

Enrico Menduni  
*L'Italia sul mare nel cinema di Francesco De Robertis.*  
*Un problema ancora aperto*

1. *Una rissa a teatro*

Una sera di fine estate del 1931, si rappresentava al teatro Politeama Duca degli Abruzzi, alla Spezia, un dramma in tre atti del tenente di vascello De Robertis, intitolato *Luci sul fondo*. La compagnia *Za-Bum*, a quel tempo molto in voga, aveva accettato di mettere in scena il dramma del comandante il quale, da parte sua, si era impegnato a fornire alcune attrezzature sceniche di carattere strettamente tecnico-navale. Si trattava, in modo particolare, d'una certa sala-macchine di sommergibile, piena di tubi e di manometri, nella quale era ambientato il secondo atto del dramma<sup>1</sup>.

Così il grande giornalista e affabulatore Giancarlo Fusco descrive, nel 1950, l'esordio teatrale del futuro regista. La serata finì a pugni e schiaffi perché parte del pubblico contestò vivacemente l'utilizzazione delle maestranze dell'Arsenale per costruzione della scenografia. La compagnia teatrale *Za-Bum Spettacoli*, peraltro, ci rimanda a Mario Mattoli che l'aveva fondata nel 1927.

*Luci sul fondo* è evidentemente l'archetipo del futuro *Uomini sul fondo*; diventerà anche un radiodramma per l'EIAR nel 1932<sup>2</sup>, segno evidente che il giovane ufficiale si era fatto notare. Purtroppo della sua biografia

---

<sup>1</sup> G. FUSCO, *Sino all'alba la rissa*, in *Il gusto di vivere*, a cura di N. Aspesi, Laterza, Roma-Bari 2006, pp.18 ss. Per maggiori approfondimenti sul personaggio eccentrico e geniale di Fusco, che è stato anche sceneggiatore per Tinto Brass ed Elio Petri e per Mario Monicelli, come attore, sarà uno dei golpisti di *Vogliamo i colonnelli* (1973), cfr. O. DEL BUONO, *Giancarlo Fusco*, in *Amici, amici degli amici, maestri*, Baldini & Castoldi, Milano 1994, pp. 15-19.

<sup>2</sup> Nell'interpretazione della compagnia di Tommaso Calò (*Radiocorriere*, n. 46, 1932). Cfr. G. MUSCIO, *Cinema e radio negli anni Trenta*, in *La radio. Percorsi e territori* a cura di un medium mobile e interattivo, a cura di E. Menduni, Bologna, Baskerville, 2002, p. 275.

non sappiamo ancora molto. Un'altra fonte<sup>3</sup> definisce il dramma *Una luce sul fondo*, con una prima rappresentazione al Teatro Manzoni di Milano nel 1932 con la Compagnia Calò, la stessa che interpreterà la versione radiofonica. Si citano poi altri lavori teatrali, *Civiltà* (1934) e *Hàtama* (1936)<sup>4</sup>, e *Il nastro azzurro*, una sceneggiatura di ben 800 pagine, consegnata (senza esito) a Luigi Freddi, direttore generale per la cinematografia, nel 1937<sup>5</sup>. La notevole mole della sceneggiatura sembra alludere al futuro stile registico di De Robertis: circondato sì da attori non professionisti, ma incorporati in uno scenario meticolosamente già scritto che non molto lascia all'improvvisazione. In questo quasi l'opposto di Roberto Rossellini, con cui pure collaborerà, attento all'improvvisazione e alla durata degli eventi<sup>6</sup>.

Sappiamo poi che l'ufficiale di marina De Robertis, ormai capitano di corvetta (grado equivalente a quello di maggiore), viene nominato nel 1939 direttore dell'Ufficio cinematografico della Marina di nuova istituzione. All'epoca il soggetto istituzionale delegato alla produzione cinematografica e fotografica per le forze armate era l'Istituto Luce, con propri uomini e mezzi<sup>7</sup>. Nemmeno l'Aeronautica, l'arma più tecnologica e l'unica fondata sotto il fascismo, disponeva di un ufficio equivalente. Con l'Aeronautica la collaborazione del Luce fu ampia, sia per motivi tecnici (le riprese aeree) sia per una comune vocazione alla modernità tecnologica e agli eventi mediali, come le crociere atlantiche di Italo Balbo, ma sempre con personale e dotazioni tecniche Luce. La Marina sceglieva quindi una strada di autonomia di cui ignoriamo le ragioni. Saremmo tentati di attribuirle a una differenza politica (essendo notoriamente l'arma più legata alla Corona) ma non ne abbiamo alcuna prova, e certo le scelte artistiche

<sup>3</sup> Cfr. F. PRENCIPE (a cura di), *In fondo al mare... Il cinema di Francesco De Robertis*, Edizioni del Sud, Modugno 1996, pp. 57, 69-70; C. BATTISTA, M. CAUSO (a cura di), *Cinema sul fondo. I film di Francesco De Robertis*, Sorbini, Roma 1998.

