

COLLANA RICERCA E DOCUMENTAZIONE / 19

Fondazione Aldo Della Rocca



# CITTÀ DI PELLICOLA

IL CINEMA ITALIANO  
E LO SPAZIO URBANO (1930-1975)

*a cura di*  
**Francesco D'Asero**

*contributi di*  
Pietro Ammaturo, Nicolas Bilchi, Giovanna Caico,  
Michelangelo Cardinaletti, Francesco D'Asero, Bruno Filippo Lapadula,  
Francesca Lapadula, Livio Lepratto, Leonardo Magnante, Saverio Marzullo,  
Fabio Melelli, Lucia Rita Vitali



  
aracne



Collana “Ricerca e Documentazione”

Fondazione Aldo Della Rocca  
Ente Morale per gli Studi di Urbanistica

*Direttore*

Gian Aldo Della Rocca

Presidente della Fondazione Aldo Della Rocca

*Comitato scientifico*

Lucio CARBONARA

Alessandro CASTAGNARO

Massimo CLEMENTE

Roberto CONVERTI

Gabriella ESPOSITO DE VITA

Carola HEIN

Bruno Filippo LAPADULA

Marco MARTINIELLO

Bianca PETRELLA

Flavia PICCOLI NARDELLI

Elodia ROSSI

Antonio URICCHIO

*Segreteria redazionale*

Roberta PITINO

Sede

Via degli Orti Gianicolensi, 5 – 00152 Roma

Tel: 06/68131869

[fondazionealdodellarocca@gmail.com](mailto:fondazionealdodellarocca@gmail.com)

[pec@pec.fondazionealdodellarocca.it](mailto:pec@pec.fondazionealdodellarocca.it)

[www.fondazionealdodellarocca.it](http://www.fondazionealdodellarocca.it)

## Collana “Ricerca e Documentazione”

Collana di divulgazione e approfondimento dei problemi urbanistici

Fondazione Aldo Della Rocca

Ente Morale per gli Studi di Urbanistica  
eretto con decreto Pres. Rep. 5-7-1958 n. 1013



### Presente, passato e futuro di una collana

La Collana “Ricerca e Documentazione” si rinnova con un Comitato Scientifico internazionale, una Segreteria Redazionale e con la valutazione dei saggi scientifici attraverso un processo di *double-blind peer review*.

In questo modo prosegue la promozione degli studi urbanistici, iniziata quasi settanta anni fa dalla Fondazione Aldo Della Rocca, attraverso le quattro Collane: “Studi Urbanistici”, “Ricerca e Documentazione”, “Atti”, “Edizioni anastatiche”.

*“L’atto costitutivo della Fondazione Aldo Della Rocca, sorta il 30 marzo 1954 ad opera di un gruppo di amici ed estimatori di mio padre in omaggio alle benemeritenze da lui acquisite nel campo degli studi urbanistici nel corso di una più che ventennale attività di lavoro, e definitivamente eretta in Ente Morale con Decreto del Presidente della Repubblica del 5 luglio 1958, all’art. n. 2 recita che: «La Fondazione ha lo scopo di promuovere, incoraggiare e diffondere gli studi urbanistici nelle forme più opportune e particolarmente mediante pubblicazioni, manifestazioni culturali e assegnazioni di premi a cultori di quegli studi».*

*Nel corso della sua vita, che ormai si avvicina ai 30 anni [oggi 70], la Fondazione ha tenuto fede a questo suo dovere impegnandosi, nei limiti delle sue forze (di uomini e di mezzi), a bandire ogni due anni un concorso nazionale per monografie su temi di attuale e rilevante interesse nel campo degli studi urbanistici e promuovendo una serie di incontri, dibattiti e seminari sempre su temi di estrema attualità. I concorsi hanno infine trovato la loro definitiva conclusione nella pubblicazione dei lavori vincitori e giudicati meritevoli di pubblicazione nella Collana “Studi Urbanistici”; le altre attività, invece, nella Collana “Atti”.*

*Da alcuni anni, tuttavia, si stava facendo strada nell’ambito del nostro Consiglio di Amministrazione la volontà e la necessità di ampliare il campo delle iniziative in modo da fornire al pubblico degli studiosi, degli amministratori e dei progettisti un vero e proprio “Servizio di documentazione” su una serie di problemi e pratiche operative che affiancasse il campo dell’attività puramente teorica rappresentato dalle due Collane della Fondazione.*

*È da tale volontà che nasce questa terza Collana dal titolo «Ricerca e Documentazione», di cui mi è stata affidata la responsabilità della direzione. Essa si apre con un mio studio che, con estremo piacere, ho voluto e potuto offrire alla Fondazione.*

*L'idea iniziale di questo lavoro non è comunque da attribuirsi del tutto al suo autore, ma anche al Prof. Valerio Giacomini prematuramente scomparso nei primi giorni del 1981.*

*Era stato il Prof. Valerio Giacomini, infatti, che, nel mese di novembre del 1980, aveva a me esposto, quale rappresentante della Fondazione Aldo Della Rocca presso la Commissione Italiana del Programma UNESCO MAB di cui lo stesso Giacomini era Presidente, la sua idea di continuare la collaborazione da tempo iniziata con un Seminario sulla progettazione dei percorsi e delle aree pedonali nell'ambiente urbano.*

*Il rapporto di collaborazione che si era instaurato fra la Fondazione Aldo Della Rocca e la Commissione Italiana del MAB aveva già dato i suoi primi frutti con la stampa degli atti del Seminario sul tema de "L'insoddisfazione ambientale negli insediamenti umani" che si era tenuto il 14 ottobre 1979, e già erano intercorsi dei precisi scambi di idee per proseguire lungo la strada imboccata due anni prima con un ulteriore Seminario sul tema "Agricoltura e Urbanistica" che avrebbe dovuto tenersi nei primissimi mesi del 1981.*

*La scomparsa del Prof. Giacomini, purtroppo, ha impedito di portare a termine quanto programmato e il Consiglio di Amministrazione della Fondazione Della Rocca si assunse quindi il compito di procedere indipendentemente nel campo della ricerca e del servizio di documentazione"<sup>(1)</sup>.*

In continuità con la sua storia, le pubblicazioni che afferiscono alla Collana "Ricerca e Documentazione" promuoveranno studi, ricerche e atti di eventi culturali di matrice prevalentemente urbanistica.

Le pubblicazioni saranno incentrate sul tema dello sviluppo sostenibile dei territori e della società in cui analizzare e proporre strategie e strumenti innovativi per la rigenerazione urbana e il governo del territorio, focalizzandosi sugli approcci inclusivi e partecipativi. Gli studi inseriti nella Collana indagheranno, inoltre, i nuovi modelli economici per la sostenibilità e la resilienza e le implicazioni date dai processi di *governance* collaborativa anche con l'ausilio delle ICT.

Ciascun autore è responsabile dei contenuti del proprio saggio, ivi compresi testi, immagini, fonti citate e dati riportati, di cui garantisce la correttezza e l'originalità.

Si fa presente, in caso di eventuale pretesa di diritti per le immagini utilizzate, che questa pubblicazione non ha carattere commerciale essendo posta gratuitamente a disposizione di tutti. Riteniamo pertanto che, per la natura prettamente scientifica e il carattere divulgativo di quest'opera, ogni eventuale pretesa di pagamento per eventuali diritti debba considerarsi inappropriata.

---

(1) Dalla introduzione al primo volume *La progettazione pedonale: teoria, politiche e tecniche di intervento*, Gian Aldo Della Rocca, Cedam, 1984.

# Città di pellicola

Il cinema italiano  
e lo spazio urbano (1930-1975)

*a cura di*

Francesco D'Asero

*contributi di*

Pietro Ammaturo, Nicolas Bilchi, Giovanna Caico,  
Michelangelo Cardinaletti, Francesco D'Asero, Bruno Filippo Lapadula,  
Francesca Lapadula, Livio Lepratto, Leonardo Magnante,  
Saverio Marzullo, Fabio Melelli, Lucia Rita Vitali





DIREZIONE GENERALE  
EDUCAZIONE,  
RICERCA E  
ISTITUTI CULTURALI

La pubblicazione è stata realizzata grazie al contributo concesso  
dalla Direzione generale Educazione, ricerca e istituti culturali del Ministero della Cultura.



©

ISBN  
979-12-218-2560-2

PRIMA EDIZIONE  
**ROMA** 3 LUGLIO 2026

# Indice

- 9     *Introduzione*  
      di FRANCESCO D'ASERO

## PARTE PRIMA

### *Fondamenta. Sguardi e scritture*

- 15    Film memoria della città  
      di BRUNO FILIPPO LAPADULA
- 25    Città – esterno giorno  
      di GIOVANNA CAICO

## PARTE SECONDA

### *Strutture. Volumi, luci, suoni e conformazioni*

- 35    Telefoni bianchi, città nere. Architetti-scenografi nel cinema del ventennio  
      di FABIO MELELLI
- 51    “Luci (e ombre) della città”. Fenomenologie e immaginari  
      dell’illuminazione urbana nel cinema neorealista  
      di LIVIO LEPRATTO
- 75    Comporre la città. Mario Nascimbene e il paesaggio sonoro di *Roma ore 11*  
      di MICHELANGELO CARDINALETTI

- 93 La città sospesa. Il Palazzo della Civiltà italiana come spazio mediale dell'EUR  
di LUCIA RITA VITALI

PARTE TERZA

*Topografie. Paesaggi e stratificazioni*

- 113 Quattro passi fra le *cupole*. Note sulla città di Alessandro Blasetti nelle commedie degli anni Cinquanta  
di FRANCESCO D'ASERO
- 131 *Vivo ergo sum*. Rappresentazione dell'abitabilità (extra ed intra) urbana nei film di Vittorio De Sica  
di PIETRO AMMATURO
- 151 La città si spoglia. Le metropoli spettacolarizzate dei primi *mondo movies*  
di FRANCESCA LAPADULA, SAVERIO MARZULLO
- 169 Scoprendo l'America. La città statunitense vista dal cinema italiano degli anni Sessanta  
di NICOLAS BILCHI
- 187 «Come solide ragnatele». Parapsicologia e topografia del trauma nello spazio urbano di *Profondo rosso*  
di LEONARDO MAGNANTE
- 205 *Gli autori*

## Introduzione

FRANCESCO D'ASERO

Il testo che avete tra le mani prende avvio dal convegno *Linguaggi della spazialità nel cinema di Goffredo Alessandrini e Alessandro Blasetti*, tenutosi il 10 ottobre 2022. L'iniziativa è stata patrocinata dalla Fondazione Ignazio Buttitta di Palermo, impegnata nella tutela e conservazione del patrimonio culturale, in particolare siciliano, e dalla Fondazione Aldo Della Rocca di Roma, attiva nella promozione e diffusione degli studi urbanistici.

A partire da quel momento di confronto, il presente volume rielabora e approfondisce alcuni dei temi emersi nel corso della giornata di studi, affiancandoli a saggi inediti e collocandoli entro una più ampia prospettiva storico-teorica dedicata al rapporto tra rappresentazione e spazio urbano nel cinema italiano.

Pur muovendo dalle filmografie di Alessandrini e Blasetti – con quest'ultimo a fare da *fil rouge* in diversi contributi qui raccolti – l'analisi non si limita al solo perimetro delle opere dei due autori. L'indagine si estende infatti a una serie di casi significativi che consentono di interrogare, in chiave comparativa e diacronica, le modalità attraverso cui la produzione nazionale ha costruito, interpretato e progressivamente ridefinito l'immagine della città, facendone ora scenario, ora protagonista, ora riflesso delle tensioni storiche e sociali del Novecento.

La configurazione del volume rispecchia questa articolazione tematica e si sviluppa in tre sezioni – ovvero *Fondamenta*, *Strutture* e *Topografie* – che delineano altrettanti livelli di analisi del rapporto tra cinema e città: rispettivamente lo sguardo e la scrittura; la costruzione e la composizione; la stratificazione e l'attraversamento degli spazi urbani.

La prima parte si concentra sulle premesse di ordine metodologico della ricognizione. A inaugurare la riflessione è Bruno Filippo Lapadula, che rileva nel film una memoria territoriale, adottando il punto di vista dell'urbanista e considerando le immagini in movimento come documenti capaci di conservare morfologie, assetti territoriali, trasformazioni paesaggistiche e tensioni sociali. La città qui emerge simultaneamente come scenario, soggetto e metafora, e le immagini filmiche diventano strumenti attivi per leggere e comprendere le trasformazioni culturali. A muovere dal medesimo gesto della scrittura e della progettazione, ma ribaltandone la prospettiva dall'interno del processo creativo cinematografico, è il contributo di Giovanna Cairo, che indaga la dimensione narrativa della spazialità evidenziandone la funzione drammaturgica: la città come interlocutrice silenziosa dei personaggi, come tessuto emotivo che riflette e amplifica sentimenti, desideri, solitudini.

La seconda parte, invece, analizza le strutture che traducono la città in esperienza audiovisiva, proponendo una pluralità di approcci complementari. Fabio Melelli concentra l'attenzione sugli architetti-scenografi nel cinema del ventennio fascista, mostrando come le ricostruzioni urbane nei film del periodo abbiano elaborato una vera e propria estetica della modernità. La città, ricostruita nei teatri di posa o colta nei suoi spazi reali, diventa così architettura cinematografica, organismo visivo che guida lo sguardo e struttura la narrazione. Segue il contributo di Livio Lepratto, che approfondisce, favorendo il focus sul cinema neorealista, il ruolo della luce (e delle ombre) nella costruzione dell'immagine urbana, interrogando tale dimensione come elemento capace di trasformare la percezione dello spazio e di modulare il senso drammatico dei luoghi. Valicando la superficie del visibile e inscrivendo la riflessione in quella dell'*ascoltabile*, Michelangelo Cardinaletti esplora poi la dimensione sonora dello spazio metropolitano attraverso l'analisi di un singolare caso di studio, *Roma, ore 11* (1952) di Giuseppe De Santis, in cui la partitura musicale e l'uso del suono concreto contribuiscono a costruire un paesaggio acustico che integra l'immagine e restituisce la capitale come ambiente sensorialmente stratificato. Completa la sezione il saggio di Lucia Rita Vitali, che affronta la "città sospesa" attraverso la disamina del Palazzo della Civiltà Italiana e del quartiere romano EUR, intesi come ambienti situati tra realtà e astrazione, tra memoria storica e proiezione utopica, tra solidità materiale e tensione simbolica, accendendo i riflettori sull'urbe come spazio di esperienza e rappresentazione.

La terza parte, infine, si focalizza sulle geografie della città prodotte dal cinema italiano e sull'analisi dei percorsi e delle interpretazioni che ne costituiscono l'identità. L'approfondimento muove dall'esame di una porzione spe-

cifica della filmografia di Blasetti, le commedie degli anni Cinquanta, per poi estendersi, nei parametri dello stesso decennio, attraverso le osservazioni di Pietro Ammaturo, all'opera di Vittorio De Sica. Nello specifico, quest'ultimo studio mostra come l'abitare non si esaurisca nella dimensione meramente funzionale, ma si configuri, nel rapporto tra soggettività e spazio, come una categoria esistenziale, capace di restituire la città come campo di relazioni, percezioni e significati sociali. A seguire, l'intervento di Francesca Lapadula e Saverio Marzullo esplora la spettacolarizzazione della metropoli nei *mondo movies* italiani. Tornando sulla "linea Blasetti", lo scritto congiunto analizza come *Europa di notte* (1959) e i suoi epigoni trasformino la città in palcoscenico, mettendo letteralmente "a nudo" le dinamiche culturali e di costume del boom economico. A questo itinerario si affianca il contributo di Nicolas Bilchi, che sposta l'asse dell'indagine oltre i confini nazionali per interrogare la scrittura della città nordamericana nei film italiani girati negli Stati Uniti negli anni Sessanta, mostrando come essa venga risemantizzata dallo sguardo italiano secondo modalità oscillanti tra fascinazione e disillusione. Chiude il volume l'affondo di Leonardo Magnante, dedicato a *Profondo rosso* di Dario Argento, che indaga la funzione estetico-formale dello spazio urbano all'interno del celebre thriller del 1975, collocandolo nel più ampio orizzonte dell'"occultura" italiana degli anni di piombo. La città, concepita come un collage tra Roma, Torino e Perugia, non si limita a fungere da sfondo, ma diviene un organismo soggettivo, in grado di riflettere le tracce memoriali dei personaggi e di proiettare in scena il loro passato traumatico.

Il sentiero proposto conduce a una riflessione sullo spazio urbano come luogo di significato, esperienza e memoria, e legge la città attraverso le immagini cinematografiche che la rappresentano. Ma questa è soltanto la mappa: i percorsi si sviluppano nei testi che seguono, tra forme, relazioni e orizzonti di senso.

Il curatore desidera ringraziare la Fondazione Aldo Della Rocca, in particolare nelle persone di Gian Aldo Della Rocca e Roberta Pitino, per aver creduto nel progetto e accompagnato la stesura di questo volume. Un sentito ringraziamento va poi a Bruno Filippo Lapadula, per aver orientato la struttura dell'indice e per il costante supporto, e a Saverio Marzullo per il fondamentale contributo redazionale che ha reso possibile la cura dei saggi.



PARTE PRIMA

*Fondamenta.*  
*Sguardi e scritture*



## Film memoria della città

BRUNO FILIPPO LAPADULA

Fin dalle origini del cinema, la città non è mai stata un semplice sfondo, ma si è rivelato elemento primario, dispositivo narrativo e autentica metafora: le immagini in movimento ne custodiscono e tramandano la memoria urbana. La macchina da presa si configura così come un prezioso strumento storico-sociologico, capace non solo di testimoniare l'evoluzione del paesaggio, ma anche di interpretarne le dinamiche e di prefigurare le metropoli del futuro. Approfondendo l'articolato rapporto tra Settima arte e tale contesto<sup>(1)</sup>, il percorso delineato nelle successive sezioni del volume nasce da un'iniziativa convegnoistica e dallo scambio scientifico tra la Fondazione Ignazio Buttitta, con sede a Palermo, e quella romana intitolata ad Aldo Della Rocca<sup>(2)</sup>, attiva da oltre settant'anni nel campo degli studi urbanistici.

---

(1) Alcuni aspetti del complesso rapporto tra *immagini e spazi urbani* sono oggetto della manifestazione e della rassegna di film che da quattro anni si svolgono presso la Casa dell'Architettura di Roma e che, nel 2025 è stata intitolata *La città come scenografia del quotidiano*. Al tema sono stati dedicati numerosi studi e pubblicazioni, tra i più recenti, si vedano: M. BERTOZZI, *L'immaginario urbano nel cinema. La veduta Lumiere*, Clueb, Bologna 2001; M.L. FAGIANI, *Città, cinema, società. Immaginari urbani negli USA e in Italia*, FrancoAngeli, Milano 2008; S. ARCAGNI, *Oltre il cinema. Metropoli e media*, Kaplan, Torino 2010; O. IARUSSI, *Andare per luoghi del cinema*, il Mulino, Bologna 2017; F. SCHIAVO, *Lo schermo trasparente. Cinema e città*, Castelvevchi, Roma 2022; A. VERGARI, *Caleidoscopi urbani. Metamorfosi del City Symphony Film tra modernità e postmodernità*, Mimesis, Sesto San Giovanni (MI) 2024.

(2) Per la Fondazione Della Rocca, questo progetto rappresenta la naturale prosecuzione di un percorso di ricerca avviato nel 2022 con la pubblicazione del volume dedicato ai giardini romani, all'interno della collana Ricerca e Documentazione. In quell'occasione, un'intera sezione, intitolata *Roma e i suoi Giardini nella Settima Arte*, ha approfondito il rapporto tra il verde urbano e il cinema, indagando i film girati nei parchi pubblici della città. Cfr. G.A. DELLA ROCCA (a cura di), *Giardini a Roma. Un nuovo modo per scoprire venti secoli di giardini romani*, Aracne, Roma 2022.

La Fondazione Della Rocca era stata creata, infatti, nel 1954 a Roma da un gruppo di docenti universitari, professionisti, imprenditori e amministratori, per ricordare l'urbanista Aldo Della Rocca, prematuramente scomparso, e proseguirne l'attività di studio dell'Urbanistica che in quell'epoca d'intensa ricostruzione delle città e delle infrastrutture nel territorio, dopo le distruzioni della seconda guerra mondiale, appassionava molto più di oggi gli addetti ai lavori.

Erano animati tutti dalla stessa sensibilità intellettuale e dalle stesse preoccupazioni, per il degrado della qualità della vita e la mancata tutela dell'ambiente urbano e rurale, che si ritrovano in tanti film del neorealismo italiano<sup>(3)</sup>. Purtroppo i sogni con cui immaginavano, a partire dalla seconda metà degli anni Quaranta, di progettare nuove città a misura d'uomo, dotarle di servizi, spazi attrezzati, verde urbano e sistemi di trasporto efficienti e di garantire una diffusa qualità dell'Architettura, si infransero nei venti anni successivi. Così, nel 1963, il regista Francesco Rosi<sup>(4)</sup> poteva girare *Le mani sulla città* e vincere il Leone d'oro alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, raccontando gli effetti devastanti della speculazione edilizia e della corruzione politica nella città di Napoli che si erano sovrapposti ai bombardamenti aerei e ai cannoneggiamenti navali degli alleati.

Napoli non era stata l'unica città italiana a essere gravemente colpita dalla guerra. Interi quartieri urbani erano stati distrutti a Bologna, Genova, Milano, Torino e Roma insieme a strutture strategiche come reti ferroviarie, strade, porti, centrali elettriche e impianti industriali.

Napoli rappresentava, però, da tutti i punti di vista un caso emblematico. Nel cartello finale del film vi era scritto che «I personaggi e i fatti qui narrati sono immaginari, autentica è invece la realtà sociale e ambientale che li produce». In altre parole si afferma che le immagini del film sono più reali dei personaggi.

---

(3) M. VERDONE, *Il cinema neorealista, da Rossellini a Pasolini*, Celebes, Trapani 1977.

(4) Per questo film il Politecnico di Torino ha conferito al regista Francesco Rosi (1922-2015), nel 2001, la laurea *honoris causa* in Architettura e l'Università di Reggio Calabria, nel 2005, in Pianificazione territoriale, urbanistica e ambientale.



*Le mani sulla città*, Francesco Rosi, 1963

Oggi l'Urbanistica condizionata da una distorta e insostenibile crescita economica – che si basa su strumenti come: il prodotto interno lordo, la cartolarizzazione, il condono, la contrattazione, la deregolazione, ecc. – ha messo ulteriormente in crisi la disciplina storica dei piani e dei progetti. Lo dimostra, se ce ne fosse bisogno, la scomparsa di molte cattedre di Urbanistica dalle università italiane.

Questo modo di gestire il territorio rende totalmente indifesi i caratteri paesaggistici, spesso di grande qualità, dei centri storici e delle campagne che ancora circondano le nostre città<sup>(5)</sup>, dove i tanti film che vi sono stati girati<sup>(6)</sup> restano, imbarazzanti e imbarazzati, testimoni del degrado.

Tra i molti esempi, basterà solo ricordare le immagini, che risalgono al 1938, del paesaggio dell'Agro Romano – vasta area rurale in parte pianeggiante e in parte collinare che circonda Roma – allora ancora incontaminato, girate quasi novanta anni fa dal regista Alessandro Blasetti con il primo cortometraggio italiano a colori, realizzato utilizzando la tecnologia Technicolor: *Caccia alla volpe nella campagna romana*<sup>(7)</sup>.

Le immagini ci riconsegnano un paesaggio, un ambiente naturale e una società che semplicemente non esistono più e delle quali, probabilmente, non sapremmo immaginare nemmeno l'esistenza.

(5) C. DE SETA, *Storia d'Italia. Annali, Il paesaggio*, Einaudi, Torino 1997.

(6) S. BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002.

(7) Il documentario, della durata di 20 minuti, era stato prodotto da Leonardo Film, World Window e United Artists.

Perché queste affascinanti tracce del passato oggi siano ancora comprensibili, si deve necessariamente ricorrere ai filmati che, grazie alla loro complessità di voci, suoni, colori e movimenti, diventano per noi dei documenti straordinari e indispensabili, forse più importanti ed efficaci delle fotografie, delle narrazioni scritte e, persino, delle testimonianze orali.

Le città e le campagne, non solo hanno fornito al cinema scenari spesso straordinari, ma i film conservano nel tempo i paesaggi urbani e rurali in cui gli attori, protagonisti delle storie narrate da registi famosi o meno noti, hanno interpretato le loro vicende umane rendendole visibili attraverso lo scorrere delle immagini.

Il rapporto tra cinema e città, dunque, è sempre stato, sin dalle origini della Settima Arte, profondo e stratificato. La città è, nello stesso tempo, scenario, soggetto, mezzo narrativo e metafora. Le immagini in movimento non si limitano a rappresentare uno spazio urbano, ma lo selezionano in relazione alla storia, lo interpretano e lo utilizzano in funzione della trama. Per lo studioso, poi, rendono il film una fonte preziosa e indelebile – tranne sciagurati incidenti – d'informazioni per la Storia dell'Urbanistica, la Pianificazione urbana e regionale e la Sociologia urbana.

Basti pensare che la città stessa, quando è utilizzata come sfondo narrativo, contribuisce spesso anche solo con il suo nome – in cui si sono sedimentate le fasi e i caratteri della sua storia – a introdurre e sostenere una vicenda. Anche se sono considerati aspetti stereotipati, ogni città ha, come un personaggio, un ruolo e una propria psicologia: Berlino è distruzione e rinascita; Los Angeles è traffico e dispersione abitativa; Milano è efficienza e solitudine; Napoli è vitalità e contraddizione; New York è modernità e verticalità; Parigi è romanticismo e malinconia; Praga è mistero e introspezione; Roma è monumentalità e decadenza; ecc.

