



2020

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Saggi

Vittorio De Sica e *La porta del cielo*. Un pellegrinaggio a Loreto ricostruito nella basilica di San Paolo fuori le Mura nel clima dell'occupazione di Roma del 1944

Giuseppe Bonaccorso*

Abstract

Nel solco della consuetudine dei “treni bianchi” che conducevano gli ammalati verso i principali santuari mariani quali Lourdes e Loreto, nel 1943 il Vaticano aveva commissionato a Vittorio De Sica la direzione di un film che trattasse dei viaggi dei pellegrini nella basilica lauretana. La pellicola, intitolata *La porta del cielo*, a causa degli eventi bellici dovette subire riduzioni, soprattutto per ciò che concerne la ripresa delle scene da girare a Loreto, tanto che la chiesa della Santa Casa fu riprodotta all'interno del perimetro extra-territoriale di San Paolo fuori le Mura. Le riprese, iniziate il 1 marzo 1944, vennero così realizzate integralmente a Roma e terminate poco dopo l'entrata delle truppe americane in città il 4 giugno. Qui De Sica anticipa le tematiche del neorealismo, sviluppate poi nel dopoguerra insieme a Cesare Zavattini, entrando nelle sottili pieghe delle problematiche quotidiane dei malati (e dei loro accompagnatori) in viaggio verso il santuario. La produzione inserì

* Giuseppe Bonaccorso, professore associato di Storia dell'architettura, Università di Camerino, Scuola di Ateneo di Architettura e Design “Eduardo Vittoria” (SAAD), viale della Rimembranza 9, 63100, Ascoli Piceno, e-mail: giuseppe.bonaccorso@unicam.it.

Si ringrazia Federico Bellini per i fruttuosi scambi d'idee sull'argomento e per l'invito a far parte della ricerca FAR-2014 dell'Ateneo di Camerino: “Smart-Heritage: Digital tools for the SMART enhancement of the cultural heritage of Marche. Case study: the sanctuary of Loreto”. A Laura Bertolaccini, Sara Buttarelli e Martina Giraldo sono grato per consigli e indicazioni.

nei registri delle comparse oltre quattrocento persone, includendo ebrei, ricercati politici, renitenti alla leva, che così riuscirono ad evitare i rastrellamenti e, dopo l'arrivo degli americani, tornarono ad abbracciare nuovamente la città.

Following the custom of the “white trains” that led the sick towards the main Marian sanctuaries such as Lourdes and Loreto, in 1943 the Vatican had commissioned Vittorio De Sica to direct a film dealing with pilgrims' journeys to the Lauretan basilica. The film, entitled *La porta del cielo* (*The Gate of Heaven*), due to the war events had to be changed, especially in regards to the scenes to be shot in Loreto, so the Santa Casa was reproduced within the extra-territorial perimeter of San Paolo fuori le Mura. Filming, which began on March 1st 1944, was thus carried out entirely in Rome and ends shortly after the entry of American troops into the city on June 4th. Here De Sica anticipates the themes of neorealism, developed after the war with Cesare Zavattini, entering the daily problems of the sick (and of their companions) travelling towards the sanctuary. The production includes over four hundred people in the registers of extras, including Jews, political dissidents, draft dodgers, who thus managed to avoid round-ups and, after the arrival of the Americans, return to embrace the city again.

1. *Premessa*

La basilica di Loreto è identificata già nei diari di viaggio della seconda metà del Seicento come il luogo centrale del pellegrinaggio in Europa¹. Il viaggio lauretano viene ritenuto un passaggio indispensabile per ritrovare il giusto equilibrio interiore attraverso la fede, ma anche per ottenere le grazie attraverso la preghiera, la penitenza e l'espiazione.

Loreto, quindi, è per antonomasia il sinonimo del viaggio: quello intrapreso dai pellegrini per ricevere un miracolo, ma anche quello compiuto dalla stessa Santa Casa, una parte dell'abitazione della Vergine, che secondo la tradizione era giunta nelle Marche compiendo una trasvolata da Nazareth sostenuta dagli Angeli (Fig. 1). L'associazione della traslazione della Santa Casa al volo era così radicata da portare Benedetto XV (1914-1922), nel 1920, a redigere un decreto che consacrava la Madonna di Loreto patrona universale dell'aviazione².

Il pellegrinaggio a Loreto contiene quindi da una parte una valenza iconica che collega il trasporto angelico alla Santa Casa e, dall'altra, un significato simbolico rappresentato dal viaggio dei numerosi pellegrini provenienti da diverse località europee che nella speranza di ottenere grazie intraprendono un lungo tragitto a piedi, in auto, in pullman o in treno.

In questo quadro si inserisce la consuetudine dei celebri “treni bianchi” che recavano con sé ammalati e fedeli che dirigevano verso i principali santuari mariani europei quali Lourdes, Fatima e Loreto. La tradizione di questi viaggi

¹ Si vedano i numerosi studi di Jean Boutier e, in particolare, Boutier 2018.

² Santarelli 2016, pp. 94-95.

di speranza e di fede nasceva nel 1903 su iniziativa del giovane nobile Giovanni Battista Tomassi (1880-1920) il quale, affetto da una grave forma di artrite deformante, dopo aver preso parte ad un pellegrinaggio a Lourdes, seppur non avesse ottenuto alcuna guarigione, comprese l'importanza del messaggio mariano di conforto e di speranza fondando l'Unione Nazionale Trasporto Ammalati a Lourdes (d'ora in poi UNTAL), per assicurare gratuitamente ai malati indigenti il trasporto e l'assistenza³.

Ma la tradizione dei pellegrinaggi a Lourdes, a seguito delle ritorsioni del governo italiano alle sanzioni che la Società delle Nazioni impose all'Italia per l'occupazione dell'Etiopia, venne interrotta, e di fatto proibita, già dal maggio 1936. E così l'Associazione, decise di dirigere tutti i "treni bianchi" verso Loreto (Fig. 2). La sigla UNTAL venne quindi modificata in UNITALSI, con l'aggiunta quindi delle specifiche "Italiana" e "Santuari Italiani"⁴.

Nel solco di questa consuetudine, nel 1943 il Vaticano aveva commissionato a Vittorio De Sica (1901-1974) la direzione di un film che trattasse dei viaggi dei pellegrini malati nel santuario lauretano. Tuttavia il film, intitolato *La porta del cielo*, a causa degli eventi bellici dovette subire rallentamenti, riduzioni e modifiche, soprattutto per ciò che concerne la ripresa delle scene principali da girare a Loreto, tanto che la Santa Casa fu riprodotta a Roma all'interno della basilica di San Paolo fuori le Mura. Del resto anche i pellegrinaggi, dopo l'8 settembre del 1943, furono sospesi e durante i bombardamenti su Roma e sul Lazio i volontari dell'UNITALSI prestarono aiuto alla popolazione civile come medici, barellieri e infermieri presso i pronto soccorso istituiti dalla Santa Sede. I viaggi nel territorio marchigiano ripresero solo nel 1946 e a Lourdes dal 1947.

Nel film De Sica anticipa le tematiche sociali del neorealismo, sviluppate poi nel dopoguerra insieme al suo sceneggiatore Cesare Zavattini (1902-1989), entrando nelle sottili pieghe delle problematiche quotidiane dei vari malati (e dei relativi accompagnatori) in viaggio verso il santuario mariano. Lo svolgimento del film trova il suo episodio centrale proprio nella celebrazione finale compiutasi nella basilica lauretana (riprodotta a Roma), quando in luogo dei miracoli auspicati, i pellegrini prenderanno coscienza della loro condizione umana accettandola per quella che era.

