

cinecittà

campo profughi (1944-1950) / Seconda parte

Dopo essere stata requisita dai militari, Cinecittà è divisa in due campi, entrambi inizialmente amministrati dalla Allied Control Commission (ACC). Il 21 agosto 1944 la parte italiana viene affidata al Ministero dell'Interno, in seguito adeguatamente ribattezzato Ministero dell'Assistenza Post-bellica, per il quale Tito Zaniboni riceve, il 4 ottobre, l'incarico di "Alto Commissario per l'Assistenza Morale e Materiale dei Profughi di Guerra"¹. Il campo italiano ospita profughi dalle vecchie colonie, come la Libia, e terre come la Dalmazia, rifugiati provenienti da varie province del Meridione, come Reggio Calabria, Napoli, e Sicilia, gente del Nord bloccata al Centro-Sud e la popolazione locale resa senzatetto dai bombardamenti. Secondo i quotidiani romani il numero maggiore di rifugiati proviene dalla limitrofa area dei Castelli Romani². La parte internazionale

del campo continua a essere amministrata dall'Allied Displaced Persons Sub-Committee, che impiega numeroso personale britannico, inclusa una brigata Sikh³. All'inizio del 1946 l'UNRRA – United Nations Relief and Rehabilitation Administration – prende in mano il campo internazionale come parte del lavoro svolto a favore dei DP in Italia, cominciato il 9 marzo 1945⁴. L'UNRRA gestisce il campo fino al 30 giugno 1947, quando l'amministrazione di tutti i campi italiani sotto la sua tutela passa alla International Refugee Organization (IRO)⁵.

I registri dell'ACC relativi al primo periodo del campo individuano persone di oltre trenta nazionalità, tra cui jugoslavi (di tutte le etnie), polacchi, russi, tartari, cinesi ma anche egiziani, iraniani, ed etiopi. Vi si trovano ebrei di diverse origini: in un primo momento si trattava di cittadini che erano riusciti a scendere a Sud delle zone sotto il controllo nazista, e dopo il 1945 vi arrivavano ebrei sopravvissuti ai campi di concentramento e sterminio. Sono solitamente in transito, e stazionano qui per due settimane, o anche per quattro anni, in attesa dei visti per i paesi del Nord e del Sud America, o per i certificati di ingresso in Palestina⁶. Nel reparto sculture di Cinecittà è raccolta l'altra popolazione apolide, gli zingari, governati dalla loro regina⁷. Le tabelle del maggio 1945, successive alla liberazione d'Italia, contano circa 1.900 rifugiati nel campo Alleato. Quelle del campo italiano dell'agosto 1944 elencano più di 1.500 profughi, mentre nel dicembre dello stesso anno le cifre salgono a quasi 2.400. Verso la fine del 1947 la parte italiana del campo conta più di 3.000 sfollati. La somma dei due, anche se fluttuante, risulta maggiore della media degli altri campi europei, che era approssimativamente di 3.000 persone⁸. Circa la metà di questi ha meno di 18 anni. Centinaia di bambini scorazzano per il campo, fin quando scuole e un parco giochi sono aperti dalle organizzazioni cattoliche, e l'UNRRA invita gli intellettuali tra i rifugiati a offrire il loro contributo per l'istruzione dei bambini. Talvolta vengono organizzati spettacoli e proiezioni cinematografiche⁹. Da alcuni resoconti risulta che Cinecittà si fosse affermata come la capitale amministrativa dei rifugiati in Italia, in cui molta della stampa dei DP veniva prodotta dai diversi gruppi politici, partigiani, ebrei ecc.¹⁰.

Per tutta la durata del campo italiano, l'acqua era raccolta in contenitori collettivi, e si cucinava all'aperto su stufe a carbone. Pare che le razioni fossero considerevolmente più scarse rispetto al vitto abbondante e variato della sezione Alleata, nelle cui cucine erano impiegati cuochi cinesi¹¹. In realtà, le condizioni erano difficili in entrambe le sezioni del campo: nelle cartelle dell'ACC si trovano testimonianze di «confusione, caos e inefficienza» nell'amministrazione del campo, fenomeni di mercato nero, tensioni politiche, risse, furti e suicidi. Si parla di casi di tifo e di tubercolosi, di disinfezioni inadeguate, e delle condizioni scioccanti dell'ospedale: la scarsità di medicinali e la mancanza di apparecchiature mediche rendono impossibile il trattamento dei casi ostetrici¹². Alfred S., un sopravvissuto all'olocausto, racconta che sua moglie partorì nell'ospedale del campo, e che il bambino morì di difterite¹³. Un impianto di disinfezione, successivamente, venne approntato; il cartello «DISINFEZAZIONE» è ancora visibile oggi, sotto la vernice scrostata, in un magazzino di attrezzi accanto all'edificio dell'amministrazione. Il 14 settembre 1944 il comando generale dei carabinieri invia un rapporto alle più alte autorità, fino a raggiungere il Presidente del Consiglio dei Ministri, Ivanoe Bonomi; nel rapporto si sostiene che con il passaggio del campo italiano nelle mani dell'amministrazione locale, avvenuto in agosto, le condizioni dei rifugiati erano fortemente peggiorate. L'intervento della polizia impediva il dilagare della violenza, continua il rapporto, «ma le prospettive future sono incerte»¹⁴. Le condizioni sono tali da far avanzare l'ipotesi di un ritorno degli Alleati alla guida del campo italiano, ma questa procedura, comunque irregolare e che avrebbe rappresentato una pubblica confessione di incapacità di autogoverno, viene alla fine scartata¹⁵. Nel tardo gennaio 1945, compare nella rivista *Crimen* un reportage illustrato di Paola Masino dal titolo «Valle di Giosafat», nel quale la



Parata di stracci multicolori e di una miseria che non ha pace.



Stanza da letto per almeno cinque persone.



Accanto al fuoco in attesa di una minestra senza grassi.



