

Anna Miller-Klejsa

Uniwersytet Łódzki

 <https://orcid.org/0000-0003-4120-7035>

anna.miller@uni.lodz.pl

La ricezione dei film di Roberto Rossellini nei periodici cinematografici polacchi dal 1946 al 1956

The Reception of Roberto Rossellini's Films in Polish Film Journals, 1946-1956

Abstract: In this article I focus on examining the reception of Roberto Rossellini's films in Polish film journals (period: 1946-1956) and cultural magazines. The analysis shows that while Rossellini's first post-war film – *Roma città aperta* – was positively received in the People's Republic of Poland until 1949, from the early 1950s onwards – i.e. during the Stalinist period – there was a rather critical turn, as Soviet cinema and the poetics of socialist realism came to the fore. From this moment on, Italian neo-realism was accused of pessimism and of having lost its “great revolutionary prospects”. This critical attitude changed during the so-called thaw period, when neorealism became a kind of reference model. However, because of their explicit religious themes, some neo-realist films were not allowed by the censorship in the Polish film circuit; as a consequence, some Rossellini's films were never screened in cinemas in the People's Republic of Poland.

Keywords: Italian cinema, neorealism, Roberto Rossellini

La politica della Repubblica Popolare di Polonia ha condizionato diversi contesti siano loro politici, sociali ed economici. Questo è stato particolarmente evidente dopo la Seconda guerra mondiale, quando il partito comunista ha dapprima mantenuto una parvenza di partecipazione al gioco democratico (fino al 1948), per poi monopolizzare gran parte della vita sociale attraverso la creazione di uno stato totalitario sulla falsa riga del modello sovietico di Stalin. Per approfondire il contesto attraverso ulteriori considerazioni è importante ricordare che uno degli elementi di

questa struttura di potere fu il monopolio statale della cultura cinematografica – sia in termini di produzione, distribuzione che cinema. Come risultato di un decreto del novembre 1945, tutte e tre le sfere di attività sono state concentrate in un'unica impresa statale – “Film Polski” (Film Polacco fino al 1950) e “Centralny Urząd Kinematografii” (fino al 1957). Una delle sue unità, cioè “Centrala Wynajmu Filmów” (Agenzia Centrale di Cinematografia) fu l'unica in Polonia a poter importare film, così come produrre e distribuire pellicole. Centrala Wynajmu Filmów sorvegliava la rete dei cinema di proprietà statale (i proprietari privati erano stati espropriati), mentre Filmowa Agencja Wydawnicza tutelava le pubblicazioni legate al cinema: riviste e altri materiali promozionali.

Anche se gli addetti della politica culturale di Stalin erano contrari ai film cosiddetti “degenerati” dei paesi dell'Europa occidentale, allo stesso tempo erano in grado di notare che alcuni film “progressisti”, specialmente quelli di produzione francese o italiana, “non contenevano necessariamente una carica ostile che avrebbe impedito il processo di formazione della coscienza umana”¹. Come dimostrano le cifre, tale approccio ebbe a condizionare le decisioni sull'importazione: su un totale di 70 titoli provenienti dai paesi capitalisti per la distribuzione in Polonia tra il 1949 e il 1954, ben oltre la metà erano film prodotti in Italia o in Francia (26 francesi e 15 italiani più alcune coproduzioni). Così, si può dire che entrambe le cinematografie sono state trattate piuttosto favorevolmente, come se fossero capitaliste, ma “sulla strada del progresso”². Gli spettatori polacchi potevano non solo guardare i film neorealisti, ma anche familiarizzare con molti dei postulati teorici di questa tendenza, che venivano pubblicati spesso nella stampa cinematografica.

In questo saggio affronterò il tema della ricezione polacca dei film di Roberto Rossellini (fino al 1956), concentrandomi principalmente – e non esclusivamente – su recensioni e altri articoli pubblicati su *Film*, la più importante rivista cinematografica dell'epoca, oltre che su *Gazeta Filmowa* e *Kwartalnik Filmowy*. Il caso dei film di Rossellini mi sembra particolarmente importante perché le opinioni su di essi cambiarono con il passare degli anni (così come la valutazione di tutta la tendenza neorealista), e la maggior parte delle produzioni realizzate da Rossellini fino al 1956 furono sospese dalla censura.