³ Raffo 2002.

⁴ Dal 1947 riprenderanno i viaggi anche a Lourdes, oltre a quelli verso Loreto. E dal 1984 viene mutato anche il significato di UNITALSI (ora Unione Nazionale Italiana Trasporto Ammalati a Lourdes e Santuari Internazionali). Praticamente in luogo dei "Santuari Italiani" si inserirà la dicitura di "Santuari Internazionali" (cfr. *Ibidem*).

2. *De Sica e La porta del cielo*

La pellicola faceva parte di un ampio progetto comunicativo del Vaticano che attraverso il cinema voleva produrre dapprima dei documentari e poi dei film relativi a personaggi, santi e luoghi simbolici della storia presente e passata della Chiesa. Il progetto parte con il docufilm del 1942 *Pastor Angelicus* di Romolo Marcellini (1910-1999) e Luis Trenker (1892-1990) che trattava della vita dell'allora pontefice Pio XII Pacelli (1939-1958). In quel momento alla direzione del Centro Cattolico Cinematografico (d'ora in poi CCC) era Luigi Gedda (1902-2000), mentre alla segreteria generale si trovava il drammaturgo Diego Fabbri (1911-1980). Tra la fine del 1943 e il 1944 Gedda e Fabbri gettarono le basi per una nuova casa di produzione cinematografica denominata Orbis Film, alla cui guida artistica fu designato Salvo D'Angelo (1909-1962), il quale si occupava anche dei progetti scenografici⁵. Sulla scia del riuscito mediometraggio *Pastor Angelicus* e sullo stile recente dei reportage sull'attività quotidiana di papa Pacelli, non più retorici, ma strettamente connessi alla dimensione pastorale del papa immersa nella gente, la direzione decise di intraprendere una linea editoriale più aderente alla realtà, mostrando nei docufilm le visite dei fedeli alle chiese, alle catacombe e l'attivismo della vita parrocchiale. In pratica, nei programmi della produzione si privilegiava maggiormente la quotidianità della fede e della speranza, piuttosto che l'elemento magnifico e spettacolare. In questo quadro, proprio nei giorni caldi dell'inizio di settembre del 1943, Gedda e Fabbri decidevano di puntare non solo sui documentari, ma anche su sceneggiature che illustravano la vita dei fedeli viste da una prospettiva più ravvicinata. Non a caso, è noto che in quei mesi Fabbri lavorava alla produzione di un soggetto intitolato *La casa dell'angelo* (da un copione di Piero Bargellini) che rientrava nell'ambito dei mediometraggi⁶, che sarà successivamente modificato e trasformato ne *La porta del cielo* da Zavattini e De Sica (Fig. 3). In quelle giornate alquanto movimentate, la CCC era impegnata alle riprese del documentario *Cacciatori di stelle* dedicato alla Specola Vaticana di Castel Gandolfo e, ancora nel settembre del 1943, al docufilm *Roma sotterranea*⁷. Di fatto tra la fine del 1943 e il 1945 solo i professionisti della Orbis riuscivano a lavorare a Roma. Cinecittà rapidamente veniva smantellata dei macchinari e delle scene che venivano dirottate verso l'isola della Giudecca a Venezia, dove si stava costituendo il cinevillaggio della Repubblica Sociale Italiana (d'ora in poi

⁵ Ufficialmente la sua fondazione però avvenne il 20 dicembre 1944 (cfr. Lonero, Anziano 2004, pp. 10, 14, 67, 70, 82; e il recente De Berti 2017).

⁶ Non si conosce molto di questo soggetto, ma si ritiene che fosse un docufilm dal carattere drammatico-religioso. Dal lavoro di Bargellini, con la mediazione di Fabbri, fu tratta una prima sceneggiatura poi di fatto sostituita da quella di De Sica e Zavattini che contemporaneamente avevano lavorato a una trama dagli esiti differenti.

⁷ Cfr. Lonero, Anziano 2004, pp. 67-70, 156-158.

RSI), mentre altre attrezzature raggiungevano Praga (dove si stavano allestendo i nuovi studi per la cinematografia tedesca) o direttamente la Germania⁸.

Si ritiene che dal soggetto di Bargellini inizialmente fu tratto un primo film diretto da Esodo Pratelli (1892-1983) e intitolato: *L'amore degli angeli*. Le riprese iniziate a Roma il 20 ottobre 1943, dopo poche scene furono sospese forse per una sostanziale titubanza della casa di produzione di girare in quei giorni così difficili per la città⁹. Sulle cause dell'arresto e della successiva ripresa della produzione, con la sostituzione nella direzione da Pratelli a De Sica, esistono alcune testimonianze frammentarie riprese da fonti orali non sempre coincidenti. L'interruzione fu, probabilmente, pure dovuta alla disponibilità di alcuni attori (e forse dello stesso regista) al trasferimento a Venezia, per lavorare nei nuovi *studios* allestiti dalla RSI¹⁰. Anche se da una testimonianza di Pratelli, dalla quale si evince che il film «non sa da fare», sembrerebbe che la causa della sospensione non sia dovuta alla sua volontà¹¹.

Quindi all'interno di una situazione politica incandescente, avvengono diversi incontri tra Fabbri, D'Angelo, Zavattini e De Sica i quali riflettono sulla possibilità di trasformare un film dal carattere storico drammatico, così come era stato imbastito da Fabbri e iniziato da Pratelli¹², in un'opera meno retorica e più vicina alla realtà. In pratica un lungometraggio di qualità che sarebbe stato anche il primo prodotto della nascente Orbis.

Sulle motivazioni da parte della futura casa di produzione vaticana poste alla base della scelta di Vittorio De Sica come regista di questa pellicola si è scritto molto. Mentre se da un lato sembra probabile che la decisione sia stata lungamente ponderata, in quanto Fabbri aveva molto apprezzato l'umanità e la sensibilità con cui De Sica aveva tratteggiato i protagonisti del precedente film *I bambini ci guardano*, diretto nel 1942 con la sceneggiatura di Cesare Zavattini e considerato una delle opere antesignane del cinema neorealista; dall'altro, alcune testimonianze riferiscono che la scelta del regista sia dovuta a una proposta avanzata alla sorgente Orbis Film e, in particolare, al suo direttore esecutivo Salvo D'Angelo dall'attrice Maria Mercader (1918-2011), con la

⁸ De Sica 2004, pp. 86-87.

⁹ Si veda una nota contenuta nella rivista «Film» nel numero di ottobre 1943. L'inizio delle riprese era avvenuto pochi giorni dopo il rastrellamento di oltre 1200 ebrei nel Ghetto di Roma effettuato dalle truppe tedesche della Gestapo il 16 ottobre 1943.

¹⁰ In quel periodo Esodo Pratelli stava girando oltre al film per il Vaticano, anche il lungometraggio *Grazia*, interpretato tra gli altri, da Luisa Ferida, che come noto seguì Osvaldo Valenti a Venezia. A causa del trasferimento di alcuni attori e macchinisti a Venezia, anche il film *Grazia* rimase incompiuto (cfr. Pruzzo, Lancia 1983, p. 93). Non si ha documentazione sufficiente per comprendere se lo stesso Pratelli scelse di recarsi nel cinevillaggio alla Giudecca. Tuttavia pure per il film *L'Amore degli angeli* le riprese furono sospese. Nell'immediato dopoguerra, Pratelli fu deferito al processo di epurazione dal Collegio artistico belle arti di Milano (cfr. *In tema di epurazione. L'ordinanza del Governo alleato* 1945).

