

---

## ***Il paesaggio nella cinematografia documentaria, amatoriale e d'autore*** ***The landscape in the documentary, amateur and art cinematography***

*Tra primo e secondo dopoguerra, con la diffusione della cinematografia nella sfera pubblica e in quella privata, si può disporre di un nuovo strumento per raccontare il paesaggio per immagini, mai prima d'ora proposte in movimento. Il corto e il lungometraggio divengono mezzi della propaganda di regime o supporti per documentari d'istruzione, ma anche strumenti dell'opera d'autore o luoghi delle testimonianze familiari, in cui il paesaggio urbano e rurale fa da protagonista o da semplice sfondo, offrendo oggi, in ogni caso, preziose opportunità di studio delle trasformazioni della città e del suo territorio.*

*Between the first and the second post-war period, by the means of the diffusion of the cinematography both in private and in public life, for the first time it was possible to describe the landscape by moving images. The short and the full-length films become not only media at the service of the regime propaganda or supports for instruction documentaries, but they are also instruments of artistic works or familiar memories, in which urban and rural landscapes are main characters or simple backgrounds. Therefore, today cinematography can offer a lot of valuable opportunities in order to study city and landscape transformations.*

---

## *Architettura e Paesaggio. Nuovi strumenti di lettura per la storiografia: la cinematografia*

*The landscape in amateur and author documentary*

**ALESSANDRO CASTAGNARO**

Università degli Studi di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Between the first and second post-war period, with the spread of cinematography in the public and the private sphere we can have a new instrument for telling a landscape through pictures, never before proposed in motion. The short and the long film become the means of the regime's propaganda or the vehicle for educational documentaries, a proof of the author work or the place of family testimonies, in which the urban and rural landscape is the protagonist like a simple setting, providing today, in any case, a valuable opportunities for the study of the transformations of the city and its area.*

### **Parole chiave**

Cinematografia, Paesaggio, Città, L.U.C.E., Lumière  
Cinematography, Landscape, City, L.U.C.E., Lumière

### **Introduzione**

Tra primo e secondo dopoguerra, con la diffusione della cinematografia nella sfera pubblica e in quella privata, si può disporre di un nuovo strumento per raccontare il paesaggio per immagini, mai prima d'ora proposte in movimento. Il corto e il lungometraggio divengono mezzi della propaganda di regime o supporti per documentari d'istruzione, ma anche strumenti dell'opera d'autore o luoghi delle testimonianze familiari, in cui il paesaggio urbano e rurale fa da protagonista o da semplice sfondo, offrendo oggi, in ogni caso, preziose opportunità di studio delle trasformazioni della città e del suo territorio.

### **1. Le sperimentazioni**

Quando nel dicembre del 1895 a Parigi i fratelli Lumière danno luogo alla prima proiezione cinematografica nessuno pensava che ci saremmo trovati innanzi ad uno strumento di analisi e di ricerca funzionale a discipline sia scientifiche che umanistiche. Ebbene dopo pochi mesi, il 12 marzo 1896 a Roma, Vittorio Calcina, fotografo professionista rappresentante per l'Italia la *Société Anonyme des Plaques et Papiers Photographiques A. Lumière et Ses Fils*, realizza un documentario su Papa Leone XIII, prima ripresa cinematografica italiana. A seguire lo stesso autore, il 7 novembre 1896 a Torino,

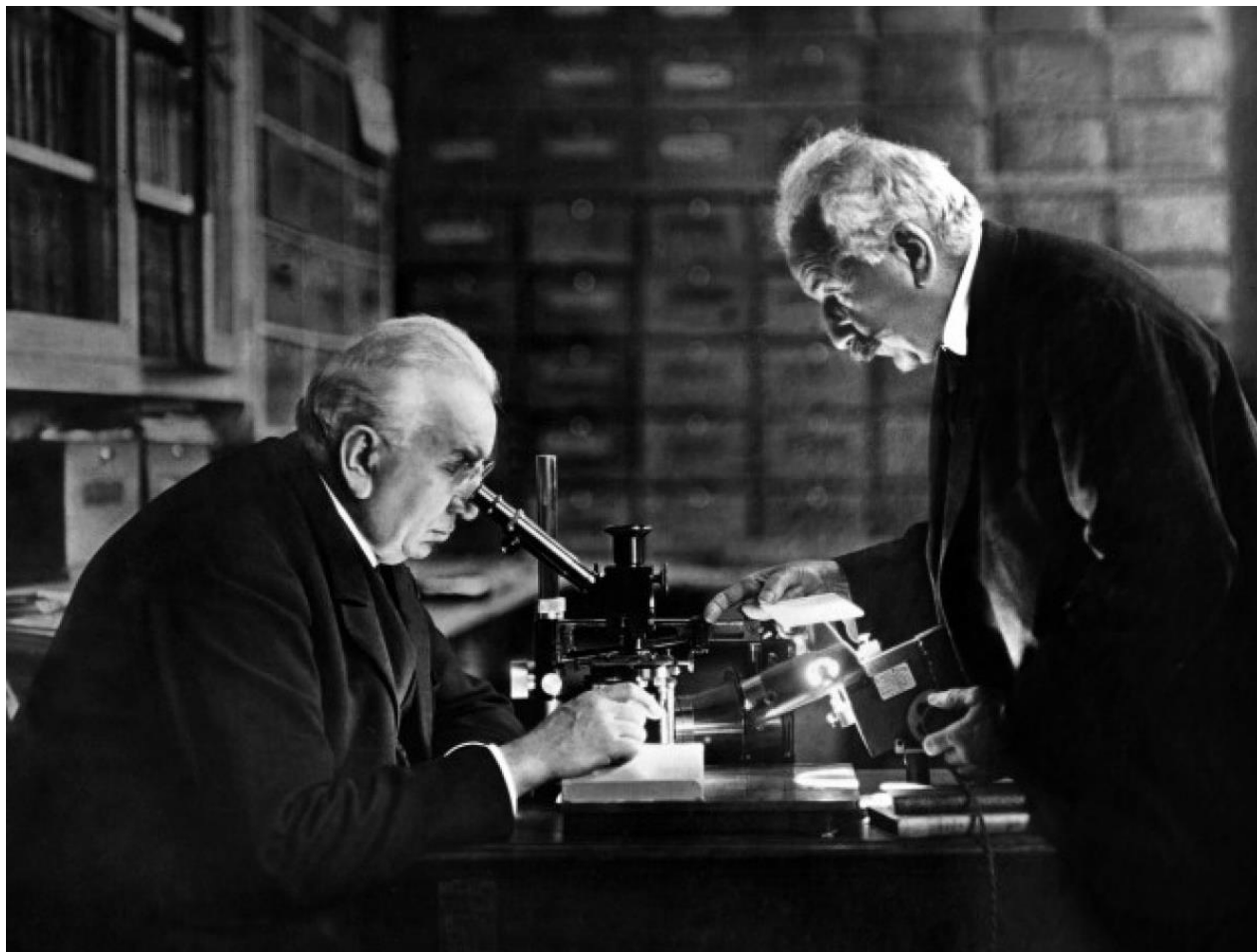


Fig. 1: Auguste e Louis Lumière al lavoro (1925).

organizza una serata cinematografica in una sala appositamente attrezzata dell'ex Ospizio di Carità in via Po 33, alla presenza del sindaco della città e di un pubblico scelto, nel corso della quale furono proiettati venti film realizzati dagli operatori di Lumière, che riscossero un notevole successo; proiezioni anticipate da una introduzione in francese del professore Louvet-Gay. Obiettivo primario, quasi del tutto raggiunto, non era quello di generare uno "spettacolo" nel vero senso della parola, ma di costituire una serata didattico-scientifica. Infatti, «l'interesse del pubblico fu rivolto soprattutto alla novità del procedimento tecnico che consentiva la riproduzione della realtà in movimento. Si trattava, in altre parole, di una dotta e piacevole conferenza, in cui l'ultima scoperta nel campo della fotografia – la "fotografia animata" – era illustrata da una serie di esempi particolarmente vivaci e istruttivi: per l'appunto, come altrove, l'arrivo del treno in stazione, i bambini che giocano, la corsa dei ciclisti ecc.» [<http://www.vesuviolive.it>].

Nel 1898 l'unica città italiana ad essere stata scelta come soggetto per i film dei fratelli Lumière, nell'intento di catturare il nostro paesaggio nazionale ed il carattere della mediterraneità, è Napoli, che manteneva ancora il fascino di capitale del regno, ricca di

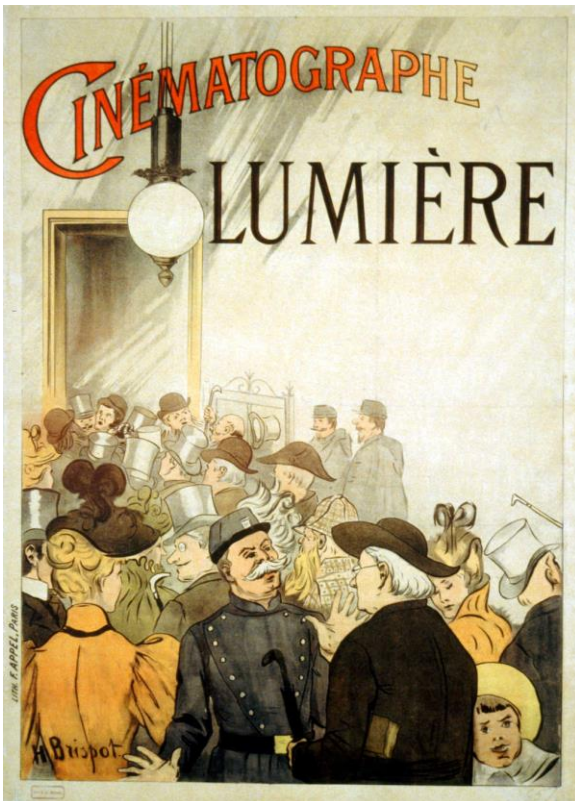


Fig. 2: Manifesto del cinema Lumière, 1895

cultura, e che richiamava ancora molti dei più grandi artisti, come era stato nei tempi passati, grazie anche alle attrattive paesaggistiche.

Questo nuovo ed efficace strumento tecnico resta strettamente legato alla nascita ed evoluzione della fotografia che, dai tempi di Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851), quando le foto altro non erano che lastre di argento allo jodio impresse nella camera oscura, fino all'attuale digitale, sempre più diventa uno strumento utile e necessario alla storiografia architettonica e del paesaggio. Tanto che vanno ricordate le campagne fotografiche, le cosiddette "Missioni eliografiche", promosse a partire dal 1851 dalla *Commission de Monuments historiques* che coinvolse vari fotografi per documentare il patrimonio architettonico francese, in particolar modo quello che necessitava interventi di restauro [de Mondenard 2002].

Dallo strumento come lettura ed individuazione di un ambiente di architettura e di natura, al sistema narrante della stessa, come strumento di corredo di testi o di narrazione, il passo fu breve in onore ai tempi veloci che caratterizzavano quel contesto storico e culturale.

## 2. La cinematografia e la spazialità architettonica

Il valore spaziale dell'architettura e del paesaggio – maggiore valenza di entrambi e penalizzata dalla riproduzione bidimensionale – viene, in questa nuova fase rappresentativa, messo particolarmente in risalto grazie ai fermenti di un contesto storico soggetto a rapide e radicali trasformazioni, frutto anche di elaborazioni culturali, e degli apporti critici di grandi teorici proprio su tale tema, come quello di August Schmarsow (1853-1936) che in quegli anni, mutuando l'esperienza di Heinrich Wölfflin (1864-1945), si sofferma sulla sua valenza psico-corporea. Attraverso questi concetti, elaborati anche da Alois Riegl (1858-1905), il cinema vide la luce insieme alla riformulazione della spazialità nella teoria dell'arte. Dai templi greci alle cattedrali medievali, fino alle architetture rinascimentali ed oltre, lo spazio in architettura è caratterizzato da rapporti metrici legati alla configurazione morfologica dell'uomo, al suo movimento e alla sua condizione psicologica. La profonda connessione fra cinematografia e architettura viene ritrovata in molti autorevoli figure contemporanee come Wim Wenders, regista fra gli altri de *Il cielo sopra Berlino* del 1987 che «non aveva interesse che per lo spazio: paesaggio e città [...] "ritratti di paesaggio"» [Wenders, 1997]. Di fatto i fotogrammi ci «trasportano amorosamente dentro e fuori dal panorama urbano e stradale» [Bruno 2006, 33].

ALESSANDRO CASTAGNARO



*Fig. 3: Via Toledo, Fotogramma Naples, cortometraggio dei fratelli Lumière, 1898.*



*Fig. 4: Vista del Vesuvio, Fotogramma Naples, cortometraggio dei fratelli Lumière, 1898.*

### 3. La Cinematografia in Italia

In tempi rapidi lo sviluppo della cinematografia assume ruoli importanti anche legati all'industria italiana; nel 1904 sorse la *Alberini & Santoni*, manifattura di soggetti e filmati, che aveva la finalità di produrre pellicole, fabbricare apparecchi e commerciare in tutti gli accessori relativi alla cinematografia, fotografia e tecniche affini. Fino alla trasformazione nel 1906 nella *Cines* con sede in Roma, ove operarono registi come il francese Gaston Velle, accompagnato dagli scenografi Dumesnil e Vasseur e dall'operatore Vauzèle, Mario Caserini, tanto che la stessa era presente al Congresso degli industriali cinematografici europei, tenutosi a Parigi (1909).

Ben presto al fianco dei registi intervengono artisti, spesso con il ruolo di scenografi, come il giovane pittore Enrico Guazzoni (1876-1949), che lo stesso Alberini aveva assunto come regista.

Nel 1911 la Società Italiana *Cines* figurava nel catalogo generale ufficiale dell'Esposizione internazionale dell'industria e del lavoro di Torino; fu quindi la prima casa di produzione italiana a fabbricare in proprio la pellicola vergine, e tale autonomia costituì uno dei motivi del suo grande sviluppo.

Erano gli anni del Futurismo, della movimentazione, del dinamismo, e la cinematografia rappresenta un utile ed essenziale strumento anche in vista di quella che, di lì a breve, secondo le avanguardie figurative ed in particolare grazie al Cubismo viene definita *quarta dimensione*, espressione che sta ad indicare il significato non solo volumetrico-spaziale, ma anche temporale dell'arte. E il cinema - comunemente definito anche la "settima arte", secondo la definizione coniata dal critico Ricciotto Canudo (1877-1923) nel 1921 - è un'arte performativa dello spettacolo, basata proprio sull'illusione ottica di un'immagine in movimento [De Fusco 2010; <http://www.treccani.it>].

Nei primi decenni del secolo scorso molti furono i registi – uno per tutti Fritz Lang con il suo celeberrimo *Metropolis* – che incentrarono i loro film proprio sul paesaggio urbano che, dalle prospettive proprie delle riprese cinematografiche, offrivano spaccati di lettura spaziale oltre che di teatro di dinamiche sociali del tutto innovative, che hanno segnato una pietra miliare nella storia del cinema e della storiografia dell'architettura e del paesaggio [Bruno 2002; Cappabianca - Mancini 1981; *La città e l'immaginario* 1985].

### 4. La nascita del L.U.C.E.

Altro interessante strumento contemporaneo di analisi è da ricercare nell'organo tecnico istituito nel 1924 e denominato inizialmente L'Unione Cinematografica Educativa (da cui l'acronimo *L.U.C.E.*, usato comunemente Luce), nato con la finalità primaria di propaganda politica del Regime, anche se sotto l'alibi della diffusione della cultura attraverso la cinematografia con cinegiornali e documentari. All'inizio l'organismo di produzione si chiamava Sindacato Istruzione Cinematografica (SIC), una piccola società anonima costituita nel 1924 per iniziativa di Luciano De Feo, nata per produrre e diffondere film educativi. I primi titoli del 1924 comprendevano alcuni documentari di Roberto Omegna (1876-1948), pioniere della cinematografia scientifica italiana, come *La vita dei ragni Epeira*, o *La vita delle farfalle*, oltre a un originale resoconto del viaggio di Guelfo Civinini e Franco Martini in Africa orientale dal titolo *Aethiopia*. Ma già nel settembre dello stesso anno, per intervento diretto di Mussolini, favorevolmente impressionato da un documentario sulla sua attività di governo, la piccola impresa si



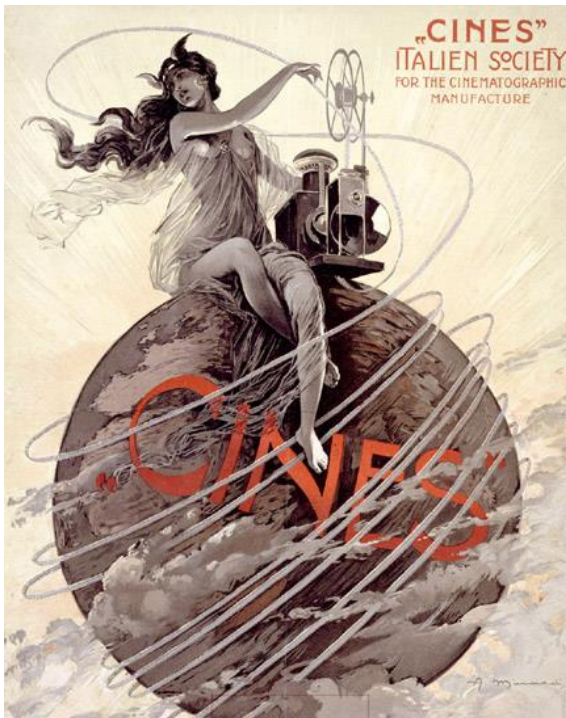


Fig. 5: Logo della Cines, 1906.

trasformò in un organismo sostenuto da vari enti e battezzato dallo stesso Mussolini *La storia dell'Istituto Nazionale Luce*.

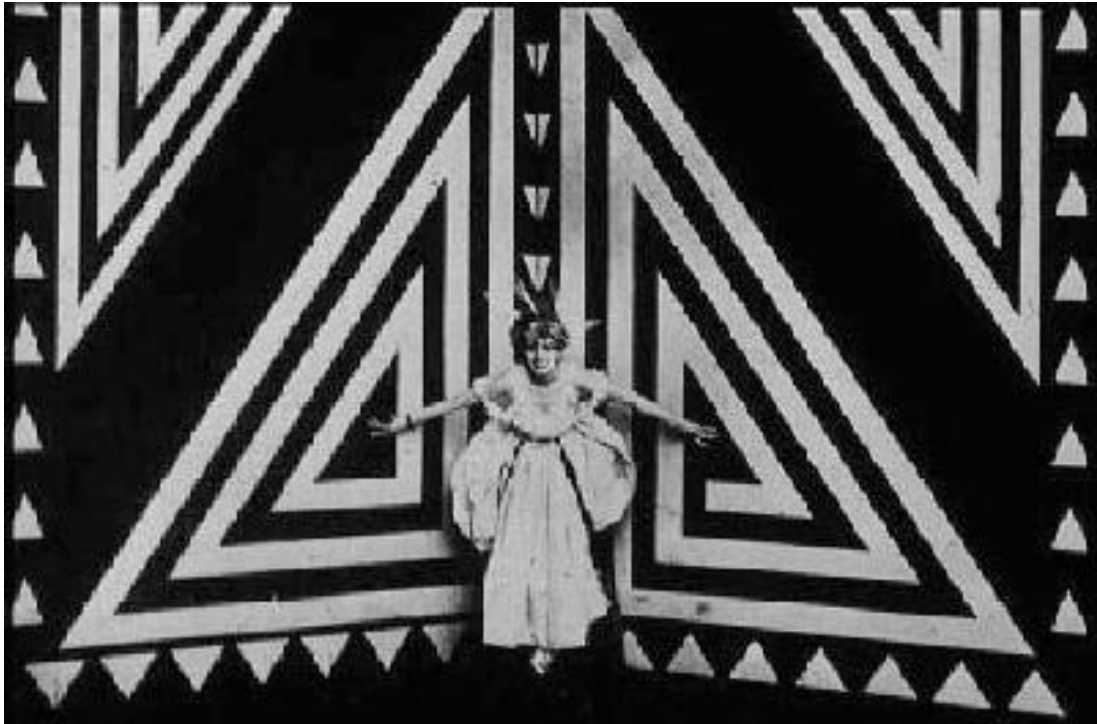
Attraverso i cinegiornali Mussolini e il Fascismo riuscirono a costruire quotidianamente una sorta di celebrazione per immagini in onore del Duce e delle sue imprese che caratterizzano buona parte della sua produzione nei suoi venticinque anni di vita. In essa è comunque possibile distinguere due anime: una "naturale", che si caratterizzò subito per la forte presenza di geni didattici ed educativi, e l'altra, acquisita in un primo momento per ragioni opportunistiche, che si pose al servizio del Regime e delle sue gesta. Entrambe interessano il nostro tema di studio con diverse rappresentazioni dell'Italia, degli italiani, del paesaggio di quegli anni, delle architetture che andavano realizzandosi per volere del Regime e anche del mondo al di fuori d'Italia, quello delle Terre d'Oltremare.

Ogni settimana venivano realizzati quattro numeri di cinegiornale – il primo nel giugno del 1927 – della lunghezza di 250 metri circa con

servizi riguardanti l'attualità sia italiana sia straniera. Ma il Luce realizzò, accanto ai cinegiornali, anche un'imponente massa di documentari, corto, medio e lungometraggi e, in una seconda fase, entrò anche nel campo della *fiction*. Titoli che costituiscono una fonte insostituibile e straordinaria di documentazione antropologica del Paese. Come è stato notato: «Se l'Italia povera e sottosviluppata era in pratica invisibile e restava il più possibile al di fuori dell'obiettivo della macchina da presa, i cinegiornali e i documentari intendevano raccontare, da una parte con spirito enciclopedico, dall'altra con la voce del cantore epico, la spinta dell'Italia in cammino verso la modernizzazione, senza mai dimenticare le radici nella tradizione [...]. Inoltre, nel fissare gli stereotipi discorsivi e visivi sia sulle grandi città d'arte sia su luoghi meno noti, il Luce ebbe il merito di incrociare la microstoria locale e di tentare di innestarla con uno spirito unitario nell'alveo della storia nazionale. Le piccole patrie acquistavano così visibilità per i loro caratteri specifici e per il ruolo che svolgevano all'interno della cultura nazionale.[...] Ma a trionfare fu forse quella che si può chiamare la sindrome "titanico-muratoria" del regime, che dagli anni Trenta sostituì quella ruralista e che propose, per moltissime volte, servizi e cortometraggi» [<http://www.treccani.it>].

Tanti furono i filmati che riprendevano il Duce ai lavori della bonifica pontina, o alla fabbrica del Lingotto della Fiat a Torino, dalla visita di Arnaldo Mussolini, giornalista e fratello del Duce, agli stabilimenti della Compagnia Italiana Alimentare (CIA) a quella effettuata dal Re all'esposizione di pittura antica spagnola.





*Fig. 6: Cinematografia Futurista. Primo film italiano, Fotogramma Thaïs o Perfido incanto, di A. G. Bragaglia, 1917.*



*Fig. 7: Propaganda del Regime, Istituto L.U.C.E., 1922.*



Fig. 8: Locandina Esposizione Internazionale di Arte Cinematografica alla XVIII Biennale di Venezia, 1932.

È possibile considerare questa enorme massa di materiali come un testo unico ricco di documenti significativi per la lettura storiografica del paesaggio che muta e dell'architettura, da quella rurale a quella che segna i primordi della modernità.

## 5. Cinematografia e Storiografia

Sono gli anni in cui viene fondato, a Roma nel 1935, il Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC) che rappresenta la più antica scuola italiana di insegnamento, ricerca e sperimentazione nel campo. E per usare le parole di Gherard Richter nel cinema, «le immagini diventeranno un ambiente, un'architettura». [Rondolino 2007].

Nell'immediato dopoguerra il paesaggio urbano e le città bombardate e in via di massiva cantierizzazione, vengono raccontate attraverso un forte incremento di documentari sull'arte che trovano un forte sviluppo sia in Italia che all'estero, sancendo, così, la nascita e lo sviluppo del critofilm e della cinematografia "colta". Nomi di spicco di questa autorevole corrente cinematografica-documentaria particolarmente feconda in Italia, furono tra gli

altri Carlo Ludovico Ragghianti, Roberto Pane e Lionello Venturi che contribuirono a diffonderla anche in Francia e Germania fino alla promozione, ad opera dell'UNESCO di Parigi e della Biennale Cinematografica di Venezia, di un catalogo, nel 1953, di 1190 titoli [Duboy 2000, 134 e sgg.].

Possiamo sintetizzare l'importanza documentale, oltre che artistica, di tali filmati nella citazione: «Nei critofilm, la restituzione critica dei valori urbani di questi paesi e città storiche italiane, "molto caratterizzate e ben conservate, che mantengono tuttora, almeno in notevole parte, elementi ed ambienti autentici e non deformati" fruisce di questa vista da maggiore altezza in cima a una torre, dall'aereo o dall'elicottero e diventa "nella versione cinematografica spiccatamente spettacolare"». [Scotini 2000, 145].

Con il Neo-Realismo vengono riprese ed analizzate le storie della città con i suoi contesti ambientali e paesaggistici, nel quotidiano e sui volti della gente comune. Le sue motivazioni e metodologie traspaiono, in particolare, da film come *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948), che, come nelle parole di Andrè Bazin, altro non è se non «la storia della camminata per le strade di Roma». «La fisicità della strada e dell'epidermide sociale approda alla fiction in forma di estetica architettonica formalizzata nel neorealismo italiano del dopoguerra». [Bruno 2006, 21].

Si affiancano a questi, in epoca immediatamente successiva, quelli di Francesco Rosi, che è da ritenersi come una sorta di capofila per avere posto a confronto, con preciso intento, nelle sue opere cinematografiche, architettura, paesaggio e speculazione edilizia in brani



Fig.9: Carlo Ludovico Ragghianti durante un lavoro cinematografico – documentario.

che sono andati ben oltre il realismo degli anni '50, divenendo una sorta di documento-denuncia critico e, al tempo stesso, propositivo [Castagnaro 2015].

Valore di documento storiografico assumono anche alcune delle opere di Roberto Pane come *Napoli conventuale* (1951), *Scale aperte napoletane*, *Miti e paesaggi della penisola sorrentina* (1955), *L'architettura della penisola sorrentina* (1955 premio Delfino d'Argento a Venezia nell'ambito del film d'arte), *Montesarchio e la Valle Caudina* e *Teggiano e Una strada come opera d'arte*, entrambe del 1961 in occasione della mostra nazionale *Italia '61*. [Giusti 2010, 490-498].

## Conclusioni

In queste opere si riscontra un'altra Italia, quella precedente a tanta massificazione cementizia, frutto della più violenta speculazione; dell'alterazione del paesaggio, forzato contro natura, al punto tale che molto spesso ancora oggi si ribella e miete vittime. Testi-documenti di grande attualità per un'analisi studio e anche per stimolare le coscienze a partire da quelle dei più giovani studiosi e ricercatori per un recupero di valori ambientali e del paesaggio legati fortemente anche a valori immateriali.

## Bibliografia

- BERNARDINI, A. (1981). *Industria e organizzazione dello spettacolo (1905/1909)*. Roma-Bari: Laterza Editore.
- BRUNO, G. (2006). *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*. Milano: Bruno Mondadori.
- CAPPABIANCA, A. - MANCINI, M. (1981). *Ombre urbane*. Roma: Edizioni Kappa.
- Da "Le mani sulla città" alla Napoli Contemporanea. In ricordo di Francesco Rosi. A cura di CASTAGNARO, A. (2015). Napoli: Artstudiopaparo.
- DE FUSCO, R. (2010). *L'architettura delle 4 avanguardie*, Firenze: Alinea.
- DE MONDENARD, A. (2002). *La Mission héliographique. Cinq Photographes par courent la France en 1851*. Parigi. Éditions dupatrimoine.
- DUBOY, P. (2000). *Edoardo Detti e Carlo L. Ragghianti: urbanistica rigorosa*. In *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*. A cura di SCOTINI, M. Milano: Charta. 134 e segg.
- GIUSTI, M. A. (2010). «Una strada come opera d'arte». *Visioni, montaggi, valori di paesaggio nella ricerca di Roberto Pane*. In *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*. A cura di CASIELLO S. - PANE A. - RUSSO V. Venezia: Marsilio. 490-498.
- La città e l'immaginario* (1985). A cura di MAZZOLENI, D. Roma: Officina.

ALESSANDRO CASTAGNARO

RONDOLINO, G. (2007). *La nascita del cinema a Torino, S. Bernardi, L'avventura del cinematografo. Storia di un'arte e di un linguaggio*. Venezia: Marsilio.

*Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*. A cura di SCOTINI, M. Milano: Charta. 145.

WENDERS, W. (1997). *Impossible Stories*. In *The cinema of Win Wenders. Image, narrative, and the Post Modern condition*. A cura di COOK, R.F. - GEMUNDEN, G. Detroit: Wayne State University Press.

### **Sitografia**

<http://www.vesuviolive.it/vesuvio-e-dintorni/notizie-di-napoli/20713-i-fratelli-lumiere-contributo-napoli-nascita-cinema/> (consultato il 20 giugno 2016).

[http://www.treccani.it/enciclopedia/istituto-nazionale-l-u-c-e\\_\(Enciclopedia-del-Cinema\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/istituto-nazionale-l-u-c-e_(Enciclopedia-del-Cinema)) (consultato il 20 giugno 2016).

*Contributi*  
*Papers*



## *Spazio urbano e cinematografia.*

### *Quando lo sfondo scenografico diventa soggetto protagonista*

### *Urban space and cinematography: when scenography becomes protagonist*

**FRANCESCO ZECCHINO**

Università degli Studi Suor Orsola Benincasa Napoli

#### **Abstract**

*The famous definition of the “seventh art” – as the fusion of the six fundamental arts of music, architecture, poetry, dance, painting and sculpture – identifies cinematography as a form of total representation. Pursuing this concept, we thus arrive at the analysis of the inevitable relationship between this plastic art par excellence and the spaces in which it takes place. In addition to the reliance on studio settings, the landscape has always been used as a scenic background. However, very often the buildings, streets, gardens and various kinds of architecture becomes true protagonists in the films. In Italian neorealism, for example, the raw representation of cities destroyed by war actually prevails over the plot.*

#### **Parole chiave**

Cinematografia, urbanistica, architettura moderna, neorealismo

Cinematography, city planning, modern architecture, neorealism

#### **Introduzione**

Non tenendo conto delle prime e pur varie forme di proiezioni meccaniche di immagini ideate in precedenza, la nascita della cinematografia come la si intende oggi viene convenzionalmente ricondotta ad una data ben precisa: il 28 dicembre 1895. Fu esattamente allora che i fratelli Auguste e Louis Lumière presentarono a Parigi, presso il Gran Caf  in Boulevard des Capucines, l’innovativo strumento di ripresa e riproduzione da loro brevettato che non a caso prender  il nome di *cinématographe*. Per l’occasione, grazie a quel primo apparecchio in grado di proiettare immagini su un grande schermo a vantaggio di un vasto numero di persone contemporaneamente, fu proposta la visione, per la prima volta nella storia ad un pubblico pagante, di dieci piccoli filmati della durata di circa un minuto l’uno. Si trattava di brevi riprese per lo pi  semplicemente orientate ad immortalare dal vivo ordinari episodi di vita quotidiana, ma alcune di esse erano anche gi  caratterizzate da finalit  volte all’intrattenimento. La nuova forma di spettacolo ideata dai fratelli Lumierre riscosse immediatamente un enorme successo e, di fatto, gett  le basi di quella che si sarebbe configurata, a partire dal secolo successivo, come una vera e propria rivoluzione globale in ambito artistico, sociale e culturale.

#### **1. Cinema e spazio urbano, un rapporto antico**

Ogni tentativo di analisi sul rapporto, indubbiamente forte anche se a volte complesso o quantomeno controverso, tra *settima arte* e paesaggio urbano, non pu  prescindere proprio da uno studio sul cinema delle origini. Va infatti evidenziato come il legame tra



cinematografia e città si imponga prepotentemente già con i primi filmati dei Lumière. In particolare, tra quelli proiettati a Parigi nel dicembre del 1895, il caso più eclatante riguarda *La Place des Cordeliers à Lyon*. Dal titolo già si evince che la celebre piazza lionese è la protagonista di questo brevissimo film realizzato, come di consueto all'epoca, mediante una elementare ripresa fissa. In esso risulta immortalato, dal lato opposto dell'affollata strada antistante, uno scorcio della piazza con i suoi palazzi ed i suoi vicoli a fare da sfondo al dinamico andirivieni di passanti e carrozze che costituiva, in effetti, il vero scopo di quella ripresa. È facile comprendere che, in quei primi esperimenti cinematografici, le precipue intenzioni dei pionieristici operatori erano soprattutto quelle di cogliere semplici immagini di movimento, piuttosto che mirare a proporre una specifica veduta urbana. A quei primi spettatori parigini fu mostrata una città diversa dalla loro solo perché Lione, città di provenienza dei Lumière, era il posto dove i due fratelli poterono effettuare le loro prime sperimentazioni filmiche, e non perché si volesse far conoscere al pubblico una nuova località. In quel periodo, anzi, nella speranza di attrarre il maggior numero di persone alle loro proiezioni, i cineoperatori preferivano riprendere proprio la gente locale e a volte, agli angoli delle strade, si effettuavano addirittura delle finte riprese senza pellicola al solo scopo di far accorrere poi alla visione tutti coloro che speravano di essere stati immortalati e agognavano riconoscersi sullo schermo.

Ciò detto, tuttavia, non si può certo non considerare filmati come quello di *Place des Cordeliers* come prime importanti testimonianze di natura documentaria e perciò, a giusta ragione, non si può non identificarli già come realizzazioni di genere.

In seguito, simili vedute cittadine o in generale paesaggistiche furono più dichiaratamente intese anche come preziose fonti di informazioni circa popoli e Paesi lontani. Questo nuovo genere filmico acquisì infine un più compiuto carattere di documentario quando nuove tecniche consentirono finalmente di effettuare riprese in movimento.

Nel primo ventennio del Novecento (1909-19), l'esempio più significativo del grande successo che tale modello si era ritagliato in ambito cinematografico è senza dubbio perfettamente espresso dall'ambiziosa iniziativa del banchiere parigino Albert Kahn di realizzare una sorta di archivio fotografico e videografico dell'intero pianeta. L'utopistico progetto – pure in qualche misura concretizzatosi, grazie all'invio di decine di cineoperatori negli angoli più remoti del globo che produssero circa 72 mila immagini fotografiche e 180 mila metri di pellicola – aveva senza dubbio uno scopo più che altro antropologico, ma ha finito anche col divenire il più grande archivio di paesaggi della storia del cinema.

Anche in Italia, in quello stesso periodo, alcuni cineasti intrapresero lavori volti a raccontare, attraverso le immagini, la vita quotidiana e i panorami del belpaese [Chiti-Pantirei-Popeschich 1988, 41]. Luca Comerio, ad esempio, fu autore di un film documentario-vedutista dal titolo *Rimini, l'Ostenda d'Italia* (1913). In quest'opera la città protagonista è però ripresa in modo eccessivamente frammentario e poco attento ai dettagli specifici. Il risultato è che solo grazie a piccoli e fugaci scorci di alcune sue peculiarità architettoniche, come il tempio malatestiano, l'osservatore più attento può riconoscere Rimini in quelle che altrimenti potrebbero essere immagini riferite ad un'altra qualsiasi città di mare [Bernardi 2010<sup>3</sup>, 42]. In seguito, il documentario volto esclusivamente a rappresentare l'elemento architettonico cominciò ad interessare sempre più architetti ed urbanisti, anche in funzione dell'indubbio potenziale di divulgazione offerto al loro operato dal mezzo cinematografico.

Vennero così realizzati specifici filmati – a volte a firma di quelli che sarebbero poi diventati celebri registi della cinematografia classica e che in quegli anni affinavano la loro

arte con lo strumento del documentario – dedicati al mondo dell'architettura.

Nel 1930, il cineasta francese Pierre Chenal fu chiamato a dirigere tre film-documentari per la rivista 'L'Architecture d'aujourd'hui' fondata da André Bloc. Le tre opere, finalizzate a promuovere l'architettura moderna e intitolate *Bâtir*, *Trois chantiers* e *L'Architecture d'aujourd'hui*, erano incentrate in particolare sull'operato degli architetti Auguste e Gustave Perret, Robert Mallet-Stevens e Le Corbusier.

Di quest'ultimo, che ne fu peraltro sceneggiatore, *L'architecture d'aujourd'hui* proponeva una specifica rassegna di alcuni progetti rivelanti la personale e razionalissima visione dell'architettura.

Il filmato, ancora muto e della durata di circa dieci minuti, si apre con alcune didascalie che subito chiariscono un concetto chiave: come un'automobile è una macchina per viaggiare e un aeroplano una macchina per volare, così una casa può essere pensata come una *macchina per abitare*.

Si passa dunque ad una carrellata di immagini che, sempre introdotte da opportune didascalie esplicative, mostrano tre celebri residenze create del noto architetto svizzero-francese. La prima, villa Stein a Garches, è presentata come una costruzione la cui estetica semplice è in accordo con quella di una automobile moderna; video e testo concorrono nel sottolineare la particolarità delle finestre longitudinali come soluzione ideale per la perfetta luminosità ed aerazione. Villa Church a Ville d'Avray è invece portata ad esempio per chiarire come l'architettura moderna sappia conciliare in una dimora le esigenze di confort e quelle estetiche. Le sue versatili e panoramiche terrazze-giardino vengono messe a paragone, nelle immagini, con i tetti di un tradizionale ed anonimo nucleo urbano; questi ultimi risultano asettici e privi di qualsiasi fruibilità e decoro. Della terza residenza, villa Savoye a Poissy, uno dei massimi capolavori di Le Corbusier e vero *manifesto* della corrente razionalista, le immagini guidano l'osservatore in una vera e propria visita virtuale che si conclude, percorsa la rampa esterna, sul terrazzo-solarium. Il breve documentario procede infine ad illustrare rapidamente anche due studi urbanistici di Le Corbusier.

La modernità del già realizzato quartiere abitativo Frugès a Pessac viene esaltata ancora una volta tramite il raffronto con alcune anguste strade del centro di Parigi che determinerebbero, secondo una didascalia, una condizione di vita ancora medievale per gli abitanti. Infine viene inquadrato Le Corbusier in persona che illustra i disegni e i modelli del celebre Plan Voisin, l'ambizioso e vasto progetto di riqualificazione del centro cittadino che avrebbe dovuto finalmente fare di Parigi *une ville moderne*.

La proficua collaborazione tra Chenal e Le Corbusier ha fatto de *L'Architecture d'aujourd'hui* un eccezionale documento visivo in cui l'estremo dinamismo delle riprese coglie alla perfezione la plasticità dei soggetti architettonici, esaltando così la straordinaria capacità della macchina da presa di conferire tridimensionalità alle opere.