Quando si riflette, poi, alla funzione delle singole immagini di una città, presenti in un film, queste possono essere: dei set, dove il direttore della fotografia riesce a ricavare straordinari effetti estetici; o semplici *spazi* fisici, in cui avvengono le riprese; o avere un *ruolo* significativo e contribuire esplicitamente allo svolgersi della storia. Nel primo caso si tratta spesso di *location*, luoghi reali non costruiti apposta e che esistono prima delle riprese, anche se possono essere adattati, ma che diventano, soprattutto nel tempo, fortemente simbolici. Nel secondo sono *contenitori* quasi anonimi dove si muovono i personaggi e si svolgono le azioni. Nel terzo sono delle *scenografie* – termine di origine greca, che significa rappresentazione della scena, e il cui uso comincia nel Rinascimento – ac-

curatamente scelte o addirittura progettate e costruite per creare un ambiente speciale.

All'interno di questo schema esistono infinite varianti. Si passa da città che sono luoghi che restano impersonali e, di fatto, sono dei *non-luoghi* anonimi a città che sono quasi coprotagoniste o antagoniste degli interpreti se non addirittura il protagonista principale del film.

In ogni caso, quando la città è un personaggio attivo, le sue caratteristiche diventano una componente essenziale e insostituibile del film. Nella fattispecie, forse più evidente, della fantascienza, per esempio, le *scenografie* impongono la loro presenza, condizionano la storia e sono anticipazioni di città, e delle relative società distopiche, immaginate nel futuro, rappresentando, chiaramente, l'exasperazione di alcune problematiche del mondo contemporaneo.

Spesso, in questa tipologia di film, la città non solo è un insidioso labirinto o il nascondiglio dei nemici ma essa stessa è il *mostro* che il protagonista deve combattere. Basti considerare, per esempio, il ruolo che svolge *Metropolis* nell'omonimo film diretto dal regista austriaco Fritz Lang nel 1927, che raffigura una città industriale dell'anno 2026 – curiosa coincidenza – in cui esce questo libro.

Dove, obiettivamente, la città – immaginata dagli scenografi tedeschi Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht e Otto Hunte che ha lavorato anche a *Il Dottor Mabuse (Dr. Mabuse, der Spieler)*, Fritz Lang) del 1922 e all'*Angelo azzurro (Der blaue Engel)*, Josef von Sternberg) del 1930 – non è solo uno sfondo ma, come si è detto, uno dei protagonisti principali del film. Un ruolo che diventa drammaticamente evidente quando la città si trasforma in un organismo vivente con una presenza, un aspetto e un ruolo molto forti che sono: simbolici di divisione sociale e alienazione umana; narrativi del luogo dove si manifestano tensioni e conflitti; ed espressivi di un'estetica sciocante e di una severa critica politica.

Tanto è vero che la città-personaggio prende vita e si trasforma in un Moloch capace di divorare gli operai addetti al suo funzionamento.

Lo stesso si può affermare per la Los Angeles nel film *Blade Runner*, diretto dal regista britannico Ridley Scott nel 1982, che rappresenta una città super tecnologica del 2019 dove, sui megaschermi che nascondono le pareti degli edifici, compaiono volti giganteschi. Non pubblicità ma facce dell'organismo urbano che imprigiona e condiziona la vita dei suoi abitanti. Le facce iperrealistiche, che parlano senza interagire con gli umani, non sono decorazione ma paesaggio urbano che è autonomo e indifferente alla vita dei minuscoli esseri che brulicano ai livelli inferiori.

Questi film, e tanti altri che si potrebbero ricordare, sono modelli di estremo interesse non solo per chi studia l'evoluzione della città ma per gli stessi progettisti quando sono dei visionari: come l'architetto italiano Paolo Soleri alorché ha proposto città basate su l'Arcologia (fusione tra Architettura ed Ecologia). Le sue sono città *iperdense* progettate: per massimizzare le interazioni tra gli esseri umani che le abiteranno; per ottimizzare i collegamenti e l'accesso ai servizi; per minimizzare l'uso di energia e il consumo di suolo; per ridurre l'inquinamento dell'ambiente e aumentare gli scambi positivi con la natura circostante. Una vera e propria *eutopia* (utopia felice) costruita che si contrappone alla *distopia* (utopia infelice) della metropoli contemporanea.

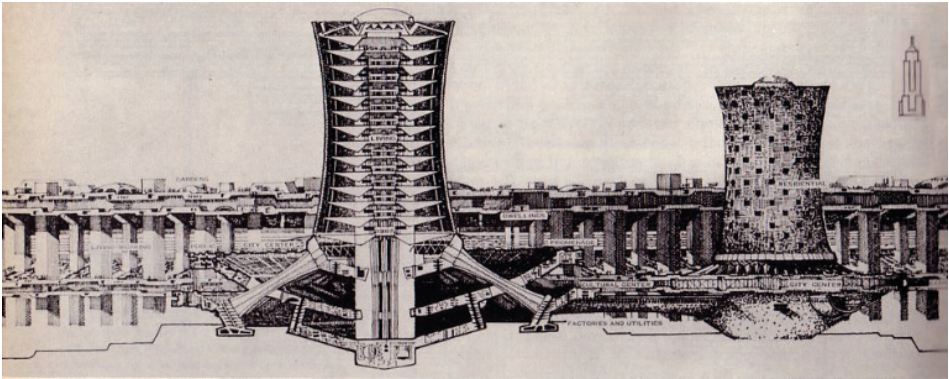
La vicinanza tra il mondo dell'Architettura e quello del Cinema è provata proprio da Paolo Soleri che ha sviluppato le sue idee lavorando come consulente per il film *Megalopolis* del 2024 del regista statunitense Francis Ford Coppola. Dove un architetto visionario vuole ricostruire la città di New Rome che fonde l'antica Roma con la New York contemporanea. Una città negativa e degradata rappresentata dal grande regista, che nel 1979 aveva girato un capolavoro come *Apocalypse Now*, un'odissea allucinata in un mondo sconvolto dall'orrore della guerra.

A differenza di *Apocalypse Now*, però, il film *Megalopolis* è stato un fallimento per il pubblico e gran parte della critica, evidentemente, poco interessati al tema. Il giornalista italiano Sergio Sozzo è stato uno dei pochi che ha apprezzato un «Cinema ancora alla ricerca del materiale con cui modellare il futuro»<sup>(8)</sup>. Che ha incluso, quindi, il film tra quelli in grado di proporre modelli originali e innovativi per un'utopica città futura.

Quando la città o le sue parti sono vere e proprie *scenografie* viventi, si assiste quasi al proseguimento di un'evoluzione che dura da secoli. Il teatro greco conosceva solo una scena fissa; il teatro romano cercava con fondali dipinti e macchine di essere coerente con il genere; nel Rinascimento la scenografia diventa parte attiva del racconto con effetti sempre più sorprendenti; nel teatro moderno diviene realistica e contribuisce a definire la psicologia dei personaggi attraverso il simbolismo; mentre nell'avanguardia e nel teatro contemporaneo la scenografia, anche se astratta, cerca di rappresentare gli stati d'animo, i conflitti e la natura stessa degli eventi, diventando, come si è detto, protagonista della storia. Quindi, anche se la scena si svuota, assume un ruolo sempre più importante.

---

(8) S. Sozzo, *Megalopolis*, di Francis Ford Coppola, in «Sentieri selvaggi», 16 maggio 2024. L'articolo è disponibile al seguente link: <https://www.sentieriselvaggi.it/megalopolis-di-francis-ford-coppola/> (consultato il 14 novembre 2025).



Paolo Soleri, *Babelnoah*, 1969 (Colasanti Foundation)

Nello stesso modo nei film sono *scenografie*, fortemente simboliche ed evocative, luoghi come le periferie romane del secondo dopoguerra, utilizzate da registi italiani come Pier Paolo Pasolini e Roberto Rossellini.

Ma lo sono, a maggior ragione, anche gli ambienti completamente reinventati della stessa Roma nei film del regista Federico Fellini, dove la città cinematografica, interamente ricostruita negli studi, diventa una metafora e un'iperbole di quella reale.

La città, quindi, non è mai solo uno sfondo ma un vero e proprio *attore* che la prossimità temporale della vicenda rende per noi vivo e attivo. Perché il regista fa in modo, o comunque rende evidente, che lo spazio urbano influisce sui comportamenti, sulle relazioni sociali, sui tempi della vita quotidiana e, in questo modo, la forma della città diventa parte della struttura narrativa.

Per noi, ma a maggior ragione per quelli che vedranno i film nel futuro, più gli spazi urbani sono documentati e attentamente rappresentati, grazie alla magia della macchina da presa, più le immagini in movimento costituiscono uno straordinario patrimonio per coloro che studiano e studieranno la città siano essi storici, urbanisti o sociologi urbani.

L'urbanista Gabriele Scimemi<sup>(9)</sup>, nei primi anni Settanta, raccomandava a noi, giovani assistenti, di osservare con attenzione i vecchi film per ritrovare

(9) Gabriele Scimemi (1928-2007), architetto e ingegnere, è stato professore di Urbanistica a Venezia, Roma e Padova e, tra le sue molte attività, va ricordato almeno l'incarico che ebbe su mandato del presidente degli USA Jimmy Carter (1924-2024) – particolarmente interessato alle questioni urbanistiche – di dirigere all'OCSE (Organizzazione per la Cooperazione e lo Sviluppo Economico), negli anni Ottanta, un importante programma di ricerca internazionale sui problemi urbani.



*Accattone*, Pier Paolo Pasolini, 1961

le caratteristiche oramai perdute delle città sia dal punto di vista statico che dinamico, quest'ultimo più difficile da immaginare e ricostruire.

Perché il film diventa un documento nel quale – forse per sempre – sono conservate non solo le architetture ma: la morfologia del tessuto; l'aspetto degli edifici; l'uso degli spazi urbani; l'applicazione delle tecnologie; lo svolgimento del traffico; il movimento delle persone; la condizione dei vuoti; la presenza della natura; e, in qualche caso, persino gli effetti degli errori commessi e dei disastri intervenuti.

Non avrei mai immaginato, allora, di dover fare, oggi, la stessa raccomandazione che aveva fatto Scimemi cinquanta anni fa, considerando gli effetti delle guerre su molte sfortunate città del mondo!

L'architetto Gisella Grütter da anni, attraverso un'interessante serie di volumi<sup>(10)</sup> che coniugano la sua professione con la passione per i film, analizza e documenta l'«indissolubile legame», come lei lo definisce, tra cinema e città.

In un suo recente libro ha preso: «in considerazione alcuni film che trattano il cambiamento che le città hanno subito nell'ultima parte del secolo, con il passaggio da città a metropoli»<sup>(11)</sup>. I film scelti confermano il valore di memoria che hanno le immagini oltre, ovviamente, la capacità di fornire l'interpretazione della società che ha prodotto le trasformazioni urbane.

---

(10) Si veda: G. GRÜTTER, *Al cinema con l'architetto. Film visti e commentati da Ghisi Grütter*, voll. 1-5, Timia, Roma 2017-2022.

(11) ID., *“L'ultimo spettacolo” ... in città*, Timia, Roma 2025, p. 146.

Perché scrive Grütter: «Persa la ‘forma urbis’, l’identità della metropoli è oggi affidata a figure parziali, a frammenti emblematici e quella che può raccontare meglio la città, e i diversi modi di abitarla, è forse l’immagine in movimento»<sup>(12)</sup> cioè il cinema.

I film, quindi, non sono solo documenti ma degli strumenti, forse i migliori strumenti, che l’arte e la tecnica hanno messo a disposizione della società contemporanea per conoscere meglio i luoghi in cui vive, se solo volesse utilizzarli per attivare forme di partecipazione.

Non si tratta unicamente di registrare il passato ma di rendere attive e propositive le informazioni. Questo sarebbe un ulteriore passo per utilizzare, in maniera attiva, il rapporto tra cinema e città. I film possono, per esempio, contribuire: a costruire o ricostruire la percezione degli spazi edificati; a confermare l’identità dei gruppi che li abitano; a valutare le scelte fatte dagli amministratori; e persino, concludendo con leggerezza questa riflessione, a inventare un’inedita utopia di plastica colorata, la *Barbieland* del film *Barbie* diretto dalla regista statunitense Greta Gerwig nel 2023, con un «Fondale naturalmente rosa, e colori pastello»<sup>(13)</sup> come ha scritto Grütter.

---

(12) Ivi, pp. 12-13.

(13) Ivi, p. 42.



## Città – esterno giorno

GIOVANNA CAICO

Un buon dialogo in una sceneggiatura è quello che comunica al pubblico oltre le parole, anche il pensiero del personaggio.

Proprio sulla contraddizione tra parole pronunciate e sentimenti nascosti è costruita spesso la tragicità o la comicità di un personaggio, di una situazione o di un'intera vicenda.

Ma dove vivono i pensieri nel cinema?

Nei tempi recenti la spaccatura tra quanto viene espresso a parole e la verità si è fatta profonda.

Si dubita e si cerca molto spesso di decodificare quanto viene ascoltato nell'informazione, nella vita lavorativa, in quella personale.

Tutt'altro processo si sviluppa quando l'essere umano è davanti a uno schermo, di qualunque grandezza esso sia.

Stabilizzato per il tempo necessario lo sguardo davanti a cinema o serie tv, la resa al fluire del racconto e l'interesse ingenuo che si ingenerano nello spettatore rappresentano il primo indispensabile passo.

È a questo punto che, costruita e custodita minutamente da sceneggiatori, registi, attori e maestranze la fedeltà e la fiducia accordata alla storia regala allo spettatore un dono unico: un'onniscienza crescente, quasi divina, su quanto accade sullo schermo.

Mai lo spettatore potrà sperimentare qualcosa di simile nella propria vita personale. Seduto in poltrona al cinema, o sul divano di casa, conquista così una felice pausa dalla vita di ogni giorno e può affrancarsi dalla propria catena di ansie, dai propri doveri, persino da se stesso.

Da questa felice postazione si può seguire un thriller sapendo già chi è il colpevole, o con elevato grado di certezza sospettare un presunto colpevole e appassionarsi allo svelamento imminente.

Nutrito da un crescente e opportuno numero di informazioni, lo spettatore può sentirsi più acuto e intelligente di qualunque investigatore.

Chiunque sia a indagare, lo spettatore sa che avrà sempre qualche informazione in più dei personaggi in scena. E se qualche informazione gli viene negata, sarà solo per rendergliela più appetibile e gratificante più tardi.

Se poi c'è un colpo di scena, basta che la sorpresa sia grande abbastanza da sbaragliare le vecchie supposizioni e suscitare un giusto grado di meraviglia. Nessuno si offenderà, anzi. Lo spettatore sa di essere quello che possiede la prospettiva più ampia, destinata prima o poi a diventare totale. E già se la pregusta.

Oltre a godere dell'onniscienza che il copione regala, gli spettatori possono conoscere direttamente tutte le passioni che animano i personaggi, riaccedendo le proprie, ormai sonnacchiose o dimenticate.

E per quanto le passioni dello schermo siano travolgenti, o inconfessabili, questa volta non c'è da temere danni e conseguenze sulla propria esistenza o rispettabilità.

C'è solo un'unica cosa certa: più a lungo guarda lo schermo, più lo spettatore conoscerà nuovi dettagli della storia, che ormai vive con passione in prima persona.

Si tratta di una piccola febbre, una felice intossicazione, che fa vivere contemporaneamente nel mondo reale e, ancor più, in quello immaginario. Per questo lo spettatore prova sempre più desiderio di andare avanti, avanti, fino all'ultimo fotogramma e allo scioglimento di ogni enigma.

Difficile dire se intanto sia diventato più empatico, capace di amare, virile, giusto, e soprattutto coraggioso. Di certo è diventato disponibile all'ammirazione verso chi queste virtù dimostri di possedere sullo schermo.

Che poi si tratti di non eroi, ma attori, non è importante. Probabilmente per un tot di minuti difficilmente conteggiabili dall'auditel, o dal botteghino, lo spettatore li ha amati incondizionatamente.

In qualche modo lo spettacolo è un grande riposo collettivo e personale, un'assoluzione momentanea e felice da ogni genere di dubbio, una grande, felice pausa dalla lotta per la vita e dal ronzare dei propri pensieri.

Se anche la fine della vicenda non sarà un *happy end*, il risultato sarà comunque una festa a livello cognitivo per lo spettatore, ormai finalmente edotto di tutti i particolari e finalmente sazio.

È questo il tacito patto tra il pubblico e ogni tipo di spettacolo.

Alzandosi dalla poltrona di un cinema o dal divano di casa, o da qualunque altro luogo davanti a uno schermo non ci devono essere punti oscuri, rimpianti, dubbi o tormenti, a meno che il film, o la serie televisiva, siano stati proprio brutti. Capita.

Nella vita reale invece tormenti e desideri inarrivabili permangono.

L'anelito alla verità degli esseri umani lascia lo spazio al dubbio, e rimane più spesso inappagato. Nella finzione nulla di questo può accadere. Naturalmente ogni regola lascia sempre un piccolo spazio creativo alla trasgressione. Molti autori e registi hanno giocato su questo.

Come si fa ad arrivare ad un così elevato grado di onniscienza?

Dove è possibile leggere i pensieri del personaggio e ascoltare quello che non viene detto?

Molti manuali di sceneggiatura prescrivono che le vere rivelazioni, i grandi nodi risolutivi della storia, vengano sciolti nel silenzio.

In quei pochi secondi la comprensione del personaggio e dello spettatore coincidono. E anche il sentimento.

In quei magici secondi, chi vive la vicenda dentro lo schermo e chi guarda la vicenda da fuori – lo spettatore e il protagonista annichilito, ma rinforzato dalla consapevolezza improvvisa e totale – conoscono con un turbamento simile, davanti alla stessa identica lampante verità.

La rivelazione silenziosa trova spazio soprattutto al cinema. La televisione, che ricava dalla durata e dalla fedeltà dell'ascolto i suoi introiti pubblicitari, non può rischiare.

La comprensione di un fatto risolutivo e con essa l'interesse al racconto non può andare perduto, per una distrazione, o per il chiasso domestico intorno. Per questo motivo le spiegazioni in tv sono sempre verbalizzate, ripetute, riassunte e ripetute ancora, specialmente quando gli spettatori presunti possono avere maggiori problemi di attenzione o memoria. Così anche i pensieri degli attori diventano quasi sempre confidenze reiterate fatte a qualche altro personaggio, che ha un nome e una categoria: il "confident".

Che siano veritieri o inespressi i pensieri del personaggio, lo spettatore cinematografico non troverà sullo schermo capoversi dove possano essere letti e compresi, come accade nei libri.

Sicuramente i pensieri si possono ricavare dalla performance dell'attore, nello stridore voluto e sottolineato tra verità e battute menzognere, nella mancanza di accento sincero della voce, nello sguardo che tradisce intenzioni molto diverse rispetto a quanto dicono le parole.

C'è comunque un attore importante, non contrattualizzato dalla produzione, che più degli altri rivela pensieri e anime.

Il suo nome non è possibile leggerlo nei titoli di testa del film.

Se l'emittente non li taglia per mandare in onda il programma successivo del palinsesto tv, o la pubblicità, se lo spettatore cinematografico rimane saggiamente seduto dopo l'alzarsi degli altri spettatori, sarà possibile conoscere il nome di questo protagonista, o meglio i nomi di questo cast: la città, il paesaggio, l'ambiente.

Nei titoli di coda, tra i ringraziamenti alle località e alle autorità che hanno permesso le riprese, è scritto tutto.

Molto spesso i pensieri e l'atmosfera interiore del personaggio vengono esposti dalle immagini per contrasto, più spesso per similarità col contesto urbano intorno a lui, angosciante, a volte incomprensibile per i suoi sensi perché troppo metropolitano e complesso, e quindi portatore di una solitudine perturbata.

Capita allora che il riverbero della città o del paesaggio sul viso dell'attrice, o dell'attore, possa spiegare più di molte parole.

Di qualche film si potrebbe scrivere una sceneggiatura parallela, un ipotetico tacito dialogo, tra la città e il paesaggio in cui i personaggi vivono.

È lei, la città con i suoi giardini, con la sua vita notturna, con la gioiosità o la tristezza di chi la abita, a sussurrare all'attore attraverso le immagini: "Vai, oggi sei sicuro di vincere", o "Saprai presto che ti ama, corri, corri e lo saprai...".

È così che la città ha acquisito il potere di rendere parlanti i propri muri e le proprie strade.

È lo sceneggiatore a descrivere per primo l'aspetto e il fascino dei protagonisti e a fargli compiere sulla carta, prima che sullo schermo, le azioni che riveleranno la sua natura e i suoi conflitti.

È il regista, e il casting che lo hanno convinto e scovato a far innamorare di quell'attore il pubblico perché, innamorato e incuriosito, continui a seguirne il percorso con il cuore che batte.

Con il protagonista, e innamorato di lui, lo spettatore si aggira in luoghi sconosciuti o inquietanti della città, che si sarebbe ben guardato dal frequentare nella sua vita reale.

Conglomerato troppo complesso, e incomprensibile attraverso i sensi in tutti i suoi gangli e particolari, la città è un meccanismo così articolato che non può essere raccontato a parole. Come accade per quello che è in perenne, convulso o lento divenire, è poco spiegabile, difficilmente raccontabile nella sua totalità.

La città si vive, non si capisce.

Sono i silenzi delle strade e dei muri a parlare dei sentimenti che gli esseri umani non sanno, o non possono esprimere, ma che traspongono ogni giorno su quegli specchi muti.

A filtrare e registrare quel magma in trasformazione di inquietudine, di spaesamento, di brama di sopravvivenza, mistero, desiderio di felicità o conforto, vitalità, violenza e anche di improvvisa tenerezza, c'è solo la macchina da presa.

Sono così le città a dipingere, meglio di chiunque altro, l'affresco delle anime di chi le vive.

I film questo raccontano.

C'è un tipo di riprese che, sin troppo usate, sono diventate una specie di alfabeto comune, per esprimere sentimenti silenziosi e canonici.

La solitudine gravosa nella grande città viene espressa spesso nella scena di un personaggio in un vagone, stanco, con la testa appoggiata al vetro del finestrino, nella notte.

Se è necessario suggerire anche la paura, il vagone ospiterà presenze inquietanti. Se è la solitudine che si vuole esprimere, meglio ancora, e meno costoso, un vagone gelido e vuoto.

La città ospita da decenni il cinema, ma si consuma. L'eccesso e l'usura di una location cittadina è rivelata spesso dal suo decadere da ambientazione cinematografica usurata a set televisivo e infine pubblicitario.

I primi, i "cinematografari" sono i pionieri e gli scopritori di quel che di nuovo contiene o trasmette un luogo. I secondi arrivati, i televisivi, sono gli sfruttatori di uno spazio cittadino rodato e addomesticato, capaci di comunicare un grado di inquietudine nullo o tollerabile dal popolo televisivo, a seconda del bisogno. I terzi, i pubblicitari, riprendono la città per inquadrature e citazioni rapidissime con immagini patinate e costose, puntando all'immaginario consolidato e al patrimonio visivo già acquisito dei consumatori.

Non bisogna mai dimenticare che cinema e televisione sono industrie che hanno bilanci che non devono, e non possono, rimanere per troppo tempo in rosso.

L'arte si può riconoscere dalla capacità di lento rilascio dei suoi effetti, di generazione in generazione, in qualche caso per l'eternità.

Se il cinema è un'arte, al pari di quasi qualunque altra, è però un'arte altamente collegata con il meccanismo di investimento e redditività. I tempi del ricavo grazie alle piattaforme si sono sicuramente allungati, ma non possono essere comunque troppo dilazionati.

Il grande privilegio del visitatore di una città, come dello spettatore, è guardare al risultato, senza conoscere le fatiche, gli inciampi, i compromessi, i contratti, le marce indietro, le alleanze e le rotture, a volte le brutture, del processo della raccolta del budget per la costruzione delle architetture come dei film, così del teatro come della televisione.

Ignorare è un grande privilegio negato agli addetti ai lavori.

A chi lavora all'interno, per quanto innamorato del proprio lavoro o illuso in parte, è più o meno chiaro come l'industria cinematografica e televisiva obbedisca, per vivere e sopravvivere, a molto poco visibili ragioni pratiche.

Chi è molto bravo è capace di sorvolare col vento della propria passione creativa, e coniugare le ragioni pratiche con la perfezione e la bellezza, fino ad occultarle per sempre.

Si può forse definire l'arte, o l'alto artigianato, come un dono allo stesso genere umano, profondamente emendato da ogni compromesso o bruttura commessa dagli uomini. Il fine di questo tipo di dono è che proprio il genere umano si rigeneri e continui a vivere, e che il dono stesso, film o architettura che sia, continui a splendere nel tempo.

L'arte non smette mai di nutrire.

L'ospitalità e l'aiuto pratico delle Film Commission ha portato davanti alla macchina da presa italiana luoghi e montagne altrimenti conosciute solo ai loro abitanti, agli sportivi e agli alpinisti.

Le terre che reclamano e ottengono turismo hanno generato, grazie a questo, quasi miracolosamente sempre più storie. Si sono così affacciate alla coscienza e alla conoscenza di grandi numeri di popolazione italiana e straniera.

Ottimo per il turismo, e per quanti guadagnano da questo settore. Meno bene per il tessuto delle relazioni, per i luoghi stessi dove sono state girate riprese che catturano la bellezza per poi non restituirla intatta alla natura e ai suoi antichi legittimi proprietari.

L'industria del cinema, come quella del turismo, come un Moloch insaziabile ha sempre più bisogno di divorare bellezza.

Bisogna avere fede e pensare che, al di là dei limiti della nozione contemporanea, forzosamente limitata all'oggi, ne verrà prodotta da altri in quantità sufficiente. Probabilmente sarà un altro tipo di bellezza, all'avvento della quale è necessario credere, e il cui sorgere sarà necessario capire.

L'architettura delle città e la sceneggiatura hanno altri tratti in comune.

Attraverso il lavoro degli architetti così come attraverso quello degli sceneggiatori vengono costruite creature organiche e basate su una struttura.

Architetture e sceneggiature hanno travi e ossature che devono essere sempre rispettate, nella costruzione, come nelle modifiche. Un organismo come una sceneggiatura a volte è a tal punto connesso e quasi organico che anche una piccola modifica comporta, per salvare l'identità del lavoro e la sua coerenza interna, una ristrutturazione totale.

Architetti, ingegneri, registi, sceneggiatori e producer, devono essere prima di ogni altro capaci di individuare, conoscere e rispettare le strutture portanti, nella fase della costruzione, come in ogni altra fase successiva. La conoscenza dei punti e delle strutture di forza di un film, nella sceneggiatura come nel montato, è importante al pari di quello che accade in una struttura architettonica.

