sociali del dopoguerra penetravano lo spazio del cinema. Lo sradicamento di persone, l'interruzione del lavoro (e della produzione artistica), la confisca di risorse, l'occupazione di proprietà per uso d'emergenza sono purtroppo tutti sintomi comuni della guerra; la ricostruzione avrebbe dovuto affrontarli. Ma qui troviamo la sovrapposizione più sbalorditiva: e i paradossi che ne seguono, come vedremo, sono amplificati precisamente dal rifiuto dei neorealisti di utilizzare il teatro di posa. Si può già notare una forma di diniego di fronte alla realtà dello studio. Il cameraman Marcello Gatti, che era stato imprigionato per attività antifascista ed era ritornato a lavorare a Roma in quel periodo, ha riconosciuto che egli stesso e i suoi colleghi erano a conoscenza del campo profughi, ma non volevano avere a che fare con quei «poveri disgraziati» che popolavano al

massimo della capienza quello che era stato uno degli studi cinematografici più all'avanguardia⁷. Le cronache del cinema confermano questo atteggiamento: l'esistenza di un campo profughi a Cinecittà è semplicemente attestata; solo pochi dettagli e praticamente nessuna analisi vengono offerti di un fatto storico sostanzialmente rimosso⁸. Ne tratto io, qui, anche con l'intento di porlo al centro di questo periodo storico. Ma è prima necessario ricordare come gli immediati antecedenti della storia di Cinecittà conducano a questa "zona d'ombra" in un periodo storico per altri versi ben studiato.

Situata nove chilometri a sud della città eterna, la struttura di proprietà statale chiamata Cinecittà fu inaugurata da Benito Mussolini il 28 aprile 1937⁹. Costruita in tempi record, era considerata una conquista dell'architettura razionalista e delle più moderne attrezzature tecniche, che potevano essere commissionate per produzioni indipendenti e sostenerne tutte le fasi di produzione fino a 60 film all'anno, con circa 1.200 persone sotto regolare contratto. Comprende 16 teatri di posa e una piscina per le scene marine, uffici amministrativi e 3 ristoranti, il tutto in una rete di strade e piazze, giardini e aiuole. Dalla fondazione al luglio del 1943 il genere più prolifico fu la commedia, ma si produssero anche drammi, film storici e in costume, adattamenti dall'opera e dalla letteratura, film di guerra e film di propaganda. Un articolo di Adriano Baracco intitolato "L'amante grassa", apparso sul primo numero della rivista *Star*, alcuni mesi dopo la liberazione di Roma, riassume le glorie originarie di Cinecittà:

*Cinecittà era l'amante ufficiale del fascismo, la grassa e adorna baldracca necessaria ad ogni arricchito [...] Cinecittà era una mantenuta dalla vita facile, l'autorità del suo protettore le evitava ogni preoccupazione finanziaria. Ostentava il cattivo gusto opulento proprio alle mondane, e la si poteva paragonare a una donna provvista di poppe vistose, fianchi vasti, abiti sgargianti. Era un pò ridicola e molto provinciale. Aveva bilanci di centosessanta milioni, ed apparteneva allo Stato*¹⁰.

Durante i primi tre anni di guerra, la routine di Cinecittà non venne interrotta. La guerra fece irruzione nei teatri alla fine del 1943, dopo l'armistizio di settembre e la successiva occupazione tedesca. La produzione si interrompe, i lavoratori vengono licenziati, il posto abbandonato. Gli abitanti delle borgate vicine, ridotti alla fame, iniziano a vagare per i teatri in cerca di legna da ardere e metallo da rivendere. Ne vengono allontanati dalle forze di occupazione tedesca che usano gli stessi teatri come magazzino per le munizioni e come campo di transito per i prigionieri. Il 16 ottobre 1943 le attrezzature cinematografiche sono confiscate: 16 vagoni merci lasciano Roma, otto con destinazione Germania, e otto per la Repubblica di Salò. I repubblicani avevano già confiscato 11 vagoni e camion di attrezzature per sostenere la creazione di un Cinevillaggio a Venezia, sotto la direzione di Luigi Freddi, ex presidente di Cinecittà¹¹. Nel gennaio 1944 i teatri di posa vengono bombardati dagli Alleati, uno dei circa 50 bombardamenti che colpiscono Roma soprattutto in quartieri popolari periferici. Non fu per caso che, probabilmente, gli Alleati non concentrarono i loro attacchi su questa zona industriale. Fu danneggiato principalmente l'Istituto Luce, allora situato in Via Tuscolana, subito prima di Cinecittà venendo da Roma. I teatri di posa numero 6, 7 e 10 furono colpiti e distrutti completamente; solo danneggiati i teatri 5 e 11, come anche magazzini, depositi e hangar. In questo periodo di massima attività bellica a Roma, scrive Baracco:

Truppe tedesche erano accasermate a Cinecittà. Carri armati e cannoni circolavano in alcuni teatri, con scarso vantaggio dei pavimenti isolanti di legno; in altri erano ammassate centinaia di quadrupedi. Caporali della Wehrmacht dormivano nel camerini delle dive, e allietavano le ore d'ozio sfondando a martellate i bagni, i lavandini, i gabinetti. Nel frattempo, rubavano quanto era

SOTTOSCRIVETE PER IL

cinematografo non è più il facile regno del cinema fascista. Cinematografo oggi, da un lato circa, i profughi delle città distrutte vogliono sapere con bambini sofferenti e inabili.

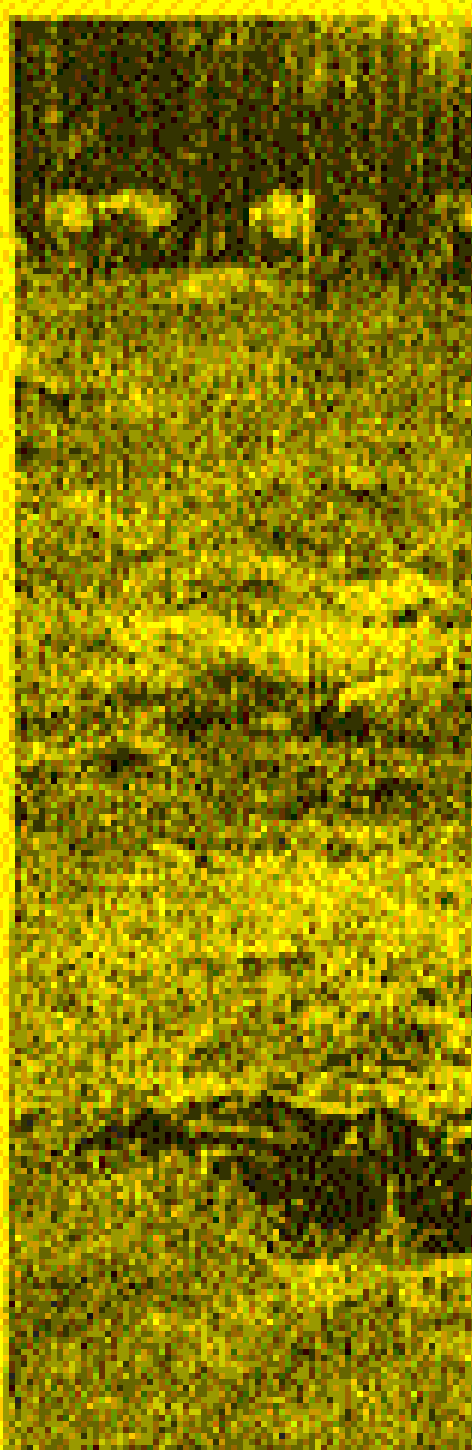
Il cinema fascista aveva fatto di tutto per creare l'agorà degli stabilimenti di Cinecittà alle porte nuove e alle porte sofferenti del nostro popolo. Chi aveva visto, un tempo, morire tra sull'acquedotto e l'altra un bambino scolorito e lacrimoso, o una madre costretta a vedere l'elemosina, sarebbe stato indolente per questo del Minculpop.

Ma ora, quei bambini scoloriti d'un tempo, si più laggiù dalle scuole ceneri della guerra fascista, eccole quelle madri sono state costrette a dare l'elemosina ai capannoni di Cinecittà perché non hanno più case, perché i loro figli sono stati distrutti, perché la guerra di Cinecittà ha fatto perdere loro ogni più piccolo bene.

Oggi in realtà, che i dignitari del cinema di ieri avevano tenuto lontano con tutti i mezzi, è scoppiata nell'antica sede fascista. Oggi dura realtà del nostro popolo ha trovato un mondo corrotto di ieri: vi è calata impetuosamente e dolorosamente, col suo corteggio fume, di miseria e di soffocamento.

D'un certo modo per il nostro cinema: di cui non dovrà tener conto nella fase della ricostruzione. E' questo l'impiego che il cinema italiano deve assumere di fronte al Paese.

