

da

12

QUADERNI DEL CSCI

Rivista
annuale | 2016
di cinema
italiano

Le guerre nel cinema italiano dal 1911 a oggi



stata con Strehler). Ambientato di nuovo nei momenti sovrastanti l'Altopiano di Asiago (zona dove lui vive ormai da quarant'anni, cioè dall'epoca di **I recuperanti**), il film si svolge quasi per intero in una trincea coperta dalla neve durante una breve pausa dei combattimenti, che nel film si palesano solo con qualche sparo da postazioni invisibili e con un pesante ed improvviso bombardamento da lontano. È una guerra statica da cui si esce solo per camminare nel silenzio della notte e della neve in fila indiana, verso la valle. La sequenza degli uomini che camminano nella neve muove d'altronde da un racconto fattogli da suo padre, figura assente e presente in tutto il suo cinema, e che scopriamo, nella dedica che il figlio Ermanno gli fa nei titoli di coda, essere stato soldato in quella guerra. Quasi con questo omaggio si volesse insieme fare pace e dare voce ad un fantasma fatto di silenzi e di insegnamenti muti la cui presenza percorre tutto il cinema di guerra di Olmi senza fermarsi mai.



ROBERTO
ROSSELLINI

Chiara Tognolotti

Nel cinema di guerra di Roberto Rossellini – **La nave bianca** (1941), **Un pilota ritorna** (1942), **L'uomo dalla croce** (1943), **Roma città aperta** (1945), **Paisà** (1946), **Germania anno zero** (1948), **Il generale Della Rovere** (1959) – la raffigurazione dello scontro bellico si dipana secondo modalità che affiancano all'adesione ai canoni del genere – con il bene che si oppone al male, la norma alla trasgressione, la lealtà al tradimento – altre dinamiche di rappresentazione dall'equilibrio più precario che reagiscono a una società profondamente trasformata dalla guerra. È una realtà, quella italiana, percorsa da tensioni forti e irrisolte sia politiche, con lo scontro tra dittatura e democrazia, che sociali, con il venire alla luce delle disuguaglianze smorzate dal fascismo e gli albori dell'emancipazione femminile; tensioni che il cinema rosselliniano registra avvertendone il disagio e che tenta di riportare a unità adottando una serie di compromessi sia sul piano del contenuto – uno su tutti, il tema dei valori cristiani come ideologia suprema

e unificante – che su quello formale, con il recupero di forme codificate tra cui, in primis, il melodramma. In particolare vorrei soffermarmi sulla rappresentazione delle figure di donna: mi pare che sia proprio nelle occorrenze dei personaggi femminili che si aggrumano molte delle aporie e dei luoghi oscuri del cinema rosselliniano, evidenziandone la natura stratificata e complessa.

Nei tre film spesso definiti della "trilogia fascista" all'afflato propagandistico si mescola una dimensione più intima e tragica, nel primo dei compromessi rosselliniani che se cede alla retorica della propaganda fascista ne smussa anche i toni, allontanando dagli Italiani il peso della responsabilità di distruzione, violenza e morte. Così se l'apertura in esplicito stile eisensteiniano di **La nave bianca**, come il virtuosismo tecnico delle riprese aeree in **Un pilota ritorna**, sono intesi a esaltare la potenza bellica del regime, il passaggio alla dimensione tragica che chiude le due storie (il marinaio gravemente ferito che finalmente incontra la madrina di guerra di cui è innamorato; l'aviatore Rossati, dapprima eroico pilota e poi prigioniero di guerra in Grecia, che condivide il destino disperato degli sfollati) smorza l'atmosfera trionfalistica; gli Italiani non sono mostrati come partecipanti attivi – e dunque come coloro che distruggono, feriscono e uccidono – alla guerra, ma presentati piuttosto – e di conseguenza deresponsabilizzati – come vittime innocenti. In un quadro del genere non è difficile constatare come le due figure femminili presenti nei film – l'infermiera Elena nel primo film e Anna, espatriata italiana e infermiera a sua volta in **Un pilota ritorna** – rivestano uno dei ruoli più classici per i personaggi femminili: intente a tenere la sofferenza altrui, Elena e Anna incarnano il prototipo della donna dedita all'amore di un uomo e alla causa, in quell'etica del sacrificio femminile tanto cara alla letteratura d'appendice come al melodramma cinematografico: le due donne sono le rappresentanti di un umanitarismo ecumenico che riunisce tutte e tutti sotto il segno della croce e che affievolisce i contrasti politici evitando di affrontarne le implicazioni più imbarazzanti.