Non è facile elaborare tali tipi di strutture organiche e inorganiche insieme. I film, come le architetture, riescono quando sanno contenere la vita.

Una storia, o un film, dura nel tempo se continua a parlare anche a coloro che verranno dopo. Così anche un progetto architettonico.

Così anche una buona storia si riconosce perché dura e viene raccontata: molti l'hanno trovata utile e l'hanno tramandata. Per questo esiste ancora e parla agli uomini.

Storie e città ospitano, proteggono e rendono vivibile un ambiente. Il grande legame tra architettura, paesaggio e storie di cinema, è dato dal fatto che ambedue creano strutture ideate per parlare a chiunque le veda e le visiti, e per ospitare e proteggere quel che è più umano negli esseri umani.

Non si emigra da una città capace di nutrirti e proteggere la tua vita e la tua evoluzione. Se una storia contiene la tua anima potrai affidarti a lei, e ripercorrerla, nei momenti di fatica e di pericolo.

Così come la città e il paesaggio, i film e le storie continuano a preservare anche la memoria dell'umanità, sempre meno tramandabile per lo scarso rapporto tra generazioni. Pietre e film sono gli unici, a volte, a dare testimonianza di passaggi storici delicati che, superati dall'attualità, sono stati allontanati dalla consapevolezza collettiva. Così è a esempio per il processo di costruzione delle palazzine napoletane della speculazione degli anni Sessanta che ha stravolto campagna e città. Nel film *Matrimonio all'italiana* (1964) di Vittorio De Sica, interpretato da Sofia Loren e Marcello Mastroianni, scoppia una lite violenta tra don Mimì e Filomena Marturano, indimenticabile per la sua violenza e bellezza. Altrettanto oggetto di violenza appare lo sfondo, la terra messa a nudo e ferita dagli smottamenti delle nuove costruzioni sorte lì accanto nel nulla, come torri che creano intorno un nuovo deserto.

In alcuni casi città e film sono capaci ad accendere per prime un faro di consapevolezza sul nuovo, parlando soprattutto alle giovani generazioni.

L'amore e lo sguardo che passa attraverso l'obiettivo cinematografico e si posa sullo squallore cittadino, o sulla cattiva ibridazione tra periferia e città, è in grado di generare cambiamenti molto positivi.

Si è portati a rifiutare il nuovo se imperfetto, disordinato, squallido. Eppure esiste. A volte basta la storia di un film ben raccontato, per trasformare lo squallore irredimibile in qualcosa di accettabile e degno di amore.

Dal momento che ha ospitato una storia, e un momento di emozione condivisa, quell'ambiente ora ci appartiene, cominciamo a capirlo e ad amarlo. Così è stato per *Accattone* (1960) di Pier Paolo Pasolini molti anni fa, più tardi per *Dogman* (2018) di Matteo Garrone, *Lo chiamavano Jeeg Robot* (2015) di Gabriele Mainetti e *Favolacce* (2020) dei fratelli D'Innocenzo.

Così è accaduto che i film abbiano restituito anima a lamiere, onduline, strade sterrate, guardrail arrugginiti e a pozzanghere fangose che sembrano oceani. Popolate dai personaggi che ha imparato ad amare grazie ai film, il pubblico comincia ad amare anche loro.

Al principio di tutto ci sono necessariamente uno sguardo d'amore che attraversa un obiettivo, e una storia che comunica amore verso l'umanità.

È l'inizio di una nuova estetica più inclusiva e tollerante, capace di guardare al degrado che esiste in grandi estensioni nelle metropoli del mondo, e a includerlo nella propria coscienza ed estetica? Comincia così un nuovo *epos* della modernità capace finalmente di coinvolgere più generazioni?

È comunque l'inizio di qualcosa di nuovo, il riconoscimento dell'estraneo che veniva prima facilmente rifiutato, eliso, ma che preme per essere riconosciuto.

Ha un sapore particolare e prezioso, il sapore del futuro. E forse anche della verità che sembra ormai perduta.

PARTE SECONDA

*Strutture.*

*Volumi, luci, suoni e conformazioni*



## Telefoni bianchi, città nere

### Architetti-scenografi nel cinema del ventennio

FABIO MELELLI

#### Tre scenografi nel cinema del ventennio

Il cinema prodotto durante il ventennio Fascista per molto, troppo, tempo è stato gravato da una ridondante ipoteca ideologica. Tanto che solo in tempi relativamente recenti si è iniziato a cogliere la ricchezza formale di una cinematografia, che aveva pochi eguali nel resto del mondo contemporaneo. Una cinematografia indubbiamente influenzata dal contesto artistico internazionale e tuttavia capace di assurgere a risultati peculiari e fortemente identitari. Dal 1930, data di inizio del cinema sonoro italiano, al 1943 vennero prodotti in Italia circa ottocento film, di cui solo una minima parte si potevano iscrivere al genere della propaganda diretta. La restante produzione spaziava nei generi e filoni più diversi, dalla commedia al bellico, passando per l'esotico-avventuroso e lo storico. Era, quella italiana, una cinematografia piuttosto strutturata, in cui era evidente il ruolo svolto dallo Stato. Il modello, più o meno dichiarato, era evidentemente quello hollywoodiano, costruito intorno alle case di produzione e allo *star system*. Accanto ad attori che dovevano corrispondere alle tipologie dei più celebri colleghi d'oltreoceano e a registi scrupolosamente preparati sotto il profilo tecnico e spesso ragguardevoli anche sotto quello artistico, il cinema italiano poteva contare su tecnici di primissimo livello in tutti i reparti. Tra i settori che godevano di maggiore lustro c'era certamente quello della scenografia, il cui comando era affidato a eminenti personalità del campo artistico o ad architetti di provata esperienza professionale. Tanto che si può rilevare nel decor dei film del ventennio una sorta di cifra stilistica comu-

ne, un cosmopolitismo unico e riconoscibilissimo, nonostante la pluralità degli esecutori. Uno stile sospeso tra il Modernismo e il richiamo alla tradizione, un gusto spiccatamente futurista e una sorta di realismo fantastico, elementi di Razionalismo e il sistematico rimando alle Avanguardie storiche. Insomma uno stile sincretico e polimorfo che rinnova a ogni visione il piacere dello sguardo. Le ambientazioni, reali e ricostruite, nel cinema del ventennio non sono quasi mai banali o occasionate, ma appaiono sempre funzionali al disegno espressivo del regista o quantomeno frutto dell'inventiva dell'architetto scenografo. Sono scenografie che lasciano il segno, che incastrano gli stessi personaggi in ambientazioni che per certi versi li eccedono. Che sia la città con il suo traffico brulicante o la campagna con la sua bucolica serenità, l'ambientazione dei film del ventennio è essa stessa personaggio a pieno titolo, anche e soprattutto quando viene ricostruita in un teatro di posa. In questo saggio vogliamo concentrare l'attenzione su come gli architetti scenografi del cinema del ventennio hanno ricostruito la città, con un focus particolare su tre di essi, Antonio Valente<sup>(1)</sup>, Virgilio Marchi<sup>(2)</sup> e Vinicio Paladini<sup>(3)</sup>, che pur nella loro eterogeneità professionale ci sembra possano ben rappresentare la ricchezza espressiva che caratterizza il contributo degli scenografi al cinema dell'epoca. Attraverso di loro possiamo ricostruire il ruolo che la città, in quanto ambientazione, ha avuto nel cinema sonoro prodotto durante il fascismo. Vinicio Paladini, che oltre ad essere stato architetto, è stato anche un apprezzato pittore, viene solitamente definito come un futurista di sinistra, per le sue posizioni ideologiche vicine al bolscevismo sovietico. La sua filmografia si limita ad appena tre film, ma due di questi sono particolarmente importanti nella storia del cinema italiano dei primissimi anni del sonoro come *La segretaria privata* (1931) di Goffredo Alessandrini, storicamente ritenuto il capostipite del cosiddetto filone dei telefoni bianchi e *Terra madre* (1931) di Alessandro Blasetti, che per il suo aspro e crudo verismo può essere considerato un primo esempio di cinema proto-neorealista (il terzo film è *L'ultima nemica* (1938) del militante e teorico marxista Umberto Barbaro, con il quale condivide i presupposti dell'"immaginismo", corrente artistica che declina il futurismo in chiave surrealista). Antonio Valente è stato lo scenografo di fiducia di Giovacchino Forzano in tutti i suoi film, ma ha collaborato anche con Goffredo Alessandrini per il film *La vedova* (1939). A Valente, architetto specializzato nella

---

(1) Antonio Valente (Sora, 14 luglio 1894 - Roma, 30 giugno 1975).

(2) Virgilio Marchi (Livorno, 21 gennaio 1895 - Roma, 30 aprile 1960).

(3) Vinicio Paladini (Mosca, 21 giugno 1902 - Roma, 30 dicembre 1971).

progettazione di edifici pubblici e privati, si devono anche il Centro Sperimentale di Cinematografia e gli Stabilimenti di Tirrenia, oltre all'invenzione del Carro di Tespi – che permetteva una sorta di rappresentazioni teatrali itineranti – e alla progettazione delle prime sale cinematografiche sonore del Paese. Virgilio Marchi è stato uno degli scenografi-costumisti più prolifici del cinema italiano, esponente del Secondo Futurismo, ha collaborato in diverse pellicole di Alessandro Blasetti, da *Un'avventura di Salvator Rosa* (1939) a *Quattro passi tra le nuvole* (1942). Tre scenografi accomunati dall'aver preso parte a un cinema, quello degli anni Trenta e Quaranta in Italia, in cui i teatri di posa sono il luogo privilegiato della ricostruzione scenografica di interni ed esterni, ma che timidamente tenta anche di aprirsi agli ambienti reali, urbani e rurali, anticipando la stessa Hollywood e le altre grandi cinematografie europee.

### **Scenografi e scenografie, eccellenze del cinema del ventennio**

Tra il 1922 e il 1930, nei primi otto anni di regime fascista, il cinema italiano si dibatte in una sostanziale crisi produttiva, prima che il Regime intervenga con una serie di normative e leggi che ne favoriscono la ripresa e lo sviluppo. È solo con l'arrivo del sonoro che il cinema italiano comincia a riprendere il suo ruolo di cinematografia leader nel Vecchio continente. Dal 1930 al 1943 il cinema italiano vive un periodo piuttosto significativo, tanto in termini quantitativi che in termini qualitativi. In questo periodo si rileva il contributo di tanti eccellenti scenografi. Tanto che si può individuare una topografia estetica del cinema del ventennio, come descritto da Pippo Ciorra:

Da una parte l'antichità imperiale, piena di templi, fori e colonne popolate di guerrieri pieni di "pietas" romana e di coraggio italico, con molti architetti importanti (Aschini, Brasini, Capponi, Valente ecc.) prestati al cinema e impegnati in epiche ricostruzioni scenografiche e in patetici tentativi di coerenza storiografica e narrativa. Dall'altra la supermodernità ispirata alle architetture razionaliste e alle scenografie di Maillet-Stevens (*L'inhumane*, *L'argent*), che vedeva il cinema come la palestra ideale per le sperimentazioni architettoniche più ardite e "moderniste", e che gli affidava il ruolo di ottimistica pre-visione di un mondo finalmente fondato su forme e tecnologie "d'avanguardia". Fioriscono da allora, nei film, scenografie ispirate agli edifici razionalisti di Libera, Moretti, Capponi, le libere interpretazioni dello sti-

le “moderno”, le “citazioni” di paesaggi urbani ideali per ambientare scene di vita “moderna” e per raccontare, anche in periodi più vicini a noi, l’Italia di quegli anni<sup>(4)</sup>.

Se il cinema italiano del ventennio possiede un look inconfondibile è senz’altro dovuto anche ai suoi scenografi, che hanno messo a punto un impianto visivo raffinato e curato nei minimi dettagli, integrando nel loro lavoro le più disparate influenze artistiche, tanto afferenti alla tradizione quanto alla contemporaneità, dimostrando una preparazione culturale e un gusto estetico davvero eccellenti.

## Il cinema italiano comincia a parlare

Nel 1930 il cinema italiano celebra il passaggio dal muto al sonoro con il film *La canzone dell’amore* di Gennaro Righelli, affidato per quanto concerne la scenografia ad Alfredo Montori<sup>(5)</sup> e Gastone Medin<sup>(6)</sup>: il film sconta tutte le difficoltà tecnologiche del caso, tanto che ancora oggi viene considerato soprattutto per il suo particolare “primato” di essere la prima pellicola parlata italiana, piuttosto che per le sue qualità formali. Ben maggiore rilievo estetico si può riconoscere a un film di appena un anno successivo, *La segretaria privata*, diretto da Goffredo Alessandrini, considerato un assoluto prodromo del cinema dei telefoni bianchi. Il film, che si avvale delle scenografie di Vinicio Paladini, mette a confronto la provincia rurale da cui proviene la protagonista, una giovane dattilografa in cerca di lavoro, e la città, che diventa ai suoi occhi l’occasione per una promozione professionale e sociale. *La segretaria privata*, come è stato osservato, deve molto al modello hollywoodiano<sup>(7)</sup> ed è uno di quei titoli di transizione verso la piena maturità del cinema sonoro italiano, tanto che la stessa protagonista, Elsa Merlini, era consapevole di quali fossero le potenzialità del sonoro. Nello stesso anno Paladini è responsabile anche delle scenografie del film *Terra madre*

(4) P. CIORRA, *Comparsa di pietra. Il cinema come critica estetica e sociale dell’architettura*, in G. Canova, G. Basili (a cura di), *Spazio e architettura nel cinema italiano*, Alexa, Ostra Vetere (AN) 2000, pp. 16-17.

(5) Alfredo Montori (Roma, 17 febbraio 1893 - 4 febbraio, 1974).

(6) Gastone Medin (Spalato, 6 luglio 1905 - Velletri, 30 settembre 1973), ha vinto il Nastro d’Argento alla migliore scenografia nel 1947 con *Eugenia Grandet* (1947) di Mario Soldati, scenografia realizzata insieme al francese Maurice Colasson.

(7) Cfr. E. BISPURI, *Hollywood e i telefoni bianchi*, in V. Zagarrio (a cura di), *Mirroring Mhyts. Miti allo specchio tra cinema americano ed europeo*, RomeTre Press, Roma 2019, p. 60.

di Alessandro Blasetti, in cui l'opposizione tra i valori autentici della campagna e quelli "corrotti" della città è indubbiamente squadernata nelle immagini. Tanto che successivamente c'è chi ha scritto che nel caso di questo film e del precedente di Blasetti, *Sole*: «In tempi di bonifiche e di primati annessi all'agricoltura e di ostracismo dichiarato all'urbanesimo, lo sfoggio degli attributi rurali non ha un freno, fosse anche il correttivo dell'autoironia»<sup>(8)</sup>. Un giudizio decisamente negativo al confronto di quello più equilibrato e meno viziato da pregiudizio di Luca Verdone che a proposito di *Terra madre* (e anche di *Sole* [1929], peraltro) scrive di come si possa considerare uno dei film più importanti di Blasetti, per le indiscusse qualità formali<sup>(9)</sup>.

Anche Sandro Bernardi rileva l'importanza della scenografia nel film *Terra madre*:

Vediamo come il pittoricismo serva a deviare lo spettatore, a staccare lo sguardo dal racconto, evitando la completa immersione nella storia. Basta considerare quelle cinque stupende inquadrature dell'idillio silenzioso e malinconico tra il duca che ha un'amante cittadina e antipatica, e la ragazza di campagna, che rappresenta invece l'amore per la terra; sono cinque effetti-quadro, una sequenza muta di straordinaria bellezza che continua a raccontare ma fa emergere il paesaggio al di sopra della scena e inverte il rapporto spazio-figure, poiché il paesaggio diventa qui più protagonista e le figure con la loro storia inverosimile, più simbolica che realista, fanno da sfondo a questa illustrazione dei pianori e delle pinete maremmani<sup>(10)</sup>.

Nei suoi pochi cimenti cinematografici, indubbiamente Paladini dimostra di comprendere bene quanto lo scenografo debba essere un collaboratore del regista e debba informarsi alla sua visione del mondo.

[...] La scenografia è uno dei tanti mezzi tecnici messi a disposizione del regista per esternare il suo mondo, quindi a seconda della natura di questo mondo, la scenografia sarà vera o falsa, sintetica od analitica, funzionale od espressiva e così via. Però due principi a mio parere dovranno presiedere sempre a guidare l'opera dello scenografo, principi del resto comuni a tutte le arti,

(8) M. ARGENTIERI, A. TURCHINI, *Cinema e vita contadina. Il mondo degli ultimi di Gian Butturini*, Dedalo, Bari 1984, p. 8.

(9) L. VERDONE, *I film di Alessandro Blasetti*, Gremese, Roma 1989, p. 7.

(10) S. BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002, p. 63.

quello dell'economia dei mezzi, e quello dell'esaltazione del mondo reale ai fini creativi dell'artista<sup>(11)</sup>.

Vinicio Paladini ritiene, in sostanza, che la funzione dello scenografo sia quella di secondare lo stile e le idee del regista, ma senza sovraccaricare le immagini di inutili orpelli, suggerendo ed evocando, piuttosto che rimarcando quello che già il regista sottolinea con le inquadrature e i movimenti di macchina. Conscio della propria funzione artistica, Paladini si pone come scenografo di estrema modernità nel panorama cinematografico del ventennio.

Gastone Medin è lo scenografo di un film, *Gli uomini che mascalzoni* (1932) di Mario Camerini, in cui l'ambientazione è tutta urbana, essendo Milano al centro della vicenda. Una Milano frenetica e trafficata a cui si contrappongono il paesaggio lacustre e la campagna circostante, con i loro ritmi più lenti e riposanti. Il film di Camerini è una sorta di sinfonia cittadina, alla maniera di *Berlino-Sinfonia di una grande città* (*Berlin-Die Sinfonie der Großstadt*, 1926) di Walter Ruttmann:

Una saracinesca viene alzata e si scopre il Duomo di Milano, ancora avvolto nella nebbiolina notturna. È la città che si sveglia; ma anche la precisa definizione dello spazio cinematografico, culturale e sociale, in cui s'inquadra e si determina la storia d'amore di Bruno e Mariuccia<sup>(12)</sup>.

Film apertamente e dichiaratamente di propaganda diretta, *Camicia nera* (1933) di Giovacchino Forzano – realizzato in occasione del Decennale del fascismo, è il racconto “viziato” dall'approccio politico e ideologico della storia italiana dal 1914 al 1932 – appartiene ancora a un periodo iniziale del sonoro italiano. Le scenografie sono appannaggio di Antonio Valente in un film che intende celebrare le “conquiste” del fascismo, dalla bonifica dei terreni alla costituzione di nuove città, come Littoria. È evidente come attraverso l'opera si voglia restituire l'immagine di un regime che si prodiga per il benessere dei propri cittadini contemplando tanto i valori rurali e tradizionali quanto quelli modernisti di un'urbanizzazione a misura d'uomo. Antonio Valente debutta nel cinema proprio con questo film dopo aver coadiuvato Forzano

(11) V. PALADINI, *Scenografia cinematografica*, in «Cine-convegno», a. I, nn. 2-3, 25 aprile 1933, pp. 54-55.

(12) A. VIGANÒ, *Commedia italiana in cento film*, Le Mani, Recco (GE) 1995, p. 25.

nell'esperienza del carro di Tespi<sup>(13)</sup>, proprio mentre è impegnato nella progettazione degli stabilimenti di Pisorno<sup>(14)</sup> – edificati a Tirrenia, in provincia di Pisa – sempre al fianco di Forzano, stabilimenti che costituiscono da subito un'autentica eccellenza internazionale.

Infatti Valente, prendendo a riferimento il modello economicamente virtuoso degli studios hollywoodiani, concepì con rigore razionalista una struttura complessa e articolata che avesse al suo interno tutto ciò di cui abbisognava una produzione cinematografica, dal momento delle riprese al montaggio: oltre ai teatri di posa vi furono subito collocati laboratori per i reparti tecnici e aree dedicate alla lavorazione della pellicola.

### Arrivano i telefoni bianchi

A partire dalla metà degli anni Trenta il cinema italiano comincia a evolvere verso forme più compiute; molti sono i fattori che concorrono alla sua trasformazione in una sorta di piccola industria. Intanto lo Stato fascista rafforza il suo interesse nei confronti della Settima arte, giungendo alla creazione di infrastrutture ancora oggi esistenti, come Cinecittà e il Centro Sperimentale di Cinematografia e stimolando la produzione cinematografica interna, attraverso una legislazione di stampo protezionistico. D'altra parte il cinema italiano a cavallo degli anni Trenta può contare su un parco di professionisti ormai consolidati dall'esperienza, che si avvale di un nutrito gruppo di ottimi registi e di maestranze e tecnici di primissimo piano. Anche dal punto di vista attoriale, si crea rapidamente uno *star system* piuttosto articolato ed eterogeneo, che permette alla produzione italiana di risultare concorrenziale nei confronti anche di quella hollywoodiana. La produzione nazionale aumenta nel numero ed elegge quale super-genere di riferimento, quello della commedia, una commedia sostanzialmente disimpegnata, che oggi definiamo dei "telefoni bianchi". Un genere di film caratterizzato da «ambienti chiari in stile detto moderno dove il telefono perde l'abituale color pece, sebbene poi di telefoni bianchi se ne vedano pochini»<sup>(15)</sup>. Tra le opere più significative di questo genere i film diretti da Mario Camerini, alcune delle quali segnate da uno

(13) Per approfondire questo aspetto dell'attività di Valente rimandiamo a F. GALASSO, *Il carro di Tespi e la cultura italiana tra le due guerre*, in L. Collarile, G. Muratore (a cura di), *Antonio Valente architetto-tecnico-pittorcinecostumista*, Palombi, Roma 2010, pp. 95-108.

(14) G. MEUCCI, *La città dei sogni: dalla Pisorno alla Cosmopolitan*, Pacini, Pisa 2005, p. 64.

(15) F. DI GIAMMATTEO, *Che cos'è il cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2003, p. 92.

spiccato realismo e dalla abbondanza di esterni cittadini, che ci permettono di apprezzare l'urbanizzazione crescente del Paese sotto la dittatura fascista. Camerini, che pure aveva realizzato nel 1936 uno dei non molti film di propaganda diretta del regime fascista, il famigerato *Il grande appello*, secondando le grottesche manie di imperialismo coloniale del fascismo in terra d'Africa, tra il 1937 e il 1939 dirige un dittico sull'universo piccolo-borghese di grande valore qualitativo, costituito da *Il signor Max* e *I grandi magazzini*, due film che si avvalgono nel ruolo di protagonista del migliore attore dell'epoca, Vittorio De Sica e della brillante Assia Noris, eccellente attrice di commedia. *Il signor Max*, il cui scenografo è Gastone Medin, molti anni prima de *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) rende popolare la romana Via Veneto, dove viene ambientata l'edicola in cui lavora l'ambizioso protagonista, un ragazzo di pochi mezzi ma che ambisce a frequentare il bel mondo dei nobili. Qui la città viene rappresentata in termini estremamente veristici, non ci sono ricostruzioni posticce in interni e manca il ricorso ai trasparenti che caratterizzavano il coevo cinema di Hollywood. Anzi possiamo plasticamente apprezzare il contrasto tra le strade reali, impregnate di umori popolari, e gli interni, raffinati ed esclusivi, che ben rende i due poli sociali in cui si dibatte il signor Max.

Per certi aspetti, la commedia cameriniana sembra far tesoro dell'esperienza maturata dalle cosiddette sinfonie urbane o metropolitane [...]. Il paesaggio urbano diventa sin dall'inizio parte attiva della vicenda. Non si limita a rivestire lo sfondo ma ha un ruolo predominante, del tutto inedito per il nostro cinema di allora, perlomeno quello di finzione<sup>(16)</sup>.

All'opposto, *I grandi magazzini*, di due anni successivo, è un film che presenta quasi esclusivamente scene realizzate in interni, pur non rinunciando a una sorta di realismo sentimentale, in questo caso gli scenografi sono Guido Fiorini<sup>(17)</sup> e André Andrejew<sup>(18)</sup>.

(16) D. BRUNI, *Commedia degli anni Trenta*, Il Castoro, Milano 2013, p. 63.

(17) Guido Fiorini (Bologna, 1 luglio 1891-Parigi, 28 dicembre 1965) nel 1951 ricevette un Nastro d'Argento alla migliore scenografia con il film *Miracolo a Milano* (1950) di Vittorio De Sica.

(18) André Andrejew (Schawli, Lituania, 21 gennaio 1887 - Parigi, 13 marzo 1967), tra i più importanti scenografi cinematografici operanti tra gli anni Trenta e Cinquanta, ha collaborato anche ad altri film italiani come *La principessa Tarakanova* (1938) di Fëdor Aleksandrovič Ocep e Mario Soldati e *Mambo* (1954) di Robert Rossen ed è stato attivo anche ad Hollywood.

## Virgilio Marchi dal Futurismo al cinema

Virgilio Marchi ancor prima di esordire come scenografo cinematografico è un esponente di primo piano del Futurismo, collaboratore di Anton Giulio Bragaglia, tra il 1923 e il 1924, al Teatro degli Indipendenti – ma già nel 1921 Bragaglia aveva incaricato Marchi del progetto della nuova sede della sua Casa d'Arte – e protagonista nello stesso 1924 di una mostra eloquentemente intitolata “Virgilio Marchi architetto futurista”<sup>(19)</sup>. Nel 1935 inizia la sua attività nel cinema con il film di Mario Bonnard *Milizia territoriale*, cui fanno seguito tra gli altri film di Nunzio Malasomma (*Non ti conosco più*, 1936), Enrico Guazzoni (*I due sergenti*, 1936), Guido Brignone (*Gli uomini non sono ingrati*, 1937), e soprattutto, per larghezza di mezzi, *Condottieri* (1937) di Luis Trenker, biografia romanzata di Giovanni De Medici, ovvero Giovanni Dalle Bande Nere, in cui vengono impiegati tra le comparse anche affiliati delle famigerate SS<sup>(20)</sup>. La lavorazione del film viene seguita nei minimi particolari dalla stampa dell'epoca e una certa enfasi viene posta anche sul lavoro di Virgilio Marchi, alle prese con la difficoltà di ricostruire credibili scenografie che restituiscano in chiave anche filologica il secolo in cui il film è ambientato, tanto che la rivista «Cinema» riporta ai lettori i contenuti salienti del diario di lavorazione dello stesso Marchi<sup>(21)</sup>. Il film complessivamente richiese ben 208 giorni di lavorazione, decisamente un record difficilmente eguagliabile da altre produzioni italiane dell'epoca.