Infine, a Cinecittà non ancora ridonata agli italiani, ai tecnici e alle maestranze del cinema



Nel desolato

RECUPERARE

BAMBINI DI CINECITTÀ



o paesaggio di Cinecittà, una madre allatta il suo piccolo.

possibile; rubavano automezzi e barbe finte; decine di migliaia di mattoni; chiodi, viti, filo di ferro, spago e sciocchezze varie per l'importo di due milioni; rubarono seghe circolari, pentole, tavoli e piatti dei ristoranti. Una volta sradicarono degli alberi da un viale per portarli a un cimitero di guerra. Per divertirsi spaccavano vetri, sfondavano porte, demolivano a colpi di piccone costosi meccanismi. Quando se ne andarono spontaneamente, per divergenza di vedute con l'esercito americano, lasciarono dietro di sé a Cinecittà trentasei milioni di danni, e il desolante spettacolo d'un grande organismo in rovina¹².

Il 4 giugno 1944, dopo circa 9 mesi di traumatica occupazione tedesca, gli Alleati entrano a Roma e immediatamente, il 6 giugno, la Allied Control Commission (ACC) prende possesso di Cinecittà, redigendo una carta di requisizione della proprietà (FIG. 42)¹³. Si tratta di una breve pagina con sezioni in italiano e in inglese, ma non, nel complesso, un documento comprensibile: la sua oscurità evidenzia il caos del momento, quando le tensioni della guerra e la politica del passaggio di occupazione si intrecciavano con motivazioni di carattere personale. L'indirizzo della proprietà, per esempio, è indicato come «Opere E. Giorni Di Cinecittà» che, a causa della punteggiatura inusuale e delle lettere maiuscole si potrebbe leggere come un nome di persona, o come un gioco di parole sul titolo di Esiodo *Le opere e i giorni*. Ma di chi è questo gioco di parole, o codice, e per chi? Il nome di Guido Oliva – citato come regista ma in realtà direttore generale degli stabilimenti – appare quale persona incaricata della proprietà, mentre è la firma di A.C. Gallone, domiciliato all'Excelsior, a comparire in qualità di “Rappresentante”. Si tratta certamente di Carmine Gallone, il regista di *Scipione l'Africano* (1937), primo kolossal prodotto a Cinecittà sotto il regime. Ci si potrebbe anche chiedere in quale misura sia stata tale fantasia mussoliniana di supremazia romana, oppure il ruolo svolto nel processo di requisizione di Cinecittà, a conferire a Gallone l'onore di essere uno dei soli tre registi ad essere epurati dopo la guerra¹⁴. Baracco l'aveva in qualche modo previsto, quando osserva nell'articolo citato che Gallone, «temendo d'essere epurato, decise di proclamarsi epuratore» prendendo possesso degli stabilimenti di fronte agli Alleati¹⁵. A questo sospetto di intervento illegale nella requisizione di Cinecittà, Gallone rispose dalle pagine dello stesso giornale, un paio di settimane più tardi, insinuando il valore dei suoi sforzi eroici e il ruolo chiave da lui svolto nella mediazione tra Resistenza e Alleati. Tuttavia, il suo racconto non fa che acuire la mancanza di trasparenza nel processo. Scrive Gallone:

Pochi giorni dopo la liberazione di Roma, per ragioni che sarebbe fuori posto esporre qui, convennero nella mia abitazione i capi dei comitati clandestini: polacco, russo, cecoslovacco e greco, per prendere contatto con gli ufficiali inglesi: maggiori Samson e Stuart, delegati del Commando alleato per i soccorsi ai rifugiati stranieri. Fu in questa occasione che io appresi che Cinecittà era stata requisita per alloggiarvi i suddetti rifugiati, nonché i nostri sfollati. Tentai di convincere i maggiori Samson e Stuart che vi erano altre località forse più adatte alla bisogna, ma essi avevano già visitata Cinecittà e ritenevano che non si potesse trovare di meglio. Pensai allora che, dati i buoni rapporti creati dalla situazione, avrei potuto tentare di far riservare almeno qualche teatro di posa per una possibile lavorazione. Presi contatto con Foffano e Oliva, esposi loro il mio pensiero. Essi approvarono e mi autorizzarono ad agire in loro nome.

Fu difatti quale loro rappresentante e in loro nome che [...] io firmai, al Palazzo delle assicurazioni, il foglio di requisizione che riservava per una possibile lavorazione i teatri di posa 7 e 8, i locali per il montaggio e quelli per la sincronizzazione e il doppiaggio. Dopo di ciò la mia collaborazione si limitò a mettere in contatto i comandanti inglesi con i dirigenti di Cinecittà per l'opera di sistemazione¹⁶.