Per quanto riguarda il primo decennio del dopoguerra, si possono distinguere tre momenti principali della ricezione di questa specifica tendenza

¹ Verbale della riunione degli attivisti Film Polski del 28.01.1950. AAN, MKiS, GDFF, t. 141, k. 9. Se non indicato diversamente, tutte le citazioni sono da intendersi come a cura dell'autore.

² Per saperne di più, cf. K. Klejsa, „Świat, który przewyżczamy i pozostawiamy za sobą. Import, rozpowszechnianie i widownia filmowa z krajów kapitalistycznych w Polsce Ludowej w latach 1949-1956 w świetle badań archiwalnych”, *Kwartalnik Filmowy* 2019, n° 108, p. 29-52.

italiana strettamente connessi alla politica culturale del Paese. Questa politica era una delle manifestazioni della politica della “guerra fredda” e delle sue varie dinamiche. Il periodo tra il 1946 e il 1948 è stato un periodo di relativa libertà per quanto riguarda la politica culturale. Un lasso di tempo in cui i cinema polacchi hanno proiettato un numero considerevole di film provenienti dai paesi capitalisti. Dopo il dicembre del 1948, quando il Partito Operaio Polacco (PPR) e il Partito Socialista Polacco (PPS) si sono uniti per formare il Partito Operaio Unito Polacco (PZPR), i comunisti hanno dominato completamente la vita politica in Polonia. La direzione del partito intensificò le attività di propaganda, insieme all’assunzione del controllo sui successivi segmenti della vita pubblica e l’espansione della censura. Dal 1949 alla fine del 1954, il repertorio cinematografico in Polonia è stato costruito quasi esclusivamente sui film importati dei paesi della democrazia popolare. Il disgelo – che in Polonia è iniziato alla fine del 1954, un anno dopo che morisse Stalin – ha dato il via ad un graduale afflusso di nuovi film dai paesi capitalisti, anche se la vera svolta nella politica di repertorio si è compiuta dopo il 1956.

Il neorealismo italiano è stato uno di quei fenomeni del cinema del dopoguerra che il sistema politico della Repubblica Popolare di Polonia ha permesso di far circolare in una forma relativamente completa. Tra il 1946 e il 1956, più di 20 lungometraggi neorealisti sono stati proiettati nei cinema polacchi, su un totale di 30 lungometraggi italiani – un numero relativamente alto rispetto alle produzioni di altri paesi europei. La prima notizia sul film neorealista nella stampa polacca compare sul 7° numero di *Film*. Jerzy Toeplitz, nel suo servizio dal festival di Cannes, fa riferimento ad “un grande film sul movimento della Resistenza, ovvero *Roma, città aperta*”³. L’anno seguente, ancor prima che i primi film italiani fossero apparsi sugli schermi polacchi, la stessa rivista ha pubblicato articoli più lunghi sull’argomento in questione. Facendo uso del termine “realismo italiano”, Toeplitz ha sottolineato la riduzione delle scene girate in atelier come una caratteristica dei nuovi film italiani, ma infine diede più spazio al soggetto dei film: “Dopo la lunga prigionia del fascismo, quando si doveva costantemente mentire e spiegare che le cose andavano più che bene, è arrivato un momento di verità. [...] La miseria delle masse proletarie, i disordini morali, le difficoltà politiche – tutto questo viene mostrato vividamente sul grande schermo”⁴.

I primi film neorealisti italiani sono apparsi in Polonia nel 1948, quindi nell’ultimo anno in cui le nuove produzioni dei paesi occidentali potevano essere viste su un maggior numero di schermi. Sia *Sciuscià* che *Il sole sorge*

³ J. Toeplitz, „Cannes 1946”, *Film*, 1946, n° 7, p. 8-9.

⁴ J. Toeplitz, „Linie rozwojowe sztuki filmowej”, *Film*, 1947, n° 31-32, p. 7.

ancora uscirono in Polonia in un momento cruciale – quando la cortina di ferro si stava formando, e la dottrina del realismo socialista (formulata da Andrei Zhdanov nel 1934) veniva introdotta nella cultura polacca come unico modello accettabile di rappresentazione del reale. Era di natura normativa – presupponeva che i conflitti presentati nei film di finzione non solo dovessero rappresentare il mondo in termini di lotta di classe, ma anche mostrare la via per sconfiggere l'ideologia "reazionario-borghese" attraverso il lavoro collettivo dei membri del movimento operaio. L'annuncio dell'introduzione dell'estetica socialista-realista è stato delineato nel discorso tenuto dal primo segretario del partito, Bolesław Bierut, nel dicembre 1948 al già menzionato congresso di unificazione dei partiti dei lavoratori. Il congresso è stato un evento importante per la ricezione polacca del neorealismo, anche perché uno degli eventi è stata la proiezione del film *Il sole sorge ancora*, definito da Jerzy Płażewski come "un eccellente esempio di realismo socialista"⁵.