<sup>4</sup> La prima al Teatro Goldoni di Venezia, 20 novembre 1934, Compagnia Tatiana Pavlova; la seconda al Teatro Manzoni di Milano, 30 aprile 1936, Compagnia Emma Gramatica. Cfr. PRENCIPE, cit., pp. 69-70.

<sup>5</sup> Cfr. Ivi; J.G. AURIOL, *Entretiens romains sur la situation et la disposition du cinéma italien*, in «La revue du cinéma», n. 13, maggio 1948.

<sup>6</sup> Cfr. A. APRÀ, *Breve ma veridica storia del documentario. Dal cinema del reale alla nonfiction*, Falsopiano, Alessandria 2017, p. 22.

<sup>7</sup> Per maggiori approfondimenti riguardo all'Istituto Luce, cfr. M. ARGENTIERI, *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Vallecchi, Firenze 1979; E.G. LAURA, *Le stagioni dell'Aquila. Storia dell'Istituto Luce*, Ente dello Spettacolo, Roma 2000; F. CAPROTTI, *Information management and fascist identity: newsreels in fascist Italy*, in «Media History», n. 11, 2005, pp. 177-191; F. LUSSANA, *Cinema educatore. L'Istituto Luce dal fascismo alla liberazione (1924- 1945)*, Carocci, Roma 2019.

e politiche di De Robertis non coincidono con questa interpretazione. È documentato però che l'attenzione dedicata dai cinegiornali Luce alla Marina negli anni della guerra è piuttosto ridotta (lo affermiamo dopo personali e ripetute ricerche d'archivio), ma neanche questa circostanza può essere con sicurezza correlata a una eventuale concorrenza tra l'Istituto Luce e l'Ufficio cinematografico della Marina.

La prima testimonianza dell'attività dell'Ufficio cinematografico è il documentario (16') del 1940 *Mine in vista*. Siamo già in guerra, visto che 'gli inglesi' nella notte posano campi minati davanti al porto, ma il soggetto è rassicurante: le mine si possono individuare e distruggere con l'efficienza dei nostri dragamine. La regia è sobria, competente, matura, anche se accompagnata da un commento zelante, agli antipodi di una ambizione autoriale che peraltro l'assenza di nomi nei titoli vuole indirettamente confermare. In questa e nelle successive prove di De Robertis i nomi creditati saranno rarissimi, anche quelli delle navi coinvolte, per esigenze belliche diventate impostazione stilistica<sup>8</sup>.

Il documentario circola con cartelli Luce in cui è descritto come «un film navale – ideato e diretto dal Centro cinematografico del Ministero Marina»; due minuti non montati sono presenti nel suo archivio come «Repertorio Incom», dunque pervenuti al Luce molto più tardi, negli anni Sessanta, quando fu acquistato in blocco tutto il materiale della Incom. La genesi e la produzione del documentario non è ancora pienamente acclarata.

## 2. *Il mare nemico*

*Mine in vista* rappresenta la prova generale della produzione di lungometraggi, in cui De Robertis si cimenterà subito dopo<sup>9</sup>. Conviene ricordare che l'Italia è impegnata anche in una guerra cinematografica: i film stranieri sono banditi dal 1939 e la produzione nazionale fa un grande sforzo per rifornire le sale di quasi duecento film all'anno (la cifra che sarà sfiorata nel 1942) con un misto di sentimento, evasione, epica e propaganda. Il cinema deve intrattenere, nel senso più pieno del termine, un pubblico in cui l'ardore bellicista, se mai c'è stato, è stato presto sopravanzato dalla preoccupazione per i magri risultati delle armi italiane e per

<sup>8</sup> Cfr. APRÀ, *cit.*, p. 18.

