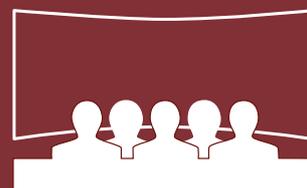


**I CATTOLICI NELLA FABBRICA
DEL CINEMA E DEI MEDIA:
PRODUZIONE, OPERE, PROTAGONISTI
(1940-1970)**

A CURA DI RAFFAELE DE BERTI



SCHERMI
STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA I
NUMERO 2
luglio
dicembre 2017

MENTRE SI GIRA ROMA CITTÀ APERTA... DA ANGELI NERI A UN GIORNO NELLA VITA: EVOLUZIONE DI UN PROGETTO CATTOLICO NEOREALISTA

Raffaele De Berti

L'articolo analizza il trattamento inedito del film *Angeli neri* di Alberto Lattuada, Mario Monicelli e Cesare Zavattini conservato presso l'Archivio Zavattini della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia. Si tratta di un progetto nato nei primi mesi del 1944 in seno prima al Centro Cattolico Cinematografico (CCC) e in seguito della società Orbis. Il soggetto ha per protagonisti due gesuiti. Uno impegnato nella Resistenza romana in modo molto attivo durante i mesi dell'occupazione tedesca, l'altro strenuo difensore degli ideali di pace e non violenza. Scopo del testo è di capire quali furono le ragioni dell'abbandono, all'ultimo momento, della realizzazione del film per passare alla produzione di *Un giorno nella vita* di Alessandro Blasetti che, pur mantenendo per soggetto la Resistenza, elimina molti degli elementi problematici della partecipazione dei cattolici alla lotta armata presenti in *Angeli neri*.

The article analyses the unpublished script of the film "Angeli neri" by Alberto Lattuada, Mario Monicelli and Cesare Zavattini, which is held at the Archivio Zavattini of the Panizzi Library in Reggio Emilia. The project was born at the beginning of 1944, first inside the Centro cattolico cinematografico and later managed by Orbis. The two main characters of the film were to be two Jesuits: one took part in the Roman Resistance to the Nazi occupation; the other was a defender of peace and nonviolence. The aim of the essay is to understand the reasons for the sudden abandonment of the project, in favour of "Un giorno nella vita" by Alessandro Blasetti, which – albeit similarly set in the Resistance – erases many of the controversial aspects of the Catholic contribution to "Angeli neri".

I. CONTESTO PRODUTTIVO CATTOLICO E NEOREALISMO (1944-46)

La mattina del 5 giugno 1944 Roma è una città libera, mentre al Nord la guerra continua. Nella città eterna fervono i progetti di realizzazione di nuovi film: tra l'altro si pensa di raccontare l'occupazione tedesca di Roma e il sacrificio di sacerdoti come don Pietro Pappagallo e don Giuseppe Morosini. Il nostro pensiero corre a *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini, le cui vicende produttive sono state ben ricostruite da Stefano Roncoroni¹. La genesi del film risale al settembre 1944, quando la CIS-Nettunia acquista da Alberto Consiglio i diritti

¹ Roncoroni, 2006. Si veda anche Bruni, 2006.

sul soggetto di un film su Pappagallo, martire alle Fosse Ardeatine; nell'ottobre 1944 viene siglato da Amidei il contratto per la sceneggiatura di *Storie di ieri e oggi* (titolo iniziale di *Roma città aperta*) incentrata, appunto, sulle vicende di Morosini e Pappagallo; il 15 dicembre 1944 il soggetto è inviato al Sottosegretario per la Stampa, Informazioni e Spettacolo; l'inizio delle riprese avviene nella notte fra il 17 e il 18 gennaio 1945 e la conclusione l'8 giugno 1945. L'anteprima del film ha luogo il 28 agosto 1945, la prima proiezione pubblica il 24 settembre 1945 al Teatro Quirino.

Le date sono importanti per capire come già prima (e nel corso della realizzazione) di *Roma città aperta*, indiscusso capostipite del cinema neorealista, fervano anche le iniziative cinematografiche in campo cattolico². In particolare il Centro Cattolico Cinematografico (CCC) presieduto da Luigi Gedda, che nel 1942 aveva realizzato *Pastor Angelicus*³ e durante l'occupazione tedesca di Roma *La porta del cielo* (1945) di Vittorio De Sica, è molto attivo in campo produttivo, tanto da costituire il 20 dicembre 1944 la Orbis come società indipendente⁴, in modo da separare l'attività produttiva da quella di vigilanza e di coordinamento propria del CCC⁵.

Gli scopi della Orbis sono resi chiari dal documento di programmazione per l'attività del 1946, nel quale vengono delineate tre linee d'intervento:

- a) la realizzazione di Film spettacolari a carattere non scopertamente religioso svolgenti una *tesi* normalmente socialmente costruttiva;
- b) la illustrazione attraverso cortometraggi documentari della vita spirituale e artistica della Città del Vaticano e della cattolicità;
- c) la realizzazione cinematografica dell'insegnamento catechistico.⁶

Dai documenti d'archivio emerge l'evidente continuità tra CCC e Orbis, che del primo è una diretta emanazione. Ne è principale promotore Luigi Gedda, affiancato da Diego Fabbri – anch'egli già attivo collaboratore del CCC – come consulente artistico e da Salvo D'Angelo nel ruolo di produttore nonché, in alcuni casi, anche di scenografo che pensa a grandi progetti realizzativi⁷. Dai verbali del consiglio di amministrazione della Orbis, a partire dal gennaio 1945 si pos-

² Si veda in questo stesso numero il saggio di Gianluca della Maggiore per le iniziative produttive in ambito cattolico e anche per alcuni contrasti nati fra realtà concorrenti come la Lux Mundi e la Orbis, che schierano da una parte Vittorino Veronese e dall'altra Luigi Gedda.

³ Per quanto riguarda *Pastor Angelicus* si rimanda a Subini, 2016 e al saggio di Cristina Formenti in questo stesso numero. Uno studio sulla rappresentazione di Pio XII nel cinema tra il 1940 e il 1950 con un confronto fra *Pastor Angelicus* e *Guerra alla guerra* (1948) di Romolo Marcellini e Giorgio C. Simonelli, prodotto dalla Orbis, è in Ruozzi, 2015. Si vedano anche della Maggiore, 2016 e, per *Guerra alla guerra*, Pitassio, 2017.

⁴ Per alcune prime linee d'inquadramento generale sulla storia produttiva della Orbis, pur con limiti e carenze dal punto di vista della documentazione, si rimanda a Lonero; Anziano, 2004 e, per la pubblicazione di diversi materiali d'epoca, ad AA.VV., 2001-2002.

⁵ Cfr. *Appunti della riunione convocata presso l'ufficio generale dell'ACI*, 30 dicembre 1944, Archivio dell'ISACEM, Fondo Prosperini, busta 1, fascicolo 4 (DB: ISACEM 534).

⁶ *Il programma 1946 del Centro Cattolico Cinematografico*, [s.d.], Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 3, fascicolo 5 (DB: ISACEM 531).

⁷ Sul ruolo svolto da Salvo D'Angelo si rimanda al saggio di Barbara Corsi in questo stesso numero.

sono evincere diversi progetti produttivi che puntano a coinvolgere intellettuali come Cesare Zavattini, personalità già affermate del cinema italiano come Vittorio De Sica e giovani promettenti come Alberto Lattuada, Pietro Germi e Mario Monicelli. Alla riunione del Comitato tecnico della Orbis del 20 gennaio 1945 è presentato un piano finanziario di massima per la produzione annuale, che prevede la realizzazione di due film di finzione, *Angeli neri* e *Testimonio*, la preparazione di filmini catechistici⁸, il prosieguo della realizzazione di *Consolazione* (sarà poi il documentario *Guerra alla guerra*, che uscirà solo nel 1948) e un nuovo film di De Sica (figg. 1 e 2). Per *Angeli neri* e *Testimonio* è prevista una realizzazione in contemporanea, con riprese comprese fra il 16 marzo e il 15 giugno e consegna delle copie campione entro il 31 ottobre 1945⁹. *Testimonio*, diretto da Pietro Germi, pur funestato da problemi e contrasti nel corso della realizzazione, uscirà nelle sale nel 1946 con il titolo *Il testimone*¹⁰. Invece *Angeli neri*, dopo una lunga gestazione, non viene realizzato nei termini originari, che prevedevano la regia di Alberto Lattuada: sarà “ereditato” in parte (ma totalmente secondo la dichiarazione ufficiale d’inizio lavorazione al Ministero) da *Un giorno nella vita* (1946) e affidato alla regia di Alessandro Blasetti. Il film così com’è realizzato presenta profonde differenze rispetto al progetto originario. Tra gli sceneggiatori di *Un giorno nella vita* vi sono Fabbri e Zavattini, che erano tra i principali promotori del progetto di *Angeli neri*.

In questa sede si punterà a ricostruire il caso di *Angeli neri* e le possibili ragioni del suo naufragio, soprattutto sulla base della documentazione d’archivio conservata presso l’Archivio dell’ISACEM (verbali dei consigli di amministrazione della Orbis; lettere e contratti per prestazioni d’opera relativi al periodo 1944-46) e presso l’Archivio Zavattini della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia¹¹, dove è depositato un trattamento inedito di *Angeli neri* di ben 68 pagine, che può essere considerato quasi una sceneggiatura del film, a firma di Lattuada, Monicelli e Zavattini; nonché della corrispondenza di Zavattini, in particolare una sua lunga lettera inedita a Fabbri del 18 giugno 1944, che fa riferimento a un soggetto dal titolo *Non moriranno mai* che è chiaramente già una prima versione di *Angeli neri*.

Ma perché interessarsi tanto a un progetto naufragato nella sua realizzazione? La prima ragione risiede nella cronologia della genesi del film, contemporanea – se non precedente a livello di ideazione – a *Roma città aperta*, e nella scelta del medesimo argomento: la rappresentazione della resistenza ai nazifascisti a Roma, correlata alle problematiche dibattute in ambito cattolico sull’uso della violenza in determinate circostanze e sull’inevitabile coinvolgimento di vittime innocenti in casi di attentati, motivati o meno in ragione della “giusta causa”. Inoltre, il trattamento del film conferma l’evidente necessità diffusa, fin dal

⁸ Sulla produzione cinecatechistica si veda Vanelli, 2013.