In **L'uomo dalla croce** questo stesso procedimento di costruzione di

un'opposizione e al contempo di ricerca di un suo superamento è portato all'estremo. Il cappellano protagonista del film, cattolico e anticomunista, da un lato viene contrapposto a un crudele (e a tratti perfino inverosimile) marxista italiano che non esita a mandare a morte i suoi connazionali fascisti; dall'altro si fa portatore del ruolo che nei film precedenti apparteneva ai personaggi femminili (e in effetti l'unica figura di donna di un qualche rilievo è Irina, dapprima comunista convinta e pronta poi ad abdicare alle sue convinzioni in nome di un rinnovato cattolicesimo non appena diviene madre): è colui che cura, che assiste, e che porta un messaggio di fratellanza che sembra voler superare qualsiasi divisione politica.

Nel leggere la "trilogia fascista" molta critica ha attribuito il rilievo maggiore al tema dell'adesione umanitaria al dolore degli sconfitti, nel tentativo di sollevare Rossellini da un'abborrita vicinanza all'ideologia fascista che questi film non potevano che far sospettare. La dimensione empatica di matrice cristiana e cattolica certamente esiste, ma il tentativo reiterato di costruire un ideale sovraideologico e sovranazionale rivela un disagio forte nell'ammettere le responsabilità italiane nel conflitto; disagio che si cerca di superare nel proporre, attraverso i personaggi femminili, un ritratto idilliaco quanto irrealistico di una società che continua a vivere nel quadro rassicurante della struttura patriarcale.

Nei tre film successivi e monumenti del Neorealismo, come nel più tardo **Il generale Della Rovere**, il contrasto assoluto che oppone di volta in volta gli Italiani ai Tedeschi, gli alleati ai nazisti, la civiltà alla barbarie, si dipana in strategie narrative e rappresentative più complesse; ma la presenza del melodramma rimane importante, in particolare nella scrittura dei personaggi femminili – che solo a tratti prendono i toni delle personage, nel senso che la recente critica femminista ha dato a questo termine, in una dinamica contraddittoria che rivela, ancora una volta, la percezione di un cambiamento in atto e la difficoltà nell'accettarlo come nel rappresentarlo.

In **Roma città aperta** e **Paisà** viene alla luce la tensione tra il desiderio di sancire la ritrovata unità del paese dopo la ferita della lotta intestina e

attraverso la palingenesi della Resistenza e la percezione netta di un mondo che, ferito dalla guerra, apre a una società nuova i cui contorni appaiono ancora confusi e per molti aspetti inquietanti. Da un lato torna l'opposizione tra Bene e Male che ripropone la sostanziale assoluzione degli Italiani, con i Tedeschi, nemici assoluti, stigmatizzati nella differenza sessuale e tutti d'un pezzo nella loro crudeltà (neanche il monologo dell'ufficiale ubriaco, sul finire di **Roma città aperta**, che sembra vedere l'aberrazione dell'ideologia nazista, lo esime dall'essere colpevole: è lui a giustiziare Don Pietro poche scene più tardi), mentre gli Italiani non possono che subirne le angherie, in una confessione di impotenza che vuole dissimularne la corresponsabilità. È un contrasto che torna in termini analoghi in **Il generale Della Rovere**: se nella prima parte il ritratto del protagonista è impietoso nel denunciarne il collaborazionismo e la falsità, la redenzione finale - che vede l'impostore vestire i panni di un eroe di guerra e morire nel nome di "famiglia, patria e re" - riporta l'asse dei valori al giusto allineamento e riconosce la grandezza della lotta partigiana nel sacrificio di chi ha dato la vita per assicurare un futuro migliore al paese. Dall'altro lato, in particolare nel finale di **Paisà** e in **Germania anno zero**, si affaccia la consapevolezza della sconfitta di una civiltà e del trionfo della barbarie cui nessuna ideologia, neppure quella cristiana, può porre rimedio: il tonfo sordo dei corpi dei partigiani che cadono nelle acque scure del mare contraddice la retorica della *voice over* che commenta "pochi mesi dopo, la guerra era finita", come il vagare confuso di Edmund nelle vie di una Berlino distrutta che culmina nel suicidio, sono il segno della rovina di un mondo e di un insieme di valori che non sembrano potersi ribaltare in un possibile futuro migliore, come invece avveniva nel finale di **Roma città aperta**. La rappresentazione delle figure femminili si modella su quest'incertezza e cerca rifugio in un tradizionale schema morale binario dalle scarse sfumature. Da un lato si stagliano, esemplari, Pina di **Roma città aperta**, Carmela dell'episodio di apertura e Harriett della sezione fiorentina di **Paisà**, e in **Il generale Della Rovere** le partigiane e la moglie