<sup>9</sup> Per maggiori approfondimenti sull'intera tematica, cfr. A. APRÀ, *Storie di guerra: De Robertis e Rossellini*, in *Storia del cinema italiano. 1940-1944*, VI, a cura di E.G. Laura, A. Baldi, Marsilio-Bianco & Nero, Venezia-Roma 2010, pp. 69-88.

l'invasione dell'ingombrante alleato tedesco. Inoltre ogni base militare, ogni porto, ogni infermeria per i sempre più numerosi feriti di guerra hanno sale cinematografiche destinate ai soldati in libera uscita. Ciò vale anche per le due città navali per eccellenza, La Spezia e Taranto, a cui deve aggiungersi Pola, allora importantissima base per le guerre balcaniche tra Albania, Grecia, Jugoslavia. Anche le navi da guerra più grandi dispongono di sale cinema, da proiettarsi a passo ridotto.

Il cinema di finzione è quindi vincolato a obblighi di verosimiglianza: il pubblico vuole essere rassicurato nelle proprie sempre meno inconfessabili paure di una *débâcle* dell'Italia, ma in una forma credibile e dove il filo rosso della propaganda sia immerso nella rappresentazione di una realtà difficile e verosimile. A maggior ragione quando il pubblico è esso stesso testimone diretto o indiretto del conflitto.

Il successo della 'formula De Robertis', se così si può chiamare, è quello di essersi allontanato dall'epica per raccontare episodi apparentemente minori, dove il nemico non è a distanza ravvicinata (come peraltro avviene nella guerra navale) e non ci sono gloriose e improbabili vittorie; piuttosto una limitazione del danno, un tentativo di assicurare alle famiglie a casa, e agli stessi combattenti, che in caso di ferite e naufragi i marinai italiani saranno salvati, curati, riportati a casa. Sintomatico, da questo punto di vista *Uomini sul fondo*, del 1941, produzione Scalerà<sup>10</sup>.

Protagonisti, come nel primo lavoro teatrale di De Robertis, i sommergibili. La nuova arma navale già utilizzata nella Prima Guerra Mondiale si è evoluta, in particolare da parte dei tedeschi, in un formidabile strumento di caccia alle navi nemiche: specialmente i trasporti di materiale bellico che attraversano l'Atlantico dall'America alla Gran Bretagna e che sono attaccati dai 'branchi di lupi', gli *U-Boot* che agiscono in gruppo contro i convogli. Ma di questo non si parla nel film, anche se all'epoca i quotidiani erano pieni delle performance dei sottomarini tedeschi, affiancati con qualche affanno dai (pochi) sommergibili atlantici italiani partiti dalla base atlantica di Bordeaux nella Francia occupata.

Più sobriamente *Uomini sul fondo* si definisce 'un film navale', privo di nomi di realizzatori o attori che, dopo un puntiglioso elenco delle unità navali e dei comandi impegnati nella sua produzione, mostra un cartello assai significativo. «Il film – eseguito alla vigilia dell'attuale conflitto con gli stessi uomini oggi impegnati nella lotta non ha altro intento che far

---

<sup>10</sup> Cfr. F. GIANNINI, *Fra realtà e finzione: De Robertis e il cinema di propaganda*, in «Bollettino d'Archivio dell'Ufficio Storico della Marina Militare», giugno 2005, pp. 117-194.

conoscere le grandi rinunce, gli eroismi muti e le gioie silenziose che – agli uomini dei sommergibili – conferiscono il sommo privilegio della impossibilità di una distinzione tra la loro ‘vita in pace’ e la loro ‘vita in guerra’». Poi il cartello sfuma con una dissolvenza che rivela un brogliaccio di bordo del sommergibile 103, un passaggio dalle parole alla dura realtà, anche burocratica, della vita a bordo.

Molti sono gli elementi di questo cartello – quasi un *caveat* – degni di nota. Intanto esso sembra voler allontanare il sospetto che, invece di concentrarsi sulla battaglia in atto, energie preziose siano state distolte per girare il film. Infatti è ancora possibile dichiarare che tutto risulta eseguito ‘alla vigilia dell’attuale conflitto’. E tuttavia la condizione di questi soldati è quella di essere perennemente combattenti, prima contro le difficoltà del mare che contro il nemico. Dunque qualcosa di più di semplici soldati, ma quasi un ordine religioso cavalleresco, dai tratti ascetici anche per il carattere silenzioso della loro vita subacquea, muti come pesci ma anche silenziosi per avvicinarsi alla preda senza essere scoperti. Ma la realizzazione prima del conflitto permette anche di eliminare il contatto con il nemico (come già in *Mine in vista*). Il vero nemico è il mare e – sottotesto – chi è ha le qualità morali per fronteggiarlo saprà anche tener testa a quel nemico aggiuntivo, fisico, che è la flotta inglese.