Questa sua visione cinematografica dell'architettura trova riscontro nei contatti diretti che Le Corbuseier ebbe, durante un viaggio a Mosca nel 1928, con il regista russo Sergei Michailovič Ejzenštejn. I due ebbero modo di esprimere una reciproca ammirazione palesando anche un comune punto di vista riguardo all'arte cinematografica e quella architettonica, considerate da entrambi come due convergenti modalità di espressione e produzione plastica delle forme [Rebecchi 2015, 223].

L'autore de *La corazzata Potëmkin* (1925), uno dei film più famosi della storia del cinema, era d'altra parte un appassionato studioso di architettura – si professava, in particolare, affascinato dai disegni di Piranesi – e nelle sue opere cinematografiche cercava sempre di

FRANCESCO ZECCHINO



Fig. 1: La celebre villa Savoye di Le Corbusier in un fotogramma tratto dal documentario *L'Architecture d'aujourd'hui*, di Pierre Chenal (1930). Il suo disegno esprime al meglio i Cinque Punti del Movimento Moderno: pilotis; tetto-giardino; pianta libera; finestre a nastro; facciata libera da condizionamenti strutturali.

sfruttare al meglio il potenziale espressivo dello spazio urbano. Ciò è esattamente quanto accade per la celeberrima scalinata di Odessa – non a caso in seguito ribattezzata Potëmkin ed emblematicamente assurda a simbolo della città ucraina – sulla quale ambienta una delle scene più drammatiche del suo film più noto, o per vari episodi architettonici di Pietroburgo mirabilmente rappresentati nel successivo *Ottobre. I dieci giorni che sconvolsero il mondo* (1927) [Licata-Mariani Travi 1993, 62].

Questi aspetti dell'opera cinematografica di Ejzenštejn chiariscono che non solo il documentario, ma anche il cinema tradizionale spesso pone grande interesse alla descrizione architettonica della città, sebbene in quest'ultimo caso ciò accade soprattutto in funzione della miglior comprensione o della maggiore enfattizzazione della trama.

## 2. La rivoluzione del neorealismo

Nell'ambito dei diversi generi che si sono di volta in volta affermati nella cinematografia classica, è interessante notare come la più genuina rappresentazione dello spazio urbano sia riconducibile in larga parte al periodo delle avanguardie storiche.

A pionieristiche pellicole come *Manhatta* di Charles Sheeler e Paul Strand (1921) – che ha il merito di mostrare per la prima volta in modo analitico il tessuto urbano di quella che sarebbe diventata una delle città più cinematografiche di sempre e che già all'epoca

appariva come una frenetica metropoli – faranno seguito, solo per citare alcuni esempi, opere legate al filone della nuova oggettività come *Berlino. Sinfonia di una grande città* di Walter Ruttmann (1927); di ispirazione surrealista come *A proposito di Nizza* di Jean Vigo (1929); o di matrice costruttivo-futurista come *L'uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov (1929) in cui le strade, le piazze e i palazzi di Berlino, Nizza e Mosca risultano strutture architettoniche che, per i rispettivi film, si trasformano in strutture narrative.

Il movimento che tuttavia, oltre a stravolgere letteralmente il concetto stesso di fare cinema, mostrò sullo schermo la città in modo del tutto nuovo fu senza dubbio il neorealismo. È ben noto l'impatto che tale corrente, sviluppatasi in Italia attorno alla seconda guerra mondiale, ebbe a livello internazionale sia in ambito cinematografico che culturale. Arduo, oltre che probabilmente superfluo, sarebbe in questa sede tentare di ripercorrere le ragioni che ne determinarono la nascita, di tracciarne l'evoluzione o di sviscerarne le peculiarità concettuali. Converrà piuttosto, per limitarsi a quello che è qui il più specifico campo di indagine, affidarsi ad una nota contenuta nel saggio del 1948 del critico francese André Bazin *Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme* (trad. it. di A. Aprà, 2000) per comprendere meglio il rapporto tra cinema di quegli anni e ambiente urbano:

Gli italiani hanno in questo un incontestabile vantaggio: la città italiana, che sia antica o moderna, è prodigiosamente fotogenica. Dai tempi dell'antichità l'urbanistica italiana non ha smesso di essere teatrale e decorativa. La vita urbana è uno spettacolo, una commedia dell'arte che gli italiani danno a se stessi. E anche nei quartieri più miserabili quella specie di aggregazione corallica delle case consente, grazie alle terrazze e ai balconi, delle grandi possibilità spettacolari. Il cortile è un palcoscenico elisabettiano in cui lo spettacolo si vede dal basso, in cui sono gli spettatori dei palchi a recitare la commedia. [...] Che dire allora quando le facciate teatrali dei palazzi combinano i loro effetti d'opera con l'architettura da commedia delle case povere? Si aggiunga a tutto questo il sole e l'assenza di nuvole (nemico n.1 degli esterni) e si avrà la spiegazione della superiorità del cinema italiano per quanto riguarda gli esterni urbani [Bazin 2000, 289].

Ed in effetti, proprio le riprese dal vero dello spazio urbano costituiscono uno dei principali punti di forza del neorealismo che, nell'assoluta necessità dichiarata già dal suo stesso nome di raccontare la realtà così com'è, vedrà la gran parte delle sue pellicole caratterizzate da puntuali ed emblematiche descrizioni visive di città. Per imposti obblighi di sintesi non sarà possibile in queste poche pagine soffermarsi sui molteplici e tutti mirabili esempi di film di questo tipo e ci si limiterà perciò, in quest'ottica, solo a suggerirne una possibile, sebbene semplicistica suddivisione in due macro-categorie.

La prima, legata maggiormente a tematiche attinenti alla guerra, costituisce probabilmente nell'immaginario collettivo la quint'essenza del neorealismo e racconta le città dilaniate dal conflitto o interessate dalla difficile fase della ricostruzione post-bellica; su tutti spiccano *Roma città aperta* (1945), *Paisà* (1946) e *Germania anno zero* (1948) di Rossellini, che non a caso costituiscono la cosiddetta trilogia della guerra.

La seconda, cronologicamente ed evolutivamente successiva, dedicandosi invece più genericamente a questioni di rilevanza sociale, propone un simbolico parallelismo tra spazio urbano e condizione umana; tra i tanti: *Accattone* (1961) o *Mamma Roma* (1962) di Pasolini, *Sciuscià* (1946) o *Ladri di biciclette* (1948) di De Sica, *Europa '51* (1952) o *Viaggio in Italia* (1954) ancora di Rossellini.

In entrambi i casi scaturiscono, dai relativi film, dei ritratti di città eccezionalmente realistici che, a prescindere dalle finalità della trama, costituiscono uno straordinario documento storico per l'indagine urbanistica dell'epoca.

FRANCESCO ZECCHINO

### 3. I diversi volti della città. Il caso di Europa '51

In uno dei film più controversi di Rossellini, per scandire le diverse realtà sociali dell'epoca, viene offerto allo spettatore una eccezionale panoramica dei molteplici volti della città di Roma nell'anno in cui esso fu girato, il 1951 appunto.

In questa *tragedia del conformismo*, come lo stesso regista definì *Europa '51* [Dagrada 1999, 67], la protagonista è Irene-Ingrid Bergman, una ricca e frivola donna borghese che viene scossa dall'inaspettato suicidio del giovanissimo figlio, probabilmente sofferente le mancate attenzioni della madre. In una escalation di tardivi sensi di colpa e di un'improvvisa presa di coscienza sociale, la donna si avvicina alle sofferenze dei più deboli prima sulla scia dell'ideale comunista e poi di quello religioso.

Non trovando tuttavia in nessuno dei due una adeguata risposta al suo desiderio di espiazione, e destabilizzando con questo suo atteggiamento fuori dagli schemi le cieche certezze della comune opinione, sarà infine rinchiusa in manicomio, osannata come una santa laica solo da quegli ultimi per i quali si era tanto prodigata. Da un punto di vista urbanistico, il film gioca sui forti contrasti tra il salotto buono della città e le sue zone più periferiche e povere. Nello specifico si individuano le eleganti via Archimede ai Parioli, via



Fig. 2: *Europa '51*, film di Roberto Rossellini (1952). La protagonista, interpretata da Ingrid Bergman, vaga pensierosa nelle eleganti strade del centro di Roma. In questo fotogramma è in piazza Barberini all'angolo con via Vittorio Veneto, come si evince dalla berniniana fontana delle Api alle sue spalle.

Veneto, piazza del Campidoglio o piazza Barberini, che sono i luoghi dove Irene vive e che frequenta in vario modo nella prima parte del film, quando ancora la sua immagine è legata allo stereotipo dell'alta società. Successivamente gli scenari si trasformano e vanno ad allontanarsi sempre più, in senso geografico ma soprattutto ideale, dai precedenti; ci si sposta dunque nella zona dei quartieri Ostiense e Portuense (in alcune sequenze si distinguono il Gasometro e i piloni dell'allora erigendo ponte Marconi) e soprattutto nella disagiata borgata di Primavalle. Qui, in particolare, avviene la definitiva metamorfosi della protagonista che, trascorrendo qualche giorno in una fatiscente abitazione in via Federico Borromeo per assistere una prostituta morente, compie il definitivo distacco dalla sua famiglia e da tutto il suo vecchio mondo. Ma qui, anche, si celebra la reciproca sublimazione che linguaggio cinematografico ed architettonico sono in grado di esprimere, riuscendo in questo caso a sovvertire il ruolo dello scenario urbano da semplice scenografia a co-protagonista.

La borgata di Primavalle – paradigma di quel fallito progetto urbanistico fascista di determinare una ordinata e funzionale espansione della città che, per varie ragioni, miseramente si tradusse invece nella genesi di incompiuti ed isolati sobborghi – con il suo degrado e il suo congenito disagio sociale è dunque il vero generatore del dramma e, con esso, della storia stessa di *Europa '51*.



Fig. 3: *Europa '51*, film di Roberto Rossellini (1952). In questo fotogramma Irene-Ingrid Bergman è ripresa di spalle, mentre assiste al ritrovamento di un cadavere in una zona degradata della periferia romana. Si riconoscono sullo sfondo i piloni dell'allora erigendo ponte Marconi.

FRANCESCO ZECCHINO

## Conclusioni

Sebbene il neorealismo sia stato il genere cinematografico che probabilmente ha saputo farlo nella maniera più cruda e dirompente, sarebbe evidentemente errato pensare che sia stato l'unico in grado di portare sul grande schermo un veritiero affresco del paesaggio urbano.

Oltre all'opera di singoli autori o di interi movimenti che pure, da questo punto di vista, possono spesso dirsi eredi della tradizione di schietta rappresentazione della realtà – si pensi alla Napoli di *Le mani sulla città* di Francesco Rosi (1963) o alle tante interpretazioni di Parigi proposte dalla *nouvelle vague* – la città ha infatti sempre trovato il modo di essere raccontata dal cinema e a variare sono state solo (differenze invero di non marginale rilievo) le finalità espressive della sua messa in scena.

Il cinema americano, vero motore dell'industria cinematografica mondiale qui non indagato opportunamente solo per ragioni di spazio editoriale, da solo offrirebbe a riguardo una miriade di spunti. Basta semplicemente considerare, come sommo esempio, quanto la più classica delle rappresentazioni delle metropoli statunitensi – con gli immancabili imponenti grattacieli o gli articolati ponti sospesi – sia stata in vario modo e a vario titolo riferimento architettonico e insieme culturale per pellicole dai toni indistintamente romantici, drammatici o noir.

## Bibliografia

- ARECCO, S. (2009). *Cinema e paesaggio. Dizionario critico da Accattone a Volver*. Recco (GE): Le Mani.
- BAZIN, A. (2000). *Che cosa è il cinema?*, trad. it. a cura di Aprà, A. Cernusco s/N (MI): Garzanti.
- BENEVOLO, L. (2008<sup>21</sup>). *Le origini dell'urbanistica moderna*. Roma-Bari: Laterza.
- BENEVOLO, L. (2008<sup>7</sup>). *La città nella storia d'Europa*. Roma-Bari: Laterza.
- BENEVOLO, L. (2009). *Storia dell'architettura moderna*. Roma-Bari: Laterza.
- BERNARDI, S. (2010<sup>3</sup>). *Il paesaggio nel cinema italiano*. Venezia: Marsilio.
- CARPI, F. (1958). *Cinema italiano del dopoguerra*. Milano: Schwarz.
- CHITI, R., - PANTIERI, J. - POPESCHIC, P. (1988). *Almanacco del cinema muto italiano*. Forlì: Centro Studi Cinetelevisivi (C.S.C.TV.).
- CIACCI, L. (1996). *Cinema ed Architettura. Immagini urbane*, in *Il cinema e le altre arti*, a cura di QUARESIMA, L. Venezia: Marsilio.
- CIACCI, L. (2001). *Progetti di città sullo schermo. Il cinema degli urbanisti*. Venezia: Marsilio.
- DAGRADA, E. (1999). *Europa '51. La variante trasparente*, in 'Bianco & Nero. Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema', a. LX n.1 gennaio/febbraio.
- DE FUSCO, R. (1974). *Storia dell'architettura contemporanea*. Roma-Bari: Laterza.
- GREGORETTI, V. (2014<sup>3</sup>). *Il territorio dell'architettura*. Milano: Feltrinelli.
- LICATA, A. - MARIANI TRAVI, E. (1993). *La città e il cinema*. Bari: Edizioni Dedalo.
- REBECCHI, M. (2015). *Cinema, arte architettonica. Il film secondo Ragghianti e Le Corbusier*, in *Ragghianti e Le Corbusier. Architettura, disegno, immagine*, a cura di CACCIA GHERARDINI, S., ECCELI, M.G., PELLEGRINI, E. Pontedera: Bandecchi & Vivaldi.
- REDIVO, A. (2001). *Batir, L'Architecture d'aujourd'hui. Costruire l'architettura moderna. Il contributo di due film di Pierre Chenal*. Venezia: IUAV.
- TENTORI, F. (2007). *Vita e opere di Le Corbusier*. Roma-Bari: Laterza.
- TRAVAGLINI, C.M. (2007). *Tra Testaccio e l'Ostiense i segni di Roma produttiva un paesaggio urbano e un patrimonio culturale per la città*, in 'Roma moderna e contemporanea', XIV, 2006, 1-3..
- TRIONE, V. (2014). *Il cinema degli architetti*. Monza: Johan & Levi.
- VILLANI, L. (2012). *Le borgate del fascismo. Storia urbana, politica e sociale della periferia romana*. Milano: Ledizioni.
- ZEVI, B. (1950). *Storia dell'architettura moderna*. Torino: Einaudi.



## *Il paesaggio rurale dal ventennio fascista al secondo dopoguerra. Cortometraggi, pellicole e cineambulant*

*The rural landscape from the Fascist period to the second post-war: Short films, films and itinerant cinemas*

**MARIA ROSSANA CANIGLIA**

Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria

### **Abstract**

*Between the two world wars, the rural landscape was represented through photographs and sketches, but above all by the innumerable newsreels produced by the Unione Cinematografica Educativa (LUCE), the only authorized authority for the “broadcast” of the fascist regime’s new propaganda strategy. Apart from the production side, thirty-two itinerant cinemas, equipped with small film libraries, travelled the roads and streets of the peninsula. The art of film, considered the most effective mass media, recounted the radical transformation of the territory and rural landscape of Italy, as well as the distant lands of Libya, achieved through the policies of “colonizing” large estates and the development of new rural settlements. During the fascist and second post-war periods, these places created considerable interest for directors such as Alessandro Blasetti, Vittorio De Seta and Michelangelo Antonioni. A large number of films and documentaries were made in such rural communities, and gained immense popularity, producing images that at times seem to go beyond reality.*

### **Parole chiave**

paesaggio, cinema, trasformazione, cineambulant  
landscape, cinema, transformation, itinerant cinemas

### **Introduzione**

Gli eventi storici, sociali ed economici avvenuti durante il Novecento, e in particolar modo durante il ventennio fascista, hanno caratterizzato e influenzato la radicale e intensa trasformazione del paesaggio rurale sia italiano sia libico.

La conquista e l’espansione di nuove aree, da assegnare alla valorizzazione del lavoro agricolo dei nuovi coloni, costituiva uno degli obiettivi fondamentali del progetto di modernizzazione rurale voluto dal regime. Eventi *filmati* dalle cineprese dell’Istituto Luce, dove ciò che veniva illustrato risultava filtrato e riletto, quasi sempre, come un’impresa propagandistica. Queste pellicole, nonostante ciò, raccontavano un paesaggio rurale ricco di allegorie e di significati, un dato visivo a cui non si poteva rinunciare. Durante il secondo dopo guerra, anche se sono cambiati i modi di percepire e di *riprendere* il paesaggio rurale, esso continua ad essere il protagonista di numerose pellicole cinematografiche.

MARIA ROSSANA CANIGLIA

## 1. Paesaggio trasformato paesaggio cinematografato

Dalla battaglia del grano alla bonifica integrale il governo fascista aveva promosso non solo un programma di modernizzazione capitalistica, ma soprattutto un vero e proprio *restauro* del territorio e del paesaggio rurale.

La Sicilia definita come «una delle più fertili contrade della terra» [Ullo 1939, 1444], ricopriva nel 1939 il ruolo di protagonista nell'*assalto* al latifondo, sancito con l'emanazione della legge del 2 gennaio 1940-XVIII, n.1 sulla «Colonizzazione del latifondo siciliano». Tale legge dettava precisi interventi come, la creazione di un nuovo sistema agricolo, la progettazione di opere di ingegneria idraulica e la costruzione dei borghi rurali, trasformando inesorabilmente la morfologia del paesaggio rurale.

Vincenzo Ullo, in un suo scritto del 1939, ricordava che il paesaggio siciliano era una «terra sconfinata senza un filo di verde, senza l'ombra di un albero, senza una goccia d'acqua» [Ullo 1939, 1449], ma con l'avvento della Colonizzazione aveva subito una profonda trasformazione. Infatti, la «Sicilia muta aspetto. (...) per dare origine ad una Sicilia nuova» anche se «resterà, (...) il suo cielo azzurro in tutte le stagioni, il suo sole caldo (...), ma ci sarà pure un nuovo panorama da godere, tutto un nuovo paesaggio campestre che non sarà per nulla simile a quello del passato» [Ullo 1939, 1444].

La colonizzazione e lo sfruttamento agricolo in Libia promossi da Italo Balbo nel 1935, avevano, invece, favorito l'immigrazione dei contadini italiani, i quali andarono a popolare i nuovi villaggi di fondazione costruiti, per l'occasione, dall'Ente per la Colonizzazione della Libia. Così il paesaggio della quarta sponda veniva trasformato, da luogo arido e silenzioso a distese coltivate e popolate, «nuove strade (...), villaggi interi sono sorti come per incanto nelle zone di più intensa colonizzazione agraria; ponti e acquedotti sono stati costruiti» [Besana, Carli, Devoti, Prisco 2002, 49].

Tutti questi eventi voluti e messi in atto dal regime, secondo una strategia politica e propagandistica, verranno veicolati attraverso i mezzi di comunicazione di massa, fotografie, radio e cinema, esercitando sulla popolazione un'influenza notevole.

Nel settembre del 1924, infatti, nasceva l'Unione Cinematografica Educativa (LUCE), unico organismo cinematografico a cui verrà affidato il compito di trasmettere, sia in Italia sia all'estero, una nuova immagine del Fascismo, che si identificava nell'ideologia dell'uomo rurale, assunto, poi come modello di riferimento.

Fotografie, documentari, cinegiornali e pellicole cinematografiche diventeranno strumenti di conoscenza e memoria storica, «la produzione fotografica e quella filmica si sono sviluppate contestualmente: i fotografi Luce documentavano gli stessi eventi ripresi dagli operatori dei cinegiornali, con obiettivi analoghi, ma linguaggi diversi» [Melanco 2005, 41], avendo come *incipit* la cronistoria di scene di vita vissuta, anche se la rappresentazione iconografica qualche volta sembrava superare la realtà.

Nel 1937, durante la posa della prima pietra per la nuova sede dell'Istituto Luce, fu installata una scenografia dove lo *slogan* propagandistico *La cinematografia è l'arma più forte* faceva da cornice alla gigantografia del Duce alla macchina da presa. Frase che parafrasava e distorceva un'affermazione fatta da Lenin «per noi (bolscevichi) il cinema è l'arma più importante» [Tinazzi 1964, 81], confermando il tentativo di copiare i film sovietici.

## 2. I giri di propaganda cinematografica dei Cineambulanti

L'Opera Nazionale Combattenti (O.N.C), costituita nel 1917 con il compito di reinserire nella società gli ex combattenti della prima guerra mondiale, dal 1925, assolverà invece il ruolo di istruzione agraria dei contadini, in particolar modo del Sud e delle Isole, attraverso «un "mezzo geniale, (...) di facile impiego", il cinematografo» [Toschi 2009, 120]. Infatti, l'O.N.C. decise di avviare un'azione di propaganda cinematografica agricola, iniziativa che aveva suscitato un notevole interesse anche da parte di Mussolini, il quale ordinò di «ampliare al massimo grado l'adozione di simile sistema come il migliore e più suggestivo mezzo di educazione e persuasione» [Bonomo 2007, 50].

Il primo *giro di propaganda cinematografica* dei cineambulanti fu inaugurato in Sardegna nel 1926, percorrendo circa trentaquattro province di tutto il territorio sardo. Nel maggio 1927 il tour aveva interessato, con l'ausilio di dieci cineambulanti, contemporaneamente trentacinque province dell'Italia meridionale e del triveneto.

Gli itinerari venivano decisi dall'Opera Nazionale Combattenti in collaborazione con le Cattedre ambulanti di agricoltura e i sindacati fascisti, affinché ogni luogo scelto potesse diventare «un centro d'irradiazione della propaganda cinematografica» [Toschi 2009, 123]. Dal 1926 al 1929, infatti, furono raggiunti circa 4.790 centri rurali in tutto il territorio italiano. Ogni cineambulante aveva in dotazione un proiettore, uno schermo portatile e una sorgente di luce autonoma in modo da consentire le proiezioni anche nelle campagne più irraggiungibili; inoltre, veniva corredato da una piccola cineteca fornita, inizialmente, dall'Istituto Cerere, anche se ben presto risultò insufficiente. Fu necessario, infatti, l'intervento da parte dell'Istituto Luce, il quale decise di occuparsi dell'ampliamento del repertorio con ulteriori documentari e film illustrativi sulla didattica agraria, la formazione professionale e la propaganda rurale. Successivamente, con il decreto del 24 gennaio del 1929, l'O.N.C. fu costretta a cedere tutto al Luce.

Negli anni successivi il numero dei mezzi attrezzati per la proiezione cinematografica aveva subito un incremento riuscendo ad effettuare, solo durante il periodo estivo e una volta ogni quattro anni, il giro di tutto il territorio nazionale. Anche se non possiamo affermare con certezza la quantità esatta di questi mezzi perché le fonti sono frammentarie e in dissonanza tra loro. Alcune di queste, infatti, fanno riferimento a 32 autocinema, altre, invece, a 25 cineambulanti e 2 autocinema; inoltre, dal 1935, si utilizzeranno 4 cineambulanti sonori.

L'Istituto Luce aveva deciso di estendere i giri cinematografici, anche, nei territori delle colonie italiane in Africa, dove però mancavano le strutture e i mezzi per proiettare le pellicole provenienti dall'Italia. Proprio per questo motivo, nel settembre del 1935, arrivarono due vetture attrezzate per le proiezioni e l'anno dopo fu acquistato un cinemobile.

## 3. Documentari e cinegiornali

Dal 1927 al 1943 l'Istituto Luce aveva realizzato numerosi documentari e cinegiornali dove fu forte l'espressione iconografica del paesaggio rurale, diventando parte integrante, e non solo sfondo delle scene raccontate, attraverso inquadrature lunghe e fermo immagini, che comunicavano le caratteristiche topografiche del paesaggio e descrivevano il forte *legame* con la terra e la vita quotidiana dei contadini.

Nel marzo del 1928 veniva trasmesso un cinegiornale che raccontava un reportage sulla bonifica dell'Agro pontino, dove grazie alle riprese dall'alto il paesaggio veniva letto nella

MARIA ROSSANA CANIGLIA

sua totalità e spazialità. Lo spettatore, in pochi minuti, veniva sia informato sull'applicazione dei diversi metodi moderni atti nella trasformazione del territorio sia immerso nell'esaltazione propagandistica di una delle grandi opere realizzate dal Fascismo. *Pane nostro*, documentario del 1934, ambientato durante una giornata trascorsa a lavorare nei campi, descriveva pienamente il valore del paesaggio e dell'ideologia ruralista, anche se la proiezione durava appena «11 minuti e 34 secondi» [Bonomo 2007, 107].

Dal 1940 i cinegiornali non si occuperanno più del tema della bonifica, passando in secondo piano per lasciare il posto all'imminente *assalto* al latifondo siciliano. Già nel 1939 fu proiettato un servizio dal titolo *Il Duce ordina la colonizzazione latifondo*, nella sezione Roma Autarchia Sicilia, che descriveva l'incontro avvenuto il 20 luglio a Palazzo Venezia tra Mussolini e i gerarchi siciliani, per siglare il nuovo intervento di trasformazione fondiaria del territorio siciliano.

Lo speaker affermava che si trattava di "un evento destinato a rimanere fra le date fatidiche della storia d'Italia" informando che il duce aveva ordinato la colonizzazione del latifondo con 20.000 unità poderali da costruirsi su 500.000 ettari di terreno. (...), lo speaker prefigurava per la Sicilia un futuro radioso in cui sarebbe divenuta "una delle più fertili contrade della terra" [Bonomo 2007, 134].

L'Istituto Luce nutriva un forte interesse per i diversi *eventi* siciliani, infatti, dal 1922 al 1970 aveva realizzato innumerevoli cinegiornali e documentari. La Sicilia «risultava, innanzi tutto, osservatorio quanto mai privilegiato sulle iniziative di sviluppo economico-produttivo delle aree periferiche della penisola, quelle che il regime mirava fortemente a redimere da uno stato di secolare arretratezza» [Gesù 1999, 40].

Un Giornale Luce, trasmesso il 15 marzo 1940, raccontava attraverso la sequenza di immagini, la campagna siciliana, il contadino che arava i campi con un aratro di legno trainato da due muli, alberi fioriti, nuove strade e case di pietra, la possibile trasformazione che il paesaggio rurale siciliano poteva raggiungere applicando la legge sulla Colonizzazione.

L'immagine delle distese aride e deserte della campagna dell'entroterra siciliano. Immagini suggestive che lo speaker accompagnava spiegando che questa realtà esisteva da dieci secoli. Sullo schermo un contadino nella solitudine dell'immenso paesaggio (...). Lo speaker riprendeva (...): "il regime ha deciso l'assalto al latifondo usando tutti i mezzi (...). I contadini sono chiamati a contribuire essi stessi con la loro opera diretta al miglioramento della terra". Il cambio di scena, sullo schermo, veniva dato dall'immagine di un mandorlo in fiore preludio a quelle delle nuove strade, (...). Contadini costruivano case coloniche con ampi cortili dotati di abbeveratoi, (...). Le case sorgevano isolate in mezzo all'ampia distesa desertica in una visione surreale [Bonomo 2007, 136-137].

Nel secondo dopoguerra la produzione dei cortometraggi in Sicilia sarà legata ai nomi dei più importanti documentaristi isolani. Ugo Saitta che nel 1947 aveva realizzato *Zolfara*, primo vero documentario neorealista, raccontando la condizione sociale che i zolfatari vivevano ogni giorno, attraversando il territorio siciliano, per arrivare nelle disperse gallerie di zolfo. Vittorio De Seta aveva girato, dal 1954 al 1959, 11 documentari di cui 8 proprio in Sicilia e i suoi protagonisti non erano né miti né eroi, ma solo gente umile, immersa nel paesaggio e ripresa durante l'azione lavorativa. *Parabola d'oro*, realizzato nel 1955,

descrivendo, in dieci minuti circa, il paesaggio agricolo e il ciclo di vita delle spighe di grano, dalla semina alla raccolta, direttamente collegato ai gesti specifici e ripetuti dei contadini: «nel corso infuocato dell'estate si rinnova ogni anno, in Sicilia, la favolosa e ciclica parabola del raccolto. In alcuni luoghi dell'isola, il grano si miete e si trebbia ancora con i muli, con il vento ed il sudore della fronte» [Gesù 2008, 286].

Per quanto riguarda i cinegiornali girati in Libia, questi raccontavano: la conquista dei territori coloniali; le diverse migrazioni delle famiglie italiane verso la Tripolitania e la Cirenaica; la fondazione e l'architettura dei nuovi villaggi rurali.

*Un raro documento cinematografico sulla colonizzazione italiana in Libia*, titolo di un Giornale luce del 1946, illustrava con una ripresa panoramica una zona desertica della Libia dove alcuni indigeni lavoravano per bonificare un terreno, sotto la guida di coloni italiani, e altri, invece, aravano un campo con l'aiuto di cammelli e buoi. [<http://fondoluce.archivioluce.com/LuceUnesco/avanzata/scheda/video/IL5000094757/2/Un-raro-documento-cinematografico-sulla-colonizzazione-italiana-in-Libia.html?luoghi=Libia>] La diffusione di queste pellicole avevano lo scopo di promuovere e incentivare la colonizzazione rurale della *quarta sponda*.

#### 4. Paesaggio cinematografato paesaggio trasformato

Il paesaggio diventa l'autentico soggetto del racconto, entra in sintonia col destino dei suoi protagonisti, dimostrando quale ruolo possa assumere il cinema come repertorio e produzione di immagini, come mezzo di assorbimento e poi di diffusione delle informazioni, come mezzo di spettacolarizzazione e di modificazione percettiva dello spazio [Melanco 2005, 17].

La rappresentazione cinematografica del paesaggio rurale italiano, durante gli anni Trenta e Quaranta, veniva affidata alle pellicole realizzate dai registi Alessandro Blasetti (1900-1987), Mario Baffico (1907-1972) e Dino Falconi (1902-1990).

Blasetti fu autore dei film *Sole* (1929), *Terra madre*, (1931) e *Quattro passi tra le nuvole* (1942). Il primo, girato nell'Agro pontino, raccontava la trasformazione del paesaggio paludoso «spettrale e mortifero: gli alberi secchi e stilizzati» [Toschi 2009, 31], che grazie al lavoro dei *bonificatori*, diventerà «un luogo operoso, ordinato e pulito» [Toschi 2009, 32]. Nel secondo, invece, veniva affrontato il forte legame di connessione tra i contadini e la terra, dove il protagonista ritorna a visitare i suoi possedimenti e si ritrova davanti un paesaggio emblematico. In *Quattro passi tra le nuvole*, rispetto agli altri film, il paesaggio rurale veniva *attraversato* e non vissuto dai protagonisti, trasformandolo in un luogo ideale quasi utopico dove poter vivere.

*Terra di nessuno*, titolo del film girato da Mario Baffico nel 1939, raccontava la *redenzione* della terra, in questo caso siciliana, da parte del protagonista che «possiede uno sguardo 'utopico', perché sa immaginare la trasformazione della landa desolata» [Toschi 2009, 34] Questa pellicola, come il film *Sole*, rappresentava il paesaggio rurale come terra arida e deserta e solo dopo l'intervento dell'uomo, appariva feconda e prospera.

Nel 1940 Dino Falconi fu il regista di *Scarpe grosse* «un'impresa cinematografica di significato fascista e rurale senza tuttavia avere intenti propagandistici. (...) è protagonista la terra, inaridita e abbandonata di un latifondo, la terra che vuole dare il suo frutto» [Bonomo 2007, 237]. Durante il film venivano raccontati e illustrati dal protagonista i lavori di ammodernamento e di trasformazione del paesaggio rurale, affinché «il contadino

MARIA ROSSANA CANIGLIA

possa amare la sua terra. Noi compreremo le macchine nuove e daremo acqua, molta acqua alla terra! (...) Io e la terra ci vogliamo bene, perché a me ha dato tutto quello che le ho chiesto e in cambio io le ho dato tutto quello che potevo» [Bonomo 2007, 240-241].

Il Neorealismo, «scoperta (...) che dietro la realtà c'è di nuovo il mito» [Bernardi 2002, 77], inaugurava l'avvento di una nuova stagione per il cinema italiano fatto «di grandi paesaggi» [Bernardi 2002, 19]. I film realizzati in questo periodo *scoprono* lo spazio, le inquadrature si aprono recuperando profondità dentro e verso il paesaggio, che «diventa, (...), un vero e proprio personaggio, un interlocutore, molte volte uno spietato antagonista nei confronti dei personaggi; (...), diventa spesso un luogo vasto, (...), in cui l'azione e a volte anche i personaggi rischiano di perdersi» [Bernardi 2002, 18].

I protagonisti dei film di Michelangelo Antonioni *guardano* il paesaggio e lo spazio che li circonda, acquistando un ruolo fondamentale nella costruzione di «architetture devianti» [Bernardi 2002, 115], come la città metafisica siciliana che ritroviamo ne *L'avventura*. Pellicola, realizzata nel 1960, dove attraverso l'avventuroso viaggio fatto dai protagonisti, venivano raccontati diversi paesaggi e città, fino ad arrivare nel borgo Schisina, in provincia di Messina. Una lunga inquadratura panoramica mostrava gli edifici e la piazza deserti, anche gli altri borghi vicini sembravano abbandonati, e il paesaggio rurale circostante silenzioso, già trasformato radicalmente dalla colonizzazione. Durante tutta la sequenza, i protagonisti continuavano a guardarsi intorno, quasi a dover spiare qualcuno o qualcosa, ma allo stesso tempo, loro stessi venivano *guardati*.

Le pellicole cinematografiche realizzate nelle colonie riguardavano, come già visto per i cinegiornali, il tema dell'elogio della terra d'Oltremare da conquistare e da trasformare, come efficace alternativa alla migrazione. I film *Passaporto rosso* di Guido Brignone (1886-1959) e *Aldebaran* di Alessandro Blasetti, entrambi usciti nel 1935, illustravano esattamente, attraverso diversi fotogrammi, la *questione* coloniale. Nel 1937, invece, il regista Carmine Gallone (1885-1973) realizzava *Scipione l'Africano*, film che doveva rappresentare l'ideologia imperiale, la propaganda e la trasformazione rurale del territorio. Nel 1942 Augusto Gemina (1892-1957) fu autore di *Bengasi*, unica pellicola coloniale dove le donne sono le vere protagoniste, capaci di ricostruire quello che fu distrutto dagli uomini, in una terra *nuova* che veniva contemplata come un luogo diverso.

## Conclusioni

La trasformazione del paesaggio rurale contemporaneo fu condizionata, in particolar modo, dall'intenso sfruttamento del suolo, a favore dell'ambizioso progetto di riforma agraria messo in atto dal Fascismo. Le diverse rappresentazioni del paesaggio, quindi, assumevano la funzione di trasmettere metafore e simboli di quel *mito* rurale spettacolarizzato dalla propaganda. Negli anni Trenta il cinema diventerà il mezzo di comunicazione più efficace per veicolare il radicale processo di trasformazione e rielaborazione del paesaggio agricolo. Le pellicole, i film e i cortometraggi, infatti, non raccontavano meccanicamente uno spazio rurale muto, ma riproducevano *utopicamente* la stratificazione delle dinamiche storiche che avevano determinato questa inesorabile metamorfosi: «il paesaggio è sempre il risultato definitivo e incancellabile di ogni trasformazione» [Turri 1998, 121].

## Bibliografia

- BERNAGOZZI, G. (1973). *Propaganda di regime e giudizio della storia: ciclo di lezioni, proiezioni di cinegiornali LUCE (1919-1940)*. Bologna: STEB.
- BERNARDI, S. (2002). *Il paesaggio nel cinema italiano*. Venezia: Marsilio.
- BEVILACQUA, P. (2002). *Il paesaggio italiano nelle fotografie dell'Istituto Luce*. Roma: Editori riuniti – Istituto Luce.
- BONOMO, M. (2007). *Autoritratto rurale del fascismo italiano. Cinema, radio e mondo contadino*. Ragusa: EdiARGO.
- BRUNETTA, G.P. (1975). *Cinema italiano tra le due guerre. Fascismo e politica cinematografica*. Roma: Editori Riuniti.
- BRUNETTA, G.P. (1993). *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*. Roma: Editori Riuniti.
- ECLS, *La Colonizzazione del latifondo siciliano. Primo anno, Documenti fotografici, leggi e decreti*, Ministero dell'Agricoltura e delle Foreste, Ente di Colonizzazione del Latifondo Siciliano, Palermo, Tipografia della Camera dei Fasci e delle Corporazioni – Ditta Carlo Colombo, 1940.
- FAVASCA ZAMPONI, S. (2003). *Lo spettacolo del fascismo*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- GESÙ, S. (a cura di) (1999). *La Sicilia della memoria. Cento anni di cinema documentario nell'isola*. Catania: Giuseppe Maimone Editore.
- GESÙ, S. (a cura di) (2008). *La Sicilia tra schermo e storia*. Catania: Giuseppe Maimone Editore.
- LABANCA, N. (2000). *Storia dell'Italia coloniale*. Milano: Fenice.
- MANCINI, M., PERRELLA, G. (1986). *Michelangelo Antonioni Architetture della visione*. Roma: Coneditor.
- MALVANO, L. (1998). *Fascismo e Politica dell'Immagine*. Torino: Bollati Boringhieri.
- MARIANI, R. (1976). *Fascismo e "Città nuove"*. Milano: Feltrinelli.
- MELANCO, M. (2005). *Paesaggi, passaggi e passioni. Come il cinema italiano ha raccontato le trasformazioni del paesaggio dal sonoro ad oggi*. Napoli: Editore Liguori.
- SERENI, E. (1996). *Storia del paesaggio agrario italiano*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- TINAZZI, G. (a cura di) (1966). *Il cinema italiano dal fascismo all'antifascismo*. Padova: Marsilio Editori.
- TOSCHI, D. (2009). *Il paesaggio rurale. Cinema e cultura contadina nell'Italia fascista*. Milano: Vita e Pensiero.
- TURRI, E. (1998). *Il paesaggio come teatro*. Venezia: Marsilio.
- ULLO, V. (1939). *La colonizzazione del latifondo siciliano – Nasce una nuova Sicilia*, in «Le Vie d'Italia», XLV, novembre XVIII, 11, pp. 1444-1449.
- ZAGARRIO, V. (2004). *Cinema e fascismo: film, modelli e immagini*. Venezia: Marsilio.
- BESANA, R. CARLI, C.F., DEVOTI, L., PRISCO, L. (a cura di) (2002). *Metafisica costruita. Le città di fondazione degli anni Trenta dall'Italia all'Oltremare*. Milano: TCI.

## Sitografia

- [http://www.academia.edu/407266/Il\\_sogno\\_imperiale.\\_I\\_film\\_coloniali\\_del\\_fascismo\\_1935-1942](http://www.academia.edu/407266/Il_sogno_imperiale._I_film_coloniali_del_fascismo_1935-1942) (consultato 28/4/2016).
- <http://fondoluce.archivioluce.com/LuceUnesco/giornali-luce/scheda/video/IL5000014065/2/Redenzione-del-latifondo.html?descrizione=sicilia> (consultato 20/5/2016).
- <http://fondoluce.archivioluce.com/LuceUnesco/giornali-luce/scheda/video/IL5000024831/2/Italia-Palermo.html?descrizione=sicilia&temi=agricoltura> (consultato 20/5/2016).
- <http://fondoluce.archivioluce.com/LuceUnesco/avanzata/scheda/video/IL5000094757/2/Un-raro-documento-cinematografico-sulla-colonizzazione-italiana-in-Libia.html?luoghi=Libia> (consultato 20/5/2016).