Ciò che sostiene Gallone, secondo cui il processo di requisizione aveva preceduto il suo coinvolgimento in quello che descrive come un accordo secondario o modificato – concepito per riservare parti di Cinecittà ad una continuazione della produzione – contraddice il documento del 6 giugno dove il nome di Gallone è già presente, l'unico documento di questo tipo negli archivi dell'ACC. Il livello di coinvolgimento di Gallone, la sua presa di controllo subito dopo la liberazione, seguita dalla confusa giustificazione alla stampa, non fanno che evidenziare il venir meno di legalità e autorità tra il controllo di un'amministrazione statale nel caos e quella oscura rete di rapporti di potere e confusione che afflisse la requisizione. È possibile che una mancanza di trasparenza abbia afflitto entrambe le parti, con un rappresentante italiano che forse dettava qualcosa in fretta a un esausto ufficiale alleato della sezione Beni immobili del Rome Area Command, in condizioni ancora più stressanti e caotiche di quelle descritte da Gallone.

Circolavano infatti voci che un comitato di manager e lavoratori di Cinecittà avesse avuto l'opportunità, per un breve periodo di transizione, di ispezionare i teatri e valutare che erano recuperabili attrezzature sufficienti alla produzione di tre film al mese¹⁷. Tuttavia, nel documento di requisizione firmato da Gallone, le condizioni della proprietà sono indicate come «cattive», né viene menzionato alcun progetto di riorganizzazione, cosa che in effetti non avrà luogo – con o senza Gallone – per vari anni. La requisizione viene dunque approvata e portata a termine, e forse non fu una scelta così affrettata o arbitraria come si potrebbe pensare. Prima ancora, infatti, nel corso della campagna d'Italia, e poi durante il controllo alleato di Roma e nell'immediato dopoguerra durante la riorganizzazione dello stato italiano, il calcolo economico non è mai assente dalle decisioni sul campo: quali obiettivi bombardare; quali proprietà industriali ricostruire, e come; quali poteri e quali personalità prendere in considerazione nel processo. Negli archivi dell'ACC si possono trovare mappe e organigrammi di Cinecittà, assieme a un rapporto non datato in italiano, con riassunto in inglese, sulla storia e sulle gerarchie dell'amministrazione a partire dalla fine degli anni Trenta e aggiornato fino al gennaio 1944¹⁸. Gian Piero Brunetta riferisce di un altro rapporto su Cinecittà, redatto dall'esercito americano a maggio, alla vigilia dell'entrata degli Alleati in Roma, trasmesso dalle truppe di occupazione al PWB – il Psychological Warfare Branch, che era in stretto contatto con le case di produzione cinematografiche americane – e poi all'Ambasciata Americana. Da quell'inventario si deduce che non alcune bensì tutte le attrezzature cinematografiche erano state rubate, e non 3 ma 7 teatri di posa erano stati distrutti. Inoltre, osserva Brunetta, il rapporto identifica Cinecittà con l'industria cinematografica italiana in generale, e quindi attesta, erroneamente, la completa distruzione della produzione cinematografica in Italia. Ciò implicava che poteva essere legittimo occupare questo spazio, Cinecittà, così come per i distributori americani poteva essere legittimo occupare il mercato cinematografico italiano. Così, mentre nel 1945 tutti gli altri rami dell'industria italiana venivano accuratamente descritti e assegnati a programmi di ricostruzione, nessun piano del genere veniva redatto per il cinema, sebbene i rappresentanti italiani presso il Film Board, istituito dal PWB, avessero reso noto che senza tali piani e senza l'intervento del governo sarebbe stato estremamente difficile rivitalizzare l'industria cinematografica¹⁹.

Tutto questo suggerisce come la requisizione di Cinecittà abbia seguito una pianificazione che non si limitava alla valutazione tecnica delle sue strutture in vista dell'accoglienza dei rifugiati, ma si innestava in un quadro più ampio di interessi americani. Sul *Corriere di Roma* del 13 giugno del 1944 viene pubblicato un "Quotidiano di informazioni a cura del PWB. Spettacoli cinematografici: disposizione per il funzionamento", dove si enuncia, punto per punto, il diritto del PWB di controllare tutti gli aspetti della produzione, distribuzione e proiezione cinematografica in Italia²⁰. Sempre in giugno, durante un incontro con l'Ammiraglio Elery Stone, capo della Allied Control Commission che presiedeva anche il Film Board, i rappresentanti italiani avrebbero sentito dallo stesso Stone le seguenti parole:

*Il cosiddetto cinema italiano è stato inventato dai fascisti. Dunque, deve essere soppresso. E devono essere soppressi anche gli strumenti che hanno dato corpo a questa invenzione. Tutti, Cinecittà compresa. Non c'è mai stata un'industria del cinema in Italia, non ci sono mai stati degli industriali del cinema. Chi sono questi industriali? Degli speculatori, degli avventurieri, ecco chi sono! Del resto, l'Italia è un paese agricolo, che bisogno ha di un'industria del cinema?*²¹