Naturalmente l’assenza del nemico fisico (anch’esso muto e silenzioso peraltro) è prima di tutto una cifra stilistica, che evita anche un imbarazzo spesso presente nelle produzioni belliche: la difficoltà di rappresentare efficacemente il nemico con pochi elmetti catturati e qualche cappotto militare inglese. Si vedano ad esempio *Bengasi* di Augusto Genina o anche *Un pilota ritorna* di Roberto Rossellini (entrambi del 1942).

E’ dunque un incidente, una collisione con un piroscifo amico, non un’offesa del nemico fisico, quella che inchioda sul fondo il sommergibile, da cui le unità di soccorso, con grande esibizione di mezzi tecnici, tentano con successo prima di estrarre i marinai intrappolati, poi di recuperare il sommergibile. Il sacrificio del marinaio che con uno sforzo eroico riesce a disincagliare il battello, a costo della vita, è un sacrificio volontario – un martirio, in fondo – perché l’uomo, con i suoi compagni, avrebbe potuto salvarsi se non avesse scelto di trattenersi sul fondo per salvare la nave. E dunque, indirettamente, sono le qualità morali dei combattenti, non la tecnologia, a decidere.

### 3. *Una nave per due*

Il film successivo, come è ben noto, è *La nave bianca* (Scalera Film, 1941) che porta con sé le due questioni che hanno maggiormente interessato gli studiosi: la caratura della collaborazione con Roberto Rossellini e la discussa e discutibile annessione al neorealismo del film.

Il film è definito, nel cartello iniziale, un «racconto navale», senza nomi di realizzatori, esplicitamente collegato a *Uomini sul fondo* nella sua caratteristica di utilizzare come intreperti (e come sceneggiatori, si potrebbe dire) persone colte nella loro vita reale. «Tutti i personaggi sono presi nel loro ambiente e nella loro realtà di vita e sono seguiti [dalla regia] attraverso il verismo spontaneo delle espressioni e l'umanità semplice di quei sentimenti che costituiscono il mondo ideologico di ciascuno». Una dichiarazione molto esplicita, anche nell'equivoco estetico della spontaneità veristica di ciò che è invece frutto di una attenta e politica sceneggiatura: un equivoco che sarebbe continuato a lungo, con attenzioni politiche opposte, nel dopoguerra.

Il film è ormai realizzato a guerra avanzata e non si può tacere né la partecipazione al conflitto, né battaglie navali ormai pregresse (Punta Stilo e Capo Teulada<sup>11</sup>) nelle quali il regime si affanna a cantare vittoria. La lontananza del nemico fisico nella guerra navale, l'incertezza dei danni inferti all'avversario tra nubi di fumo scuro e nebbie sul mare permette una gestione quasi surrealistica di uno scontro navale che, nei fatti, tolse alla flotta italiana il controllo del Mediterraneo anche per l'assenza di una tecnologia fondamentale, detenuta dai britannici, come il radar. Il film risolve la questione in modo quasi televisivo, con uno *scoop*, con una docu-fiction: inserendo riprese dal vero dei combattimenti di provenienza Luce<sup>12</sup>.

Lo scontro provoca qualche ferito (di morti non è il caso di parlare) e subito si attiverà un rassicurante dispositivo di soccorso con un aereo sanitario che trasporta il giovane marinaio fino alla nave ospedale, indicata con il suo nome, Arno, come erano indicate per nome le navi di soccorso

---

<sup>11</sup> Per avere un'idea di quale fosse la versione *mainstream* italiana di tali combattimenti, è utile il documentario Luce D000304 *La battaglia dello Ionio* (1940), con la *voice over* di Guido Notari. La lunga metratura (20') è indicativa dell'importanza attribuita all'argomento.

<sup>12</sup> Continuiamo a parlare di 'una nave per due' ma l'inserimento degli operatori Luce (gli unici ad avere rischiato davvero di prendersi una pallottola inglese in testa per girare le loro famose inquadrature di battaglia) meriterebbe di parlare di 'una nave per quattro', tenendo conto che si imbarcavano sempre almeno due operatori.

di *Uomini sul fondo*. Delle navi da combattimento si tace invece il nome, per una cifra stilistica che si sovrappone alle esigenze della segretezza.