444

Questo e altri esempi illustrano che i film italiani, quando apparivano sugli schermi polacchi, erano visti e apprezzati soprattutto sotto il punto di vista politico. Le innovazioni legate all'originalità dello stile visivo sono state talvolta menzionate, ma marginalmente. Forse perché sarebbe piuttosto difficile identificare caratteristiche applicabili a tutti i film inclusi nel neorealismo senza far eccezione. Si è scritto molto anche sulla complessità di questa tendenza in Italia. Nel 1951 Luigi Chiarini ha osservato scherzosamente che: "Il neorealismo di Zavattini non è quello di De Santis, e questo non ha nulla a che vedere con quello di Germi, che d'altronde non ha punti di contatto con Rossellini, come questi si differenzia nettamente da Visconti, e tutti insieme non rispondono al concetto che del neorealismo ha Barbaro"⁶. Negli articoli polacchi sul neorealismo, i film neorealisti non venivano descritti secondo la chiave d'autore. Il modello interpretativo più importante divenne la ricerca di somiglianze e differenze con i film dell'URSS, visti come modello da seguire dagli altri paesi comunisti.

Roma, città aperta

Nello stato comunista, il simbolo della "reazione borghese" era la Chiesa cattolica – non solo un simbolo, ma anche un nemico reale, dato che dopo l'eliminazione dell'opposizione politica, la Chiesa era l'unico nemico inter-

⁵ J. Płażewski, „Dwugłos o filmie Słońce wschodzi”, *Odrodzenie*, 1948, n° 51-52, p. 14.

⁶ L. Chiarini, «La crisi c'è», *Filmcritica*, 1951, n° 5, p. 148. Cit. S. Parigi, «Neorealismo: le avventure di una parola», in *Storia del cinema italiano*, vol. VII 1945 / 1948, C. Cosulich, Marsilio (ed.), Edizioni di Bianco & Nero, Roma – Venezia, 2003, p. 95.

no per le autorità della Polonia popolare. Aveva la capacità organizzativa e finanziaria di opporsi alla propaganda del Governo, almeno in una certa misura, e per gran parte della società (oltre il 90% dei polacchi si definiva cattolico) era una sorta di garanzia di libertà. La stampa e la radio di Stato hanno ripetuto vari slogan sul "volto anti-polacco del Vaticano" e sulle attività "ostili alla Polonia" da parte di preti e vescovi. Il conflitto si è intensificato nel 1953, dopo la morte di Stalin e prima del disgelo. Nel maggio 1953 i vescovi hanno inviato una lettera al Governo della Repubblica Popolare di Polonia chiamata "Non possumus", in cui hanno descritto le manifestazioni della lotta del Governo contro la Chiesa – rimozione della religione dalle scuole, costringendo i preti a giurare fedeltà allo stato e liquidazione delle pubblicazioni cattoliche. In risposta, le Autorità hanno arrestato il Primate Stefan Wyszyński, che è stato rilasciato dopo tre anni, nel 1956.

La stampa cinematografica ha pubblicato con entusiasmo le dichiarazioni dei critici, che suggerivano che il clero rappresentasse una minaccia alla libertà artistica e alla libertà di espressione. Umberto Barbaro, in un'intervista del 1948 (rilasciata dopo le elezioni di aprile in Italia e il suo licenziamento dal Centro Sperimentale), scriveva: "Il futuro del cinema italiano sembra minacciato. La situazione economica dell'Italia è difficile, la pressione americana sta aumentando, e ora si aggiunge l'influenza degli ambienti clericali e del clero"⁷. Nello stesso anno Jerzy Toeplitz ha osservato:

445

Lo sviluppo della cinematografia italiana è osteggiato da Hollywood, con l'etichetta Universalia del Vaticano come alleato [...]. Di nuovo, come nei tempi fascisti, c'è un ritorno alla ricetta del monumentalismo, alle decorazioni e ai costumi romani. Appaiono anche storie di evasione, frutto di propagandisti sentimentali finanziati dal clero. Quello che prima era un rapido flusso di arte si sta trasformando in un'acqua frizzante di produzione di massa⁸.