## *L'armonia perduta di Napoli città di mare nel racconto cinematografico tra le due Guerre Mondiali*

*The "lost harmony" of Naples as a seaside town in the cinematographic narrative between the world wars*

**MASSIMO CLEMENTE**

Consiglio Nazionale delle Ricerche - Istituto di Ricerca su Innovazione e Servizi per lo Sviluppo, Napoli

### **Abstract**

*The goal of this paper is the exploration of the potentials of short and full-length movies as tools for deepening understanding of less-evident aspects of the transformations of urban landscape in coastal cities, and relationships between urban communities and the sea.*

*Naples and its Gulf are the objects of the case study. Over the centuries, these places have been repeatedly depicted by landscape painters, particularly during the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup>. In the latter century, photographic representation also began.*

*Photographic pictures were followed by cinematographic representation. The movie Assunta Spina (1915), with the diva Francesca Bertini, opened with scenes of the waterfront and of the Gulf of Naples.*

*In the period between the two World Wars, movies depicted a double reality of landscape and urban identity. The port is an urban place, a hub for commercial and passenger traffic. There is both a city that sees and touches the sea, with an intense daily relationship, and at the same time there is a city that has no physical or perceptual relationships with the sea.*

### **Parole chiave**

Napoli, identità marittima, paesaggio, trasformazione, cinema

Naples, maritime identity, landscape, transformation, cinema

### **Introduzione**

Il golfo di Napoli è stato, nei secoli passati, un mirabile esempio di paesaggio culturale – armoniosa integrazione di natura e artificio umano [Fowler 2004, Mitchell, Rössler, Tricaud 2009] – armonia che sembrerebbe essersi perduta con l'industrializzazione delle coste a Est e Ovest di Napoli a partire dal primo Novecento e, successivamente, con la caotica amorfa crescita edilizia dei centri urbani costieri nel secondo dopoguerra.

Il paesaggio culturale del golfo è costituito dagli elementi naturali mare e terra, da un lato, dall'opera dell'uomo sia sul mare sia sulla terra, dall'altro lato.

L'habitat marino e l'habitat terrestre sono distinti ma complementari, separati ma allo stesso tempo uniti dalla linea di costa, seppur in modo variabile. L'artificio umano sulla terraferma modifica la costa con interventi che vanno dalle opere marittime di protezione come scogliere, dighe, moli, alle diverse architetture fortificate, residenziali, per il tempo libero.

Analogamente, sul mare, le navi e tutti i diversi tipi di imbarcazioni sono opera dell'uomo e sostanziano il paesaggio culturale essendone parte integrante.

MASSIMO CLEMENTE

L'identità marittima è l'elemento fondativo e caratterizzante del paesaggio culturale nella città di mare e ne abbiamo chiara consapevolezza se la guardiamo "dal mare" e cioè attraverso il filtro della cultura marittima come chiave interpretativa della cultura urbana [Clemente 2011, Konvitz 1978].

La bibliografia scientifica su Napoli e il mare, il passato e il futuro, è vasta [Fusco Girard, Cerreta, De Toro 2015, Clemente 2014, Russo 2010, Colletta 2006, Vitale 2006, Losasso 2006, Forte 2003, Amirante, Bruni, Santangelo 1993, Beguinot 1988], ma solo la narrativa ha espresso in modo insuperato «L'armonia perduta» [La Capria 1986], la rottura dell'equilibrio tra la città e il mare, la compromissione del rapporto tra natura e artificio umano nel paesaggio culturale del golfo di Napoli.

Meno conosciute sono le rappresentazioni cinematografiche che pure hanno ben rappresentato il rapporto tra la città e il suo golfo nel secolo scorso e, in particolare, tra le due guerre. Nel secondo dopoguerra, prevale una rappresentazione oleografica e folcloristica e, a partire dagli anni Sessanta, il cinema denuncia il sacco edilizio, la trasfigurazione del paesaggio naturale e urbano, per finire con il racconto del degrado della città, del disagio sociale, della violenza e della corruzione morale. In particolare, negli anni Ottanta e Novanta, il porto è stato spesso proposto come sfondo di violenza e attività criminali. Il mare e il waterfront di Napoli sono oggi diffusamente presenti in internet, rappresentati in videoclip professionali e da youtubers occasionali. Si vuole approfondire il contributo specifico dato dai video giornali e dai documentari nella rappresentazione del paesaggio urbano degli anni Trenta e Quaranta e, in particolare, del rapporto della città con il mare.

## **1. Cinema, paesaggio, città e propaganda**

La rappresentazione videografica ben si presta a raccontare in modo dinamico gli spazi dell'architettura e della città, più delle immagini statiche, fotografiche o pittoriche, che peraltro hanno generalmente maggiore intensità [Clarke 1997, Dorflès 1992, Licata & Mariani Trevi 1985].

Il rapporto tra città e cinema è stato oggetto di interessanti studi all'inizio del millennio [Shiel & Fitzmaurice, 2003 e 2001] e nell'ultimo decennio le ricerche si sono intensificate [Brunsdon 2007, AlSayyad 2006], in alcuni casi con specifica attenzione al paesaggio [Harper & Rayner 2010, Bernardi 2002, Arecco 2001]. Anche in Italia il cinema è stato approfondito come strumento di analisi interpretativa dei paesaggi urbani e come forma di rappresentazione di visioni urbane immaginifiche o propositivo progettuali [Leone 2010, Bertozzi 2008, 2003 e 2001, Fagiani 2008, Ciacci 2001].

Napoli ha un rapporto lungo e intenso con il cinema e, per la teatralità genetica della città e dei suoi abitanti, si propone quale set ideale per film dei più vari generi lungo tutto l'arco della storia del cinema [Masiello, De Crescenzo, Lucadamo, Muti 2010].

Il mare di Napoli fu presente fin dal 1898 e cioè dalle prime riprese che furono effettuate dai fratelli Lumière, [Di Girolamo 2014] poco dopo la data convenzionale dell'invenzione del cinematografo, fissata nel 1895 anche se tecnologie simili furono ideate negli anni precedenti ma non sviluppate.

Fin dalle prime riprese sperimentali apparvero evidenti le potenzialità di corto e lungometraggi come strumento di rappresentazione dei paesaggi naturali e antropizzati, utilizzati come sfondo dell'azione dei personaggi.

Nelle città di mare, attraverso le vedute costiere, il cinema racconta l'evoluzione del rapporto tra la comunità urbana e il mare. A Napoli, questa potenzialità si esprime al meglio per la fama della città e del golfo, per la fioritura dell'industria cinematografica, per la tradizionale creatività artistica partenopea. Se il primo cinematografo aprì a Parigi nel 1902, a Napoli aprì nel 1905, in piazza del Municipio, il Cinematografo Parlante poi rinominato Salon Parisien. Nel 1908, a Napoli, si pubblicavano ben sei riviste specializzate in cinema su sette a livello nazionale e nel 1911 undici su ventotto.

Nel 1904 Gustavo Lombardo fondò la Lombardo Film poi diventata Titanus, ancora oggi leader nel mercato nazionale e internazionale della produzione cinematografica. Al 1906 risale la fondazione della Fratelli Troncone & C. che nel 1909 assunse la denominazione Partenope Film. Nel 1912 Giuseppe Di Luggo fondò la De Luggo & C. poi Napoli Film, SAIC (Società Anonima Industrie Cinematografiche), Polifilms nel 1915 e infine Lombardo Film nel 1919 quando fu acquistata e inglobata nella Titanus.

Dopo la Seconda Guerra Mondiale Napoli divenne periferica sul piano dell'industria cinematografica perché le aziende si spostarono a Roma invogliate dalla politica del governo centrale. Infatti, la legge n. 918 del 1931 favorì il trasferimento a Roma dell'industria cinematografica napoletana perché offriva finanziamenti a fondo perduto alle case di produzione, primo caso nel mondo di supporto a un'industria culturale. Non sfugge che la scelta politica fu dettata da obiettivi propagandistici ma sugli sceneggiatori, registi e attori dell'epoca, il fascismo esercitò una pressione relativa che lasciò comunque una certa libertà di espressione artistica. Il cinema per il Fascismo fu il principale strumento di autorappresentazione di una rivoluzione popolare che trasformava non solo la società ma il paesaggio rurale e urbano plasmandolo sui nuovi principi politici e l'architettura diventava essa stessa messaggio politico [Nicoloso 2008].

Nonostante la pressione politica, l'arte trovò spazio e un forte impulso fu dato dal Centro Sperimentale di Cinematografia i cui corsi iniziarono nel 1935, finalizzando un progetto iniziato nel 1930. La legge Alfieri del 6 Giugno 1938 applicò i principi dell'autarchia anche al cinema aprendo una stagione, breve perché travolta dalla guerra, di grande sviluppo della produzione cinematografica ma fasulla perché non rispondente ad un mercato reale. La trasformazione del territorio e delle città fu raccontata soprattutto attraverso le produzioni cinematografiche della Cines Pittaluga e dell'istituto Luce. La Cines Pittaluga fu costituita nel 1926, riprendendo lo storico marchio Cines (1906-1921) e produsse interessanti documentari raccontando l'evoluzione dei paesaggi e dei costumi italiani di quegli anni. L'Istituto Luce fu fondato nel 1925 e nel 1927 iniziarono i famosi *Giornale Luce*, gestiti direttamente dal ministero della cultura popolare con chiari obiettivi propagandistici e di diffusione del pensiero fascista ma che ci hanno trasmesso importantissime testimonianze di quegli anni.

## **2. Napoli e il mare dal cinema muto ai videogiornali**

Fin dagli albori del cinema, Napoli fu protagonista con i suoi paesaggi, le vestigia e il folclore, grazie alla fama della città e dei dintorni, meta dei viaggi fin dalla tradizione sancita da Goethe con il suo Viaggio in Italia. A ben vedere il cinema proseguiva la tradizione plurisecolare di Napoli e del suo golfo che, nel corso dei secoli, erano stati ampiamente oggetto di rappresentazione nelle opere dei vedutisti, in particolare, nei secoli XVIII e XIX.

MASSIMO CLEMENTE

Al vedutismo erano seguite le immagini fotografiche nell'Ottocento e il cinema nel Novecento. Il primo film sul Napoli dei fratelli Lumière si articola in quattro parti che rappresentano rispettivamente via Marina, via Toledo, il porto e Santa Lucia. Le scene girate al porto mostrano sullo sfondo anche il Vesuvio e il molo San Vincenzo, il porto di Napoli non era ancora recintato ma era aperto e collegava la città al mare. Prima della separazione mare-città causata dall'evoluzione delle attività marittime, la comunità urbana aveva un rapporto diretto non solo con il mare ma con il mondo della marineria.

Nel 1915 il lungometraggio *Assunta Spina* (1915), interpretato dalla diva del cinema muto Francesca Bertini, si apre con le immagini del golfo e del lungomare di Napoli. Il panorama è visto da terra verso il mare, in particolare dalla località "Due Frati" a Posillipo guardando verso Mergellina e il castel dell'Ovo che appaiono sullo sfondo. Un'altra immagine significativa è dalla parte alta Posillipo guardando verso Coroglio e Pozzuoli. In entrambe le inquadrature il mare non è solo uno sfondo romantico ma è proposto come elemento caratterizzante del paesaggio urbano.

Nel periodo tra le due guerre, la documentazione filmica è notevole soprattutto grazie all'archivio dell'Istituto Luce. I video giornali raccontano in modo aulico quanto accade nella seconda città del regno. Se ne ricava una doppia realtà paesaggistica e d'identità urbana: il porto è ancora un luogo urbano, crocevia dei traffici commerciali e passeggeri e c'è una città che vede e tocca il mare, con un rapporto quotidiano e intenso, ma c'è anche una città che non vive e addirittura non vede il mare.

Un bel filmato, muto con titoli in francese databile 1927, si apre con le suggestive vedute del castel dell'Ovo che dalla terraferma si proietta sul mare, rivelando l'armoniosa fusione dell'elemento naturale con l'artificio umano: il mare, il banco tufaceo dell'isolotto di Megaride e la fortezza costruita con quello stesso tufo. Seguono romantiche vedute del golfo con le barche a vela e a remi e il Vesuvio sullo sfondo. Il filmato prosegue con le scene del matrimonio dei principi reali Amedeo d'Aosta e Anna di Francia nella chiesa di San Francesco di Paola e nella piazza di Palazzo, oggi piazza del Plebiscito, chiarendo anche la datazione.

Il *Giornale Luce* dell'ottobre 1931 è dedicato alla visita di S.E. il capo del governo a Napoli, con lo sbarco dall'Aurora al molo Beverello. Il video non contiene particolari immagini del paesaggio costiero ma colpisce che Mussolini giunga a Napoli via mare. Nel 1932, il principe e la principessa di Piemonte compiono una visita ufficiale all'ammiraglio Chatfield sulla nave militare Queen Elizabeth. L'evento è documentato da un video Pathé in cui la città appare sullo sfondo e le navi dalla flotta britannica nel Mediterraneo riempiono il golfo. Sempre nel 1932, l'Istituto Luce dedica il videogiornale alle regate per i "Littoriali del Remo". Il filmato si apre con le barche che vengono calate in acqua nel porticciolo del Circolo Giovinezza, oggi Circolo Posillipo, davanti ad un elegante pubblico mentre più distante si vede la folla sul lungomare. Il mare appare "vissuto", in acqua ci sono tante barche e tantissimi spettatori che seguono i vogatori impegnati nella competizione. Si tratta dei privilegiati che praticano discipline sportive di mare come il canottaggio e la vela ma anche semplici pescatori e scugnizzi che si divertono in acque cristalline e incontaminate.

Le manovre navali nel mare di Napoli sono oggetto del videogiornale del 1938 Mussolini riceve Hitler a Napoli e mostra la flotta. La voce narrante con tono aulico parla di «incomparabile visione del golfo partenopeo in una radiosa giornata» lungo via Caracciolo. Si imbarcano al molo Beverello su una bellissima navetta per andare a bordo della nave ammiraglia e assistere sul mare all'esercitazione che simula una battaglia navale nel golfo

di Napoli. Nel settembre del 1938, le gare di sci acquatico e di acquaplanismo nel golfo di Napoli partono dal porticciolo del Molosiglio e si vede l'attuale base militare del molo San Vincenzo che sembrerebbe bianca o comunque di colore chiaro.

Il *Giornale Luce* del gennaio 1939 racconta della stazione Anton Dohrn e mostra la città dal mare dove «pescatori locali, abilissimi per disposizioni ataviche, vengono stipendiati per la cattura di esemplari rari e preziosi». La costa è edificata soprattutto nella parte bassa, con ampie aree verdi e al in alto l'allora piccolo abitato del Vomero. Posillipo è ancora completamente verde, si vedono solo le ville a mare e qualche costruzione rurale. Durante la Seconda Guerra Mondiale, abbiamo le riprese dell'esercito americano *News of the War in Italy*, reperibili al National Archives and Records Administration. In particolare, il video del 1943 mostra il lungomare, oggi oggetto di dibattito per la pedonalizzazione, utilizzato come base logistica e come pista di atterraggio per gli aerei militari.

In un altro video, sempre del 1943 e girato dalle forze alleate, il generale Patton ispeziona il porto di Napoli ritenuto cruciale nel controllo della città. La scena è quasi tutta al molo Beverello, Patton si sposta poi via mare al porticciolo di Santa Lucia per raggiungere su via Partenope l'attuale centro congressi dell'università Federico II. Napoli è stata tra le città più colpite dalla guerra e dai bombardamenti e le immagini sembrano voler dire che la ricostruzione dovrà partire proprio dal porto e dal mare. Ancora un combat film *Eruption of Mount Vesuvius* testimonia l'eruzione del Vesuvio del 1944, con qualche immagine ripresa da Napoli. La prospettiva dalle colline napoletane attraversa le acque del golfo e inquadra il Vesuvio con il grande impatto del fumo sul paesaggio.

Lo scenario cambia totalmente nei primi filmati del dopoguerra, in particolare, *Volando sull'Italia: Napoli* del 1949. La veduta aerea parte dal centro storico della città per poi spostarsi verso il mare, quasi a voler sottolineare un ritrovato rapporto tra la comunità e il golfo. Vediamo tutto il lungomare urbano: il porto, il molo San Vincenzo, il Molosiglio, Santa Lucia, il castel dell'Ovo, via Partenope, via Caracciolo, Mergellina, la costa di Posillipo fino alla Gaiola. La città sembra aver ritrovato la tranquillità dopo la guerra, ricorda la sua identità marittima e riscopre il rapporto con il mare.

Un altro filmato del 1949 *Italy Welcomes la Bella Princess* testimonia la visita a Napoli della principessa Margareth d'Inghilterra. Dopo il decollo dall'Inghilterra, si ripropongono le stesse immagini del video di cui sopra e, quindi, l'atterraggio a Napoli e l'accoglienza festosa da parte delle autorità e della cittadinanza locale. Dalla terrazza di copertura dell'Hotel Excelsior si vede il porto e il molo San Vincenzo, il golfo con il Vesuvio ormai dormiente sullo sfondo. Lo scenario è meno rassicurante nel video di British Pathé *US Fleet in Naples* in cui appare anche il generale Dwight Eisenhower. Sono molte le navi militari americane nel golfo e il clima è quello della Guerra Fredda. Napoli è un porto strategico nella contrapposizione Est - Ovest scaturita dalla guerra. Il golfo è scrutato dall'alto, forse da castel Sant'Elmo, come luogo da controllare e non da ammirare. Nel 1956 si ferma a Napoli, documentata in un filmato di British Pathé, la portaerei Melbourne costruita in Inghilterra e in rotta verso l'Australia per «rafforzare il potenziale bellico delle libere democrazie». Ufficiali di collegamento della Nato salgono a bordo, il porto e la città appaiono sullo sfondo, sembrano distaccarsi. L'equipaggio risponde al benvenuto della città «con stile marinaresco».

In quegli anni, la presenza militare degli Stati Uniti e della Nato fu molto forte anche se poco visibile. Il porto divenne sempre più una barriera tra la città e il golfo, tra gli abitanti e il mare.

MASSIMO CLEMENTE

### 3. Quadro riepilogativo con descrizione dei video esaminati

ANNO, TITOLO, WEB	DESCRIZIONE
1898, <i>La Napoli dei Fratelli Lumière</i> <a href="http://www.youtube.com/watch?v=j43D_h5xwJw">www.youtube.com/watch?v=j43D_h5xwJw</a>	Si articola in quattro parti che rappresentano rispettivamente via Marina, via Toledo, il porto e Santa Lucia. Prima della separazione mare-città causata dall'evoluzione delle attività marittime, la comunità urbana aveva un rapporto diretto non solo con il mare ma con il mondo della marineria.
1915, <i>Assunta Spina</i> <a href="http://www.youtube.com/watch?v=fZqNIsZuoYk">www.youtube.com/watch?v=fZqNIsZuoYk</a>	Interpretato dalla diva del cinema muto Francesca Bertini, si apre con le immagini del golfo e del lungomare di Napoli. Il panorama è visto da terra verso il mare che non è solo uno sfondo romantico ma è proposto come elemento caratterizzante del paesaggio urbano.
1927, <i>Matrimonio di Amedeo d'Aosta e Anna di Francia</i> <a href="http://youmedia.fanpage.it/video/aa/VxyWjuSwVH09u9jK">http://youmedia.fanpage.it/video/aa/VxyWjuSwVH09u9jK</a>	Suggestive vedute del castel dell'Ovo che dalla terraferma si proietta sul mare, rivelando l'armoniosa fusione dell'elemento naturale con l'artificio umano. Romantiche vedute del golfo con le barche a vela e a remi e il Vesuvio sullo sfondo.
1931, <i>La visita di S.E. il capo del governo a Napoli.</i> <a href="http://www.youtube.com/watch?v=Pdk8URmQBaw">www.youtube.com/watch?v=Pdk8URmQBaw</a>	Visita a Napoli di Mussolini che arriva a Napoli via mare.
1932, <i>In The World Famous Bay Of Naples</i> <a href="http://www.youtube.com/watch?v=N62AY8auVFw">www.youtube.com/watch?v=N62AY8auVFw</a>	Il principe e la principessa di Piemonte compiono una visita ufficiale all'ammiraglio Chatfield sulla nave militare Queen Elizabeth. La città appare sullo sfondo e le navi della flotta britannica nel Mediterraneo riempiono il golfo.
1932, <i>I littorali del remo</i> <a href="http://www.youtube.com/watch?v=kHL4q3N1Lyk">www.youtube.com/watch?v=kHL4q3N1Lyk</a>	Le barche vengono calate in acqua a Posillipo, davanti ad un elegante pubblico. Il mare appare "vissuto", ci sono tante barche e tantissimi spettatori che seguono i vogatori impegnati nella competizione.
1938, <i>Le manovre navali nel mare di Napoli</i> <a href="http://www.youtube.com/watch?v=ENo8I6LiMHs">www.youtube.com/watch?v=ENo8I6LiMHs</a>	Manovre navali nel mare di Napoli, Mussolini riceve Hitler e mostra la flotta: "incomparabile visione del golfo partenopeo in una radiosa giornata" lungo via Caracciolo. Si imbarcano al molo Beverello su una navetta e poi sulla ammiraglia per assistere all'esercitazione in mare.
1938, <i>Le gare di sci acquatico e di acquaplanismo nel golfo di Napoli</i> <a href="http://www.youtube.com/watch?v=0-Ck94rZLE4">www.youtube.com/watch?v=0-Ck94rZLE4</a>	Le gare di sci acquatico e di acquaplanismo nel golfo partono da Molosiglio. La base militare del molo San Vincenzo, sembrerebbe bianca o comunque di colore chiaro.
1939, <i>L'istituto zoologico e l'acquario</i> <a href="http://www.youtube.com/watch?v=M8b16stmJGo">www.youtube.com/watch?v=M8b16stmJGo</a>	L'attività della stazione zoologica Anton Dohrn e la città dal mare. La costa è edificata solo nella parte bassa, Posillipo è ancora completamente verde, solo le ville a mare e qualche costruzione rurale.
1943, <i>News of the War in Italy by National Archives and Records Administration</i> <a href="https://archive.org/details/gov.archives.arc.38981">https://archive.org/details/gov.archives.arc.38981</a>	Seconda Guerra Mondiale, riprese dell'esercito americano News of the War in Italy. Il lungomare, oggi oggetto di dibattito per la pedonalizzazione, utilizzato come base logistica e come pista di atterraggio per gli aerei militari.



1943, <i>WW2 General George Patton On Port Inspection In Naples, Italy</i> <a href="http://www.youtube.com/watch?v=wnDXI4B9P1g">www.youtube.com/watch?v=wnDXI4B9P1g</a>	Il generale Patton ispeziona il porto di Napoli, cruciale nel controllo della città. Dal molo Beverello, Patton si sposta poi via mare al porticciolo di Santa Lucia per raggiungere su via Partenope l'attuale centro congressi dell'università Federico II.
1944, <i>Eruption of Mount Vesuvius during 1944 World War II Naples Italy</i> <a href="http://www.youtube.com/watch?v=iZc7Mtid9a4">www.youtube.com/watch?v=iZc7Mtid9a4</a>	L'eruzione del Vesuvio del 1944, con qualche immagine ripresa da Napoli. La prospettiva dalle colline napoletane attraversa le acque del golfo e inquadra il Vesuvio con il grande impatto del fumo sul paesaggio.
1949, <i>Volando sull'Italia: Napoli</i> <a href="http://www.youtube.com/watch?v=WlvBGy8pAd0">www.youtube.com/watch?v=WlvBGy8pAd0</a> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=neLOVifpN3U">https://www.youtube.com/watch?v=neLOVifpN3U</a>	La veduta aerea ci fa vedere tutto il lungomare urbano dal porto fino a Posillipo. La città ha ritrovato la tranquillità dopo la guerra e riscopre il rapporto con il mare.
1949, <i>Italy Welcomes la Bella Princess</i> <a href="http://www.youtube.com/watch?v=dsKMLZYOHMQ">www.youtube.com/watch?v=dsKMLZYOHMQ</a>	La visita a Napoli della principessa Margareth d'Inghilterra. Dalla terrazza dell'Hotel Excelsior si vede il porto e il molo San Vincenzo, il golfo con il Vesuvio ormai dormiente sullo sfondo.
1951, <i>Us Fleet In Naples</i> <a href="http://www.youtube.com/watch?v=_4v5G0ZSB6Q">www.youtube.com/watch?v=_4v5G0ZSB6Q</a>	Molte navi militari americane nel golfo, il clima di guerra fredda. Napoli è un porto strategico, il golfo un luogo da controllare e non da ammirare.
1956, <i>Hmas Melbourne Visits Naples En Route To Australia</i> <a href="http://www.youtube.com/watch?v=UK0eFQ7j104">www.youtube.com/watch?v=UK0eFQ7j104</a>	La portaerei Melbourne, costruita in Inghilterra e diretta in Australia, si ferma a Napoli. Il porto e la città appaiono sullo sfondo, sembrano distaccarsi. Il porto divenne sempre più una barriera tra la città e il golfo, tra gli abitanti e il mare.

## Conclusioni

Video giornali e documentari d'epoca consentono di leggere le trasformazioni del paesaggio costiero di Napoli e del golfo nel secolo scorso, dal 1915 al 1956, in particolare a cavallo tra le due guerre mondiali. Allo stesso tempo, si rivela l'evoluzione del rapporto intenso tra la comunità urbana e il suo mare, in tempo di guerra e in tempo di pace, passando per la retorica del ventennio fascista. La rappresentazione filmica coglie la dinamicità dei fenomeni urbani e, nel caso di Napoli, ben rappresenta il rapporto tra la città e il golfo, tra la comunità urbana e il mare. L'identità marittima è costante nel paesaggio e nelle scene di vita vissuta da un popolo intimamente marittimo.

In questa consapevolezza deve fondarsi ogni prospettiva di lettura del paesaggio culturale di Napoli e del golfo e, ancor di più, ogni visione per il futuro urbano che dovrà essere fondata sull'identità marittima.

## Bibliografia

- ALSAYYAD N. (2006). *Cinematic urbanism: a history of the modern from reel to real*. London: Routledge.
- AMIRANTE R., BRUNI F., SANTANGELO M. (1993). *Il Porto*. Napoli: Electa Napoli.
- ARECCO S. (2001). *Il paesaggio del cinema: dieci studi da Ford a Almodovar*. Recco: Le mani.
- BEGUINOT C. (1988). *Napoli : le vie del mare*. Napoli: Giannini Editore.
- BERNARDI S. (2002). *Il paesaggio nel cinema italiano*. Venezia: Marsilio.
- BERTOZZI M. (2008). *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*. Venezia: Marsilio.

MASSIMO CLEMENTE

- BERTOZZI M. (2003). *L'occhio e la pietra: il cinema, una cultura urbana*. Torino: Lindau.
- BERTOZZI M. (2001). *L'immaginario urbano nel cinema delle origini: la veduta Lumière*. Bologna: CLUEB.
- BRUNSDON C. (2007). *London in Cinema: The Cinematic City Since 1945*. London: British Film Institute.
- CIACCI L. (2001). *Progetti di città sullo schermo: il cinema degli urbanisti*. Venezia: Marsilio.
- CLARKE D.B. (1997). *The Cinematic City*. London and New York: Routledge.
- CLEMENTE M. (a cura di) (2014). *Il mare e la città metropolitana di Napoli*, "TRIA Territori della Ricerca su Insediamenti e Ambiente Rivista Internazionale di Cultura Urbanistica n. 13". Napoli: Edizione Scientifiche Italiane.
- CLEMENTE M. (2011). *Città dal mare. L'arte di navigare e l'arte di costruire le città*. Napoli: Editoriale Scientifica.
- COLLETTA T. (a cura di) (2006). *Napoli città portuale e mercantile. La città bassa, il porto ed il mercato dall'VIII al XVII secolo*. Roma: Kappa Edizioni.
- DI GIROLAMO L. (2014). *Il cinema e la città. Identità, riscritture e sopravvivenze nel primo cinema napoletano*. Pisa: Edizioni ETS.
- DORFLES G. (1992). *Architettura e Urbanistica* in ARISTARCO G. E T. (1992) *Il Cinema: verso il centenario*. Bari: Dedalo Edizioni.
- FAGIANI M.L. (2008). *Città, cinema, società. Immaginari urbani negli Usa e in Italia*. Milano: Franco Angeli.
- FORTE F. (a cura di) (2003). *Il ruolo delle aree metropolitane costiere del Mediterraneo: area metropolitana di Napoli*. Firenze: Alinea.
- FOWLER P.J. (2004). *World Heritage Cultural Landscapes 1992-2002*, "World Heritage Papers n. 6".
- FUSCO GIRARD L., CERRETA, M., DE TORO P., (2015). *La risorsa mare per il territorio. Prospettive di sviluppo per la fascia costiera della provincia di Napoli*. Napoli: Giannini Editore.
- HARPER G., RAYNER J.R. (2010). *Cinema and Landscape*. Bristol: Intellect Ltd.
- KONVITZ J.W. (1978). *Cities and the Sea: Port City Planning in Early Modern Europe*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- LA CAPRIA R. (1986). *L'armonia perduta*. Milano: Mondadori.
- LEONE, D. (2010). *Sequenze di città. Gli audiovisivi come strumento di studio e interpretazione della città*. Milano: Franco Angeli.
- LICATA A., MARIANI TREVI E. (1985). *La città e il cinema*. Bari: Dedalo Edizioni.
- LOSASSO M. (2006). *Riqualificare i litorali urbani. Progetti e tecnologie per interventi sostenibili sulla fascia costiera della città di Napoli*. Napoli: CLEAN.
- MASIELLO C., DE CRESCENZO M.C., LUCADAMO A., MUTI A. (2010). *Napoli: una città nel cinema*. Napoli: Biblioteca Universitaria Napoletana, Dante & Descartes.
- MITCHELL N., RÖSSLER M., TRICAUD P.M. (2009) *World Heritage Cultural Landscapes. A Handbook for Conservation and Management*, "World Heritage Papers n. 26".
- NICOLOSO P. (2008). *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*. Torino: Einaudi.
- RUSSO M. (2010). *Napoli e la sua costa. Contraddizioni di un territorio duale* in SAVINO M. (a cura di) *Waterfront d'Italia. Piani politiche progetti*. Milano: Franco Angeli.
- SHIEL M., FITZMAURICE T. (2003). *Screening the City*. London and New York: Verso.
- SHIEL M. AND FRITZMAURICE T. (2001). *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. London: Wiley.
- VITALE A. (a cura di) (2006). *Ritrovare il mare*. Napoli: CLEAN.

## *La propaganda del regime a Trento* *The propaganda of regime in Trento*

**MARCO DELLA ROCCA**

Politecnico di Torino

### **Abstract**

*This article aims to examine how cinematography can be a new tool for reading the transformation of the city of Trento during the Fascist period. The short and feature film, studied together the primary and secondary sources, preserved in the historical archives of the city of Trento, can be a valuable means to grasp the reasons that led to the realization of some projects implemented in the thirties of the twentieth century. The films made by the Luce Institute became media for the propaganda of the regime, in the case of Trento were shown the new fascist architecture that through the new rationalist wanted to erase all traces of the old Habsburg imperial style, demolishing and replacing the symbol of Habsburg domination buildings.*

### **Parole chiave**

Propaganda, architettura, risanamento, immagine, identità  
Propaganda, architecture, disembowelment, picture, identity

### **Introduzione**

La cinematografia degli anni del regime fascista ci permette di intraprendere dei percorsi di studio sulle architetture costruite durante quel periodo storico. Sulla città di Trento sono conservati presso l'archivio dell'istituto Luce alcuni filmati che raccontano gli avvenimenti più importanti della storia cittadina e del Trentino, nonché della storia d'Italia. Tra questi sono registrate le immagini della traslazione della salma di Cesare Battisti, dell'inaugurazione del faro votivo alla sua memoria sul monte della Paganella e la visita di Mussolini a Trento nell'estate del 1935. Lo scopo di queste pellicole era quello di educare ai nuovi valori del fascismo la popolazione italiana, che era in gran parte analfabeta, con l'uso delle immagini. I cortometraggi diventarono così degli strumenti di propaganda per «la glorificazione della religione fascista» [Gentile 2001, 209] e per esaltare «i suoi luoghi di culto, [...] destinati a perpetuare la gloria di Mussolini e del fascismo» [Gentile 2001, 209].

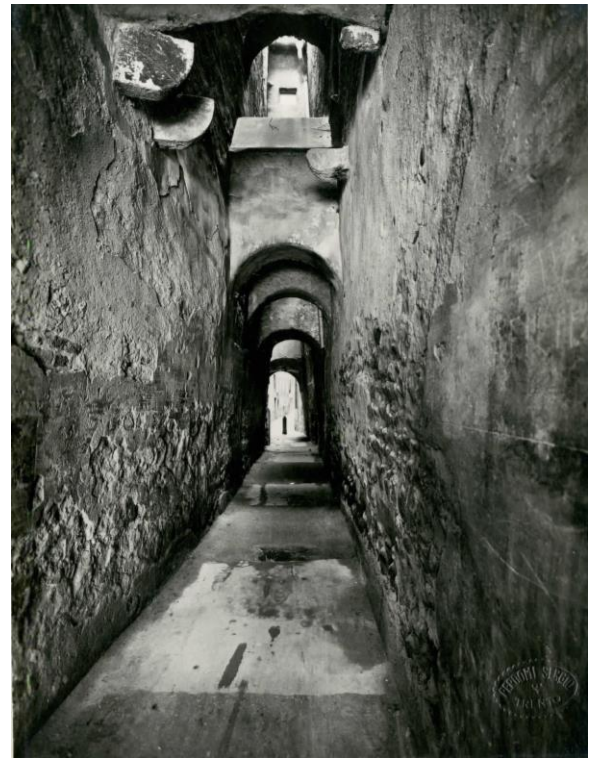
### **1. La cinematografia a Trento**

Una delle testimonianze cinematografiche più importanti è quella che mostra le sequenze dell'arrivo di Mussolini a Trento il 31 agosto 1935. I filmati della propaganda ci mostrano una città addobbata a festa, con una folla gioiosa in attesa dell'arrivo del Duce, tricolori appesi alle finestre dei palazzi e un enorme palco a forma di fascio in piazza Duomo. Mussolini, in piedi nell'automobile scoperta, passa per il centro storico, eseguendo il saluto fascista, accolto dalla gente che innalza cartelli inneggianti al Duce. Completano la coreografia un gruppo di giovani donne fasciste e di balilla che ricambiano il saluto<sup>1</sup>. La sua visita in città è un avvenimento che segnò profondamente la vita dei trentini,

preannunciando un clima «dove i venti di guerra e le ambizioni imperiali rappresentarono la cifra dominante di tutto ciò che il fascismo produsse in termini ideologici». [Ferrandi 2005, 15]. Le parole che pronunciò il Duce e i momenti della visita; dalla sosta alla Fossa dei Martiri alla visita al mausoleo del Doss Trento, sono segnate «dall'appropriazione e strumentalizzazione» [Ferrandi 2005, 16] della figura di Cesare Battisti. Il monumento dedicato all'irredentista trentino, era stato inaugurato il 26 maggio dello stesso anno e si imponeva nel panorama della città come il «Campidoglio di Trento»<sup>2</sup>. Un altro filmato dell'istituto Luce datato 25 settembre 1935 mostra la traslazione della salma dell'eroe, portata da un corteo di militari e fascisti, dal cimitero monumentale della città al nuovo mausoleo. Il re Vittorio Emanuele III, accompagnato da diverse autorità, segue l'arrivo della salma all'ingresso del nuovo monumento<sup>3</sup>. Nel filmato del 18 settembre 1935 si assiste all'inaugurazione del faro votivo sul Monte Paganello dedicato all'irredentista trentino. Le immagini mostrano di nuovo una folla di persone che applaudono le autorità e sventolano tricolori ai piedi del faro, mentre un sacerdote celebra la messa<sup>4</sup>. La realizzazione di questi monumenti si inserisce in una serie di progetti, che tra gli anni Venti e Trenta del Novecento, tentano di rinnovare il volto urbano della città, «cancellando dalla fisionomia cittadina, l'ultimo relitto di quell'imperial-regio stile aulico provinciale, che a Trento ostentava ancora la sua decadente pretenziosità»<sup>5</sup>. La nuova architettura e arte dovevano condividere «con il fascismo la disciplina, l'ordine, la grandezza del genio italico», valori della nuova «Era fascista» [Cioli 2011, 49].

## **2. Lo sventramento del Sass e la creazione di piazza Littoria**

Le immagini d'epoca consacrano la nuova piazza Littoria con una serie di manifestazioni fasciste, tra cui il «cambio delle consegne fra i diversi gradi delle organizzazioni giovanili e paramilitari fasciste» e la celebrazione della «befana fascista» [Ferrandi 2005, 18]. Nel 1939 la cronaca parla di tanti piccoli balilla che ricevono in dono la stenna che non contiene «dolci e balocchi, ma indumenti, oggetti di pratica utilità, oltre ad una fotografia del Duce, e a un libro di amena lettura»<sup>6</sup>. La nuova piazza fu realizzata «come strumento capace di produrre sulle masse processi di autoriconoscimento», in grado «di far presa sulle masse e di dare vita a un processo di autoidentificazione nazionale» [Nicoloso 2012, 15]. Lo sventramento del Sass, quartiere centrale della città di Trento, si inserì nelle politiche del «diradamento», che avrebbero dovuto «ripulire» i nuclei storici delle città italiane per creare «modesti quartieri misti di case di affari e di semplici non ricche abitazioni» [Giovannoni 1931, 460]. Il progetto che avrebbe portato alla realizzazione di una nuova piazza pubblica nel cuore della città, rappresentò la creazione della «città sana», della «città igienica», della «città moderna» [Giovannini 1996, 187], che avrebbe aperto «il vecchio nucleo a una nuova vita non separandolo dal nuovo centro» [Ciucci 1989, 17]. Il rione al Sass era caratterizzato da un agglomerato di edifici, attraversati «da una fitta rete di vicoli angusti un tempo percorsi da rogge» [Bocchi 1989, 318] ed era circondato dalle quattro strade pulsanti della vita cittadina: via Roma, via Oriola, via Oss Mazzurana e via San Pietro. I documenti conservati presso l'archivio storico di Trento testimoniano che il quartiere era il centro di focolai di malattie infettive, come la tubercolosi, che a Trento aveva un alto tasso di mortalità. Le epidemie erano favorite dalle condizioni di precaria igiene e di estrema povertà degli abitanti che risiedevano negli edifici del Sass.



Figg. 1 - 2: E. Gaffuri e G. Segalla, fotografie dello stato del Sass prima della demolizione del 1934, («Studio di risanamento igienico edilizio del Sass», Trento, 1930, ACT 4.15-T252).

Questa fu la motivazione ufficiale che portò l'amministrazione comunale, nel gennaio del 1930, alla decisione di riqualificare il quartiere.