¹¹ Borghi 1978.

¹² Si ricorda che Pratelli era stato il regista di un film epico quale: *Pia de' Tolomei* (Italia, 1941) e di una serie di pellicole vicine alla propaganda di stato, tra le quali: *Gente dell'aria* (Italia, 1941).

quale lo stesso De Sica aveva stretto un rapporto sentimentale dal 1942 e che sarà una delle protagoniste del lungometraggio¹³. A favore della candidatura di De Sica sembra adoperarsi anche monsignor Giovan Battista Montini (futuro Paolo VI), allora sostituto alla Segreteria di Stato e delegato vaticano alla produzione (Fig. 4).

Alla fine De Sica e Zavattini lavorano insieme alla nuova sceneggiatura del film che integra e modifica il soggetto precedente steso da Fabbri che, a sua volta, lo derivava da Bargellini. Esso cambia nome e diviene *La porta del cielo* e ha la sua centralità nel pellegrinaggio alla volta di Loreto da parte di un gruppo di devoti, sofferenti e malati nel corpo e nello spirito. La produzione è quindi finanziata dal Vaticano, il quale si occupa di fornire tutti i permessi, mentre la troupe è scelta da De Sica¹⁴. Le riprese, iniziate il 1° marzo 1944, vengono realizzate integralmente a Roma e terminano poco tempo dopo l'entrata delle truppe americane in città il 4 giugno¹⁵. Vengono inserite nei registri delle comparse oltre quattrocento persone, includendo famiglie ebraiche, ricercati politici, renitenti alla leva, che così riescono ad evitare i rastrellamenti. Lo stesso De Sica racconta che l'incarico ricevuto per la direzione del film gli permise di rigettare cordialmente i costanti inviti sia di Joseph Goebbels (1897-1945)¹⁶ sia del ministro della cultura popolare Ferdinando Mezzasoma (1907-1945) di recarsi a Venezia per dirigere la cinematografia della Repubblica Sociale¹⁷. Il costo totale della produzione rimase contenuto, circa 6.700.000 lire, nonostante l'elevato numero di figuranti e comparse. Si girò per le strade, nelle cantine della chiesa di San Bellarmino al quartiere Parioli, nella basilica di San Paolo fuori le Mura e poi, fino alla fine del film, alla Stazione Termini.

Si rincorre un modo nuovo di fare cinema, senza toni enfatici, ma con scene autentiche e dettagli realistici. E così il clima informale che si crea intorno alla produzione, probabilmente dettato dalle circostanze storiche, si coniuga con l'estrema cura delle inquadrature e delle scelte artistiche della regia. Il film è quindi permeato da un senso di collettività, rafforzata dalla compartecipazione al soggetto di diversi autori tra cui anche Adolfo Franci, Carlo Musso, Diego Fabbri e, forse, Enrico Ribulsi. La pregevole fotografia è opera di Aldo Tonti, mentre le musiche sono di Enzo Masetti, dirette da Franco Ferrara.

¹³ Cfr. Pirro 1995, pp. 37-44; Roncalli 2003; Lonero, Anziano 2004, p. 67; Melloni 2008. Com'è noto, Maria Mercader aveva conosciuto De Sica durante le riprese del film *Un garibaldino al convento* (Italia, 1942).

¹⁴ Per quanto non direttamente giustificato si rimanda ancora a Lonero, Anziano 2004.

¹⁵ Da una lettera inviata da Zavattini a Valentino Bompiani nel Natale del 1943 veniamo a sapere che lo stesso Zavattini in quei giorni stava ultimando la sceneggiatura del film (cfr. Roncalli 2003; Vanelli 2017, p. 108).

¹⁶ L'invito di recarsi a Venezia, formulato da Goebbels a De Sica, fu comunicato dal comandante tedesco della città di Roma Kurt Mälzer, probabilmente tra gennaio e febbraio del 1944 (Pirro 1995, pp. 45-48).

¹⁷ Pirro 1995, p. 48; De Sica 2004, p. 87.

3. *Il film*

La pellicola, almeno negli auspici programmatici del CCC, doveva favorire la ripresa del pellegrinaggio a Loreto, che pur essendo la mèta centrale dei fedeli nell'evo moderno, nel Novecento aveva perso il suo primato a favore di Lourdes. Il santuario della Nostra Signora di Lourdes era ormai al centro degli itinerari di fede già dalla seconda metà dell'Ottocento. I viaggi verso la località alpina francese erano alimentati da numerosi episodi miracolosi riconosciuti anche dal Vaticano. In questo quadro di sensibilizzazione dell'itinerario lauretano, De Sica stesso (e Zavattini) affermò che dovette rispettare delle linee programmatiche piuttosto rigide indicate dalla Chiesa, pur non svelando quali direttive andavano perseguite e dove c'era maggiore spazio d'autonomia. Dalle ricostruzioni delle vicende dell'avvio della produzione e dell'assegnazione dell'incarico, sembra si possa leggere tra le righe che uno degli obiettivi del film fosse di ribadire la sacralità del santuario lauretano, ma al tempo stesso, sia pure per seguire i nuovi criteri cinematografici dell'Orbis, di convergere verso una maggiore attenzione alla sofferenza, alla compartecipazione e alla speranza nei fedeli, piuttosto che perseguire un aspetto miracoloso e spettacolare. Si direbbe che il regista avrebbe dovuto tenere in debito conto la tradizione dell'UNITALSI, seguendo l'esempio del suo fondatore Tomassi (Fig. 5), che aveva inteso valorizzare con il pellegrinaggio a Lourdes (e poi a Loreto) i valori cristiani della condivisione del dolore e dell'alleviamento della sofferenza.

Quando Zavattini affermava che vi erano spazi di manovra e che si poteva trovare una soluzione adeguata alla riscrittura di parte del soggetto del film, probabilmente si riferiva proprio al fatto che rapportandosi con la storia dell'UNITALSI, lui e De Sica avrebbero potuto evidenziare meglio il sollievo della sofferenza, piuttosto che la spettacolarità degli episodi miracolosi (come forse era nella rilettura proposta in precedenza da Pratelli)¹⁸.

Che i due (e gli altri sceneggiatori) conoscessero la storia dei pellegrinaggi dell'UNITALSI è chiaro. Il film ricostruisce fedelmente l'atmosfera che si viveva all'interno di quei treni bianchi, che l'associazione organizzava periodicamente per condurre volontari, infermieri e malati minati da problemi fisici e psichici ai santuari mariani in giro per l'Europa e, negli ultimi anni, esclusivamente a Loreto. Dalle premesse, tuttavia, ci si aspetterebbe un racconto filmico incentrato nella speranza dei pellegrini di ricevere un miracolo, che viceversa non avverrà nei modi e nei tempi con cui gli spettatori e il Vaticano si potevano aspettare. La pellicola, infatti, racconta tante storie che si sovrappongono nello svolgimento del lungometraggio, che hanno come teatro comune il confessionale fatto coincidere con lo scompartimento del treno (Fig. 6). De Sica indaga nelle

¹⁸ Dalle testimonianze riportate dallo sceneggiatore Ugo Pirro si evidenzia come in un precedente copione (quello diretto da Pratelli?) il film si doveva concludere con «un gran miracolo nel santuario di Loreto» (Pirro 1995, p. 44).

pieghe delle diverse personalità dei richiedenti la grazia alla Madonna, ci rende partecipi delle loro confidenze, ascolta i loro racconti sulle cause delle menomazioni e come queste impediscano ai protagonisti di riprendere la loro occupazione quotidiana. Il racconto, o meglio, il mettere in comune la propria storia di una disagiata condizione umana è quindi una rappresentazione della realtà e una riflessione personalissima di ciascun (improvvisato) pellegrino su come un accidente possa modificare il tranquillo corso dell'esistenza personale. Ovviamente la sovrapposta realtà della guerra è un'altra "condizione" che sembra in via subliminale accompagnare il film e, per quanto non sia esplicitamente apparente, in realtà è una presenza tangibile.