La vicenda patemica del film è contenuta nell'incontro tra le due mezze medagliette del marinaio e dell'infermiera volontaria che si scrivono ma non si sono mai conosciuti. Un espediente molto antico, vecchio quanto il teatro, ma che è anche una metafora tra le due metà del film: quella di De Robertis e quella di Rossellini, ma anche quella sentimentale e quella militare e propagandistica. Non regge a un esame critico una distinzione così netta fra le due metà della medaglia, come se l'una fosse propria di Rossellini e l'altra di De Robertis. Può citarsi, come dimostrazione, la scena meritatamente celebre in cui la nave da battaglia, ferita ma salva, si ripresenta davanti al Mar Piccolo di Taranto davanti a una folla tesa e preoccupata che poi si scioglie in una gioia liberatoria. Una scena molto presente a chi, da marinaio, conosce il rito del rientro in porto che a Taranto – una situazione quasi veneziana – si svolge accanto alla folla accalcata sulla banchina. Una scena che è stata girata facendo scorrere la nave davanti all'obiettivo della mdp tenuto stretto, a mostrare i dispositivi militari della nave (le torrette dei cannoni, le postazioni delle mitragliatrici antiaeree sulle fiancate); dunque bene attribuibile al 'mondo ideologico' di De Robertis eppure con un forte contenuto sentimentale. La folla è ripresa con un alternarsi di primi piani, necessari per individuare la preoccupazione iscritta sui volti che poi si scioglie nel sollievo per il ritorno della nave, con campi più lunghi presi dal basso. Presi dal mare, dalla superficie di questo elemento da cui emerge come uno scoglio la consistenza umana della gente, del popolo. Quei padri dei marinai, quei bambini tenuti per mano fra cui si inserisce, fino a giungere in primo piano, la protagonista con il suo elegante vestito chiaro. Una individualità che emerge dalla folla (*a face in the crowd*) e che simboleggia la volontà della regia di scegliere, tra le tante vicende possibili, una e una sola rappresentativa di tutte. Una scelta che tiene conto della lezione del teatro di Pirandello. Se vogliamo, dunque, un inserto rosselliniano nella tematica marinara e navale più propria di De Robertis.

Una *vexata quaestio* è stata a lungo quella se, e in che misura, *La nave bianca* possa considerarsi un precedente del neorealismo rosselliniano. Tale questione implica un diretto coinvolgimento di De Robertis, in quanto già nella sua precedente produzione l'estrazione degli interpreti, e non solo dei personaggi, dalla vita reale è praticata e fortemente esibita. Come è comprensibile, tale quesito è stato utilizzato anche per adombrare una possibile ambivalenza ideologica del neorealismo (che sarebbe così uno stile buono per tutte le stagioni), sia per sottrarre De Robertis a una

*damnatio memoriae* (in quanto supposto autore di ‘cinema di propaganda’) in nome di un ‘realismo di guerra’; ma si tratta di polemiche antiche che hanno già trovato adeguata sistemazione critica<sup>13</sup>.

Chi scrive condivide l’opinione recentemente espressa da Giaime Alonge<sup>14</sup>; il ‘verismo’, termine verghiano già adoperato da De Robertis nel famoso cartello introduttivo di *Uomini sul fondo*, appare più appropriato per definire uno stile della rappresentazione in cui gli attori presi dalla vita reale ma sottoposti alla disciplina militare sono agiti in una sceneggiatura precisa e minuziosa, come non è mai stata quella rosselliniana attenta alle reazioni emotive dei suoi attori non professionali e alle loro relativamente spontanee espressioni. La religione del dovere propria dei marinai con stellette di De Robertis (diversi dai *Marinai senza stelle* cui tra poco accenneremo) è fatta di silenzio e di muta obbedienza, non sembra lasciare posto allo sdegno, al rifiuto dell’ingiustizia, all’istanza sociale che sono invece il brodo di cultura di una cinematografia altra. Il ricorso ai marinai ‘veri’ per le riprese ha un tratto di cameratismo paternalistico che fa parte di una tradizione marinara. Il comandante a bordo è un semidio; quando entra in un locale scatta l’attenti e il comandante saluta in lontananza e procede oltre. Ma se sei ferito il semidio può scendere dall’Olimpo e stare al tuo capezzale nella nave ospedale o nell’infermeria, perché l’umile marò è un suo marinaio, come un suo figlio. Una tradizione nobile, ma che non ha nulla a che fare con il neorealismo.