La divisione igiene e sanità fu incaricata di redigere una relazione sulle condizioni statiche ed igieniche degli edifici interessati dall'operazione<sup>7</sup>. «La città, da luogo malsano per definizione, diviene dunque sede elettiva del risanamento» [Giovannini 1996, 17]. In realtà, oltre alla motivazione igienica con «l'eliminazione completa delle casupole, maggiori centri d'infezione», ed economica «per la formazione del vero centro cittadino degli affari e dei commerci»; c'era uno scopo velato di ricambiare l'utenza dei residenti di una delle zone centrali della città. «Gli abitanti delle case infette dovranno essere trasportati nelle più salubri località»<sup>8</sup>.

Il trasferimento dei cittadini sfrattati dagli edifici da abbattere sarebbe stato possibile con l'occupazione degli edifici popolari dei Muredei, costruiti pochi anni prima. La costruzione della nuova piazza fascista è da interpretarsi entro una «concezione della città per classi e per funzioni, perseguita dal regime con obiettivi di controllo sociale oltre che di riscontro economico» [Sbetti 2005, 49]. Il compito di redigere il progetto di riqualificazione dell'area fu affidato agli ingegneri Segalla e Gaffuri, che nell'agosto del 1930 effettuarono il primo sopralluogo. Il 22 agosto il progetto di massima fu approvato dal Comune con la clausola di iniziare i lavori entro tre mesi dalla data di promulgazione del decreto di pubblica utilità<sup>9</sup>.



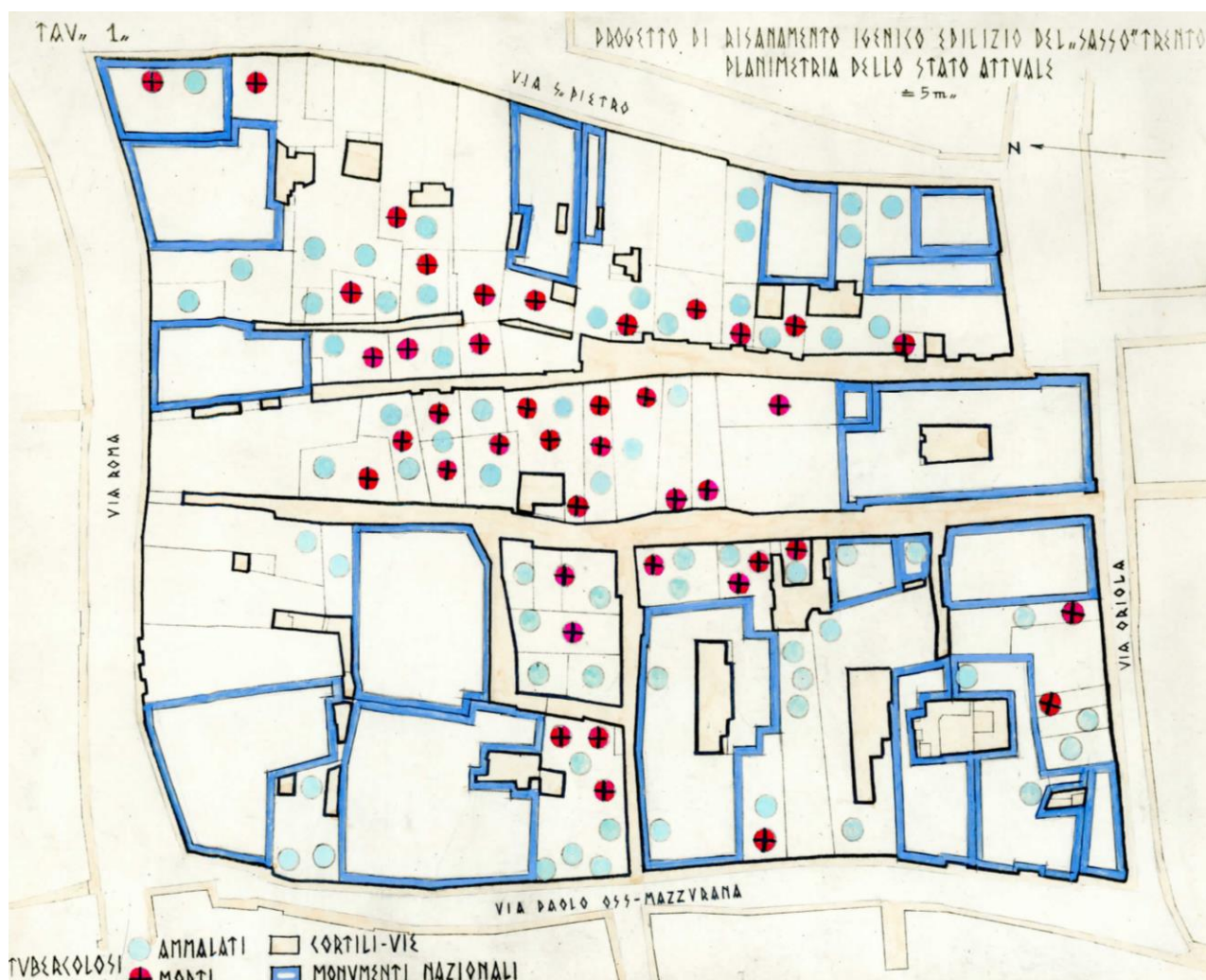


Fig. 3: E. Gaffuri e G. Segalla, progetto di risanamento igienico edilizio del Sass – Trento. Planimetria dello stato attuale, («Studio di risanamento igienico edilizio del Sass», Trento, 1930, ACT 4.15-T252).

### 3. L'approvazione del progetto

In dicembre l'amministrazione comunale approvò il progetto di dettaglio del risanamento dal costo complessivo di 9.000.000 di lire. La spesa a carico del Comune sarebbe stata di 3.285.300 di lire, distinta tra costi per gli espropri, per le opere di urbanizzazione primaria, per la viabilità, per le spese generali e gli imprevisti. La differenza sarebbe stata a carico dei privati che sarebbero intervenuti nel progetto ricostruendo gli stabili demoliti secondo le nuove linee «per una casa sana» [Giovannini 1996, 56]. Infatti il Comune era intenzionato a estinguere parte della spesa, mediante la vendita a privati delle aree espropriate non usate per strade e piazze pubbliche<sup>10</sup>. Il mese successivo il Comune chiese che le opere di risanamento del Sass fossero dichiarate di pubblica utilità, secondo la legge sugli espropri del 1865. Le abitazioni interessate dalle espropriazioni erano concentrate in tre zone del Sass, in particolare in località alla Veronetta, in fossato al Teatro e in quello al San Simonino<sup>11</sup>. Il progetto prevedeva lo sventramento della parte centrale del Sass per creare una piazza di lati trenta per quarantacinque metri, contornata da fabbricati con portici, per portare aria e luce nel nucleo abitativo insalubre. L'uso del termine sventrare,

copiato dalla scienza medica, voleva sottolineare che bisognava «attaccare il male nel suo epicentro, secondo procedure che nulla hanno di vistoso o di appariscente» [Zucconi 1988, 33]. La comunicazione tra la piazza e le strade si sarebbe ottenuta tramite cinque passaggi di cui due sistemati a galleria. Il progetto era teso a mantenere i fabbricati monumentali delle vie che circondavano l'isolato, mentre le nuove costruzioni si sarebbero dovute armonizzare con l'architettura tradizionale trentina<sup>12</sup>.

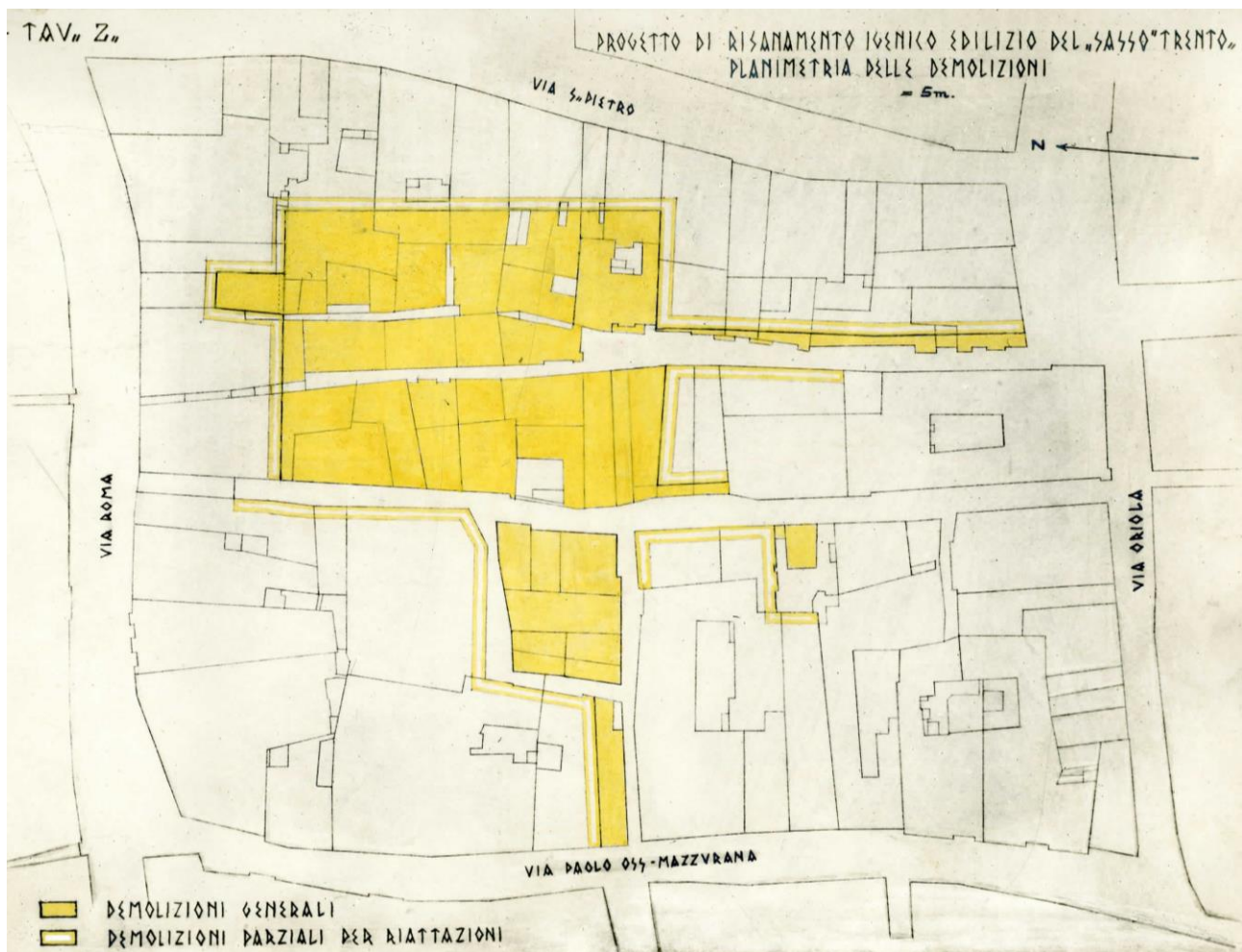


Fig. 4: E. Gaffuri e G. Segalla, progetto di risanamento igienico edilizio del Sass – Trento. Planimetria delle demolizioni, («Studio di risanamento igienico edilizio del Sass», Trento, 1930, ACT 4.15-T252).

Il 27 luglio 1931 il Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici approvò il progetto di risanamento igienico del Sass, dichiarando le opere di pubblica utilità, con la clausola di apportare alcune modifiche al progetto. Le modifiche riguardavano l'allargamento stradale delle vie San Simonino e Malpaga e l'isolamento del teatro rispetto ai fabbricati vicini, in modo da consentire l'ampliamento del palco<sup>13</sup>. In settembre il Comune approvò il progetto definitivo con le relative modifiche richieste. Il 2 aprile 1932 il ministero accolse le richieste della città di ottenere agevolazioni per il calcolo delle indennità d'esproprio con la promulgazione di norme analoghe a quelle emanate per altre città. Nel frattempo però il governo respinse la richiesta comunale di ottenere un sussidio statale per la realizzazione



dell'opera di risanamento e concesse solo il pagamento del due per cento degli interessi del mutuo, che avrebbe contratto il Municipio per fronteggiare la spesa<sup>14</sup>.

Il podestà protestò comunicando che il Comune non avrebbe potuto affrontare una spesa di tre milioni di lire per realizzare lo sventramento del Sass e propose come soluzione che lo Stato acquistasse le caserme comunali e l'ospedale Militare versando al Comune l'importo di dieci milioni di lire, che sarebbe servito per finanziare i lavori del Sass<sup>15</sup>. Il 2 dicembre 1932 il podestà contrasse dunque un mutuo di dieci milioni di lire presso la Cassa di Risparmio locale per finanziare la spesa del risanamento del Sass e per rimettere in sesto le finanze comunali<sup>16</sup>. Dal carteggio d'archivio tuttavia si evince che nel luglio del 1933, dopo l'interessamento del Duce, fu concesso un contributo statale di un milione e mezzo di lire e la possibilità ad aprire un mutuo per la spesa comunale rimanente presso la Cassa Depositi e Prestiti<sup>17</sup>. In settembre il consiglio dei Ministri approvò il piano regolatore e di risanamento del Sass e il 19 ottobre 1933 fu promulgato il regio decreto che ne sancì la pubblica utilità<sup>18</sup>.

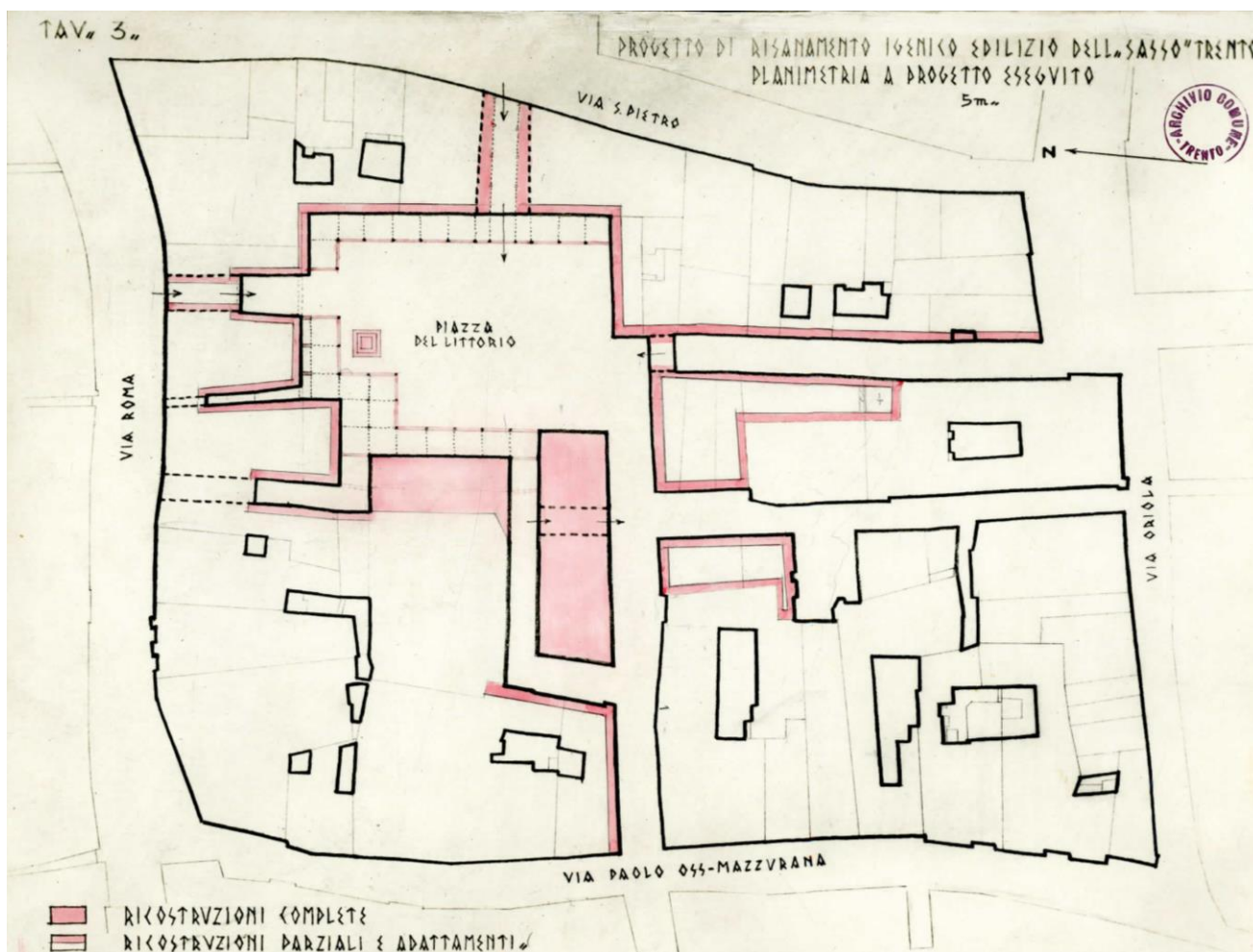


Fig. 5: E. Gaffuri e G. Segalla, progetto di risanamento igienico edilizio del Sass – Trento. Planimetria a progetto eseguito, («Studio di risanamento igienico edilizio del Sass», Trento, 1930, ACT 4.15-T252).



In dicembre si iniziò il calcolo delle indennità dovute ai proprietari degli immobili espropriati<sup>19</sup> e nel gennaio del 1934 partirono le operazioni d'esproprio<sup>20</sup>. Il 27 dicembre 1940 i lavori per il risanamento del Sass furono completati<sup>21</sup>.

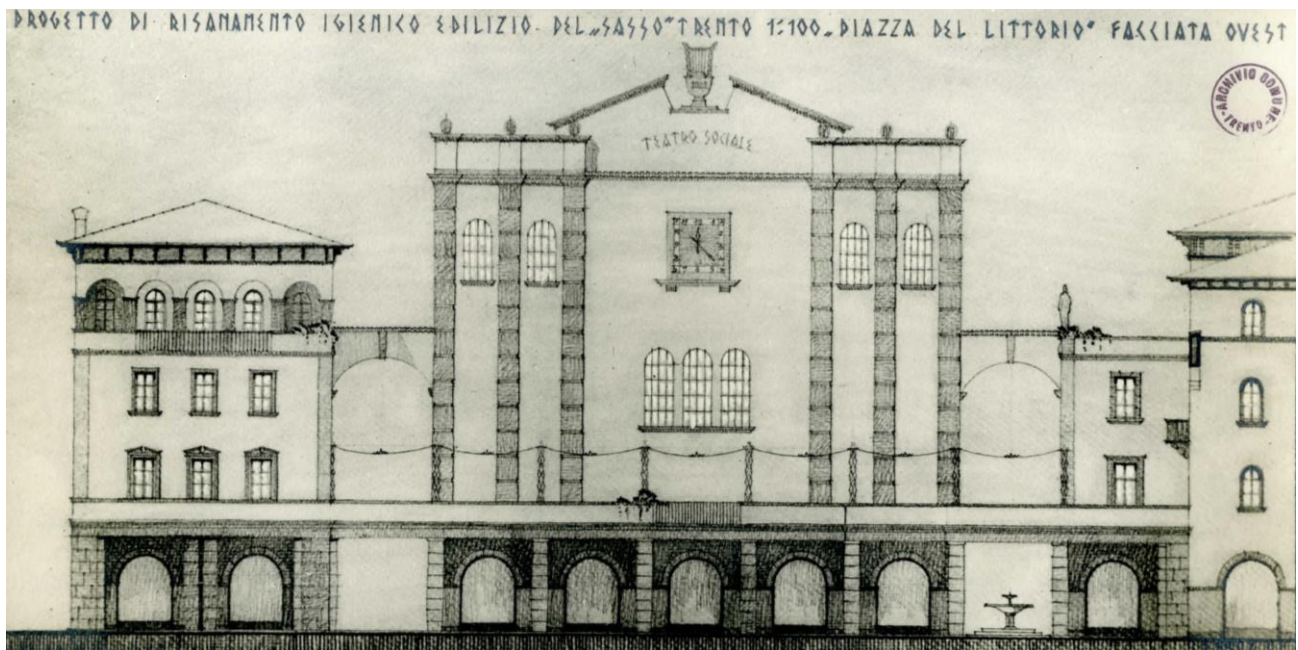


Fig. 6: E. Gaffuri e G. Segalla, facciata ovest, («Studio di risanamento igienico edilizio del Sass», Trento, 1930, ACT 4.15-T252).

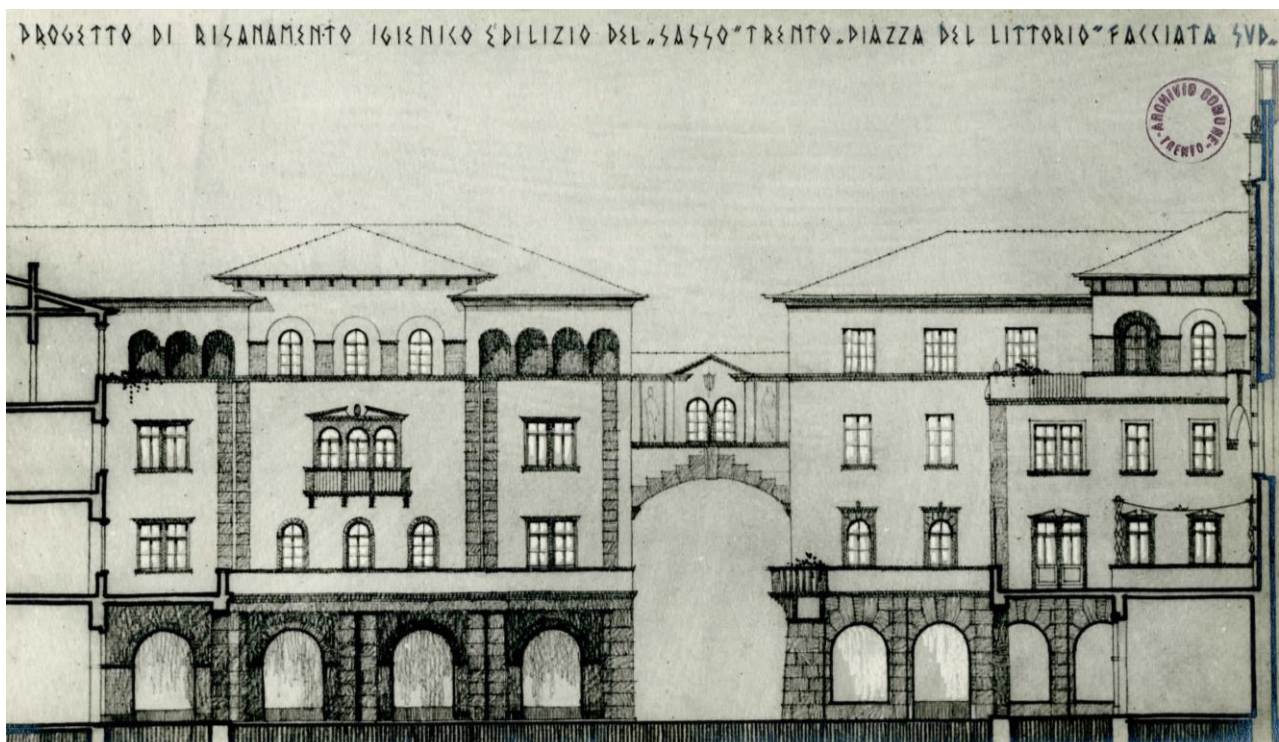


Fig. 7: E. Gaffuri e G. Segalla, facciata sud, («Studio di risanamento igienico edilizio del Sass», Trento, 1930, ACT 4.15-T252).

#### 4. Gli esiti

Gli edifici realizzati sulla piazza sono molto diversi rispetto a quelli rappresentati sui disegni conservati presso l'archivio di Trento. Gli edifici dai «toni vernacolari» [Bocchi 1989, 320] non furono realizzati e si preferì costruire architetture dalle linee semplici e prive di decorazioni. Le critiche al progetto iniziarono prima che fossero portati a termine tutti i lavori. Già nell'agosto del 1936 l'architetto Adalberto Libera in una lettera al podestà Scottoni espresse la sua contrarietà sull'estetica delle architetture che si stavano costruendo sulla piazza. Per Libera «lo slargo non fu concepito in modo unitario, e la colpa non fu solo dei progettisti, ma bensì anche dell'ufficio tecnico comunale, che non fu dotato di un organo capace di coordinare in sede estetica le iniziative dei privati». A suo dire, l'ufficio tecnico avrebbe dovuto essere affiancato da una commissione o da un architetto, che «nel campo urbanistico ed estetico avesse la competenza di risolvere i problemi di carattere generico». La commissione avrebbe dovuto stabilire la volumetria della piazza attraverso lo studio di un plastico e dettare le norme e i criteri che i singoli progettisti avrebbero dovuto perseguire.<sup>22</sup> Il progetto di riqualificazione del *Sass* di Segala e Gaffuri «commise l'evidente errore di considerare l'ambito del *giro al Sass* come un unico grande isolato, contrariamente alla sua genesi storica, ch'era invece quella di un forte frazionamento in un fitto tessuto di diversi blocchi edilizi» [Bocchi, 1989, 320].

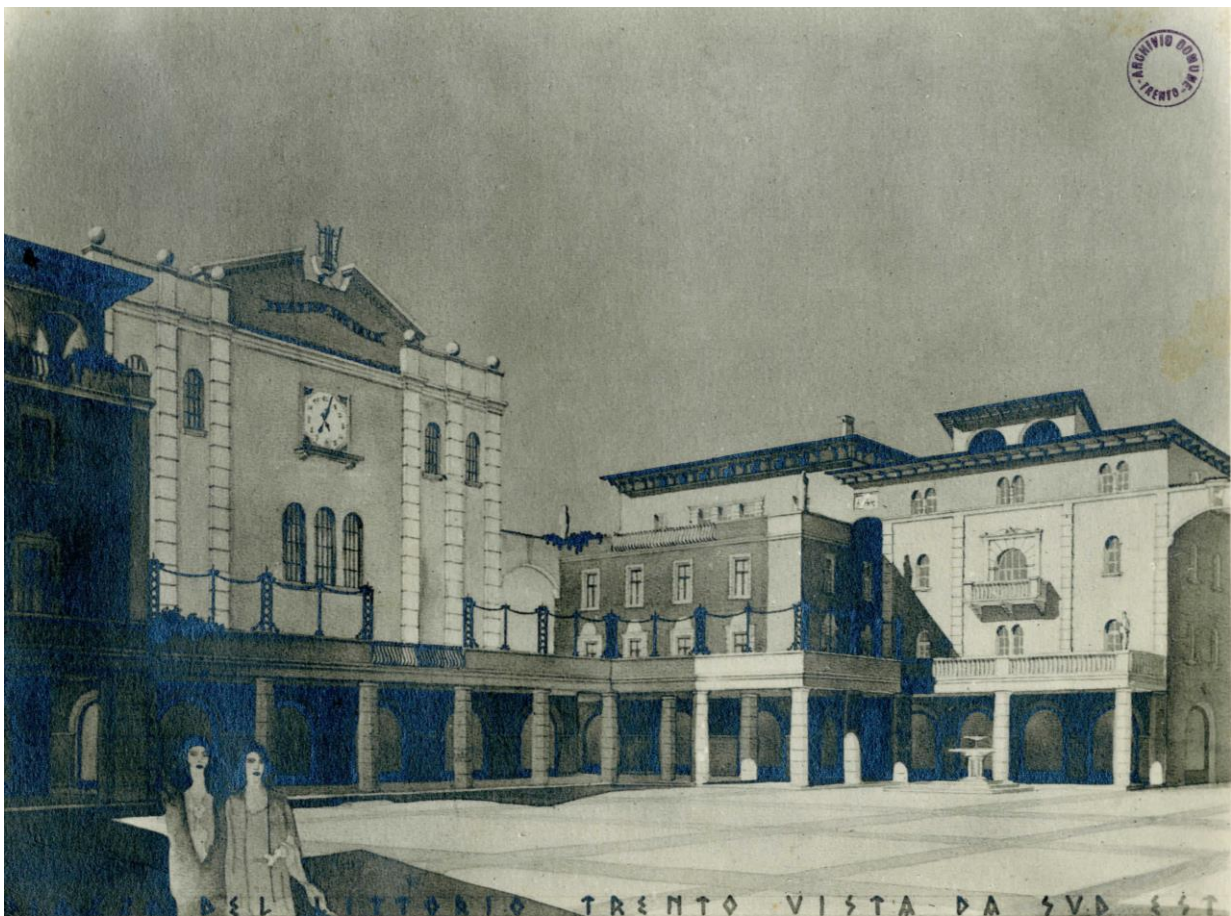


Fig. 8: E. Gaffuri e G. Segalla, vista prospettica da sud-est, («Studio di risanamento igienico edilizio del Sass», Trento, 1930, ACT 4.15-T252).



Il nuovo spazio, non considerando la «natura storica del luogo» e non rapportandosi con gli altri luoghi pubblici limitrofi, si impose come «un'enclave isolata, che diede vita ad un episodio spurio entro l'area centrale urbana» [Bocchi, 1989, 320]. La nuova piazza divenne il «simbolo locale [...] di una memoria collettiva attorno alla quale il fascismo intendeva costruire l'identità duratura degli italiani, [...] lasciando ai posteri i segni del fascismo» [Nicoloso 2011, 6].



Fig. 9 - 10: piazza Littorio, cartolina 1941, biblioteca comunale di Trento.

## Conclusioni

Le fonti cinematografiche conservate presso l'istituto Luce sono importanti quanto la documentazione archivistica conservata presso l'archivio storico di Trento, perché ci permettono di indagare fino in fondo la cronistoria di quelle architetture di cui il fascismo si è servito per «soddisfare il bisogno del popolo di credere di avere radici su cui erigere le proprie impalcature identitarie» [Nicoloso 2012, 15]. Le architetture volute dal regime, dal Duce stesso in persona, avevano il compito di creare una nuova arte, «tradizionalista e al tempo stesso moderna: l'arte fascista» [Gentile 2001, 177], che avrebbe avuto il compito di educare le masse ai valori della nuova «era fascista». Anche i cortometraggi furono prodotti per tale scopo, ma ora essi sono diventati una testimonianza preziosa per rivivere gli avvenimenti che segnarono il regime. Per lo studio di un caso studio bisognerebbe sempre poter visionare i filmati d'epoca, perché ci trasmettono immagini, suoni e rumori di un passato remoto, che sono fonti preziose per poter comprendere meglio la sua storia. In questo lavoro di ricerca si è cercato di attuare tutto questo, anche se la carenza di materiale cinematografico ne ha sancito un limite.

## Bibliografia

- BOCCHI, R. (1989). *Trento Interpretazione della città*. Trento: Arti Grafiche Saturnia.
- CIOLI, M. (2011). *Il fascismo e la "sua" arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*. Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- CIUCCI, G. (1989). *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*. Torino: Einaudi.
- FERRANDI, G. (2005). *Diario di una città Gli anni '40 a Trento*. Trento: Curcu & Genovese.
- GENTILE, E. (2001). *Il culto del Littorio, la sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*. Bari: Laterza.
- GIOVANNINI, C. (1996). *Risanare le città l'utopia igienista di fine Ottocento*. Milano: Franco Angeli.
- GIOVANNONI, G. (1931). *Vecchie città ed edilizia nuova*. Torino: Unione tipografico-editrice torinese

NICOLOSO, P. (2011). *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*. Torino: Einaudi.

NICOLOSO, P. (2012). *Architetture per un'identità italiana*. Udine: Gaspari.

SBETTI, S. (2005). *Il progetto di piazza Littorio a Trento. Dallo sventramento del quartiere del Sass alla costruzione di una nuova polarità urbana*. Trento: Università degli Studi di Trento.

ZUCCONI, G. (1988). *La città contesa. Dagli ingegneri sanitari agli urbanisti (1885-1942)*. Roma: Jaca Book.

## Note

---

<sup>1</sup> Roma, Archivio istituto luce, *La visita di Mussolini a Trento del 31 agosto 1935*, giornale luce B0746 del settembre 1935.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Ibidem, *La traslazione della salma di Cesare Battisti*, giornale luce B0687 del 29 maggio 1935.

<sup>4</sup> Ibidem, *Inaugurazione del faro votivo alla memoria di Cesare battisti sul monte Paganello*, giornale luce B0751 del 18 settembre 1935.

<sup>5</sup> Trento, Archivio storico comunale, *La politica del fascio in architettura, Trentino* del 11 luglio 1937.

<sup>6</sup> Ibidem, *La consegna delle strenne, Il Brennero* del 4 gennaio 1941.

<sup>7</sup> Trento, Archivio storico comunale, *Risanamento Sass* ACT 4.15, vol. T252\1, lettera del Municipio di Trento alla divisione III Igiene e Sanità del 31 gennaio 1930.

<sup>8</sup> Ibidem, studio del risanamento igienico edilizio del Sass di Trento degli ingegneri Gaffuri e Segalla del 1930.

<sup>9</sup> Ibidem, nota del podestà del 21 e 22 agosto 1930.

<sup>10</sup> Ibidem, nota del podestà del 5 dicembre 1930.

<sup>11</sup> Ibidem, lettera del podestà al prefetto della provincia del 5 gennaio 1931.

<sup>12</sup> Ibidem, protocollo del Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici del 27 luglio 1931.

<sup>13</sup> Ibidem, lettera della Prefettura di Trento al podestà della città del 24 agosto del 1931 e nota del podestà del 5 settembre del 1931.

<sup>14</sup> Ibidem, lettera del prefetto al podestà del 2 e 12 aprile 1932.

<sup>15</sup> Ibidem, nota del podestà del 16 giugno 1932 e lettera del podestà al prefetto del 30 dicembre 1932.

<sup>16</sup> Ibidem, nota del podestà del 2 e 5 dicembre 1932.

<sup>17</sup> Ibidem, lettera del prefetto al podestà del 27 marzo 1933, articolo di giornale del 22 luglio 1933, telegramma del podestà al Duce del 23 luglio 1933 e lettera del podestà al direttore del Banco di Napoli del 7 marzo 1934.

<sup>18</sup> Ibidem, nota di Vittorio Emanuele III del 19 ottobre 1933 e nota del podestà del 31 ottobre 1933.

<sup>19</sup> Ibidem, lettera del podestà al procuratore superiore delle imposte dirette del 19 dicembre 1933 e lettere del prefetto al podestà del 18 e 23 dicembre 1933.

<sup>20</sup> Ibidem, lettera del podestà alla federazione provinciale fascista della proprietà edilizia del 5 gennaio 1934 e lettera dell'associazione fascista della proprietà edilizia di Trento al podestà del 5 maggio 1934.

<sup>21</sup> Ibidem, legge del 2 gennaio 1936 e lettera del Comune al Corpo Reale del Genio Civile del 27 dicembre 1940.

<sup>22</sup> Ibidem, lettera di Adalberto Libera al podestà del 24 agosto 1936.

## *Dal cinema all'architettura: il paesaggio urbano e rurale nel cinema e nel documentario italiano del dopoguerra*

*From movies to architecture: urban and rural landscape in Italian post-war feature films and documentaries*

**ANDREA MAGLIO**

Università degli Studi di Napoli Federico II

### **Abstract**

*In Italian movies after the Second World War, and specially in the "neorealist" ones, the number of exterior shots increases considerably, even though studio shots are not abandoned. Some examples are Roma città aperta, Paisà or Viaggio in Italia, where the exterior setting is, respectively, related to the war tragedy, the representation of the new country after the war, and the inner troubles of a foreign couple. Today, these unique representations of the landscape take on the value of documents, beyond the intentions of directors, screenwriters, cinematographers and location managers. Yet just as in photography, the cinematic medium does not provide a neutral, objective representation of reality, and so requires constant and careful interpretation. The historian therefore has access to a source that is quite different from the traditional ones and that, as a medium, must be used with clear and appropriate methodologies. Apart from its use in feature films, the medium has also been employed by architectural critics and historians, such as Roberto Pane, and by the 1960s architectural avant-garde, for purposes of conveying their utopian plans and designs.*

### **Parole chiave**

Cinema, architettura, neorealismo, storia urbana, paesaggio

Cinema. Architecture, Italian neorealism, urban history, landscape

### **Introduzione**

Il rapporto tra architettura e cinema costituisce un tema di sicuro interesse e sul quale esistono numerosi studi di ambiti disciplinari necessariamente differenti. Molto spesso tale tema è stato indagato analizzando le modalità con cui il cinema rappresenta l'architettura e l'ambiente urbano; al contrario, più raramente si è invece riflettuto sul cinema quale strumento per le discipline dell'architettura. Da questo punto di vista, da parte del mondo dell'architettura sono molteplici le possibilità di utilizzo del cinema, nei suoi esiti evocativi e nei suoi aspetti tecnici: oltre all'uso della ripresa cinematografica per illustrare le proprie opere, o del documentario su figure decisive del panorama contemporaneo, come nei casi di successo relativi a Louis Kahn e a Frank Owen Gehry, il mezzo cinematografico può diventare un vero e proprio strumento progettuale. Peraltro, oggi le modalità di presentazione dei progetti architettonici e urbanistici si basano su una visione in movimento capace di un grado di verosimiglianza sempre maggiore fino a simulare una ripresa cinematografica. In tal senso, oltre settant'anni fa Sigfried Giedion già richiamava il tema della "quarta dimensione" dell'architettura moderna riferendosi all'edificio del Bauhaus di Dessau, paragonato all'*Arlesienne* di Picasso [Giedion 1941, 490-491], e dopo

ANDREA MAGLIO

di lui Bruno Zevi sosteneva la necessità del cinema per la comprensione dell'architettura basandosi sul concetto di "spazio" [Zevi 1948].

Operando una schematizzazione estrema per quanto attiene all'origine dei generi cinematografici, nel binomio composto dai fratelli Lumière e da Georges Méliès è stata individuata la distanza tra due posizioni, una realistica e quasi documentaristica e l'altra illusionistica e antesignana rispetto ai contemporanei effetti speciali [Toubiana 2015, 22-23]. Sulla scia dei Lumière tra il 1909 e il 1919 Albert Kahn si sforza addirittura di riprendere immagini della civiltà umana nell'intero globo. Se la pellicola girata in esterni fornisce evidentemente un documento dello stato di un determinato paesaggio urbano e rurale, benché non del tutto oggettivo ma mediato sempre dallo sguardo dell'autore, il cinema del genere "fantastico", compresa la *science fiction*, testimonia senz'altro lo *Zeitgeist* di un'epoca e fornisce suggestioni all'architetto anche a distanza di tempo; infatti, anche le ricostruzioni in studio di ambienti urbani, fedeli o meno alla città rappresentata, fornirebbero interessanti chiavi di lettura, che non trovano però spazio in questa sede. Se al lavoro dell'architetto talvolta sembra accostarsi quello degli scenografi che ricreano città immaginarie, anche l'urbanista si è sovente servito del mezzo cinematografico per pubblicizzare gli esiti del proprio lavoro, in modo da sottolineare il suo ruolo "sociale" e trascendere quello del puro tecnico [Ciacci 2001, 17-24].