È caratteristico che in entrambe le dichiarazioni Hollywood e il Vaticano siano presentati sia come alleati che come oppressori dell'arte cinematografica.

Poiché alcuni dei registi considerati neorealisti erano contro la politica della Democrazia Cristiana (che ha vinto le elezioni italiane nel 1948), i loro film potevano essere un utile strumento di propaganda anti-Chiesa. Una sorta di problema per i recensori polacchi, tuttavia, erano le trame stesse dei film, soprattutto il fatto che in molti dei film neorealisti (tra cui *Roma, città aperta*, *In nome della legge*, *Il sole sorge ancora*) il protagonista era un prete, che si rivelava un eroe positivo e che moriva per la sua patria insieme a un comunista.

⁷ U. Barbaro, *Film*, 1948, n° 17, p. 9-10.

⁸ J. Toeplitz, „Realizm włoski”, *Film*, 1948, n° 23 / 24, p. 5.

Quest'ultimo motivo – la morte comune di un comunista e di un cattolico per mano dei fascisti – è apparso in diversi film neorealisti, esponendo il mito della brava gente – l'“unità” degli italiani contro i tedeschi (tutti combattono contro l'occupante indipendentemente dalle loro opinioni). Naturalmente, il più famoso di questi film è *Roma, città aperta*. In Italia diverse fazioni politiche hanno sottolineato l'importanza di altri personaggi nelle loro interpretazioni di questa produzione⁹. Nella Polonia Popolare, dove il film è uscito solo nel 1949, quasi tutti i critici si sono sentiti obbligati a fare riferimento al personaggio del prete. Leon Bukowiecki pone con maestria gli accenti dell'interpretazione: pur citando Don Pietro (“Padre Pietro muore per la dottrina della vita, che lui e i suoi compagni considerano giusta”), espone la figura di un altro sacerdote –

Un altro prete, che [...] secondo le istruzioni della capitale apostolica è d'accordo con il regime, può camminare liberamente tra gli uomini della Gestapo e accompagnare Padre Pietro alla morte. Perché la Sede Apostolica ha un concordato con lo stato italiano fascista e i preti che sono d'accordo con la politica di distruzione di intere nazioni non subiscono alcun danno. Solo chi si oppone al fascismo viene ucciso. Nessuna protesta verrà dal Vaticano silenzioso [...] nessuna scomunica, nessuna maledizione¹⁰.

446

Bukowiecki interpreta con spirito anti-Chiesa anche l'ultima sequenza del film che presenta il panorama di Roma con la Basilica di San Pietro al centro. Il recensore scrive: “[Rossellini] mostra nell'ultima scena la cupola di San Pietro che sovrasta la città, sottolineando con questo che l'altro prete appartiene al partito della riconciliazione con il fascismo, quindi sarà difficile per lui vivere bene”¹¹. Si tratta di un'interpretazione intrigante, poiché all'ultima scena viene solitamente attribuito un significato completamente diverso: quello di un barlume di speranza di pace e di un domani migliore, simboleggiato dai bambini del gruppo di Romoletto¹².

Il tono di altre recensioni nella stampa statale era simile. Probabilmente l'unica eccezione è stata la pubblicazione nel *Tygodnik Powszechny*. In un lungo articolo che metteva *Roma, città aperta*, al centro dell'attenzione si poteva leggere:

Cercare e trovare la verità – la verità su noi stessi – è, a quanto pare, il risultato più prezioso e duraturo del neorealismo italiano. Questo non significa affatto che i registi italiani abbiano inventato una nuova verità che nessuno conosceva prima; al contra-

⁹ T. Craign, “Conflicting interpretations of Rome, Open City in 1945 Italy”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 2017, n° 37, p. 203-219.

¹⁰ L. Bukowiecki, „Rzym, miasto otwarte”, *Gazeta Filmowa*, 1949, n° 45, p. 5.