#### 4. Doppio epilogo

*Alfa Tau!*, sempre di produzione Scalerà, è il terzo film di guerra di De Robertis. Il clima è cambiato, siamo nel 1942, la guerra è sempre più drammatica e non è più tempo di diplomazie. L’alleanza subalterna nell’Asse con i tedeschi è ormai l’unica possibilità di vincere la guerra e nel film il rifornimento in alto mare in cui gli italiani aiutano i germanici ne è la plastica metafora. È ancora una vicenda di sottomarini in cui il comandante è il triestino Bruno Zelik, l’ufficiale che poi affonderà con il sommergibile Scirè al largo di Haifa. L’alternanza è fra la missione, con

<sup>13</sup> Cfr. G. DE SANTIS, *Per un paesaggio italiano*, in «Cinema», n. 116, 1941, pp. 262-263; U. CASIRAGHI, G. VIAZZI, *Il traditore*, in «Bianco e nero», n. 11-12, 1942, pp. 27-49; S. PARIGI, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2014, pp. 41, 46.

<sup>14</sup> G. ALONGE, *Mussolini in orbace. A proposito della prima trilogia della guerra*, in *Intorno al neorealismo. Voci, contesti, linguaggi e culture dell’Italia del dopoguerra*, a cura di G. Carluccio, E. Morreale, M. Pierini, Salipendi, Milano 2017, pp. 87-103.



il combattimento con l'unità avversaria, e la vita nelle retrovie, la licenza, la base dei sommergibili. Una vita civile ormai profondamente e irrimediabilmente segnata dai bombardamenti e dai lutti della guerra che non colpisce indiscriminatamente tutti.

L'8 settembre 1943 coglie De Robertis a Pola. Sta girando *Marinai senza stelle*, che uscirà soltanto nel 1949. La produzione è Scalera, che si trasferisce nella repubblica di Salò, a Venezia, nel cosiddetto Cinevillaggio che raccoglie i resti di Cinecittà. De Robertis segue la produzione, e dunque sceglie di lavorare per il cinema della RSI. Qui *I figli della laguna* (1945) di Piero Costa (inizio delle riprese: 20 aprile 1945) diventerà *La vita semplice* di De Robertis (che uscirà nel 1946), in una Venezia crepuscolare (prod. Scalera). Nel dopoguerra De Robertis si congeda dalla Marina (a 46 anni), diventa un regista di genere e non ritroverà più l'ispirazione, la determinazione, il successo per il suo cinema, in un ambiente così diverso e opposto. Mentre trionfa il neorealismo si avvicina al melodramma e al cattolicesimo.

De Robertis conobbe anche i piuttosto umilianti rimontaggi, necessari perché film girati negli anni del fascismo ottenessero il visto di censura e fossero proiettabili, e sfruttabili commercialmente, nell'Italia del dopoguerra, perdendo però di senso e compattezza. *Marinai senza stelle* uscirà nel 1949, con una gestazione durata sei anni, in cui i tedeschi sono diventati i nemici<sup>15</sup>.

La sua produzione di questo periodo (oltre quindici film, compresi i 'rimontati'<sup>16</sup>), in buona parte di ambiente nautico, attende ancora un maturo giudizio critico a cui questo contributo vuole contribuire, designando il suo apporto al paesaggio dell'Italia sul mare e ai formati della narrazione di ambiente marinaro.

<sup>15</sup> Cfr. E.G. Laura *I reduci del cinema di Salò*, in *Storia del cinema italiano. 1945-1948*, VII, Marsilio-Bianco e Nero, Venezia-Roma, 2003.

<sup>16</sup> I più rilevanti: *Uomini e cieli* (1947), *Fantasma del mare* (1948), *La voce di Paganini* (1948 – documentario), *Il mulatto* (1949), *Gli amanti di Ravello* (1950), *Carica eroica* (1952), *I sette dell'Orsa maggiore* (1953), *Uomini ombra* (1954), *Mizar (Sabotaggio in mare)* (1954), *La donna che venne dal mare* (1956), *Yalis, la vergine del Roncador* (1956), *Ragazzi della marina* (1958). Francesco De Robertis muore a Roma il 3 febbraio 1959.