## Alessandro Blasetti e Virgilio Marchi, tra realismo e fantasy

Durante il regime fascista il binomio regista-scenografo più significativo è stato senza dubbio quello tra Alessandro Blasetti e Virgilio Marchi. Primo frutto di questa collaborazione *Un'avventura di Salvator Rosa* (1939) che si apprezza per la cura formale e l'eleganza dei toni figurativi, ambientato nel regno di Napoli del XVII secolo, con Gino Cervi nei panni del famoso

(19) Per approfondire le influenze futuriste nell'attività cinematografica di Marchi si veda J.A.M. ROCA, *Virgilio Marchi. Un itinerario del futurismo a Cinecittà*, in (a cargo de) S.T. Cuesta, I.G. Pinilla, *Characterion. Francisco Martin Garcia Oblatum*, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real 2004, pp. 687-704.

(20) B. NIVEN, W.J. NIVEN, *Hitler and Film: The Führer's Hidden Passion*, Yale University, New Haven 2018, p. 34.

(21) D. MECCOLI, *Taccuino di campagna per “Condottieri”*. *Elaborazione di una scena*, in «Cinema», a. 1, vol. 1, 10 gennaio 1937, pp. 8-10.

pittore del titolo, che diventa nella pellicola una sorta di Zorro partenopeo. Giuliana Muscio nella sua analisi del film riconosce i meriti di Marchi: «Il film ha un buon ritmo, si giova di un'ottima scenografia di Virgilio Marchi e dei costumi di Sensani, collaboratori costanti di Blasetti, il tutto ben integrato con immagini autentiche di paesaggi e castelli napoletani»<sup>(22)</sup>.

Successivamente Virgilio Marchi ricostruisce per Blasetti la Firenze medicea de *La cena delle beffe* (1942) e il regno fantastico di Kindaor de *La corona di ferro* (1941)<sup>(23)</sup> dando libero sfogo al suo geniale estro. Ne *La cena delle beffe* Marchi allestisce raffinate scenografie di gusto "teatrale", creando «[...] uno spazio claustrofobico tutto ricostruito in teatro di posa. Interessante è la Firenze Rinascimentale rifatta in studio, e stonato sembra l'unico esterno, usato come *cut away*, che porta alla villa di Ginevra»<sup>(24)</sup>.

Nel 1942 Blasetti e Marchi licenziano quello che a tutti gli effetti può essere considerato un diretto prodromo del neorealismo, *Quattro passi tra le nuvole*, tra i primi road-movie del cinema italiano, raccontando il viaggio di una coppia per caso, un rappresentante di dolciumi e una ragazza che chiede all'uomo di passare per suo marito ed evitare così le conseguenze di un piccolo dramma familiare, in quanto incinta pur non essendo sposata. Il film che mostra ambienti reali, soprattutto rurali, venne salutato come un'apprezzabile incursione nel realismo già all'epoca della sua prima uscita<sup>(25)</sup>. Scrive Alberto Farassino:

Ma la sua fresca ambientazione piccolo-borghese e contadina, ci dimostra il lavoro del nostro [Virgilio Marchi, N.d.A.], è risultato di un'accurata ricostruzione scenografica e di studio. Il realismo praticato e teorizzato in questi anni è infatti ancora, molto spesso, una variante stilistico-culturale del solito cinema letterario [...]<sup>(26)</sup>.

(22) G. MUSCIO, *Il film più fascista è il film storico*, in A. Faccioli (a cura di), *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni trenta: la produzione e i generi*, Marsilio, Venezia 2010, p. 52.

(23) Sul film e sul contributo di Marchi si veda C. SALIZZATO, V. ZAGARRIO, *La corona di ferro. Un modo di produzione italiano*, Di Giacomo, Ancona 1985.

(24) V. ZAGARRIO, *L'immagine del fascismo. La re-visione del cinema e dei media nel regime*, Bulzoni, Roma 2009, p. 236.

(25) G. DE SANTIS, in «Cinema», a. VIII, n. 157, 10 gennaio 1943, p. 27.

(26) A. FARASSINO, *Vent'anni nel cinema italiano*, in Id. (a cura di), *Virgilio Marchi: il cinema*, Festival internazionale del film-Città di Locarno-Musei e Cultura-Fonte d'Abisso Arte-Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale, Locarno-Milano-Roma 1995, p. 27.

Sandro Bernardi, d'altro canto, punta l'attenzione sull'uso delle riproduzioni delle scenografie naturali nelle scene girate in studio: «L'uso dei trasparenti per costruire alcune scene dell'idillio segnala che la campagna è già guardata con occhio estraneo, come qualcosa di irreale, vicina ma irraggiungibile»<sup>(27)</sup>.

A distanza di tempo, Blasetti, richiesto di un ricordo di Virgilio Marchi, si esprimeva in questi termini:

Di Virgilio Marchi, scenografo e costumista, ricordo la figura, il tipo d'uomo. Era un uomo di estrema serietà nella preparazione tecnica. Approfonditissimo, privo completamente di retorica e molto semplice. Lavorava senza alcuna pretesa di sé. Era veramente un uomo d'ingegno. Io lo rispettavo<sup>(28)</sup>.

Tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Cinquanta, Virgilio Marchi è senz'altro tra gli scenografi di riferimento del cinema italiano, per certi aspetti il più importante, come segnala già a metà anni Cinquanta uno storico del valore di Fausto Montesanti:

Di tutti gli scenografi provenienti dal teatro, Virgilio Marchi è quello che ha saputo più svincolarsi dalle precedenti esperienze, in una costante e accanita ricerca di una scenografia cinematograficamente funzionale. [...] nel film di Blasetti *Un'avventura di Salvator Rosa* [...] raggiunge effetti di intensa suggestione pittorica, grazie appunto alla raffinatissima ricostruzione ambientale<sup>(29)</sup>.

Anche un celebre collega Vincenzo Del Prato<sup>(30)</sup> riconosce il fondamentale ruolo svolto da Marchi nella storia della nostra cinematografia nel promuovere una modernizzazione del concetto stesso di scenografia per il grande schermo.

L'importanza di Marchi è nell'aver sentito la necessità di un linguaggio grafico e di aver operato la trasformazione della scenografia da "decor teatrale" ad architettura cinematografica [...]. Per lui il progetto scenografico può essere di origine pittorica, grafica, ma si risolve sempre in un fatto costrut-

(27) S. BERNARDI, *op. cit.*, p. 63.

(28) V. ZAGARRIO, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*. Marsilio, Venezia 2004, p. 226.

(29) F.M. [Fausto Montesanti], *Virgilio Marchi*, in «Bianco e Nero», a. XVI, n.4, aprile 1955, p. 44.

(30) Vincenzo Del Prato ha curato, tra l'altro, la scenografia dei film *La caduta degli Dei* (1969) di Luciano Visconti e *La cicala* (1980) di Alberto Lattuada.

tivo. La scenografia cinematografica crea un ambiente “continuo” per tutta l’opera e tutto il tempo reale o convenzionale in cui dura l’azione, mentre la scenografia teatrale è una presenza statica sul palcoscenico<sup>(31)</sup>.

### Antonio Valente, un architetto al servizio del cinema

Antonio Valente durante il ventennio è operativo come scenografo cinematografico prevalentemente al servizio di Giovacchino Forzano, ma a lui si devono come abbiamo già detto anche gli stabilimenti cinematografici Pisorno, oltre alla progettazione di altri importanti studi, come quelli della Elios e Safa-Palatinò, e del Centro Sperimentale di cinematografia, nonché l’ideazione del popolarissimo Carro di Tespi<sup>(32)</sup>. Tra i cimenti cinematografici di Valente al di fuori della collaborazione con Forzano, merita di essere ricordato il lavoro dello scenografo nel film *Fermo con le mani* (1937) di Gero Zambuto, che è passato alla storia del cinema italiano per essere il primo film interpretato da Totò. Il film di Zambuto sceglie la strada di un “chaplinismo” autarchico e di fatto si configura come una sorta di remake mascherato del film *Il monello* (*The Kid*, 1921) di Charlie Chaplin, con Totò che interpreta un vagabondo che s’imbatte in una piccola trovatella, interpretata da Miranda Bonansea, all’epoca doppiatrice di Shirley Temple. Dal punto di vista scenografico molto interessante appare anche *La peccatrice* (1941) di Amleto Palmeri, dove il contesto urbano viene presentato quale minaccioso e disumano, tanto che la protagonista per ritrovare sé stessa e uno stile di vita più autentico deve tornare nella primigenia dimensione esistenziale rurale. Nel mezzo, tra i due film citati, Valente è impegnato nella ricostruzione di un Ottocento di maniera in *La vedova* (1939) di Goffredo Alessandrini e *Papà Lebonnard* (1939) di Jean De Limur. L’Ottocento è indubbiamente il secolo più frequentato da Valente come scenografo cinematografico, essendo questa anche l’ambientazione temporale di *Villafranca* (1934, da un dramma di Benito Mussolini e Giovacchino Forzano), *Campo di maggio* (1934) e *Fiordalisi d’oro* (1935), tutti e tre di Giovacchino Forzano. Ma la ricostruzione d’epoca è un po’ una prerogativa di Valente, che ricrea la Firenze del Cinquecento per *Sei bambine e il Perseo*, in cui il protagonista è Benvenuto Cellini interpretato da Augusto De Giovanni, e quella del Trecento per *Il re d’Inghilterra non paga* (1941), dove si

(31) V. DEL PRATO, *Virgilio Marchi: architettura e scenotecnica cinematografica*, in A. Farassino (a cura di), *op. cit.*, pp. 36-37.

(32) I carri di Tespi erano sostanzialmente dei teatri mobili, costituiti di strutture lignee componibili e facilmente trasportabili.

ribadisce e retrodata il concetto fascista di “perfida Albione”, entrambi diretti da Forzano. La prima guerra mondiale, in particolare il fronte russo, è l’ambientazione di *Tredici uomini e un cannone* (1939)<sup>(33)</sup>, ancora di Forzano. Per il complesso della multiforme attività di Valente, può ben valere il giudizio di Giovanni Isgrò:

[...] è possibile individuare il filo rosso che unisce la varietà dei suoi progetti, in linea con i livelli sovranazionali del momento, in un’ottica culturale cosmopolita, ma che pure continuano a mantenere evidente l’impronta originale dell’artista<sup>(34)</sup>.

Tuttavia, ancora oggi, l’opera di Valente quale scenografo per il cinema tende ad essere un po’ sottostimata, anche in relazione a una produzione spesso dichiaratamente e apertamente apologetica del fascismo.

In generale, nonostante le dichiarate intenzioni di pignoleria documentaria e realismo, le scenografie storiche di Valente non resistono all’inevitabile invecchiare della cultura visiva in cui furono create e al modificarsi dei criteri di verosimiglianza. [...] Nei suoi film Valente curò spesso gli effetti scenografici dell’illuminazione, ricorrendo alle ombre delle grate di una finestra, o di un dettaglio architettonico, che si stagliano dilatate, su una parete o un volto nell’inquadratura. Tali soluzioni sono tipiche dello stile calligrafico, o “pittorico”, del cinema dell’epoca, ma Valente ne fece ampio uso, tanto che – specialmente con Forzano, regista solitamente inelegante – egli suggeriva le inquadrature, e preordinava le angolazioni delle riprese<sup>(35)</sup>.

## Il cinema del ventennio ai titoli di coda

Nell’ultimo scorcio del ventennio, all’inizio degli anni Quaranta, il cinema italiano è caratterizzato da una parte da opere di propaganda bellica e dall’altra da pellicole che anticipano la successiva svolta realista del no-

(33) Alcune fonti, tra cui IMDB.com, attribuiscono la scenografia a Boris Bilinsky (Tighina, Moldavia, 21 settembre 1900 - Catania, 3 febbraio 1948), uno scenografo molto attivo in Italia a partire dal 1940, l’anno in cui lavora in *Senza cielo* (1940) di Alfredo Guarini. Noi prestiamo fede alla filmografia in calce a L. COLLARILE, G. MURATORE (a cura di), *op. cit.*, p. 133.

(34) G. ISGRÒ, *Antonio Valente. Architetto scenografo e la cultura materiale del teatro in Italia fra le due guerre*, Flaccovio, Palermo 1988, p. 133.

(35) S. CORTESINI, *Antonio Valente, un architetto per il cinema*, in G. Curtis (a cura di), *Cinema Nostrum. Registi, attori e professionisti ciociari del cinema*, Teseo, Frosinone 2010, pp. 134-135.

stro cinema. Nel primo ambito possiamo considerare le opere di Francesco De Robertis – ufficiale della Marina, a capo del Centro Cinematografico della Marina Militare – film come *Alfa Tau* (1942), *Uomini sul fondo* (1941) e *Marinai senza stelle* iniziato nel 1943, ma terminato solo nel 1946), in cui le scenografie sono quelle reali delle imbarcazioni in cui si svolgono le vicende. Nel secondo vanno citati i film di guerra di registi come Goffredo Alessandrini e Augusto Genina che ricorrono a un accentuato verismo di ambientazione per restituire appieno l'afflato bellico, senza rinunciare a una buona dose di retorica, ma non prescindendo altresì da uno spiccato gusto spettacolare e avventuroso. In questo periodo nel campo della scenografia si impone soprattutto il nome di Amleto Bonetti<sup>(36)</sup> – la cui attività è documentata esclusivamente nel corso del ventennio, risultando nulla nel dopoguerra – che lavora con De Robertis e Alessandrini (per esempio nel dittico anticomunista *Noi vivi-Addio Kira* del 1942 ricreando con estro la Russia degli anni Venti) ma anche con Roberto Rossellini per *La nave bianca* (1942) e Vittorio De Sica per *I bambini ci guardano* (1943) contribuendo con le sue ambientazioni pregne di realtà a traghettare il nostro cinema verso il dopoguerra democratico. Ne *I bambini ci guardano* le scenografie cittadine e balneari sono cupe e minacciose e sembrano alludere alle nefaste conseguenze di una guerra folle e criminale in cui il Paese è precipitato senza apparente possibilità di redenzione. Con questo film e il noir padano *Ossessione* (1943) diretto da Luchino Visconti con scenografie di Gino Franzi<sup>(37)</sup> – film che sorprende per il realismo quasi brutale e le atmosfere decisamente torbide per la morale dell'epoca, con un racconto che indugia temi tabù come adulterio e delitto – calano definitivamente le tenebre sul cinema del ventennio nero. Quella della Repubblica Sociale (1943-1945) è infatti una parentesi che regala ben pochi titoli alla cinematografia nazionale, nessuno dei quali ha superato la prova del tempo o è emerso per particolari qualità.

---

(36) Impossibile, nonostante le ricerche, risalire ai dati biografici di Amleto Bonetti, le cui ultime collaborazioni cinematografiche risalgono ai tempestosi giorni della Repubblica Sociale, durante i quali cura arredamento e costumi del dittico *Senza Famiglia-Ritorno al nido* (Iniziato nel 1944-1945, ma distribuito solo nel 1946) di Giorgio Ferroni.

(37) Gino Franzi (Verbania, 19 luglio 1898 - Milano, 19 febbraio 1971). Tra i film di cui è stato scenografo: *Il grande appello* (1936) di Mario Camerini e *Kean* (1940) di Guido Brignone.

## Conclusioni

Nel dopoguerra dei tre scenografi al centro di questo contributo, quello che continuerà effettivamente ad avere un ruolo centrale nella cinematografia italiana è soprattutto Virgilio Marchi. Virgilio Marchi, in età democratica, affianca in ben tre occasioni Roberto Rossellini, ne *La macchina ammazzacattivi* (1947), in *Francesco giullare di Dio* (1950) e in *Europa '51* (1951) e realizza le scenografie di uno dei grandi successi del cinema italiano di tutti i tempi, *Don Camillo* (1950) di Julien Duvivier e di un capolavoro assoluto come *Umberto D.* (1952), summa finale del neorealismo, continuando a lavorare intensamente fino al 1956, l'anno del suo ultimo film, *Il bigamo* di Luciano Emmer. In relazione alla sua collaborazione con Rossellini, Marchi ha scritto:

Parlare di scenografia con Roberto Rossellini è molto arduo. A rigore di termini dovremmo parlare, se mai, di antis scenografia. D'altronde la parola scenografia non fa parte del suo vocabolario. [...] Qual è – allora – il compito dell'architetto scenico nella produzione di Rossellini? Entro quali confini si svolge la sua attività? Risposte: il compito è di accompagnare il regista nella ricerca e nella valutazione della realtà più adatta a inserirsi nel dramma<sup>(38)</sup>.

Marchi nel dopoguerra prosegue la sua attività come docente del Centro Sperimentale di Cinematografia (iniziata nel 1935), abbinando alla grande professionalità e all'inventiva artistica una vocazione didattica e una capacità autoriflessiva encomiabili.

Vinicio Paladini abbandona del tutto il cinema, come detto, dopo appena tre titoli, per dedicarsi stabilmente all'attività di architetto, a New York, prima (fino al 1953) e in Italia dopo, coniugando la sua formazione razionalista con l'architettura giapponese e quella di Lloyd Wright. Molto intensa risulta l'attività di Valente quale architetto nel dopoguerra:

Nel dopoguerra fece parte della Commissione consultiva per l'apertura di nuove sale cinematografiche, e tra il 1945 e il 1946, redasse numerosi progetti per architetture dello spettacolo in Italia e all'estero; tra questi il Cinema Bologna in Via Statuto a Roma (1946); il Teatro Massimo a Lecce (1947-53), con cupola apribile; il teatro nazionale a Istanbul (1947). Dal 1945 valente dedicò buona parte della professione alla realizzazione di ville e

(38) V. MARCHI, *Antiscenografia di Rossellini*, in A. Farassino (a cura di), *op. cit.*, p. 59.

complessi turistici a san Felice Circeo, aprendo le porte al turismo nella località pontina [...]»<sup>(39)</sup>.

Antonio Valente, d'altro canto, continua sporadicamente a cimentarsi quale scenografo per il cinema, limitandosi a film perlopiù realizzati all'interno degli stabilimenti di Tirrenia, come i proto-musicarelli con Luciano Tajoli *Il cantante misterioso* (1955) di Marino Girolami e *Il canto dell'emigrante* (1956) di Andrea Forzano, alzando un po' il tiro con *Imbarco a mezzanotte* (1952) di Joseph Losey (firmato da Andrea Forzano per motivazioni legate al riconoscimento della nazionalità italiana e al beneficio dei relativi incentivi finanziari) e *Teodora imperatrice di Bisanzio* (1954) di Riccardo Freda. Ma, come scrive Stefano Masi: «Il dopoguerra non è troppo propizio per uno scenografo come Antonio Valente, le cui opere più significative appaiono probabilmente troppo compromesse con il regime fascista»<sup>(40)</sup>. A ciò si aggiunga l'attività didattica di Valente nei corsi del Centro Sperimentale di cinematografia, protrattasi fino al 1968. Nella transizione tra il cinema del ventennio e quello dell'Italia democratica si assiste ad una sostanziale continuità. Tanto che di fatto non si registrano casi di epurazione nell'ambito cinematografico. Lo stesso Neorealismo, come sopra detto, viene anticipato dalle opere “belliche” di De Robertis – soprattutto per quanto concerne l'uso degli attori non professionisti – e per certi aspetti anche dalle commedie “sociali” di Camerini, ambientate nella realtà di tutti i giorni, nonché dalle intuizioni di Blasetti, De Sica e Visconti.

---

(39) F. DI MARCO, *Valente, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2020, p. 781.

(40) S. MASI, *Costumisti e scenografi del cinema italiano*, Istituto Cinematografico dell'Aquila “La lanterna magica”, Roma 1989, p. 28.

## “Luci (e ombre) della città”

### Fenomenologie e immaginari dell’illuminazione urbana nel cinema neorealista

LIVIO LEPRATTO

#### **Per un’introduzione: la luce racconta lo spazio urbano**

Lo spazio urbano – lungi dal costituire un mero sfondo scenografico – asurge a materia sostanziale e intima del processo di creazione cinematografica<sup>(1)</sup>, intrattenendo un rapporto dialogico con l’uomo che lo abita e instaurando con lui una forma di interscambio: di natura sociale e culturale, ma anche psichica, affettiva, emozionale. Ciò trova un’emblematica testimonianza nella stagione cinematografica neorealista, in cui ha luogo un ripensamento della rappresentazione topografica delle metropoli italiane, che fa venire inoltre a galla tutti i limiti e contraddizioni di quell’idea di città propugnata dal regime fascista, coi relativi cambiamenti architettonici strutturali da esso alimentati, quali «la modernizzazione, la macchina urbana, il processo di industrializzazione e il mito della velocità»<sup>(2)</sup>. Un ruolo prioritario nell’“edificazione” di una nuova idea di città nell’Italia del dopoguerra viene ricoperto infatti dal neorealismo, il quale – insieme al cinema documentario del tempo, come messo in luce da Marco Bertozzi – incarna «un cinema che rappresenta il Paese e, al tempo stesso, lo costruisce, nella contraddittoria esperienza nazionale del moderno», presentandosi come «un sistema di sguardi consapevoli, in cui agli aspetti documentali si associano costanti elaborazioni d’autore, nella produzione di valori estetici che

---

(1) Cfr. G. PAGANINI, W. ZIDARIC (a cura di), *Città italiane al cinema*, Mimesis, Milano-Udine 2020.

(2) D. BROTTTO, *Premessa*, in «Studi Novecenteschi», vol. 42, n. 90 luglio-dicembre 2015, in Id. (a cura di), *Letteratura e cinema*, Atti del Convegno “La scena del moderno: la città nel cinema e nel romanzo”, Università di Padova, 11-12 novembre 2014, pp. 255-259:255-256.

valicano l'ambito riproduttivo e investono orizzonti antropologici, estetico-teorici»<sup>(3)</sup>.

Nella nostra presente indagine sulla rappresentazione degli scenari urbani del secondo dopoguerra e della ricostruzione, intendiamo riservare peculiare attenzione alle rappresentazioni delle illuminazioni artificiali notturne degli spazi urbani. Tale nostra operazione non potrà prescindere dalla natura insita, da un lato, nell'orizzonte urbano – di per sé «quadro mobile di forze visive, di figure dinamiche, di entità comunicative, nonché partitura di potenzialità visive ed emozionali, sistema di attrazioni, e patrimonio da utilizzare e da rielaborare»<sup>(4)</sup> – e, dall'altro, nel medium cinematografico, da alcuni non a caso giudicato come «la forma culturale urbana per eccellenza»<sup>(5)</sup>.

Tutto ciò – nel caso specifico della nostra trattazione – va poi letto in considerazione della funzione significante della luce, intesa come «energia creatrice di spazi»<sup>(6)</sup> capace di rivitalizzare sensorialmente un ambiente (nel nostro caso, lo spazio urbano delle città del secondo dopoguerra) o anche di veicolare un racconto<sup>(7)</sup>. Punto di partenza cronologico della nostra disamina è costituito dal *landscape* delle città devastate dal secondo conflitto mondiale: come ci fa notare infatti a ragione Franco La Polla, «la città è per ovvie ragioni la prima entità umana e geografica a risentire nel modo più vistoso e atroce della barbarie bellica»<sup>(8)</sup>. In un simile scenario urbano, l'unica illuminazione possibile è offerta di volta in volta da esplosioni improvvisate – come in *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945) –, da roghi accesi nelle strade, oppure dai fanali delle poche automobili che disegnano effimere lame di luce. Nel cinema italiano di quegli anni, d'altronde, solo certe zone di alcune metropoli sembrano soddisfare infatti la voglia di tornare a possedere anche le ore di buio: si pensi all'episodio romano di *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), alla Scala o alla Galleria Vittorio Emanuele in *Miracolo a Milano* (Vittorio De Sica, 1951), ma anche alla notte livornese di Jerry e Angela in *Senza pietà* (Al-

(3) M. BERTOZZI, *Forme al limite. Cinema e città alla prova della ricostruzione*, in «Studi Novecenteschi», vol. 42, n. 90 (luglio - dicembre 2015), *Letteratura e cinema*, cit., pp. 335-345:335.

(4) P. BERTETTO, *Torino nel cinema: l'identità imperfetta*, in L. Mazza, C. Olmo (a cura di), *Architettura e urbanistica a Torino 1945-1990*, Allemandi, Torino 1991, pp. 20-28:23.

(5) T. FITZMAURICE, *Film and Urban Societies in a Global Context*, in M. Shiel, Id. (eds.), *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context*, Blackwell, Oxford-Malden 2001, pp. 17-30:18.

(6) Cfr. W. OECHSLIN, *L'architettura della luce*, in «Lotus», n. 75, 1993, pp. 8-30:9.

(7) Cfr. L. KRAUSE, P. PETRO (eds.), *Global Cities. Cinema, Architecture, and Urbanism in a Digital Age*, Rutgers University Press, New Jersey 2003.

(8) F. LA POLLA, *La città e lo spazio*, in «Bianco e Nero», fascicolo monografico su Vittorio De Sica, a cura di O. Caldiron, a. XXXVI, nn. 9-12, settembre-dicembre 1975, pp. 66-83:67.

berto Lattuada, 1948), o al superbo sottofinale di *Bellissima* (Luchino Visconti, 1951).