⁹ Orbis, *Ordine del giorno della seduta del 20 gennaio 1945 del Comitato tecnico*, 20 gennaio 1945, Archivio dell’ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 4, fascicolo 8 (DB: ISACEM 742).

¹⁰ Sulla vicenda produttiva del film rimando a De Berti, 2016.

¹¹ Un doveroso ringraziamento per la disponibilità e competenza a Roberta Ferri, responsabile dell’Archivio, e a tutto il personale della Biblioteca Panizzi per avermi sempre facilitato la ricerca.

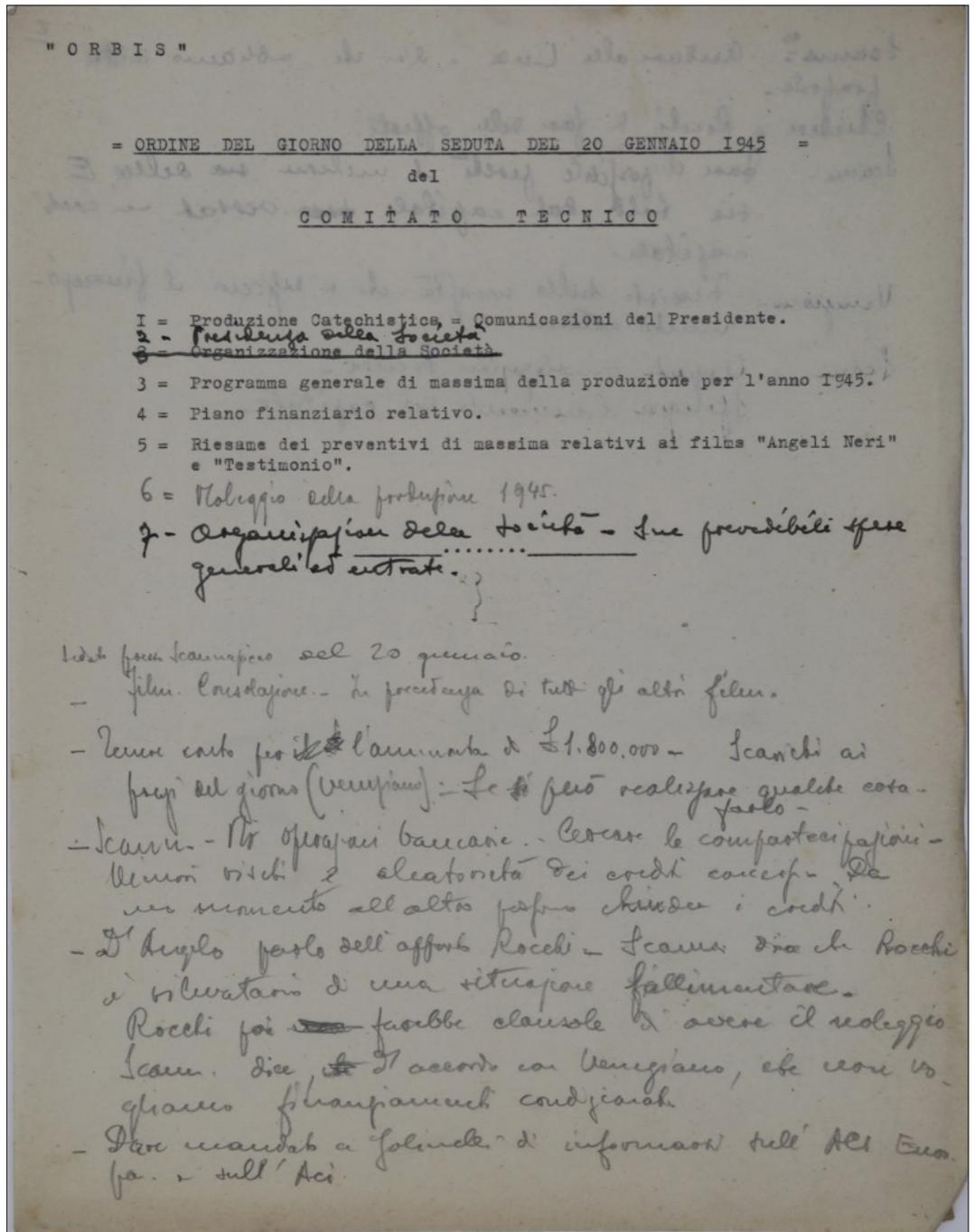


Fig. 1 – Orbis, Ordine del giorno della seduta del 20 gennaio 1945 del comitato tecnico, 20 gennaio 1945, p. 1 (DB: ISACEM 742).

N° 2

= PIANO FINANZIARIO DI MASSIMA PER LA PRODUZIONE DELL'ANNO 1945 =

DATA PERIODI	N° della linea	DESTINAZIONE dei FONDI T I T O L O	SOMME OCCORRENTI	
			Parziali	Totali
a) I gen	1	Preparaz.ne "Angeli Neri" = "Testimonio" ^{(a) Approvamento}	3.500.000	
15 mar	2	Studi produz.ne Catechistica (approv.to materiali).....	250.000	
zo	3	Prosegno realizzazione "Consolazione".....	250.000	4.000.000
b) 16 mar	4	Lavoraz.ne "Angeli Neri" e "Testimonio".....	8.000.000	
zo	5	Prosegno prep.ne prod.ne Catechistica.....	250.000	
15 giu	6	Prosegno realizzazione "Consolazione".....	500.000	
gno	7	Studi film "DE SICA".....	500.000	9.250.000
c) 16 giu	8	Doppiaggio, musiche, mixage, ecc. "Angeli Neri" e "Testimonio".....	3.500.000	
gno	9	Idem per il film "Consolazione".....	750.000	
31 lu=	10	Prosegno preparazione prod.ne Catechistica.....	500.000	
glio	11	Prosegno studi ed approv.to materiale film "DE "Sica".....	2.000.000	
	12	Soggetti vari, impostazione e prepar.ne progr. I 946	200.000	6.950.000
d) I ago=	13	Lavorazione film "De Sica".....	4.000.000	
sto	14	Inizio realizzazione I° gr. esp. ti film Catechis. c	500.000	
31 otto	15	Consegna copia campione "Consolazione" = "Angeli Neri" = "Testimonio".....		
bre	16	Soggetti vari, impost. ne e prepar. ne progr. I 946	200.000	4.700.000
e) I nov.	17	Doppiaggio, musiche, mixage, ecc. film "De Sica".....	1.500.000	
30 nov.	18	Impostazione I° ciclo produz. ne Catechistica.....	300.000	
	19	Soggetti vari, impostaz. ne e prep. ne progr. I 946....	300.000	2.100.000
f) I dic.	20	Compim. to prep. ne I° ciclo prod. ne Catechistica....	200.000	
31 dic.	21	Consegna copia campione film "De Sica" e I° gruppo esperimenti film Catechistici.....		
	22	Soggetti vari, impost. e prepar. ne progr. I 946	300.000	500.000
TOTALE Lit.			27.500.000	27.500.000
			=====	=====

Fig. 2 – Orbis, Ordine del giorno della seduta del 20 gennaio 1945 del comitato tecnico, p. 2 (DB: ISACEM 742).

1944, di superare il «trauma culturale»¹² vissuto dalla società italiana a causa della guerra e del fascismo, con la rappresentazione dei partigiani in azione o degli uomini di Chiesa (semplici sacerdoti, religiosi e religiose) che magari non imbracciano armi ma sono, comunque, martiri della pace e dell'amore verso il prossimo contro ogni barbarie. Si pongono così le basi di una nuova società umana e pacifica – tema caro a Pio XII negli anni di guerra –, che trova nei film e nei documentari neorealisti ideati fra il 1944 e il 1946 il luogo simbolico di una nuova identità nazionale, ancora priva di quelle divisioni ideologiche che ben presto si evidenzieranno. *Angeli neri* è del tutto in linea con quella corrente della società che nell'immediato dopoguerra vede come protagonista nei film l'individuo alla ricerca di un riscatto per una nuova vita e una società "umanista"¹³, dimensione che viene condivisa dai «registi e gli sceneggiatori del neorealismo, entro una nebulosa politica che ancora non delineava divisioni, indicava la via di una ricerca del vero che facesse dell'uomo lo strumento e la misura dell'indagine»¹⁴. Questa lettura del neorealismo, che valorizza la centralità di una forma di "umanesimo" almeno nella sua fase iniziale tra il 1945 e il 1946, accomuna buona parte degli studi più recenti, come quelli imprescindibili di Stefania Parigi, la quale osserva come l'unico filo a unire concezioni molto diverse come quella marxista e quella cattolica sia proprio il «pathos legato a una condizione umana fondata, in tutti i casi, sulla sofferenza e sulle rovine»¹⁵. In coerenza con questa linea "umanista" si deve qui intendere una definizione del neorealismo larga e inclusiva di diversi film del periodo 1945-46.

Una seconda ragione d'interesse nei confronti di *Angeli neri*, intrecciata con la prima, è nell'analisi di un progetto produttivo cattolico apertamente problematico e di grande respiro, che sarebbe potuto uscire sostanzialmente in contemporanea con *Roma città aperta*.

Così il caso del trattamento di *Angeli neri* diviene l'emblema di un dibattito più ampio, in relazione con il complesso e contraddittorio rapporto fra cattolici e

¹² Si condivide qui l'idea di Francesco Pitassio che «il trauma culturale è il lavoro necessario a riorganizzare sul piano simbolico la società. A mio vedere, la società italiana del secondo dopoguerra realizza un trauma culturale, di cui la cultura del neorealismo è forse l'esempio più noto» (Pitassio, 2017: 100). Nel suo intervento Pitassio mette a confronto la produzione documentaristica italiana del periodo postbellico con i film neorealisti, sottolineando la duplice funzione dei documentari: rifondare la comunità nazionale e celebrare i suoi morti, lasciando nell'oblio il totalitarismo fascista.

¹³ Sull'uso dei termini "umanista" e "umanesimo" grava sempre il rischio di una certa ambiguità. Qui essi sono da intendersi nel significato più ampio e generale di una concezione che si concentra sull'importanza e sulla centralità della dignità dell'uomo per affermarne i diritti e i valori morali.

¹⁴ Guerra, 2015: 97.