È già evidente qui, nel contesto della ricostruzione democratica dell'Italia, la pressione per aprire il mercato locale e liberarlo dalla tassazione sulle importazioni hollywoodiane: liberarlo, cioè, per essere poi occupato dall'industria americana e rimanere aperto in tale direzione anche dopo la partenza degli Alleati. Centinaia di film americani, che durante la guerra avevano avuto in Europa distribuzione limitata, se non nulla, inondarono l'Italia. Già nel primo mese successivo alla Liberazione, un giornale romano riferiva senza mezzi termini dell'investimento del PWB nella distribuzione di film alleati, soprattutto americani, e che circa 40 titoli, con sottotitoli in italiano, erano «pronti per la proiezione»²². Sebbene gli sfollati romani fossero ancora nel caos e nell'agonia della guerra, privi dei beni di prima necessità, sembrava che una generosa dose di cinema fosse sullo stesso piano, come nota Brunetta, della elargizione di pacchi cibo ed alti prodotti di prima necessità²³.

A circa un mese dalla requisizione, la società Cinecittà, che non ha più accesso ai teatri chiede un appuntamento con l'ACC per discutere «una possibile parziale ripresa della produzione», ma senza fortuna. Un successivo appello dell'ottobre 1945, ora presso il Ministero dell'Industria e Commercio, che sottolinea il bisogno di dare lavoro ai disoccupati e contribuire alle finanze pubbliche, è rifiutato in modo risoluto²⁴. Ci si potrebbe allora chiedere come mai non fossero state trovate strutture più idonee per il beneficio non solo dell'industria cinematografica ma anche e soprattutto delle più bisognose schiere di rifugiati. Per esempio l'E42, il vasto e inutilizzato complesso di edifici eretti per la (mai realizzata) celebrazione del 20° anniversario della rivoluzione fascista, o almeno il villaggio degli operai dell'E42 avrebbero potuto essere messi a buon uso – un'idea che emerge infatti dopo la guerra, quando il bisogno di riprendere i lavori nei teatri di posa si intensifica, ma alla quale non si diede mai seguito²⁵. Adriano Baracco è l'unico giornalista che sembra prestare attenzione alla situazione di Cinecittà, alle sue ramificazioni economiche e politiche, e alle condizioni umane dei suoi abitanti. La sua preoccupazione è che l'utilizzo dei teatri come ospizio per rifugiati ne possa causare la totale rovina, e segnala la disponibilità di proprietà terriere che meglio si presterebbero ad alloggiare uomini, donne e bambini. In particolare Baracco indica abitazioni che appartengono alle «canaglie repubblicane», i fedelissimi al fascismo partiti per Salò; ma lamenta che l'effettiva disponibilità di queste proprietà sia mascherata da loschi contratti così che non possano essere toccate da italiani né da alleati.

Sfollati e profughi a Roma erano inizialmente sparsi per la città, spesso alloggiati, per esempio, in edifici scolastici che solo gradualmente stavano ritornando al loro uso originario. Ma per gli scopi degli Alleati, e successivamente per facilitarne il controllo da parte degli italiani, si optò per spazi lontani dai centri urbani, più facilmente gestibili sia nel caso di rifugiati stranieri sia per i sempre più esasperati sfollati italiani²⁶. Alla fine di giugno Cinecittà è quindi convertita in un centro di ricevimento e campo profughi. Circondata da mura, con edifici di recente costruzione, Cinecittà era come una città in miniatura, un tempo luogo di lavoro e fabbrica di sogni, ora sequestrata e destinata a fungere da rifugio per coloro che non avevano nulla. Le sue infrastrutture, gli edifici, i set e gli accessori che erano un tempo serviti a costruzioni stravaganti di ogni tipo, dai templi romani ai boudoir dell'alta società, ora accoglievano rifugiati che erano stati in viaggio per anni, strappati alle loro comunità, fuggiti o rilasciati dai campi nazisti, famiglie che avevano perso tutto, bambini che avevano perduto tutti o che si erano persi, emarginati,

PER I BIMBI DI CINECITTÀ



La nostra sottoscrizione sta raccogliendo adesioni e solidarietà da parte della gente del Cinema. Con questo, uno degli scopi che ci siamo proposti si sta raggiungendo: è evidente, infatti, che proprio coloro che hanno lavorato a Cinecittà quando Cinecittà era un cantiere operoso, con tratti per primi a sentire il caritatevole impulso di venire incontro alle sofferenze dei profughi. Ma resti ben chiaro che l'invito è rivolto anche ai simpatizzanti del cinema, ai nostri lettori. Noi vorremmo poter presentare all'on. Zaniboni, Alto Commissario per i profughi, una somma che rappresentasse un tanto di largo calore

umano, di commossa partecipazione alla miseria delle vittime innocenti di questa guerra.