Infine, non va trascurato l'uso del film come documento a disposizione del critico e dello storico dell'architettura, oggetto conclusivo delle presenti note. Si vuole qui focalizzare infatti l'attenzione sul rapporto tra cinema e architettura in un momento cruciale quale quello del dopoguerra italiano, fino alla stagione delle avanguardie degli anni Sessanta. Il neorealismo italiano rappresenta un caso-studio di estremo interesse, proprio per la volontà di ambientare nei luoghi reali le vicende narrate. Se è stato già osservato come una certa parte delle scene del cinema neorealista siano girate in studio, senza dubbio però moltissime altre riprese sono effettuate in esterna e la visione dei film dell'epoca restituisce oggi preziose immagini delle città e dei paesaggi di quegli anni. Il dopoguerra è anche l'epoca d'oro del documentario italiano, di cui spesso sono autori proprio i registi del cinema neorealista. Da queste esperienze discendono diversi tentativi di utilizzare il nuovo *medium* cinematografico da parte di figure molto diverse del mondo dell'architettura dei decenni seguenti, capaci di filmare sia per "interpretare" un contesto che per progettare.

## 1. Dal neorealismo al boom economico

La nascita del neorealismo italiano è generalmente associata all'uscita del film *Ossessione*, di Luchino Visconti, nel 1943. Opponendosi al filone dei "telefoni bianchi" dell'ufficialità fascista la pellicola, le cui scenografie sono dell'architetto Gino Franzini - che aveva già lavorato con Mario Camerini, Camillo Mastrocinque e Mario Soldati -, rappresenta un cambiamento radicale per la storia, le ambientazioni e lo sfondo sociale. Non a caso, Visconti era stato collaboratore di Jean Renoir, riferimento imprescindibile per tutta la generazione dei neorealisti italiani, in particolare con *Toni*, del 1935. Insieme alla pellicola di Visconti, quali *seminal films* vanno citati anche *Quattro passi tra le nuvole* di Alessandro Blasetti (1942) e *I bambini ci guardano* di Vittorio De Sica (1944).

Più ancora di *Ossessione*, però, è *Roma città aperta*, ultimato da Roberto Rossellini nel 1945, a delineare i tratti di un genere nuovo, con abbondanza di scene in esterni e una singolare consonanza tra le vicende narrate e il paesaggio urbano dove queste avvengono. Nel film sono già presenti tutti gli elementi tipici del neorealismo cinematografico: la scelta di personaggi comuni e di storie tratte dalla quotidianità,

l'abbandono della lingua ufficiale in favore del linguaggio parlato e delle variazioni dialettali, la preferenza per problematiche contemporanee, e ancora, come si diceva, la predilezione per ambientazioni reali, sia per gli esterni che per gli interni, invece delle ricostruzioni a Cinecittà [Micchichè].

Non è questa la sede per citare l'ampia produzione del cinema neorealista, che conta le opere, tra gli altri, di Pietro Germi, Luigi Zampa, Francesco De Robertis e Federico Fellini, oltre ai nomi già citati di Visconti, Rossellini e De Sica. Il passaggio dall'epoca del fascismo al dopoguerra non sarebbe comprensibile se non anche grazie ai film neorealisti, che influenzano anche generazioni successive di registi, come ad esempio Antonioni. L'individuazione del termine cronologico conclusivo di questa ondata non è unanime, poiché secondo alcuni si situerebbe già nei primi anni Cinquanta e secondo altre voci invece la temperie neorealista arriverebbe fino a Pasolini. Probabilmente è ancora un film di Rossellini a segnare l'apice di tale parabola e ad evidenziare un cambiamento di rotta, ossia *Viaggio in Italia* (1953-54), dove la vicenda di una coppia borghese di inglesi in crisi coniugale ritrova la propria unità grazie al confronto/scontro con un contesto "altro", sorprendente e a tratti perturbante. Non è un caso se tale pellicola influenza notevolmente la *nouvelle vague* francese che, pur mostrando alcune affinità col fenomeno italiano, muove da presupposti differenti [Toubiana 2014, 25-27]. Simbolicamente, l'ambientazione napoletana si riallaccia a quella di uno dei film capaci di anticipare alcune tematiche neorealiste, quale *Assunta Spina*, del 1915, con la diva del muto Francesca Bertini [Maglio 2014, 1945-1946].

## 2. Paesaggi nel cinema italiano

Probabilmente grazie a una lunga tradizione di vedutismo pittorico iniziata col Grand Tour e poi di immagini fotografiche di elevata capacità narrativa, al di là di precedenti europei quali Sjöström e Renoir, più che in altre nazioni a partire dalla stagione neorealista il cinema italiano ricorre al paesaggio urbano e rurale quale scenografia ideale per le ambientazioni delle proprie storie. Tuttavia, il paesaggio in tale contesto non va inteso solo quale elemento iconografico neutro ma, proprio come certe opere pittoriche, assuma una valenza antropologica che trascende il valore estetico e sembra interagire autonomamente con i personaggi. In particolare con il neorealismo, il paesaggio passa dalla tradizione del vedutismo a quella della narrazione empatica. Assumendo, come detto, l'opera prima di Visconti *Ossessione* quale simbolico punto d'inizio del neorealismo cinematografico, si può già notare la presenza di un paesaggio capace di divenire quasi "forma simbolica", come è stato efficacemente osservato [Bernardi 2002, 11-19]. Visconti «trasferiva la tragica vicenda erotica del romanzo di James Mallahan Cain *Il postino suona sempre due volte* nella realtà della "bassa" ferrarese, laddove l'utilizzazione degli scenari aperti e naturali corrispondeva al rifiuto delle storie fasulle girate in ambienti chiusi e posticci» [De Nicola 1996, 17-18].

Qualcosa di simile avviene in *Riso amaro* (1949), dove le sconfinite risaie assumono chiaramente una valenza socio-antropologica e si rendono necessarie non tanto allo svolgimento dell'intreccio quanto al veicolo del messaggio di denuncia. Le scene corali riprese dall'alto da De Santis svolgono proprio tale funzione, capovolgendo del tutto il senso della ripresa "in soggettiva" e superando il semplice processo di identificazione con un determinato personaggio. Un analogo capovolgimento di prospettiva sarà attuato in

ANDREA MAGLIO



Fig. 1: *Riso amaro* (1949), di Giuseppe De Santis: Silvana Mangano nel paesaggio delle risaie vercellesi.

Fig. 2: *Roma città aperta* (1945), di Roberto Rossellini: la scena finale del film, dopo la fucilazione di don Pietro, interpretato da Aldo Fabrizi.

maniera mirabile da Hitchcock in *The Birds* (*Gli Uccelli*, 1963), nella celebre scena in cui dalle riprese nella cittadina di Bodega Bay si passa a quella dall'alto, con l'esplosione della stazione di servizio, osservata dal punto di vista degli uccelli stessi. Non a caso De Santis aveva scritto nel 1941 *Per un paesaggio italiano* scagliandosi contro il modo "pacchiano-pittorresco" di utilizzare il paesaggio e auspicando un'immersione negli ambienti reali [De Santis 1941].

Roma funge da contesto ideale per questo rapporto empatico tra dramma e scenario, a partire dalla vicenda di Anna Magnani tra le rovine della città bombardata di *Roma città aperta*, giustamente definito da Ennio Flaiano un "documento romanizzato" [Flaiano 1945]. Con *Ladri di biciclette* (1948) Vittorio De Sica trasforma la città in un'infernale *via crucis* e il paesaggio urbano in una successione di luoghi della disperazione reali e simbolici al tempo stesso. Tra i film di ambientazione romana andrebbero citati anche *Sciuscìà* (1946), di De Sica, *Sotto il sole di Roma* (1948), di Castellani, *Bellissima* (1951), di Visconti, *Roma ore 11* (1952), di De Santis, e tanti altri. In molti casi sembra che i luoghi impressi sulla pellicola siano demitizzati anche quando si tratta di celeberrimi ambienti urbani della capitale italiana. Eppure, come è stato osservato, «fin dal neorealismo, il cinema italiano mostra una coalescenza di realtà e mito affatto nuova» [Bernardi 78]. Questo avviene senza dubbio in *Viaggio in Italia*, che rappresenta un caso emblematico di lettura del paesaggio da parte del cinema, ma allo stesso tempo un'eccezione per la volontà di richiamarsi esplicitamente al vedutismo, abbandonando le ambientazioni più tipicamente neorealiste per calarsi nella complessità di luoghi mitici quali il Vesuvio, Capri o Pompei.

Nel film l'epifania del dramma avviene in presenza dei calchi pompeiani, simbolo di una tragedia epica in cui si rispecchia l'angoscia interiore di Ingrid Bergman; la riconciliazione con il marito avviene però durante la caotica e quasi violenta processione religiosa che sembra quasi contrapporre sacro e profano quali elementi complementari della cultura mediterranea. Se la Capri di George Sanders rappresenta una piacevole ma colpevole trasgressione, il paesaggio vesuviano con le ville e le rovine, così come Napoli con i musei e le strade affollate, aumentano l'inquietudine della Bergman. Il mito e la classicità possono avere funzione catartica, ma anche infondere un senso quasi panico di terrore. La stessa Bergman tre anni prima, nel 1950, era stata protagonista di *Stromboli* (*Terra di*



*Dio*), diretta per la prima volta da Rossellini: qui il ruolo dell'architettura spontanea sembra rivoltare il mito ottocentesco delle forme "mediterranee" capresi, e del sud in generale, sempre lette attraverso il filtro dell'armonia con il paesaggio. Il personaggio interpretato dalla Bergman non riesce a sopportare gli spazi riparati e angusti della casa strombolana, ora simbolo di arretratezza e degrado, e tali luoghi sono vissuti come una prigione, da cui non esiste scampo nemmeno all'esterno, poiché il Vulcano circondato dal mare si profila come emblema di una natura pericolosa e inospitale.

La Roma post-bellica, le risaie vercellesi, il paesaggio vesuviano e l'isola di Stromboli non mantengono nulla della tradizione oleografica e divengono, anche in negativo, specchio dello stato d'animo dei personaggi; più in generale questi paesaggi esprimono la condizione del Paese in un momento drammatico, in cui la speranza si mescola allo smarrimento e la mancanza di certezze diviene paradossalmente un presupposto per ritrovare un'identità.



*Figg. 3-4: Stromboli, Terra di Dio (1949), di Roberto Rossellini: Karin, interpretata da Ingrid Bergman, tra le rocce vulcaniche e sullo sfondo dell'architettura mediterranea dell'isola.*



*Figg. 5-6: Viaggio in Italia (1954), di Roberto Rosellini: Alex e Katherine, interpretati da George Sanders e Ingrid Bergman, sullo sfondo del paesaggio vesuviano e Katherine al Museo Archeologico di Napoli.*

ANDREA MAGLIO

### 3. Architetti usano il cinema: documento e progetto

La stagione del documentario neorealista influenza anche gli architetti, interessati al mezzo cinematografico come strumento di lettura privilegiato del paesaggio urbano e rurale. Da questo punto di vista, di sicuro interesse appare l'uso della ripresa attuato da Roberto Pane, noto storico dell'architettura e teorico del restauro, oltre che progettista. Dopo aver sostituito la fotografia al disegno quale elemento di studio per l'ambiente urbano e per il paesaggio, egli rivolge la propria attenzione proprio alla ripresa cinematografica. Precedente del suo lavoro era stato il "critofilm", un termine coniato nel 1948 da Carlo Ludovico Ragghianti per leggere le opere d'arte attraverso luci, movimenti di macchina e montaggio tipici della produzione cinematografica: si trattava di un approccio derivato dalla cultura puro-visibilista che sostituiva una fruizione "immediata" a quella colta e letteraria. L'idea sarà successivamente ripresa da Paolo Portoghesi che, con il documentario *Il linguaggio di Francesco Borromini* (1967), adotterà riprese virtuosistiche zenitali e lunghi piani-sequenza in grado di rendere le successioni degli spazi e l'alternanza concavo-convessa [Scremin]. Pane si rivolge invece all'ambiente urbano e, legandosi alla sua produzione editoriale, cura riprese documentarie con l'obiettivo di aumentare il coinvolgimento psicologico ed emotivo dello spettatore [Mangone 2014, 163]. Al volume *Napoli imprevista* (1948), già costruito con una galleria fotografica di taglio neorealista, seguono i documentari *Napoli conventuale* (1951) e *Scale aperte e fabbriche del '700* (1954), mentre non sarà mai realizzato quello relativo a Posillipo.

Legati invece al libro *Sorrento e la costa* (1955) a alla sua attività per la pianificazione della costiera sorrentina sono i documentari *Miti e paesaggi della penisola sorrentina* e *L'architettura della penisola sorrentina*, entrambi del 1955 e quest'ultimo presentato alla XVI Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, dove in giuria v'è proprio Ragghianti, e poi ripresentato alla XVIII Mostra veneziana del 1957 alla "I Mostra

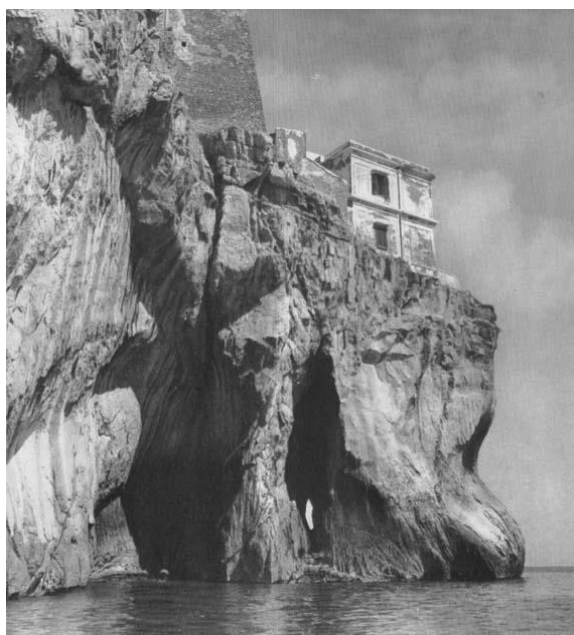


Fig. 7: Punta della Campanella. Torre cinquecentesca e casa del faro (foto di Roberto Pane, da *Sorrento e la costa*, 1955).

Fig. 8: San Martino Valle Caudina (foto di Roberto Pane, da *Campania. La casa e l'albero*, 1961).

retrospettiva del film sull'arte". È stato osservato come Pane, coadiuvato da Massimo Nunziata, guardi al neorealismo e in particolare al Rossellini di *Roma città aperta* e al Visconti di *Ossessione* e de *La terra trema* [Giusti 2010, 494]. A questi cortometraggi ne seguiranno altri, come *Montesarchio e la Valle Caudina* e *Una strada come opera d'arte*, entrambi del 1961, dove il tema è ancora una volta il paesaggio inteso come bene culturale dinamico *nello spazio e nel tempo*, ricco di implicazioni storiche e capace di suscitare compartecipazione emotiva. Nel 1967, introducendo il XVI Convegno internazionale di artisti, critici e studiosi d'arte, dedicato al tema *Lo spazio visivo della città "Urbanistica e cinematografo"*, Giulio Carlo Argan individua proprio nel cinema lo strumento migliore per indagare la dimensione esistenziale della città [Argan 1969].

Negli anni Sessanta alla stagione del neorealismo segue una fase di sperimentalismo avanguardistico in diversi campi della cultura italiana, tra cui quello dell'architettura. Si afferma in taluni contesti l'uso innovativo di nuovi mezzi espressivi per rappresentare gli esiti di un'attività progettuale spesso condotta in *team* e non di rado a carattere utopico. Nel 1969 Andrea Branzi insieme al gruppo di Archizoom produce il video *No-Stop-City. Progetto teorico di sistema metropolitano diffuso*, dove una città illimitata e senza forma è mostrata attraverso una sequenza filmica: l'attenzione è infatti spostata dall'oggetto al processo che lo genera e il video, fondato sulla logica computazionale, mostra la città che si genera da un foglio scritto a macchina [La Rocca 2014, 72-73]. Anche l'altro gruppo radicale del filone utopico italiano, Superstudio, produce un film nel 1971, intitolato *Architettura interplanetaria* e soprattutto, nel 1972, da un progetto dell'anno precedente, *Supersuperficie*, presentato al MoMA di New York alla mostra "Italy. The New Domestic Landscape", curata da Emilio Ambasz. A questo segue il progetto di una pentalogia intitolata *Supersuperficie-vita*, articolata nei capitoli *Vita, Educazione, Cerimonia, Amore e Morte*, i cui storyboard sono pubblicati da «Casabella» tra il 1972 e il 1973. Di questi, nel 1973, solo *Cerimonia* è realizzato. Si concentra l'attenzione sul rapporto tra l'architettura e gli "atti primari" della vita nel tentativo «di una rifondazione antropologica e filosofica dell'architettura» [De Simone 2014, 231].

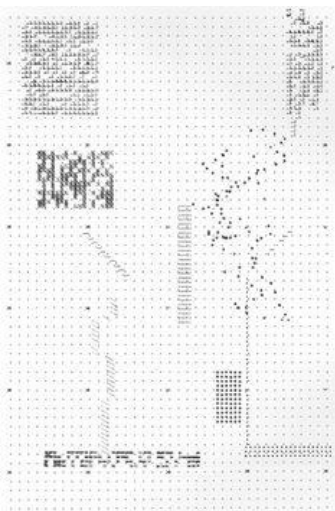


Fig. 9: Archizoom, *No-Stop-City*, 1969, fotogramma del film.

Fig. 10: Superstudio, *Supersuperficie*, 1971.



ANDREA MAGLIO

## Conclusioni

La portata innovativa del neorealismo italiano si misura anche dalla capacità di leggere la città e il paesaggio italiani in maniera inedita, quali elementi capaci da un lato di testimoniare un'armonia forse non ancora perduta e dall'altro come scenari che osmoticamente filtrano il dramma dei personaggi. Certamente il paesaggio diviene in tal modo un fattore vivo, come lo intende anche Roberto Pane nei suoi documentari degli anni Cinquanta e, come già osservato, tanto nel cinema quanto nel documentario, può essere considerato una vera e propria "forma simbolica". Il lavoro di Pane appare specularmente a quello delle avanguardie utopiche di Archizoom e Superstudio del decennio successivo. La città appare in crisi, come sostiene Argan nel 1967, e attraverso il cinema emergerebbe chiaramente il fallimento di ogni teoria e di ogni prassi urbanistica contemporanea.

Dall'interazione tra cinema e architettura emerge tuttavia, pur nella separazione degli ambiti disciplinari, una prospettiva operativa comune che informa tanto i progetti visionari degli anni Sessanta quanto gli usi della ripresa nel documentario: anche se possono diventare luoghi oppressivi e soffocanti, come in *Viaggio in Italia*, o dell'arretratezza e dell'emarginazione, come in *Stromboli*, provocando in tal modo la fuga in avanti delle avanguardie architettoniche, gli ambienti rurali e la città storica sembrano offrire riparo dalla disgregazione morale del Paese, che si accentua ancor più con il boom economico. Peraltro, solo apparentemente permane un contrasto tra gli ambienti non urbani da un lato, come la penisola sorrentina, la "bassa" ferrarese o le isole Eolie, e dall'altro la metropoli investita dal dramma, di cui Archizoom e Superstudio propongono un superamento definitivo. La presenza "invisibile" dei germi di una crisi della città e del territorio nei film del dopoguerra, suggerita dai registi forse in maniera inconsapevole ma istintiva, rimanda alla stessa radice degli slanci utopici delle avanguardie progettuali. Sebbene possa sembrare che le due stagioni siano divise da un salto epocale, se analizzate contestualmente appaiono come fenomeni pervasivamente intrecciati. L'idea destabilizzante secondo cui la «storia non può che essere anacronistica» [Didi-Huberman 2000] porta a ricomporre certe visioni urbane e del territorio in maniera libera e ad individuare tracce nascoste che le immagini - anche cinematografiche - tradiscono. Se, come scriveva Merleau-Ponty, l'invisibile è parte essenziale e determinante del visibile [Merleau-Ponty 1964], i luoghi mitici del paesaggio e della classicità italiani sono pervasi da quell'"invisibile" percepito in maniera più violenta e drammatica da un osservatore nordeuropeo come lo sono i personaggi interpretati dalla Bergman.

In definitiva, nella società, nel cinema e nell'architettura il passaggio dalla fase della prima ricostruzione, con città ancora tra le macerie, a quella dell'espansione degli anni Sessanta non rappresenta solo un cammino verso il progresso e lo sviluppo, ma contiene in sé tutte le contraddizioni fin qui adombrate, nonché i presupposti di macroscopiche disfunzioni che emergeranno con chiarezza nei decenni successivi. Tale presenza dell'"invisibile" affiora già nel cinema neorealista e poi in quello di registi assai diversi tra loro, come Antonioni e Pasolini, e permea la stagione del documentario post-bellico così come quello di architettura che ne deriva. Questo approccio influenza diversi progetti architettonici degli anni Sessanta, quando la derivazione dalle modalità comunicative proprie del fumetto, della Pop Art e della musica non può non includere anche quelle del cinema. Il rapporto tra la prima e la settima arte emerge allora con tutti i suoi intrecci alla luce del fatto che il cinema, ancor più delle altre arti, non solo riproduce la realtà, ma la rende visibile e quindi, per riprendere la riflessione merleau-pontiana, «rende visibile l'invisibile» [Kristensen 2006, 123].

## Bibliografia

- ARGAN, G. C. (1969). *Relazione introduttiva*, in *Lo spazio visivo della città "Urbanistica e cinematografo"*, Atti del XVI Convegno internazionale di artisti, storici e studiosi d'arte (1967). Bologna: Cappelli.
- BERNARDI, S. (2002). *Il paesaggio nel cinema italiano*. Venezia: Marsilio.
- BRUNETTA, G. P. (2003). *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*. Torino: Einaudi.
- BRUNETTA, G. P. (1982). *Storia del cinema italiano*. Vol. III "Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959". Roma: Editori Riuniti.
- BRUNO, G. (2002). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film*. New York: Verso. Trad. it. *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*. Monza: Johan & Levi, 2015.
- CAPPABIANCA, A., MANCINI, M. (1981). *Ombre urbane. Set e città dal cinema muto agli anni '80*. Roma: Kappa.
- CIACCI, L. (2001). *Progetti di città sullo schermo. Il cinema degli urbanisti*. Venezia: Marsilio.
- CLARK, B. (1997). A cura di. *The Cinematic City*. London-New York: Routledge.
- CRESTI, C. (2003). *Cinema e architettura*. Firenze: Angelo Pontecorboli.
- CUCCU, L., SAINATI, A. (1987). A cura di. *Il discorso del film. Visione, narrazione, enunciazione*. Napoli: ESI.
- DE BLIGNIÈRES, P. (1995). *Albert Kahn. Les jardins d'une idée*. Paris: Les utopies de la Bibliothèque.
- DE NICOLA, F. (1996). *Neorealismo*. Milano: Editrice Bibliografica.
- DE SANTIS, G. (1941), *Per un paesaggio italiano*, in «Cinema», n. 116.
- DE SIMONE, M. L. (2014). *Superstudio*, ne *Il cinema degli architetti*. A cura di TRIONE, V. Monza: Johan & Levi.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2000). *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Éditions de Minuit. Trad. it. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*. Torino: Bollati Boringhieri 2007.
- FLAIANO, E. (1945). *Città aperta*, in «La domenica», n. 39, 30 settembre 1945, poi ne *Il dopoguerra di Rossellini*. A cura di APRÀ, A. (1995). Roma: Cinecittà International.
- GIEDION, S. (1941). *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*. Harvard: Harvard University Press, trad. It. *Spazio, tempo ed architettura. Lo sviluppo di una nuova tradizione*. Milano: Hoepli, 1965.
- GIUSTI, M. A. (2010). «Una strada come opera d'arte». *Visioni, montaggi, valori di paesaggio nella ricerca di Roberto Pane*, in *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*. A cura di CASIELLO, S., PANE, A., RUSSO, V. Venezia: Marsilio.
- KRISTENSEN, S. (2006). *Maurice Merleau-Ponty. Une esthétique du mouvement*, in «Archives de Philosophie», Tome 69, n. 1.
- LA ROCCA, F. (2014). *Andrea Branzi e Archizoom*, ne *Il cinema degli architetti*. A cura di TRIONE, V. Monza: Johan & Levi.
- MAGLIO, A. (2014). *Cinema, storia e identità urbana: il caso di Napoli*, in *Visibile/Invisibile: percepire la città tra descrizioni e omissioni*. A cura di ADORNO, S., CRISTINA, G., ROTONDO, A. Catania: Scrimm.
- MANGONE, F. (2014). *Roberto Pane*, ne *Il cinema degli architetti*. A cura di TRIONE, V. Monza: Johan & Levi.
- MERLEAU-PONTY, M. (1964). *Le visible et l'invisible*, Paris: Gallimard, trad. it. *Il visibile e l'invisibile*. Milano: Bompiani 1969.
- MICCICHÈ, L. *Neorealismo*, ad vocem, in *Enciclopedia del cinema Treccani*.
- MICCICHÈ, L. (1990). *Visconti e il neorealismo. Ossessione, La terra trema, Bellissima*. Venezia: Marsilio.
- QUARESIMA, L. (1996). A cura di. *Il cinema e le altre arti*, Venezia: Marsilio.
- SAINATI, A. (2011). *Il cinema oltre il cinema*. Pisa: ETS.
- SHIEL, M., FITZMAURICE, T. (2001). *Cinema and the City. Film and Urban Society in a Global Context*. Oxford-Malden (Mass.): Blackwell.
- SCREMIN, P. *Critofilm*, ad vocem, in *Enciclopedia del cinema Treccani*.
- SHAVIRO, S. (1993). *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- TOUBIANA, S. (2015). *Comment la Nouvelle Vague a filmé la ville*, in *Architecture & cinéma*. A cura di SERAJI, N. Gollion (CH): Infolio / École nationale supérieure d'architecture Paris/Malaquais.
- Zevi, B. (1948). *Saper vedere l'architettura*, Torino: Einaudi.

## Sitografia

- <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2006-1-page-123.htm>.
- <http://asac.labiennale.org/it/passpres/cinema/annali.php?m=29&c=o> (consultato 8/6/2016).
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/critofilm\\_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/critofilm_(Enciclopedia-del-Cinema)/) (consultato 8/6/2016).
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/neorealismo\\_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/neorealismo_(Enciclopedia-del-Cinema)/) (consultato 8/6/2016).



## *Paesaggi urbani e rurali nel cinema di Francesco Rosi*

### *Urban and rural landscapes in the cinema of Francesco Rosi*

**ANDREA PANE**

Università degli Studi di Napoli Federico II

#### **Abstract**

*Commentators have frequently noted how the cinema of Francesco Rosi, in addition to the dimension of denouncing socio-political injustice, succeeded in showing the mutations of Italian urban and rural landscapes, in a masterful way. Beginning with *La sfida* (1958), his first feature film, the city and the countryside appear as complementary but antithetical worlds, towards which Rosi directs a clear gaze. In this film, the ancient heart of the city of Naples is seen as a place where the custodians of values are threatened by changes in the social structure, and along with the rapidly growing suburbs, is now opposed to a countryside which is still intact, marked by ancient and naive costumes. Rosi's two subsequent films, *Salvatore Giuliano* (1962) and *Le mani sulla città* (1963), in many ways contrasting, could both be seen as paradigmatic representations of the countryside and the city in post-war Italy. On the other hand, in *Tre fratelli* (1961), we find the eclipse of the rural landscape, described with great poetry.*

#### **Parole chiave**

Paesaggio, Città, Campagna, Cinema, Francesco Rosi

Landscape, City, Countryside, Cinema, Francesco Rosi

#### **Introduzione**

È stato più volte osservato come il cinema di Francesco Rosi, oltre alla sua dimensione civile e di denuncia, abbia saputo raccontare le mutazioni del paesaggio urbano e rurale dell'Italia in modo magistrale. La cura meticolosa della fotografia e delle *location*, seguita da Rosi in tutte le sue pellicole, dalla prima all'ultima, evidenzia una spiccata sensibilità per l'architettura e il paesaggio. Ma è soprattutto lo stretto rapporto tra l'ambiente e le vicende umane narrate nei suoi film a costituire un elemento distintivo del suo cinema. Se ciò appare in modo più che lampante nel suo celeberrimo *Le mani sulla città* (1963), indissolubilmente legato al paesaggio urbano della città di Napoli, benché mai citata espressamente nel film, questo tratto accomuna quasi integralmente il resto della sua produzione, giustamente apprezzata non solo per i suoi contenuti – impegnati e mai banali – ma anche per le qualità squisitamente visive. Dagli ambienti antichi, dalle dissonanze con la falsa modernità della sua città natale, ai paesaggi cilentani e pugliesi, alle suggestioni mediterranee, iberiche e sudamericane, la dimensione urbana e rurale del paesaggio sembra dunque accompagnare quasi tutta la sua opera.

Oltre che dai suoi film, questa tesi può essere verificata attraverso le testimonianze dello stesso regista. In tal senso, nella vasta produzione bibliografica dedicata alla sua lunga e fortunata carriera – arricchitasi anche di contributi recenti, pubblicati nei mesi successivi alla sua scomparsa [Castagnaro 2015] – spiccano in particolare due testi che consentono di avvicinare l'autore in modo più diretto: il bel volume di Michel Ciment *Le dossier Rosi*,

straordinario anche nel corredo di immagini, pubblicato per la prima volta in Francia nel 1987 e poi tradotto e ampliato nel 2008 a cura del Museo Nazionale del Cinema di Torino, e il corposo libro-intervista *Io lo chiamo cinematografista*, curato da Giuseppe Tornatore nel 2012, dove il maestro, incalzato dalle affettuose domande del più giovane collega, ripercorre l'intera sua vita in un racconto personale che s'intreccia con i suoi film. A partire da questi volumi e attraverso la dettagliata analisi di alcune delle sue pellicole più celebri, da *La sfida* (1958), a *Salvatore Giuliano* (1962), a *Le mani sulla città* (1963), fino a *Tre fratelli* (1981), il presente contributo intende dunque approfondire il ruolo centrale giocato dal paesaggio urbano e rurale nel cinema di Rosi, evidenziando, attraverso i suoi film, le mutazioni che la città e la campagna italiana hanno subito nel corso di un ventennio cruciale del Novecento.

### **1. Città e campagna: dagli anni della formazione con Visconti a *La sfida* (1958)**

Che Rosi fosse particolarmente sensibile, fin dagli anni della sua formazione, ai temi della città e del paesaggio è lui stesso a raccontarcelo. Dal suo gironzolare per il centro antico di Napoli con nelle tasche una guida Baedeker, alla successiva frequentazione dello storico dell'arte lucchese Carlo Ludovico Ragghianti, conosciuto a Firenze durante i difficili anni della Resistenza, sembra che il tema della città e del paesaggio italiano abbia costituito un *leitmotiv* dei suoi interessi, prima, e della sua cifra stilistica poi [Rosi 2012, 28-29; Costa 2012, 21]. Il rapporto con Ragghianti, in particolare, influenzò Rosi precocemente sugli aspetti etico-sociali dell'urbanistica, temi sui quali lo studioso lucchese era impegnato in prima linea fin dagli anni giovanili, cui avrebbe dedicato gran parte della sua multiforme attività. Ma non furono queste, certamente, le uniche fonti del futuro regista: tra le sue prime letture emergono testi tra loro molto diversi, che sembrano, però, tenere insieme tanto l'interesse per l'ambiente rurale italiano – come ne *Le veglie di Neri: paesi e figure della campagna toscana* di Renato Fucini – quanto una curiosità più attiva e “politica” sui problemi del Mezzogiorno, testimoniata dalla lettura degli scritti di Gaetano Salvemini e Antonio Labriola [Rosi 2012, 25, 44].

E' proprio il crescente interesse per i temi del Sud a segnare la formazione di Rosi nel corso del primo dopoguerra, alimentata dagli scritti di Guido Dorso, Giustino Fortunato dello stesso Salvemini, ovvero «gli uomini migliori che il nostro Mezzogiorno ha dato all'Italia», come in seguito avrebbe ricordato [Rosi F. 2005, 19]. A partire da queste letture – e attraverso le sue prime prove come aiuto regista, svolte nell'ambito del neorealismo e in particolare al fianco di Luchino Visconti – Rosi definirà, progressivamente, uno specifico interesse per la «questione meridionale», che diverrà in seguito, come ha osservato Michel Ciment, il tema portante della sua intera produzione cinematografica [Ciment 2008, 17-18]. Ne sono testimonianza tanto la sua partecipazione, come assistente alla regia, a *La terra trema* di Visconti (1948) – pellicola ispirata a *I Malavoglia* di Verga e neorealisticamente ambientata sulla costa siciliana di Aci Trezza – quanto la stesura del soggetto per il film *Processo alla città* di Luigi Zampa (1952), scritto con Ettore Giannini. Seguono ulteriori importanti prove come aiuto regista, tra cui spicca certamente quella prestata per un film non privo di risvolti architettonici come *Senso* di Visconti (1954), tratto dall'omonimo racconto di Camillo Boito, dove lo stesso Rosi gira personalmente alcune scene tra il Veneto e Roma [Rosi 2012, 82-83].

Ma è certamente il suo primo lungometraggio, *La sfida* (1958), girato esclusivamente a Napoli e nell'entroterra campano, a testimoniare in modo eloquente la capacità di Rosi di





Figg. 1-2: Fotogrammi da «La sfida», 1958. A sinistra il cortile del palazzo di Vito Polara, nel Borgo Sant'Antonio Abate. A destra la scena dell'inseguimento di José Suarez e Rosanna Schiaffino, girata sui tetti del complesso di Sant'Agostino degli Scalzi.

legare indissolubilmente gli ambienti reali scelti come *location* con le vicende narrate nel film. È in particolare l'antitesi tra città e campagna a segnare fortemente il bianco e nero della pellicola: da un lato l'ambiente del centro antico di Napoli, insieme con le zone mercatali dell'area orientale e le nuove ville della collina di Posillipo, dall'altro il paesaggio ancestrale della campagna. Il primo, nella sua dialettica tra il tessuto compatto della città antica e i recenti quartieri postbellici, fa da cornice alla narrazione della veloce ascesa di gruppi criminali che si contendono il controllo delle merci ortofrutticole, il secondo mostra l'entroterra ancora sostanzialmente rurale della Terra di Lavoro, apparentemente privo di corruzione, ma proprio per questo esposto a condizionamenti e minacce della nuova criminalità emergente.

Come ricorderà in seguito lo stesso Rosi, l'esperienza di questo primo film insegna al regista la difficoltà di scegliere ambienti reali, dopo aver scritto il soggetto nel chiuso del proprio studio con Suso Cecchi d'Amico. Giunto a Napoli per "sentire" la città, passeggiando tra le sue strade e le sue campagne, Rosi riceve la fattiva collaborazione del fratello Massimo, architetto e allievo di Roberto Pane – figura alla quale il regista farà più volte riferimento nei suoi ricordi – che lo accompagna nel centro antico della città, già oggetto dei suoi giovanili interessi. E' nel corso di uno di questi sopralluoghi nel cuore più popolare della città, il Borgo Sant'Antonio Abate, che i fratelli Rosi scelgono il palazzo dove ambientare le scene della casa di Vito Polara, il giovane contrabbandiere protagonista del film, che pagherà con la vita il suo tentativo di scalata alla camorra. «Trovai un cortile con terrazze a vari livelli, scalette e un appartamento che si apriva su una balconata affacciata sul cortile. Sembrava disegnata per il teatro. Bellissima. C'era tutto, la finestra, il balcone, le scale, la portineria. Tutto vero, pareva costruito apposta per noi» ricorderà in seguito il regista [Rosi 2012, 99].

Qui Rosi gira gran parte delle scene del film, tra le quali una di quelle meglio riuscite – e da lui stesso più amata – ovvero quella dell'inseguimento tra i due protagonisti José Suarez e Rosanna Schiaffino, che si conclude con un bacio viscontiano sulla terrazza, tra i panni stesi al sole. Per quest'ultima, Rosi sceglie ancora una volta una *location* significativa del centro storico di Napoli: la terrazza della chiesa di Santa Maria della Verità

ANDREA PANE



Figg. 3-4: Fotogrammi da «La sfida», 1958. A sinistra la masseria presso Palma Campania dove sono ambientate molte scene rurali, a destra la Napoli “moderna” del quartiere Fuorigrotta.

nel complesso di Sant’Agostino degli Scalzi, riconoscibile nei fotogrammi del film nonostante un ricordo discordante riportato dallo stesso Rosi, che menziona erroneamente «Santa Maria del Soccorso» [Rosi 2012, 107]. Ma i luoghi significativi della Napoli antica scelti per girare *La sfida* sono ben più numerosi, a cominciare dal chiostro di Santa Caterina a Formiello, dove è ambientata una delle scene iniziali del film. Al contesto antico fanno da contrappunto, ancora a Napoli, le scene che mostrano la città “moderna” ancora in costruzione, dall’ambiente del mercato ortofrutticolo nei pressi di via Marina – dove spicca il complesso degli edifici di via Stella Polare, recentemente realizzato su progetto di Carlo Cocchia, Giulio De Luca e Francesco Della Sala (1951-53) – ai quartieri residenziali della lottizzazione SPEME sulla collina di Posillipo. In quest’ultimo contesto Rosi ambienta l’agognata scalata sociale compiuta da Vito Polara con l’acquisto di un appartamento panoramico per sé e la giovane moglie, che tuttavia essi non riusciranno a godere per il rapido precipitare degli eventi. Anche in questo caso, la scelta della *location* da parte del regista non è affatto secondaria: proprio in quegli stessi anni, infatti, le nuove lottizzazioni sulla collina di Posillipo stavano accogliendo un consistente esodo della nuova borghesia che dal centro storico degradato aspirava a spostarsi nelle aree panoramiche, e ancora parzialmente verdi, della città.

Come già accennato, all’ambiente urbano si contrappone quello dell’entroterra campano, dal quale trae spunto il *plot* narrativo della vicenda. In una campagna che appare oggi ancora ingenua e remota – a confronto con l’urbanizzazione selvaggia che ha investito nei decenni successivi l’intera pianura di Terra di Lavoro – Rosi colloca i contadini ignari delle speculazioni che si svolgono sui modesti prezzi dei loro prodotti. Anche qui, a suggellare l’accordo tra Polara e gli agricoltori, fa da sfondo una grande masseria nei pressi di Palma Campania, con la sua architettura tradizionale fatta di mura e volte che sembra richiamare – implicitamente – i disegni di Roberto Pane sull’architettura rurale della metà degli anni Trenta [Pane 1936].