Il desiderio di un vero paio di scarpe.







LUCE

scrittrice lancia un appello per un intervento decisivo nel campo italiano. Un riassunto dell'articolo, tradotto in inglese, è esaminato dagli Alleati. Il reportage parla di condizioni orrende nel campo italiano, diretta conseguenza dell'abbandono della direzione da parte degli Alleati, a cominciare dalla rimozione di beni di prima necessità, come

pagliericci, coperte, pentole, medicinali. A una donna che aveva un'emorragia fu negata una fascia. Rimasero il suolo, i muri e gli sfollati [...] In queste condizioni, con duemila e cento profughi da nutrire e alloggiare e vestire e curare e senza trovare sul mercato, a nessun prezzo, né coperte, né biancheria, né letti, né pentole, l'Alto Commissariato raccolse un'eredità di spazio. Lo spazio di Cinecittà, il vago luogo che tutti conoscemmo sotto il popoloso regno delle Larve parlanti e sonore, non serba traccia di quello che è stato [...] Perciò il gran vuoto di questo luogo non è affettuoso, non accogliente, è il vuoto gelido d'un'officina in disarmo, il vuoto desolato che si genera intorno a coloro che non fanno niente o fanno pochissimo traendone il maggior rendimento, peso morto nella economia della patria.

Ed ecco all'improvviso questo vuoto colmo d'una folla accusante di duemila e cento creature, precipitate in un intimo gorgo ben più orrendo, da una catastrofe di cui non sono responsabili. Uomini fatti inutili a se stessi e agli altri [...] Consiglio all'Alto Commissario a far fare ai romani un giro per i campi dei sinistrati [...] Vedemmo i capannoni di ripresa adibiti a dormitori, il ristorante ad asilo infantile, la direzione a ospedale. Ma quali dormitori? quale asilo? quale ospedale?

Masino prosegue, lodando i miracoli compiuti da Zaniboni per questi temporaneamente “dannati” nella valle di Giosafat:

Stanno, questi dannati e queste dannate, a più di mille nei capannoni di ripresa, raggruppati per famiglie in esigui box scoperti, delimitati da siepi di canne ad altezza d'uomo o poco più. In terra il materasso, una tavola costruita con mezzi di fortuna, qualche abito appeso a un chiodo, una corda tesa con pochi stracci ad asciugare e tutt'intorno i rumori altrui, tosse, pianto, ridere, parlare, e gli altrui odori, e l'altrui sospetto, l'altrui curiosità, l'altrui sudiciume. I box in lunghe file parallele delimitano strade nel ventre cieco dello stabilimento che si alza a dare un solo e remoto soffitto alle mille abitazioni, soffitto corso da passerelle e scalette e cavi... Pensiamo la sua notte: a mezz'aria la nebbia dei fiati che lo fanno ancora più lontano, gli sguardi che vi si affissano dei cento e cento e cento che tutti insieme qua dentro inseguono il sonno. Soprattutto pensiamo agli sguardi larghi dei bambini, in cerca, senza ricordi, della vita¹⁶.

L'articolo fu indubbiamente studiato con attenzione dal comando Alleato; in un memorandum, l'ufficiale alle pubbliche relazioni ammette che i fatti sono «in essenza veritieri, sebbene alcune implicazioni siano inesatte». Tuttavia, egli raccomanda di non rilasciare, per ora, una “Cinecittà story” alternativa che avrebbe messo in imbarazzo il Commissario italiano, e avrebbe dato a intendere che i cittadini delle nazioni Alleate «godevano di servizi negati ai rifugiati italiani»¹⁷. È sicuramente in questa luce che Francesco Rosi racconta che, quando vide i cancelli di Cinecittà per la prima volta nell'agosto 1944, temette di rimanervi intrappolato: scampato già ai tedeschi e ai repubblichini di Salò, non voleva cadere in mano agli americani¹⁸. Forse Rosi non era a conoscenza del fatto che la sorte dei DP era ancora peggiore sotto le autorità italiane di quanto non lo fosse sotto gli Alleati. Si potrebbero anche leggere le impressioni di Rosi rispetto ad alcune testimonianze di soggiorno del campo offerte da ebrei: date le inenarrabili esperienze precedenti, tali testimonianze descrivono Cinecittà come una sorta di paradiso, nonostante

le continue difficoltà¹⁹. Ad ogni modo, sia gli Alleati sia la traumatizzata amministrazione italiana, che in questo periodo era impegnata a reinventare se stessa, cercavano di evitare tensioni. La voce accusatoria della Masino, dalle pagine di *Crimen*, non faceva parte del materiale neorealista – sebbene le sue eloquenti descrizioni della sofferenza dei bambini e l'iconografia delle foto illustrate ricordano la retorica neorealista della vita quotidiana nel dopoguerra.

Nonostante la fama di capitale del cinema, e le numerose apparecchiature ancora stoccate nei capannoni, solo pochi reperti visivi del campo di Cinecittà sono effettivamente disponibili. A esclusione delle poche, poetiche immagini che decoravano gli annunci di raccolta fondi pubblicate in *Film d'oggi*, di cui ci siamo occupati in apertura, e delle desolate illustrazioni per la “Valle di Giosafat”, non sembrano esserci fotografie delle principali agenzie di stampa, e nemmeno esistono tracce del campo nel vasto archivio fotografico dell'Istituto Luce, che comunque conserva molte altre immagini dell'UNRRA a Roma in quel periodo²⁰. I cinegiornali italiani se ne occupano complessivamente per circa un minuto: la *Settimana Incom* del 6 dicembre 1946 reca una breve inquadratura dei cancelli principali di Cinecittà, seguita da una eloquente veduta della nuda piazza, punteggiata di pozzanghere²¹. Un cinegiornale intitolato *Nel mondo del cinema Cinecittà risorge*, datato 12 novembre 1947, inizia con un campo lungo dall'alto che ritrae i terreni desolati, e lo fa seguire da alcune immagini delle cucine all'aperto, di un punto di distribuzione del carbone, di bambini su altalene, del bucato che si asciuga. Alle inquadrature degli edifici in rovina si alternano quelle delle nuove apparecchiature e di un giovane Giulio Andreotti, allora Sottosegretario di Stato, in visita ufficiale agli studi in segno di solidarietà per la ripresa della produzione. Un cinegiornale del 14 ottobre 1948 si presenta come un sommario degli eventi del periodo 1944-48, e potrebbe quindi essere il principale responsabile della errata convinzione che la storia del campo di Cinecittà finisce in quella data. Il filmato contiene immagini degli inizi del campo, e chiedendosi «Dove avrebbe trovato posto il cinema, questo senza tetto?», si butta velocemente a celebrare il neorealismo e Rossellini che sta girando sui tetti di Roma. La visita di Andreotti nel novembre 1947 è esibita nuovamente insieme a un tour, guidato da uno dei responsabili, dei terreni e dei teatri di posa, che mette in bella mostra le nuove attrezzature per l'illuminazione e il sonoro²².