Una delle poche vie d'uscita che gli sceneggiatori suggeriscono ai protagonisti è pertanto la condivisione del dolore, l'accettazione e la capacità di sostenersi a vicenda. Il treno verso Loreto quindi diviene un racconto corale all'interno del quale emergono tante storie particolari che nel film si sovrappongono una all'altra fino allo scioglimento finale. Sembra quasi una melodia contrappuntistica, che trova il suo momento risolutivo durante la celebrazione finale nella basilica.

In questo contesto le storie assumono più forza. Corrono in parallelo per poi incontrarsi e poi di nuovo dividersi. E così si comprende come il ragazzo infermo (Cristiano Cristiani) e l'orfana (Maria Mercader) che lo accompagna, lo assiste e lo sostiene (Fig. 7), erano in grado di entrare nelle simpatie di un ricco industriale, anch'egli paraplegico, che poi provvederà al loro sostentamento. Dal punto di vista della comprensione e della solidarietà, c'è anche la vicenda del giovane operaio (interpretato da Massimo Girotti), divenuto cieco a causa di un incidente sul lavoro, il quale viene accompagnato da un suo ex collega (Carlo Ninchi) tormentato dal rimorso di sentirsi responsabile del suo infortunio. Un'altra storia significativa vede protagonista un'anziana (Elettra Duscovich) che si reca alla Santa Casa per implorare la pace nella famiglia dove da tanti anni presta servizio come governante. Queste e tutte le altre (analoghe) storie sono accomunate dalla partecipazione alla suggestiva cerimonia finale, durante la quale si invoca la Madonna di Loreto per una guarigione che non avviene per i protagonisti del lungo viaggio in treno. Ma l'atmosfera che si crea nella basilica riesce a produrre quel forte sentimento comune di solidarietà che è la forza intrinseca del film¹⁹.

Emblematico è soprattutto l'episodio centrale del film identificabile con la vicenda del celebre pianista Giovanni Brandacci (interpretato da Roldano Lupi), la cui paralisi alla mano gli aveva causato l'interruzione di una luminosa carriera. L'artista si era deciso al viaggio come tentativo disperato di ricevere il miracolo della riabilitazione dell'arto, senza però alcuna convinzione di fede. Anzi, il pianista si era portato con sé una pistola, persuaso, in una folle certezza, che se tale miracolo non fosse avvenuto si sarebbe suicidato.

¹⁹ Vanelli 2017, p. 110.

Anche in questo caso ritorna il parallelismo con la vicenda umana di Giovanni Battista Tomassi, il fondatore dell'UNITALSI. Come già accennato, pure Tomassi, figlio di uno degli amministratori del principe Barberini, aveva nel lontano 1903 intrapreso un viaggio verso Lourdes nella speranza di ottenere una grazia dalla Madonna per guarire da un'artrite deformante che gli impediva di camminare. Diffidente e disamorato verso la Madonna e la Chiesa, il nobile aveva pensato che se il miracolo non fosse avvenuto si sarebbe platealmente suicidato davanti la grotta di Massabielle, dove l'Immacolata era apparsa a Bernadette. Ma vedere così tanti volontari portare le barelle degli infermi davanti alla grotta, e osservare così da vicino tutta questa manifestazione di fede verso la Vergine, fece desistere Tomassi dal proposito del gesto clamoroso. Anzi, il grande impegno che i barellieri riversavano nel trasmettere serenità ai tanti sofferenti, aveva talmente colpito Tomassi che in stazione, al momento del rientro, consegnò la pistola al padre spirituale del pellegrinaggio, monsignor Giacomo Radini Tedeschi, confidandogli della sua volontà di fondare un'organizzazione che agevolasse i viaggi dei malati a Lourdes. Al ritorno in Italia, Tomassi si adoperò per fondare una specifica associazione manifestando l'idea anche al giovane sacerdote Don Angelo Roncalli (futuro Giovanni XXIII) che lo aveva accompagnato nel viaggio.

Difficile credere che Zavattini e De Sica ignorassero questa storia, in quanto il pianista del film una volta giunto dentro il santuario lauretano attua un piano a dire poco simile a quello premeditato dal fondatore dell'UNITALSI, che prevedeva il suicidio davanti l'ingresso della Santa Casa. Pure in questo caso, la forza iconica dell'atmosfera che avvolgeva la messa dentro la basilica attiva il miracolo della rinuncia a togliersi la vita. Con una variante significativa però. Il pianista ritrova qui la forza dentro di sé di accettare la sua condizione e rinuncia al suicidio ponendo sulla mensa la pistola che gli avrebbe consentito quel gesto estremo (Fig. 8). L'accettazione della malattia e l'atto di appoggiare la pistola sull'altare era un gesto ancora più forte e sensibile di quanto non sia stato quello di Tomassi.

Forse gli sceneggiatori si erano anche ispirati all'azione collettiva del rifiuto dei fanti italiani di proseguire la guerra dopo l'armistizio del settembre 1943, gettando e seppellendo le armi nella terra. Probabilmente, quel gesto visto da molti come una capitolazione, suggestionò a tal punto De Sica e Zavattini che rividero in quell'azione da una parte l'accettazione della realtà di una sconfitta che recava con sé tutta la sofferenza fisica e psichica del conflitto, ma dall'altra la definitiva condanna della guerra estrinsecata proprio in quel gesto forte (e spontaneo) del deporre le armi nella terra. Difficile in questo caso non vedere un parallelismo nella rinuncia all'uso della pistola, visto la contemporaneità degli avvenimenti, e che è anche uno dei valori assoluti della pellicola.

Come forte era pure l'immagine del treno, che veniva amplificata da un ulteriore rispecchiarsi nell'attualità del conflitto, anche se identificativa di due momenti separati, ma drammaticamente sovrapposti. Il treno bianco è

un viaggio verso l'incognito, o meglio un tragitto effettuato nella speranza di ricevere un miracolo che, come detto, non è affatto sicuro; anzi, nella stragrande maggioranza dei casi riporterà a casa i fedeli senza ricevere alcun beneficio fisico, ma con la certezza che un tale viaggio avrebbe rafforzato la forza interiore di tutti quelli (malati e infermieri) che lo avrebbero compiuto. Ebbene il tragitto in treno anticipava (o meglio già testimoniava) il dramma dei viaggi degli ebrei verso la deportazione, come anche la triste frequenza dei treni che conducevano i militari feriti lontano dal fronte (con stati d'animo minati da una situazione di invalidità semi o permanente). Ma purtroppo la guerra non finì l'8 settembre e la cronaca della registrazione del film è lì a raccontarcela, aprendo un altro capitolo nella sequenza degli avvenimenti che forse anche imprevedibilmente il film aveva messo in moto.