## 2. Gli anni '60 tra la Sicilia e Napoli: da *Salvatore Giuliano* a *Le mani sulla città*

Nell’arco di soli due anni, Rosi realizza i suoi due film più importanti, entrambi premiati rispettivamente a Berlino e Venezia: *Salvatore Giuliano*, vincitore dell’Orso d’argento nel

1962, e *Le mani sulla città*, premiato con Leone d'oro nel 1963. Si tratta, tuttavia, di due pellicole per molti versi antitetiche, tanto sul piano narrativo che visivo, benché entrambe nascano da un'esigenza di verità con espliciti intenti civili. E' lo stesso Rosi a far notare questa differenza, sottolineando come «*Le mani sulla città* è radicalmente diverso rispetto a *Salvatore Giuliano*», in quanto «non è nato da un'emozione ma da un'idea» [Ciment 2008, 90]. Pur partendo da una stretta adesione ai fatti storici narrati – supportati da una ricca documentazione che Rosi analizza personalmente nello scrivere la sceneggiatura – *Salvatore Giuliano* conserva infatti la dimensione emotiva che scaturisce da riprese girate negli stessi luoghi dove si era svolta la vicenda reale (Portella della Ginestra, Montelepre), ma lasciando all'improvvisazione degli attori non professionisti la capacità di restituire il *pathos* dell'azione. È il paesaggio rurale siciliano a fare qui da protagonista, grazie a uno straordinario bianco e nero oggetto di un recente restauro digitale. Dalle montagne che coprono gli spari sulla folla in festa a Portella della Ginestra, al rifugio del bandito, alle strade invase dalle donne in rivolta a Montelepre, la Sicilia emerge nella sua dura e autentica bellezza, senza alcun accento né edulcorante né denigratorio. È un verismo portato all'essenzialità estrema: come ricorda lo stesso Rosi, *Salvatore Giuliano* è figlio della lezione appresa da Visconti ne *La terra trema* [Ciment 2008, 81].

Il regista vive intensamente i luoghi dove l'azione reale si è svolta, per poterli tradurre nella finzione verosimile dell'immagine cinematografica. Così Rosi entra in contatto con gli abitanti, conosce esponenti reali della malavita, “sente” il respiro delle montagne, dei campi, delle case e delle persone, non sottraendosi ad una superiore esigenza di verità che anche ambienti e paesaggi autentici contribuiscono a costruire. E tutto ciò non senza notevoli difficoltà di rapporti con la gente di Montelepre, in parte ancora legata alla memoria del bandito Giuliano, che vedeva con sospetto l'idea di girare il film nei luoghi esatti nei quali si erano svolte le vicende, compreso il cimitero [Rosi 2012, 139-154].

Decisamente più razionale è invece l'approccio che il regista segue nel mettere in scena a Napoli il suo *Le mani sulla città*. Costruito come «un vero e proprio teorema geometrico», che Rosi vuole dimostrare con logica matematica, il film vuole illustrare i compromessi tra potere economico e politico, sullo sfondo di un cambiamento fisico della città, collocandosi



Figg. 5-6: Fotogrammi e foto di scena da «*Salvatore Giuliano*», 1962. A sinistra la sequenza di Portella della Ginestra, a destra Rosi riprende la rivolta delle donne di Montelepre (da Ciment 2008).

in un momento storico molto significativo per l'urbanistica italiana, con riflessi a carattere locale e nazionale. A Napoli, infatti, il 1962 segna la fine del decennio laurino, con la caduta, pochi mesi prima (novembre 1961), della giunta Lauro per l'uscita di sette

consiglieri dal suo partito e poi con la definitiva bocciatura del piano regolatore del 1958, respinto dal Consiglio superiore dei Lavori Pubblici nell'aprile 1962. Nello stesso tempo, a livello nazionale, mentre dal marzo 1962 si forma il primo governo di centro-sinistra, presieduto da Fanfani, si discute intensamente dell'innovativo progetto di legge urbanistica presentato dal deputato democristiano Fiorentino Sullo, poi naufragato proprio nella primavera del 1963, durante la lavorazione del film. Di tutti questi eventi reali – la caduta della giunta, il “tradimento” di alcuni consiglieri della destra, il trasformismo del centro, la questione del piano regolatore, il miraggio dei fondi speciali, le pallide speranze del centro-sinistra – il film terrà interamente conto, fornendone un'efficacissima sintesi narrativa.

Con queste premesse Rosi, giunto a Napoli nel 1962 con l'amico scrittore Raffaele La Capria, inizia a documentarsi leggendo e girando per le strade, fino a partecipare a diverse sedute del consiglio comunale per comprenderne i meccanismi. È così che vengono fuori le idee iniziali per il film, raccolte in un primo soggetto embrionale – firmato da Rosi e La Capria e oggi custodito nell'Archivio Rosi presso il Museo Nazionale del Cinema – che doveva intitolarsi *I più e i meno*, dopo aver scartato altri due titoli possibili: *I padroni del vapore* (dall'omonimo libro di Ernesto Rossi del 1955) e *Tutti compromessi* [Pane 2015]. Mentre la trama si definisce progressivamente attraverso contatti diretti con la gente che abita in condizioni disagiate ed una ricerca condotta sulle vicende di un vero crollo di un edificio, Rosi si avvale ancora una volta del fratello Massimo, che qui svolge una collaborazione davvero sostanziale. Dal contatto con i protagonisti reali del dibattito sulla città – come Luigi Cosenza e Roberto Pane – alla scelta delle *location*, al progetto del famosa scena del crollo, alla fedele ricostruzione della Sala dei Baroni (storica sede del consiglio comunale di Napoli, riprodotta nel teatro del Centro Sperimentale di Roma per girare le scene d'interni), nonché all'ideazione del plastico, utilizzato sia per una delle prime scene che per quelle nell'ufficio di Nottola, arredato ancora su suo disegno, il contributo di Massimo Rosi appare in questo caso determinante [Rosi F. 2005, 26; Rosi M. 2005, 111].

Non c'è dubbio che la componente architettonica e urbana del film sia talmente prevalente da risultare in questo caso davvero impossibile separarla dalla narrazione. Ciò emerge fin dalla memorabile sequenza di apertura, che mostra la città ripresa dall'elicottero, compatta e impenetrabile nel suo biancore accecante a contrasto con il grigio del cielo. Sulle note drammatiche del *leitmotiv* del film – la scala discendente di basso dell'inconfondibile musica di Piero Piccioni, sospesa tra jazz e suoni volutamente dissonanti e aggressivi (a giudizio di Ennio Morricone «la migliore colonna sonora italiana di tutti i tempi») [Piccioni 2005, 64, Pugliese 78-79] – il denso tessuto urbano appare talmente soffocante da far pensare ad un plastico piuttosto che alla realtà.

Ma l'accurata scelta dei luoghi e il relativo significato simbolico che essi recano nel film accompagna l'intera durata della pellicola. Da un lato troviamo le case fatiscenti della via Marittima, dov'è ambientato il crollo che dà vita alla narrazione del film, dall'altro gli edifici simbolo della speculazione edilizia cittadina, tra cui spicca il grattacielo della Cattolica assicurazioni, dove ha sede – non a caso all'ultimo piano – l'ufficio del consigliere Nottola, interpretato da Rod Steiger, foderato di planimetrie della città e di gigantografie di reali edifici costruiti negli stessi anni con il benessere dell'amministrazione laurina [Rosi M. 2005, 110; Rosi 2012, 217]. Proprio il contrasto tra il centro storico della città, negletto e abbandonato, con le invadenti costruzioni elevate a ridosso dei tessuti antichi, costituisce uno dei temi portanti del film, derivato, per esplicita ammissione di Rosi, dalle coeve riflessioni di «personaggi importantissimi per la storia della città, come sono stati lo storico



dell'architettura e del centro antico Roberto Pane, con i suoi articoli sul giornale *Il Mondo*, e l'ingegnere Luigi Cosenza» [Rosi F. 2005, 26]. E lo stesso Pane doveva comparire – nella prima versione della sceneggiatura – nel suo ruolo di professore e intellettuale impegnato contro la giunta Lauro in una scena di una sua lezione a Palazzo Gravina, nella quale stigmatizzava quanto accaduto di recente nel nuovo rione Carità e in particolare in via Guantai, dove i nuovi edifici erano stati realizzati “truccando” il regolamento edilizio e consentendo altezze doppie di quelle originariamente previste [Pane 2015, 80]. Quest'ultimo aspetto non è per nulla marginale: nel film, infatti, la questione della speculazione s'intreccia con quella della mancata conservazione del centro storico, al quale si preferisce sostituire una nuova edilizia intensiva e più redditizia, cancellando ogni traccia del passato col pretesto di migliorare le condizioni abitative.



*Figg. 7-8: Fotogrammi da «Le mani sulla città», 1963. L'ufficio del costruttore Nottola (Rod Steiger) all'ultimo piano del grattacielo della Cattolica Assicurazioni di Napoli, completato pochi anni prima.*



*Figg. 9-10: Fotogrammi da «Le mani sulla città», 1963. La presentazione del plastico nella Torre delle Nazioni alla Mostra d'Oltremare e la celebre sequenza in cui Nottola (Rod Steiger) giustifica con motivazioni igieniche i suoi interventi di speculazione edilizia. Sullo sfondo gli isolati di via Marina e il grattacielo.*

È quanto dice lo stesso Nottola nel suo famoso dialogo con il consigliere De Vita, dopo avergli mostrato la qualità e il comfort dei suoi nuovi edifici e additando il degrado dei vecchi quartieri: «E allora voi mi dovete spiegare perché non è meglio che quella roba si leva da mezzo per fare tanti palazzi come questo qua!». La retorica dei tessuti malsani, agitata dagli speculatori, è quindi assunta dal regista come tema portante del film – basti

ANDREA PANE

pensare anche all'impatto emotivo della scena dello sgombero forzato degli abitanti dai vecchi edifici, artatamente dichiarati pericolanti dall'amministrazione su pressione di Nottola – in accordo con quanto scriveva negli stessi anni Pane [Ciment 2008, 90; Rosi F. 2005, 19].

Sarebbero ancora molti gli spunti per una lettura focalizzata sul paesaggio urbano e l'architettura suscitati da *Le mani sulla città*. Basterebbe citare le *location* scelte per la presentazione del plastico al ministro in una delle prime sequenze del film (la Torre delle Nazioni alla mostra d'Oltremare, con sullo sfondo la fontana dell'esda ancora attiva) o la villa del politico Maione (Villa Bruno a San Giorgio a Cremano). Ma ciò che più ci preme sottolineare qui è l'inscindibile legame che tiene insieme i luoghi reali della città con la narrazione, che apparve allora a tal punto verosimile da suscitare le ire del sindaco, del consiglio comunale e di molti giornali locali. Ancorché campeggi sui titoli di coda che «i personaggi e i fatti sono immaginari, ma autentica è la realtà che li produce», l'accostamento con personaggi, fatti e misfatti delle cronache politiche e urbanistiche napoletane è talmente semplice da apparire quasi scontato. Tuttavia, tra recensioni pienamente favorevoli e commenti parzialmente o totalmente dissenzienti spicca, ancora oggi, quello di Antonio Cederna, che vi ravvisava l'efficacia di una lezione di urbanistica, consigliando di proiettarlo «agli studenti delle facoltà di architettura per mostrare la vanità di ogni apprendimento tecnico o formale, quando la realtà politica è marcia (...). Basterebbero i primi dieci minuti» [Cederna 1963, 13]. E proprio questa forza didascalica grazie alla sua mirabile sintesi di immagini e narrazione, ha garantito al film, come ha osservato Enrico Costa, di assurgere «allo stesso valore testuale – classico fra i classici – dei tanti irrinunciabili testi fondativi dell'urbanistica (...) al pari di Cerdà, Sitte, Howard, Geddes, Poëte, Giovannoni, Le Corbusier» [Costa 2012, 30], consacrando Rosi tra i registi più celebri e amati da urbanisti e architetti.

### 3. Paesaggio rurale al tramonto: *Tre fratelli* (1981)

Dopo aver espresso in modo forse insuperato le dinamiche urbane della città, Rosi si cimenta, nel percorso dei suoi successivi film, anche col paesaggio rurale, raggiungendo un acme con *Tre fratelli* (1981), film intimista e per certi versi atipico nella produzione del regista, legato anche ad alcune sue vicende personali. Girato in Puglia, nel territorio impervio e arido della Murgia, il film costituisce – oltre a una efficace sintesi di alcuni temi portanti dell'Italia di quegli anni, come l'emigrazione, la crisi del lavoro, il terrorismo, il disagio sociale dei giovani – anche una delle più poetiche rappresentazioni del paesaggio agrario meridionale, sulla quale ci si vuole qui soffermare.

Il film è preceduto da pellicole che già avevano testimoniato la sensibilità del regista nei confronti della campagna e del paesaggio rurale italiano, a partire dal citato *Salvatore Giuliano*, passando per la favola *C'era una volta* (1967), girata in Cilento, e per *Cristo si è fermato a Eboli* (1979), ambientato come l'omonimo romanzo autobiografico di Carlo Levi in Lucania. Se tuttavia nei film appena citati il paesaggio rurale costituiva un contesto per la narrazione, in *Tre fratelli* esso assume la dimensione di protagonista, attorno al quale ruotano le storie dei tre protagonisti, con i loro ricordi e le loro aspettative.

Com'è noto, la trama del film, ispirata al racconto *Il terzo figlio* di Andrej Platonov (1936), affronta la vicenda di una famiglia del Mezzogiorno composta da tre fratelli che si ritrovano in occasione della morte della madre, richiamati nel loro paese natale dall'anziano padre. Le vicende personali di ciascuno dei tre – e persino quella del padre, rievocata attraverso

un poetico *flashback* che lo mostra negli anni della gioventù – consentono a Rosi di esprimere le contraddizioni di un'Italia ancora legata al mondo rurale, ma lacerata dall'incapacità dello Stato di amministrare la giustizia, dall'emigrazione verso il Nord e dallo smarrimento dei giovani. Il primo tema è rappresentato dalla figura del primo figlio magistrato, sullo sfondo della lotta al terrorismo, il secondo dall'operaio sradicato e in lotta per il lavoro nella fabbrica e infine il terzo dall'insegnante che non riesce a sottrarre i giovani dal disagio sociale. Rispetto a questi diversi contesti – tutti descritti da *flashbacks* nei quali ancora una volta la città e il paesaggio urbano vengono utilizzati per marcare l'estraniamento dell'individuo – emerge con forza il paesaggio rurale come deposito di valori ancestrali, per quanto ormai al tramonto. È dunque un'Italia millenaria e contadina quella che Rosi descrive nel film, ma senza indulgere al rimpianto: «Ci tengo a dire che la campagna non s'identifica per me con la nostalgia di un'esistenza elegiaca» dichiara il regista. «Al contrario, sono convinto che la vita in campagna è sempre stata durissima. Però rappresenta la possibilità di ritrovare i valori di una civiltà antica come quella rurale, di ritrovare il lato contadino che è in ognuno di noi. Questa civiltà sta scomparendo, e lo Stato, con il suo sostegno si è ripulito la coscienza ma ha distrutto l'uomo del Sud, togliendogli quel senso di responsabilità che aveva» [Ciment 2008, 156]. Ne deriva un esplicito appello alla tutela dei valori del paesaggio rurale, visto come l'immagine crepuscolare di un paese in rapida trasformazione.

Con attenta sensibilità visiva e senza trascurare la colonna sonora, Rosi mette dunque in scena un ambiente – quello pugliese – costituito da tratturi, muri a secco, masserie e vasti spazi propri della campagna murgiana, il tutto riflesso sul volto severo e scavato dalle rughe dell'anziano padre interpretato da Charles Vanel, che tuttavia esprime, pur nel dolore per la scomparsa della moglie, un ottimismo di fondo, generato dalla semplicità della vita contadina, che gli ha reso una vita felice per quanto priva di agi.



Figg. 11-12: Fotogrammi da «Tre fratelli», 1981. A sinistra il cortile della masseria con l'anziano padre interpretato da C. Vanel, a destra il flashback del padre da giovane, interpretato da V. Mezzogiorno.

Anche qui Rosi sceglie *location* e ambientazioni con una sensibilità che raggiunge, in alcuni passaggi, la poesia, come nella scena della bambina che gioca tra i chicchi di grano nella soffitta della masseria o nella sequenza finale in cui il vecchio nonno, donando un uovo alla nipote dopo il funerale della moglie, «esprime la continuità della vita» [Ciment 2008, 158].

ANDREA PANE

## Conclusioni

Nell'arco di una carriera cinematografica intensa e coerente, Rosi ha saputo affrontare, di volta in volta, temi di grande attualità per descrivere un'Italia in rapida trasformazione, utilizzando il paesaggio urbano e rurale come strumenti non solo accessori, ma propriamente narrativi, attraverso i quali sostanziare il messaggio dei suoi film. Partendo dalle dinamiche sociali e criminali degli anni Cinquanta, ben rappresentate in *La sfida*, il regista ha saputo raccontare, attraverso i suoi film, le trasformazioni economiche, sociali e politiche di un ventennio cruciale per la storia italiana del Novecento. A distanza ormai di alcuni decenni, la sua opera appare da un lato di attualità costante – come conferma soprattutto *Le mani sulla città*, che sorprende ancora ad ogni nuova proiezione – e dall'altro di crescente valenza storica. In questo senso essa può assumere, oltre alla dimensione propriamente artistica del prodotto cinematografico, anche un interesse documentario, assurgendo al ruolo di fonte, al pari di testimonianze letterarie e iconografiche, per la conoscenza del paesaggio urbano e rurale italiano.

## Bibliografia

- CASTAGNARO, A. (2015). (a cura di), *Da "Le mani sulla città" alla Napoli Contemporanea. In ricordo di Francesco Rosi*, Atti del Convegno del 3 marzo 2015 presso l'Aula Magna Storica dell'Università degli Studi di Napoli "Federico". Napoli: Artstudiopaparo.
- CEDERNA, A. (1963). *Mani sulla città*, in «Il Mondo», 24 settembre 1963.
- CIMENT, M. (2008). *Dossier Rosi*, a cura di L. Codelli. Milano: Museo Nazionale del Cinema, Editrice Il Castoro.
- COSTA, E. (2012). (a cura di), *Con Francesco Rosi a lezione di Urbanistica*. Reggio Calabria: Città del Sole Edizioni.
- PANE, A. (2015). *Napoli: Francesco Rosi e Le mani sulla città, 50 anni dopo*, in «Ananke», n. 75, pp. 75-84.
- PANE, R. (1936). *Architettura rurale campana*. Firenze: Rinascimento del libro.
- PICCIONI, P. (2005). *Anche la musica per comprendere i luoghi*, intervista di Enrico Costa, in *Francesco Rosi: le mani sulla città, 1963-2003*, «CinemaCittà», numero monografico su Francesco Rosi e *Le mani sulla città*, a. I, n. 1-2-3-4.
- PUGLIESE, R. (2005). *La musica di Le mani sulla città*, in *Francesco Rosi: le mani sulla città, 1963-2003*, «CinemaCittà», numero monografico su Francesco Rosi e *Le mani sulla città*, a. I, n. 1-2-3-4, pp. 78-79.
- ROSI, F. (2005). *L'Urbanistica viene prima...*, intervista di Enrico Costa, in *Francesco Rosi: le mani sulla città, 1963-2003*, «CinemaCittà», numero monografico su Francesco Rosi e *Le mani sulla città*, a. I, n. 1-2-3-4.
- ROSI, M. (2005). *Un sodalizio per il cinema, l'architettura e la città*, in *Francesco Rosi: le mani sulla città, 1963-2003*, «CinemaCittà», numero monografico su Francesco Rosi e *Le mani sulla città*, a. I, n. 1-2-3-4, pp. 102-111.
- ROSI, F. (2012). *Io lo chiamo cinematografico*, conversazione con Giuseppe Tornatore. Milano: Mondadori.



## *Gela antica e nuova. Parole e immagini per un paesaggio industriale* *“Gela antica e nuova”*: words and pictures for an industrial landscape

**PAOLA BARBERA**

Università degli Studi di Catania

### **Abstract**

*On 19 June 1960, the Eni petrochemical company laid the foundation stone of its new industrial complex in Gela, Sicily. At the same time the corporation entrusted Giuseppe Ferrara, recently graduated from a centre for studies in experimental cinema, with the production of a documentary. His assignment was to «tell the construction of the Gela petrochemical while it was being realized». The emerging author, Leonardo Sciascia, was chosen to write the texts for the work.*

*The issue of the resulting film, “Gela antica e nuova”, took place in 1964, following the death of Enrico Mattei, the charismatic administrator of Eni. However the narrative structure is undoubtedly connected with a project directed by Mattei himself, completely shared and approved by the authors.*

*The documentary reflects precise rhetorical strategies. Clearly not by accident, the process of the industrial rise of the city is illustrated by recalling the foundation rituals and memories of the ancient landscape, still essential for solid anchoring in the present. In contemporary historiography, research into Gela requires both the analysis of what has been done, and the way it was illustrated.*

### **Parole chiave**

Sicilia, Gela, architettura, paesaggio, petrolio

Sicily, Gela, architecture, landscape, petroleum

### **Introduzione**

La scoperta del petrolio nella piana di Gela e l'impianto dei primi pozzi da parte dell'Eni, alla fine degli anni Cinquanta, modificarono radicalmente e in tempi rapidissimi sia il paesaggio agrario che quello della costa gelese. In poco più di un lustro l'antica città e il suo territorio furono segnati da un sistema di vere e proprie nuove “fondazioni”: la città dell'industria, la nuova città residenziale, il porto.

Per il suo carattere la vicenda di Gela, sebbene recente, condensa e contiene in sé molti elementi che ritornano in più antiche storie di città di fondazione e non sfugge, nella sua fase iniziale, al fascino e alle mistificazioni del mito. Proprio per questa ragione il racconto e la rappresentazione delle trasformazioni del paesaggio costituiscono un campo d'indagine ineludibile, parallelo alle analisi sulla concreta realizzazione di piani urbanistici e architetture. L'indagine su Gela contemporanea non può che essere insieme un'analisi di ciò che è stato fatto e di come è stato raccontato, attraverso un'imponente campagna mediatica che ebbe nel film-documentario uno degli elementi di maggior peso.

La decisione di istituire un Ufficio Cinema dell'Eni, affidato a Pasquale Ojetti, fu presa proprio nei giorni in cui a Gela le sonde cominciavano a scavare i primi pozzi, ma in Sicilia le attente politiche di comunicazione già messe in atto dall'Ente sin dai primissimi anni

PAOLA BARBERA

Cinquanta dovettero confrontarsi con una situazione diversa, difficile e talvolta apertamente ostile all'insediamento dell'azienda di Stato.

Sulla spinta delle richieste delle multinazionali e in forte continuità con l'impronta antistatalista che aveva già caratterizzato la questione dello sfruttamento dello zolfo, la Regione si era dotata di una legge sulla disciplina delle ricerche e della coltivazione degli idrocarburi (legge 20 marzo 1950, n. 30) di impronta liberista [Giarrizzo 1987, 617-619]. L'Eni per conquistare il diritto a operare in Sicilia, dove già era attiva la multinazionale Gulf Oil, era chiamata a vincere la diffidenza regionalista verso uno Stato accentratore e a dimostrare la propria vocazione sociale, attenta non solo al profitto, ma soprattutto ai meccanismi di sviluppo e al miglioramento delle condizioni di vita [Coliti 2008].

La consapevolezza di Mattei del ruolo nodale rivestito dalla comunicazione nel garantire il successo di un'iniziativa imprenditoriale si acuisce nella vicenda siciliana. Il numero e la rilevanza dei film che hanno come set di ripresa Gela conferma, già a un primo sguardo, che l'isola è un terreno delicato sul quale si misurano non solo le scelte di politica economico-industriale, ma anche – e con peso non inferiore – le strategie comunicative dell'azienda [Deschermeier 2008, Pozzi 2009].

I film-documentari sono chiamati non solo a illustrare la potenziale ricchezza che proviene dalle nuove scoperte, ma anche a delineare un progetto convincente di futuro per il territorio, capace di coinvolgere il paesaggio urbano, quello agrario e – naturalmente – anche quello umano e sociale. Il progetto di promozione dell'immagine dell'impresa e i diversi strumenti messi in campo (giornali, riviste aziendali, pubblicità, film) sono stati oggetto di numerosi e attenti studi, anche con particolare riferimento alla consistente produzione di film [Frescani 2014, Latini 2011]; in questo contributo ci concentreremo esclusivamente sulle diverse modalità con cui è stata raccontata la trasformazione del paesaggio della piana di Gela nei film documentari dell'Eni.

Sebbene il lasso di tempo in cui questi documenti audiovisivi vengono prodotti sia breve, assisteremo a più di un cambio di prospettiva nella rappresentazione sia del paesaggio preesistente che di quello futuro che si va delineando. I filmati dell'Eni ci offrono uno strumento prezioso per leggere, dietro immagini e parole, oltre le retoriche di rappresentazione dell'azienda, i progetti per il paesaggio industriale dell'isola e i rapporti con un territorio dalle dinamiche antiche e consolidate.

## **1. I paesaggi della scoperta: il deserto di terra e d'acqua**

Tra il 1959 e il 1960 Vittorio De Seta e Franco Dodi, su incarico dell'Eni, girano il documentario *Gela 1959: pozzi a mare*. Il filmato in bianco e nero racconta le fasi di costruzione e il funzionamento della prima piattaforma per la perforazione di pozzi sottomarini; le riprese si svolgono quasi contemporaneamente al lavoro dei tecnici chiamati a realizzare e mettere in funzione questa piccola isola d'acciaio, artificiale e mobile: lo "Scarabeo". Le voci degli ingegneri si mescolano con le parole degli operai, ribadendo anche nelle diverse inflessioni settentrionali e meridionali, uno schema narrativo basato sull'accostamento di poli contrapposti. Il paesaggio, marcatamente segnato dall'orizzontalità, quella della piana di Gela e quella della linea del mare, mostra luoghi senza tempo, popolati soltanto da «un silenzio vecchio di millenni». Unico rumore presente nelle scene è quello di un elicottero la cui ombra si staglia su tutte le riprese del paesaggio effettuate dall'alto; un simbolico *deus ex machina* chiamato a modificare il destino del territorio: «Il paesaggio stesso cominciò a trasformarsi, le torri di alluminio e di

acciaio alterarono l'aspetto della Sicilia tradizionale quella di Verga e Pirandello». Voci più tecniche, come quella dell'ingegnere Benedini, spiegano, con meno poesia e più concretezza, il funzionamento dei nuovi impianti, conferendo ad alcuni stralci del documentario un carattere prettamente informativo. Per sottolineare però il ruolo che l'ente di Stato potrà rivestire nella trasformazione dell'economia siciliana, il territorio preesistente viene mostrato come un paesaggio lunare, un deserto, poco importa se di mare o di terra, ma comunque privo di vita se non per pochi e sporadici elementi: due bambini su un carretto, qualche contadino che trebbia il grano. La promessa di un cambiamento epocale – «L'alba di un nuovo giorno sta sorgendo sulla Sicilia. Per questa ragione la storia del petrolio di Gela, anche se è appena iniziata, ha già assunto i caratteri e i contorni epici della leggenda» – è rafforzata dal contrasto tra lo stato dei luoghi e la prospettiva della costruzione di un nuovo grande impianto che consentirà di lavorare a Gela il petrolio estratto. Lo "Scarabeo" è il primo avamposto concreto di questa nuova "colonizzazione".

A conferma dell'importanza attribuita dall'azienda alla campagna mediatica sulla presenza in Sicilia, solo un anno dopo, nel 1960, Enrico Mattei sceglie personalmente, tra le varie proposte di documentari avanzate da Giorgio Patara con la sua casa di produzione Documento Film, due soggetti: il primo riguarda le scuole di formazione professionale dell'Eni, il secondo Gela. Le riprese sono affidate a Fernando Cerchio, regista per la stessa casa di produzione del documentario *Il gigante di Ravenna. A Gela qualcosa di nuovo*, racconta il destino di Gela e del suo territorio dopo la scoperta del petrolio. Il filmato si apre con riprese del paesaggio agrario e della costa del quale si mostra solo l'immobilità: campi brulli, assolati e deserti, litorali con poche barche simili a relitti antichi, in una sostanziale assenza di qualunque attività umana con l'eccezione di un anziano pastore e del suo gregge. Anche in questo caso è l'elicottero a spezzare il silenzio sorvolando non solo il paesaggio agrario ma anche quello urbano, dove – si sostiene – le opere pubbliche hanno già in parte modificato l'aspetto della città, ma non la condizione degli uomini.

Seguendo uno schema dualistico si mostrano in contrapposizione gli scenari del lavoro antico (l'aratura dei campi con un aratro a chiodo, le fornaci dove l'argilla si impasta ancora a forza di braccia) e quelli del lavoro moderno (scavi e perforazioni in terra e a mare eseguiti da gru e trivelle d'acciaio). Le rappresentazioni del paesaggio rurale, di quello marino e persino del paesaggio domestico perseguono tutte lo stesso obiettivo: enfatizzare lo stridore tra il presente e la promessa di futuro. Una colonna sonora a tratti trionfalistica, sottolinea i passaggi più significativi di un'avventura da pionieri: «un avvenire pieno di speranza si apre oggi per Gela e ha un nome: petrolio. Nelle profondità dell'antica terra è la moderna ricchezza, ma perché sia veramente una ricchezza il petrolio andrà utilizzato sul posto (...)». Ai toni più tecnici e alla funzione prevalentemente didattico-esplicativa di *Gela 1959: pozzi a mare* si sostituisce qui più forte un intento celebrativo: «Gela antichissima dove il tempo era fermo e nulla sembrava dovesse mutare sarà domani un centro industriale moderno (...). Quelli che oggi sono bambini è da credere che avranno un destino migliore».

## 2. Un altro punto di vista: il paesaggio come un mosaico

In realtà negli stessi anni in cui l'Eni commissiona i primi documentari su Gela anche altri sguardi si posano sul territorio del petrolio siciliano e altre macchine da presa girano scene di profonde trasformazioni del paesaggio. Il cinegiornale "La settimana Incom" ospita il 17

PAOLA BARBERA

maggio del 1958 il servizio di Romano Sileoni *Sicilia '58*. Qui l'immagine del paesaggio siciliano è rappresentata in maniera diversa da quanto abbiamo finora visto e l'incipit del filmato lo mostra con chiarezza:

Questa volta in primo piano il sole. Il sole è considerato da millenni la più grande ricchezza della terra di Sicilia (...) oro bianco e oro nero: rimbalza la luce del sole sull'ultimo tesoro scoperto nell'isola il petrolio. Siamo a Gela. Il paesaggio tradizionale cambia fisionomia, tramato dalle neri torri, stellato dal bianco dei serbatoi delle raffinerie. Si fruga nella cassaforte della natura per estrarne la sua nera ricchezza.

Le immagini che accompagnano le parole tendono a mettere sullo stesso piano vegetazioni rigogliose, coste cristalline e paesaggi industriali – tra i quali appunto quello di Gela – come elementi di un mosaico che ricostruisce l'immagine di una natura multiforme e benigna. Allo stesso modo le grandi petroliere vengono equiparate alle navi che portano nell'isola frotte di turisti; in tutti e due casi quella che si trasporta è fonte di ricchezza per l'isola:

al porto di Gela (...) profondo nel mare l'oleodotto permetterà alle petroliere di accostarsi e di caricare. Un'altra nave solca il mare, è il traghetto di Messina porta un'altra ricchezza: i turisti che vengono dal gelido nord a comprarci il sole; sfrecciano sulle nuove strade dell'isola (...) tappeto volante su un paesaggio da favola.

Nello stesso anno, un'altra produzione dell'Incom, affidata alla fotografia di Sileoni con la regia di Giuseppe Scotese e significativamente intitolata *Archeologia + Petrolio = Sicilia '58*, si fa carico di raccontare lo stesso paesaggio in profonda trasformazione.

La prima parte del documentario, segnata da una colonna sonora fatta di antichi canti in dialetto e strumenti popolari illustra un paesaggio arcaico, ma potente e ricco di fascino oltre che di reperti archeologici. «Dal profondo riaffiorano vicini l'antica pietra e il nero petrolio»: è questo il filo rosso che percorre l'intero documentario. A queste prime immagini ne seguono altre, preannunciate dal rumore sordo delle trivelle, che alternano riprese dei nuovi paesaggi del petrolio, torri di perforazioni e pompe e visioni di antichi templi; macchine in azione che estraggono un liquido denso e viscoso e uomini che riportano alla luce anfore, vasi, frammenti scultorei di un passato remoto.

Un cambio di passo segnato da una musica contemporanea apre la seconda parte del documentario che illustra solo con immagini e musica l'anastilosi di un tempio e la messa in opera di una torre per perforazioni, le fanciulle che danzano nei mosaici di piazza Armerina e le pompe che con ritmo costante estraggono il petrolio.

I volumi puri dei serbatoi si alternano con le sagome nitide di teatri e templi greci, le colonne scanalate di pietra si sovrappongono in repentini cambi di immagine alle colonne d'acciaio dei nuovi stabilimenti, in una similitudine già esplicitata dal titolo del documentario e talmente lampante da apparire didascalica più che evocativa, pur in assenza di parole che commentino. Le fiamme sprigionate dal primo petrolio fuoriuscito dai pozzi invadono con una nube densissima e nera il cielo, la linea dell'orizzonte e l'intero schermo, con un significato molto diverso da quello che hanno oggi per noi.

Promessa di futuro benessere e comfort garantiti dal progresso industriale e tecnologico, le immagini del petrolio in fiamme convivono pacificamente con un paesaggio antico e incontaminato, caratterizzato da templi, piante di fico d'India e orizzonti marini. D'altro canto, negli stessi anni, persino l'immagine su cartolina della città di Gela, ottimisticamente

fiduciosa, allinea, senza percepire contraddizioni e contrasti, le ciminiere dell'impianto petrolifero e le spiagge.

### 3. Il paesaggio tra cesure e continuità: un equilibrio difficile

Il 19 giugno 1960 viene posta, con cerimonia ufficiale, la prima pietra, del nuovo impianto industriale di Gela. Nello stesso anno il regista olandese Joris Ivens sta completando riprese e montaggio di un film commissionato direttamente da Enrico Mattei, da mandare in onda questa volta per il pubblico della televisione e non per il cinema. *L'Italia non è un paese povero* raccoglie in un'unica narrazione, suddivisa in tre episodi, l'intero Paese, seguendo le strade del metano e del petrolio. L'ultimo episodio, intitolato *Appuntamento a Gela*, chiude virtualmente una storia cominciata nella pianura Padana con il matrimonio tra un giovane operaio settentrionale, che lavora sullo Scarabeo, e una ragazza di Gela.

Le vicende del film, censurato dalla Rai e trasmesso solo in parte, sono state ricostruite in un documentario di Stefano Missio *Quando l'Italia non era un paese povero* (1997) e non possono essere qui ripercorse. Va però segnalato che le polemiche e la censura sulle scene di povertà riprese in un piccolo comune lucano non furono indifferenti per le strategie comunicative dell'Eni e contribuirono probabilmente a modificare anche il punto di vista sulla Sicilia nei film successivi.

Tuttavia nel film di Ivens non è l'isola, come detto, a rivestire il ruolo di una terra poverissima che attende dal petrolio una via di salvezza, probabilmente anche per ragioni legate alla sceneggiatura. Al contrario le immagini di Gela che aprono il terzo episodio (con riprese affidate a Paolo e Vittorio Taviani), tutte incentrate sul paesaggio marino, tendono a rappresentare l'idea di continuità del mare come fonte di sostentamento e ricchezza, nel passato come nel futuro.

Nel documento datato 18 settembre 1959, definito dallo stesso Ivens non una sceneggiatura, ma un racconto, leggiamo

Luce tenue dell'alba, l'acqua è grigia e increspata. È ancora molto presto. Per un po' di tempo non ci sarà sole. Una trentina di piccole barche pescherecce di Gela stanno tornando nei loro porti. Lontanissimo si distingue appena la linea dell'orizzonte. La pesca è stata piuttosto buona. Le barche passano da un'incastellatura con derrick, lo "Scarabeo" che si erge solido e ben piantato sulle sottili gambe d'acciaio in mezzo al mare.

Le scene che seguono, funzionali al racconto, mostrano l'incontro e le relazioni amichevoli tra i pescatori e gli operai che lavorano sullo Scarabeo, e ancora, con ripresa dall'elicottero, la piattaforma off-shore circondata dai piccoli pescherecci.

Nell'estate del 1960, contestualmente all'avvio delle opere per la costruzione del petrolchimico, si definiscono anche le trattative per un film sull'impianto di Gela, sempre con la Documento film, che ormai ha al suo attivo numerosi film-documentari per l'Eni. Il contratto viene firmato ad agosto e prevede il coinvolgimento nella sceneggiatura di professionisti dell'ente che eserciteranno una funzione di controllo sui contenuti tecnici e anche su quelli comunicativi. All'individuazione iniziale di Fernando Cerchio per la regia, segue poi la scelta finale di Giuseppe Ferrara, allora da poco diplomato al centro sperimentale di cinematografia. L'incarico, come ricorda il regista, è quello di «raccontare la costruzione del petrolchimico di Gela via via che si andava realizzando». Il testo sarà affidato a Leonardo Sciascia nel 1963, dopo la morte di Mattei, tuttavia non v'è dubbio che

PAOLA BARBERA

il modo di raccontare la città e la relazione tra passato e presente sono legate a una condivisione del progetto del committente da parte degli autori, come ricorda Ferrara. Incontrai lo scrittore nel grattacielo dell'Eni. Mattei era appena stato ucciso [...] Sciascia aveva già visto il mio documentario e doveva essergli piaciuto, altrimenti non sarebbe stato lì. E, ugualmente, se non avesse condiviso l'idea di Mattei di trasferire ingenti capitali nel sud per iniziarne l'industrializzazione, se non avesse condiviso questa "invasione" di tecnologia, di programmazione, di impiego di mano d'opera, con tutto quello che questo poteva significare, non sarebbe stato lì [Gesù 1992, 173].

I nuclei principali delle riprese vengono effettuati nel settembre 1961, a lavori per il petrolchimico avviati, e poi all'inizio del 1963, nel tentativo di catturare momenti salienti del cantiere e immagini significative come l'arrivo e il montaggio della camera-coke per la lavorazione del greggio. Ad aprile Ojetti incontra in Sicilia Leonardo Sciascia per concordare le modalità della stesura del commento al film.

Nel mese di novembre del 1963, sebbene il montaggio muto del film sia già stato approvato all'Eni, l'ente chiede il taglio e la sostituzione di alcune scene e una revisione del commento. Solo pochi giorni prima, il 28 ottobre 1963, la Rai aveva mandato in onda il documentario *Gela, città del petrolio*, per commemorare Enrico Mattei a un anno dalla morte. Le polemiche seguite alla messa in onda del documentario suggeriscono evidentemente all'Eni di operare con prudenza. Da più parti è criticata l'enfasi posta nel rappresentare il dualismo tra l'immagine di un territorio povero e immutabile e le repentine trasformazioni, paesaggistiche e sociali, determinate dalla scoperta del petrolio e dalle scelte imprenditoriali dell'ente di Stato. Nel febbraio 1964 l'Eni richiede ulteriori modifiche che comprendono sia nuove riprese dello stabilimento completato, che il montaggio di riprese già effettuate, volte a illustrare tecnicamente le varie fasi di costruzione del grande stabilimento petrolchimico. Evidentemente si ritiene importante, dal punto di vista comunicativo, rafforzare la componente di dati oggettivi e incontrovertibili che dimostrino quanto è stato fatto. Le riprese vengono effettuate immediatamente tra il 7 e l'8 febbraio e alla fine del mese il film *Gela antica e nuova* è pronto e si predispongono le copie per la traduzione in diverse lingue. Ulteriori riprese aeree, effettuate a maggio con la presenza dello stesso Pasquale Ojetti, confluiscono in un altro film, dal carattere più tecnico esclusivamente dedicato allo stabilimento sempre con la regia di Ferrara: *Il gigante di Gela*. A marzo, inoltre, la rivista aziendale "Il gatto selvatico" dedica a Gela un numero monografico, ospitando anche un articolo di Sciascia.