I documentari successivi²³ montano materiali estratti dagli stessi reportage con altri provenienti da un'altra fonte, che, nonostante ci offre la visione più penetrante del campo, non è solitamente inclusa nelle storie del cinema. Si tratta di un film a soggetto, *Umanità* (1946), diretto da Jack Salvatori, un italo-americano che, pare, si fosse specializzato in produzioni bilingui a Manhattan, e fosse andato a lavorare in Europa nei primi anni Trenta. *Umanità* fu prodotto dall'Istituto Luce, con il supporto dell'UNRRA e del Ministero dell'Assistenza Post-bellica²⁴. Realizzato da uno straniero come opera di propaganda, dalla trama artificiosa e dai dialoghi mediocri, *Umanità* è finito nel dimenticatoio, non essendo classificabile né come neorealismo né come produzione commerciale. Ma l'esclusione di questo film dalla storia del cinema è in se stessa sintomatica del caso di cui si occupa: il campo di Cinecittà. Il categorico rifiuto di Cinecittà come simbolo istituzionale, monumento al passato fascista, comportò, in questo caso, il rifiuto da parte dei neorealisti di questo luogo simbolico, anche come *location* e oggetto di studio: sia per la straziante realtà contemporanea sia, come vedremo, per la metafora che offre della storia e del cinema dell'Europa del dopoguerra. Possiamo solo immaginare come questo luogo avrebbe arricchito la storia del neorealismo se registi-autori come Visconti, De Sica o Antonioni lo avessero visitato nel contesto di un documentario o di un film a soggetto, quale emblema unico della sua era.

Tatti Sangiusti osserva come *Umanità* celebri l'aiuto dell'UNRRA all'Italia proprio quando nuovi accordi con l'amministrazione di Roma venivano stipulati con la benedizione di Pio XII, anticipando quella comunione di interessi tra la Democrazia





LUCE





LUCE

Cristiana e gli Stati Uniti che sarebbe stata celebrata dal piano Marshall. Sanguinetti evidenzia che nel film questo scenario storico è innestato sulla generica *Comedy of remarriage* in doppia coppia, americana e italiana, che si uniscono nel veloce finale: un viaggio al nord verso il passo del Brennero. Un'altra lettura potrebbe vedere nella traiettoria geografica di *Umanità* – partendo dal paese campano del prologo – un modo per riappropriarsi della penisola in tutta la sua lunghezza, seguendo le orme dell'avanzata degli Alleati, da sud a nord; un movimento analogo a quello di *Paisà* di Roberto Rossellini, perfettamente contemporaneo a *Umanità*. Uno spazio emblematico si apre quindi nel cuore della visione dell'Italia offerta da *Umanità*: all'interno del film ritroviamo nascosta, *en abyme*, l'immagine del suo tempo.

Il film ha una durata complessiva di 70 minuti, ed è strutturato in tre parti. Il primo segmento narra le condizioni di un gruppo di persone durante l'occupazione tedesca del loro paese, poi identificato con Cassino²⁵. La sequenza dell'esecuzione dei partigiani e dei loro sostenitori alleati nella piazza del paese, dove gli uomini sono stati riuniti e le donne osservano, potrebbe quasi rivaleggiare con la migliore tradizione neorealista. La narrazione ellittica ci porta da questo punto direttamente alle dolorose conseguenze dell'esecuzione: un cane si aggira nella piazza punteggiata di corpi e si accuccia al fianco di un caduto mentre, in lontananza, un esodo di sopravvissuti – i nostri protagonisti – abbandona la città. Fra di loro c'è la giovane Barbara (Carla del Poggio), separata dal fidanzato, deportato in un campo tedesco. Traumatizzata nel corpo e nella mente per la violenza subita da parte di un soldato tedesco, la donna è accompagnata da uno zio e dalla maestra del paese.