¹⁵ Parigi, 2015: 78. Altro punto di riferimento è Parigi, 2014. Anche Roberto De Gaetano, nell'introduzione al primo volume del *Lessico del cinema italiano*, osserva come con il neorealismo «il cinema scopre, una volta dissolti le illusioni e i miti maturati nei decenni precedenti, la possibilità di accedere ad una verità, quella di rivelare l'umano, la sua universalità, [...]. Gli incontri del cinema neorealista sono di fatto incontri con l'umano oltre ogni maschera sociale, oltre ogni illusione; e possono riguardare anche la morte, mai pensata in termini distruttivi, semmai sacrificali e dunque redentivi» (De Gaetano, 2014: 17-18).

neorealismo¹⁶, che da una parte vede nel periodo 1944-45, con la *Orbis*, momenti di grande apertura ideale verso un rinnovamento del cinema italiano, e che dall'altra parte è il sintomo delle problematiche interne alla Chiesa per il dibattito sulla "guerra giusta"¹⁷, sull'uso o meno della violenza e soprattutto sulla presa di distanza da tutte le parti belligeranti in favore di un ruolo di pacificazione e di sollievo dalle sofferenze delle popolazioni che non ammette deroghe in un sacerdote o in un religioso, se non nell'immolarsi per gli altri come il Cristo sulla croce, e che porta a distanziarsi dagli sviluppi del neorealismo.

Vale perciò la pena ricordare sinteticamente alcune prese di posizione della Chiesa che, a mio parere, determineranno l'abbandono del progetto iniziale di *Angeli neri*. In particolare papa Pio XII, dopo aver cercato di evitare lo scoppio della guerra con diversi appelli e un grande lavoro diplomatico, ripropone nel proprio insegnamento la linea ufficiale consolidata nella Chiesa, nella quale

la proclamazione dell'imparzialità e della neutralità della Santa Sede si coniugava infatti con l'individuazione delle ragioni del conflitto nell'apostasia del mondo moderno dalla chiesa e nel conseguente flagello che Dio inviava agli uomini per indurli a resipiscenza; con la presentazione del ritorno alla subordinazione alle direttive ecclesiastiche come unica via per ristabilire un'autentica pace.¹⁸

Tale pensiero identifica le ragioni della guerra come conseguenza dell'allontanamento del mondo moderno dalla Chiesa, ribadito da Pacelli anche negli anni successivi, e legittima l'opera caritativa del pontefice al di sopra delle parti belligeranti¹⁹. Una pacificazione che, in generale, viene auspicata anche in relazione alla Resistenza e alle lotte fratricide fra italiani nel periodo 1943-45: in prima

¹⁶ Sul rapporto fra cattolici e neorealismo e anche sulle critiche negative, soprattutto dal punto di vista morale, ai film neorealisti da parte de «L'Osservatore Romano» si rimanda ad Argentieri, 2003. Il dibattito sul neorealismo, come su altri temi cruciali, come i rapporti con il regime fascista e le sue guerre, evidenzia come non si possa parlare genericamente e indifferentemente di cattolici o Chiesa, ma si debba distinguere tra i documenti ufficiali della Chiesa e le diverse posizioni spesso presenti nell'ampio ed eterogeneo mondo cattolico. Per questo, accanto alle critiche e alla chiusura verso il neorealismo de «L'Osservatore Romano», ci sono le aperture di Mario Verdone e soprattutto la grande attività di padre Félix Morlion. Sul lavoro di Morlion in relazione al neorealismo si vedano Dagrada, 2015 e Subini, 2015.

¹⁷ Per una precisa ricostruzione delle varie delle declinazioni del concetto di "guerra giusta" in campo cattolico si veda Menozzi, 2008.

¹⁸ Menozzi, 2008: 149.

¹⁹ Non mancano nel clero e nella Chiesa italiana sia posizioni di appoggio esplicito al regime fascista e alle sue guerre, sia alcune voci più critiche nei confronti del fascismo e soprattutto della guerra nazifascista, in quello che in generale è stato definito un atteggiamento ondulatorio. Si vedano Malgeri, 1980; Moro, 1988; Menozzi, 2008: 159-168.

linea ad affermare questa tesi è la rivista dei gesuiti «La Civiltà Cattolica»²⁰. In *Roma città aperta* la figura di don Pietro è quella di un martire della Resistenza il quale, in linea con il dettato della Chiesa, non compie atti violenti, bensì interviene solo in aiuto del prossimo, e quando per un attimo maledice i torturatori tedeschi, davanti al corpo martoriato del partigiano, si pente immediatamente, invocando il perdono di Dio: «Mio Dio, che cosa ho detto. Perdono, Dio mio. Perdono». Con il proprio supremo sacrificio di uomo giusto, egli finisce per favorire una nuova società, rappresentata dai suoi ragazzi che si allontanano dopo la sua fucilazione mentre la macchina da presa scopre davanti a loro, in lontananza ma a dominare l'orizzonte, la cupola di San Pietro. In *Angeli neri*, invece, il trattamento consultabile prevede, come vedremo, la presenza di due gesuiti, uno dei quali (padre Fabietti) fa parte della Resistenza e si spinge a compiere un attentato a un treno che coinvolge, oltre ai militari tedeschi, vittime innocenti. L'altro (padre Damiani) si oppone a ogni violenza in nome della pace e dell'amore cristiano e cerca in tutti i modi, a costo di sacrificare la propria vita, di "redimere" il confratello dalla sua scelta armata.

II. PROGETTO E TRATTAMENTO DI *ANGELI NERI*

Prima di passare all'analisi del trattamento di *Angeli neri* è necessario ricostruirne la genesi a partire da una lunga lettera di otto pagine di Zavattini a Fabbri datata 18 giugno 1944²¹. Nella lettera si commenta dettagliatamente il soggetto di *Non moriranno mai*, primo titolo di *Angeli neri*. Zavattini esordisce osservando che il soggetto ha qualità spettacolari e ideali non comuni e subito entra nel merito del finale, mettendo in guardia dal rischio di fare di padre Fabietti l'eroe del film:

Insomma voi siete divisi tra Fabietti e Damiani dando a ciascuno di loro una parte del vostro cuore cosicché lo spettatore se ne viene via essendosi creato dentro il mito di Damiani ma anche quello di Fabietti [...]. Ora, Fabietti ha ucciso e non credo che si debba avallare questo suo delitto. Voi non volete certamente fare un

²⁰ In particolare, come sottolinea Blasina, 2001: 123-156, alcuni articoli in «La Civiltà Cattolica» esprimono delle riserve nei confronti della Resistenza, colpevole di alcuni atti inutilmente sanguinosi, soprattutto nei giorni successivi alla fine della guerra, sottolineando la necessità di una immediata pacificazione nazionale e di conseguenza, implicitamente, un rapido oblio sulle responsabilità degli italiani nel regime fascista. Ad esempio, in un redazionale del maggio 1945, *Dopo la tregua delle armi*, si ricorda come il cessare delle ostilità «sia stato funestato da notizie di uccisioni e di stragi compiute dai fratelli sui propri fratelli sotto l'impeto sconsigliato dell'odio e della vendetta di parte. [...] Per legittimare l'operato, si è parlato, a questo proposito, di tribunali del popolo e di giustizia popolare, concetto al quale sono ricorsi persino dei giornali di intonazione cattolica, senza avvertire la contraddizione stridente tra i termini che in questa maniera si accoppiavano»: cfr. [s.n.], 1945: 220-221. Sul ruolo decisamente conservatore di «La Civiltà Cattolica» nell'immediato dopoguerra si veda Sani, 2004: 45-68. Sui rapporti fra la rivista e il fascismo si veda anche Nelis, 2011.

²¹ Cesare Zavattini, lettera a Diego Fabbri, 18 giugno 1944, BPAZ, F4/14. Fabbri non figura tra gli sceneggiatori di *Angeli neri* per il trattamento studiato, ma oltre a non potersi escludere la sua partecipazione diretta alla scrittura del soggetto di *Non moriranno mai*, oggetto della lettera, va ricordato che egli era il referente prima del CCC e poi della Orbis per i diversi progetti di realizzazione di film.

film politico, bensì un film cristiano, quindi un film di valori assoluti e non relativi. E Fabietti non può non avere inequivocabilmente torto. Anzi è uno di quegli avversari contro i quali è molto difficile lottare e solo un uomo della forza di Damiani può fargli nascere un profondo drammatico sospetto sia pure *in articulo mortis*. Pertanto non deve essere Fabietti che esce dal carcere al posto di Damiani [...] ma un altro compagno su cui avremo capito che sono ben collocati, secondo una normale misura umana, la pietà e il sacrificio di Damiani. Restano in carcere Damiani e Fabietti, dunque, e tutti e due vanno alla morte. Per diversi motivi. Uno per amore, per carità, per rispetto alla vita umana sapendo che è meglio morire che far morire soffrire che far soffrire; l'altro invece perché non ha esitato a giudicare i propri simili come se avesse l'infallibilità di Dio, al punto da poter togliere la vita oggi a uno, domani a due, a quante creature il proprio credo stimerà necessario.²²

Come si vedrà, il trattamento firmato anche da Zavattini introdurrà il cambiamento proposto, ma senza modificare, a mio parere, la dimensione comunque eroica di Fabietti, che in un ideale pantheon dei morti per la Resistenza non risulterà da meno di Damiani.

Una seconda obiezione di Zavattini rispetto al soggetto di *Non moriranno mai* è sul ruolo ambiguo dei gesuiti nei confronti di Damiani. Zavattini intuisce la problematicità del soggetto rispetto alla Compagnia di Gesù, che probabilmente sarà la ragione della non realizzazione del film, e osserva come «sembra che i gesuiti vivano in una grande ambiguità perché applaudono Damiani, ma per atti che egli deve compiere al di fuori dell'ordine, quasi contro l'ordine. Nasce per forza, forse vostro malgrado, una accusa di crisi al gesuitismo che io vorrei, anche da semplice spettatore, mi fosse chiarita»²³.