La lunga gestazione del documentario, legata alla volontà di raccontare il cantiere del nuovo impianto industriale e della città-residenziale voluta dall'Eni, consente più di un cambio di prospettiva e anche lo sguardo del regista muta nel corso degli anni:

Andando in Sicilia così spesso, cominciai a conoscere bene Gela anche all'interno dell'abitato, non solo nella parte industriale, di qui l'idea di non fare un documentario soltanto tecnico. Pensai di mescolare il presente ancora sottosviluppato, ma culturalmente forte di questo paese come di tutta la Sicilia, con questa avveniristica costruzione. E di descrivere il contrasto tra la tecnologia e un passato ancora così vivo [Barbieri 2000, 19].

In effetti, all'originario e anodino titolo *Gela ieri e oggi*, viene sostituito quello di *Gela antica e nuova*, dove il peso e la valenza qualitativa dei due aggettivi contiene già il senso delle riprese. La scelta di Leonardo Sciascia per la scrittura del testo costituisce certamente un altro elemento che rafforza i temi della continuità con la storia antica del territorio. Il



legame profondo con il luogo, la permanenza di elementi narrati dai poeti, da Eschilo fino a Quasimodo e Vittorini, il rispetto per i miti e le tradizioni popolari costituiscono l'incipit del filmato che si snoda poi, per intero, sulla falsariga per un verso della differenza tra passato/presente/futuro e per l'altro della continuità e della possibile coesistenza di tradizione e modernità.

Anche qui viene riutilizzata l'analogia tra i ritrovamenti archeologici e le ricchezze petrolifere del sottosuolo. Se l'immagine di una Sicilia "archeologica" e mitica apre il filmato, quello della Sicilia "industriale" subentra ben presto

il primo giacimento petrolifero scoperto sul finire del 1956 cambiò volto alla zone: le torri metalliche, le pompe a cavalletto, le tubazioni entrarono nell'antico panorama come simbolo di una netta frattura col passato. Si apriva così per la Sicilia un nuovo capitolo della sua storia.

Le fasi della costruzione dell'impianto petrolchimico sono raccontate analiticamente e con il ricorso, certamente non casuale, a una narrazione che richiama più antichi riti di fondazione. Lo spianamento di 500 ettari di terreno, l'individuazione del limite attraverso la recinzione, lo scavo di un canale, quasi un fossato, che difenderà l'area dalle alluvioni, il tracciamento della maglia viaria (per 40 chilometri) e la suddivisione in "isole" del terreno, sono i primi passaggi per la costruzione dello stabilimento. Ma se i gesti di fondazione possono apparire arcaici, parole e immagini ci ricordano che qui «sorgerà una città di cemento, di acciaio, di vetro».

La vecchia Terranova è raccontata con l'aiuto delle parole di un racconto Vittorini mentre la nuova con «un'aria come da città di pionieri» è raccontata soprattutto attraverso il nuovo paesaggio urbano punteggiato da insegne di esercizi commerciali e negozi di vario tipo: "Lillo parrucchiere per Signora", "Istituto di Bellezza", "Polleria moderna", "Boutique", "Pellicceria" e ancora negozi di elettrodomestici e di occhiali da sole popolano inaspettatamente le strade dell'abitato. «Il superfluo prende posto dentro un mondo che prima era duramente condizionato alla ricerca ansiosa del necessario».

Ferrara e Siascia rivolgono anche uno sguardo attento e precoce sul disordine edilizio che diventerà in breve l'elemento caratteristico della città: «lo sviluppo edilizio interno è a Gela notevole e confuso crescono anche qui i grandi palazzi, persino sproporzionati, quasi grattacieli». Immagini, ancora rare ma destinate a moltiplicarsi, di sopraelevazioni abusive, di tondini metallici protesi verso il cielo, a segnare un incompiuto che diventerà la norma, vengono contrapposte al nitore e all'ordine, un po' irreali del nuovo villaggio residenziale costruito in contrada Macchitella: un'enclave la cui lontananza dal paese antico segna una distanza che non sarà mai colmata.

Il filmato segue poi, con lo scorrere dei mesi, la realizzazione dell'edificio destinato ad accogliere gli uffici tecnici, la costruzione di binari per 16 chilometri di linee ferrate interne allo stabilimento, l'innalzamento della centrale elettrica con i due camini che svettano sulla piana e le incastellature metalliche per le caldaie. La macchina da presa riprende dall'alto un cantiere che si va popolando di architetture: le grandi coperture paraboliche dei magazzini, gli scheletri d'acciaio per le officine, la lunga pensilina d'ingresso allo stabilimento, l'edificio per la mensa. Anche la linea di costa si è modificata: sulla lunga e incontaminata spiaggia cantata da Quasimodo all'inizio del film, si realizzano i pontili protesi sul mare, a cercare le profondità necessarie per l'attracco delle petroliere, la diga foranea, il canale che «come un fiume artificiale che attraversa lo stabilimento»<sup>e</sup> porta ai vari impianti l'acqua necessaria per il raffreddamento.

PAOLA BARBERA

«Ma è dall'alto che si ha la giusta misura (...) il suolo è quasi scomparso sotto la geometria del cemento, dell'asfalto, dell'acciaio». I materiali sono quelli della modernità e nell'insieme delle forme dominano gli enormi volumi puri (silos, cisterne, serbatoi, camini) che tanto avevano contribuito a formare l'immaginario dei maestri del movimento moderno, insieme a fasci di tubazioni che avevano innervato i disegni futuristi di "città nuove".

L'arrivo via mare dei grandi cilindri della camera-coke, quasi antiche e monolitiche colonne, viene descritto in ogni passaggio: le riprese seguono le operazioni di sollevamento con gru e argani e l'inserimento dei volumi metallici nel possente telaio di cemento armato pronto per sostenerli. Tornano alla memoria sollevamenti di antichi monoliti e obelischi, per i quali anche nel passato il racconto dell'impresa tecnica valeva quanto, se non più, dell'opera finita in sé. La camera coke «lentamente, con meticoloso attento lavoro si è inserita nel paesaggio e d'ora in poi ne farà parte come le dune e gli alberi. Accanto ad essa le proporzioni umane sembrano come ridotte, l'uomo che le si affatica intorno diventa una piccola cosa».

Il lungo brano del filmato dedicato alle usanze e ai riti popolari per la festa di San Giuseppe viene presentato come un elemento complementare a quanto appena mostrato nello stabilimento: se lì la misura umana vacilla, nell'antico paese «la festa è perciò in un certo senso anche un modo di ritrovare la misura di sé (...). La Sicilia è piena di tradizioni come questa e di miti. Ora ai suoi miti antichi si aggiungono quelli della civiltà industriale». A suggellare il filo conduttore dell'intero documentario, ovvero la proposta di una continuità tra antico e nuovo, il filmato è chiuso da un'alternanza di paesaggi: le scene notturne del paesaggio industriale - ricco di luci e memore di immagini di città del futuro che ampio spazio hanno avuto nei film della prima metà del Novecento - si intrecciano con la visione della piazza del vecchio paese, dove un cantastorie narra a un pubblico incantato fatto di adulti e bambini non le vicende di antichi paladini, ma la scoperta del petrolio a Gela.

## Conclusioni

Le aspettative legate all'arrivo dell'Eni in Sicilia erano enormi, tanto da alimentare un'interpretazione che non a torto è stata definita «miracolistica», interamente fondata su una «mitologia del progresso (...) che tende ad esaltare le manifestazioni di un profondo rinnovamento di tutta la vita locale che si sarebbero verificate come diretta conseguenza dell'insediamento industriale» [Hyttén, E. Marchioni, M. 1970, 35].

L'Eni coinvolse, con ruoli diversi e mutevoli, alcuni dei protagonisti del processo decisionale, progettuale e costruttivo, di cui l'Ente si era avvalso nelle esperienze precedenti: gli architetti Marco Bacilagulupo e Ugo Ratti, Vito e Gustavo Latis, Edoardo Gellner, Marcello Nizzoli e Mario Oliveri, Ignazio Gardella e l'ufficio progetti della Snam si incrociano nei cantieri di Gela con dinamiche già oggetto di attente ricerche [Zucconi, Deschermeier D. 2008, Baglione C. 2001]. In un arco di tempo di poco più di cinque anni, la città e il suo territorio avevano subito una trasformazione radicale e repentina. Il nucleo della città storica era stato "avvolto" da un paesaggio che recava la firma dell'Eni, come sottolineato già alla fine degli anni Sessanta da Eyvind Hyttén e Marco Marchioni: che si giunga a Gela da nord, sud, est o ovest, che si arrivi di giorno o di notte, sono i segni della nuova città industriale ad accogliere il visitatore.

A Gela si può arrivare dai quattro punti cardinali.

Per coloro i quali vi giungano da sud, ovest ed est, il primo contatto avverrà attraverso la mediazione della nuova civiltà industriale.

Infatti, per coloro che giungano da sud, cioè dal mare che guarda il continente africano, essi avvertiranno la presenza del progresso mediante il grande porto-diga dell'Anic, costruito per accogliere i grossi mercantili e le petroliere che forniscono lo stabilimento e che vengono a caricare i prodotti finiti destinati all'esportazione.

Chi giunga da ovest (da Palermo, da Agrigento, dal triangolo della miseria siciliana), ad una curva della strada nazionale vedrà improvvisamente un grande villaggio residenziale per i dipendenti dell'industria Anic.

Chi vi arrivasse da est, giungerà direttamente a ridosso del grande stabilimento, con i fumi, le luci, le grandi attrezzature, i serbatoi, i camion. Lungo lo stabilimento vedrà le centinaia di autovetture, le motociclette e le biciclette e comprenderà immediatamente l'evidenza del progresso economico e sociale che la grande industria ha portato in questa anticamente depressa parte della Sicilia.

La cosa è certamente più complessa per coloro i quali arrivano a Gela dal nord. (...) Da due o tre chilometri di distanza è visibile anche lo stabilimento che, di notte a causa della fortissima illuminazione, può essere confuso con una moderna città; (...) Alla fine della superstrada (che collega Gela con Caltagirone e che dovrà unirla con Catania) tutto sarà, ancora una volta, chiaro: un Motel Agip campeggia all'ingresso della città, con un grande spiazzale, pompe di benzina, autovetture parcheggiate all'esterno [Hyttén, E. Marchioni, M. 1970, 18-19]

## Bibliografia

- BAGLIONE C. (2011). *La città mancata. Enrico Mattei e il progetto di Edoardo Gellner per il quartiere ENI a Gela*, in «Lexicon. Storie e Architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», 12, 63-72.
- BARBERA, P. (2013). *Gela "città del petrolio": il racconto di una fondazione contemporanea in Sicilia*, in *Atlante delle città fondate in Italia dal tardomedioevo al Novecento. Italia centro-meridionale e insulare*. A cura di CASAMENTO A., 277-290. Roma: Edizioni Kappa.
- BARBIERI L. (2000). *Nasce una nuova cultura. Intervista a Giuseppe Ferrara*, in "Ecos-Rivista a cura dell'Eni", supplemento al n. 3, 19-20.
- BRAGA G. (1962). *La ricerca di Gela per conto dell'Anic (gruppo ENI)*, in *L'industria e i sociologi* (Atti del convegno *Sociologi e centri di decisione politica in Italia*. Ancona 4-5 novembre 1961). A cura di GALLINO L. Milano: edizioni di Comunità (85-92).
- COLITTI, M. (2008). *Eni. Cronache dall'interno di un'azienda*. Milano: Egea.
- DESCHERMEIER D. (2008). *Impero ENI. L'architettura aziendale e l'urbanistica di Enrico Mattei*, Bologna: Damiani.
- FRESCANI, E. (2014) *Il cane a sei zampe sullo schermo. La produzione cinematografica dell'Eni di Enrico Mattei*. Napoli: Liguori.
- GIARRIZZO, G. (1987). *Sicilia oggi (1950-1986)*, in *Storia d'Italia le Regioni dall'Unità ad oggi. La Sicilia*. A cura di AYMARD M., GIARRIZZO, G. Torino: Einaudi (601-696).
- HYTTÉN, E. MARCHIONI, M. (1970). *Industrializzazione senza sviluppo: Gela una storia meridionale*. Milano: Franco Angeli.
- "Il gatto selvatico" (1964). Numero monografico dedicato a Gela, 3, marzo.
- LATINI, G. (2011), *L'energia e lo sguardo. Il cinema dell'Eni e i documentari di Gilbert Bovay*. Roma: Donzelli.
- MANCUSO, F. (1996), *Edoardo Gellner: il mestiere di architetto*, Milano: Electa.
- POZZI, D. (2009). *Dai gatti selvaggi al cane a sei zampe. Tecnologia, conoscenza e organizzazione nell'Agip e nell'Eni di Enrico Mattei*. Venezia: Marsilio.
- QUARONI, L. (1962). *La "città" residenziale Anic a Gela*, in "Urbanistica", 35, 89-104.
- SANTINI E. (1966). *Villaggio residenziale dell'Anic a Gela, architetti Marcello Nizzoli e G. Mario Oliveri*, in "L'architettura cronache e storia", 123, anno XI, 9, gennaio, 572-581.
- SCOLARO G. (2011). *Architettura e industria nel dopoguerra in Sicilia: nuovi paesaggi urbani*, in «Lexicon. Storie e Architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», 12, 53-62.

PAOLA BARBERA

ZUCCONI, G. (1986). *La città aziendale: Metanopoli nella strategia del gruppo Eni*, in "Storia Urbana", 34 211-234.

### **Sitografia**

<http://www.eni.com> (consultato 31 maggio 2016).

<http://www.enivideochannel.stage.dnsee.com> (consultato 31 maggio 2016).

<http://www.impresesanbeniculturali.it> (consultato 31 maggio 2016).

<https://www.youtube.com/user/cinemaimpresatv> (consultato 31 maggio 2016).

<http://www.archivioluce.com/archivio/> (consultato 31 maggio 2016).

<http://www.ivals.nl/filmographie>>L'italia non è un paese povero>documenten (consultato 31 maggio 2016).

## *Gli orizzonti di Zagabria. Costruzione e rappresentazione dei nuovi paesaggi urbani fra gli anni Cinquanta e Settanta*

*Zagreb and its horizons: construction and representation of urban landscape between the 1950s and 1970s*

**INES TOLIC**

Università degli Studi di Bologna

### **Abstract**

*At the end of World War II, the central government of the Federal and Socialist Republic of Yugoslavia initiated the construction of new architectures and cities. These activities were paralleled by the production of a considerable amount of audio-visual documentation, which besides recording the accomplishments, was intended to provide them with social, economical and political meaning. Feature and short films, animated works and documentaries therefore contributed to transforming the landscape and its images through an intricate process of construction, which Alain Roger has aptly labelled as "artialisation". The current research draws on the audio-visual documentation produced between the 1950s and 1980s, and now held in the Croatian Film Library in Zagreb, to retrace the most significant moments in the process of constructing the new "socialist" landscape of Zagreb. The study brings out the meaning of architectural and urban production to the nation under examination, as well as the general role of audio-visual documents as a source in the study of architecture, cities and landscapes.*

### **Parole chiave**

Zagabria, architettura e città, modernizzazione, rappresentazione, secondo Novecento

Zagreb, architecture and city, modernization, representation, second half of the 20<sup>th</sup> Century

### **Introduzione**

Nel 1949 la rivista 'Arhitektura' - organo ufficiale dell'Ordine degli Architetti della Jugoslavia - informò i propri lettori che a Marsiglia era in corso di realizzazione un nuovo progetto di Le Corbusier. Sarcasticamente intitolato *Appartamenti armadio*, l'articolo criticava aspramente l'opera e, tramite questa, il sistema economico-politico che l'aveva resa possibile:

Il progetto, come anche tutta l'idea di un complesso residenziale per 1600 persone rappresenta una chiara espressione dell'ideologia capitalista, che ha relegato l'uomo e i suoi bisogni all'ultimo posto della scala dei valori. Le caratteristiche speculative di questo progetto non possono essere nascoste dietro a termini come "rivoluzione dell'architettura moderna" (...) come d'altronde non può essere considerato "apolitico Le Corbusier [«Arhitektura» 1949, 76-77].

Qualche anno dopo, tuttavia, la stessa rivista iniziò a pubblicare progetti simili o comunque ispirati a un modernismo architettonico contemporaneo, realizzati questa volta da progettisti jugoslavi: questi ultimi venivano ora lodati per il loro impegno nel risolvere il grave problema residenziale del paese con un linguaggio formale d'avanguardia.

INES TOLIC

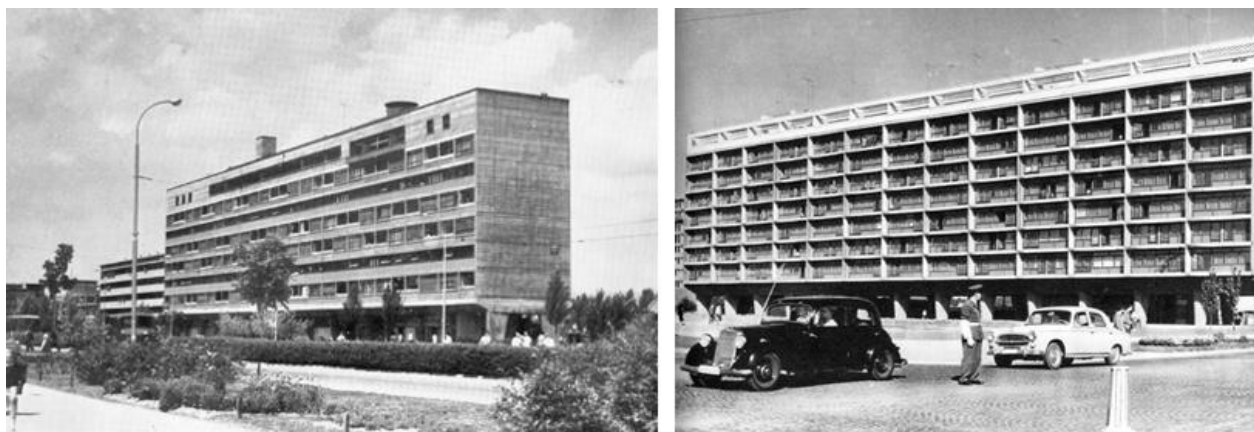


Fig. 1: Edifici residenziali di Drago Galić. (Da «Arhitektura», 6/11/1957).

Parallelamente a questo cambio di rotta della critica contemporanea, i nuovi edifici modernisti furono dotati di una cornice narrativa di stampo socialista come si evince dalla produzione di documenti audiovisivi realizzati nello stesso periodo. [Tolic 2006, 169-180]. Così, già negli anni Cinquanta, *l'Unité d'Habitation* e i suoi derivati divennero il modello seguendo il quale architetti come Drago Galić, acclamati dalle riviste di settore, realizzarono complessi residenziali che la critica poté definire al contempo moderni e socialisti (Fig. 1).

Da una parte, l'obiettivo di dare una casa ad ogni membro della società si concretizzava attraverso il lavoro di progettisti che, con la loro azione sul territorio, modificavano il paesaggio costruendovi quartieri residenziali, complessi industriali e centri sociali. Dall'altra parte, nei filmati d'animazione, nei cortometraggi d'autore, nei documentari e nei lungometraggi che parallelamente venivano prodotti, gli operatori cinematografici usavano quelle stesse opere come metafora della nuova società e illustrazione del suo assetto. Il paesaggio risultante, realizzato tramite questo duplice processo di costruzione e di narrazione, è dunque una sorta di prodotto culturale, che non può essere inteso nella sua sola dimensione fisica ma va analizzato anche alla luce delle opere cinematografiche che gli hanno conferito un preciso significato storico, perfettamente illustrato nei documenti audiovisivi come *Otvoreni horizonti* di R. Sremec (Orizzonti aperti, Zora film, Croazia 1962). La sinergia fra costruzione e narrazione entrò in crisi qualche decennio dopo, all'inizio degli anni Settanta, quando le difficoltà economiche imposero alla classe dirigente una revisione dell'intero sistema politico, risultata poi in una nuova Costituzione. Anche questa nuova fase dell'architettura iugoslava venne narrata dagli operatori cinematografici e in particolare dal regista Bruno Gamulin, che diede voce all'ondata di malcontento scegliendo come protagonista del suo lungometraggio *Živi bili pa vidjeli* (Chi vivrà vedrà, Zagreb film, Croazia 1979) uno studente di architettura.

Partendo da queste premesse, l'obiettivo del presente lavoro è quello di mettere in luce le evoluzioni narrative relative al paesaggio costruito attraverso il cortometraggio *Otvoreni Horizonti* e il lungometraggio *Živi bili pa vidjeli*, entrambi provenienti dall'Archivio Storico della Cineteca di Zagabria. Nello specifico, si vuole evidenziare il passaggio da un momento caratterizzato da grandi speranze, di poco successivo agli eventi bellici, a quello degli anni Settanta, in cui gli ideali avevano ormai lasciato lo spazio al disincanto e alla delusione. Non da ultimo, l'obiettivo di questo saggio è affermare il ruolo del materiale



audiovisivo in quanto preziosa fonte di studio per la storia dell'architettura, delle città e del paesaggio, come anche delle loro trasformazioni.

## 1. Nuovi orizzonti

La ricerca di un linguaggio formale che potesse incarnare i valori fondativi della neonata Federazione prese avvio poco dopo la Seconda Guerra Mondiale. Già nel suo primo numero, uscito nel 1947, la rivista 'Arhitektura' affermava che «non c'è e non può esserci spazio per gli elementi storici nell'architettura contemporanea (poiché) in ciascuna fase evolutiva, la società umana ha creato forme specifiche, ovvero forme che sono la rappresentazione di una certa struttura della società» [Mohorovičić 1947, 7-8].

Con queste parole, i progettisti furono esplicitamente chiamati ad allinearsi con la politica e ad adottare forme il cui significato sociale e politico sarebbe andato ben al di là della mera assimilazione dei contemporanei modelli architettonici ed urbanistici internazionali.

Nel frattempo la popolazione, poco avvezzata allo stile di vita che le veniva prospettato, aveva in questo frangente bisogno di essere istruita a comprendere il complesso significato del nuovo paesaggio domestico e urbano: e quale mezzo se non quello cinematografico poteva svolgere l'importante ruolo di educare al modernismo formale come anche al nuovo ordine sociale? Nello stesso numero della rivista 'Arhitektura', infatti, ampio spazio venne dedicato alla progettazione delle sale cinematografiche per 300, 500 e 700 persone, tipologie illustrate anche nella versione comprensiva di una Casa della cultura [«Arhitektura» 1947, 22-32.]. Viste le difficoltà del periodo, si trattava di architetture estremamente semplici che nondimeno rivelano l'importanza assegnata in questo periodo al mezzo cinematografico e alla possibilità di utilizzarlo per divulgare un messaggio che, partendo dai vertici politici, si diffondeva capillarmente sul territorio. Il processo di ricostruzione dunque prese avvio e si svolse nei decenni successivi su due binari: da una parte, il paese si modernizzava edificando sul proprio territorio architetture il cui volto appariva perfettamente in linea con quanto si stava realizzando nel resto dell'Europa. Dall'altra, grazie alla produzione cinematografica, quelle opere acquisivano un significato *sui generis*, diventando poco per volta la rappresentazione stessa della nuova società - federale e socialista - nata dalle ceneri della Seconda Guerra Mondiale. In questo periodo, dunque, costruzione e narrazione procedevano parallelamente abbozzando i contorni di un futuro che, stando alle promesse del governo centrale, sarebbe stato senza ombra di dubbio radioso.

Fra i tanti esempi di documenti audiovisivi confezionati fra gli anni Cinquanta e Sessanta, *Otvoreni horizonti* rappresenta uno dei più significativi. Realizzato in un momento storico in cui si erano già consolidati sia gli stilemi modernisti sia il linguaggio di propaganda, il documentario illustra esemplarmente i temi cardine del periodo. Il primo di questi è indubbiamente la volontà di sottolineare l'esistenza di un progetto totale di riconfigurazione del territorio che, attraverso la moltiplicazione controllata di cellule residenziali, avrebbe dato progressivamente forma a nuovi quartieri e intere città. La relazione che le cellule abitative instauravano con i quartieri e che questi ultimi intessevano con le città trovava un suo corrispettivo nell'organizzazione degli individui all'interno della società e nei rapporti di quest'ultima con il nuovo sistema politico. In altre parole, il presupposto alla base di *Otvoreni horizonti*, come di quasi tutta la produzione cinematografica di questi anni, era che la strutturazione modernista del sistema urbano fosse allo stesso tempo determinata



Fig. 2: Un quartiere moderno a Zagabria (da R. Sremec, *Otvoreni horizonti*, Croazia: Zora film 1962).

da e determinante per una società socialista. Come a sottolineare proprio la relazione di ogni singolo elemento con la grande cornice politica e urbana, il documentario si apre con l'immagine di una donna che stende la biancheria su un balcone inondato di luce. Con l'ampliamento del campo visivo, le immagini fanno intendere allo spettatore che quel balcone non è isolato, ma fa parte di un edificio moderno, caratterizzato dalla generosa presenza di superfici vetrate e affacci sul paesaggio circostante. L'edificio, poi, viene collocato in un quartiere: quest'ultimo è interamente popolato da costruzioni simili, in cui non mancano servizi di vario genere, strade che collegano l'abitato ad altri quartieri e, naturalmente, parchi destinati allo svago dei residenti. Alla rappresentazione per immagini delle nuove costruzioni e del nuovo contesto, si aggiunge una voce fuori campo che conferma la profonda relazione fra nuovo paesaggio e nuova società: «Le vecchie cornici architettoniche, tipiche dell'architettura di ieri, non sono sopravvissute come non sono sopravvissute le vecchie relazioni fra le persone. Le persone spingono più in là gli orizzonti» (Fig. 2).

Il secondo tema che emerge con particolare forza in questo periodo è la contrapposizione dell'epoca attuale con il passato recente. Anche in questo caso, l'architettura moderna, che rifiuta l'eclettismo del periodo storico immediatamente precedente, diventò ben presto metafora di una nuova società la quale, per rappresentarsi nel paesaggio, necessita di nuove forme. Con la volontà di evidenziare i benefici del nuovo sistema in relazione al passato, Sremec, come anche altri operatori cinematografici del periodo, adotta un meccanismo narrativo basato sulla contrapposizione fra il *vecchio* («Le case erano blocchi chiusi e, nello spazio fra le strade, lottavano per un po' d'aria») e il *nuovo* («Attraverso i vetri la luce entra in ogni angolo ed è di chiunque. Il vetro e l'alluminio stanno conquistando gli interni e le facciate degli edifici. Il tessuto urbano ci porta freschezza, luce e aria. Al posto dei vecchi materiali da costruzione, quelli nuovi: il cemento armato, il ferro e l'acciaio hanno aperto all'architettura nuovi orizzonti») (Fig. 3). In altre parole, a fronte dei tragici avvenimenti della Seconda Guerra Mondiale di cui era da ritenere colpevole il sistema politico precedente, l'obiettivo del cortometraggio era quello di sottolineare l'impossibilità di tornare indietro, bandendo lo storicismo dalla facciate degli edifici e la nostalgia dalla mente degli uomini.

Il terzo tema, particolarmente caro ai cineasti di questo periodo, è infine la necessità di abbattere i confini che separano la vita privata da quella pubblica per trasformare ogni cittadino in un agente attivo del nuovo sistema sociale («alla nuova sintesi corrisponde uno anche uno spazio nuovo dove si incontrano vita pubblica e vita privata»).

A questo fine, gli spazi pubblici – tanto quelli chiusi quanto quelli aperti – subiscono una sorta di riconfigurazione accogliendo la presenza di opere d'arte: queste ultime,



Fig. 3: Il contrasto fra ieri e oggi. (Da R. Sremec, *Otvoreni horizonti*, Croazia: Zora film 1962).

contribuendo all'esperienza estetica dei paesaggi, sembrano invitare i cittadini ad abbandonare le proprie abitazioni per prendere parte alla vita collettiva. Da qui l'insistenza dell'architettura come sintesi fra tutte le arti e l'importanza di dotare gli spazi pubblici di opere in cui il cittadino avrebbe potuto riconoscersi e sentirsi "a casa", ma anche essere educato al mutato scenario economico, politico e sociale. La città stessa dunque, diventava luogo di apprendimento e spazio della collettività, in contrapposizione ad un passato in cui i membri della società erano individui isolati e passivi di fronte alla Storia [Albini 1955, 3 e 8.]. I documenti audiovisivi come *Otvoreni horizonti* rafforzavano dunque il messaggio del governo centrale sottolineandone lo sforzo nella costruzione di un nuovo paesaggio e, mentre fornivano strumenti utili alla comprensione di forme moderne, davano alla società una chiave per la narrazione di sé stessa. Si era venuto così a creare un forte legame fra persone e paesaggio, rafforzato ulteriormente dalla pressione che la Guerra Fredda esercitava dall'esterno sulla federazione. Non a caso, gli studiosi hanno recentemente messo in luce gli sforzi compiuti dalla Jugoslavia negli anni della Guerra Fredda per mantenersi neutrale [Kulić - Mrduljaš, 2012b]. Il suo essere politicamente in bilico fra l'Est e l'Ovest trovava nella produzione architettonica di stampo modernista (e dunque occidentale) un interessante contrappunto nella narrazione cinematografica (socialista, e dunque orientale) delle stesse opere. Questa sorta di bipolarismo permea tutto il periodo storico che, dalla Seconda Guerra Mondiale si snoda fino ai primi anni Settanta, quando inizia a prendere corpo una crisi che pervade il mondo dell'architettura come anche la società stessa. Chiusa definitivamente la fase della ricostruzione e dello sviluppo industriale, sempre più si iniziò allora a investire nella realizzazione di quartieri suburbani. E mentre il turismo stava trasformando definitivamente la costa, un numero crescente di grattacieli conquistava lo skyline delle maggiori città. Poco per volta, in architettura ritornava la nostalgia sotto forma del «movimento postmoderno, che riprendeva la tradizione ed elaborava nuove espressioni», inesorabilmente svuotando di senso la narrazione costruita nel periodo precedente [«Arhitektura» 1981, 7-93].

## 2. Orizzonti incerti

Grazie alle fonti audio-visive prodotte nel periodo post-bellico, appare chiara l'ambiguità del discorso critico nei confronti della produzione architettonico-urbanistica, come anche il fuorviante uso del termine "socialista" nella sua narrazione. Più che riferirsi a un linguaggio architettonico o a una conformazione urbanistica, il termine indicava la cornice politica all'interno della quale il governo centrale, intento a migliorare le spesso drammatiche condizioni di vita dei cittadini, manifestava il proprio impegno nei confronti della società [«Arhitektura» 1957, 5-7]. I successi dell'"architettura socialista" erano in questi primi anni

misurati sulla base della quantità degli alloggi costruiti, lasciando spesso le questioni qualitative in secondo piano. La critica a questo tipo di produzione divenne oggetto di alcuni documentari come, ad esempio, *Moj stan* di Z. Berković (Il mio appartamento, Zagreb film, Croazia 1962). In questo caso, attraverso gli occhi di una bambina, il filmato racconta in chiave ironica i piccoli disagi quotidiani di una famiglia cui è stato assegnato un “appartamento armadio” in uno dei nuovi quartieri “socialisti” realizzati ai margini di Zagabria. Tuttavia, nonostante la critica, la situazione abitativa di una consistente parte della popolazione è occasione per la protagonista di affermare che «se qualcuno non è contento della propria situazione, basta che dia un'occhiata fuori dalla finestra e» - viste le ancora drammatiche condizioni di una consistente parte della popolazione locale - «subito si trova bene nel proprio appartamento». Ma nella fase matura della produzione architettonica e cinematografica, che corrispondono al periodo in cui venne realizzato *Živi bili pa vidjeli*, il mero possesso di un alloggio aveva ormai cessato completamente di essere l'unico prerequisito per una vita soddisfacente, spostando l'attenzione su altri fronti come, ad esempio, quello dei servizi – la cui realizzazione veniva spesso rimandata a data da destinarsi. In questo contesto, architettura e narrazione entrarono in crisi, anticipando così una ben più grave frattura politica che iniziò a manifestarsi nello stesso periodo e che culminò negli anni Novanta con le guerre per l'indipendenza.

Durante gli anni Settanta, iniziati all'insegna di problemi economici, i progettisti e le loro opere continuavano a trovare spazio nella produzione cinematografica seppur in maniera decisamente meno massiccia. A differenza del periodo precedente, quando architetti e ingegneri «indossavano bei vestiti», «parlavano bene» e «viaggiavano per tutto il paese costruendo cose», ora questi professionisti venivano rappresentati come «visionari falliti, incapaci di adattarsi alle richieste della società e della propria professione» [Šentevska 2012, 105]. In questo clima, e più precisamente il 18 aprile 1979, uscì nelle sale cinematografiche il lungometraggio dal titolo *Živi bili pa vidjeli*. Il film ha per protagonista uno studente di architettura, il cui fervore “socialista” viene costantemente frustrato dalla burocrazia, dalle malversazioni e dall'inettitudine del mondo professionale. Tutti i temi elencati nel paragrafo precedente (l'organizzazione in chiave modernista dell'ambiente costruito; la contrapposizione fra passato e futuro; come anche l'erosione del confine che separa la vita privata da quella pubblica) sono ripresi dal lungometraggio ma, come si evince fin dalle prime scene, la narrazione complessiva è decisamente meno ottimista: «Qui a Zagabria dei qualunquisti, dei subaffittuari, vogliono costruire alberghi, teatri, paradisi pedonali, valli sociali. Ma questi sono ideali feudali!» - tuona il professore nel bocciare il progetto presentato da Janko Vizak, rimandando così lo studente alla prossima sessione di laurea.

Per mantenersi, Janko trova lavoro presso lo studio Urbing, cui è appena stato affidato un importante progetto per un grande quartiere residenziale. Il lungometraggio non fornisce indicazioni circa l'ambientazione del nuovo complesso, ma è verosimile che possa trattarsi dell'area sud della città, la cosiddetta Nuova Zagabria, oggetto del documentario *Otvoreni horizonti*. Qui, infatti, si concentrano le maggiori opere di urbanizzazione risalenti agli anni Sessanta e ai primi anni Settanta [Kolacio 1960, 4-10]. Fin dalla fine della Seconda Guerra Mondiale, il “problema residenziale” è stato uno dei temi caldi del dibattito architettonico in Jugoslavia e, in quanto tale, anche quello maggiormente trattato dalle riviste di settore. Pubblicazioni come, ad esempio, ‘Čovjek i prostor’ o ‘Arhitektura’ affrontavano la questione da punti di vista che dagli oggetti di design arrivavano all'urbanistica dei nuovi complessi residenziali. Che si trattasse di interni, di architetture o di interi quartieri, l'obiettivo delle



Fig. 4: Progetto per un nuovo quartiere (Da B. Gamulin e M. Puhovski, *Živi bili pa vidjeli*, Croazia: Jadran film 1979).

pubblicazioni come anche dei documentari realizzati in questi anni era quello di creare una solida triangolazione fra il lavoro dei progettisti, le aspirazioni della società e gli obiettivi politici. A fare da collante all'interno di questo sistema, c'era il termine "socialista", divenuto sinonimo negli anni della ricostruzione di "nuovo", "migliore" e "futuro". Per quanto gli organi politici cercassero di dotare la federazione di un stabile sistema economico interno, la Jugoslavia non si rivelò immune alle crisi economiche internazionali degli anni Settanta, le quali misero in discussione il concetto stesso di futuro come anche la convinzione che questo sarebbe stato migliore del presente. Non c'è da stupirsi dunque del fatto che quando i termini chiave del periodo post-bellico furono messi in dubbio, la crisi si propagò con velocità sorprendente investendo tanto la sfera domestica quanto quella urbanistica, sociale e politica [Uzelac 1974, 27; Venturini 1976, 7-11; Sekulić-Gvozdanovič 1978, 20 e 27]. Nei tardi anni Settanta, solo nelle parole di Janko Vizak si trovava ancora traccia della fiducia nel sistema socialista che aveva caratterizzato il periodo storico appena trascorso. In una sequenza particolarmente significativa del lungometraggio, il protagonista descrive il modo in cui potrebbe essere articolata la vita delle persone nel nuovo centro abitato, concentrandosi in particolare sui servizi progettati a corredo del futuro quartiere: «Arrivi a casa con il tram. Abiti per esempio qui, al quinto piano. Scendi al piano terra per bere un caffè. I bambini vanno qui all'asilo, qui fanno il bagno d'inverno e qui d'estate. Qui giochi a calcio e qui puoi andare a correre. Qui puoi incontrarti con gli amici, o con la tua ragazza. Chiacchieri un po', e poi vai al cinema o al teatro. Tutto a piedi! Non è molto, ma è già abbastanza. (...) Io me la immagino proprio così la vera città socialista» (Fig. 4).

Sfortunatamente, a causa degli elevati costi di realizzazione, come anche delle crisi economiche di questi anni, lo studio Urbing è costretto ad approntare modifiche al progetto originale e a sopprimervi in particolare gli elementi che entusiasmarono Janko: «Il cinema, il teatro, la sala per concerti e lo spazio espositivo devono essere eliminati. (...) Meglio avere buone relazioni con l'investitore che con la propria coscienza». Non passa molto tempo che il direttore informa i progettisti della necessità di approntare ulteriori modifiche. Questa volta, Janko non riesce a rassegnarsi alle pressioni dell'investitore e, di fronte ai colleghi allibiti, pronuncia un discorso intriso di grandi ideali in difesa dell'architettura. Da quelle parole emerge chiaramente una nostalgia nei confronti del passato recente, in cui costruzione e narrazione erano entrambe volte alla definizione di un futuro migliore: «Compagni, l'architettura risolve le più importanti questioni legate al destino dell'uomo. Essa segna profondamente la nostra vita. (...) Abbiamo eliminato (dal progetto) tutto quello che ad un quartiere come questo dà senso e dignità. Noi non lavoriamo solo per il presente, ma per il futuro. E quale futuro c'è in questi cubi? Nessuno! Camere per piangere, celle per eremiti, dormitori. (...) Come può l'Urbing trarre profitto dall'infelicità

delle persone?» E smaschera, infine, il vero motivo che ha portato all'eliminazione dal progetto dei servizi: «Volete che sia più concreto? E va bene. Per far vincere il nostro progetto ed eliminare la concorrenza è stato corrotto almeno un funzionario. (...) È normale? Forse sarebbe normale se nel prezzo al metro quadro di questi appartamenti non fossero compresi anche i soldi della corruzione. (...) Non vi rendete conto che stiamo ripetendo tutti gli errori che fin troppe volte abbiamo visto in architettura?»