La parte centrale del film (45 minuti nei complessivi 70) vede questi sfollati nel campo di Cinecittà, gestito da Jack Kenny (Gino Cervi), ufficiale dell'UNRRA²⁶. Al nucleo principale dei protagonisti si aggiunge una coppia americana in crisi, due medici che si riuniscono per fatalità nell'ospedale del campo, e un bambino smarrito, uno *sciuscià* raccolto per le strade di Roma. Questo prototipo di personaggio neorealista, contemporaneo degli stracconi protagonisti di De Sica, non è solo un capriccio sentimentalistico ma allude, come sappiamo, al vasto numero di bambini senzatetto che si trovavano fra i rifugiati di Cinecittà. Le prime panoramiche che descrivono gli spazi esterni del campo sono offerte allo spettatore attraverso il punto di vista del bambino. Si riconoscono chiaramente i terreni degli studi cinematografici e gli edifici principali: il cancello d'ingresso con la scritta in stile razionalista, la piazza centrale limitata dagli uffici dell'amministrazione ora adibiti ad ospedale, i viali alberati e gli spazi aperti dove i profughi sostano sfaccendati, a eccezione di alcuni più intraprendenti, come lo zio di Barbara, che inizia a coltivare un piccolo orto in una aiuola. La scarsità di cibo nel campo italiano – alla quale si allude vagamente con il comico furto di una gallina – è presentata insieme a un messaggio ben chiaro: il naturale rapporto con la terra permane nonostante tutto ciò che è successo. Cinecittà si trova, dopotutto, dove città e campagna si incontrano. La coltivazione di verdure fresche – che, comunque, a quanto mi risulta, non era pratica comune a Cinecittà – viene qui evidenziata come simbolo del naturale rinnovamento, evidentemente più politicamente corretto di quanto non sarebbe stato in un accurato reportage sulle vicissitudini del campo e sulle reali condizioni di vita, ben più dure. Inoltre, questa parentesi offre l'occasione a protagonisti e spettatori per riflettere sul fatto che le diverse fazioni del conflitto – perfino un prigioniero tedesco che morirà per l'esplosione di una mina mentre coltiva l'orto insieme allo zio di Barbara – potrebbero essere fatte della stessa sostanza, la terra, e quindi degni del suo frutto. Ovviamente era inconcepibile che un soldato tedesco venisse messo tra la popolazione italiana del campo. Qui, come in altri casi, nonostante le sue *location* autentiche, *Umanità* non costituisce una affidabile fonte di informazioni sulla struttura e l'amministrazione del campo. Infatti, comeabbiamo già notato, in questo periodo l'UNRRA gestiva direttamente solo la parte internazionale e non, come il film suggerisce, quella italiana che era invece nettamente separata.

Eppure, nonostante le semplificazioni, gli aggiustamenti ideologici e di copione, *Umanità* offre uno dei ritratti più dettagliati a disposizione di come dovevano stare le cose a Cinecittà. Le immagini più sconvolgenti, e storicamente preziose, consistono nella documentazione dell'interno delle unità abitative dei profughi, designate nel film – e dai documenti dell'epoca – “padiglione numero 5”. Le numerose panoramiche dall'alto che punteggiano la parte centrale del racconto mostrano un vasto spazio interno, suddiviso da cartoni, assi di legno e lenzuola. Ciò che ne risulta è una vera e propria borgata, in cui la vita quotidiana si svolge in un labirinto di scatole senza copertura che dovevano assicurare le funzioni abitative essenziali. Anche se anguste e affollate, l'aspetto relativamente uniforme di queste unità viste dall'alto suggerisce una certa logica nell'assegnazione degli spazi all'interno di una specifica organizzazione del teatro di posa²⁷. C'è da chiedersi, ad ogni modo, se la parte italiana di Cinecittà rispecchiasse questa gestione – ricordiamo infatti che si trovava sotto l'amministrazione locale, a questo punto – visto che una fotografia che abbiamo ritrovato fa pensare che le abitazioni fossero molto meno solide, costruite con canne e, perlomeno nella fase iniziale, senza alcun mobilio. Alcune inquadrature mostrano più chiaramente i passaggi fra box ingombri di effetti personali: spazi talmente stretti che a malapena consentono il transito della macchina da presa. L'obiettivo sfrutta quindi la struttura del teatro di posa: da una visita agli studi, si può chiaramente individuare la posizione elevata e capire che dobbiamo trovarci al Teatro 5 di Cinecittà. È questo il leggendario teatro di posa in cui verrà un giorno riprodotta la via Veneto di Fellini, insieme ad alcuni dei set più ambiziosi della storia del cinema. Le testimonianze suggeriscono che questo enorme spazio – 35 metri per 80 – contenesse, per così dire, ermeticamente nel solido edificio una borgata condensata, con centinaia di cubicoli in cui abitavano anche 1.500 persone. Se non eccessivamente danneggiati, anche altri teatri di posa vennero utilizzati (con ogni probabilità) in modo simile.

Da un confronto fra l'edificio in *Umanità* e l'aspetto odierno emerge una differenza importante: per ragioni di produzione, il teatro di posa è acusticamente isolato, e non ha finestre. Eppure, il film rivela l'esistenza di piccole finestre elevate che potrebbero essere state aggiunte per consentire ventilazione e illuminazione. Ad ogni modo sappiamo che, tempo permettendo, molti DP passavano le giornate all'aperto, cucinando, lavando, giocando, o passeggiando – forse proprio perché le condizioni all'interno non erano piacevoli. Sicuramente tutto era troppo rumoroso, scuro e soffocante, in questi stretti e affollati alloggi. Allo stesso tempo, tenere aperti durante l'inverno i numerosi e ampi portoni avrebbe portato correnti d'aria intollerabili. E non è che una produzione come *Umanità* arrivasse tutti i giorni, con le sue enormi luci. È interessante notare che l'interno del teatro di posa viene ritratto prima “in diurna” – illuminato uniformemente, corridoi inclusi – e poi “in notturna,” con poche luci sparse a creare l'effetto notturno di un piccolo villaggio illuminato. Difficile dire se questo sistema pseudo-diurno fosse messo in atto abitualmente per riprodurre una sembianza di naturalezza – che di per sé ricorda gli effetti cinematografici – all'interno di un ambiente artificiale.