del (vero) Generale, ovvero coloro che lavorano e che lottano a fianco degli uomini per una "società migliore e più giusta", come dice Francesco a Pina nel primo film e come ribadisce Francesca alla fine dell'episodio romano del secondo: "Ci sono tante ragazze brave, buone, che lavorano, che hanno lavorato, che hanno saputo difendersi dalla fame e dalla miseria". Dall'altra parte, irrimediabilmente separate, si muovono quelle che, come Lauretta, Marina, la stessa Francesca, come Valeria e Olga nel film del '59, cedono alle lusinghe di una ricchezza facile divenendo "donne perdute": lo stato di necessità non le esime dalla condanna. In questo quadro la norma è quella eterosessuale sancita da matrimonio e maternità: così il polo positivo dell'amore tra Pina e Francesco - che, sebbene legato a una gravidanza in qualche modo irregolare, culminerebbe in un tradizionale matrimonio celebrato da un prete, non fosse per la crudeltà nazista che nega a Pina un futuro di moglie e madre - si oppone con decisione a quello negativo del legame omosessuale - la relazione tra Ingrid e Marina - che, recuperando in pieno i modi del melodramma, lo connette alla malvagità dell'antagonista femminile, alla dipendenza dalle droghe e al tradimento. Ma questo schema in apparenza semplice rivela diverse crepe. Nella rappresentazione delle "donne perdute", così debitore dei codici del melodramma, si ravvisa la difficoltà di raffigurare l'emergere di una femminilità nuova che tenta di affrancarsi dal canone patriarcale. Quello che viene visto come un eccesso e come una trasgressione per molti aspetti insopportabile da parte di una cultura tradizionalmente maschile finisce per essere convogliato verso il genere che dell'eccesso fa proprio la sua chiave di volta, il melodramma appunto; Rossellini ricorre a un codice noto perché non sa raccontare una femminilità inedita che sfugge alle codificazioni consuete. Così le prostitute Valeria, Olga, Francesca e Marina (le ultime due non a caso interpretate dalla stessa attrice, Maria Michi) portano su di loro lo stigma della ribellione al rigido codice morale imperante (e letteralmente lo indossano, sotto forma di una pelliccia che ne rappresenta il cedere alle tentazioni di una ricchezza immorale) e sono condannate senza appello. Ma allo stesso

modo il melodramma non risparmia Pina e Carmela: entrambe si ribellano alle convenzioni rivendicando un ruolo nuovo e più attivo ed entrambe sono punite con la morte, la prima raggelata nella figura della martire, la seconda condannata al mancato riconoscimento del suo coraggio di agire; il loro destino rivela da un lato il ravvisamento di una femminilità pronta a uscire dall'immagine rassicurante della moglie e madre sacrificate, dall'altra la difficoltà nel gestire la rappresentazione di quella trasformazione e il desiderio di riportarla nell'alveo di una narrazione conosciuta.

il capitolo conclusivo **"Speranza"**, episodio del film corale **Scossa** (2011), sul terremoto dello Stretto di Messina del 1908. Il film fu presentato fuori concorso alla 68ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, manifestazione della quale lo stesso Lizzani era stato direttore dal 1979 al 1982.

All'attività registica ha affiancato parallelamente quella storico-critica, pubblicando ancora nel 1998 la raccolta di scritti *Attraverso il Novecento* e nel 2007 l'autobiografia *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*. Il 5 ottobre del 2013 Carlo Lizzani, regista, sceneggiatore, critico e storico del cinema, moriva suicida, gettandosi dal balcone del suo appartamento a Roma. Doveva essere stanco di viaggiare, lui che mille volte aveva ripercorso la Storia con la macchina da presa.