Zavattini in questo momento è proteso in uno slancio di condivisione dei valori ideali del cristianesimo, dell'amore verso gli altri e di un totale pacifismo sopra ogni divisione ideologica, come egli stesso ricorderà in una lettera scritta a Fabbri l'8 marzo 1958, nella quale esplicita il cambiamento che poi avvenne nel 1947 in Italia:

Da quanto non ci vediamo? [...] Ci sembrava di essere nello stesso ordine di idee, ma era l'Italia che pareva incamminasse su una stessa strada i suoi migliori cittadini, invece con il 1947 ci siamo sparpagliati per strade tanto diverse e opposte, al punto da poterci trovare, quando meno ce lo aspettiamo, sulle barricate, tu di là e io di qua. Ti ricordi quel nostro prete che era contro la violenza con un'assolutezza tanto ingenua e tenace? Secondo me ci sfuggiva in quel periodo, che echeggiava ancora della concreta, visibile violenza della guerra, che ci sono tante altre forme di violenza contro le quali bisogna insorgere con uguale volontà.²⁴

²² Cesare Zavattini, lettera a Diego Fabbri, 18 giugno 1944, BPAZ, F4/14.

²³ Cesare Zavattini, lettera a Diego Fabbri, 18 giugno 1944, BPAZ, F4/14.

²⁴ Zavattini, 1988: 254-255.

Tale consapevolezza dei cambiamenti che avvengono nel contesto italiano dal 1947 conferma quanto detto a proposito del cinema neorealista, caratterizzato nello stesso periodo da una dimensione unitaria che pone al centro l'uomo. Ritornando alla lettera del 18 giugno 1944, Zavattini sottolinea la necessità di mantenere nell'intreccio una dimensione di poliziesco, di giallo che non svaluta gli altri valori: «Fabietti è braccato come Peter Lorre nel *Maledetto*»²⁵. Sulla questione della polizia, inoltre, Zavattini fa ancora riferimento a un tema di drammatica attualità nella Roma appena liberata citando un articolo, pubblicato la stessa mattina del 18 giugno da «Il Popolo», nel quale veniva riportato un dialogo fra Pietro Caruso, il famigerato questore di Roma, e il professor Ennio Basari, segretario del Centro cattolico radiofonico, che era stato arrestato e interrogato da Caruso e dai suoi agenti. Anche il poliziotto può diventare, secondo Zavattini, «personaggio come lo è Javert, come quelli di Simenon o come quelli di Chesterton»²⁶, pertanto suggerisce d'introdurre una figura problematica di semplice poliziotto senza convinzioni politiche di parte, che si domandi che cosa gli succederà «quando verranno gli altri» e se potrà conservare il proprio posto e avere la pensione: un suggerimento che sarà poi effettivamente introdotto nel trattamento di *Angeli neri*.

Il riferimento all'articolo de «Il Popolo» spiega come Zavattini fosse lettore del quotidiano che, subito dopo la liberazione di Roma, pubblicava una rubrica dal titolo *Documentazioni*, nella quale si ricordavano episodi e martiri della Resistenza a Roma: l'11 giugno 1944 «Il Popolo» aveva pubblicato un articolo proprio sul martirio di Morosini.

La lettera di Zavattini prosegue con altri dettagli e interventi minori sul soggetto, per poi ribadire nella conclusione come il significato del film da

fermare nel pubblico sia non uccidere. [...] Dall'uccidere nascono i martiri della storia, dal non uccidere i martiri del cristianesimo. Bisogna scegliere: o questo è il film di Damiani o questo è il film di Colorni. Io invidio l'uno e l'altro, ma se dovessi scegliere chi vorrei essere, dico che vorrei essere Damiani.²⁷

Da ultimo, come *post scriptum*, si trova un suggerimento tecnico-stilistico: commentare le azioni di sparatorie fermando l'azione con interrogativi sonori e visivi sul perché di quella violenza. Anche questa indicazione, almeno in parte, sarà recepita nel trattamento, laddove Damiani visualizzerà il bombardamento di una città.

Dopo questa lettera a Fabbri, Zavattini entra evidentemente a pieno titolo nel lavoro di sceneggiatura di *Angeli neri* con una precisa opzione di campo per il pacifismo di Damiani. Vediamo ora di percorrere sinteticamente i punti salienti

²⁵ Cesare Zavattini, lettera a Diego Fabbri, 18 giugno 1944, BPAZ, F4/14. Il riferimento è probabilmente al film *M (M - Il mostro di Düsseldorf)*, 1931 di Fritz Lang.

²⁶ Cesare Zavattini, lettera a Diego Fabbri, 18 giugno 1944, BPAZ, F4/14.

²⁷ Cesare Zavattini, lettera a Diego Fabbri, 18 giugno 1944, BPAZ, F4/14. Il riferimento di Zavattini è al noto intellettuale antifascista Eugenio Colorni, morto il 30 maggio 1945 a Roma a seguito delle ferite riportate il 28 maggio mentre cercava di sfuggire alla cattura da parte di una squadra di fascisti.

del trattamento di *Angeli neri*²⁸ per leggerlo alla luce del contesto generale che si è cercato prima di definire.

Il trattamento, come si è detto, ha per protagonisti due gesuiti: padre Fabietti, che partecipa in prima persona alla lotta armata nelle file della Resistenza, senza precisare appartenenze politiche (ma facilmente identificabile con i GAP comunisti operanti a Roma); e padre Damiani, schierato evangelicamente contro ogni forma di violenza, sostenitore di un pacifismo assoluto e che vuole «salvare o meglio redimere» Fabietti dalla sua scelta di violenza. A corollario dei due protagonisti vi sono altri gesuiti, tra cui l'anziano rettore; il commissario Anselmi, un poliziotto italiano che indaga sugli attentati e punta a smascherare Fabietti con una trappola e a sgominare tutta la rete partigiana; e infine l'ufficiale tedesco che nel finale ordina la fucilazione dei due religiosi.

La prima pagina del dattiloscritto presenta il seguente avvertimento: «Alcuni tratti di carattere religioso e poliziesco contenuti nel trattamento, andranno corretti opportunamente secondo le indicazioni dei competenti» e nella pagina successiva l'intestazione «SOGGETTO N. 2. TRATTAMENTO N. 4 di Lattuada, Monicelli, Zavattini. CENTRO CATTOLICO CINEMATOGRAFICO»²⁹.

Si tratta di tracce importanti per ricostruire la genesi di *Angeli neri*. Il riferimento al CCC colloca il testo cronologicamente prima del 20 dicembre 1944, quando sarà costituita la Orbis. Inoltre, i tre autori non sono direttamente riconducibili al mondo cattolico di stretta osservanza, ma sono personalità non immediatamente omologabili e diversamente orientate fra loro, come dimostreranno le successive vicende professionali. L'avvertenza segnala da una parte le cautele rispetto ai riferimenti più delicati in materia religiosa e di comportamento della polizia italiana durante l'occupazione nazista – e perciò presuppone un controllo successivo sul trattamento –; e dall'altra l'intenzione di dare al film un carattere di genere poliziesco che punti a una dimensione narrativa avvincente, che in parte si ritrova nel trattamento con colpi di scena e azioni dal ritmo incalzante, alternate a momenti di dialogo con riflessioni morali e ideologiche³⁰.

Il trattamento si apre con l'attentato partigiano, in prossimità di Roma, a un treno che trasporta armi, coinvolgendo nell'esplosione anche civili innocenti che viaggiano su altri vagoni. Anselmi, il poliziotto italiano che dirige l'indagine, trova

²⁸ Il dattiloscritto di 68 pagine è conservato presso l'Archivio Cesare Zavattini della Biblioteca Panizzi: Alberto Lattuada, Mario Monicelli, Cesare Zavattini, trattamento del soggetto non realizzato *Angeli neri*, [s.d.], BPAZ, coll. Za, sog. NR 1/6, da qui in avanti BPAZ, coll. Za, sog. NR 1/6 (nelle citazioni delle pagine si seguirà il numero assegnato dall'archivio).

²⁹ BPAZ, coll. Za, sog. NR 1/6: 1-2. Tra l'altro nel luglio 1944 Zavattini, con Lattuada, Fabbri e Monicelli, aveva proposto al produttore Carlo Ponti di realizzare «un documentario nuovo, "Viaggio per l'Italia"», che avrebbe dovuto documentare la situazione incontrata quotidianamente nella parte liberata del Paese, partendo con un copione costituito da un «canovaccio morale anzi politico». Cfr. Zavattini, 2002: 135 e Parigi, 2006: 279-280. Una lettera di sei pagine di Zavattini a Lattuada, datata 31 luglio e 4 agosto 1944, illustra il progetto del documentario. Cfr. Cesare Zavattini, lettera a Lattuada, 31 luglio, 4 agosto 1944, BPAZ, L71/14.

³⁰ L'ibridazione fra neorealismo e generi "hollywoodiani", come il poliziesco e il gangster film, è certamente nelle corde di Lattuada che, fallito il progetto di *Angeli neri*, non a caso realizzerà nel 1946 *Il bandito* a partire da un proprio soggetto (cfr. Villa, 2002; Bruni, 2009). Più in generale sul rapporto di Lattuada con il neorealismo, pur con solo brevi riferimenti al caso di *Angeli neri*, si rimanda a De Sanctis, 1961; Bruno, 1968; Zanellato, 1973; Camerini, 1981; Quaresima, 1990.

sul luogo dell'attentato, vicino al rotolo della miccia, un rosario. Questa traccia lo convince del coinvolgimento del gesuita Fabietti, «un tipo sui 35 anni, dal volto spirituale e molto simpatico», con il quale ha una vivace discussione durante la perquisizione del seminario dei gesuiti dove Fabietti insegna. Il poliziotto, entrato nella cella di Fabietti, dopo aver commentato con lui alcuni libri di argomento politico appoggiati sul tavolo, indicando la croce del rosario dice:

“Caro Padre, solamente lui sa da che parte stia il torto o la ragione”. Fabietti, con un gesto naturale, prende in mano la corona e risponde: “Non sono del vostro parere; perché se noi abbiamo un obbligo, è proprio quello di distinguere il torto dalla ragione; è proprio Cristo che ci ha dato i mezzi di sapere dov'è il bene e dov'è il male”.³¹

Successivamente Fabietti davanti ai propri confratelli si assume la responsabilità di aver introdotto fra i giovani seminaristi un volantino della Resistenza, dichiarando esplicitamente anche la propria partecipazione all'azione partigiana che aveva coinvolto le vittime civili innocenti che viaggiavano sul treno. L'anziano rettore, con atteggiamento protettivo e comprensivo, cerca di convincere Fabietti ad accettare un trasferimento lontano dalla guerra; mentre Damiani, suo sincero amico, tenta con appassionate discussioni di farlo recedere dai propositi di lotta armata, perché in nessun caso si può giustificare la violenza contro altri uomini ed essere causa di morte e dolore di civili incolpevoli. Le scene di dialogo all'interno del seminario si alternano con quelle dell'indagine di polizia condotte da Anselmi e si arriva così a un momento centrale del trattamento, che è il “processo” a Fabietti davanti al consiglio dei gesuiti che lo espellono dall'ordine per la sua condotta. Fabietti è addolorato, ma

vinto il dolore per quella sentenza che lo separa per sempre dall'abito che egli ha tanto amato, ora egli diventa un accusatore. Perché la sua coscienza è sicura di aver forse disobbedito agli uomini, ma non a Dio. E, dapprima calmo, poi sempre più appassionandosi, innalza l'accusa contro i suoi accusatori: c'è un fiume che li divide; da una parte sono loro con la lettera dei pensieri di Dio, di qua è lui con lo spirito di quella lettera e con lui sono decine di migliaia, milioni di esseri che combattono tutti i giorni, ora per ora, una loro battaglia perché il mondo sia mondo dal male.