4. *Gli epiloghi miracolosi*

La realizzazione del film è un'altra storia nella storia: dalla scelta dei generici, alle riprese, alle *locations*, agli avvenimenti storici che avvenivano parallelamente alle inquadrature. *La porta del cielo* è una produzione particolare anche per il reclutamento degli attori. In pratica è un mix di volti noti della cinematografia del tempo affiancati da altri, con una limitata esperienza in ruoli che nel film sono significativi. Insieme al reclutamento di un numero elevatissimo di comparse.

Tra gli attori, a parte Maria Mercader, di cui si è già diffusamente trattato e che fu scelta soprattutto per i suoi lineamenti gentili²⁰, particolarmente adatti al ruolo di aiutante che doveva ricoprire nel film, possiamo segnalare almeno Marina Berti (una delle dive del momento), Roldano Lupi, Carlo Ninchi e Massimo Girotti. Quest'ultimo, tra l'altro, premiato anche da una critica che, dopo l'uscita del film, lo considerava uno dei suoi interpreti più riusciti²¹. Al fianco di artisti professionisti, il regista e la produzione si orientarono sulla selezione di diversi attori presi dalla strada, di comparse e di figuranti. Tutto il cast è gonfiato per evitare che macchinisti e tecnici siano inviati a Venezia. La sceneggiatura fu riscritta tra il novembre 1943 e il febbraio 1944 all'Hotel Bristol di Roma (dove risiedevano in stanze diverse De Sica e la Mercader) da Cesare Zavattini, con la collaborazione di Diego Fabbri e Adolfo Franci.

Le ambientazioni del film vennero scelte dal direttore artistico D'Amico con il consenso di De Sica²². Gli interni dei vagoni del "treno bianco" furono allestiti negli spazi parrocchiali della chiesa di San Bellarmino a piazza Ungheria. Per la ripresa degli esterni, delle scene in movimento e di raccordo furono scelte alcune

²⁰ Pirro 1995, p. 37.

²¹ Pietrangeli 1945.

²² De Sica 2004, pp. 86-88; Lonero, Anziano 2004, pp. 158, 185.

strade secondarie della città o i cortili delle chiese. Esse erano previste dopo la Pasqua del 1944, ma la maggior parte vennero realizzate dopo il 5 giugno, quando ormai gli americani erano entrati in città. Anche le ambientazioni alla stazione Termini vennero effettuate dopo il 5 giugno, mentre tutta la parte del film che doveva essere girata a Loreto fu invece filmata nella basilica di San Paolo fuori le Mura, prescelta soprattutto per la sua extra-territorialità. Qui, infatti, le truppe d'occupazione tedesca non potevano entrare, ma nonostante la garanzia di diritto, la basilica e il convento furono occupati due volte: il 9 settembre 1943 e, in maniera più grave, il 3 e 4 febbraio 1944 da parte dei componenti italiani della temibile banda di Pietro Koch²³. Nella basilica si era data ampia ospitalità e rifugio a militari, ebrei, attivisti politici, spesso travestiti da chierici. C'erano stati pure arresti e perquisizioni, che non erano contemplati dal diritto internazionale e dai regolamenti dei trattati lateranensi stipulati dalla Santa Sede con l'Italia nel 1929. Per la violazione dell'extraterritorialità ci furono grandi proteste internazionali e, forse, proprio perché la rappresaglia della "banda Koch" era stata recente e le successive reiterate lamentele della Santa Sede per l'occupazione non autorizzata erano state piuttosto numerose, agli inizi della primavera del 1944 la produzione riteneva San Paolo un sito piuttosto sicuro rispetto ad altre basiliche e luoghi pii dove le rappresaglie non si erano ancora manifestate.

Nonostante questo clima precario, i generici, gli attrezzisti e tutti gli infiltrati nella troupe assoldati per la produzione del film non si comportarono in maniera irreprensibile. Tra una pausa e l'altra delle riprese sia nella chiesa, sia nei luoghi annessi, spesso si lasciavano andare ad atteggiamenti dissoluti, per di più sporcando e insudiciando senza curarsi di ripulire, cosa che veniva fatta dai chierici dell'abbazia durante le ore del coprifuoco quando, poco prima delle ore 18, quell'esercito di "lanzichenecchi" come ebbe modo di definirli poi De Sica²⁴, ritornava a casa. Ovviamente chi non aveva il lasciapassare per girare in città, come gli ebrei e i perseguitati politici, anche durante il coprifuoco rimaneva nascosto nell'abbazia²⁵.

Fuori della basilica la situazione in città non era per nulla tranquilla. Si erano infatti succeduti bombardamenti aerei delle truppe alleate che mettevano a dura prova gli spostamenti e l'approvvigionamento del materiale tecnico per le riprese. Per quanto il CCC garantisse una attrezzatura cinematografica rilevante, a maggio si guastarono dei gruppi elettrogeni che furono sostituiti con alcuni prelevati alla stazione ferroviaria Ostiense. Anche le pellicole, almeno in

²³ Pietro Koch fu a capo di un reparto speciale di polizia della Repubblica Sociale Italiana, noto come "banda Koch", durante gli anni dell'occupazione tedesca di Roma. Egli operò prevalentemente nell'Urbe (ma per un breve periodo anche a Milano) compiendo numerosi crimini e torture contro prigionieri e oppositori politici.

²⁴ Leprohon 1966, p. 27.

²⁵ Una ricostruzione di questi mesi complessi, insieme alla descrizione delle occupazioni della basilica di San Paolo, è compresa nel libro di Riccardi 2012, pp. 164-193.

base alle testimonianze orali della famiglia De Sica, terminarono e gli ultimi giorni delle riprese nella basilica di San Paolo, prima dell'arrivo degli americani, furono girati (a vuoto) senza pellicola²⁶.

Dopo il 5 giugno le riprese nella basilica si conclusero con grande rapidità. Si girarono le scene della messa finale, nella quale una luce crepuscolare ammantava la sacralità della navata espandendosi per tutta la chiesa (Fig. 9). I fedeli, interpretati dalle numerose comparse, erano uniti e confusi nell'attesa di guarigioni miracolose che dovevano allietare gli infermi e i protagonisti del film.

Le inquadrature si soffermano sui volti ora smorti, ora sorridenti dei pellegrini giunti a Loreto con il treno bianco, che si sovrappongono e si annullano nella folla dei credenti, con le loro preghiere e i loro gesti ripetitivi dettati dalla superstizione. È in questa scena finale che De Sica ci trasmette un'immagine concreta dell'attesa: la chiesa, che non è ricoperta di preziose decorazioni, è pervasa dai barlumi serali punteggiati dalla luce di centinaia di candele accese che conciliava con la preghiera e con la speranza.

In questo clima, un miracolo in realtà avviene: una donna si alza dalla sua sedia a rotelle e percorre tutta la navata della chiesa sino all'altare sostenuta, senza essere toccata, da un nugolo di suore vestite di bianco che la spingono idealmente verso la mensa, dove lei depone le stampelle (Fig. 10). Ripercorrendo a ritroso con le proprie gambe la navata, la miracolata viene seguita di nuovo dalle religiose a cui si uniscono una donna con il suo bambino in braccio (in un'allegoria dell'umanità in cammino, che richiama il dipinto della *Fiumana* di Giuseppe Pellizza da Volpedo²⁷), insieme a molti malati che la seguono, ma che la grazia non l'hanno ricevuta (Fig. 11).