## Il “paesaggio urbano” neorealista, fra macerie e luce

Già a partire dalla fine degli anni Trenta e l'alba degli anni Quaranta, Michelangelo Antonioni e Giuseppe De Santis – nei loro rispettivi articoli *Per un film sul fiume Po*<sup>(9)</sup> e *Per un paesaggio italiano*<sup>(10)</sup>, apparsi entrambi sulla rivista «Cinema» – avevano proposto un ripensamento teorico–pratico dell'ambiente e del paesaggio, chiedendo al paesaggio di «assumere una funzione drammatica, rivelatrice dei caratteri umani e sociali dei personaggi, [...] legando in maniera dinamica la rappresentazione dell'uomo a quella dell'ambiente naturale e sociale che lo circonda e che meglio di ogni altra cosa lo esprime»<sup>(11)</sup>. I due autori avevano così gettato le basi poetiche dell'ormai imminente neorealismo, il quale concepisce infatti un paesaggio che non sia né rarefatto, né vistoso, né folclorico, ma bensì che corrisponda all'umanità dei personaggi, che diventi sia un elemento emotivo che un indicatore dei loro sentimenti, con la consapevolezza che «il paesaggio non ha alcuna importanza senza l'uomo e viceversa»<sup>(12)</sup>.

Autentico sottoinsieme del paesaggio, lo spazio urbano neorealista non può che palesare innanzitutto una profonda discrepanza rispetto a quell'istanza di “città–luce–movimento” restituitaci dai precedenti e noti film urbani delle avanguardie storiche (girati da autori quali Man Ray, Ruttmann, Vertov, Richter e Moholy-Nagy), formulanti un'idea di luce urbana capace di creare spazi simulacrali che suggestionano e conformano la città moderna, ben rappresentata da Parigi, totalmente presupposta dall'illuminazione artificiale come suprema esperienza per il fruitore dello spazio urbano<sup>(13)</sup>. Anche attraverso tale inedita concezione dello spazio urbano, il neorealismo può quindi essere letto – per dirla con Gilles Deleuze – come «una nuova forma della realtà, dispersiva, ellittica, errante o oscillante, con legami volutamente

(9) Cfr. M. ANTONIONI, *Per un film sul fiume Po*, in «Cinema», n. 68, 25 aprile 1939, pp. 254–257.

(10) Cfr. G. DE SANTIS, *Per un paesaggio italiano*, in «Cinema», n. 116, 25 aprile 1941, pp. 262–263.

(11) T. ROCHE, *Neorealismo/Paesaggio*, in M. Guerra (a cura di), *Invenzioni dal vero. Discorsi sul neorealismo*, Diabasis, Parma 2015, pp. 255–264:256–257.

(12) L. SCOTTO D'ARDINO, *La revue Cinéma et le néo-réalisme italien*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis 1999, p. 200.

(13) Cfr. P. BERTETTO, *Chaque soir a magic city*, in G.P. Brunetta, A. Costa (a cura di), *La città che sale. Cinema, avanguardie, immaginario urbano*, Manfrini, Trento-Rovereto-Calliano 1990, pp. 39–48:42.

deboli e avvenimenti fluttuanti»<sup>(14)</sup>. Tale destrutturazione e frammentazione della percezione filmica viene raddoppiata nei film neorealisti proprio dalle traiettorie dei personaggi, a loro volta dettate dalla nuova forma-città, sconnessa, che fatica a ricostruirsi in quanto trama di relazioni spaziali e umane.

Al di là delle loro volontà estetiche, i film neorealisti costituiscono quindi un eccezionale documento sulla vita e i suoi ritmi nelle città appena liberate, nonché una rielaborazione e rivisitazione memoriale compiuta nei confronti di quel recente *traumatic past* nazionale costituito dalle devastazioni dell'ultimo conflitto mondiale. Attraverso la rappresentazione dei paesaggi sconvolti della seconda guerra mondiale – inclusi i “paesaggi urbani” –, il cinema del secondo dopoguerra partecipa, dunque, alla formazione di una nuova estetica della “maceria” – intesa quale segno tangibile della «folia della storia»<sup>(15)</sup> –, che si viene a sostituire alla vecchia mitologia ottocentesca della “rovina”.

Il primo a cogliere le potenzialità insite nell'elemento della maceria è il cinema documentario, come ben testimoniato da un cortometraggio come *Bambini in città* (Luigi Comencini, 1946), opera d'esordio di Luigi Comencini, girato nelle strade di Milano devastate dai bombardamenti della seconda guerra mondiale, che indaga sulla «qualità della vita dei bambini e sulle speranze progettuali urbanistiche della ricostruzione, ribaltando la prosopopea propagandistica del ventennio fascista»<sup>(16)</sup>.

Anche il cinema di Rossellini – come ci fa notare Sandro Bernardi – «è pieno di rovine, reali e metaforiche. [...] Rossellini fa un uso particolare del paesaggio urbano, che diventa uno spazio oscuro, terribile, una soglia spesso paurosa di un altro mondo, la finestra del kaos primordiale che si affaccia dietro le rovine»<sup>(17)</sup>. Rossellini si afferma insomma come «il maggiore pittore delle macerie, colui che più di ogni altro è capace di coniugare la loro sostanza documentaria con la loro forza evocativa, fantasmatica, simbolica. In *Roma città aperta* gli edifici sventrati fanno brevi ma significative apparizioni, assumendo su di loro il peso sinistro della presenza degli americani, non ancora arrivati a liberare la capitale»<sup>(18)</sup>. Ogni percorso dei personaggi in *Roma città aperta* risulta d'altronde, a ben vedere, un itinerario fra rovine reali e insieme simboliche, cui concorre non secondariamente l'illuminazione, o meglio l'al-

(14) G. DELEUZE, *L'immagine-tempo* (1985), Ubulibri, Milano 1989, p. 11.

(15) M. AUGÉ, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 19.

(16) M. BERTOZZI, *op. cit.*, p. 336.

(17) S. BERNARDI, *I paesaggi nella “trilogia della guerra”: realtà e metafora*, in C. Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano 1945-1948*, vol. VII, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2003, pp. 97-114:97.

(18) S. PARIGI, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2014, p. 123.

ternanza fra buio e luce: «tutto è reale, e nello stesso tempo tutto è simbolico, e dovunque sono soglie, zone di confine, a cominciare da quella fuga di Manfredi all'alba sui tetti, fra il giorno e la notte, fra la terra e il cielo, per finire con la fucilazione di don Pietro, fra il giorno e la notte, fra città e campagna»<sup>(19)</sup>.

Ma è in *Paisà* che «la misura apocalittica del paesaggio balza in primo piano, risucchiando i personaggi e costringendoli a portare alla luce le proprie rovine e i propri segreti»<sup>(20)</sup>: tanto che un critico tedesco del tempo, recensendo il film, parla di «malia inquietante del mondo in macerie»<sup>(21)</sup>. È in particolare nell'episodio napoletano che «la distruzione della città coincide con la frantumazione delle identità e delle esistenze»<sup>(22)</sup>, come testimoniato dall'immagine più emblematica del film: quella del soldato americano nero Joe e dello sciuscià Pasquale, seduti su un cumulo di detriti, con alle spalle le sagome scheletriche dei muri diroccati. Altrettanto rappresentativa risulta – ai fini del nostro discorso sull'illuminazione urbana – la sequenza della “discesa” di Joe e Pasquale nelle grotte di Mergellina. I due si inoltrano dapprima in una grotta ancora abbastanza illuminata, dove gruppi di donne intorno a fornelli improvvisati si fermano a guardare Joe, e in cui il fumo dei fuochi accesi dalle donne per cucinare nasconde lo sfondo e permette solo d'intravedere alcune finestre e pareti. I due procedono poi lungo un canalone sotterraneo, per arrivare infine a un arco, da cui si apre dinanzi a Joe la veduta di «una vera e propria città ctonia, con case, strade piene di gente che si ferma e si rivolge verso l'alto, a guardare verso di lui come a un essere superiore, venuto dalla luce»<sup>(23)</sup>. Siamo di fronte – come giustamente evidenziato da Bernardi – a una sequenza dalla struttura autenticamente epifanica, segnata da «un percorso regressivo e iniziatico che conduce alla soglia di un altro mondo: il modello non potrebbe essere che l'inferno dantesco o il popolo dei morti che si affolla malinconico intorno a Ulisse o a Enea»<sup>(24)</sup>.

*Germania anno zero* (Roberto Rossellini, 1948) costituisce un'ulteriore tappa della riflessione rosselliniana sul tema delle macerie, ben rappresentata dalla ricorrenza insistente e simbolica di Edmund che cammina senza sosta fra i “brandelli” di una Berlino distrutta. Le ombre lunghe degli edifici, i buchi delle finestre sfondate attraverso cui passano i raggi del primo sole, rive-

(19) S. BERNARDI, *op. cit.*, p. 99.

(20) S. PARIGI, *op. cit.*, p. 123.

(21) W. LENNIG, in «Berliner Zeitung», agosto 1947, ora in A. APRÀ (a cura di), *Il dopoguerra di Rossellini*, Cinecittà International, Roma 1995, pp. 157–158.

(22) S. PARIGI, *op. cit.*, p. 125.

(23) S. BERNARDI, *op. cit.*, p. 101.

(24) *Ibidem*.

lano che molte riprese sono state fatte per lo più all'alba, forse per suggerire ancor più l'idea di una città fantasma, di una necropoli: in tal senso, la passeggiata di Edmund tra le macerie della capitale tedesca sembra anticipare quella della coppia di coniugi stranieri tra i ruderi di Pompei in *Viaggio in Italia* (Roberto Rossellini, 1954). Il corpo in pezzi di Berlino – autentica «corpse-city»<sup>(25)</sup> – viene a rappresentare così l'identità lacerata di una nazione.

In Italia, d'altronde, molti film realizzati tra il 1945 e il 1948 sono punteggiati da veri e propri choc visivi che accompagnano il racconto del ritorno in patria dopo la guerra immergendo lo spettatore nella spirale antitetica di vissuto e memoria, nella quale il giorno si oppone alla notte che è ancora buia, memoria fresca e sinistra del coprifuoco, confine di visibilità per la ripresa filmica. Emblematica, in tal senso, la Torino notturna e sventrata a cui fa ritorno (dopo anni di guerra e dopo la prigionia in Germania) Ernesto (Amedeo Nazzari), protagonista de *Il bandito* (Alberto Lattuada, 1946), le cui strade notturne appaiono scarsamente illuminate, e quanto mai spettrali e trafficate da faccendieri d'ogni sorta. Tornato a Torino, Ernesto vi ritrova la propria casa distrutta dalle bombe, apprendendo della morte della madre e della scomparsa della sorella Maria dopo il bombardamento della fabbrica in cui lavorava: scena con un'unica fonte di luce e un accentuato espressionismo, anticipato nei carrelli che poco prima hanno accompagnato il protagonista alla ricerca della sua casa tra le strade buie e solitarie di una Torino notturna ferita dalla guerra. In tal senso, le atmosfere "luministiche" del film oscillano tra gli interni del "realismo nero" francese, la ricerca stilistica di Jean Renoir e la leggerezza disinvolta del noir hollywoodiano. Lattuada intreccia infatti il melò al noir per esprimere il malessere esistenziale prodotto dalle contraddizioni sociali del dopoguerra: a tale atmosfera lugubre e dolente che permea *Il bandito* contribuisce non poco la fotografia del film, dalle tonalità contrastate ed espressioniste, firmata da Aldo Tonti.

Come ben attestato dal film lattuadiano, l'illuminazione (o la non illuminazione) urbana risulta spesso funzionale alla rappresentazione cinematografica del disagio, dell'emarginazione e del degrado tipici delle periferie e dei suburbi metropolitani dell'immediato dopoguerra. In tali scenari urbani postbellici, infatti, «l'elettricità rimane nient'altro che un sogno di modernità e ricchezza che tenta e spaventa»<sup>(26)</sup>. Ciò affiora con particolare rilevanza anche

(25) N. STEIMATSKY, *Italian Locations. Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2008, p. 41.

(26) M. GUERRA, *Fotogenia delle città*, in F. Zanella (a cura di), *Città e luce. Fenomenologia del paesaggio illuminato*, FA Edizioni, Reggio Emilia 2008, pp. 41-49:42.

e soprattutto in quei casi in cui l’illuminazione elettrica notturna si dà “per assenza”, come testimoniato dalla procace mondina di *Riso amaro* (Giuseppe De Santis, 1949), con il suo proposito di andarsene in America del Nord perché là «tutto è elettrico» («anche la sedia», come ribatte sardonicamente il soldato che raccoglie la confidenza della mondina).

### Luci e ombre della città in De Sica e Zavattini

Ma è forse soprattutto in un autore quale Vittorio De Sica – nella sua parabola neorealista segnata dalla stretta collaborazione con Cesare Zavattini – che la città viene ad assumere «un ruolo che a ben vedere non è esterno, ma, pur sotto le pieghe del narrato, tematicamente centrale»<sup>(27)</sup>. Se, nel decennio dell’immediato dopoguerra, il cinema desichiano appare incontestabilmente come «un cinema urbano», risulta altresì evidente, a ben vedere, che in De Sica «il tema urbano è affrontato con il sospetto e la sfiducia di una cultura, di una visione del mondo i cui affetti sono decisamente legati a una ricerca di semplicità e di valori che la città non può dare»<sup>(28)</sup>, rivelando in tal senso quel carattere intrinsecamente rurale che contraddistingue parte della matrice poetica neorealista.

Fin da *Sciuscià* (Vittorio De Sica, 1946), l’opposizione “spazio aperto/spazio chiuso” (o, se si vuole, “reclusione/libertà”) viene a delinarsi come la dominante intorno a cui si polarizza lo spazio urbano ed extraurbano del cinema di De Sica/Zavattini. Attraverso i luoghi istituzionali e “reclusivi” del collegio, del furgone cellulare della polizia e della prigione, la città diviene insomma un termine di opposizione nei confronti dell’individuo.

Ciò affiora con evidenza anche in *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948), «radiografia di una sconfitta e di una solitudine all’interno di un territorio urbano disarticolato e ostile»<sup>(29)</sup>, in cui la Roma dell’immediato dopoguerra si rivela del tutto indifferente – anzi potenzialmente ostile – al dramma del protagonista Antonio Ricci: dai singoli alle istituzioni (commissariato, sindacato e associazione di carità compresi). L’unica manifestazione di umanità e solidarietà il protagonista la riceve dai netturbini, «proprio in virtù della loro funzione (pratica, ma soprattutto simbolica): quella di addetti alla pulizia della

(27) F. LA POLLA, *op. cit.*, p. 67.

(28) *Ibidem.*

(29) S. PARIGI, *op. cit.*, p. 259.

città»<sup>(30)</sup>. Tra i pochissimi elementi che Zavattini recupera – nella scrittura della sceneggiatura di *Ladri di biciclette* – dall’omonimo e originario romanzo di Luigi Bartolini, vi è appunto la caratterizzazione topografica delle vie e piazze di Roma, oltre che l’andamento itinerante della narrazione: «Tutta la vita di Roma passa in questo film; tutta la vita della Roma periferica, dai quartieri più miseri a quelli borghesi di Piazza Vittorio: i mercatini di Porta Portese, la Messa del Povero, il Banco dei Pegni, i commissariati, le rive del Tevere, lo Stadio, persino le case più equivoche»<sup>(31)</sup>.

Anche in tale film, inoltre, a rivestire un ruolo non secondario ritroviamo per l’appunto l’illuminazione urbana, contrapposta all’oscurità, che viene qui a presupporre un concetto di fine, di riduzione spaziale e temporale: emblematiche in tal senso le sere e le albe che punteggiano il film. Già nella prima versione di soggetto approntata da Zavattini, il finale della vicenda vede Antonio e il figlioletto (in questa prima versione chiamato *Ciro*) che – alla fine di una giornata inutilmente spesa a ricercare la bicicletta rubata – decidono mestamente e con rassegnazione di fare ritorno a casa, in una Roma che inizia a illuminarsi delle luci (naturali e artificiali) del tramonto:

È sera, si accendono i lumini lungo le stradette. Bisogna tornare a casa. Con l’autobus. Spendere altre 20-30 lire. E domattina da capo: autobus, denaro, ore perdute. Antonio e *Ciro* sono soli. [...] Tutti sono tornati ai loro affari o piaceri e non ricordano più la bicicletta. *Ciro* ha sonno. Antonio avrebbe voglia di buttarsi giù nel Tevere. Che cos’è una bicicletta? Era il solo patrimonio. Non si è mai accorto come stasera che è triste o peggio tornare in quella borgata infame, in quella casa dal tetto scoperto, e senza soldi. Domani attaccherà di nuovo tanti manifesti, ma a piedi. L’autobus lascia il centro della città: ecco la sagoma della borgata. Antonio prende *Ciro* in braccio e va verso quel nero insieme di case<sup>(32)</sup>.

In fase di sceneggiatura, Zavattini – se inizialmente sembra voler riprendere il finale già prospettato dalla variante di soggetto sopra esaminata, con padre e figlioletto che si avviano mestamente verso casa su un «tram stracarico [...] che va verso Piazza del Popolo», mentre «le prime luci della sera si

(30) F. LA POLLA, *op. cit.*, p. 69.

(31) REDAZIONE, *Ladri di biciclette*, in “Il Tempo”, 22 novembre 1948, p. 8.

(32) C. ZAVATTINI, “Primo soggetto di *Ladri di biciclette*”, in «Rivista del cinema italiano», a. III, n. 5-6, maggio-giugno 1954, pp. 21-23.

accendono»<sup>(33)</sup> –, in seguito a una corposa revisione di sceneggiatura<sup>(34)</sup> propende invece per un conciso e intenso epilogo che vedremo poi nel film, con il figlioletto – ora già col nome definitivo Bruno – che in lacrime raccoglie e spolvera il cappello del padre, restituendoglielo, e con «i due che camminano per un tratto di strada in silenzio. Mentre la folla intorno commenta allegramente la partita di foot-ball»<sup>(35)</sup>.

Altrettanto disperato e profondamente giocato su aspetti architettonici risulta inoltre *Umberto D.* (Vittorio De Sica, 1952), che – come ci informa una recensione del film firmata da Alberto Moravia – «fa di Roma quasi un personaggio muto eppure parlante, con sfondi tra i più comuni ma sempre visti con insolita opportunità»<sup>(36)</sup>. Anche in *Umberto D.* l’impiego dello spazio assurge infatti a «protagonista figurativo di tutta l’opera in quanto suo catalizzatore emozionale, elemento compositivo che evidenzia, ingigantisce e finalmente fa esplodere la problematica dei protagonisti»<sup>(37)</sup>. Nel narrare la storia di un anziano ex-funzionario ministeriale – la cui pensione non è più sufficiente a pagare l’affitto – De Sica e Zavattini chiudono, dopo i precedenti *Sciucià* e *Ladri di biciclette*, una sorta di «inchiesta in tre parti sulla Roma fosca del dopoguerra tra fame rapacità e saccheggio dei sentimenti. Una *quête* su tre stadi della vita, l’adolescenza, l’età adulta e la vecchiaia, tutte sotto il segno del peggiore dei mali, la solitudine»<sup>(38)</sup>. La Roma di *Umberto D.* sancisce così «l’impossibilità di inclusione dell’individuo nell’organismo urbano e il suo sradicamento nel territorio»<sup>(39)</sup>, configurandosi come un «riflesso del mondo interiore dei personaggi, [...] spazio dell’estraneità, dell’alienazione, dell’inautenticità, dell’indifferenza, della sopraffazione»<sup>(40)</sup>.

Se giustamente la critica si è ripetutamente e a lungo soffermata sulla celebre sequenza del risveglio della servetta, un’analisi attenta di *Umberto D.* non può tuttavia dimenticare come altri suoi momenti vadano in una direzione quasi opposta, che contrappone a uno sguardo fenomenologico un gusto che Dario Tomasi giunge addirittura a definire «espressionistico, per [...] l’uso in-

(33) Id., *Ladri di biciclette*, sceneggiatura dattiloscritta, Archivio Cesare Zavattini (d’ora in avanti ACZ), Reggio Emilia, 1948, Za Sog R 32/1/A, pp. 294–295.

(34) Cfr. P. BALDELLI, *Ancora qualche parola a proposito di “Ladri di biciclette”*, in «Rivista del cinema italiano», a. III, nn. 5-6, maggio-giugno 1954, pp. 15–30:30.

(35) C. ZAVATTINI, *Ladri di biciclette*, cit., p. 291.

(36) A. MORAVIA, *Il bastone da maresciallo di De Sica*, in «L’Europeo», a. VIII, n. 13, 22 marzo 1952, p. 45.

(37) F. LA POLLA, *op. cit.*, p. 77.

(38) P. PINTUS, *La «letteratura» di De Sica*, in L. Miccichè (a cura di), *De Sica. Autore, regista, attore*, Marsilio, Venezia 1992, pp. 138–145:141.

(39) F. VIGNI, *Umberto D.*, in L. Miccichè (a cura di), *De Sica*, cit., pp. 320–331:323.

(40) *Ibidem*.

sistito delle angolazioni accentuate, dal basso, dall'alto e laterali», e, non ultimo, per l'utilizzo di luci e ombre quasi spettrali con «una luce contrastata e spesso dinamica, anch'essa col compito di conferire, sul piano visivo, una maggiore tensione alla scena»<sup>(41)</sup>. Ciò traspare con evidenza già sin dal soggetto approntato da Zavattini per il film, che ci descrive le sere tutte uguali che il povero Umberto trascorre in solitudine nella propria modesta stanza d'affitto: «Alla sera Umberto si siede vicino alla finestra e il cane si accovaccia ai suoi piedi. La finestra [della sua stanza] dà sopra tetti, ballatoi, terrazze e una grande cupola. È la cupola di un cinematografo. Quando la cupola si apre, vengono fuori i suoni, le voci della Settimana Incom o del film»<sup>(42)</sup>.

Come ci fa notare poi La Polla, l'intero film *Umberto D.* è connotato spazialmente da una composizione prospettica in cui l'orizzontalità del piano stradale viene a scontrarsi con la verticalità dei palazzi, il che «concorre a rendere l'impressione di una compressione, di un'impossibilità di movimento, di una "reclusione", di una prigionia, insomma, da cui è impossibile fuggire»<sup>(43)</sup>.

L'ambiente urbano e la sua illuminazione svolgono un ruolo altrettanto cruciale anche in quelle insolite divagazioni in chiave fantastica intraprese dal neorealismo a partire da *Miracolo a Milano*. Se il luogo dell'azione dell'originario romanzo zavattiniano *Totò il buono* (1943) è Bamba – una moderna città industriale «di migliaia e migliaia di abitanti in gran parte ricchissimi tanto che portavano l'abito da sera anche di giorno», con palazzi lussuosi «molto alti e costruiti con marmo prezioso, verde e nero»<sup>(44)</sup>, vie brulicanti di gente, veicoli a non finire e negozi, luci, rumori –, nella sceneggiatura finale e nel film la città in questione diviene invece Milano. Ad accomunare romanzo di partenza e film definitivo è tuttavia la rappresentazione della città come uno respingente spazio di estraneità, alienazione, repressione e spesso ingiustizia e sopraffazione, come luogo simbolicamente chiuso e stretto (fitto di uffici, anticamere, gente in coda, saloni) e verticale (palazzoni inquietanti si mescolano a guglie, ciminiere, fili del telefono, colonne) di individui ingrugnati e diffidenti, senza più sogni. Nella propria dimensione di apologo, *Miracolo a Milano* contrappone al palazzo del ricco Mobbi – simbolo del capitalismo, slanciato verso l'alto secondo imponenti linee verticali di marca architettoni-

(41) D. TOMASI, *Vittorio De Sica e Cesare Zavattini, verso la svolta*, in L. De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano 1949-1953*, vol. VIII, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2003, pp. 419-430:425.

(42) C. ZAVATTINI, *Umberto D.*, soggetto dattiloscritto, 1949, ACZ Za Sog R 58/3 B, p. 7.

(43) F. LA POLLA, *op. cit.*, p. 81.

(44) C. ZAVATTINI, *Totò il Buono. Romanzo per ragazzi (che possono leggere anche i grandi)* (1943), in Id., *Opere 1931-1986*, a cura di S. Cirillo, Bompiani, Milano 2001, pp. 213-274:219.

ca fascista – lo spazio periferico delle baracche regolamentato dal “governo illuminato” di Totò e presentatoci quale autentica «Anticittà»<sup>(45)</sup>, incarnazione di un’utopistica «democrazia jeffersoniana: una piccola comunità di individui che si conoscono tra loro e che partecipano alla pari alla vita collettiva»<sup>(46)</sup>. All’opposto, la città è in preda ai più vistosi squilibri: Totò, uscito dall’orfano-trofito, passa davanti a un gruppo di operai al lavoro (un lavoro duro, sporco, ingrato), mentre quella sera stessa egli capita «davanti a un grande teatro [la Scala], in cui i ricchi entravano brillando come diamanti»<sup>(47)</sup>. Zavattini ripone particolare attenzione alla sequenza della Scala, da lui considerata uno spazio emblematico del vacuo luccichio e nell’ostentata esibizione di ricchezza della grande città<sup>(48)</sup>.

Tale antagonismo tra poveri e ricchi affiora già sin dal soggetto originario zavattiniano del 1940, in cui si delineano due ordini contrapposti ben compaginati: la città del ricco Mobbi, che ruota intorno ai leader dell’alta finanza; la comunità dei barboni, luogo privilegiato della solidarietà, retto dal “buon governo” di Totò, dove tutti collaborano per il raggiungimento del bene comune: la difesa del villaggio, sede della loro identità culturale<sup>(49)</sup>. Cacciati ad opera delle «guardie urbane dalla “Loggia dei mercanti”»<sup>(50)</sup>, e «dopo aver chiesto ospitalità, invano, a diversi alberghi della città»<sup>(51)</sup>, è solo nel campo di baracche che Totò e gli altri mendicanti della città trovano ospitalità e armonia, dando libero sfogo alla propria fantasia, creando perfino «un teatro dove gratis di quando in quando gli spettatori possono andare a vedere a mangiare il pollo, oppure vanno a vedere, seduti nelle loro panchine, attraverso l’inquadratura ottenuta con dei pali, il tramonto del sole»<sup>(52)</sup>. All’illuminazione artificiale e opulenta della città si contrappone quindi l’illuminazione naturale del sole della baraccopoli: «A un tratto spunta un raggio di sole; tutti si precipitano dentro la sua chiazza di luce, stipati per goderne il tepore. Ma il raggio di sole scompare per riapparire in un diverso punto dell’accampamento. I poveri corrono dentro la nuova chiazza di luce»<sup>(53)</sup>.

(45) F. LA POLLA, *op. cit.*, p. 71.