Le testimonianze reali sulle circostanze materiali di queste abitazioni hanno infatti una forza di gran lunga maggiore di quanto *Umanità* possa avere. Marco G., un adolescente ebreo di Trieste, visse in uno dei cubicoli all'interno di uno dei teatri di posa con la madre e i fratellini; dopo una fuga di quasi due anni per il nord e il centro Italia, erano stati portati al sicuro a Cinecittà da truppe britanniche. Vi restarono dall'agosto 1944 alla primavera 1945, quando poterono emigrare in Palestina. Il passaporto turco della madre permise loro di alloggiare nella parte internazionale del campo che, secondo Marco, offriva condizioni di vita migliori di quelle del campo italiano. Marco considera la sua famiglia fortunata, poiché dopo qualche tempo, dato che sua madre lavorava come traduttrice per gli ufficiali britannici, fu offerta loro una sistemazione migliore in quello che era, origi-





LUCE

Gabinetto

26 luglio 1950

ALL' AMMINISTRAZIONE DELL' AIUTI
INTERNAZIONALI - Via G. Lanza, 200

82587/10474 - 12

ROMA

1° giugno 1950

IX/035509

Campo IRO di Cinecittà

SPEDITO

DISCARICATO

Viene riferito che, diversamente da quanto assicurato da codesta Amministrazione con la lettera sopradistinta, lo sgombero dei profughi dal Campo IRO di Cinecittà non verrebbe a verificarsi prima del settembre prossimo mentre d'altra parte il numero dei rifugiati attualmente di 700 unità verrebbe elevato a 1200.-

Si prega codesta Amministrazione di volere accertare e riferire la consistenza o meno di tali notizie e nel contempo di svolgere i propri buoni uffici affinché il Campo in questione venga, in conformità agli affidamenti dati, restituito al più presto alla completa disponibilità di Cinecittà.

Tornerà gradito un cenno di cortese assicurazione.-

IL SOTTOSEGRETARIO DI STATO

F.to G. Andreotti

Amministrazione Aiuti Internazionali

Prot. N. IX/ 034572
Servizio Legale



Roma 28 AGO. 1950
194
Al la Presidenza del Consiglio
dei Ministri - Gabinetto -



OGGETTO: Campo IRO di Cinecittà. RISPOSTA

In risposta alla nota n° 82587/10474.
12 del 26 luglio u.s. si ha il pregio di comunicare che, per assicurazione recentemente confermata, devesi ritenere che gli ultimi immobili occupati dall'IRO in Cinecittà saranno restituiti alla Società intorno al 31 agosto corrente.

DISCONTO

IL DIRETTORE GENERALE

DS/ad

nariamente, un camerino. Inizialmente alla famiglia era stata assegnata un'area – che Marco descrive di 4 metri quadri perimetriti da cartone – all'interno di un teatro di posa, nella quale avevano dovuto creare una abitazione sfruttando i resti di set cinematografici. La sua e altre testimonianze rivelano che queste unità abitative erano costruite con materiali recuperati da attrezzature da studio e scenografie di colossal, e comprendevano colonne di gesso in stile classicheggiante e altri pezzi in stucco leggero. Ciò che abbiamo di fronte, quindi, in un curioso bricolage architettonico, sono abitazioni per profughi assolutamente spartane, costituite tuttavia con gli stessi materiali che avevano creato i mondi fantastici delle produzioni di genere degli studi. Questo fatto (e l'ironia che lo contraddistingue) – il distorcere le scenografie trasformandole in unità abitative essenziali, l'incipit della ricostruzione del dopoguerra italiano – ha generato un peculiare *pastiche*, un'immagine spettacolare che *Umanità* lascia trasparire per un attimo, ma non esplora né rende consapevole.

Possiamo solo immaginare come un Visconti o un De Sica avrebbero potuto usarla, ma non era un'immagine che gli autori del neorealismo volevano. Sebbene, come abbiamo visto nella prima parte di questo articolo, fossero sicuramente a conoscenza del campo, essi non si occuparono delle sue condizioni, dei suoi spazi sovrapposti, dei suoi diversi ‘livelli’ di realtà. Piuttosto, essi cercarono un’immagine più pura, più innocente del paesaggio naturale o urbano – per i vicoli di Roma o le coste della Sicilia – su cui fondare il nuovo cinema italiano, perché non fosse macchiato dalle connotazioni fasciste degli studi cinematografici. Eppure è Cinecittà in qualità di campo profughi che condensa più eloquentemente le tensioni e le contraddizioni di un momento storico in cui la ricostruzione della vita quotidiana e della cultura cinematografica italiana coincisero con l’abbandono degli studi da parte del neorealismo. Di questa intera generazione, solo il critico Adriano Baracco comprese l’ironia, il pathos, il potenziale riflessivo degli studi-campo quale immagine emblematica:

Dove in altri tempi Doris Duranti strepitava perché l’automobile aveva tardato tre minuti nel venirla a prendere; dove il barone Osvaldo Valenti iniziava qualche giovane ammiratrice ai nubilosì nirvana della cocaina; dove grand’ufficiali perpetravano truffe, commendatori stabilivano il “menu” erotico per la loro serata, cagnolini aristocratici squittivano perché contaminati da impure mani operaie; dove tanto lusso cafone, tanto affarismo tarato, tanta prostituzione milionaria avevano allignato con impressionante feracità, ora bivaccano dolenti famiglie contadine, centinaia di famiglie che avevano una miserabile ricchezza, quella della casa, del campo, del lavoro, e se la son vista distruggere. Nella vastità dei teatri di posa, ogni famiglia ha uno spazio di pochi metri quadrati. Alcune stuioie strappate alle finestre e poste sul pavimento: sulla stuioia, una coperta. Accanto, fagotti, valigie, cenci. Tutto ciò che quella gente possiede è lì. Uno sfollato solitario usava come comodino uno di quei segnali luminosi di metallo sui quali è scritto: “Alt! Silenzio, si gira!” e che in altri tempi vietavano perentoriamente l’accesso in teatro.

In un altro edificio gli sfollati si son costruiti dei box con le porte stuccate e dorate che servivano per interni di regge o di palazzi patrizi. Il contrasto fra l’efferrata miseria degli uomini e il fasto imbecille degli addobbi è feroce.

Centinaia di bambini corrono, giocano, esplorano. Fanno scoperte, maneggiano cose interessanti. Per questi bambini, il grande rotolame di Cinecittà, pieno di rottami minuti, è il paradiso dei balocchi.