Il consesso dei Padri ascolta immobile, muto e duro, come un muro di pietra. [...] “Voi siete chiusi dentro queste mura come in una tomba. Voi mi rimproverate di aver creato degli orfani, e dimenticate che quelle lunghe serie di cannoni, di ordigni guerreschi, di macchine mostruose, ne avrebbero creati cento e cento volte di più”.

(Non dimentichiamo che il contrasto fondamentale Fabietti-Damiani, dev'essere intercalato dall'intervento di altri Padri che puntualizzano, ciascuno con qualche frase, le idee ortodosse del collegio. [...] La crisi del Collegio è evidente dal fatto che di fronte alle interpretazioni dei Padri, si erge prima quella di Fabietti, poi quella di Damiani, riecheggianti entrambe le discussioni dei novizi su che cosa significhi azione cristiana).

³¹ BPAZ, coll. Za, sog. NR 1/6: 17.

“Pregate per lui” dice uno dei Padri, ma Damiani, il cui volto abbiamo visto durante le parole di Fabietti sconvolto da continui pensieri, si alza a parlare con voce accorata:

“Forse... Fabietti ha ragione”.

Tutti lo guardano sbalorditi.

“Ha ragione: noi siamo qui chiusi, isolati, in una valle di parole. No, Padre (e si rivolge a colui che ha parlato per ultimo) noi non dobbiamo soltanto pregare per lui, ma seguirlo, convincerlo, impedirgli di fare il male. Ogni attimo di esitazione vuol dire mancare a quella che è la nostra vera immediata missione”.³²

In queste poche pagine di dattiloscritto sono ben sintetizzate posizioni diverse presenti nel mondo cattolico negli anni di guerra, le quali non si esaurivano nel solo atteggiamento ufficiale della Chiesa espresso dagli interventi di Pio XII, che si poneva al di sopra delle parti, impegnato ad affermare un’opera di pacificazione, di «guerra alla guerra», di carità e aiuto umanitario. Si tratta in realtà di un ventaglio di posizioni che va da quella di Damiani, il quale interpreta il proprio pacifismo in modo attivo, fino ai due opposti che vedono da una parte l’eccessiva rigidità formale e la passività della maggior parte dei padri del collegio, con la parziale esclusione del rettore, e dall’altra parte la generosità passionale di Fabietti, che incarna il pensiero dei cattolici combattenti attivi nelle fila della Resistenza a Roma e identificabili nei militanti del Movimento dei Cattolici comunisti³³.

Il trattamento prosegue con una rocambolesca fuga di Fabietti da un’imboscata della polizia – una rivolta popolare contro un fornaio per prendersi pane e farina nascosti per la borsa nera –, evidente riferimento ad analoghi tragici episodi accaduti a Roma durante gli ultimi mesi dell’occupazione nazifascista, nei quali furono uccise anche alcune donne.

Si arriva così a una lunga scena ambientata in un grande mulino, dove si è riunito il gruppo di partigiani del quale fa parte Fabietti, che sta preparando un nuovo attentato contro gli occupanti tedeschi. Ma Damiani è riuscito a trovarli perché vuole far capire a Fabietti l’errore della sua scelta per la lotta armata: «Damiani è venuto per chiedergli perdono, non nel senso che crede Fabietti, ma perché egli non doveva abbandonarlo, ma perché doveva seguirlo fino a che non gli avesse fatto capire totalmente il suo errore, fino a che non lo avesse fatto rientrare pentito in seno alla Madre Chiesa»³⁴.

Damiani accusa Fabietti di preparare nuovi attentati che provocheranno altri morti e questi reagisce duramente:

“Gli uomini che vedi lì sono operai, impiegati, studenti, professionisti, tutte le classi sociali, i migliori di queste classi, uniti per combattere le sopraffazioni, le violenze, il male. Nulla vogliono per loro, è solo il bisogno profondo di reagire al male, a costo della vita”.

³² BPAZ, coll. Za, Sog. NR 1/6: 35-37.

³³ Il Movimento dei Cattolici comunisti, che ha tra i principali esponenti Franco Rodano e Adriano Ossicini, durante l’occupazione di Roma agisce nella lotta armata a fianco del PCI. Per approfondimenti si rimanda a Casula, 1973; si veda anche Casula, 1976.

³⁴ BPAZ, coll. Za, sog. NR 1/6: 54.

“Il male non si può vincere col male” risponde calma la voce di Damiani. [...] “No. Io vi dico ancora che dal male non può nascere il bene. E questo è male. E da questo nascerà nuovo male”. [...] “Tutti uccidono, e tutti credono di aver ragione di uccidere, poi dicono: Guardate questi bambini, queste donne, sono orfani, sono vedove, bisogna vendicarle. E allora nascono altri orfani, altre vedove, che chiameranno vendetta a loro volta. È una catena infinita che non può essere rotta, non può essere spezzata con nuovi stragi con nuove uccisioni. Dite ad un tratto, così come lo dico io: non voglio uccidere! Gridatelo, non fate un passo, non fate un gesto che sia contrario a questa vostra volontà. [...] Amate il vostro prossimo, come voi stessi. Chi è il prossimo? È colui che ci sta più vicino. Sei tu Fabietti, siete voi. E se io sapessi che nell'altra stanza si salveranno cento persone se io uccido voi, bene: non alzerei un dito”.³⁵

Fabietti con le proprie parole interpreta lo spirito di una resistenza unitaria contro i nazifascisti che coinvolge tutti gli italiani, senza divisioni di parte, pronti a sacrificarsi per un futuro migliore, ma che vede come necessario l'uso delle armi per combattere il male. Damiani, invece, ritiene il ricorso alla violenza in ogni caso inammissibile e tale da provocare solo altro male.

A questo punto il trattamento prosegue proponendo che le parole di Damiani siano illustrate da un montaggio d'immagini atte a mostrare l'orrore della guerra e in particolare le distruzioni e i morti innocenti provocati dai bombardamenti sulle città:

Ecco il vigoroso braccio di un aviatore che sgancia un carico di bombe. Essi fanno di essere applauditi, ammirati, giustificati. [...]

Più grande è il numero degli uccisi, più alta la gloria dell'uccisore. Nessuno ha coscienza del gesto che compie. Ecco. Una piazza semidistrutta. Le finestre sono come buchi. Sale il fumo nero e pesante. Una luce illumina i ruderi. Qua e là si intravedono corpi morti. Il silenzio è soltanto rotto dal sordo crepitare degli incendi.

“Sai tu?” – grida Damiani all'aviatore del quale vediamo l'immagine nel momento in cui sta per sganciare. Chiamato da quella voce biblica, l'aviatore ferma il suo gesto.

“Sai tu com'era questa piazza un minuto fa? Qual era la vita che vi si svolgeva? [...] Ecco i negozi aperti, le fontane, un uomo appoggiato ad una porta, uno che fuma tranquillamente, un altro che lavora a dipingere un'insegna, molti intorno ad una edicola, molti che camminano, ecc. [...].

Di colpo torniamo sulla piazza che brucia silenziosamente. Dettagliamo in p.p. carrellando prima attraverso la piazza lentamente, come a scoprirne i punti più drammatici; due gambe sporgono da un muro, mentre il corpo è nascosto da un impedimento. Ecco, è una donna. Anche lei aveva un nome. C'è chi pensa a lei, lontano e la crede viva. Anche lei era legata alle cose del mondo, con tanti fili, i suoi occhi vedevano un numero infinito di cose, come voi; ecco un bambino che sarebbe diventato grande, che si sarebbe incontrato forse un giorno, con lo stesso che ha sganciato le bombe, e si sarebbero salutati. [...] Il bollettino dirà: “vittime e danni” e nessuno s'indignerà, griderà contro questi delitti. Un lacerante

³⁵ BPAZ, coll. Za, sog. NR 1/6: 53-55.

urlo di donna copre la voce di Damiani. Di colpo la scena della piazza scompare. Nel sotterraneo Damiani parla: “Basterebbe un urlo di donna, in mezzo alla guerra, per fermare il mondo”.³⁶

Si tratta di circa tre pagine dattiloscritte che si presentano come un inserto documentaristico incentrato sull’opposizione fra tempo di guerra e tempo di pace, per condannare tutti gli orrori e le distruzioni conseguenti a un conflitto al quale gli uomini vanno incontro senza rendersene conto. Le immagini dovrebbero dare una forza maggiore alle parole di Damiani, per coinvolgere emotivamente lo spettatore. L’analogia con il documentario *Guerra alla guerra*, già in preparazione con il titolo *Consolazione*, risulta evidente, soprattutto con l’identico riferimento all’inconsapevole aviatore che sgancia la bomba che uccide il bambino³⁷. Le parole di Damiani (con l’inserto delle immagini) sono interrotte dall’irruzione di «un gruppo di SS e di poliziotti italiani» che arrestano il gruppo dei partigiani e lo stesso Damiani. Si noti come nell’azione repressiva i poliziotti italiani, che materialmente conducono le indagini per scoprire gli autori dell’attentato, siano accomunati alle SS tedesche.