ANNA
MAGNANI

Chiara Tognolotti

E come non iniziare dalla morte di Pina in **Roma città aperta** (1945) di Roberto Rossellini? Se esiste un solo fotogramma che condensi l'immaginario della Resistenza italiana dal punto di vista storico - e mitologico: la lotta contro i nazifascisti come momento di rinascita del paese, il sacrificio di una madre che dà vita a una nazione rigenerata e redenta - quanto cinematografico, con quella che è stata canonizzata come l'inaugurazione del periodo glorioso del cinema italiano, quel Neorealismo che si sarebbe presto cristallizzato, più nella critica che nella prassi, in modello da additare a esempio alle future generazioni; quel fotogramma non potrebbe che contenere l'immagine in cui Pina, la futura madre, la resistente, cade uccisa da un invisibile e crudele soldato nazista, mentre insegue la camionetta che porta via il suo uomo, partigiano arrestato dai tedeschi. E certamente in quell'immagine si aggruma un portato simbolico straordinario, tanto che da quel momento in poi qualsiasi altra apparizione di Magnani non potrà respingere (anzi: evocherà con forza, che sia per esaltarla o per ridimensionarla) quel personaggio, quel sacrificio, quell'ideale. Così pochi anni

dopo Luchino Visconti in **Bellissima** (1951) farà sottilmente a brandelli quel mito, additando l'impossibilità - o forse peggio: l'inutilità - di un cinema preso dalla strada, fedele a un mito tanto seducente quanto evanescente di purezza e di redenzione dal peccato, sia esso il fascismo nella storia della nazione o siano i telefoni bianchi nella storia del cinema. E così Pier Paolo Pasolini in **Mamma Roma** (1961) vedrà nel corpo e sul volto di Magnani le vicende della storia patria, che si è fatta attraversare - violentare - dal fascismo prima e dal consumismo poi, facendo della figura simbolo delle speranze dolorose ma ostinate dell'immediato dopoguerra la protagonista di un presente squallido, chiuso nei sogni fallimentari di un benessere piccolo borghese.

Ma ancora, nel 1945, Pina è il segno di una speranza: e il corpo di Magnani davvero incarna il volto ideale di un'Italia nuova, segnata dalla guerra e presto destinata a trasformarsi nei corpi smaglianti e prosperosi, familiari e provocanti insieme, delle dive degli anni '50. L'intuizione di Giovanna Grignaffini, che vede Magnani come un corpo-paesaggio nelle cui linee si ritrova il profilo della nazione, mi pare sempre appropriata e fruttuosa. Come fossero ere geologiche, su di lei si stratificano i segni del passato a cui si sovrappongono le concrezioni del presente; il suo corpo porta - e spesso sopporta - i simboli della tradizione e traduce insieme la presenza esuberante di una vitalità che da un lato recupera ancora altre tradizioni, quella della popolana come dell'attrice di avanspettacolo, dall'altro si apre a crepe e fratture del lavoro attoriale come della rappresentazione del femminile. In effetti, dai contributi più recenti sull'attrice (Cristina Jandelli, Stefania Parigi, Marcia Landy) e sul Neorealismo in generale (David Forgacs, Paolo Noto e Francesco Pitasso, ancora Stefania Parigi, Karl Schonover) emerge come **Roma città aperta** si muova sotto il segno del compromesso, sia nelle forme sia nei modi del racconto: un'intermediazione politica in senso lato, che si propone di cercare una via che possa smussare le asperità ideologiche e suturare le ferite di una guerra civile come anche di conciliare i canoni di genere e il rinnovamento dello sguardo. Il corpo di Magnani appare allora come un paesaggio di transizione che

pone i personaggi femminili, e Pina in particolare, sul crinale delle personaggi: ora madri, sorelle, prostitute, crudeli carnefici, ingenue traditrici, come vuole la tradizione; ora ribelli, nei gesti scomposti, negli sguardi imprevedibili. Così, a mio parere, si può leggere quella stessa scena di morte, così statuarica nel rimando all'iconografia cattolica della Pietà: e la si può vedere aprirsi ai movimenti inusuali e come imbizzarriti del corpo di Magnani, le braccia che si agitano come disarticolate e quasi inciampano nelle gambe, i capelli che le cadono sugli occhi, la caduta repentina, la gonna che si solleva impudica a mostrare le calze: gesti e momenti non previsti e anzi impossibili da prescrivere, che agiscono dall'interno scardinando i preconetti e le raffigurazioni canoniche e oltrepassando, in una sola sequenza, in un solo movimento, una messe di stereotipi per aprire a una femminilità inaspettata.