¹¹ *Ibid.*

¹² P. Bondanella, *The Films of Roberto Rossellini*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 60.

rio, hanno trovato una verità molto vecchia, solo che l'hanno espressa in modo nuovo. È la stessa verità che la Rivelazione e la filosofia cattolica proclamano [...] Così, anche se molti sceneggiatori e registi italiani si oppongono alla Chiesa, la loro opera è di un tipo tale da poter essere chiamata «naturaliter christiana»¹³.

All'epoca, i critici legati alla stampa cinematografica ignoravano questa traccia interpretativa, anche se doveva essere notata. Lo dimostra il fatto che quattro anni dopo Krzysztof Teodor Toeplitz ha citato l'articolo di Ogulewicz in un contesto negativo, come "un tentativo di scontare le conquiste ideologiche e artistiche del cinema italiano con fattori clericali"¹⁴. L'autore ricorda l'atteggiamento "corretto" nei confronti del film *Roma città aperta*: "il compromesso che vi si fa tra l'atteggiamento di un comunista e quello di un prete cattolico è il risultato della mancanza di visione del mondo di Rossellini, quella mancanza che lo ha portato a film come *Germania anno zero* o *Stromboli* essendo una deviazione dalla lotta dalla parte del popolo"¹⁵.

Non solo *Roma*...

I due titoli citati dal critico non sono stati acquistati per la distribuzione in Polonia e sono stati conosciuti solo da pochissime persone che disponevano del permesso di vedere i film nelle proiezioni di qualificazione. Alla fine del 1956, nessun altro film di Rossellini è uscito nelle sale polacche. Né le parti successive della cosiddetta trilogia di guerra sono state proiettate – né *Paisà* (a causa del soggetto – cioè la liberazione dell'Italia da parte delle truppe americane; inoltre, il quinto episodio è ambientato in un monastero) né *Germania, anno zero* (forse per la possibilità di evocare simpatia per i protagonisti tedeschi). Per ovvie ragioni né *Francesco, giullare di Dio* né *Stromboli, terra di Dio*, sono stati distribuiti. La stampa polacca non ne ha scritto nemmeno – forse perché alle sceneggiature di entrambi i film ha collaborato il domenicano Félix Morlión, un ecclesiastico che presumibilmente, in accordo con Andreotti, votava per il "neorealismo cattolico"¹⁶.

447

¹³ H. Ogulewicz, „Tajemnica filmu włoskiego”, *Tygodnik Powszechny*, 1950, n° 25.

¹⁴ K. T. Toeplitz, „Komentarz do filmu Rzym, godzina 11”, *Kwartalnik Filmowy*, 1954, n° 2, p. 23.

¹⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹⁶ T. Subini, „The failed Project of Catholic Neorealism: On Giulio Andreotti, Felix Morlion and Roberto Rossellini”, in *Moralizing Cinema. Film, Catholicism and Power*, D. Biltereyst, D. Treveri Gennari (ed.), New York, Routledge, 2015. Vedi anche: E. Dagrada, „A Triple Alliance for Catholic Neorealism: Roberto Rossellini According to Felix Morlion, Giulio Andreotti and Gian Luigi Rondi”, in *Moralizing Cinema. Film, Catholicism and Power*, D. Biltereyst, D. Treveri Gennari (ed.), New York, Routledge 2015.

In *Stromboli*, un ulteriore ostacolo potrebbe essere stato tra gli altri, il personaggio femminile interpretato da Ingrid Bergman, una cittadina della Lituania (un Paese che è diventato “repubblica” dell’URSS dopo la guerra). Anche gli altri due titoli con la svedese nel ruolo principale risultavano inaccettabili. La stampa ha scritto di *Europa 51* in termini di scandalo: “Il film più pubblicizzato di Rossellini, *Europa 51*, ha subito la sua più grande sconfitta. *Europa 51* è chiaramente espressione della propaganda anticomunista. La proiezione è stata interrotta da fischi e uscite. Per quasi tutti il fatto che Rossellini – l’autore del bellissimo film *Roma città aperta* – avesse tradito i suoi eroi di *Roma* in *Europa 51* è stato profondamente scandaloso”¹⁷. Il fatto che il film abbia ricevuto il premio internazionale è stato commentato come segue: “la decisione della giuria testimonia quanto i giurati veneziani si siano sottomessi agli ordini del Vaticano e dell’America”¹⁸. A sua volta, una probabile ragione dell’assenza di *Un viaggio in Italia* dagli schermi polacchi era il tema metafisico suggerito nel film. I protagonisti, che prima erano giunti alla conclusione di dover divorziare, in seguito a uno strano lampo di illuminazione scoprono il sentimento che li unisce in fondo. Lo scenario di questo episodio è una processione i cui partecipanti eccitati gridano “miracolo, miracolo” mentre gli sposi professano il loro amore l’uno per l’altro.