(46) L. MUMFORD, *La città nella storia*, Ed. di Comunità, Milano 1964, pp. 623–624.

(47) C. ZAVATTINI, *Miracolo a Milano*, soggetto, in Id., *Uomo vieni fuori! Soggetti per il cinema editi e inediti*, a cura di O. Caldiron, Bulzoni, Roma 2006, pp. 128–135:129.

(48) Id., “Lettera a V. De Sica”, dattiloscritto, 15 febbraio 1950, ACZ Za Corr. D 499/183.

(49) Cfr. M.C. CASSARINI, “*Miracolo*” a Milano di Vittorio De Sica, *storia e preistoria di un film*, Le Mani, Recco (GE) 2000.

(50) C. ZAVATTINI, *Totò il Buono*, sceneggiatura dattiloscritta, ACZ Za Sog R 37/1, p. 53.

(51) Ivi, p. 63.

(52) Id., *Totò il buono*, soggetto, in Id., *Uomo vieni fuori!*, cit., pp. 74–80:78.

(53) Id., *Miracolo a Milano*, trattamento dattiloscritto, ACZ Za Sog R 36/3, p. 16.

La stessa “città alternativa” incarnata dalla baraccopoli non resta tuttavia del tutto immune dai vizi e dalle regole sociali di classe della metropoli: «il conflitto per la statua è una sorta di preannuncio della fine, così come l’arrivo della famiglia “borghese” con tanto di domestica, o, ovviamente, la presenza del petrolio»<sup>(54)</sup>, per giungere infine al personaggio di Rappi, che pur essendo povero è un elemento negativo, in quanto si lascia affascinare dai segni della ricchezza di Mobbi e per il prezzo di una tuba e di una pelliccia – due status symbol – tradisce i suoi amici barboni. L’unico vero spazio alternativo alla dimensione della città resta allora il cielo con la sua luce naturale e infinita, come ben testimoniato dal volo finale dei barboni a cavallo delle scope al di sopra di una Milano che mostra soltanto qualche tetto e l’immancabile immagine della guglia più alta del Duomo, «in direzione di una città umana utopistica che deve essere ancora fondata»<sup>(55)</sup>.

Una raffigurazione dello spazio urbano in buona parte analoga ritorna di lì a poco anche in un ulteriore film zavattiniano, ossia l’adattamento da *Il cappotto* di Gogol’, girato nel 1952 da Lattuada. Se però la novella di Gogol’ trae ispirazione dall’atmosfera della città in cui è ambientata – la San Pietroburgo dell’800 –, quella stessa atmosfera viene ricreata da Zavattini e Lattuada dapprima in una non meglio precisata «città del Nord»<sup>(56)</sup>, poi a Lucca<sup>(57)</sup>, e infine nella Pavia del ’900, con il conseguente passaggio «dall’autocrazia zarista alla democrazia nata sulle ceneri del fascismo, ma che del fascismo porta ancora tracce»<sup>(58)</sup>. La scelta di spostare la vicenda gogoliana «dalle rive russe della Neva alle sponde per noi più casalinghe del Ticino»<sup>(59)</sup> rivela un preciso intento degli sceneggiatori e del regista di rivolgersi alle disfunzioni asfittiche del sistema amministrativo della provincia italiana. Sin dalle prime inquadrature, il film ci presenta già il protagonista – il timido scrivano municipale Carmine De Carmine/Renato Rascel (nell’originale gogoliano Akakij Akakievič) –, che cammina sotto i porticati di una via cittadina in una nevososa mattina d’inverno, rannicchiato nel suo vecchio cappotto, e che, intirizzito dal freddo, scalda le proprie mani sotto le narici di un cavallo da traino.

Lo spazio urbano e la sua illuminazione risultano nodali già sin dal racconto gogoliano di partenza, fungendo non tanto da fondali scenici bensì da am-

(54) F. LA POLLA, *op. cit.*, p. 71.

(55) V. SPINAZZOLA, *Miracolo a Milano*, in «Cinema Nuovo», n. 113, 1 settembre 1957, p. 116.

(56) C. ZAVATTINI, *Il cappotto*, soggetto dattiloscritto, ACZ Za Sog R 36/3, p. 16/1/A.

(57) ID., *Il cappotto*, scaletta dattiloscritta, ACZ Za Sog R 16/2/B, p. 3.

(58) A. ZANELLATO, *L’uomo (cattiva sorte): il cinema di Lattuada*, Liviana, Padova 1973, p. 114.

(59) REDAZIONE, *Un omino incappottato trionfa al festival di Cannes*, in “Il Popolo nuovo”, 11 maggio 1952.

plificatori emotivi, come emerge nell’episodio cruciale del furto del cappotto subito dal protagonista:

Akakij scese le scale e uscì in strada. Per strada c’erano ancora luci. Alcune bottegucce erano ancora aperte, altre, chiuse, lasciavano tuttavia filtrare una lama di luce sotto la porta [...]. Ben presto si allungarono davanti a lui quelle strade deserte sorde e solitarie: i lampioni balenavano sempre più rari, evidentemente si dava meno petrolio; non c’era anima viva; solo la neve scintillava nelle strade, e nereggiavano tristi casupole basse, addormentate, con le imposte chiuse. [...] Entrò nella piazza con un certo oscuro tremore [...]. La vista gli si annebbiò, [...] sentì soltanto che gli sfilavano la mantella e gli davano una ginocchiata, cadde di schiena nella neve e non sentì più nulla<sup>(60)</sup>.

In fase di sceneggiatura, Zavattini sviluppa ulteriormente tali componenti spazio-luministiche, fornendo un concreto apporto soprattutto alla scrittura di alcune sequenze cruciali, come ad esempio la scena in cui lo spettro di Carmine ottiene la propria vendetta apparendo di notte al sindaco prepotente e derubandolo a sua volta del cappotto<sup>(61)</sup>. Sullo spettro di Carmine che si aggira per una città “baluginante” di luci notturne, si apre poi la prima variante della sceneggiatura zavattiniana del film: «lo schermo si apre sulla visione notturna di un ponte coperto di neve e illuminato da radi lampioni. Un uomo senza cappotto avanza dal fondo correndo e agitando ridicolmente il cappello quasi si difendesse da una presenza invisibile: “- Aiuto! Aiuto! Il fantasma ...”»<sup>(62)</sup>.

L’elemento dell’illuminazione elettrica affiora poi qua e là a punteggiare l’intera sceneggiatura, quale simbolo di benessere urbano che non tutti si possono permettere, tanto che la severa padrona di casa di Carmine, Flavia, giunge a minacciare quest’ultimo di staccargli «il riscaldamento e forse anche la luce elettrica. Giuro che taglio i fili!»<sup>(63)</sup>. Per un analogo principio, l’illuminazione urbana diviene un elemento cardine che il vanaglorioso sindaco fantastica per il proprio magniloquente progetto di riqualificazione urbana della città: «Vedrai che feste: fuochi artificiali, archi di trionfo...»<sup>(64)</sup>.

(60) N. GOGOL’, *La mantella* (1842), Salerno Editrice, Roma 1991, p. 122.

(61) C. ZAVATTINI, *Il cappotto*, trattamento dattiloscritto, ACZ Za Sogg. R 16/3/D, p. 117.

(62) Id., *Il cappotto*, sceneggiatura dattiloscritta, ACZ Za Sogg. R 16/4/A-B, p. 3.

(63) Ivi, p. 89.

(64) Ivi, p. 324.

Nell'arco temporale che va da *Ladri di biciclette* a *Il cappotto*, la scrittura cinematografica di Zavattini viene quindi a inverare quel cruciale passaggio d'epoca – già individuato da Franco Fortini nei suoi «dieci inverni»<sup>(65)</sup> – dell'Italia fra anni Quaranta e anni Cinquanta:

la *metafora della bicicletta* e la *metafora del cappotto* corrispondono a due diverse fasi della vita e della ricostruzione postbelliche: quella, fine anni '40, dove il Paese, e in particolare i ceti proletari (cui appartiene il protagonista di *Ladri di biciclette*), attraversano una fase ancora primaria della ricostruzione postbellica e dell'uscita dalle condizioni di crisi economica e di indigenza in cui cinque anni di guerra hanno lasciato il Paese; e quella degli avviati anni '50, dove il Paese, e in particolare i ceti piccolo-borghesi (cui appartiene il protagonista de *Il cappotto*), stanno superando la condizione di indigenza ma sono ancora molto lontani dal pervenire a una condizione di dignità e di riconosciuta identità sociale<sup>(66)</sup>.

### Città “illuminate” di rosa e di altri colori

Ciò si rispecchia in una visione di modernità urbana di cui si fa portatore – negli anni immediatamente successivi al neorealismo – il cinema italiano dei primi anni Cinquanta, con l'intento di un ritorno alla normalità dopo i drammi portati dalla guerra: «modernità e città vivono uno stato di simbiosi, con gli spazi urbani, in genere i più colpiti e deturpati durante la guerra, visti come i luoghi della rinascita, da cui ripartire per una nuova genesi: sociale, esistenziale, professionale, ma anche architettonica e strutturale»<sup>(67)</sup>. Lo spazio urbano diviene così oggetto di ambientazione preferenziale per il “neorealismo rosa”, il quale – accanto ai “bozzetti paesani” quali *Due soldi di speranza* e *Pane, amore e fantasia* – dà vita per l'appunto anche a “commedie di città”, che Fabio Carpi già nel 1958 classifica come «racconti romani»<sup>(68)</sup>, notando come i principali autori di questi ultimi siano curiosamente tre registi milanesi: Luciano Emmer (*Una domenica d'agosto*), Luigi Comencini (*La bella di Roma*, 1955) e Dino Risi (*Il segno di Venere*, 1955). Come ci fa notare Alberto Farassino, «la romanità urbana non è più dun-

(65) F. FORTINI, *Dieci inverni 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, Feltrinelli, Milano 1957.

(66) L. MICCICHÉ, *Un cappotto per dieci inverni*, in Id. (a cura di), “*Il cappotto*” di Alberto Lattuada. *La storia, lo stile, il senso*, Lindau, Torino 1995, pp. 29–37:35.

(67) D. BROTTO, *La modernità come attesa. Disincanti urbani nel cinema italiano degli anni Cinquanta*, in Id., *op. cit.*, p. 347.

(68) Cfr. F. CARPI, *Cinema italiano del dopoguerra*, Schwarz, Milano 1958, p. 24.

que un elemento di esperienza personale e nemmeno, come nel primo neorealismo, un soggetto di inchiesta per chi vuole muoversi a scoprire un’Italia diversa, ma un *oggetto di racconto*»<sup>(69)</sup>.

Tra i «viraggi del neorealismo» di cui ci parla Farassino, non è però certo solo il “rosa” a eleggere lo spazio urbano a “palcoscenico” preferenziale: basti pensare ad esempio alla declinazione post-neorealista del genere “giallo”, in cui la città – dalla piazza al tribunale – risulta funzionale alla polemica sociale e giuridica veicolatavi, come ben testimoniato da *Contro la legge* (Flavio Calzavara, 1950), in cui le indagini condotte dal commissario protagonista avvengono «fra officine meccaniche, depositi ferroviari, bar e trattorie popolari di una Roma vivace e – se si eccettuano alcune sequenze notturne – assoluta, più da commedia che da film criminale»<sup>(70)</sup>. Dal canto suo, il cinema noir italiano degli anni Cinquanta – nella propria volontà di denuncia di temi sordidi quali il crimine, il vizio e la prostituzione –, elegge a “quinte ideali” città “insolite” nel panorama cinematografico italiano, come ad esempio la Genova dei “caruggi” e dell’angiporto, ambientazione dei due film di Luigi Comencini *Persiane chiuse* (1951) e *La tratta delle bianche* (1952), in cui l’illuminazione urbana (o, meglio, la mancanza di essa) concorre non poco all’atmosfera cupa della narrazione.

D’altronde, proprio intorno all’illuminazione urbana – e al suo utilizzo anche in chiave scenica – si giocano alcune evidenti differenze tra i diversi autori attivi negli anni Cinquanta: se, ad esempio, un autore quale Luigi Zampa «inclina verso l’ambientazione en plein air e verso una luce naturale e poco marcata dal punto di vista drammaturgico», un secondo autore quale Renato Castellani si segnala invece per «mirabili performances della cinepresa e dell’illuminazione (pensiamo alle panoramiche, ai carrelli e al gioco di esterni/interni frequenti nelle sue inquadrature)», giungendo poi a un ulteriore autore quale Lattuada, il quale si distingue – come già visto per *Il bandito* – «per un uso talvolta apertamente espressionista della luce, la quale diventa nei suoi film un vero e proprio fattore drammaturgico»<sup>(71)</sup>. Alla fotografia contrastata e spesso espressionistica di Tonti per Lattuada, il direttore della fotografia Mario Craveri oppone infatti nei propri film per Zampa una luce più diffusa e naturale, ottenendo un effetto complessivo di quotidianità popolare, priva di motivi formali forti e riconoscibili. A questa assenza

(69) A. FARASSINO, *Viraggi del neorealismo: rosa e altri colori*, in L. De Giusti (a cura di), *op. cit.*, pp. 203–222:206.

(70) Ivi, p. 212.

(71) G. DE VINCENTI, *Il dopoguerra di Castellani, Lattuada e Zampa*, in C. Cosulich (a cura di), *op. cit.*, pp. 206–226:225.

di retorica nell'immagine corrisponde però una poetica fortemente connotata in senso sociale, ben evidenziata da Giorgio De Vincenti: «se Lattuada attraverso i suoi noir denuncia anche il disagio delle coscienze nell'Italia uscita dalla guerra e dal fascismo, [...] Zampa entra diretto nei temi della gente comune dell'Italia del dopoguerra, cogliendola nella sua quotidianità, nei problemi della sopravvivenza»<sup>(72)</sup>, come ben testimoniano già alcune sue opere quali *Vivere in pace* (1947) e *L'onorevole Angelina* (1947). A metà anni Cinquanta, Lattuada – in un film quale *La spiaggia* (1954) – leggerà poi l'illuminazione della cartellonistica urbana come segno dell'incipiente società dei consumi di un'Italia ormai avviata verso il “miracolo economico”, grazie anche all'introduzione del colore utilizzato dal film<sup>(73)</sup>.

### La città (e le sue luci) come luogo di illusione, delusione e disincanto

Tuttavia, a ben vedere, la “ricostruzione della città” italiana di cui si fa portatore il cinema degli anni Cinquanta veicola non solo i sogni e le euforie della modernità urbana, ma anche le non poche tensioni e contraddizioni delle politiche urbanistiche di quel periodo, che preludono a quelle conseguenze, anche nefaste, che si avranno col boom economico. Tutto ciò affiora ad esempio in opere di autori quali De Santis, Pietrangeli, Genina ed Emmer, i quali danno voce a quei «sentimenti di attesa e di speranza che la città incarna per le masse popolari, richiamate dall'ambiente della metropoli ma destinate a non trovare in esso uno spazio di autentica crescita sociale, dando vita invece ad uno sconfinato proliferare dell'ambiente riservato alla periferia»<sup>(74)</sup>. Sono in particolare le classi sociali medio-basse a fare propria tale attesa e speranza: Maurizio Grande parla emblematicamente di una narrazione cinematografica «rappresentativa di una dimensione media dei significati e dei valori, delle pratiche di vita e della cultura in un'Italia che si avvia a completare la sua trasformazione in un Paese industriale moderno»<sup>(75)</sup>, ma che ancora vive il proprio quotidiano in un costante stato di illusione.

In numerosi film di quegli anni – come ci fa notare a ragione Denis Brotto – è ravvisabile una nuova tipologia di personaggio, ossia «colui, o colei, che si

(72) Ivi, p. 226.

(73) Cfr. L. LEPRATTO, *Un neorealismo a colori? Itinerari cromatici nel cinema neorealista*, in M. Guerra (a cura di), *Invenzioni dal vero*, cit., pp. 289-305:296.

(74) D. BROTTTO, *Premessa*, cit., p. 257.

(75) M. GRANDE, *Bozzetti e opere*, in G. Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia 1979, p. 151.

muove verso la città alla ricerca di un ruolo ben preciso, di un avanzamento di status, di classe sociale, di una occupazione prima di tutto, ma che dalla città viene, sotto varie forme, respinto»<sup>(76)</sup>. Le conseguenze di tale scontro possono rivelarsi quanto mai traumatiche e violente, come nel caso di *Roma ore 11* (Giuseppe De Santis, 1952) – incentrato su un tragico fatto di cronaca, in cui le aspirazioni di duecento giovani aspiranti dattilografe vengono inesorabilmente stroncate da uno spazio urbano angusto e ostile – o come nel caso del coevo *Tre storie proibite* (Augusto Genina, 1952), il cui messaggio di denuncia sociale contro l’omologazione e alienazione urbana affiora già sin dalla voice over che accompagna le prime scene del film:

Questa è Roma. Dall’alto le grandi città si assomigliano tutte. Case, auto, gente in movimento; tutto risulta uguale, piccolo, anonimo, monotono. La folla si rinnova di attimo in attimo, ma è sempre la stessa. [...] La matassa della vita si dipana per aggrovigliarsi ancora. Quante passioni, quante speranze, quanti drammi. E tutto rimane segreto, nascosto, sommerso nella città. Che cosa c’è dentro questi giganteschi alveari della periferia? Sembrano tutti uguali. La ripetizione ossessionante di uno stesso motivo: scala A, scala B, scala C, interno 26, 27, 28... è veramente l’epoca dell’anonimo. Quanta gente vive dietro tutte queste finestre, porta a porta, spesso senza quasi conoscersi, a volte senza nemmeno salutarsi. L’indifferenza regna.

Il contesto urbano come ambito di speranze vane trova spazio anche in altre opere coeve, a partire da *L’amore in città* (1953), film a episodi concepito da Zavattini come un “giornale filmato”, con l’ambizione di portare alle estreme conseguenze il neorealismo, non inventando più storie che somiglino alla realtà, bensì «raccontando la realtà come se fosse una storia»<sup>(77)</sup>, attraverso una «violenta andata verso le persone vere fatti veri persone vere ecc., [...] una esplorazione nei fatti dell’uomo, andando a scoprire tutti i suoi rapporti di solitudine e di moltitudine assumendoli a dignità di racconto, tutti»<sup>(78)</sup>. Ma, forse, il protagonista principale di questo film a episodi è costituito ancora una volta dalla città di Roma, e in particolare dalla sua illuminazione urbana: ciò trapela già sin dal primo episodio del film – *L’amore che si paga*, di Carlo Lizzani –, incentrato sulla vita quotidiana di alcune prostitute di varia età,

(76) D. BROTTI, *La modernità come attesa*, cit., p. 350.

(77) C. ZAVATTINI, *Il neorealismo secondo me*, in «Rivista del Cinema Italiano», n. 3, marzo 1954, p. 14.

(78) ID., *Neorealismo, fatto morale*, a cura di F. Di Giammatteo, in «Rassegna del film», giugno 1954, pp. 2-3.

che vagano lungo marciapiedi semibui e vie mal illuminate, e con alle spalle tristi storie d'inganno e d'abbandono da parte di uomini deprecabili e senza scrupoli. È lo stesso Lizzani a informarci degli intenti che lo hanno guidato nel suo episodio: «Ho cercato di fissare con osservazione diretta il retroscena della vita notturna, rappresentata con tanta diversità di aspetti. Con la scorta di elementi veri ho cercato di risalire all'antefatto della dolorosa vicenda per la quale una donna può scendere al rango di passeggiatrice notturna»<sup>(79)</sup>. Dal canto suo, nell'episodio *Paradiso per 3 ore* Dino Risi racconta la vita, gli incontri e le emozioni che si consumano nelle sale da ballo dei quartieri periferici, frequentate la domenica da giovani in libera uscita. L'ambiente urbano qui raffiguratovi è quindi quello dei «dancing popolari. Piccoli locali periferici o vaste sale illuminate dal neon, che due o tre volte la settimana ospitano una chiassosa gioventù, smaniosa di mambi, tanghi, sambe e boogie-woogie»<sup>(80)</sup>. Non meno significativo risulta poi l'episodio *Gli italiani si voltano* – girato da Lattuada e scritto da Luigi Malerba –, in cui la descrizione della popolazione femminile che si riversa sulle strade della capitale viene giocata tutta, per l'appunto, sul contrasto buio/luce, come si può apprezzare già sin dalla sceneggiatura malerbiana: «Un grande portone in Via Nazionale, nero e profondo come un antro. Dal buio del portone sbuca a un tratto, vestita di chiaro, una bellissima ragazza. [...] Da un portoncino buio della vecchia Roma, vediamo uscire un'altra bella ragazza popolana con la gonna corta, che scende nella strada entrando nella luce di un raggio di sole che taglia diagonalmente la stretta e affollata via»<sup>(81)</sup>. Il tutto viene ulteriormente enfatizzato dalle seguenti parole affidate alla voce over dello speaker: «Dai grandi palazzi, dalle catapecchie, dalle case borghesi, dagli antri, dalle caverne ombrose, dai sotterranei della città, escono al sole per la rovina degli uomini... eccole!»<sup>(82)</sup>.

Ma l'episodio cardine dell'intero film è costituito senza dubbio da *Storia di Caterina*, firmato alla regia da Francesco Maselli e in sceneggiatura dallo stesso Zavattini: la protagonista, Caterina Rigoglioso (interpretata dalla stessa giovane donna di cui l'episodio ricostruisce la vicenda reale), è una giovane siciliana trasferitasi a Roma, sedotta e abbandonata quando ancora in gravidanza, e perciò costretta all'estrema risoluzione di abbandonare il proprio figlioletto, salvo poi pentirsene subito dopo. Tale episodio ricrea fedelmente il fatto di cronaca

(79) C. LIZZANI, *L'amore che si paga*, in «Lo Spettatore», n. 1, 1953, p. 6.

(80) REDAZIONE, *Paradiso per quattro ore*, in «Lo Spettatore», n. 1, 1953, p. 2.

(81) L. MALERBA, *Amore in città. Appunti per il capitolo Lattuada*, sceneggiatura dattiloscritta, Archivio privato famiglia Malerba, Orvieto, pp. 1-2.

(82) *Ibidem*.

vera in ogni sua tappa, restituendone financo ogni singola ambientazione topografica urbana: dai prati nei dintorni di Cinecittà – dove Caterina dorme alcune notti all’addiaccio – alla Stazione Termini – dove la balia restituisce a Caterina il suo figlioletto –, da Piazza Ungheria – dove Caterina compie il disperato gesto dell’abbandono del suo bambino – fino a via Panama, dove Caterina «passò in lacrime la notte del pentimento post-abbandono»<sup>(83)</sup>.

La presenza della città come “miraggio professionale” e polo di attrazione per le illusioni giovanili ritorna a più riprese in svariate opere di quegli anni, quali: *Le ragazze di Piazza di Spagna* (Luciano Emmer, 1952), *Siamo donne* (film collettivo del 1953) *Luci del varietà* (Alberto Lattuada, Federico Fellini, 1950), *La signora senza camelie* (Michelangelo Antonioni, 1953), *La valigia dei sogni* (Luigi Comencini, 1953). La Roma qui raccontata:

non è più la città percorsa in *Ladri di biciclette*, ma è la rinata capitale del cinema, [...] che è uscita “in esterni” e ha occupato ogni suo quartiere e borgata. Una città che col cinema si identifica, come dimostrano i numerosi “racconti romano-cinematografici” di questi anni, da *Bellissima* [Luchino Visconti, 1951] a *Il viale della speranza* [Dino Risi, 1953]<sup>(84)</sup>.

In *Bellissima* – autentico «epicedio neorealistico»<sup>(85)</sup> – è il cinema stesso, come noto, a ricoprire allegoricamente il ruolo di sirena tentatrice e crudele, che non dà quel che promette. E, ancora una volta, è l’illuminazione urbana ad accompagnare e sottolineare le tappe salienti di tale processo: dalla sequenza della proiezione di *Red River* (*Il fiume rosso*, 1948) di Howard Hawks nel “cinema all’aperto” nel cortile di casa – con la protagonista Maddalena Cecconi (Anna Magnani) che si commuove e illude davanti alle immagini del film (venendo poi “atterrata” dal rude scetticismo del marito Spartaco) – per giungere infine alla cruda presa di consapevolezza da parte della stessa protagonista, che ritroviamo, nelle sequenze finali, costernata e piangente su una panchina fuori Cinecittà, alla luce dei lampioni notturni della strada.

Anche Michelangelo Antonioni, nei suoi primi lungometraggi dei primi anni Cinquanta, avvia una propria osservazione degli spazi urbani, a partire dalla disincantata contrapposizione – ravvisabile in *Cronaca di un amore* – tra la Milano in espansione, borghese, trafficata, moderna, e la Ferrara città di

(83) C. ZAVATTINI, *Diario*, in «Cinema Nuovo», n. 15, 15 luglio 1953, p. 38.

(84) A. FARASSINO, *op. cit.*, p. 206.

(85) L. MICCICHÈ, *Luchino Visconti: congedo dal neorealismo*, in L. De Giusti (a cura di), *op. cit.*, pp. 442–454:446.

provincia, ombrosa, misteriosa, di incerta provenienza e di ancor più incerto destino per chi la abita. Non meno significativa risulta la raffigurazione di Torino ne *Le amiche* (Michelangelo Antonioni, 1955) – opera tratta dal romanzo di Pavese *Tra donne sole* –, in cui la scelta antonioniana delle «vie più brutte»<sup>(86)</sup> e meno turistiche del capoluogo piemontese risulta funzionale a esprimere il legame di natura psicologica tra ambiente urbano e protagoniste del film.

### Città “senza luce”: tra ricostruzione e periferie

Sebbene la ricostruzione sia ormai avviata, si assiste infatti ad alcuni fenomeni critici quali un’immigrazione interna fortissima, soprattutto dalla campagna verso le principali città (Roma, Napoli, Milano, Torino), con una conseguente «repentina necessità di costruzione edilizia», e con una altrettanto conseguente «pianificazione carente, caotica, poco attenta non solo alle esigenze dell’estetica ma anche a quelle dell’individuo»<sup>(87)</sup>. Negli anni Cinquanta si assiste insomma a un’«utopia della trasformazione»<sup>(88)</sup>, nella quale la vera novità è rappresentata dalle periferie, spesso di recentissima costruzione eppure già deturpate, con le loro case in costruzione, le strade semideserte, i cantieri. L’erosione dell’ambiente rurale attorno a Roma è visibile ad esempio nel cinegiornale di Giorgio Ferroni *Ai margini della città* (1953), con la città che avanza inesorabile, assorbendo via via le campagne circostanti e ampliando la propria banlieue.