Per tutti gli altri la speranza non è identificata, quindi, da un miracolo che, come nella vicenda del fondatore dell'UNITALSI, non arriva, ma è piuttosto da ricercarsi nella luce che traspare nei volti dei fedeli dai quali comprendiamo che un miracolo è avvenuto sia per la loro presenza sia per la loro maturazione interiore. E così la partecipazione coinvolgente alla messa contribuiva a far ritrovare sé stessi divenendo così, questo aspetto interiore, il prodigio più grande.

La conclusione delle riprese nella basilica andò in parallelo con la storia della città. Le comparse, gli attori, gli operatori uscirono dalle scene costruite nella basilica senza alcun rimpianto da parte dei prelati di San Paolo e del Vicariato che, anzi, sulla base di quell'esperienza negarono le riprese cinematografiche nelle chiese per molti anni, fatta eccezione per le inquadrature di *Roma città aperta* di Roberto Rossellini²⁸.

²⁶ De Sica 2008, p. 123.

²⁷ Anche il riferimento a Giuseppe Pellizza da Volpedo (1868-1907), in particolare al dipinto *Fiumana*, piuttosto che al successivo *Quarto Stato* non sembra casuale. Come è noto il pittore, per l'indifferenza della critica verso delle composizioni che si ritenevano troppo tristi, si suicidò con un colpo di rivoltella.

²⁸ Pirro 1995, pp. 201-203.

Ma quando la porta della basilica si aprì per far uscire quel gruppo di commedianti che avevano profanato un luogo sacro, contemporaneamente le ante si aprirono a un altro gruppo di persone, associate solo numericamente alla troupe, identificabili con ebrei, renitenti alla leva e rifugiati politici che tornarono ad abbracciare la città. E questo fu il vero miracolo della Madonna di Loreto.

5. *Titoli di coda: il destino critico di un film incompreso*

Il film uscì nelle sale il 15 febbraio 1945, prima della liberazione di Milano del 25 aprile, ed ebbe un'effimera distribuzione²⁹ (Fig. 12). A monte delle spese di produzione di circa 6.700.000, la pellicola incasserà poco più di 8.000.000 di lire, un risultato discreto seppure il bilancio fosse in positivo³⁰. La modesta risposta di pubblico era tuttavia frutto degli eventi. In effetti, chi avrebbe voluto vedere, negli ultimi mesi di guerra, un film così riflessivo e sofisticato che mostrava le lacerazioni interiori di feriti, malati e sofferenti? La voglia di svago e di un ritorno alla normalità degli spettatori erano state presumibilmente il maggior nemico della pellicola che in quei mesi non fu compresa appieno dalla critica e dalla produzione vaticana³¹.

Lo stesso De Sica nel suo diario annotava come *La porta del cielo* «ebbe uno sfruttamento molto limitato [...] e me ne dispiacque molto, in quanto il film aveva delle qualità di forte umanità e di grande commozione»³². In un'altra tarda testimonianza del 1972, invece, il regista pur confermando la qualità del film valutò negativamente la scena finale del miracolo della donna³³, che viceversa, insieme al mancato suicidio del pianista, è uno dei passaggi più poetici del film. Ma tutta la sequenza finale dei pellegrini nella chiesa è sofisticata e

²⁹ Barilli, Nuzzi 1997, I, p. 27. Da segnalare che una prima proiezione del film, riservata alle autorità ecclesiastiche, avvenne a Roma il 21 dicembre 1944 (Della Maggiore, Subini 2017, p. 15). Dopo il secondo conflitto mondiale, il film fu apprezzato dai critici francesi e fu distribuito a Parigi dal 10 ottobre 1948 in esclusiva al Ciné Opéra. Curiosamente la stampa locale lasciò intendere che il pellegrinaggio era diretto a Lourdes (cfr. Leprohon 1966, pp. 27-28).

³⁰ Cfr. Pirro 1995, p. 51; Lonero, Anziano 2004, pp. 104-105, 136-137.

³¹ Le numerose recensioni coeve sottolineavano come nel film, nonostante una certa frammentarietà delle storie, si coglievano le speranze e le delusioni dell'essere umano. In pratica la sensibilità del regista emergeva malgrado le difficoltà di girare un film complesso e articolato durante l'occupazione tedesca della città. Tale giustificazione forse toglie una libertà di giudizio verso il film, che viceversa presenta atmosfere intense e persegue un'attenta indagine psicologica dentro la personalità dei singoli protagonisti. Esemplificativa di un giudizio comune è l'analisi di Ennio Flaiano che sottolineava come *La porta del cielo* narra di miracoli, ma «il primo miracolo – mi sembra – è lo stesso film, portato a termine dopo sette mesi di lavorazione attraverso incredibili difficoltà» (cfr. Flaiano 1945, ripubblicata poi in Flaiano 1978).

³² De Sica 2004, p. 88.

³³ De Sica 1972; Curle, Snyder 2000, pp. 38-39.

ricca di citazioni artistiche e allegoriche. Per certi versi buona parte dell'epilogo anticipa alcuni passaggi di successivi film onirici firmati da Zavattini e De Sica quali *Miracolo a Milano* (1951) o *Il giudizio universale* (1961), come peraltro evidente dalla scena dell'ingresso simultaneo dei numerosi fedeli nella chiesa o dalla voce fuori campo di un sacerdote che invita alla preghiera (la voce è chiaramente quella dello stesso De Sica).

I frangenti significativi del finale sono numerosi, come ad esempio la presenza di un frate francescano che dinanzi a una parete della chiesa (che richiama alla memoria quella della facciata di Loreto³⁴), prega inginocchiandosi con il volto verso il cielo e le braccia aperte dirette verso il basso (Fig. 13). La figura del religioso è una diretta ripresa di San Francesco che riceve le Stimmate. Un fermo immagine ideato dagli sceneggiatori mostra il frate circondato a distanza da ali di fedeli in una posa che fa diretto riferimento all'analoga composizione pittorica del Guercino (1591-1666) conservata a Ferrara di cui, probabilmente, ne era a conoscenza Zavattini³⁵. Il viso del frate verso il cielo, le braccia aperte nell'atto di raccomandarsi al divino, sono un preludio a un imminente miracolo che si dovrebbe attuare nell'atmosfera colma di sofferenza che si respira all'interno della chiesa³⁶.

Anche la sequenza dei passi che compie la donna miracolata, dopo essersi alzata dalla carrozzella e aver abbandonato sull'altare le stampelle, è un altro dei momenti centrali del film in cui la fede e la sublimazione estetica si sovrappongono. Il cammino (quasi) a passo di danza che la guarita compie verso la mensa, circondata da numerose suore che le fanno da corona muovendosi a scatti lentamente avanti e indietro, sono a tutti gli effetti una coreografia tipica degli "atti bianchi" dei balletti di repertorio ottocenteschi³⁷. Le religiose sembrano essere delle ballerine, che avanzando e arretrando in punta dei piedi,

³⁴ Il fondale posticcio alle spalle del frate francescano è una ripresa, forse operata da Salvo D'Angelo, della facciata corinzia di una chiesa immaginata da Sebastiano Serlio (1475-1554) nel XVI secolo (cfr. Serlio 1537, tav. LIII). La soluzione è piuttosto simile alla facciata della basilica lauretana di Giovanni Boccacini (1520 c.-1580).

³⁵ Il Guercino dipinse diversi dipinti dello stesso soggetto, ora conservati in alcune località emiliano-romagnole.