Si ha l’impressione che a Cinecittà stiano girando un film di proporzioni colossali, il film che avrebbe voluto dirigere Carmine Gallone, con migliaia di comparse in cenci. E forse per la prima volta da quando esiste, questa fabbrica d’emozioni false ospita sentimenti veri: la disperazione, l’angoscia, la stanchezza di trascinare giorno per giorno la propria miseria, in un paese dove soltanto miseria è rimasta, ma tutti parlano d’altro, e per trovare un posto da Totò bisogna prenotarlo²⁸.

Nel 1946 e per tutto il 1947 si registra una fitta corrispondenza fra la Direzione Generale Assistenza Profughi al Ministero degli Interni e la Società Cinecittà, con il supporto, finalmente, del Ministero delle Finanze e dell'ufficio della Presidenza del Consiglio dei Ministri; nelle lettere si chiedeva la “liberazione” e la “restituzione” di Cinecittà. Viene inoltre segnalato un incontro, avvenuto il 19 maggio 1947, in cui era stata presa la decisione di trasferire la maggior parte degli sfollati italiani al villaggio dei lavoratori dell'E-42 e alle baracche di Centocelle; la preoccupazione è sempre quella di tenerli distanti dai centri urbani. Il Ministero dell'Assistenza Post-Bellica assicura che, previa la de-requisizione del lotto da parte degli Alleati, tale “sfollamento” può avvenire nel giro di tre mesi. Infatti, una nota della PCM datata 19 agosto 1947 assicura che entro venti giorni il Teatro 5 potrà essere restituito all'industria cinematografica²⁹. Ecco quindi che troviamo l'invito ad Andreotti da parte degli stabilimenti Cinecittà per una visita agli studi il 10 novembre, con il pretesto di “partecipare” alla produzione dell'adattamento di *Cuore* (1948) di Duilio Coletti e Vittorio De Sica. Si è già parlato del cinegiornale che riferisce il gesto formale di Andreotti per dimostrare l'appoggio del governo alla ripresa della produzione. Nel suo discorso, egli afferma:

Sono lietissimo di vedere riprendere il lavoro a Cinecittà non soltanto per la nostra ripresa di produzione cinematografica, ma perché questo testimonia che l'annoso e delicato problema dei profughi e dei sinistrati di guerra si avvia ormai a una soluzione definitiva³⁰.

Ad ogni modo, le soluzioni ai problemi dei DP non furono poi così “definitive.” Fornire alloggi per persone che avevano perduto le loro case, erano state sfollate, che ritornavano dalle colonie o che erano state forzate a migrare durante la guerra e l'immediato dopoguerra, era un problema serio e non era stato veramente risolto – specialmente intorno a Roma. Gli italiani rimasti al campo che non avevano sistemazioni proprie furono alla fine collocati nei quartieri popolari di Acilia, mentre l'area Quadraro che circonda Cinecittà fu per molti anni punteggiata da svariate costruzioni abusive, come quelle sotto l'acquedotto romano. Per quanto riguarda la ripresa dei lavori a Cinecittà, sembra che molti dei film formalmente etichettati “Cinecittà” anche nel 1948 – a causa dello stato di abbandono e dalla occupazione continuata da parte dei profughi – furono in realtà tecnicamente prodotti dirimpetto, negli stabilimenti del Centro Sperimentale di Cinematografia, che poteva offrire apparecchiature tecniche e un capiente teatro di posa³¹.

Ma anche quando una più regolare attività produttiva riprende a Cinecittà la storia del suo campo profughi non ha fine. In una lettera del 22 aprile 1948 dal Ministero degli Interni Andreotti assicura che la parte italiana del campo sarà chiusa per la fine del mese. Ma lo smantellamento del campo internazionale fu più lento, come indica l'abbondante e frustrata corrispondenza fra l'ufficio di Andreotti, l'Amministrazione Aiuti Internazionali, e il Ministero degli Affari Esteri. L'IRO mantenne il controllo del campo ancora per oltre due anni. Una lettera di Andreotti del 1° giugno 1950 lamenta le voci che sostengono, nonostante le rassicurazioni, che il numero di rifugiati a Cinecittà – ora 700 – rischia di risalire a 1.200 persone. Soltanto alla fine dell'estate del 1950 arriva la comunicazione che il 31 agosto le ultime strutture occupate saranno restituite alla società che gestisce Cinecittà³².

Nel 1950 il pieno della stagione neorealista è praticamente finito, anche se continua a influenzare la più vasta cultura cinematografica, alternandosi con la logica predominante dell'industria. Questo momento può essere visto come conclusivo della prima fase della ricostruzione dell'Italia del dopoguerra, e della sua rappresentazione neorealista, a sua volta legata alla resti-





tuzione definitiva degli studi. Allo stesso tempo, e nello stesso luogo, è evidente che gli americani non sembrano intenzionati ad andarsene. La produzione MGM del colossal in Technicolor *Quo vadis* è a pieno regime dal 1949, quando *almeno* i 700 profughi di cui parla Andreotti sono ancora nel campo³³. Alcuni di loro, protagonisti della storia qui ricostruita, sono forse fra quelle 14.000 comparse dello stravagante colossal – “il film che avrebbe voluto dirigere Carmine Gallone”. Certamente, la narrativa mitizzata dei tumultuosi inizi della cristianità nell’antica Roma, con le forze del bene che emergono per trionfare sugli eccessi di Nerone, può essere riletta come una allegoria della liberazione di Roma, dell’Italia, dell’Europa dalla tirannia. Questa mega-produzione dovrebbe anche apparire in una nuova luce rispetto alle “migliaia di comparse in cenci” che, ora sappiamo, si aggiravano ai suoi margini. Ma lo stesso dovrebbe anche accadere al suo esatto opposto: il neorealismo. Sia l’occupazione alleata di Cinecittà – comprensiva delle implicazioni per la ricostruzione del cinema italiano – e sia la produzione neorealista – al di fuori dell’orbita degli studi nazionali – appaiono complici nella costruzione del mito del nuovo cinema italiano e della nuova Italia nati in un “anno zero”, da origini pure e innocenti. Questo perché, come sostenevano alcuni americani, «l’Italia è un paese agricolo» e «non c’è mai stata un’industria del cinema in Italia»³⁴ oppure, perché secondo i precetti neorealisti, una realtà più pura, non macchiata andava trovata nelle strade piuttosto che fra i resti degli studi fascisti, dove l’elaborato apparato di finzione continuava ad animarne la vita dall’interno. Ma la realtà veniva costruita, letteralmente, con i set e le rovine di quell’apparato, a Cinecittà.