Tutto ciò trova inoltre un’esemplare testimonianza in quel film salutato da molti come «l’ultima opera del neorealismo»<sup>(89)</sup>, ossia *Il tetto* (Vittorio De Sica, 1956), ennesimo lavoro firmato dal sodalizio De Sica/Zavattini, che racconta la storia di una giovane e povera coppia di sposi (Natale e Luisa) che – animati da un disperato bisogno di un alloggio – decidono di fabbricare abusivamente una baracca ai margini di una borgata romana, mobilitando amici e parenti per costruire l’abitazione entro una sola notte, dal momento che hanno scoperto che «c’è una legge che se c’è il tetto la costruzione non la possono più buttare giù, né possono mandare via chi c’è dentro»<sup>(90)</sup>.

(86) M. ANTONIONI, *Fedeltà a Pavese*, in «Cinema Nuovo», n. 76, 10 febbraio 1956, p. 21.

(87) D. BROTTTO, *La modernità come attesa*, cit., p. 347.

(88) L. MICCICHÉ, *Dal neorealismo al cinema del centrismo*, in G. Tinazzi (a cura di), *op. cit.*, pp. 22–41:30.

(89) G. GOVERNI, *Vittorio De Sica: Un maestro chiaro e sincero*, Bompiani, Milano 2016, p. 86.

(90) C. ZAVATTINI, *Diari. 1941-1958*, a cura di V. Fortichiari, G. De Santi, La nave di Teseo, Milano 2022, pp. 470-472.

Animato dall’assillo estetico e morale del film-inchiesta, *Il tetto* affronta il problema sociale (estremamente diffuso in quegli anni) della crisi abitativa e il fenomeno dei baraccati e dell’autocostruzione a Roma, come ribadito a più riprese dallo stesso Zavattini: «è il film del tetto, della casa elementare, del bisogno elementare, il problema della casa, il diritto alla casa, una Roma vista tutta attraverso queste case, questo contrasto di case»<sup>(91)</sup>.

Similmente a *L’amore in città*, anche ne *Il tetto* la topografia romana viene scrupolosamente ripropostaci, seguendo tutte le tappe che «effettivamente hanno passato i due personaggi reali, gli Zambon», come ribadisce lo stesso Zavattini in una lettera a De Sica dell’ottobre 1954, in fase di scrittura della sceneggiatura:

dopo il matrimonio alla chiesa di S. Agnese, tutto si svolge rapidissimamente perché i due giovani sposi devono correre a Castro Pretorio e prendere la corriera che li porterà a Aversa. Dopo il breve viaggio di nozze [...] l’uomo lavora da muratore e vediamo gli abbattimenti, gli sventramenti, nascere strade, quartieri, Roma si allarga da tutte le parti, ma sembra che aumenti invece di diminuire la gente che cerca ansiosamente un tetto. Le immagini di questo grandioso dilatarsi della città che avanza verso l’Aniene fanno anche paura e portano a considerazioni d’ordine sociale veramente drammatiche. Ancora la sudata ricerca finché si sistema in una casa verso Monte Sacro. Sono passati pochi mesi e se ne devono andare [...]. Allora a Natale nasce l’idea della casa clandestina [...]. Finalmente si sceglie il posto dalle parti dei fossati di Sant’Agnese. [...] La casa nasce così in una sola notte che noi descriviamo attentamente fino alla luce del giorno. [...] geograficamente è tutto raccolto, dentro la città, nella notte unica e cittadina<sup>(92)</sup>.

Proprio la costruzione notturna e clandestina della casa di Natale e Luisa diviene l’autentico fulcro narrativo e simbolico dell’intera vicenda; il luogo prescelto per la costruzione è quello dei Fossati di Sant’Agnese (zona periferica a nord-est di Roma dove appunto sorsero diverse baraccopoli nel dopoguerra), come leggiamo nel soggetto zavattiniano del 1955: «[Natale e i suoi amici muratori] arrivano ai Fossati di Sant’Agnese lungo la Circonvallazione Salaria. È una zona che dà sulla ferrovia di cui si vedono lontane le alte torrette che spargono ben distinti fasci di luce intorno. C’è l’Aniene a pochi pas-

(91) Id., “Lettera a Pietro Maria Bardi”, 10 giugno 1954, ora in Id., *Opere. Lettere. Una, cento, mille lettere. Cinquant’anni e più...*, a cura di S. Cirillo, V. Fortichiari, Bompiani, Milano 2005, pp. 235-236.

(92) Id., “Lettera a De Sica”, 10 ottobre 1954, ACZ Za Corr. D 499/259.

si»<sup>(93)</sup>. La costruzione della casa avviene così tutta, appunto, nel buio notturno, alla luce incerta e tremolante di alcune sparute lampade elettriche: «La luce dell'acetilene scolpisce tutte queste figure. La vita della borgata si svolge a poca distanza e tuttavia sembra remota. Si sono messi a scavare le fondamenta e il quadrato della casa è quello su cui si concentra la luce della lampada a carburo»<sup>(94)</sup>. In questo caso, l'illuminazione elettrica costituisce addirittura un pericolo, e per questo va utilizzata di nascosto, in quanto la luce potrebbe attirare le guardie.

Lo spazio urbano di cui si “appropriano” Natale e Lucia è dunque «la città dell'umile, non quella del ricco. [...] L'umile, il povero, il reietto non partecipa della stratificazione storica e culturale della città: la storia della città borghese non è la sua»<sup>(95)</sup>. Un'opera quale *Il tetto* si fa insomma testimone di un delicato processo di trasformazione del panorama urbano, nonché di una trasformazione dell'idea stessa di “città”, soprattutto nelle sue periferie, «destinate a divenire in poco tempo luoghi di definitivo odio sociale e di indigenza verso la fine degli anni Cinquanta, quando appare evidente il venir meno di qualsiasi possibile mobilità sociale. Non a caso in *Accattone* di Pasolini, nel 1960, agli indigenti non rimane che avviarsi ad una sorta di definitiva resa cristiana»<sup>(96)</sup>.

### **Per una conclusione: l'illuminazione della città neorealista tra reale e simbolico**

Ciò che emerge in definitiva dal presente studio è come, anche attraverso la rappresentazione della luce urbana, il film neorealista provveda quindi a sovvertire il normale vettore che guida al cinema il rapporto individuo-ambiente: non è più l'individuo a orientare uno spazio d'azione recepito come un “a priori”, ma è bensì l'ambiente – in questo caso la città – a divenire attore e a imporre al personaggio la propria presenza e il proprio ciclo di vita, scandito dalla forte luce diurna e dalla debole e precaria luce artificiale notturna.

Nello scendere per la prima volta nelle strade, nell'offrire una restituzione per così dire “pedonale” del sistema urbano, il neorealismo non opera soltanto un cambiamento decisivo nel processo di sovrapposizione del segno filmi-

(93) ID., *Il tetto*, soggetto (1955), in ID., *Uomo vieni fuori!*, cit., pp. 180–214:205.

(94) Ivi, p. 206.

(95) F. LA POLLA, *op. cit.*, p. 73.

(96) G. DE VINCENTI, *I film sul cinema*, in L. De Giusti (a cura di), *op. cit.*, pp. 308–315:311.

co sul segno urbano, ma per la prima volta – imprimendo una nuova durata all’immagine – pone di fronte al reale ciclo di vita della città italiana all’indomani della Liberazione. Il cinema neorealista impone quindi un ripensamento dei segni e pratiche da cui è costituita la città, evidenziandone i processi evolutivi – fatti di conservazioni, addizioni e trasformazioni<sup>(97)</sup> –, e ponendo quindi lo spettatore di fronte a immagini significanti di spazi e luoghi urbani, rappresentati come forme al contempo reali e simboliche<sup>(98)</sup>. In tale prospettiva, il cinema neorealista permetterebbe di vivere l’esperienza della città come un *Erlebnis*, con un’attitudine psicologica che oltrepassa di gran lunga il mero fenomeno reale. Non è forse un caso se le città filmate più spesso dal cinema neorealista sono non solo quelle legate al preciso momento storico, ma anche quelle capaci di bloccare quel momento oltre la propria temporalità, presentando un grado di complessità maggiore e con fenomeni contraddittori più evidenti<sup>(99)</sup>: due casi fra tutti, la Roma e la Napoli esemplarmente restituiteci da De Sica e Rossellini.

In particolare, dalla città e illuminazione urbana del cinema di De Sica / Zavattini, affiora un’idea di spazio inteso anche e soprattutto come «luogo morale; essenziale componente esplicativa delle linee umane centrali del discorso; segnale di una condizione dolorosa e sofferta»<sup>(100)</sup>. Lo spazio urbano e la sua illuminazione – in De Sica e Zavattini – risultano parte integrante e non accessoria, riflesso preciso, spesso in modo dialettico, del mondo interiore del personaggio. In tutto ciò, l’ambiente urbano sembra costituire una sorta di negazione della natura e della spiritualità proprie delle culture rurali<sup>(101)</sup>: ciò affiora già sin da uno dei film precursori del neorealismo quale *4 passi fra le nuvole* (Alessandro Blasetti, 1942), scritto anch’esso, non a caso, da Zavattini. Anche attraverso le illuminazioni precarie della città – sovente poco rassicuranti e poco empatiche con coloro che la attraversano e la abitano –, la ricorrente immagine dello spazio urbano nel cinema di De Sica e Zavattini «partecipa, con stilemi, temi e sfumature tutte particolari, di questa più ampia sfiducia nei confronti della morale, della cultura e in genere della socio-

(97) Cfr. M. CASAVOLA, *La città nel cinema*, in Id., L. Presicce, S. Santuccio, *L’attore di pietra. L’architettura moderna italiana nel cinema*, testo&immagine, Roma 2001, p. 9.

(98) Cfr. G. BELLÌ, A. MAGLIO, *Introduzione*, in Idd. (a cura di), *Città e cinema*, in «Storia dell’urbanistica», a. XXXVIII, serie terza, II / 2019, pp. 13–19:17–18.

(99) Cfr. G. BRUNO, *City Views. The Voyage of Film Images*, in D.B. Clark (ed.), *The Cinematic City*, Routledge, London-New York 1997, pp. 46–58:46.

(100) F. LA POLLA, *op. cit.*, p. 82.

(101) Cfr. O. SPENGLER, *Il tramonto dell’occidente*, Longanesi, Milano 1970, pp. 796–825.

logia urbana caratteristiche del cinema neorealista»<sup>(102)</sup>. «Più Circe che Orfeo, portata più ad attrarre per catturare malevolmente che non per incantare»<sup>(103)</sup>, la città del cinema neorealista si presenta dunque spesso ostile, ingannevole, e nient' affatto a misura di quell' "uomo" cui tanto Zavattini era proiettato.

Nei casi da noi analizzati, l'illuminazione artificiale notturna (o l'assenza di essa) contribuisce in definitiva a una ridefinizione e a un rimodellamento al contempo topografico, fruitivo e simbolico dello *skyline* urbano delle metropoli italiane del dopoguerra, imponendoci una riflessione sul ruolo e sulla funzione nient' affatto secondari ricoperti dal cinema neorealista negli sviluppi urbanistici dell'Italia appena uscita dal conflitto mondiale.

---

(102) F. LA POLLA, *op. cit.*, p. 83.

(103) D. BROTTI, *La modernità come attesa*, cit., p. 360.

## Comporre la città

### Mario Nascimbene e il paesaggio sonoro di *Roma ore 11*

MICHELANGELO CARDINALETTI

#### Introduzione

Dietro i titoli di testa una serie di scorci della città eterna si susseguono. La prima immagine che appare sullo schermo è segnata dalla presenza dei portalamponi a forma di obelisco, che sottolineano la vista prospettica di via della Conciliazione, sul cui sfondo si erge maestosa la cupola della Basilica di San Pietro in Vaticano. Una rapida dissolvenza ci mostra poi l'austerità di Castel Sant'Angelo, visto anch'esso in lontananza, dall'altra parte del Ponte omonimo che, con le sue magnificenti statue marmoree, si eleva sopra il fiume Tevere. La macchina da presa concede un rapidissimo passaggio anche su una porzione di Piazza Navona, inquadrata di tre quarti, prima di lasciare spazio alle prime pagine di alcuni giornali che riferiscono l'accadimento di un tragico evento. Con lo scorrere degli *opening credits*, le vedute di Roma proseguono fino ad avvicinarsi con il dettaglio di un annuncio di lavoro proposto a schermo intero. È con questi chiari ed evocativi riferimenti urbani, ben riconoscibili anche per il loro valore architettonico e monumentale, che Giuseppe De Santis apre *Roma ore 11* (1952), quarto lungometraggio della sua carriera registica incentrato su una tragedia realmente accaduta nella capitale, ossia il crollo delle scale di un palazzo situato in via Savoia che coinvolse circa duecento giovani dattilografe accorse per rispondere all'inserzione che chiude la sequenza d'apertura.

Sin dalle primissime immagini l'autore del film sembra voler dichiarare il distacco dalla realtà mitica e dai paesaggi che avevano contraddistinto le sue precedenti opere. È lampante, in tal senso, la cesura con la cosiddetta "trilo-

gia della terra” – composta da *Caccia tragica* (1947), *Riso amaro* (1949) e *Non c'è pace tra gli ulivi* (1950) – connotata da ambientazioni rurali e scene di vita contadina. In *Roma ore 11*, lungometraggio basato sulla scrupolosa inchiesta giornalistica condotta dal giovane Elio Petri, si assiste sin dal principio al radicale spostamento dell'obiettivo all'interno del contesto urbano e cittadino; le ragioni della scelta sono probabilmente imputabili alla volontà di esplorare nuovi orizzonti narrativi e tematici. In quest'ottica, infatti, gli spaccati di vita della città, molto più di quelli della campagna, sembrano offrire al regista spunti più attuali per elaborare un cinema civilmente impegnato, attraverso cui denunciare e smascherare le insanabili contraddizioni che si andarono via via consolidando nella società di massa italiana a partire dal secondo dopoguerra<sup>(1)</sup>.

Tuttavia *Roma ore 11* è un caso interessante non solo per queste ragioni. Ciò che soprattutto colpisce, mentre si scorgono le scene urbane proposte da De Santis dietro lo scorrere dei titoli di testa, è l'insolito tema della colonna musicale. Il commento, composto da Mario Nascimbene, qui alla prima delle quattro collaborazioni intrattenute con il regista, si distingue subito per il suo forte carattere di novità.

Partendo da questa considerazione, il film proposto appare adatto per promuovere un'indagine che tenti di ragionare non solo sul piano visibile, ma anche su quello sonoro. Tenere in debito conto l'intersezione di queste due sfere sensibili porta inevitabilmente a considerare *Roma ore 11* un'opera densa di stimolanti interrogativi: la partitura composta da Nascimbene è riuscita a codificare, seppur in ritardo, una nuova concezione filmico-musicale del Neorealismo in grado di tenere il passo con la rivoluzione espressiva elaborata a livello registico e narrativo? L'idea di integrare all'interno della partitura un suono concreto – nella fattispecie i rumori generati dalle macchine da scrivere – può rappresentare un esempio di ricerca di nuove soluzioni sperimentate dai compositori del periodo, oppure rimane un caso perlopiù isolato? Attraverso quali esperienze il compositore arriva a concepire un commento di questo tipo? Che tipo di rapporto si configura tra il commento musicale di Nascimbene e il paesaggio sonoro<sup>(2)</sup> creato all'interno della narrazione filmi-

(1) Sulla presenza della città in *Roma ore 11* e suoi relativi significati politici e allegorici si veda A. MARTINI, M. MELANI, «De Santis», in L. Micciché (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia 1999, pp. 314-315.

(2) La prima sistematizzazione degli studi sul paesaggio sonoro si deve al compositore canadese Raymond Murray Schafer, vedi R.M. SCHAFER, *Il paesaggio sonoro*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca 1985. La ripresa del tema in ambito cinematografico è proposta in R. CALABRETTO, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 203-242; M. DI DONATO, V. VALENTE (a cura di), *Ascoltare il cinema. Stu-*

ca? Tale relazione riesce a dare maggior senso e profondità allo spazio rappresentato e, conseguentemente, alla caratterizzazione dei personaggi?

Ponendosi da una prospettiva metodologica che integri l'approccio storiografico con la teoria e l'estetica della musica per film, si cercherà di rispondere a queste domande attraverso un'analisi dettagliata della vicenda cinematografica di *Roma ore 11*, che appunto recuperi il dibattito sviluppatosi sulla musica espressa dal cinema neorealista, esplori la personalità di Mario Nascimbene soprattutto nell'utilizzo del suono concreto, e analizzi, infine, il film ponendo soprattutto in rilievo la componente musicale e sonora.

### Un rapporto complicato: il neorealismo e la musica per film

L'impatto esercitato dal neorealismo sulla storia del cinema mondiale è universalmente noto. In ragione delle differenze stilistiche che hanno contraddistinto le opere dei numerosi registi che vi hanno aderito, è possibile considerare il neorealismo – lo suggerisce Gian Piero Brunetta – «non come una poetica unitaria, ma come il punto di convergenza di molteplici tensioni – ideologiche, morali ed estetiche – che avevano il compito di rendere il cinema più moderno»<sup>(3)</sup>. In effetti, nell'immediato dopoguerra il cinema italiano è protagonista di un vero e proprio sconvolgimento, che trova un riscontro perlopiù uniforme sia sul piano tematico-narrativo, sia su quello sintattico e realizzativo. Sullo schermo si mostra una Italia irricognoscibile, distrutta materialmente e umiliata moralmente. I cineasti impegnati non fanno sconti, tanto da esibire in pubblica piazza, senza remore, quei famosi «panni sporchi» che qualcuno suggeriva di «lavare in famiglia»<sup>(4)</sup>. Ma oltre a descrivere nelle sue varie sfaccettature il dramma umano e sociale attraversato dagli italiani, il neorealismo rappresenta anche il momento fondativo di una nuova estetica cinematografica e una nuova prassi produttiva. Tra i primi a rendersene conto, André Bazin evidenzia in questo tipo di cinema, che definisce

---

*di sul suono nel film*, Bulzoni, Roma 2014, pp. 85-87; ulteriori interessanti spunti sono presenti all'interno del dossier di T. BONINI, M. PERROTTA (a cura di), *Ears Wide Open. Il paesaggio sonoro negli studi di cinema e media*, in «Imago. Studi di cinema e media», n. 14, 2017.

(3) G.P. BRUNETTA, *Il cinema neorealista italiano. Da "Roma città aperta" a "I soliti ignoti"*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. IV.

(4) Si tratta di una frase attribuita – anche se mai realmente pronunciata – a Giulio Andreotti, all'epoca Sottosegretario di Stato del governo presieduto da Alcide De Gasperi, a seguito di un suo intervento contro il film *Umberto D.* (1952) di Vittorio De Sica, vedi G. ANDREOTTI, *Piaghe sociali e necessità di redenzione*, in «Libertas», a. I, n. 7, 28 febbraio 1952.

«puro», la capacità di creare una «illusione estetica perfetta della realtà»<sup>(5)</sup>. Anche Cesare Zavattini crede che il neorealismo possa riattivare l'origine documentaria del mezzo cinematografico, tanto che promuove in prima persona «un atto artistico che comporti l'immersione fisica del soggetto nel mondo e ricerchi un senso non separato dalla materia della percezione»<sup>(6)</sup>. Inoltre, al netto di una pubblicitaria di tipo generalista che indubbiamente ha contribuito a mitizzare e stereotipare certe dinamiche, è acclarato come i film neorealisti abbiano favorito il consolidamento di pratiche, tanto più se confrontate con gli standard americani, fino ad allora insolite (il basso costo, le riprese in esterni, gli attori non professionisti, il disprezzo per la "bella fotografia") che ne hanno conseguentemente determinato la specificità e l'unicità.

Tra il 1945 il 1950 escono molti film che aderiscono ai canoni neorealisti. Se in tutti o quasi è evidente e riconoscibile il rovesciamento operato a livello narrativo e stilistico, in nessuno di essi si riscontra un aggiornamento significativo anche per i valori che pertengono alla colonna sonora. Soprattutto la musica – osserva Ermanno Comuzio – «non riesce a stare al passo con l'impennata del cinema neorealista, a proporsi consona alla parte visiva e concettuale dei film di tale stagione», evidentemente perché «al rinnovamento della concezione filmica non corrisponde insomma un rinnovamento musicale»<sup>(7)</sup>. Anche Sergio Miceli avvisa circa la «discrepanza fra l'innovazione linguistica che caratterizza i film e il riproporsi degli stereotipi musicali già utilizzati nel cinema del ventennio, a riprova non solo della loro inadeguatezza ma ancor prima di un'assenza generalizzata di esigenze specifiche da parte degli sceneggiatori e dei registi»<sup>(8)</sup>.

Le colonne musicali neorealiste, quindi, sembrano non assecondare del tutto il senso dell'esperienza, e paiono sovente paralizzate rispetto al possibile tentativo di scrivere un nuovo codice estetico-espressivo. In questo senso, la grande tradizione, corrispondente all'opera dei tre cineasti quali Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Luchino Visconti, rivela non pochi strappi tra il campo visivo e quello sonoro. Tale scompensamento è evidente nelle partiture dei grandi capolavori come *Roma città aperta*, *Paisà* e, in parte, *Ladri di biciclette*, concepite in ossequio a parametri obsoleti, ancorati a una tradizione non del

(5) A. BAZIN, *Che cosa è il cinema? Il film come opera d'arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica*, a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 1999, p. 318.

(6) S. PARIGI, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2022, ebook.

(7) E. COMUZIO, *Alessandro Cicognini. Un musicista italiano per il cinema*, in *Trento Cinema 1990*, Catalogo della Rassegna, IV ed., Provincia Autonoma di Trento, Trento 1990, p. 42.

(8) S. MICELI, *Musica per film. Storia, Estetica-Analisi, Tipologie*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca 2009, p. 333.

tutto aperta allo sviluppo tematico con annesse variazioni<sup>(9)</sup>. Volendo evitare di prendere quali esempi i testi musicali dei film citati, su cui peraltro molto è già stato scritto, è possibile rimandare al caso meno evocato, e di poco posteriore rispetto ai primi fermenti neorealisti, di *Stromboli* (1950), dove la coesione tra immagine e linguaggio musicale risulta fortemente lacerata. Gli stacchi orchestrali del compositore Renzo Rossellini, fratello del regista, rispetto al dramma intimo e bruciante della protagonista rappresentato sullo schermo, risultano invadenti a tal punto da complicare la delicata operazione di missaggio con i dialoghi e gli altri effetti sonori. Lo stesso Alessandro Cicognini, onnipresente nella filmografia neorealista di Vittorio De Sica, osservando a distanza l'attività di quegli anni non rinuncia all'autocritica, chiarendo il peso della sostanziale incoscienza dei musicisti nel prendere parte a un fenomeno cinematograficamente così importante come il neorealismo<sup>(10)</sup>. Se è vero quel che afferma Cicognini, è altrettanto vero che gli stessi registi hanno mostrato un sostanziale disinteresse, nonché una scarsa sensibilità di fronte alla questione musicale. Non è esente da colpe lo stesso De Santis, soprattutto nel rapporto di collaborazione con Goffredo Petrassi negli ultimi due capitoli della "trilogia della terra", dove si ascoltano musiche che, per diverse ragioni, palesano una evidente difficoltà di entrare in rapporto dialettico con lo specifico filmico<sup>(11)</sup>.

Su tutti questi temi si era iniziato a ragionare contestualmente allo sviluppo del movimento, come attesta il fatto che le più importanti riflessioni confluirono nel dibattito scaturito dal congresso internazionale sulla musica per film, svoltosi nel 1950 al Maggio musicale fiorentino e poi sfociato in un'edizione speciale di «Bianco e Nero» presentata nel medesimo anno alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia<sup>(12)</sup>. A curare la fase editoriale di questo interessante numero è, non a caso, Enzo Masetti, tra i primi in Italia a sistematizzare una serie di questioni teorico-pratiche sulla composizione per il grande schermo.

Nell'ambito del dossier, è l'intervento del critico e compositore Fernando Ludovico Lunghi, dedicato proprio alla musica del neorealismo, a destare interesse per alcune riflessioni sviluppate intorno al problema. Resosi probabilmente conto dell'inadeguatezza di certi commenti musicali, l'intervento

(9) Ivi, p. 335.

(10) Cfr. G. PELLEGRINI, *Colonna sonora. Viaggia attraverso la musica del cinema italiano*, in «Bianco e Nero», a. XXVIII, nn. 3-4, marzo-aprile 1967, p. 36.

(11) Cfr. S. MICELI, *op. cit.*, pp. 340-341.

(12) Ci si riferisce al numero curato da E. MASETTI, *La musica nel film*, «Bianco e Nero», a. XI, nn. 5-6, maggio-giugno 1950.

di Lunghi esprime pensieri in parte generici, ma per quel momento senz'altro significativi, soprattutto nel sottolineare come «il film neorealista vuole la “sua” musica», una musica che cerchi di «uscire dal chiuso all'aperto, dal particolare al “tutti”»<sup>(13)</sup>. Andando nel caso specifico del neorealismo, Lunghi fa notare come da un «imperativo dell'aderenza, della comunione di linguaggio, della sintonia, scaturisce la necessità per la musica di connaturarsi all'azione»; secondo l'assunto, quindi, consegue che «come nel film neorealista non si tratta più di “riprendere”, ma di “vedere”, per la musica scritta per un tal film non si tratta più di “commento” ma di “visione”»<sup>(14)</sup>.