³⁶ La postura con le mani aperte del frate francescano inginocchiato ricorda pure il celebre quadro di Francisco Goya (1746-1828) intitolato *3 maggio 1808*. Non conosciamo se gli sceneggiatori avessero pensato a un parallelismo della scena del film con il significato del dipinto che, come è noto, ritrae un plotone d'esecuzione nel clima della ribellione della popolazione madrilenza all'occupazione militare francese. Anche in questo caso i personaggi del dipinto raccontano un caleidoscopio di sentimenti allo stesso modo presenti nella popolazione romana in quei drammatici giorni del 1944: rabbia, sconforto, disperazione e rassegnazione. Queste emozioni si possono rileggere anche nelle preghiere, recitate con le braccia aperte (Fig. 14), che papa Pio XII rivolse al cielo durante i bombardamenti di Roma del 1943.

³⁷ Gli "atti bianchi" sono spesso la sezione finale di alcuni balletti ottocenteschi nei quali la protagonista è circondata da ballerine eteree, rappresentate nel costume da abiti bianchi (i tutù) e qui associabili alle vesti bianche delle suore. L'atmosfera che pervade questi atti è immateriale e irrealista ed è dominata dal buio che viene infranto dalle scie luminose bianche costituite dai movimenti ritmici del corpo di ballo.

chiudono ritmicamente le loro mani verso il torace, quasi a custodire nell'intimità del proprio cuore la partecipazione a quell'episodio miracoloso. I movimenti a semicerchio, che disegnano forme geometriche predefinite, evidenziano la relazione tra quello che si potrebbe identificare con il corpo di ballo (le suore candidamente vestite di bianco) e la prima ballerina (la miracolata con l'abito scuro), ormai in grado di camminare da sola. Il movimento del ritrarsi a sé (portando le mani al petto) delle suore è diametralmente opposto a quello che convenzionalmente compiono le danzatrici quando saltando di solito aprono le braccia per mostrare il torace. In questo modo gli autori vogliono ribadire la preferenza data all'interiorità rispetto alla spettacolarità dell'episodio miracoloso. Così, a ben vedere, in questa scena finale si possono ritrovare rimandi a diversi "atti bianchi" dei balletti di Petr Ciajkovskij (1840-1893), come pure alla *Giselle* di Théophile Gautier (1811-1872) e Adolphe-Charles Adam (1803-1856)³⁸, ma nel quadro di una rivisitazione e reinterpretazione profonda operata da De Sica, Zavattini e Salvo D'Angelo.

In questo contesto, che si potrebbe quindi definire coreografico, si attua poi un'altra sovrapposizione-contrapposizione tra il pianista desideroso suicida (e vero protagonista del film) e la folla dei pellegrini che, procedendo in direzione opposta, si dirigono verso l'uscita dalla chiesa e creano uno dei motivi tipici dei balletti ottocenteschi, ossia l'uscita "a fontana". In questo passaggio vi è un nuovo ribaltamento della scena, identificabile nel procedere dell'aspirante suicida interpretato da Roldano Lupi, che guardandosi intorno e sorpreso dal fervore dei credenti, osserva l'altare e solitario lo raggiunge salendo lentamente i gradini. Poi, dopo un ultimo sguardo alla Madonna, come già accennato in precedenza, decide di deporre la pistola sulla mensa, desistendo dal proposito del suicidio. E questo è senz'altro il miracolo centrale della storia tracciata da De Sica e Zavattini.

In conclusione si potrebbe constatare come il film, rileggendo nei miracoli la forza della speranza e della comprensione, è la metafora dell'auspicata conclusione della guerra. Ma nonostante i tanti sottesi significati, *La porta del cielo* è ancora oggi ritenuto – ingiustamente – solo il preludio al neorealismo dei successivi film del duo De Sica-Zavattini come *Sciuscià* (del 1946) e *Ladri di biciclette* (del 1948), nell'attesa che un restauro della pellicola e una più ampia revisione critica non gli restituiscano il ruolo che doverosamente gli spetta nella storia del cinema italiano.

³⁸ In quest'ultimo balletto, sono ravvisabili alcune tangenze con il film, sia per la volontà da parte della prima ballerina di non farsi toccare da nessuno prima di impazzire, sia per la coreografia della scena finale che è analoga all'epilogo del film.

Riferimenti bibliografici / References

- Arcidiacono E. (2017), *La verità sulla foto di Pio XII nella Roma bombardata*, «Famiglia Cristiana», 19 luglio.
- Barilli R., Nuzzi P., a cura di (1997), *Cesare Zavattini. Una vita in mostra*, catalogo della mostra (Roma, 21 maggio-27 giugno 1997), 2 voll., Bologna: Edizioni Bora.
- Borghi M. (1978), *Appunti per una monografia sulla vita e sull'opera di Esodo Pratelli: pubblicati in occasione della Mostra antologica presentata nella Galleria "L'Agostiniana" di Roma e a Palazzo Trisi di Lugo di Romagna: marzo-aprile 1978 e maggio 1978*, Roma: Cevar.
- Boutier J. (2018), *Le séjour romain des jeunes "grand-touristes" au XVIII^e siècle*, in *Le Grand Tour et l'Académie de France à Rome. XVII^e-XIX^e siècles*, sous la dir. De É. Beck-Saiello, J.-N. Bret, Paris: Hermann, pp. 69-94.
- Burke F., a cura di (2017), *A Companion to Italian Cinema*, Chichester: John Wiley & Sons.
- Curle H., Snyder S., a cura di (2000), *Vittorio De Sica. Contemporary Perspectives*, Toronto: University of Toronto Press.
- De Berti R., a cura di (2017), *I cattolici nella fabbrica del cinema e dei media: produzione, opere, protagonisti (1940-1970)*, Milano: Università degli Studi di Milano (Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia, I, 2).
- De Sica C. (2008), *Figlio di papà*, Milano: Mondadori.
- De Sica V. (1972), *Vittorio De Sica. Interview*, in *Encountering Directors*, edited by T.C. Samuels, New York: Capricorn Books, republished as *Interview With Vittorio De Sica*, in Curle, Snyder 2000, pp. 30-49.
- De Sica V. (2004), *La Porta del Cielo. Memorie 1901-1952*, Cava de' Tirreni: Avagliano.
- Della Maggiore G., Subini T. (2017), *Cattolicesimo e cinema: cronologia*, in De Berti 2017, pp. 13-19.
- Flaiano E. (1945), *La porta del cielo*, «Domenica», II, n. 18, 6 maggio, p. 5.
- Flaiano E. (1978), *Lettere d'amore al cinema*, Milano: Rizzoli, pp. 74-75.
- In tema di epurazione. L'ordinanza del Governo alleato (1945)*, «Corriere della Sera», 28 giugno, p. 2.
- Leprohon P., a cura di (1966), *Vittorio De Sica*, Paris: Seghers.
- Lonero E., Anziano A. (2004), *La storia della Orbis-Universalis. Cattolici e neorealismo*, prefazione di D.E. Viganò, Cantalupo: Effatà.
- Melloni A. (2008), *De Sica il finto film e gli ebrei salvati*, «Corriere della Sera», 18 novembre, p. 49.
- Pietrangeli A. (1945), *La porta del cielo*, «Star», II, 15, 3 maggio, p. 6.
- Pirro U. (1995), *Celluloide*, Torino: Einaudi.
- Pruzzo P., Lancia E. (1983), *Amedeo Nazzari*, Roma: Gremese.
- Raffo G.S.I. (2002), *I pellegrinaggi della Speranza*, «La Civiltà Cattolica», CLIII, vol. IV, 3658, 16 novembre, pp. 377-383.