Traduzione di Barbara Garbin e Alberto Zambenedetti

note

01 I documenti che definiscono questi speciali uffici e incarichi sono conservati all’Archivio Centrale di Stato, Roma (Eur), PCM (Presidenza Consiglio dei Ministri) 1944-47, 1.1.2.10474-12. Tutti i documenti della PCM a cui si fa riferimento in seguito sono conservati in questa cartella.

02 *Cronaca di Roma*, 21 agosto 1944. In una conversazione, Tatti Sanguinetti ha asserito che i sopravvissuti dai bombardamenti di Cassino e Montecassino costituivano la popolazione di DP più numerosa a Cinecittà. Tuttavia, né i quotidiani romani del tempo né gli archivi dell’ACC, che elencano i rifugiati per provincia d’origine (microfilm dell’Archivio Centrale di Stato, Roma-Eur; tutti i successivi riferimenti a materiali dell’ACC provengono da questa fonte), ne fanno menzione. È possibile che Sanguinetti abbia sviluppato questa convin-

zione in seguito alle interviste con Giulio Andreotti (il quale potrebbe avere indicato i sopravvissuti di Cassino come popolazione DP emblematica nell’immaginario pubblico), o dal film *Umanità*, discusso in seguito.

03 Così ricorda un profugo di Cinecittà, Mordechai (Marco) G., in una intervista privata (Tel Aviv, giugno 2005), e nella cartella 0.3/8309 conservata all’archivio Yad Vashem (Gerusalemme).

04 DP (*Displaced persons*) diventa in quel periodo la definizione comune per i rifugiati in Europa. Su questa terminologia, si veda la prima parte del saggio (*Bianco e nero*, 560, 1, 2008, pp. 165-181, nota 5).

05 *Il giornale del mattino* del 10 marzo 1945 allude in prima pagina ad accordi italiani con l’UNRRA. Il trasferimento dall’UNRRA all’IRO è indicato in un memorandum della PCM del 19 agosto 1947.

06 L'Italia fu uno dei paesi di massimo transito per i DP ebrei. Le cartelle del YIVO Institute for Jewish Research, a New York, indicano che il quartier generale del Central Committee for Liberated Jews, dipendente dall'UNNRA, aveva sede a Roma. Un invito, in italiano ed ebraico, da parte di tale comitato all'inaugurazione di un Jewish Teachers' Congress il 2 dicembre 1947 al «movie theater of Cine-Città [sic]» suggerisce che il campo fu un vivace centro culturale. YIVO 294.3 MK489, cartella 241.

07 Queste informazioni sono ricavate in maggior parte dalle cartelle dell'ACC, ma alcuni dettagli sono menzionati in *Era Cinecittà: vita, morte e miracoli di una fabbrica di film*, volume curato da Oreste del Buono e Lietta Tornabuoni, Bompiani, Milano 1979, p. 22.

08 Mark Wyman, *DP: Europe's Displaced Persons 1945-1951*, Associated University Presses, London-Toronto 1989, p. 47. La Direzione Generale dell'Assistenza Post-Bellica riporta gli sforzi effettuati per ridurre queste cifre mediante il trasferimento in altri campi (PCM).

09 Su istruzione e ricreazione, si vedano: *Operational Analysis Paper* dell'UNRRA, n. 49, pp. 91-92; Wyman, p. 100; Lea Bersani citata da Roberto Buchielli e Veronica Bianchini in *Cinecittà: La fabbrica dei sogni*, Boroli, Milano 2004, pp. 55-56; la testimonianza di Marco G.

10 Si vedano la nota 6 e la sintetica relazione sul campo dell'United States Holocaust Memorial Museum, alla pagina web <http://www.ushmm.org/museum/exhibit/online/dp/camp2b.htm>.

11 Un rapporto del 18 ottobre 1944 (PCM) all'Alto Commissario per l'Assistenza Morale e Materiale dei Profughi di Guerra paragona il razionamento del cibo nelle due sezioni del campo, e Marco G. parla dei cuochi cinesi.

12 Questo breve elenco di problemi è ricavato dai numerosi rapporti dell'ACC, scatola 108 bobina 432D, scatola 109 bobina 503C, scatola 220 bobina 955D. Questi sono in accordo con Wyman, che riporta le difficoltà, la violenza e le privazioni nei campi di tutta Europa (pp. 60-85). Del Buono e Tornabuoni, in *Era Cinecittà*, cit., quasi non ne parlano, ma raccontano di come, quasi a perpetuare il mito di Cinecittà, un rifugiato jugoslavo, il dottor Milko Skofic, impiegato nell'ospedale del campo, incontrò lì la sua futura moglie, Gina Lollobrigida (p. 22).

13 Alfred S., Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies, HVT-354, Yale University Libraries.

14 PCM.

15 ACC scatola 109, bobina 503C.

16 *Crimen: Documentario Settimanale di criminologia*, anno I, 1, 26 gennaio 1945. Secondo Renato Lefevre, al tempo capo dell'ufficio stampa della polizia di Roma, *Crimen* era una delle tante riviste dell'epoca che si occupavano di crimini e argomenti sensazionali del giorno; si veda "Giornali e riviste romane nel dopoguerra," in *L'Urbe* 11, 5, 1948, www.corrado.lampe.com/roma/Roma44/documenti/lef.htm. L'autrice di "Valle di Giosafat", Paola Masino, fu membro della resistenza, personaggio radiofonico, critico cinematografico e compagna di Massimo Bontempelli. Contribuì a numerose altre riviste del dopoguerra, fra cui *Mercurio* e *Vie Nuove*. Si veda www.italialibri.net/autori/masinop.html.