È sorprendente che la stampa polacca non avesse dato molta attenzione allo scandalo legato a Rossellini e Ingrid Bergman, che era famosa in Occidente, scrivendo con una certa superiorità:

Prima della guerra, anche in Polonia avevamo giornali e riviste che si sarebbero buttati a capofitto nel soggetto Bergman-Rossellini-Lindström, martellando nella testa dello spettatore polacco che era l’evento più importante nella vita della cinematografia europea. Le ragazze del collegio si imbrattavano. Ma le nostre ragazze del collegio sono diverse. [...] sanno, per esempio, quali film combattono per la pace o la dignità umana¹⁹.

L’approccio ai successi cinematografici di Rossellini durante il periodo stalinista in Polonia è colto al meglio in una dichiarazione del critico “progressista” Ugo Casiraghi, citato su *Film*: “Quello che aspetta i registi italiani se si dovessero sottomettere alle richieste degli agenti del Governo è raccontato dall’esempio di Rossellini, la storia della sua caduta dal momento in cui ha abbandonato la strada del realismo”²⁰.

¹⁷ Minotaur, „Festiwal Filmowy w Wenecji”, *Film*, 1952, n° 42, p. 5.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ J. Płażewski, „Nasze pensjonarki są już inne”, *Film*, 1949, n° 14, p. 12.

²⁰ U. Casiraghi, „O prawo do swobodnej twórczości artystycznej”, *Film*, 1952, n° 44, p. 6.

Durante il disgelo, raramente appaiono sulla stampa professionale riferimenti all'opera di Rossellini, e per di più sempre in toni e modalità incidentali²¹. Anche in un numero speciale di *Film* pubblicato nel 1956, interamente dedicato al neorealismo, Rossellini viene citato solo nella prefazione (della redazione) come regista di... *Roma città aperta*. Il numero di aprile della rivista, che testimonia la nuova valutazione – inequivocabilmente positiva – del neorealismo italiano (l'introduzione al numero è intitolata "In omaggio alla grande arte!"), presenta i testi di Cesare Zavattini, Giuseppe De Santis, Vittorio De Sica, oltre a interviste ad Alberto Lattuada, Luchino Visconti e Aldo Fabrizi.

A causa dei chiari temi religiosi presenti nei film di Rossellini, l'opera di questo regista, figura chiave del neorealismo italiano, è stata nel migliore dei casi passata sotto silenzio o svalutata dalla critica polacca nella Polonia comunista. Un'eccezione è stata la trama inizialmente lodata di *Roma, città aperta*. Questo film è stato, come ho già sottolineato, l'unico ad ottenere l'autorizzazione alla distribuzione nella Polonia popolare fino al 1956. Solo nel 1957 è stata proiettata *la Paura* (1954), seguita dieci anni dopo dal *Generale della Rovere* (inoltre, due film in cui Rossellini ha diretto degli episodi, *Siamo donne* e *RoGoPag*, sono stati acquistati per la distribuzione). Durante il periodo di accentuata sovietizzazione, Rossellini è diventato un simbolo di "degrado artistico e cosmopolitismo"²² ed è stato spesso citato come esempio di un cineasta "che si è spostato [...] verso posizioni decisamente arretrate"²³. Durante il periodo del disgelo, la valutazione del lavoro di Rossellini è un po' cambiata – Rossellini è stato presentato come un regista talentuoso, responsabile di solo un film, cioè... *Roma, città aperta*. Così, si può scherzare sul fatto che tutti i percorsi interpretativi dell'opera di Rossellini intrapresi dai critici polacchi portino solamente a... *Roma, città aperta*.