Magnani come corpo-paesaggio, dunque: segno di una Roma sfregiata dalla guerra e insieme redenta dal sacrificio di una madre che dona la vita per i suoi figli; ma anche traccia di una femminilità inedita. Un'immagine simile torna in un film di pochi anni successivo, **Camicie rosse (Anita Garibaldi)** (1952) di Goffredo Alessandrini e Francesco Rosi; ma se nel film di Rossellini quel paesaggio si delinea come un confine tra il territorio dissodato delle rappresentazioni di una femminile rassicurante perché familiare e le terre impervie di una figura di donna che a quegli stereotipi si sottrae, in Alessandrini a dominare è il panorama ben noto della figura materna accanto al tema del sacrificio femminile, sebbene in forme a tratti non banali.

Anna Magnani è naturalmente Anita Garibaldi, che lo stesso sottotitolo del film indica come protagonista, sebbene poi un ruolo notevole spetti alla figura maschile del generale; figura, quest'ultima, in buona parte aderente ai codici dell'eroe risorgimentale che ben si traducono nei lineamenti classici di Raf Vallone, che perdono la statuarica virilità solo quando l'amore per la compagna morente li rende più morbidi e frementi. Dal punto di vista della geografia dei codici il film oscilla tra western e melodramma e così alterna sequenze in esterni più spettacolari a momenti più raccolti e ripresi in interni. Magnani/Anita appartiene a entrambi gli spazi.

Quando i paesaggi naturali sono aspri e grandiosi – la gola in cui gli austriaci cercano di costringere i garibaldini; gli scontri tra le montagne; le acque minacciose del mare e i canneti della palude, citazione quasi letterale di **Paisà** (1946) di Roberto Rossellini – l'attrice è ripresa sovente a figura intera e in posizione dominante. Così quando la vediamo per la prima volta: entra in scena in campo lungo, in alto su una collina che sovrasta l'inquadratura, in groppa a un cavallo nero e avvolta in uno scialle anch'esso scuro; e così, quando guida e incita alla resistenza il gruppo dei garibaldini che rischia di sbandarsi durante l'agguato teso loro dagli austriaci, la vediamo al centro dello schermo, in posa decisa e volitiva, le braccia che brandiscono il fucile, a capo della piccola truppa di uomini che ne emula i gesti. In entrambe le occorrenze il film adotta un'iconografia maschile che nel primo caso è quella dell'eroe solitario e nel secondo quella del condottiero della rivolta di popolo; la donna sembra qui capace di assumere su di sé le prerogative dell'eroe maschio, capace di sospingere il flusso del racconto e di segnalarlo con forza anche dal punto di vista visivo.

Nei momenti più raccolti, girati in interni o comunque in spazi ristretti, l'inquadratura tende a chiudersi su Anna/Anita. A dominare sono allora primi e primissimi piani, in un'illuminazione divistica tradizionale che la circonda di luce e ne smussa i lineamenti marcati; una raffigurazione ben nota che gioca sulla forza, familiare e intensa allo stesso tempo, dell'immagine di Magnani e sul suo portato simbolico di coraggio, resistenza, sacrificio. Un'icona, dunque, la cui fissità è bucatata solo dagli occhi neri, acuti e taglienti, dell'attrice, che sembrano voler sfidare l'enfasi di una rappresentazione forse troppo solenne in cui la diva – ma anche la figura della madre coraggio tanto cara alla letteratura d'appendice – prevale senz'altro sulla "personaggia". Due paesaggi e due modi di riprendere che finiscono però per ruotare intorno a una figura di donna il cui ruolo principe è quello istituzionale di compagna e madre amorosa. Se le immagini cercano in qualche modo di sfuggire a quel cliché, o quantomeno di arricchirlo, i dialoghi non lasciano scampo ad Anita e le precludono la definizione di personaggio.