A seguito di questo monologo, inutile dirlo, il protagonista viene licenziato. Con l'allontanamento dalla sfera professionale, il ruolo pubblico e la vita personale di Janko subiscono un tracollo. Il protagonista, diventato recentemente padre, non è economicamente in grado di dare alla sua famiglia una casa e dunque di soddisfare quello che nel periodo socialista era indicato come bisogno principale di una persona. Le ultime sequenze del film lo vedono girovagare per la città nella speranza di trovare un modo per risolvere la drammatica situazione, metafora - forse - di una società che ha perso la propria strada. Al di là della trama, quello che appare particolarmente interessante osservare è il modo in cui il racconto dell'architettura e il ruolo dell'architetto nella società contemporanea sono cambiati nel corso di appena un paio di decenni [Magaš 1980, 14-16]. Parole come "architettura socialista" continuano ancora ad essere usate, ma nei tardi anni Settanta esse definiscono ormai solo un'ideale, mai realizzato, nel quale crede solo un giovane studente di architettura. Più che un film sull'architettura, *Živi bili pa vidjeli* è una narrazione della crisi, o più precisamente della crisi di un'ideale diventato ormai irraggiungibile a causa della corruzione del sistema e dei sempre più marcati problemi economici e politici. Di nuovo, l'architettura diventa metafora attraverso la quale il cinema mette in luce questioni di ordine sociale, delineando questa volta i contorni di un futuro pericolosamente incerto.

## Conclusioni

*Otvoreni horizonti* e *Živi bili pa vidjeli*, realizzati a quasi vent'anni di distanza l'uno dall'altro, sono emblematici della produzione cinematografica dei rispettivi periodi. In quanto tali, essi mettono in luce il cambiamento narrativo occorso, esplicitando il passaggio da un momento storico caratterizzato da grandi speranze a quello degli anni Settanta, in cui gli ideali avevano ormai lasciato lo spazio al disincanto e alla delusione.

In apertura del *Breve trattato sul paesaggio*, Alain Roger dichiarò che il suo maestro è stato Oscar Wilde che «con il paradosso "è la vita che imita l'arte" ha realizzato la rivoluzione copernicana dell'estetica» [Roger 2009, 17]. Per l'autore, il paesaggio è un'invenzione culturale, che non può mai ridursi alla sola dimensione fisica ma, per diventare ciò che risulta essere nella vita e nello sguardo degli uomini, ha sempre bisogno di una metamorfosi, mediata dalla realtà dell'arte. C'è dunque un *paese*, che costituisce il sostrato materiale, geografico, il grado zero, da cui si modella un *paesaggio*; questo passaggio avviene attraverso un procedimento artistico che non appartiene alla natura. L'autore chiama questo processo *artialisazione*, individuando due momenti attraverso cui esso si compie. Il primo, *in situ*, comprende l'opera di coloro che intervengono direttamente sul suolo e lo modificano nel tempo; il secondo, *in visu*, è l'opera dei pittori, degli scrittori, dei fotografi, ma anche degli operatori cinematografici che intervengono indirettamente sul paesaggio costruendo un modello che influenzerà la maniera collettiva di guardarlo. Nella Jugoslavia del secondo dopoguerra, i progettisti – designer, architetti e urbanisti – hanno contribuito alla modificazione del paesaggio in chiave moderna (*in situ*).



Contemporaneamente, gli operatori cinematografici hanno creato modelli di narrazione dello stesso (*in visu*), che hanno fortemente influenzato lo sguardo della società. Entrambe le azioni si sono svolte all'interno di un contesto fortemente connotato politicamente, anche a causa della Guerra Fredda allora in corso. All'affievolirsi delle tensioni politiche internazionali e con i sismi economici degli anni Settanta, questo intero sistema, basato su presupposti ora non più condivisi, si tradusse in una lunga crisi che aprì le porte alle guerre civili degli anni Novanta, spazzando via la Jugoslavia e relegando definitivamente la sua narrazione e produzione alla storia [Tokarev 2006; Štraus 2014].

### Bibliografia

- Albini, A. (1955) *Plansko rješavanje odnosa umjetnika i masa* (La soluzione progettuale al rapporto fra gli artisti e delle masse), in «Čovjek i prostor», n. 34, a. II, luglio.
- «Arhitektura» (1947). n. 1-2, agosto.
- «Arhitektura» (1949). *Ormarski stanovi - "Marseilleski" projekat* (Appartamenti armadio - Il progetto di Marsiglia), n. 25-27, a. 3.
- «Arhitektura» (1957). *Stambena zgrada u Zagrebu* (Edificio residenziale a Zagabria), n. 1-6, a. XI.
- «Arhitektura» (1981). *Arhitektura sedamdesetih u Jugoslaviji* (L'architettura degli anni Settanta in Jugoslavia) n. 176+7pp. 7-93 (p. 45).
- Kolacio, Z. (1960). *Stambena izgradnja u Zagrebu* (L'edilizia residenziale a Zagabria), in «Arhitektura», n. 1-3, a. XIV.
- Kulić, V. - Mrduljaš M. (2012a). *Unfinished Modernizations. Between Utopia and Pragmatism*, Zagabria: UHA.
- Kulić, V. - Mrduljaš M. (2012b). *Modernism In-Between: The Mediatory Architectures of Socialist Yugoslavia*, Berlino: Jovis 2012.
- Magaš, B. (1980). *Arhitektu nedostaje društveni status* (All'architetto manca uno status sociale), in «Čovjek i prostor», n. 322, a. XXVII, gennaio.
- Mohorovičić, A. (1947). *Teoretska analiza arhitektonskog oblikovanja* (Analisi teorica della composizione architettonica), in «Arhitektura», n. 1-2, agosto.
- Roger, A. (2009). *Breve trattato sul paesaggio*. Palermo: Sellerio.
- Sekulić-Gvozdanovič, S. (1978). *Kriza arhitektonске kritike* (La crisi della critica architettonica), in «Čovjek i prostor», n. 304-305, a. XXV, maggio-agosto.
- Šentevska, I. (2012). *Celluloid building sites of socialist Yugoslavia*, in *Unfinished Modernizations. Between Utopia and Pragmatism*, a cura di Kulić, V. - Mrduljaš M. Zagabria: UHA.
- Škrabalo, I. (1998). *101 godina filma u Hrvatskoj* (101 anni della cinematografia in Croazia). Zagabria: Globus.
- Štraus, I. (2014). *Arhitektura Jugoslavije: 1945-1990/Architecture of Yugoslavia: 1945-1990*. Sarajevo: Fondacija za razvoj održivog dizajna.
- Tenžera, V. (2003). *Zašto volim Zagreb* (Perché amo Zagabria). Zagabria: Mozaik knjiga.
- Tokarev, M. (2006). *100 godina moderna arhitektura. Pridonesot na Makedonija i Jugoslavija (1918-1990)* [100 anni di architettura moderna. Il contributo della Macedonia e della Jugoslavia]. Skopje: Tabernakul.
- Tolic, I. (2006). *La realizzazione del modello di città socialista in Jugoslavia*, in *Storia urbana - Cinema e fotografia per la storia della città*, n. 111, a cura di Ciacci, L. Milano: Franco Angeli.
- Turina, V. (1953). *"Modulor" Le Corbusiera i marseilleski eksperiment* (Il modulor di Le Corbusier e l'esperimento di Marsiglia), n. 2, a. VII.
- Uzelac, M. (1974). *Kriza struke ili kriza stručne svijesti?* (Crisi della professione o crisi della coscienza professionale?), in «Čovjek i prostor», n. 261, a. XXI, dicembre.
- Venturini, D. (1976). *Salon krize ili kriza salona?* (Il salone della crisi o la crisi del salone?); in «Čovjek i prostor», n. 280-281, a. XXIII, giugno-agosto.

### Filmografia

- Gamulin B.; Puhlovski, M. (1979). *Živi bili pa vidjeli* (Chi vivrà vedrà), Croazia: Zagreb film.
- Sremec, R. (1962). *Otvoreni horizonti* (Orizzonti aperti), Croazia: Zora film.
- Berković, Z. (1962). *Moj stan* (Il mio appartamento), Croazia: Zagreb film.



***Dal "critofilm" all'"ambiente": il cinema di Carlo Ludovico Ragghianti e Roberto Pane come strumento di lettura e tutela dell'architettura e del paesaggio***  
*From "critofilm" to "environment": Carlo Ludovico Ragghianti and Roberto Pane's cinema as a mean of interpreting and protecting architecture and landscape*

**GIOVANNA RUSSO KRAUSS**

Università degli Studi di Napoli Federico II

**Abstract**

*In the fifties Cinema represents a very specific, though highly significant, field in Roberto Pane and Carlo Ludovico Ragghianti's critical approach to architecture and landscape. Although separated by a generation, there are many similarities and points of contact in the paths of the architect and the art historian: from the reception of Benedetto Croce's theory to civil commitment and constant attention to city and landscape. These analogies become stronger after World War II, when both of them lead the campaign against property speculation. To several publications - from Pane's Il paesaggio indifeso (1951) to Ragghianti's campaign Si distrugge l'Italia (1954) - both accompany the use of film, producing, in the same years, "critofilms" (Ragghianti) and landscape documentaries (Pane). Overcoming the limits of the written word as much as the static vision of photography, between 1954 and 1955, Pane and Ragghianti begin to use the cinematic language to read and pass on the values, both positive and negative, of the natural and built landscape. The paper highlights similarities and contrasts in the use of short film as a mean of critical analysis, but also as a tool for the protection of a reality considered under "attack".*

**Parole chiave**

Cinema, paesaggio, tutela, Roberto Pane, Carlo Ludovico Ragghianti  
Film, landscape, conservation, Roberto Pane, Carlo Ludovico Ragghianti

**Introduzione**

In Italia nel corso degli anni Cinquanta il tema urbano è particolarmente sentito, sia in relazione alla pianificazione che alla questione dell'inserimento del nuovo nel vecchio. Gli effetti a lungo termine della ricostruzione postbellica - che, avviata negli anni Quaranta, aveva dovuto riconsiderare i nuovi vuoti urbani nella pianificazione di città più vivibili - si vanno a sovrapporre al miracolo economico italiano e al boom demografico in un meccanismo in cui speculazione privata, ma anche pesanti e ancora "emergenziali" interventi pubblici, in un arco temporale relativamente breve, alterano pesantemente il paesaggio storico e naturale. Al dibattito sulla città, particolarmente acceso in questi anni, partecipano studiosi di varia formazione: tra questi Carlo Ludovico Ragghianti e Roberto Pane, che già da molti anni avevano evidenziato i pericoli e le opportunità della ricostruzione postbellica per i monumenti e le città, impegnandosi per superare la dicotomia tra tutela e pianificazione. Alle azioni di denuncia, ai contributi scientifici e agli interventi ai convegni, Pane e Ragghianti affiancano entrambi l'uso del mezzo

cinematografico, un nuovo strumento di comprensione dell'architettura, della città e del paesaggio, sfruttato per leggere e interpretare gli aspetti corali, i significati e persino i suoni del costruito storico attraverso un tipo di percezione dinamica, più facilmente fruibile per un pubblico ampio e di non addetti, che si voleva sollecitare e coinvolgere nella lotta per la conservazione.

## **1. L'approdo di Roberto Pane e Carlo Ludovico Ragghianti al cinema negli anni Cinquanta**

Com'è ben noto, se il primo dopoguerra aveva avuto quale oggetto principe del dibattito il restauro architettonico e monumentale, negli anni Cinquanta i primi esiti negativi della ricostruzione edilizia ed urbana attirarono nuove e maggiori attenzioni al tema della tutela dei centri antichi e del paesaggio. Numerosi studi hanno da tempo ricostruito il contesto nel quale sorse l'acceso e noto dibattito sulla città - cui presero parte Pane e Ragghianti - per lo più diviso sul possibile inserimento dell'architettura moderna nei centri storici e sui criteri da seguire per garantire che lo sviluppo delle città non danneggiasse il paesaggio: molti piani di ricostruzione erano stati redatti e, anche dove questo non era ancora avvenuto, le amministrazioni comunali, i privati cittadini e le imprese edilizie avevano iniziato a riempire i vuoti urbani creati dai bombardamenti con nuovi edifici il cui effetto negativo sul contesto nel quale si erano violentemente inseriti era divenuto subito palese. Allo stesso modo le città avevano cominciato ad espandersi oltre il tessuto consolidato, iniziando ad invadere a macchia d'olio il territorio circostante senza una pianificazione studiata e, anche in questo caso, grazie all'intervento di un abusivismo privato in forte crescita, di costruttori senza scrupoli e, non ultimo, attraverso il peso del piano Fanfani, approvato nel 1949 [Brunetti 1986].

Sia per Ragghianti che per Pane, formati attraverso le idee di Benedetto Croce, dal quale mutuano lo slancio verso l'attualizzazione costante dell'eredità storica e artistica, vi è sempre stata una piena continuità tra tutela paesistica, urbanistica, architettonica e artistica. Per nessuno dei due studiosi, però, la tutela assume il significato di pura e assoluta conservazione quale "imbalsamazione" o "museificazione", da ottenere tramite aprioristici veti, richiedendo, al contrario, una lettura critica attuale da cui far discendere le scelte conservative, onde garantire il mantenimento di un rapporto con il presente sempre vivo e fecondo. Per i due studiosi conservazione e critica sono strettamente connesse, figlie di un dialogo tra individuo presente e opera d'arte, che consenta di mettere in relazione istanze contemporanee e passate per giungere ad interpretare e valorizzare entrambe. In questo modo Ragghianti e Pane si trovano spesso a combattere una duplice battaglia, da una parte con i colleghi che sostengono la totale intangibilità dell'opera e del tessuto storico, ai quali ribadiscono la legittimità dell'inserimento dell'architettura moderna nei centri storici e la necessità che architetti conservatori partecipino alla pianificazione urbana, e dall'altra contro modernisti ad oltranza, intenti a relegare il passato nell'ambito della curiosità archeologica, da confinare entro certi ristretti limiti per lasciare il tempo attuale libero di esprimersi.

Proprio negli anni Cinquanta l'architetto napoletano e lo storico dell'arte lucchese accompagnano alle battaglie per la difesa della città e del paesaggio la produzione di cortometraggi. Il mezzo cinematografico, integrato alla saggistica e agli articoli di denuncia, costituiva infatti un eccellente strumento di lettura e interpretazione della complessa realtà urbana e paesaggistica. Sfruttando le percezioni spaziali che solo la

quarta dimensione poteva consentire, così come l'uso del montaggio per contrapporre e confrontare realtà spazialmente distanti, era infatti possibile comunicare ad un ampio pubblico percorsi storici, giustapposizioni volumetriche, alternanze di vuoti e pieni, di silenzi e rumori, di una vita frenetica e di una calma secolare, superando così i limiti della parola scritta e la statica univocità dell'immagine fotografica (sebbene sempre molto amata da Pane) per descrivere non solo monumenti, ma soprattutto ambienti. Solo il cinema, infatti, capace di far percepire le architetture, e in particolar modo gli spazi urbani, nella loro dinamicità, attraverso esperienze cinetiche visive, poteva avvicinarsi all'esperienza di una conoscenza fisica reale del territorio costruito e non, aiutando a convogliare l'attenzione dello spettatore dal monumento all'ambiente.

Allo stesso tempo l'approdo alla cinematografia da parte dei due studiosi risente pienamente del clima culturale del dopoguerra, non solo per l'attualità del dibattito urbanistico, ma per lo stesso entusiasmo verso l'applicazione del linguaggio filmico all'architettura, e in generale all'arte, un entusiasmo manifestato anche da altri studiosi. Già nel 1948, ad esempio, Bruno Zevi, grande amico di Ragghianti, con il quale aveva condiviso gli anni di maggiore tensione riformista – al suo fianco presso l'Ufficio per l'urbanistica da questi istituito durante il suo Sottosegretariato - aveva affermato che il cinema svolge «una funzione didattica che nessun altro mezzo può espletare con la stessa efficacia e intelligenza», poiché, «se applicata bene, essa risolve praticamente tutti i problemi posti dalla quarta dimensione» [Zevi 1948, 47]. Attraverso la cinematografia, che permette di percepire gli spazi nella loro successione, così come avviene di persona, è infatti possibile superare la frammentarietà delle rappresentazioni bidimensionali, siano esse interpretazioni grafiche o fedeli fotografie. Non è un caso che nel 1954, l'anno in cui sia Pane che Ragghianti, dopo le prime esperienze registiche, riprendono la cinepresa per filmare il paesaggio e le città italiane, Carlo Doglio, Giancarlo De Carlo e Ludovico Quaroni segnano un importante passo avanti nella connessione tra linguaggio filmico e urbanistica attraverso la realizzazione della *Trilogia della Triennale di Milano*, prodotta in occasione del decimo anniversario della manifestazione. I tre studiosi firmano infatti i cortometraggi *Una lezione di urbanistica*, *La città degli uomini* e *Cronache dell'urbanistica italiana*, incentrati rispettivamente sulla disciplina urbanistica, sulla storia della città e su alcune proposte progettuali [De Simone 2014, 96-97].

## 2. Ragghianti e i critofilm per la tutela urbanistica

La storiografia ha più volte ripercorso l'esperienza cinematografica di Carlo Ludovico Ragghianti, il cui rapporto con il mezzo cinematografico, sia in relazione alle enunciazioni teoriche che alle esperienze pratiche, è ben noto. Ciò che in questa sede si vuole analizzare è l'uso che Ragghianti fa del mezzo filmico in rapporto all'interpretazione e alla tutela del paesaggio e della città nel secondo dopoguerra, quando, negli anni divenuti celebri per "le mani sulla città" e "i vandali in casa", approda in maniera quasi naturale al cinema per integrare l'attività scientifica e di denuncia.

Ragghianti conia infatti il termine critofilm per distinguere le sue pellicole, attività critica attraverso l'uso della cinepresa, dai tradizionali documentari d'arte. Tra i critofilm sono di interesse specifico per la nostra ricerca gli unici tre cortometraggi a scala urbana della serie di 18 pellicole realizzate dallo storico dell'arte lucchese con la "seleARTE cinematografica". Questa etichetta, infatti, facendo seguito alle sperimentazioni del 1948-1949 (*Deposizione di Raffaello*, *Lorenzo Il Magnifico e le Arti*), spazia dalla pittura alla

GIOVANNA RUSSO KRAUSS

scultura, dalla numismatica all'architettura, ma è nel breve arco di tempo di un anno, tra il 1954 e il 1955, che Ragghianti, con l'aiuto dell'architetto-urbanista fiorentino Edoardo Detti, realizza tre documentari sugli armoniosi esiti dell'urbanistica medievale. Dalla loro felice collaborazione nascono le tre pellicole: Detti, infatti, a questi temi dedicava da tempo le sue ricerche, apprezzando particolarmente il carattere spontaneo e collettivo degli insediamenti medievali, che investiva di particolari valenze progettuali nell'ottica della pianificazione urbanistica contemporanea. Con Detti Ragghianti aveva già condiviso l'impegno urbanistico del dopoguerra, cercando, fin dal 1944, in qualità di membri della cosiddetta "commissione macerie", di indirizzare la ricostruzione e garantire la migliore difesa della città di Firenze. Così, quando Ragghianti, con il patrocinio di Adriano Olivetti, decide di dare avvio ai critofilm della *seleArte Cinematografica*, inaugurando le pellicole che accompagnano la rivista cartacea con un tema paesaggistico, chiama Detti quale co-regista e co-sceneggiatore. I due firmano infatti il critofilm n. 1, *Comunità millenarie. Paesi della Lunigiana* (1954), e n. 4, *Lucca città comunale* (1955), mentre il n. 6, *Storia di una piazza. La piazza di Pisa* (1955), è opera principalmente dello storico dell'arte, che si avvale di Detti unicamente quale consulente.



Figg. 1-2: Fotogrammi dal critofilm *Comunità millenarie. Paesi della Lunigiana* ([www.youtube.com](http://www.youtube.com)).

*Comunità millenarie. Paesi della Lunigiana* è quindi il primo critofilm ragghiantiano frutto della felice collaborazione con Detti, i cui studi sull'urbanistica medievale vengono trasposti in immagini visive, mostrando il rapporto tra gli insediamenti medievali, arroccati da secoli sulle montagne, e il paesaggio, anche mediante il supporto di planimetrie e sezioni. Ragghianti sottolinea la millenaria continuità di utilizzo di questi siti, le architetture semplici, di profonda suggestione, che sovrastano la verde vallata sottostante in forma di agglomerati nei quali la vita scorre ancora lenta e in armonia con la natura. Viene inoltre evidenziato lo stridente contrasto con le frenetiche città moderne, mostrando, quale pietra di paragone, una trafficata strada milanese. Con una ripresa all'altezza delle auto, mediante telecamere fisse accompagnate da un rapido montaggio, viene filmato il veloce



viavai dei veicoli e dei passanti in contrasto con le rilassanti panoramiche dal basso verso l'alto con cui vengono inquadrati i comuni medievali. Il legame tra il film quale "documentazione" della realtà attuale e quale risposta al dibattito sulla pianificazione è ben evidente nei commenti finali sulle «piazze» e sulle «case tranquille», esaltate assieme al compatto disegno urbano dell'insediamento, isolato e autosufficiente, sempre soleggiato e in contatto con la natura. «Si lavora sempre in vista del paese» ammonisce la voce narrante, poi aggiunge, in contrasto con l'urbanistica razionalista, che soluzioni organiche «traggono la loro bellezza dalla struttura del suolo e degli edifici» poiché «struttura e dislivelli animano piazzette e strade interne, profilano gli esterni creando sempre nuove prospettive». Infine, conclude il narratore, «anche oggi, [...] dall'alto, le intatte comunità millenarie sembrano esortare a una nuova e antica umana misericordia».



Figg. 3-4: Fotogrammi dal critofilm *Storia di una piazza* (www.youtube.com).

*Storia di una piazza* è il sesto critofilm dello storico dell'arte lucchese, realizzato con la consulenza di Detti e di Eugenio Luporini. Quest'ultimo fu consulente anche per *Lucca città comunale*, in quanto, come consigliere comunale, si batteva con Ragghianti per la creazione di una commissione per lo studio di un Piano regolatore<sup>1</sup>. Nonostante delle pellicole qui analizzate questa sia la più incentrata sugli aspetti architettonici, il legame con il paesaggio è sempre presente e il corto si apre proprio con la presentazione del territorio circostante, seguendo un percorso di scala discendente che mostra allo spettatore la piazza con una visuale aerea effettuata dall'elicottero, cui segue lo schema della progressiva edificazione della piazza e del suo ambiente. In seguito Ragghianti evidenzia come la piazza sia frutto di un piano che persegue l'armonia delle singole architetture tanto fra di esse che con l'abitato circostante - le cui strade sono paragonate ad arterie che vanno verso il cuore - oltre che con la campagna pisana. Viene altresì sottolineato sapientemente l'effetto benefico di una pianificazione nella quale le masse delle architetture condizionarono le dimensioni della piazza e le distanze delle visuali.

E' tuttavia *Lucca città comunale* il critofilm di maggiore interesse: la pellicola sulla città natale dello storico dell'arte è infatti quella dove maggiormente si avverte il legame di Ragghianti tra pensiero e azione, tra critica e politica, così come l'uso del mezzo cinematografico quale supporto e integrazione delle battaglie condotte attraverso la stampa. Se il primo numero di «*seleArte*» era stato aperto dalla rubrica *Si distrugge l'Italia*, grido d'allarme per la tutela del paesaggio nostrano - costruito e naturale - di fronte agli scempi che la ricostruzione aveva già prodotto e sembrava intenzionata a produrre, il critofilm completa la denuncia con la testimonianza della realtà storico-artistica ancora presente, glorificata e interpretata dalla macchina da presa per testimoniare un complesso

GIOVANNA RUSSO KRAUSS

di valori da tutelare. Prendendo le mosse dagli ultimi articoli di Cederna, Ragghianti aveva già denunciato gli sventramenti, il consumo di suolo, l'alterazione dell'ambiente naturale e costruito e la speculazione di molti altri centri italiani, tra cui Lucca, «sfondata e riedificata dai geometri locali», «vittima di un orribile stupro» nell'area di via Beccheria, e adesso nuovamente minacciata da costruzioni di un «vergognoso analfabetismo architettonico», dalla «distruzione delle fortificazioni [e] dell'invasione disordinata e caotica dell'agro» [Ragghianti 1953, 134]. L'anno successivo, nel luglio del 1954, lo storico dell'arte aveva scritto al Direttore generale Guglielmo de Angelis d'Ossat contro il ritorno alla pratica di alterare i tessuti cittadini per lasciare «i "monumenti" come pezzi erratici o bestie in uno zoo», denunciando i nuovi progetti e chiedendo di dichiarare la «città intera vincolata per interesse nazionale, sotto il rispetto architettonico e urbanistico»<sup>2</sup>. A nulla era valso l'accorato appello al Direttore e gli speculatori si erano fatti più forti, per cui Ragghianti aveva deciso di dedicare il quarto critofilm della *seleArte* alla celebrazione della propria città natale.



Figg. 5-6: Fotogrammi dal critofilm *Lucca città comunale* (www.youtube.com).

*Lucca città comunale* ripercorre quindi la lunga storia del comune, elogiato nelle sue antiche mura, «oggi una delle più belle passeggiate del mondo, [...] polmone e ossigeno per la città», nel suo tracciato romano di buie «fessure nell'edilizia alta», diramatesi dall'ampia e soleggiata piazza centrale, nelle corti comunicanti aperte all'aria e al sole, residenze tranquille senza traffico, e nelle torri che sventano sul fitto tessuto cittadino. A suggello del critofilm Ragghianti rivolge un messaggio a quanti avrebbero potuto interpretare il documentario come un invito alla museificazione della cittadina: «in queste strutture urbane di millenaria nobiltà, nelle architetture in cui la civiltà della sua storia può accogliere ancora con vantaggio le forme della vita presente, Lucca, città comunale, si dispiega con calma bellezza dentro il sigillo verde delle sue mura».

Lo scopo di questi tre critofilm - teso non solo a documentare, ma a far riflettere sul significato storico di questi frammenti di Italia, conservatisi per secoli quali essi erano sorti

e adesso minacciati da una società che sembrava volerli stravolgere in vista dei bisogni presenti - è ben evidenziato non solo in quest'ultimo documentario, ma risalta chiaramente attraverso un semplice confronto dei tre *incipit*, i quali rimarcano tutti il carattere di intatta continuità dei siti storici, che ancora oggi permettono di mostrare al visitatore scenari antichi di secoli. «Un gruppo di paesi della Lunigia [...] ha conservato intatti i caratteri dell'urbanistica medievale», apre la voce di *Comunità millenarie*, cui fa seguito la celebrazione della città cara all'autore, preservata dalle sue mura come in uno scrigno: «Dall'acquedotto napoleonico Lucca e la sua verde pianura, abitata e coltivata, [...] si vedono ancora oggi come erano già nel medioevo. Nella vallata ricca d'acque di proverbiale fertilità Lucca si è conservata intatta nelle sue mura». Chiude la trilogia, accompagnando le immagini aeree della scena iniziale, l'esaltazione della perfetta conservazione di piazza dei Miracoli: «La piazza del Duomo è ancor oggi il miracolo che apparve agli uomini del medioevo».

### 3. La lettura e la tutela del paesaggio nei cortometraggi di Roberto Pane

Nel secondo dopoguerra anche Roberto Pane sperimentò le potenzialità della cinematografia, affiancandola all'attività di studioso e all'impegno civile. Sebbene le esperienze filmiche di Pane siano più limitate di quelle di Ragghianti (sei documentari in dieci anni contro i 18 critofilm che lo storico dell'arte realizzò nell'arco di un ventennio), l'architetto raggiunse risultati di altissima qualità che, nel caso de *L'architettura della penisola sorrentina* (1955), gli valsero anche un Delfino d'argento al Festival di Venezia. Da sempre interessato alle potenzialità del mezzo fotografico e cinematografico come strumento di conoscenza, anche Pane negli anni Cinquanta si cimentò in prima persona nella realizzazione di cortometraggi i cui soggetti, come già evidenziato da Fabio Mangone, sono strettamente connessi alle pubblicazioni dello stesso periodo. Infatti i primi due cortometraggi, dall'esordio del 1951 con *Napoli conventuale* a *Scale aperte e fabbriche del '700* del 1954, sono la traduzione in immagini cinetiche di omonimi capitoli del noto volume fotografico *Napoli imprevista* (1949), di cui costituiscono il completamento. Nel 1955 l'architetto passò dalla scala urbana all'osservazione del paesaggio attraverso la cinepresa, accompagnando il volume *Sorrento e la costa* (1955) con i due cortometraggi sulla penisola Sorrentina (*Miti e paesaggi della penisola sorrentina* e *L'architettura della penisola sorrentina*), cui solo sei anni più tardi fecero seguito *Montesarchio e la Valle caudina* e *Una strada come opera d'arte*, realizzati in occasione della Mostra delle regioni all'Esposizione di Torino per il centenario dell'Unità d'Italia. Com'è noto l'attenzione dell'architetto si era spostata dal monumento all'ambiente urbano già da tempo, giungendo, nel 1948, alla pubblicazione di *Architettura e letteratura* e nel 1949 di *Napoli imprevista*, un saggio e un volume di grande rilevanza, tanto per la teoria dell'architettura che per la storia della città, e in generale per l'affermazione del concetto di ambiente nella cultura architettonica. Entrambi infatti segnano l'importante acquisizione dei valori corali dell'architettura, non meno degni di conservazione del singolo "monumento", proprio mentre l'urbanistica comunale iniziava a distruggerli. E' appunto da quest'ultima condizione che nasce il desiderio di Pane di comunicare ad un pubblico più vasto questi valori, favorendo, grazie alle potenzialità del mezzo cinematografico, la conoscenza e quindi la conservazione della città e del paesaggio. Nell'introduzione a *Napoli imprevista*, il volume dal quale prendono le mosse le prime esperienze registiche dell'architetto, viene appunto dichiarato: «Proposito essenziale di questo libro è stato



GIOVANNA RUSSO KRAUSS

quello di far conoscere una Napoli inedita; ma è sperabile che esso giovi anche a definire il carattere di quel patrimonio artistico e ambientale la cui difesa da parte delle pubbliche autorità si è dimostrata del tutto insufficiente per la inadeguatezza delle leggi e, malgrado la buona volontà, di alcuni uomini» [Pane 1949, 6].



Figg. 7-8: Fotogrammi da *Miti e paesaggi della penisola sorrentina*. (www.archivioluce.com).



Fig. 9: Fotogramma da *L'architettura della penisola sorrentina*. (www.archivioluce.com).

Fig. 10: *Via Krupp a Capri*. (Pane 1982<sup>3</sup>).

Dopo il primo esperimento del 1951, nel 1954 Pane riprende la cinepresa nello stesso tempo in cui lo fa Ragghianti e, mentre questi realizza il critofilm n. 1, l'architetto integra *Napoli conventuale* con *Scale aperte e fabbriche del '700*. L'anno seguente abbandona la scala architettonica per descrivere il paesaggio oggetto dei suoi nuovi studi: di particolare interesse sono infatti i due documentari del 1955, strettamente connessi con l'attività professionale dell'architetto, al tempo impegnato nella redazione del piano regolatore di Sorrento in qualità di coordinatore. Come esprime già il titolo del primo dei due documentari, la pellicola fonde la descrizione del paesaggio naturale e costruito dalla mano dell'uomo, ripreso anche dal mare, con la narrazione di antichi miti locali, mentre *L'architettura della penisola sorrentina* è maggiormente connesso al tema prediletto della rivalutazione dell'architettura rurale, indagata fin dagli anni giovanili ed esaltata già a partire dalla nota trasposizione nel campo dell'architettura della divisione crociana Poesia-letteratura, sottolineando così l'importanza che anche la letteratura architettonica venga tutelata e salvaguardata come parte stessa dell'identità e della storia locale e nazionale.

Se infatti entrambe le pellicole evidenziano come l'architettura locale, rimasta per secoli inalterata grazie anche alla continuità di utilizzo, abbia sfruttato ingegnosamente le condizioni naturali del sito, è nel secondo che la difesa del paesaggio e dell'architettura tradizionale diviene più esplicita, attraverso le ammonizioni della voce narrante contro edifici fuori scala («dove mai furono elevati muri alti più di tre piani [...] la più recente edilizia minaccia di alterare un ambiente che fino a ieri poteva dirsi perfetto») e contro le imitazioni stilistiche della «irriproducibile ingenuità di rustiche mura [...] che purtroppo non poche ville moderne vanno leziosamente imitando». Conclude quindi il narratore: «si è creduto, e ancora da molti si crede, che per rispettare un ambiente e intonarsi ad esso non possa farsi cosa più saggia che ripeterne le forme, mentre è proprio questo che ogni seria esperienza d'arte suggerisce di non fare».

## Conclusioni

Nonostante la diversa formazione e l'età anagrafica (Pane nato nel 1897; Ragghianti nel 1910) - che ha certamente influenzato il differente modo di porsi nei confronti del regime e dei governi post-fascisti - tra i due studiosi sono evidenti numerose analogie: all'impegno civile, al rinnovamento delle rispettive discipline, all'ampliamento dell'attenzione dall'opera d'arte al paesaggio e agli episodi cosiddetti "minori", entrambi gli studiosi hanno accompagnato la produzione di cortometraggi di carattere scientifico, seppur con un intento divulgativo. Per l'architetto, in linea con il suo percorso di studioso, i documentari passano progressivamente dall'architettura al paesaggio, terminando con *Una strada come opera d'arte*, che, attraverso la celebrazione di via Krupp a Capri, mostra le potenzialità della mano dell'uomo di armonizzarsi e rendere ancora più bello il paesaggio naturale, anche con una "semplice" strada. Al contrario Ragghianti concentra il tema paesaggistico e poi urbano ai primi critofilm, in stretta continuità con l'attenzione alla pianificazione che aveva segnato le esperienze politiche dell'immediato dopoguerra. Per entrambi gli studiosi il 1954-1955 è il momento in cui integrare gli articoli di denuncia su «*seleArte*» e «*Il Mondo*» con la realizzazione di filmati che raggiungano un pubblico più ampio e sollecitino la difesa condivisa delle città e del paesaggio, sposando quanto affermato da Edoardo Cosenza nel 1953: «La difesa del paesaggio è compito dei cittadini» [Cosenza 1953, 3], cercando, come ha evidenziato Leonardo Ciacci, «di trasformare lo spettatore passivo in cittadino consapevole, in sostenitore attivo di un progetto comune riconosciuto come proprio» [Ciacci 2001, 182]. Tuttavia se l'obiettivo di Ragghianti è maggiormente la sensibilizzazione e il coinvolgimento della cittadinanza e delle istituzioni verso la tutela, per Pane non è secondario uno scopo maggiormente scientifico di supporto alle proprie attività di ricerca, già segnate dallo stretto rapporto saggistica-fotografia e adesso anche filmografia. La cinematografia rappresenta, quindi, un mezzo attraverso il quale i due studiosi possono integrare l'interpretazione della realtà presente con la denuncia delle criticità, come cittadini attivamente impegnati, e con lo studio di soluzioni adeguate, quali professionisti in grado di presentare proposte meditate e studiate. Un risultato questo che sembrò concretizzarsi poco dopo la realizzazione delle pellicole, quando - nel 1956 - si diede avvio ai lavori della Commissione Marangone, nominata proprio grazie all'impegno di Ragghianti, il quale, fin dalla seduta inaugurale del 22 marzo 1956, propose la nomina di Pane per lavorare immediatamente allo studio della riforma della legislazione urbanistica<sup>3</sup>. Tuttavia, con grande disappunto di Pane e

GIOVANNA RUSSO KRAUSS

Ragghianti<sup>4</sup>, il primo riuscì solo a collaborare in qualità di esperto e la stessa commissione venne sciolta nel 1958 senza che i lavori fossero stati portati a conclusione.

Testimoniare-interpretare, criticare-denunciare e riformare-proporre sono quindi i binomi che caratterizzano l'esperienza registica di Pane e Ragghianti verso la metà degli anni Cinquanta. I loro film costituiscono oggi preziose testimonianze di una fase storica italiana segnata dal grande impegno civile degli studiosi che tentarono con ogni mezzo, anche quello cinematografico, di mettersi al servizio del Paese per tutelarne dalla speculazione e dal malaffare diffuso.

## Bibliografia

- BRUNETTI, F. (1986). *L'architettura in Italia negli anni della ricostruzione*. Firenze: Alinea, *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione* (2000). Milano: Charta.
- CASIELLO, S. PANE, A. RUSSO, V. (a cura di) (2010). *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*. Venezia: Marsilio.
- CIACCI, L. (2001). *Progetti di città sullo schermo. Il cinema degli urbanisti*. Venezia: Marsilio.
- COSENZA, E. (1953). *La difesa del paesaggio è compito dei cittadini*, in «L'Unità», 25 novembre 1953, p. 3.
- COSTA, A. (1995). *Carlo L. Ragghianti i critofilm d'arte*. Udine: Campanotto.
- DE SIMONE, A. L. (2014). *Carlo Doglio*, in *Il cinema degli architetti*, a cura di TRIONE, V. Milano: Johan&Levi.
- MANGONE, F. (2014). *Roberto Pane*, in *Il cinema degli architetti*, a cura di TRIONE, V. Milano: Johan&Levi.
- PANATO, E. (2013). *Il contributo di Carlo L. Ragghianti nella Ricostruzione postbellica*. Lucca: Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte.
- PANE, R. (1949). *Napoli imprevista*. Torino: Einaudi.
- PANE, R. (1951). *Il paesaggio indifeso*, in «Il Mondo», III, 51, 22 dicembre 1951, p. 5.
- PANE, R. (1954). *Capri*. Venezia: Neri Pozza. Nell'edizione 1982<sup>3</sup>, Napoli: Gallina editore.
- PANE, R. (1955). *Sorrento e la costa*. Napoli: Ed. Scientifiche Italiane.
- PICONE, R. (2014). *Paesaggio naturale e patrimonio costruito in costiera sorrentino-amalfitana. Conoscenza e tutela nel Novecento attraverso la fotografia, la grafica e i cortometraggi*. In *Città mediterranea in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette Novecento*. A cura di BUCCARO A., DE SETA, C. Napoli: Ed. Scientifiche Italiane. PP. 1169-1182.
- RAGGHIANI, C. L. (1953). *Si distrugge l'Italia*, in «seleArte», II, 9, novembre-dicembre 1953, pp. 43-48, ripubblicato in *Carlo Ludovico Ragghianti. Il valore del patrimonio culturale: scritti dal 1935 al 1987*, a cura di NALDI, M. PELLEGRINI, E. (2010) Pisa: Felici.
- TRIONE, V. (2014). *Il cinema degli architetti*, Milano: Johan&Levi.
- ZEVI, B. (1948). *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Torino: Einaudi. Nell'edizione 2000, Torino: Comunità.

## Note

<sup>1</sup> Lucca, Archivio Fondazione Ragghianti, *Carteggio generale*, f.lo Papini, Roberto.

<sup>2</sup> Lucca, Archivio Fondazione Ragghianti, *Carteggio generale*, f.lo De Angelis d'Ossat, Guglielmo.

<sup>3</sup> Lucca, Archivio Fondazione Ragghianti, *Carteggio generale*, f.lo Pane, Roberto.

<sup>4</sup> Lucca, Archivio Fondazione Ragghianti, *Carteggio generale*, f.lo Pane, Roberto.