III. RENDICO

Totale precedente L. 11.

Isa Miranda	1
Alfredo Guarini	1
Guido Maria Gatti	1
Maria Michi	1
Angelo Besozzi	1
N. N.	1

TOTALE L. 21.

PROPERTY REQUISITION
REQUISIZIONE DI PROPRIETA'
ROME AREA COMMAND

DATE 6 June 1944

THE FOLLOWING PROPERTY HAS BEEN TAKEN FOR USE OF THE ARMED FORCES OF THE UNITED NATIONS.

(LA SEGUENTE PROPRIETA' E' STATA REQUISITA PER ESSERE USATA DALLE FORZE ARMATE DELLE NAZIONI UNITE.)

INDIRIZZO DELLA PROPRIETA' Opere E. Giorni Di Cinecitta

DESCRIZIONE DELLA PROPRIETA' Motion Picture Production Co-

CONDIZIONI DELLA PROPRIETA': (OTTIMA) (BUONA) (MEDIOCRE) (CATTIVA)

NOME DEL (PROPRIETARIO) (LOCATARIO) Dr Guido Cliva - (Lm. 10)

INDIRIZZO Largo Chigi #19

THE PROPERTY DESCRIBED ABOVE IS REQUIRED FOR IMMEDIATE USE IN THE MILITARY SERVICE. NO PAYMENT HAS BEEN MADE FOR USE OR POSSESSION.

LA PROPRIETA' SOPRA DESCRITTA E' NECESSARIA PER L'IMMEDIATO USO A SCOPO MILITARE. NESSUN PAGAMENTO E' STATO EFFETTUATO PER L'USO ED IL POSSESSO.

FIRMA DEL RITENENTE

DELL'ORDINE DI REQUISIZIONE: A.C. Gallone Gallone

INDIRIZZO Via Luculla 11 - (Palazzo) (representative)

DATA DELLA FIRMA 6 June 1944

FOR THE ROME AREA COMMAND:

John H. Pass 1319
REAL ESTATE SECTION, ROME AREA COMMAND
Capt - hpf

traumatizzati nel corpo e nella mente. Sebbene caritatevole e formalmente sostenuto da agenzie umanitarie, il campo profughi come spazio confinato, isolato dallo scorrere quotidiano della realtà – del territorio e dello stato, della vita quotidiana, del lavoro, del diritto all'azione e alla scelta – era forse anche inteso per tenere separata questo *surplus* di sopravvissuti che non avevano un posto loro proprio. Senza patria, senza casa, a volte veri e propri rifugiati senza identità – tante erano le varietà di sopravvissuti ai disastri della guerra – avrebbero trovato nella città fantasma di Cinecittà sollievo, rifugio e sostegno, per un periodo ancora indefinito di transizione, nella ricostruzione di quello che rimaneva dell'Europa²⁷. Il mondo chiuso e spettrale degli stabilimenti cinematografici è trasfigurato in un tipo del tutto diverso di luogo spettrale, insieme un luogo e un non-luogo, una fabbricazione e un'ombra della vita che scorre di fuori. È questa l'immagine nascosta del campo, sospesa dietro i più conosciuti emblemi del neorealismo di quegli anni. Forse, come per i campi di internamento e i campi profughi che ancora oggi sono sparsi per il mondo, il rapporto tra Cinecittà e il corso ordinario della realtà “ufficiale”, della storia e dei media rimane prigioniero di un equivoco.

[La seconda parte del saggio sarà pubblicata nel prossimo numero della rivista]

Traduzione: Barbara Garbin e Alberto Zambenedetti

* Le ricerche per questo progetto sono state possibili grazie ad una “National Endowment for the Humanities Post-Doctoral Fellowship in Modern Italian Studies” (2004-2005) conferitami dall’Accademia Americana a Roma. Ulteriore sostegno è stato fornito dal A. Whitney Griswold Fund e dal European Studies Council Grant della Yale University. Sono grata a Sergio Toffetti e a Mario Musumeci, della Cineteca Nazionale di Roma, che mi hanno incoraggiata ad esplorare questo argomento. Ringrazio Edoardo Ceccuti, Claudio Siniscalchi e lo staff dell’Istituto Luce per avere sostenuto il mio lavoro, come pure la Biblioteca “Luigi Chiarini” del Centro Sperimentale di Cinematografia. Per i loro preziosi suggerimenti sono riconoscente a Sean Anderson, Marco Bertozzi, Flaminio Di Biagi, Moshe Elhanati, Irene Small e Frank Snowden.

note

01 *Film d’oggi*, I, 2, 16 giugno 1945. Tutte le citazioni successive sono tratte da questo numero.