17 ACC scatola 109, bobina 503C; la cartella contiene una traduzione abbreviata dell'articolo.

18 Rosi è citato in Buchielli e Bianchini, *Cinecittà*, cit., p. 55.

19 Marco G. mi ha detto, con tono quasi nostalgico: "erano bei tempi". Libby Tennenbaum, un'altra rifugiata, descrisse il senso di sicurezza e sollievo che gli ebrei provarono nel campo, dopo anni passati a nascondersi e in pericolo di vita (intervista telefonica negli Stati Uniti, 26 settembre 2007).

20 Nella ricerca di archivio sono state ritrovate alcune fotografie di un sito non identificabile con certezza; talune riportano una didascalia che le attribuisce a Cinecittà sotto l'occupazione tedesca: si veda <http://www.fotopromemoria.com>

21 Sono particolarmente grata all'Istituto Luce per avermi concesso l'uso dei loro materiali e a Dario Viganò e allo staff dell'Ente dello Spettacolo per l'assistenza che mi hanno cortesemente fornito nel procurare queste immagini.

22 Le pellicole qui descritte sono, rispettivamente: la *Settimana Incom*, n. 35 (6 dicembre 1946), n. 94, (12 novembre 1947) e n. 198 (14 ottobre 1948) – tutte all'Istituto Luce. Le copie dei "Combat Film" dell'esercito statunitense conservate al Luce non identificano le inquadrature sparse dei campi profughi di Cinecittà. Il BFI National Archive elenca un cinegiornale del 1946 intitolato «UNRRA Officials Visit Refugee Camp at Cinecittà Rome» (Ufficiali dell'UNRRA visitano i campi profughi di Cinecittà a Roma) che non è disponibile per essere visionato.

23 Per esempio, *Il mito di Cinecittà* (Istituto Luce / Giovanna Gagliardo, 1992).

24 Insieme ai titoli, si dovrebbero consultare le osservazioni di Tatti Sanguinetti in occasione della proiezione del film, in *Cinema Ritrovato* (Cineteca di

Bologna, 2003) – forse l'unica opportunità di vedere *Umanità* dagli anni Quaranta quando, si suppone, fu distribuito per un pubblico di profughi non-paganti in Italia e forse anche all'estero. Si veda inoltre il mio saggio “Un film dimenticato, una storia rimossa: *Umanità*,” in *Schermi di Pace / Annali 8* (2006).

25 Cfr. 2. Dal momento che Cassino fu rasa al suolo, è improbabile che sia servita come effettiva location per il prologo del film, quanto piuttosto come significativa allusione.

26 Il nome echeggia quello del regista e quello di M. Keeny, capo della missione UNRRA in Italia, con il quale Bonomi firmò gli accordi, come riportato in *Il giornale del mattino* del 10 marzo 1945.

27 Questo modello di soluzione abitativa per profughi è documentato anche in altri paesi europei. Cfr. Wyman, p. 48.

28 Adriano Baracco, “L'amante grassa”, in *Star*, I, 1, 12 agosto 1944, p. 4.

29 Tutti questi documenti sono conservati alla PCM.

30 Si veda l'invito ad Andreotti conservato alla PCM, datato 7 novembre 1947.

Il discorso di Andreotti è tratto dalla *Settimana Incom* del 12 novembre 1947, sopra citata.

31 Le difficoltà degli sfollati locali erano note a tutti nel quartiere Quadraro, che abbraccia Cinecittà, e sono state anche riportate nel documentario *Cecafumo: storia di un territorio* (Maurizio Ciampa e Pietro De Gennaro, 10^{ma} Municipalità – Roma Cinecittà [senza data]). La conoscenza di Mario Musumeci di tali aree ha inoltre contribuito a questo resoconto.

32 PCM.

33 Si vedano i ricordi del processo produttivo del direttore della fotografia Robert L. Surtees in *American Cinematographer*, ottobre 1951, pp. 398-399, 417-419, e novembre 1951, pp. 448, 473-476. Surtees ricorda anche il sistema di reclutamento delle comparse, organizzato localmente da “Capi Gruppo”

che raccoglievano folle di italiani nel loro quartiere, le organizzavano, e poi si occupavano della distribuzione del denaro ricevuto dalla produzione americana. Inutile sottolineare i problemi che tale sistema comportava.

34 Si veda la prima parte di questo saggio per la citazione completa da L. Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980*, Editori Riuniti, Roma 1980, pp. 37-38 e il relativo commento.

indice iconografico

(36) *Crimen. Documentario settimanale di Criminologia*, a. I, n.1., 26 gennaio 1945. Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea, Roma.

(37) *Settimana Incom 35: Dopo le amministrative: problemi del giorno*, 6 dicembre 1946. Archivio Storico Istituto Luce, Roma.

(38-39) *Settimana Incom 94: Nel mondo del cinema Cinecittà risorge*, 12 novembre 1947. Archivio Storico Istituto Luce, Roma.

(40) *Umanità* (Jack Salvatori, 1946). Archivio Storico Istituto Luce, Roma.

(41) Lettera del Sottosegretario Andreotti all'Amministrazione Aiuti Internazionali, 1° giugno 1950. PMC 1944-47, 1.1.2.10474-12. Archivio Centrale dello Stato, Roma (EUR).

(42) Lettera dell' Amministrazione Aiuti Internazionali alla Presidenza del Consiglio dei Ministri – Gabinetto, 28 agosto 1950. PMC 1944-47, 1.1.2.10474-12. Archivio Centrale dello Stato, Roma (EUR).

(43) *Quo vadis* (Mervin LeRoy, 1951).