Nel finale Fabietti e tutti i partigiani sono condannati a morte, ma Damiani, di cui si è chiarita l’estraneità, grazie all’intervento del rettore, sarà liberato. Damiani però decide di sacrificarsi al posto di un giovane studente, che indossati gli abiti del gesuita viene liberato e può avvertire la rete clandestina dei partigiani di mettersi in salvo. Damiani e Fabietti, dopo un ultimo confronto sulle proprie idee, vanno verso la fucilazione insieme, mentre il giovane che si è fatto passare per Damiani incontra il rettore all’uscita del carcere:

Fabietti spera che l’amico vedrà la fine di questa tremenda lotta che sconvolge il mondo e lo assolverà dall’accusa di violenza, “poiché vedrà che da questa è nato un nuovo mondo, giusto e libero” [...] “Dimmi, Fabietti, tu pensi che quale sia la ragione, in qualunque momento della vita, dello spazio, l’uomo abbia diritto di uccidere l’uomo”.

Fabietti non fa in tempo a rispondere perché entra il secondino con l’ordine di scarcerazione di Damiani.

In macchina con il Rettore si scopre che non è Damiani, ma il giovane studente Carlini che porge un biglietto al Rettore.

“Pregate per me. Aiutate a giungere in città quest’uomo. Dio mi ha fatto la grazia di illuminarmi sul significato del comandamento che bisogna amare il prossimo come se stessi. Il bene bisogna compierlo dovunque si presenti l’occasione, e subito”.

I condannati vanno verso lo spiazzo della fucilazione.

Negli ultimi passi verso lo spiazzo, Fabietti alza la testa e guarda Damiani, e dice con voce calma:

“Hai ragione Damiani. Noi non abbiamo che un diritto: quello di morire se-

³⁶ BPAZ, coll. Za, sog. NR 1/6: 52-54. Si riporta la numerazione delle pagine come nell’originale in archivio, anche se risultano invertite in ordine decrescente per questa parte rispetto all’ordine del discorso.

³⁷ Per approfondimenti si rimanda al saggio di Gianluca della Maggiore in questo stesso numero.

condo la nostra coscienza". Damiani che aveva il volto assorto e triste, guarda Fabietti; in questo sguardo estremo i due uomini si riconoscono, Damiani sente che non è stato inutile quello che ha fatto. Dalle sue labbra esce spontaneamente l'ultima preghiera, alla quale fa coro sottovoce Fabietti; è come se li vedessimo ancora con la veste, lungo i corridoi del collegio.

La preghiera è mozzata dall'ordine sonoro e reciso "Caricate" (in tedesco).

Vediamo l'ufficiale tedesco e il plotone schierato che carica le armi. [...]

L'esecuzione viene vista da un centinaio di metri, attraverso le sbarre di recinzione: alcuni curiosi sono riusciti a sfuggire alla sorveglianza [...]. Tra questi curiosi c'è il Rettore. Sembra uno spettro, bianco e sfinito. Guarda ed è staccato da tutto. Improvvisamente, come portata dal vento, giunge la voce dell'ufficiale: "Fuoco" (in tedesco).

Seguono gli spari ai condannati messi al muro. Una donnetta di spalle, si mette a piangere forte, coprendosi la faccia con le mani.³⁸

Il finale ricorda quello di *Roma città aperta*: in entrambi i casi rimanda alla fucilazione di Morosini, nonostante gli sceneggiatori di *Angeli neri*, a questa altezza cronologica, non conoscessero *Roma città aperta*. Un altro dato interessante, comune al film di Rossellini e al trattamento di *Angeli neri*, è che a comandare il plotone d'esecuzione e a dare l'ordine di fare fuoco sia un ufficiale tedesco, contrariamente a quanto avvenne per la fucilazione di Morosini, ordinata in realtà da un ufficiale italiano, come prevedeva la prassi consueta delle esecuzioni svoltesi a Roma. Un cambiamento per *Roma città aperta* esplicitamente richiesto dal ministero degli Interni per ragioni di opportunità politica, che s'inscrive in quel clima di riconciliazione nazionale volta ad alleggerire le colpe degli italiani rispetto ai tedeschi³⁹.

Il finale di *Angeli neri*, come si evince dalla documentazione consultabile della Orbis e dalle lettere tra Zavattini e Fabbri, è uno dei punti più discussi e controversi della sceneggiatura del film, perché l'eroe positivo e il modello ideale per il quale il pubblico dovrebbe parteggiare e con il quale dovrebbe identificarsi può essere solo Damiani, almeno dal punto di vista delle posizioni ufficiali della Chiesa, con il proprio pacifismo. Fabietti finisce per essere una presenza ingombrante, apparendo eroico non meno di Damiani.

³⁸ BPAZ, coll. Za, sog. NR 1/6: 63-66.

³⁹ Per la ricostruzione dettagliata del controverso finale di *Roma città aperta* si veda Roncoroni, 2006.

III. DA ANGELI NERI A UN GIORNO NELLA VITA

La difficile scelta fra Damiani e Fabietti, che il trattamento pone, e le possibili ambiguità rilevate da Zavattini sono ulteriormente rafforzate se si considera il ruolo di Lattuada, non certo di minore importanza, ma non a caso esautorato completamente dal progetto della Orbis (insieme a Monicelli, suo amico dai tempi giovanili) quando *Angeli neri* diventerà *Un giorno nella vita*.

Lattuada per la figura di Fabietti s'ispira certamente al suo amico Giorgio Labò, medaglia d'oro della Resistenza, militante comunista e attivo componente dei GAP romani, dove aveva il compito di preparare gli esplosivi insieme al chimico Gianfranco Mattei, e che partecipò ad attentati a un treno e a un ponte ferroviario, attività che ritroviamo in Fabietti⁴⁰. Labò, arrestato, interrogato e torturato dalle SS in via Tasso per diversi giorni, non fornisce alcuna informazione e viene fucilato il 7 marzo 1944 a Forte Bravetta insieme ad altri partigiani. Per questo si può dire che nel trattamento convivano due eroi della nuova Italia da costruire dopo la guerra, pronti entrambi a sacrificarsi per i loro ideali e per il prossimo. A differenza però di *Roma città aperta*, dove le figure del partigiano comunista e del sacerdote sono ben distinte, in *Angeli neri* si crea un lacerante conflitto fra due figure di gesuiti, di cui uno espulso dalla congregazione e implicitamente identificabile come militante comunista, che difficilmente poteva essere approvato dai vertici della stessa Compagnia.

In sintesi, si può considerare come nell'estate del 1944, dopo la lettera di Zavattini a Fabbri, *Angeli neri* sia un progetto in stato avanzato di elaborazione che presenta, tra l'altro, una serie di tratti comuni con *Roma città aperta*: dagli evidenti riferimenti alla cronaca dell'occupazione di Roma con i suoi martiri, alla dimensione problematica dei personaggi tormentati nelle proprie scelte e all'inserimento di materiali in stile documentaristico. Se si fosse realizzato secondo il trattamento consultabile avremmo avuto un film neorealista "umanista" nato in un ambito produttivo esclusivamente cattolico, proiettato probabilmente in contemporanea con il film di Rossellini.

Rimane, ora, da capire perché il film non si realizzò e repentinamente si trasformò in *Un giorno nella vita*. Dai documenti consultabili (gli archivi della Compagnia di Gesù su quegli anni sono ancora secretati) i motivi non risultano chiari. Si consideri che il progetto di *Angeli neri* (con il titolo iniziale *Non moriranno mai*) passa alla Orbis in uno stato già avanzato di soggetto e trattamento, come testimonia il verbale del 20 dicembre 1944 dove, alla nascita della nuova casa di produzione, si fa esplicitamente riferimento alle spese sostenute dal CCC per soggetto, trattamento e impostazione del film *Non moriranno mai*, pari a 250.000 lire⁴¹.

⁴⁰ Il commosso ricordo di Giorgiò Labò nei mesi dell'occupazione di Roma e della sua fucilazione, in questo caso eseguita da un plotone di soldati tedeschi, è in Lattuada, 1946. Lattuada è in sintonia con Zavattini in merito all'attenzione verso un realismo che metta al centro l'uomo. Ancora incerta negli scatti fotografici pubblicati in Lattuada, 1941, nei quali rispetto allo scenario rappresentato la figura umana è spesso marginale o assente, la prospettiva umanista di Lattuada si rivelerà pienamente nei film neorealisti *Il bandito* e *Senza pietà* (1948).

⁴¹ Soci Orbis, *Scrittura privata*, 20 dicembre 1944, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 4, fascicolo 6 (DB: ISACEM 731).

I successivi verbali delle riunioni della Orbis del 5 e del 20 gennaio, come si è già visto, prevedono l'inizio delle riprese a marzo con consegna della copia campione entro il mese di ottobre.

In un successivo verbale della seduta del comitato tecnico della Orbis del 22 gennaio, Fabbri, a titolo informativo, segnala che presso la Nettunia «è in corso di attuazione un film spettacolare intitolato "Città aperta"»⁴². Nella stessa riunione è data come pronta la sceneggiatura di *Il testimone*, mentre è ancora incompleta quella di *Angeli neri* che è di sole 30 pagine e si sollecita Flaiano a una pronta consegna. Flaiano è, evidentemente, coinvolto in una fase successiva al trattamento fin qui analizzato⁴³.

In data 25 gennaio 1945 ci sono poi le lettere ufficiali d'incarico per *Angeli neri* da parte della Orbis a Flaiano e Fabbri per la sceneggiatura e a Monicelli per la sceneggiatura e per l'aiuto regia⁴⁴. Il 5 febbraio 1945 viene spedita anche la lettera d'incarico a Lattuada come regista e collaboratore alla sceneggiatura⁴⁵.

Una revisione del piano di produzione della Orbis dell'1 marzo 1945 anticipa la conclusione del film, con consegna della copia campione, all'1 agosto 1945⁴⁶.

Infine nel verbale della seduta del comitato tecnico del 5 aprile 1945 Fabbri afferma che la sceneggiatura di *Il testimone* è terminata, mentre quella di «*Angeli neri* richiede ancora un certo tempo per essere definitivamente ultimata»⁴⁷. Fabbri però indica già i principali interpreti: Fabietti (Checchi), il rettore del collegio (Cervi), il vicerettore Suardi (Tumiati oppure Tofano), Paola (Berti), Ernesto, un modesto operaio (Lupi).

Inoltre, nella stessa seduta, Fabbri illustra i punti salienti della trama e afferma che Flaiano

ha manifestato l'opinione di introdurre una modifica all'attuale stesura che prevede l'incontro dei due protagonisti (Rettore e Fabietti) nell'altra vita, nel senso di farli incontrare, invece, al forte ove Fabietti, in fin di vita, riuscirebbe a raggiungere il corpo del Rettore crivellato dalla raffica mortale del plotone di esecuzione.⁴⁸

⁴² Orbis, *Verbale di seduta del Comitato tecnico*, 22 gennaio 1945, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 4, fascicolo 9 (DB: ISACEM 746).