02 È difficile determinare l’esatto valore odierno di tali cifre, a causa dell’inflazione tipica dei periodi di guerra. Convertitori disponibili on-line confermano con buona approssimazione i valori riportati da David Forgacs in *Rome Open City*, BFI, London 2000, p. 27.

03 Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 1982 (ediz. agg. 1993), vol. 3, pp. 6-7.

04 Sulle tensioni tra l’immagine dell’“anno zero” e le tradizioni che informano la ricostruzione del paesaggio italiano in questo periodo rimando al mio volume, *Italian Locations: Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008.

05 Le parole “rifugiati”, “profughi” e “sfollati” sono spesso usate come sinonimi. Il nuovo termine che entrò in uso con la seconda guerra mondiale fu *displaced persons* (DP): “persone dislocate” che venivano in alcuni contesti distinte dai “rifugiati.” Le DP erano «persone senza stato, al di fuori della condizione di territorio-popolazione-stato che era tradizionalmente alla base di una nazione». In questo caso si applica quindi primariamente ai rifugiati non italiani, descritti qui di seguito, anche se la condizione di vita degli sfollati autoctoni era, in certi casi, comparabile se non addirittura peggiore. Cfr. Mark Wyman, *DP: Europe’s Displaced Persons 1945-1951*, Associated University Presses, London 1989, p. 36.

06 Mark Wyman, *DP: Europe’s Displaced Persons*, cit., pp. 86-89.

07 Marcello Gatti, conversazione telefonica, 23 luglio, 2005. Giuseppe Rotunno ha ricordi simili (conversazione avvenuta a Roma nell’agosto 2005).

08 Le ricostruzioni storiche di Cinecittà sono solitamente brevi e spesso vaghe sull’argomento, anche quando riferiscono semplici aneddoti. Neppure un paragrafo intero è dedicato a questo capitolo storico in Franco Mariotti (a cura di), *Cinecittà tra cronaca e storia 1937-1989*, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l’informazione e l’editoria, Roma 1989, 2 voll.. In Oreste Del Buono e Lietta Tornabuoni (a cura di), *Era Cinecittà: vita, morte e miracoli di una fabbrica di film*, Bompiani, Milano 1979, è presente un breve sommario alle pagine 22 e 23. Infine, in Roberto Buchielli e Veronica Bianchini (a cura di), *Cinecittà: La fabbrica dei sogni*, Boroli, Milano 2004, solo quattro pagine, vagamente documentate, sono dedicate al campo (pp. 55-56, e 62-63). Questo atteggiamento trova conferma nel generale silenzio da parte degli storici contemporanei sulla situazione dei campi e dei rifugiati in Italia. All’Archivio Centrale di Stato mi è stato detto che la maggior parte dei documenti del Ministero dell’Assistenza Post-Bellica sono andati perduti. Dal momento che le DP erano soprattutto i poveri del posto o persone che successivamente si sono sparpagliate per il globo, nessun gruppo di interesse ne ha preservato le testimonianze. Un’eccezione è data dagli sforzi compiuti dagli archivi ebraici.

09 Eventi e personaggi della storia e della struttura di Cinecittà sono derivati in gran parte da Oreste Del Buono e Lietta Tornabuoni (a cura di), *Era Cinecittà* cit., e da Roberto Buchielli e Veronica Bianchini (a cura di), *Cinecittà* cit.

10 Adriano Baracco, “L’amante grassa”, in *Star*, I, 1, 12 agosto 1944, p. 3. Sebbene l’immagine della prostituta grassa non sia privo di una connotazione misogina, che richiama successive immagini felliniane e questo comunque non rende l’analisi di Baracco meno acuta.

11 Il Cinevillaggio meriterebbe maggiore attenzione da parte degli storiografi del cinema. Baracco parla di Freddi e della collaborazione criminale dei tedeschi nel creare Cinevillaggio grazie al materiale rubato da Cinecittà: «Il grand’ufficial Luigi Freddi uscì da Regina Coeli, fece un bagno, e disse, annodandosi la cravatta: “Beh, cosa rubiamo adesso?” [...] Freddi avrebbe voluto saccheggiare Cinecittà da solo, ma i ‘grandi alleati’ non glielo permisero. Essi arrivarono a Cinecittà muniti d’esatti elenchi, compilati minuziosamente dall’addetto culturale dell’ambasciata germanica; dal che si desume che il concetto teutonico di ‘cultura’ è abbastanza personale» (*ibidem*).