Bibliografia

- Barbaro, Umberto, *Film*, 1948, n° 17, p. 9-10
Biltereyst, Daniel, Treveri Gennari Daniela (ed.), *Moralizing Cinema. Film, Catholicism and Power*, New York, Routledge, 2015
Bondanella, Peter, *The Films of Roberto Rossellini*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993
Bukowiecki, Leon, „Rzym, miasto otwarte”, *Gazeta Filmowa*, 1949, n° 45, p. 5

²¹ Cf. *Film*, 1956, n° 19, p. 14 e *Film*, 1956, n° 27, p. 12.

²² Z. Pitera, „Film włoski broni się”, *Kuźnica*, 1949, n° 49, p. 9-10.

²³ B. Michałek, „Neapolitańczycy w Mediolanie”, *Przegląd kulturalny*, 1955, n° 28, p. 8.

- Casiraghi, Ugo, „O prawo do swobodnej twórczości artystycznej”, *Film*, 1952, n° 44, p. 6
- Chiarini Luigi, «La crisi c'è», *Filmcritica*, 1951, n° 5, p. 148
- Cosulich, Callisto (ed.) *Storia del cinema italiano*, vol. VII 1945 / 1948, Marsilio, Edizioni di Bianco & Nero, Roma – Venezia 2003
- Craign, Thomas, “Conflicting interpretations of Rome, Open City in 1945 Italy”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 2017, n° 37, p. 203-219
- Dagrada, Elena, “A Triple Alliance for Catholic Neorealism: Roberto Rossellini According to Felix Morlion, Giulio Andreotti and Gian Luigi Rondi”, in *Moralizing Cinema. Film, Catholicism and Power*, Daniel Biltereyst, Daniela Treveri Gennari (ed.), New York, Routledge, 2015, p. 114-134
- Klejsa Konrad, „Świat, który przezwyciężamy i pozostawiamy za sobą. Import, rozpowszechnianie i widownia filmowa z krajów kapitalistycznych w Polsce Ludowej w latach 1949-1956 w świetle badań archiwalnych”, *Kwartalnik Filmowy*, 2019, n° 108, p. 29-52
- Michalek, Bolesław, „Neapolitańczycy w Mediolanie”, *Przegląd kulturalny*, 1955, n° 28, p. 8
- Minotaur, „Festiwal Filmowy w Wenecji”, *Film*, 1952 n° 42, p. 5
- Ogulewicz, Hanna, „Tajemnica filmu włoskiego”, *Tygodnik Powszechny*, 1950, n° 25
- Parigi, Stefania, «Neorealismo: le avventure di una parola», in *Storia del cinema italiano*, vol. VII 1945 / 1948, C. Cosulich, Marsilio (ed.), Edizioni di Bianco & Nero, Roma – Venezia 2003, p. 82-97
- Pitera, Zbigniew, „Film włoski broni się”, *Kuźnica*, 1949 n° 49, p. 9-10
- Płazewski, Jerzy, „Dwugłos o filmie Słońce wschodzi”, *Odrodzenie*, 1948, n° 51-52, p. 14
- Płazewski, Jerzy, „Nasze pensjonarki są już inne”, *Film*, 1949, n° 14, p. 12
- Subini, Tomaso, “The failed Project of Catholic Neorealism: On Giulio Andreotti, Felix Morlion and Roberto Rossellini”, in *Moralizing Cinema. Film, Catholicism and Power*, Daniel Biltereyst, Daniela Treveri Gennari (ed.), New York, Routledge 2015, p. 173-185
- Toeplitz, Jerzy, “Cannes 1946”, *Film*, 1946, n° 7, p. 8-9
- Toeplitz, Jerzy, „Linie rozwojowe sztuki filmowej”, *Film*, 1947, n° 31-32, p. 7
- Toeplitz, Jerzy, „Realizm włoski”, *Film*, 1948 n° 23 / 24, p. 5
- Toeplitz, Krzysztof Teodor, „Komentarz do filmu Rzym, godzina 11”, *Kwartalnik Filmowy*, 1954, n° 2, p. 22-43

Nota biobibliografica

Anna Miller-Klejsa laureata in Film Studies e filologia italiana; è docente all'Università di Łódź (Dip. di Italianistica). La sua tesi di dottorato si è concentrata sulle rappresentazioni della storia italiana del XX secolo nel cinema di finzione. Recentemente ha co-editato un volume sul cinema italiano dopo il 1980 (*Kino włoskie po 1980 roku*) e sta attualmente realizzando un progetto sulle relazioni cinematografiche polacco-italiane.