⁴³ DB: ISACEM 746.

⁴⁴ Si vedano le rispettive lettere d'incarico ufficiali della Orbis per la collaborazione alla sceneggiatura a Diego Fabbri, 25 gennaio 1945, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 5, fascicolo 1 (DB: ISACEM 753); a Ennio Flaiano, 25 gennaio 1945, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 5, fascicolo 1 (DB: ISACEM 754); a Mario Monicelli, 25 gennaio 1945, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 5, fascicolo 1 (DB: ISACEM:752); e l'incarico di aiuto regista a Mario Monicelli, 25 gennaio 1945, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 5, fascicolo 1 (DB: ISACEM 756).

⁴⁵ Orbis, lettera d'incarico ad Alberto Lattuada come regista e collaboratore alla sceneggiatura, 5 febbraio 1945, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 5, fascicolo 1 (DB: ISACEM 750).

⁴⁶ Orbis, *Piano finanziario revisionato*, 1 marzo 1945, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 4, fascicolo 8 (DB: ISACEM 743).

⁴⁷ Orbis, *Verbale di seduta del Comitato tecnico*, 5 aprile 1945, Archivio dell'ISACEM, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 4, fascicolo 10 (DB: ISACEM 748).

⁴⁸ DB: ISACEM 748.

Questa variante del finale potrebbe far pensare a una fusione fra il ruolo del rettore e quello di Damiani, dato che Gedda chiede a Fabbri d'inserire qualche scena che meglio esemplifichi le tesi di Damiani (per altro non citato da Fabbri fra gli interpreti del film). In ogni caso, si può dedurre che questa sceneggiatura si differenziasse rispetto a quella custodita presso l'Archivio Zavattini, almeno per il finale.

Nella stessa seduta l'ingegner Francesco Leone chiede anche se la sceneggiatura sia stata approvata dai gesuiti. Fabbri dichiara che sono stati fatti passi in quel senso e che a breve è fissato un incontro con padre Paolo Dezza per l'approvazione di trattamento e sceneggiatura⁴⁹.

Infine, padre Vanzin afferma di non essere d'accordo sulla modifica del finale, anche sull'esempio di recenti film americani come *The Sullivans (La famiglia Sullivan, 1944)* di Lloyd Bacon: secondo il suo parere è meglio orientare il finale con una dissolvenza fra le nuvole nell'aldilà. A conclusione della discussione, lo schema di sceneggiatura di *Angeli neri* viene comunque approvato.

Nel giro di pochi giorni però il progetto di *Angeli neri* naufraga, come testimonia una lettera di Salvo D'Angelo a Zavattini senza data, ma collocabile prima del 25 aprile 1945, perché in quel giorno D'Angelo spera inizino le riprese di *Il testimone*. D'Angelo esprime a Zavattini tutta la propria delusione per il fermo ad *Angeli neri*:

Come può facilmente immaginare, sto passando delle giornate molto dure: veramente, per l'amore e la fede che io profondo nel mio lavoro, non meriterei questi colpi ingrati di una sorte così avversa, come lo è in questo momento per *Angeli neri*. [...] La prego tanto, tanto di non mollarmi Germi: faccia in modo che almeno col film "Germi" io possa partire il 25 aprile: mi aiuti più che può.⁵⁰

Il progetto tramonta definitivamente quando, il 17 maggio 1945, viene inviata una nota al Sottosegretariato per la Stampa, informazioni e spettacolo, a seguito di una comunicazione del 14 aprile in cui si specifica che il film *Angeli neri* ha subito un ritardo⁵¹ (fig. 3). Il 18 maggio 1945 la Orbis invia la lettera d'incarico ufficiale a Blasetti per la regia di *Angeli neri*⁵².

Il film diventerà poi *Un giorno nella vita*, ben lontano, come si è detto, dal progetto di *Angeli neri*. Soggetto e sceneggiatura del nuovo film sono firmati da

⁴⁹ Nel *Diario Cinematografico* di Zavattini è ricordato un incontro, insieme a Lattuada e Fabbri, all'Università Gregoriana con Dezza, rettore dell'Università, in relazione alla sceneggiatura del film. Zavattini riporta un'osservazione di Dezza secondo cui «non si può condannare la guerra a priori, lui non ama naturalmente la guerra, ma c'è guerra e guerra. Noi invece vorremmo fare un film contro la violenza, contro la guerra a priori» (Zavattini, 1979: 56). La testimonianza si risolve in poche righe senza data, ma si ipotizza, erroneamente, nella primavera del 1946, mentre è sicuramente da datare nella primavera del 1945. Purtroppo non ci sono altri elementi che possano meglio chiarire le divergenze con il gesuita. Rimane, comunque, il dato della mancanza di sintonia con Dezza sui propositi della sceneggiatura, anche se non si hanno osservazioni in merito alla sua eventuale approvazione.

⁵⁰ Salvo D'Angelo, lettera a Zavattini, [s.d.], BPAZ, D65/1.

⁵¹ Orbis, comunicazione al Sottosegretariato per la Stampa informazioni e spettacolo, 17 maggio 1945, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 5, fascicolo 13 (DB: ISACEM 792).

⁵² Lettera d'incarico della Orbis ad Alessandro Blasetti, 18 maggio 1945, Fondo presidenza generale, serie XV, busta 5, fascicolo 1 (DB: ISACEM 758).

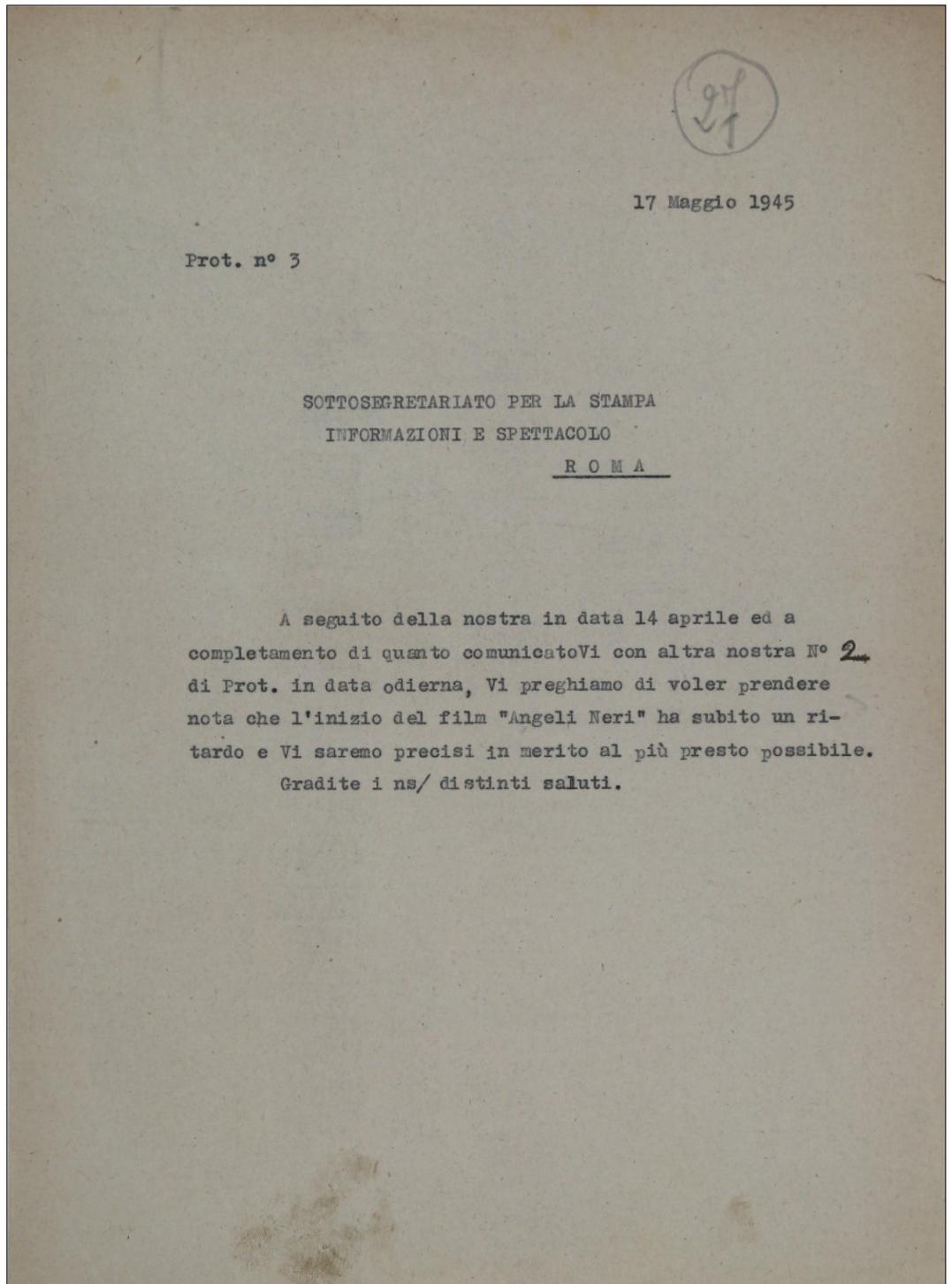


Fig. 3 – Orbis, comunicazione al Sottosegretariato per la Stampa informazioni e spettacolo, 17 maggio 1945 (DB: ISACEM 792).