12 *Ibidem*.

13 I documenti originali dell'ACC sono conservati all'Archivio Nazionale a Washington; ho consultato delle copie in microfilm all'Archivio Centrale di Stato di Roma, ACC scatola 108, bobina 432D. Tutte le successive citazioni dai documenti dell'ACC sono da questo archivio.

14 Il che voleva dire essere banditi dal lavoro per sei mesi. Callisto Cosulich commenta che non deve essere sembrata una punizione troppo grave in un periodo in cui molti altri nel settore erano senza lavoro. Cfr. Callisto Cosulich, *Neorealismo e associazionismo 1944-1953: cronaca di dieci anni*, in Lino Micciché (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia 1999, pp. 90-91.

15 Adriano Baracco, "L'amante grassa", cit., pp. 3-4.

16 Gallone scrive, in *Star*, I, 3, 26 agosto 1944, p. 7.

17 Questa stima, citata da Baracco, è sostenuta in un rapporto nel *Corriere di Roma* del 20 agosto 1944. Anche la "Cronaca di Roma" di quella data parla di attrezzature recuperate che potevano consentire la produzione di circa 30 film all'anno e del fatto che gli Alleati avessero autorizzato l'uso di parecchi teatri di posa cosicché il lavoro potesse riprendere immediatamente.

18 ACC scatola 109, bobina 503C.

19 Sul rapporto dell'esercito americano cfr. Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano*, cit., pp. 3-4; per le relazioni con il Film Board si vedano p. 152 e segg.

20 In *Corriere di Roma*, 13 giugno 1944, p. 1.

21 Così in Lorenzo Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980*, Editori Riuniti, Roma 1980, pp. 37-38. Dato che Quaglietti non fornisce una fonte per questa citazione, è possibile che questa fosse basata solo sui ricordi dei testimoni o per sentito dire. Ad ogni modo, il suo resoconto non discorda dalle misure adottate dal PWB, menzionate sopra, e con l'effettiva requisizione di Cinecittà.

22 In *Corriere di Roma*, 27 giugno 1944. Un ritaglio di questo articolo è tra i documenti dell'ACC relativi a Cinecittà, scatola 220, bobina 955D.

23 Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano*, cit., p. 165.

24 ACC scatola 109, bobina 503C.

25 Memorandum dell'8 maggio 1946 dalla delegazione italiana per le relazioni con l'UNRRA alla Presidenza del Consiglio dei Ministri-Gabinetto. Archivio Centrale di Stato di Roma, PCM (1944-47), 1.1.2.10474-12. Tutti i

successivi riferimenti al materiale della Presidenza del Consiglio dei Ministri sono da intendersi tratti da questo archivio e cartella.

26 Le tensioni che questo comportava erano spesso citate in discussioni municipali: si vedano le "Deliberazioni della Giunta Municipale" nella pubblicazione del Comune di Roma Capitolium per gli anni 1945-46, database dell'Archivio Capitolino, Roma <http://10.144.93.11/main/database>. Tuttavia, secondo rapporti successivi dell'UNRRA un significativo numero di persone dislocate in Italia continuò a vivere al di fuori dei campi pur facendo affidamento sull'UNRRA e su altre organizzazioni di carità. Cfr. Aa.Vv., *Operational Analysis Paper no. 49: UNRRA in Europe 1945-1947*, UNRRA European Regional Office, London 1947, pp. 74-75.

27 Con il termine "senza identità" mi riferisco qui quasi letteralmente al caso di bambini i cui nomi molto spesso era impossibile rintracciare. Si veda la discussione di Mark Wyman, *DP*, cit., pp. 86-105.

28 Sono in debito per alcuni dei termini qui utilizzati con Hannah Arendt in Hannah Arendt, *Origins of Totalitarianism*, Meridian-The World Publishing Company, Cleveland-New York 1958, pp. 296-297, e pp. 444-445. Non sono comunque in pieno accordo con la scelta di Arendt di includere sotto la stessa categoria tutti i diversi tipi di campi, compresi quelli di sterminio.

indice iconografico

(37) Copertina di *Film d'oggi*, I, 2, 16 giugno 1945 (particolare).

(38) *Film d'oggi*, I, 2, 16 giugno 1945, p. 2.

(39) Ivi, p. 6.

(40) *Film d'oggi*, I, 3, 23 giugno 1945, p. 6.

(41) *Film d'oggi*, I, 4, 30 giugno 1945, p. 6.

(42) Documento di requisizione di proprietà di Cinecittà da parte delle Forze Armate delle Nazioni Unite, 6 giugno 1944, in Archivio Centrale di Stato, ACC, scatola 108, bobina 432D..