- Riccardi A. (2012), *L'inverno più lungo. 1943-44: Pio XII, gli ebrei e i nazisti a Roma*, Roma-Bari: Laterza.
- Roncalli M. (2003), *Lo strano dietrofront della Chiesa*, «Corriere della Sera», 19 agosto, p. 37.
- Santarelli G. (2016), *Loreto. L'altra metà di Nazareth*, Milano: Edizioni Terra Santa.
- Serlio S. (1537), *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici (libro IV)*, Venezia: Francesco Marcolini.
- Vanelli M. (2017), *Italian Cinema and Catholicism: From Vigilanti cura to Vatican II and Beyond*, in *A Companion to Italian Cinema*, edited by F. Burke, Chichester: John Wiley & Sons, pp. 104-120.

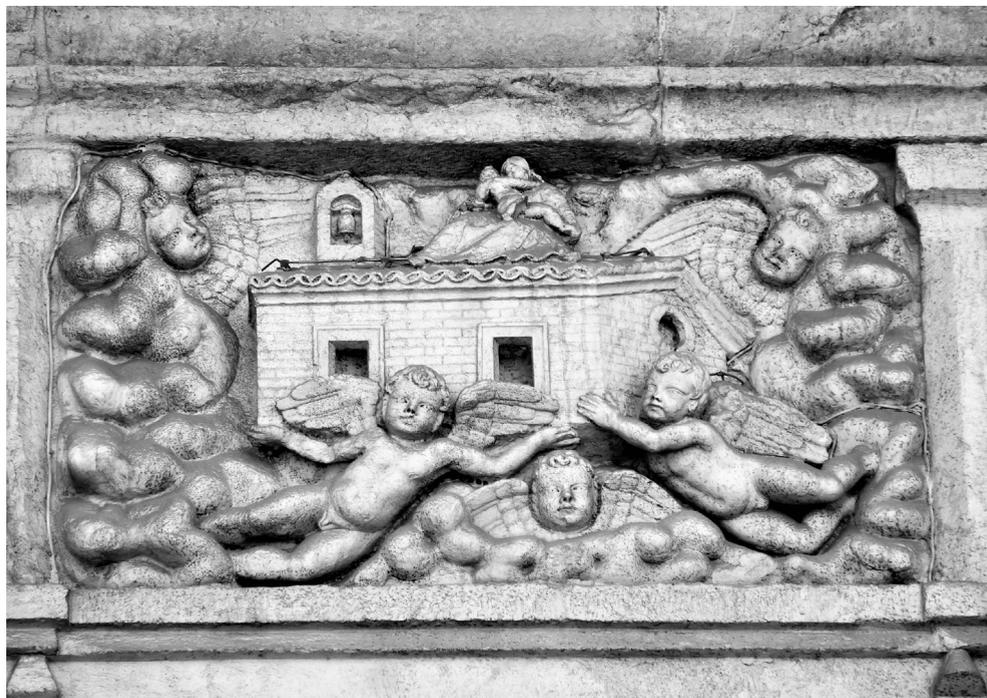
Appendice

Fig. 1. Dettaglio del fregio della trabeazione del palazzo apostolico di Loreto (foto G. Bonaccorso)



Fig. 2. Pellegrinaggio UNITALSI a Loreto, foto d'epoca



Fig. 3. Vittorio De Sica e Cesare Zavattini



Fig. 4. Monsignor Giovanni Battista Montini (in primo piano) e Vittorio De Sica durante la ripresa de *La porta del cielo* nell'aprile del 1944 (da Lonero, Anziano 2004)



Fig. 5. Il fondatore di UNITALSI, Giovanni Battista Tomassi, in una foto d'epoca



Da sinistra: Fig. 6. Una sequenza dello scompartimento del treno bianco diretto a Loreto, da *La porta del cielo*, 1944; fig. 7. Maria Mercader (accompagnatrice) e Cristiano Cristiani (bambino paraplegico) in una scena de *La porta del cielo*, 1944; fig. 8. Roldano Lupi (il pianista Giovanni Brandacci), rinunciando al suicidio, depono la pistola sull'altare, da *La porta del cielo*, 1944



Da sinistra: Fig. 9. Una sequenza dei fedeli in preghiera nel santuario della Madonna di Loreto (ma in realtà si tratta della navata centrale di San Paolo fuori le Mura), da *La porta del cielo*, 1944; fig. 10. Inquadratura dell'adagiamento delle stampelle sulla mensa, da *La porta del cielo*, 1944; fig. 11. Una immagine dei fedeli che circondano la donna miracolata che esce dalla chiesa con le sue gambe, da *La porta del cielo*, 1944



Fig. 12. La locandina del film *La porta del cielo*, particolare, 1944

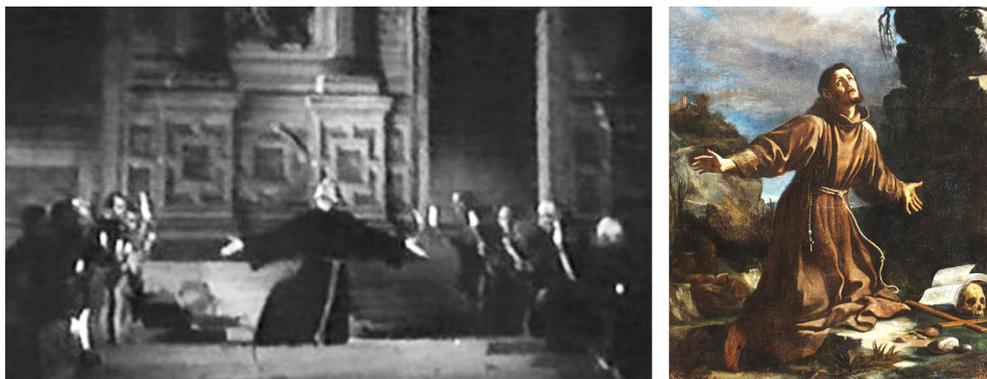


Fig. 13. Confronto tra la sequenza del film che mostra un frate francescano che invoca la guarigione dei pellegrini e un particolare del dipinto del Guercino che rappresenta San Francesco che riceve le Stimmate (Ferrara, chiesa delle Stimmate, 1632)



Fig. 14. Pio XII in preghiera immerso nella folla davanti la basilica di San Giovanni in Laterano dopo il secondo bombardamento su Roma del 13 agosto 1943 (da Arcidiacono 2017)

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor in-chief

Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia

Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano

Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli

Stefano Della Torre, Politecnico di Milano

Michela di Macco, Università di Roma "La Sapienza"

Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre

Serge Noiret, European University Institute

Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"

Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Girolamo Sciallo, Università di Bologna

Texts by

Giuliana Altea, Francesco Bartolini, Elisa Bernard, Giuseppe Buonaccorso,

Francesco Capone, Giuseppe Capriotti, Eliana Carrara, Mirco Carrattieri,

Mara Cerquetti, Michele Dantini, Pierluigi Feliciati, Angela Maria La Delfa,

Rita Pamela Ladogana, Luciana Lazzeretti, Sonia Merli, Enrico Nicosia, Silvia Notarfonso,

Stefania Oliva, Caterina Paparello, Claudio Pavone, Sabina Pavone, Pietro Petrarola,

Alessandra Petrucci, Francesco Rocchetti, Daniele Sacco, Gaia Salvatori

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