Fino dall'apparizione iniziale citata più sopra, l'immaginario maschile dell'eroe che appare incarnato da Anita si stempera in un dialogo che al generale, quando questi la esorta a non seguirlo nell'impresa data la sua salute precaria, la vede ribadire che "ogni posto è buono per far nascere figli"; e che ha rinunciato alla frivolezza femminile tagliandosi i capelli, in un tipico gesto sacrificale, perché "non si può fare la guerra con le forcine". Quando, sempre accanto al protagonista maschile, osserva il giovane garibaldino, Giovanni, che poi le morirà tra le braccia sul finire del film, la donna suggerisce che il ragazzo "somiglia al nostro Menotti". Quando Garibaldi è scoraggiato dalle defezioni dei suoi uomini, Anita afferma: "vorrei avere tanti figli da farti un esercito"; e le sue ultime parole al compagno sono "i figli, ti raccomando i figli". E così via: come le speranze di vittoria delle "camicie rosse" sembrano affievolirsi e scomparire nel senso di sconfitta irrimediabile che segna tutto il film, allo stesso modo la tempra rivoluzionaria della figura femminile vede la sua potenziale carica eversiva spegnersi nell'immagine di una Anita morente, ora fragile e vestita di un bianco immacolato tra le braccia del generale, martire e madre coraggio, santino dell'indipendenza e dell'amor di patria come lo era stata dell'antifascismo in **Roma città aperta**, e irrimediabilmente reclusa nei cliché della maternità sacrificale come luogo esclusivo di un femminile rassicurante perché prevedibile e mai ribelle.



MARIO MONICELLI

Fabrizio Natalini

Non sono molti i film "di guerra" della commedia all'italiana e i motivi sono evidenti: è difficile far ridere di una disgrazia, e i conflitti militari lo sono per loro natura. I registi dell'epoca si avvicinano al tema della guerra con, mediamente, un film – quasi una testimonianza –, come fanno Luigi Comencini (**Tutti a casa**, 1960) e Luciano Salce (**Il federale**, 1961). Due opere, nel caso di Dino Risì: **Una vita difficile**, 1961, e **La marcia su Roma**, 1962.

Non così per Mario Monicelli che, nel corso della sua lunga carriera, affronta

l'argomento "guerra" più volte, con alcune prove notevoli e almeno un capolavoro, **La Grande Guerra**, 1959. Nato a Roma nel 1915, figlio di Tomaso, celebre giornalista e critico teatrale fondatore della rivista di cinema «Lux et Umbra», Monicelli cresce fra grandi personalità della letteratura e dello spettacolo. Si avvicina al mondo del cinema nel 1934, quando dirige il cortometraggio **Cuore rivelatore**, ispirato al racconto di Edgar Allan Poe, cui fa seguito il mediometraggio muto **I ragazzi della via Paal**, che vince il primo premio nella sezione "passo ridotto" della Mostra del Cinema di Venezia. Questo successo gli permette di evitare le varie fasi di una formazione professionale e di approdare direttamente, come "ciakista", sul set del film di Gustav Machatý **Ballerine** (1936), girato a Pisorno e, subito dopo, di dirigere il suo primo lungometraggio, **Pioggia d'estate** (1937), che firma con lo pseudonimo di Michele Badiek. Ma, anche a causa della guerra imminente, negli anni successivi la sua principale attività cinematografica sarà quella di sceneggiatore.

In questo ruolo partecipa ad alcuni copioni a più firme e in quasi nessuno di questi film il tema "militare" è seppur minimamente sfiorato. Si tratta di commedie brillanti dei "telefoni bianchi" (**La granduchessa si diverte**, 1940, di Giacomo Gentilomo, **Brivido**, 1941, di Giacomo Gentilomo, **La donna è mobile**, 1942, di Mario Mattoli, **Cortocircuito**, 1943, di Giacomo Gentilomo).

Nel primo dopoguerra partecipa alla scrittura di un ritratto agiografico di San Benedetto, **Il sole di Montecassino** (1945), di Giuseppe Maria Scotese, nelle cui sequenze iniziali si vedono immagini del bombardamento di Montecassino, descritto con alcuni brani dei *combat film* americani. La "guerra" riapparirà, sin dal titolo, nelle commedie **Come persi la guerra** (1947) di Carlo Borghesio, col torinese Erminio Macario, e **Accidenti alla guerra!...** (1948), di Giorgio Simonelli, col napoletano Nino Taranto – entrambe incentrate sulle peripezie dei due protagonisti –; e nell'ambizioso **L'ebreo errante** (1948) di Goffredo Alessandrini, tratto dall'omonimo romanzo di Eugène Sue e ambientato a Parigi durante l'occupazione tedesca. Il film vinse un Nastro d'argento speciale per il significato morale del soggetto