Blasetti, Mario Chiari (anche aiuto regista), Diego Fabbri, Anton Giulio Majano e Cesare Zavattini; l'azione si svolge tutta in un convento di suore di clausura, dove si rifugia un gruppo di partigiani inseguito da un reparto di soldati tedeschi. Primo dato importante è la cancellazione della polizia italiana, che in *Angeli neri* aveva un ruolo chiave nella cattura dei partigiani. L'unico riferimento al fascismo è costituito dalla figura di un ex squadrista pentito, che chiede il perdono della madre superiora per averne ucciso il marito e aver sconvolto la serenità della sua vita prima che ella entrasse in convento. In *Un giorno nella vita* non ci sono italiani che collaborano con i nazisti. I dubbi delle religiose sulla necessità di agire nel mondo e non chiudersi nel convento sono interpretati da una novizia: «Qui dentro siamo inutili. Fuori c'è tanto bisogno di carità». La novizia per un momento lascia l'abito con la volontà di unirsi ai partigiani, ma ben presto si pente del proprio gesto. Più volte si sottolinea la ferocia dei soldati tedeschi nei confronti dei civili, attraverso i racconti dei rifugiati nel convento: una ferocia e una violenza cieca che trovano il momento culminante nel finale, quando l'ufficiale tedesco, dopo aver accusato le suore di aver nascosto i partigiani che hanno ucciso un loro camerata, ordina la loro esecuzione. La conclusione è in realtà un messaggio di pace: i partigiani, davanti ai corpi delle suore esanimi, ma dai volti sereni e illuminati dalla luce, rinunciano a fucilare un gruppo di soldati tedeschi presi prigionieri «perché le suore non vogliono essere vendicate».

Le suore di *Un giorno nella vita* simbolicamente rappresentano il sacrificio per il prossimo come Gesù sulla croce e il loro esempio ferma altra violenza, mentre i due gesuiti Fabietti e Damiani rappresentavano una situazione ben più problematica. Per questo si può ipotizzare, pur in assenza di documenti certi, che il progetto di *Angeli neri* sia stato bloccato all'ultimo momento perché non ebbe l'approvazione dei gesuiti, che era stata richiesta; mentre *Un giorno nella vita* rientrava perfettamente in quei canoni di riconciliazione e pacificazione nazionale auspicate dalla Chiesa e da una larga parte del Paese.

Infine la cancellazione di ogni riferimento al collaborazionismo con i tedeschi della polizia italiana, scaricando ogni nefandezza sull'occupante straniero, lasciava nell'oblio la dittatura fascista e favoriva quella rinascita di una nuova comunità nazionale pacificata che, rendendo omaggio, insieme ai partigiani, al sacrificio esemplare delle suore, era funzionale al superamento del «trauma culturale» della guerra e del fascismo.

Archivi

Avvertenza in relazione ai documenti citati consultabili nella banca dati del progetto PRIN "I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70" coordinato dall'Università degli Studi di Milano e accessibile all'indirizzo <http://users.unimi.it/cattoliciecinema/>

Alcuni documenti provengono da archivi indicizzati, altri da archivi non ordinati: nel primo caso la validazione della fonte può fare affidamento, oltre che sulla riproduzione fotografica del documento all'interno della banca dati, anche sull'eventuale concreto suo reperimento presso l'archivio da cui proviene.

I documenti studiati possono pertanto essere indicati in nota con una doppia segnatura: quella (se esistente) con cui sono indicizzati negli archivi reali da cui provengono e quella (tra parentesi, preceduta dalla dicitura DB) che essi hanno assunto nella banca dati del progetto.

Alla seconda occorrenza il documento è indicato unicamente con la segnatura che lo identifica all'interno della banca dati.

**Tavola
delle sigle**

ACI: Azione Cattolica Italiana

BPAZ: Biblioteca Panizzi, Archivio Cesare Zavattini

CCC: Centro Cattolico Cinematografico

GAP: Gruppi di Azione Patriottica

INSMLI: Istituto Nazionale per la Storia del Movimento di Liberazione in Italia

ISACEM: Istituto per la Storia dell'Azione Cattolica e del Movimento Cattolico in Italia Paolo VI

PCI: Partito Comunista Italiano

SS: Schutzstaffel

Riferimenti bibliografici

AA.VV.

2001-2002, *Benedetta celluloidi! L'esperienza Orbis-Universalis negli anni del neorealismo*, «ciemme», a. XXXI-XXXII, n. 138-139, dicembre-marzo.

Argentieri, Mino

2003, *Governo, Parlamento, Chiesa di fronte al cinema*, in Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano 1945-1948*, vol. VII, Marsilio/Edizioni di Bianco e Nero, Roma/Venezia 2003.

Blasina, Paolo

2001, *Resistenza, guerra, fascismo nel cattolicesimo italiano (1943-1948)*, in Giovanni Miccoli, Guido Neppi Modona, Paolo Pombeni (a cura di), *La grande cesura. La memoria della guerra e della resistenza nella vita europea del dopoguerra*, il Mulino, Bologna 2001.

Bruni, David

2006, *Roberto Rossellini. Roma città aperta*, Lindau, Torino.

2009, *Il bandito*, in Adriano Aprà (a cura di), *Alberto Lattuada. Il cinema e i film*, Marsilio, Venezia 2009.

Bruno, Edoardo

1968, *Lattuada o la proposta ambigua*, Visigalli-Pasetti, Roma.

Camerini, Claudio

1981, *Alberto Lattuada*, La Nuova Italia, Firenze.

Casula, Carlo Felice

1973, *Il Movimento dei cattolici comunisti e la Resistenza a Roma*, consultabile sul sito dell'INSMLI: www.italia-resistenza.it (ultima consultazione 5 agosto 2017).

1976, *Cattolici-comunisti e sinistra cristiana (1938-1945)*, il Mulino, Bologna.

Dagrada, Elena

2015, *A Triple Alliance for a Catholic Neorealism: Roberto Rossellini According to Felix Morlion, Giulio Andreotti and Gian Luigi Rondi*, in Daniel Biltereyst, Daniela Treveri Gennari (eds.), *Moralizing Cinema: Film, Catholicism and Power*, Routledge Taylor & Francis, New York 2015.

De Berti, Raffaele

2016, *Il Testimone: dal soggetto alla produzione Orbis*, in Luca Malavasi, Emiliano Morreale (a cura di), *Il cinema di Pietro Germi*, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia/Edizioni Sabinæ, Roma 2016.

De Gaetano, Roberto

2014, *Introduzione. Il cinema senza uniforme*, in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, vol. I, Mimesis, Milano 2014.

della Maggiore, Gianluca

2016, *La guerra dei cattolici. Devozioni, rimozioni, pacificazioni*, «Quaderni del CSCI», a. XII, n. 1.

De Sanctis, Filippo Maria

1961, *Alberto Lattuada*, Guanda, Parma.

Guerra, Michele

2015, «Una sconfinata tematica sull'uomo»: *umanismi neorealisti*, in Michele Guerra (a cura di), *Invenzioni dal vero. Discorsi sul neorealismo*, Diabasis, Parma 2015.

Lattuada, Alberto

1941, *Occhio quadrato*, Corrente, Milano.

Lonerio, Emilio; Anziano, Aldo

2004, *La storia della Orbis-Universalis*, Effatà, Cantalupa.

1946, *Qualche ora d'amicizia*, in Lionello Venturi, Giorgio Labò, Mario Labò, Antonello Trombadori, Franco Calamandrei, Alberto Lattuada, Giulio Carlo Argan, *Un sabotatore: Giorgio Labò*, La Stampa Moderna, Milano, 1946; poi in *Un sabotatore: Giorgio Labò*, Gangemi, Roma 2014.

Malgeri, Francesco

1980, *La Chiesa italiana e la guerra (1940-45)*, Studium, Roma.

Menozi, Daniele

2008, *Chiesa, pace e guerra nel Novecento. Verso una delegittimazione religiosa dei conflitti*, il Mulino, Bologna.

Moro, Renato

1988, *I cattolici italiani di fronte alla guerra fascista*, in Massimo Pacetti, Massimo Papini, Marisa Saracinelli (a cura di), *La cultura della pace dalla Resistenza al Patto Atlantico*, il lavoro editoriale, Ancona/Bologna 1988.

Nelis, Jan

2011, *The Clerical Response to a Totalitarian Political Religion: La Civiltà Cattolica and Italian Fascism*, «Journal of Contemporary History», vol. XLVI, n. 2, April.

Parigi, Stefania

2006, *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Lindau, Torino.

2014, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia.

2015, *I fantasmi del neorealismo*, in Michele Guerra (a cura di), *Invenzioni dal vero. Discorsi sul neorealismo*, Diabasis, Parma 2015.

Pitassio, Francesco

2017, *Assenze ricorrenti. Umanitarismo internazionale, trauma culturale e documentario postbellico italiano*, «Cinema e Storia», a. VI, n. 1.

Quaresima, Leonardo

1990, *Una vista stranamente acuta*, in Alberto Lattuada, *L'occhio di Dioniso. Racconti, ricordi, lettere d'amore*, La casa Usher, Firenze.

Roncoroni, Stefano

2006, *La storia di Roma città aperta*, Cineteca di Bologna/Le Mani, Bologna/Recco.

Ruozzi, Federico

2015, *Pio XII as Actor and Subject. On the Representation of the Pope in Cinema during the 1940s and 1950s*, in Daniel Biltereyst, Daniela Treveri Gennari (eds.), *Moralizing Cinema: Film, Catholicism and Power*, Routledge Taylor & Francis, New York 2015.

[s.n.]

1945, *Dopo la tregua delle armi*, «La Civiltà Cattolica», a. XCVI, quad. 2278, 19 maggio 1945.

Sani, Roberto

2004, «*La Civiltà Cattolica*» e la politica italiana nel secondo dopoguerra (1945-1958), Vita e Pensiero, Milano.

Subini, Tomaso

2015, *The Failed Project of a Catholic Neorealism: On Giulio Andreotti, Felix Morlion and Roberto Rossellini*, in Daniel Biltereyst, Daniela Treveri Gennari (eds.), *Moralizing Cinema: Film, Catholicism and Power*, Routledge Taylor & Francis, New York 2015.

2016, *Pastor Angelicus as a Political Text*, in Roberto Cavallini (ed.), *Requiem for a Nation*, Mimesis International, Milano/Udine 2016.

Vanelli, Marco

2013, *Chi è Dio? Storia del catechismo cinematografico di Mario Soldati, Diego Fabbri e Cesare Zavattini*, Le Mani, Recco.

Villa, Federica

2002, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano. Intorno a "Il bandito" di Alberto Lattuada*, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema/Marsilio, Roma/Venezia.

Zanellato, Angelo

1973, *L'uomo (cattiva sorte): il cinema di Lattuada*, Liviana Editrice, Padova.

Zavattini, Cesare

1979, *Opere. Diario cinematografico. Neorealismo ecc.*, Bompiani, Milano; poi 2002.

1988, *Opere. Lettere. Una, Cento, mille lettere*, Bompiani, Milano; poi 2005.

2002, *Io: un'autobiografia*, Einaudi, Torino.