Nonostante le condivisibili osservazioni di Lunghi, occorre constatare come la colonna musicale dei film neorealisti, in particolare per ciò che concerne la parte “originale” richiesta ai compositori, non solo manca di sostenere efficacemente l'opera filmica, ma addirittura in molti casi si spinge sino a contraddirla. Di contro, maggiori benefici sembrano derivare dai numerosi inserti diegetici, opportunamente estratti dal vasto repertorio popolare, che vengono selezionati e, talvolta, rielaborati all'uopo. Per ragionare sull'importanza di questa tipologia di interventi si rivelano assai utili le osservazioni di Elena Mosconi, soprattutto quando afferma, sullo spunto di alcune riflessioni di Cicognini, che i compositori si dimostrano «impreparati a definire il realismo musicale del film» quanto invece a loro agio «nell'individuare quale sia la “musica del reale”, ossia la musica diegetica che meglio ricrea l'ambiente di vita dei personaggi»<sup>(15)</sup>. Chiamando in causa la catalogazione delle musiche di scena elaborata da Richard Dyer<sup>(16)</sup>, la studiosa constata come la *popular music* sia sovente associata a situazioni controverse o, comunque, apertamente negative. Alla luce di ciò, la portata problematica della cosiddetta melodia popolare come fonte di musica realistica all'interno dei film del dopoguerra appare quindi con tutta la sua forza, «risvegliando nello spettatore una memoria sonora e musicale che i film del periodo precedente sembravano aver anestetizzato in favore di canzonette e brani commerciali»<sup>(17)</sup>.

Escludendo questa specificità di utilizzo del repertorio popolare, il neorealismo si manifesta come un movimento sostanzialmente incapace di investire con la sua forza rivoluzionaria anche i codici estetici del commento musica-

(13) F.L. LUNGI, *La musica e il neo-realismo*, in E. Masetti (a cura di), *op. cit.*, p. 58.

(14) *Ibidem*.

(15) E. MOSCONI, *Per un paesaggio (sonoro) italiano: ri-ascoltare il neorealismo*, in M. Guerra (a cura di), *Invenzioni dal vero. Discorsi sul Neorealismo*, Diabasis, Parma 2015, p. 242.

(16) R. DYER, *Music, People and Reality: the Case of Italian Neo-realism*, in M. Mera, D. Burnand (eds.), *European Film Music*, Ashgate, Aldershot 2006, p. 30.

(17) E. MOSCONI, *op. cit.*, p. 243.

le originale. Eppure, già nel 1950, non era sfuggita ad alcuni illustri musicisti la necessità di un rinnovamento: Gino Marinuzzi jr. afferma l'esigenza di liberare la partitura cinematografica «da ogni preconconcetto di stile», nonché l'urgenza di elaborarla avvalendosi di «tutti i mezzi armonici, strumentali e timbrici di cui il nostro secolo lo ha, almeno potenzialmente, arricchito»<sup>(18)</sup>; Antonio Veretti afferma con risolutezza l'importanza per il musicista di «adeguarsi ai particolari mezzi meccanici che ha a disposizione per sfruttarli in modo originale», affinché il commento possa essere «fonte di particolarissimi effetti», in grado di «cercare vie nuove, consone a questo particolare genere di musica»<sup>(19)</sup>.

Nel panorama cinematografico del secondo dopoguerra, la sola eccezione – l'unica, almeno, dove il compositore ha tentato di avvalersi dei mezzi del suo tempo come le possibilità offerte dal microfono, il missaggio con echi, riverberi e suoni rovesciati – è rappresentata da *Roma ore 11*. Anche se l'opera si colloca alle estreme propaggini del neorealismo, in un momento peraltro dove l'esaurimento della spinta innovatrice del movimento è sempre più evidente, questo film si distingue per una partitura nuova e, per certi versi, destabilizzante. Sia pur alla presenza di interessanti elementi diegetici, la rilevanza di tale pellicola sta tutta nell'operazione premeditata, quindi vagliata anche dal regista, di commistione tra musica e suono concreto, secondo un'idea concettuale rivolta ad una più convinta aderenza tra piano sonoro e piano visivo. L'idea di Nascimbene di sfruttare i rumori emessi dalla macchina da scrivere – oggetto centrale della tragedia accaduta alle dattilografe – all'interno della partitura, rende il commento di *Roma ore 11* un caso di studio interessante per la definizione di una estetica musicale concretamente neorealista.

### Mario Nascimbene e la concretezza del suono

Mario Nascimbene può essere considerato a buon diritto uno dei più audaci sperimentatori italiani nel campo della musica per film del secondo dopoguerra. Nato a Milano nel 1913, il compositore riesce a imporsi, soprattutto a partire dagli anni Cinquanta, come una figura centrale nell'evoluzione e nell'innovazione della scrittura musicale applicata alle immagini. Grazie al forte temperamento e a un rigoroso metodo organizzativo – decisivo soprattutto per le future collaborazioni estere tra USA e Regno Unito – Nascimbene intraprende gli studi di composizione e direzione d'orchestra nella città natale, presso il con-

(18) G. MARINUZZI JR., *Aspetti della musica nel film*, in E. Masetti (a cura di), *op. cit.*, p. 38.

(19) A. VERETTI, *Aspetti della musica nel film*, in E. Masetti (a cura di), *op. cit.*, p. 47.

servatorio “Giuseppe Verdi”, palesando un eclettismo e una curiosità verso i nuovi generi, in modo particolare il jazz, del tutto incompatibili con gli stili borghesi e provinciali in auge durante il ventennio fascista<sup>(20)</sup>.

Consolidato il proprio mestiere attraverso un regolare apprendistato, Nascimbene conia e al contempo incarna una figura nuova di compositore per il cinema, evidentemente influenzata dalle postulazioni di Masetti, suo mentore e formatore. In tal senso Nascimbene, nel corso della prolifica carriera, riesce a esibire in modo distintivo una abilità compositiva di tipo artigianale, in aderenza, appunto, con il concetto avanzato dallo stesso Masetti.

In riferimento alla prassi compositiva, Miceli ritiene Nascimbene «tra i primi, se non il primo in assoluto, a intuire i cambiamenti linguistici in atto nel cinema e fuori incarnando in ogni senso il tipico “cinismo” espressivo (per dirla con Mila) dello specialista»<sup>(21)</sup>. La sua musica, in effetti, sembra attuare «soluzioni estremamente originali per quanto riguarda l’uso dei timbri, dei ritmi, delle onomatopée, delle possibilità tecniche della registrazione»<sup>(22)</sup>. Questa personale estetica musicale si rifletterà anche nei confronti del neorealismo, movimento con il quale Nascimbene si confronterà tardivamente, ma con idee chiare e risultati decisamente proficui.

Luca Bandirali ribadisce come «la sua adesione alle istanze estetiche poste da *Roma città aperta* e *Paisà* è convinta ed entusiastica»<sup>(23)</sup>, tanto che, come ricordato dal compositore stesso, la visione di quei film ha sollecitato nell’immediato alcuni esperimenti musicali ispirati proprio al padre del neorealismo, di cui diverrà stretto collaboratore nel decennio successivo<sup>(24)</sup>. Al contempo, però, coglie anche tutte le criticità della colonna musicale di quei capolavori, affermando lucidamente di non approvarne lo stile, che definisce «poco “cinematografico” e molto retorico»<sup>(25)</sup>. Questa sagacia la si deve al fatto che Nascimbene non appartenesse agli ambienti colti dell’accademia musicale, né ammirasse particolarmente lo stile pomposo e magniloquente utilizzato per gran parte delle musiche dei film degli anni Trenta e Quaranta.

È alquanto probabile che questo sguardo profondo e competente verso l’arte cinematografica si sia consolidato durante gli anni dell’adolescenza, quando da appassionato *cinéphile*, nonché fondatore all’età di quattordici

(20) Cfr. L. BANDIRALI, *Mario Nascimbene compositore per il cinema*, Argo, Lecce 2004, pp. 13-14.

(21) S. MICELI, *op. cit.*, p. 355.

(22) E. COMUZIO, *Colonna sonora. Dialoghi, musiche, rumori dietro lo schermo*, Il Formichiere, Milano 1980, p. 259.

(23) L. BANDIRALI, *op. cit.*, p. 23.

(24) Cfr. M. NASCIMBENE, *Malgré moi, musicista*, Edizioni del Leone, Venezia 1992, pp. 92-93.

(25) *Ibidem*.

anni di una piccola casa di produzione, Nascimbene si cimentava con proiezioni domestiche e piccole realizzazioni *self-made*<sup>(26)</sup>. Per tale ragione, forse, è possibile ritenere che l'incontro non certo precoce con il linguaggio musicale sia stato visto come un mezzo attraverso cui proiettarsi – nel senso letterale del termine – verso il grande schermo. Come chiarisce anche Bandirali, l'«impadronirsi del linguaggio musicale è la condizione per accedere al cinema»; in tal senso, osservando la traiettoria nascimbeniana ci si rende conto di come essa sia «di verso opposto rispetto a quella delle maggiori carriere della musica applicata», laddove il grande schermo non rappresenta la via artistica principale, ma «un doloroso quanto remunerativo ripiego»<sup>(27)</sup>. Attraverso le singolari esperienze giovanili, assai utili nel favorire una comprensione profonda del cinema quale forma espressiva, il compositore acquisisce una apertura mentale che gli consentirà di distinguersi proprio per lo stile versatile e, soprattutto, per l'abilità nel combinare le note funzionalmente alle immagini, mescolando gli elementi tradizionali con quelli più innovativi.

*Roma ore 11* – film tardivo ma pienamente rappresentativo della temperie neorealista – segna una parziale svolta non solo nella carriera di Nascimbene, che per l'occasione viene premiato con il Nastro d'Argento per la miglior colonna sonora originale, ma anche nel modo in cui veniva concepita in Italia la musica per film. La pellicola, ispirata alla tragica vicenda accaduta alle giovani dattilografe in cerca di lavoro, offre al compositore un'occasione eccezionale per mettere concretamente in atto le riflessioni condotte negli anni precedenti, soprattutto per l'impiego del suono concreto<sup>(28)</sup>. Il grande elemento di novità di questa partitura è proprio rintracciabile nell'inserimento dei suoni concreti – una tecnica allora pionieristica che prevedeva l'inclusione perlopiù di rumori reali registrati dal vivo – integrati con la partitura orchestrale tradizionale. Come confermato dallo stesso compositore, la creazione di una partitura cinematografica non è il frutto di un'improvvisazione né, tantomeno, di un'ispirazione casuale, quanto invece il risultato di una approfondita riflessione, condivisa con il regista, sul film e sui relativi contenuti tematici e narrativi. Nascimbene, d'altronde, è ben consapevole delle potenzialità del commento musicale come strumento capace di arricchire l'esperienza visiva e intensificare le emozioni dello spettatore.

(26) Ivi, pp. 24-25.

(27) L. BANDIRALI, *op. cit.*, p. 13.

(28) Cfr. M. NASCIMBENE, *L'impronta del suono. La mia musica per il cinema*, Longo Editore, Ravenna 2002, p. 65.

Secondo questa prospettiva, occorre segnalare che le idee innovatrici di Nascimbene non si limitano solo al caso di *Roma ore 11*. Con «risultati banali sul piano musicale ma molto efficaci su quello psicologico e drammaturgico»<sup>(29)</sup>, egli firma negli anni Cinquanta diversi altri commenti che si servono soprattutto di elementi rumoristici e di inserti elettroacustici, come in *Cronaca di un delitto* (Mario Sequi, 1953), dove l'uso di incudini, campanelli e percussioni creano l'atmosfera dell'ambiente di fabbrica, o nell'episodio *Gli ultimi dieci minuti*, facente parte del film *Cento anni d'amore* (Lionello De Felice, 1954), in cui risuona l'ossessivo tic-tac dell'orologio; allo stesso modo arriva – con circa un decennio di anticipo rispetto alle innovazioni morriconiane – a dimostrare l'efficacia di alcuni strumenti primitivi, e solo apparentemente privi di una reale utilità musicale, come il fischio umano e il marranzano, come si può ravvisare nelle altre collaborazioni con De Santis per *Giorni d'amore* (1954) e *Uomini e lupi* (1957)<sup>(30)</sup>.

Anche nei progetti successivi, e in modo particolare nella lunga e proficua collaborazione con gli Stati Uniti avviata durante gli anni della cosiddetta "Hollywood sul Tevere", Nascimbene ha mantenuto alta l'attenzione ai dettagli sonori e musicali attraverso una continua ricerca di nuove modalità espressive che potessero arricchire l'esperienza cinematografica. Risulta paradigmatico, in tal senso, il lavoro svolto per la colonna musicale di *Barabba* (Richard Fleischer, 1961), film per il quale vengono inventati "suoni nuovi" mediante le più avanzate tecniche e di riproduzione<sup>(31)</sup>.

Il compositore milanese, attraverso una non comune capacità di guardare oltre le convenzioni, oltre gli stilemi piccolo-borghesi, oltre una certa routine, ha presentato con coraggio molte nuove idee musicali. Se da un lato egli esplora le potenzialità dei suoni concreti, introducendo elementi acustici che rendono il commento immediatamente riconoscibile e profondamente integrato con l'ambiente diegetico del film, dall'altro non abbandona mai la matrice sinfonica, utilizzando strumenti tradizionali per costruire temi melodici e armonie che conferiscono alla partitura una struttura narrativa ed emotiva coerente. Questa combinazione di elementi non è solo una dimostrazione di abilità tecnica, ma riflette anche una visione profonda e consapevole. Il lavoro fatto per *Roma ore 11*, come ora si vedrà nel dettaglio, ha contribuito enormemente a rinnovare la prassi compositiva, non solo dichiarando, in ambito cinematografico, l'affermazione della figura del compositore-specialista, ma

(29) S. MICELI, *op. cit.*, p. 355.

(30) E. COMUZIO, *Colonna sonora. Dialoghi, musiche, rumori dietro lo schermo*, cit., p. 260.

(31) *Ibidem*.

anche mostrando un'aderenza sorprendente con le esigenze narrative e stilistiche di un cinema che stava cambiando pelle.

### **Sonorità neorealiste: il caso *Roma ore 11***

Grazie al suo carattere innovativo la partitura musicale di *Roma ore 11* si distingue come l'elemento più rilevante e significativo della pista sonora. La musica concepita da Nascimbene, tutt'altro che abbondante o invasiva, è meritevole di un approfondimento, al fine di mettere in luce il suo impatto e la sua originalità in relazione al contesto del film. A questo specifico contributo, dunque, è riservata primariamente la nostra attenzione. Tuttavia, seguendo le intuizioni di Elena Mosconi, sembra utile soffermarsi anche sulle altre componenti della sfera sonora non sempre direttamente riferibili al lavoro di Nascimbene: la cosiddetta "musica del reale", ossia le forme musicali presenti a livello intradiegetico, e ciò che attiene al paesaggio sonoro, corrispondente all'insieme di rumori ed effetti che definiscono acusticamente un determinato territorio: i suoni della natura, degli animali e quelli prodotti dall'uomo<sup>(32)</sup>. Come chiarito anche da Roberto Calabretto, si tratta di una definizione valida per gli ambienti sonori reali, ma che può adattarsi a tutte quelle costruzioni astratte, fra le quali rientrano anche le proiezioni cinematografiche<sup>(33)</sup>.

Come ora si vedrà, la musica originale composta per *Roma ore 11*, ad esclusione del tema principale, rientra perlopiù nella formula proposta da Michel Chion del *leitmotiv*, determinata dalla presenza reiterata di un motivo musicale che identifica un personaggio o un'idea-forza presente nel film<sup>(34)</sup>. Volendo partire dal tema che accompagna i titoli di testa, sono interessanti le dichiarazioni rilasciate dal compositore a «Cinema», laddove spiega con chiarezza di aver avvertito, dopo la lettura del copione, «l'esigenza di una musica scarna ed essenziale, assolutamente antiromantica, basata su timbri scuri», nonché «la necessità di una trovata musicale che riuscisse a rendere – da sola – il clima e il dramma del film»<sup>(35)</sup>. L'espedito in questione, successivamente tradotto nel brano che si apprezza nei titoli di testa e nella scena in cui una delle ragazze si sente mancare sull'orlo della voragine creatasi all'interno del palazzo, viene così riferito da Nascimbene:

(32) Cfr. R.M. SCHAFER, *op. cit.*, p. 327.

(33) R. CALABRETTO, *op. cit.*, p. 205.

(34) M. CHION, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 1997, pp. 48-55.

(35) M. NASCIMBENE, *La musica nasce dai personaggi del film*, in «Cinema», n. 90, 15 luglio 1952, p. 23.

Il soggetto era basato sul dramma della disoccupazione delle dattilografe. Pensai quindi che la macchina da scrivere poteva in un certo senso considerarsi il personaggio principale. Ma usare il rumore della macchina pura e semplice non era soddisfacente. Pensai allora di affidare alla macchina da scrivere un ruolo di strumento solista nell'ambito dell'orchestra sfruttandone gli elementi sonori ritmici più caratteristici e cioè: percussione dei tasti e dello spaziatore, suono del campanello e effetto del carrello. Composi così un vero e proprio concerto per "quattro macchine da scrivere e orchestra", inserendo in partitura questo nuovissimo strumento. [...] Per fare meglio risultare il suono dello strumento solista, l'orchestra era composta da strumenti a timbro scuro ed esattamente di cinque sassofoni, due pianoforti, quattro ottavini e dieci strumenti a percussione<sup>(36)</sup>.

In sostanza, si è ritenuto sconveniente comporre un brano basato su uno svolgimento sinfonico per grande orchestra, preferendo invece «un commento di carattere psicologico basato su strumenti a solo»<sup>(37)</sup>. Da questa valutazione preliminare – nettamente in controtendenza rispetto alla prassi compositiva consolidata dei film neorealisti – è conseguita la volontà di «sfruttare al massimo le nuove possibilità musicali, timbriche e ritmiche offerte dal cinema, sia in sede di composizione che di sincronizzazione»<sup>(38)</sup>, raggiungendo un risultato tutt'altro che interessato allo sviluppo e al conseguente esito del materiale tematico. Nascimbene, con una visione moderna, mantiene le distanze da qualsiasi possibile risoluzione sintattica del tema, rispondendo in modo esemplare a quell'esigenza narrativa ed estetica del neorealismo, volta da un lato ad aderire con convinzione al realismo del soggetto filmico, e dall'altro a liberare il cinema dalle costrizioni della concatenazione causale istanziata dal film hollywoodiano classico, per consegnarlo al regime dell'eranza. Tutto ciò è reso, musicalmente, dall'assenza sia di uno sviluppo melodico, sia della cadenza finale, a cui invece è preferita una tensione continuata e sostenuta grazie all'inserimento del suono concreto. In quest'ottica, è possibile convenire con Bandirali quando afferma che «il ricorso alla macchina da scrivere dimostra quanto Nascimbene abbia compreso la vocazione allegorica del cinema, il suo darsi simultaneamente come realismo e linguaggio»<sup>(39)</sup>.

Questa scelta radicale, inoltre, non è priva di significato, anche per la capacità di scardinare finanche le convinzioni degli sceneggiatori del film, e in par-

---

(36) *Ivi*, p. 25.

(37) *Ivi*, p. 23.

(38) *Ibidem*.

(39) L. BANDIRALI, *op. cit.*, p. 39.

ticolare di Cesare Zavattini, per i quali il commento musicale avrebbe dovuto basarsi perlopiù su canzonette, proprio per la loro capacità di sintetizzare con efficacia il background culturale delle dattilografe<sup>(40)</sup>. Nascimbene tuttavia non rigetta totalmente questa suggestione, tanto che, proprio attraverso lo schema del *leitmotiv*, elabora una serie di brani ispirati a motivi popolari-schi che servono a identificare i vari personaggi del film, e sono riconoscibili proprio per l'utilizzo di uno specifico strumento. Ad esempio, al personaggio di Adriana (Elena Varzi), la ragazza profondamente turbata dall'abuso subito nel suo impiego precedente, viene sovente associato un pezzo patetico per violino, che sentiamo distintamente quando il padre scopre la sua gravidanza attraverso l'ignaro medico del pronto soccorso. La prostituta Caterina (Lea Padovani), invece, viene accompagnata da un tema che subisce una trasformazione in base al contesto e allo stato d'animo: più spedito e disinvolto quando si presenta alla selezione, più incerto e malinconico quando invece è di ritorno nella baraccopoli dove viene scortata da un potenziale cliente. Di particolare rilievo risulta il pezzo che Nascimbene ha composto per la coppia Luciana e Nando (Carla Del Poggio e Massimo Girotti), sfruttando oltre all'organo uno strumento nuovo come il theremin, capace di produrre un suono etereo e fluido grazie ai principi dell'elettronica. Anche nel caso di Cornelia (Maria Grazia Francia), l'unica ragazza che perderà la vita nell'incidente, agisce una associazione musicale che è resa con un brano esile e delicato per vibrafono, funzionale per delineare l'innocenza e la fragilità della giovane. Infine, un tema è dedicato anche all'altra coppia, Simona e Carlo (Lucia Bosè e Raf Vallone). In questo caso Nascimbene ricorre a una composizione jazzistica caratterizzata dalla presenza del sassofono, al fine di sottolineare con efficacia la passione amorosa che lega i due. L'idea di inserire uno stile musicale non ancora affermato in ambito cinematografico, non solo rivela l'indole audace e precorritrice del musicista, ma anche la sensibilità di intuirne la funzionalità in relazione al contesto e, soprattutto, ai personaggi, qui di estrazione sociale contrapposta (lei di provenienza borghese, lui pittore squattrinato) anche se entrambi convintamente orientati verso uno stile di vita bohemienne.

Come ha osservato Eugenio Premuda, regista e compositore riescono a vivificare la tecnica del *leitmotiv* «non solo grazie alla accuratezza di scrittura delle musiche adoperate, ma soprattutto grazie alle numerose licenze prese rispetto al canone e grazie alle sfumature con le quali seppero arricchire tale

---

(40) M. NASCIMBENE, *La musica nasce dai personaggi del film*, cit., p. 25.

strategia», fra le quali rientra, sempre per dirla con Chion, l'oscillazione tra musica di buca, cioè che accompagna l'immagine al di fuori del tempo e dello spazio, e musica diegetica<sup>(41)</sup>.

Oltre a questa cospicua rassegna di brani, il regista De Santis spinge per l'inserimento di ulteriori tracce musicali di carattere diegetico, anch'esse legate al repertorio popolare, conferendo all'immagine un'ulteriore carica realistica. Come afferma Mosconi, questo tipo di inclusioni sono rilevanti perché «non si limitano ad ambientare alcune vicende o a fornire una temperatura emotiva della situazione», ma «talvolta agiscono sul piano narrativo, contribuendo alla chiarificazione di una situazione»<sup>(42)</sup>. Per tale ragione, le scene che presentano tali soluzioni sonore meritano di essere accennate di seguito. Un primo esempio è rappresentato dal brano *Borgo Antico* di Claudio Villa, intonato da un uomo della strada in una delle primissime sequenze del film. A questo tipo di inserimento viene riconosciuta una notevole importanza, come attesta anche la capacità di andare a sopprimere il rumore stridente e martellante di una asfaltatrice in azione per la sistemazione del manto stradale, per seguire invece i movimenti della giovane Gianna (Eva Vanicek), un'aspirante dattilografa che per assicurarsi la possibilità di essere esaminata si era appostata presso l'ufficio d'impiego sin dal primo mattino. Nello svolgimento del film la scelta sembra validare la lettura di Dyer secondo cui la canzone popolare viene sovente impiegata per riferire un significato negativo, come nel caso in questione, quasi un preludio dell'imminente tragedia.

Un successivo intervento è apprezzabile in uno dei tanti momenti di attesa delle concorrenti raccolte sulla tromba delle scale dell'edificio, quando una di queste (Irene Galter), inizialmente nascosta dietro le pagine di un quotidiano, inizia a intonare nella versione italianizzata un celebre brano latino-americano dal titolo *El cumbachero*, una rumba scherzosa che coinvolge subito anche molte altre ragazze presenti: lo scrupoloso allestimento di questa sequenza rappresenta in modo esemplificativo la volontà di restituire allo spettatore, sia a livello visivo che musicale, la dimensione corale dell'opera e, più in generale, dell'estetica cinematografica desantisiana<sup>(43)</sup>.

Si rischia di essere ingannati, invece, nella scena del ritorno di Simona dal proprio compagno pittore, che non viene resa attraverso il parlato, cui si ri-

(41) E. PREMUDA, *Il coro sulla scala. Il rapporto suono-immagine nella stagione neorealista di Giuseppe De Santis*, Edizioni della Battaglia, Bologna 2000, p. 84.

(42) E. MOSCONI, *op. cit.*, p. 244.

(43) Aspetto, quello della coralità in De Santis, messo bene in evidenza da Leonardo Quaresima, vedi P. NORO, F. PITASSIO, *Il cinema neorealista*, ArchetipoLibri, Bologna 2010, pp. 200-201.

nuncia totalmente, ma dal contrappunto accorato di un blues cantato – una variazione, appunto, del *leitmotiv* di fattura nascimbeniana – che però sembra provenire da un giradischi presente nella stanza. È soprattutto in questa scena che si determina un connubio immagine-musica che aderisce con quanto osservato da Francesco Pitassio, laddove afferma che le sonorità jazz, genere diffusosi in ambito cinematografico italiano dopo lo sbarco degli alleati, contribuiscono sensibilmente a descrivere i vissuti di crisi e di indeterminazione che attraversano alcuni personaggi<sup>(44)</sup>. Si tratta, d'altronde, di un fenomeno musicale che di lì a poco avrebbe conquistato uno spazio consistente nel cinema italiano<sup>(45)</sup>, non tradendo quel potenziale che già alla fine degli anni Quaranta era stato intuito da alcuni critici; Tom Granich, ad esempio, attraverso i pochissimi casi di applicazione, lo definisce «forse l'effetto sonoro più efficace del cinema verista»<sup>(46)</sup>.

A conferire un forte senso di veridicità alle immagini, contribuisce anche un malinconico brano che si ascolta nella sequenza del rientro a casa di Luciana e Nando. La coppia, attesa presso l'abitazione dalla polizia che sta conducendo le indagini sul disastro accaduto, attraversa in bicicletta una via del proprio quartiere mentre un uomo provvisto di fisarmonica e affiancato da altri due individui esegue un walzerino mesto, necessariamente in tonalità minore, accompagnando – anche visivamente – i due coniugi verso il loro infausto destino.

L'impianto musicale concepito da Nascimbene è stato integrato all'interno di un paesaggio sonoro essenziale, e al contempo segmentato, dove tutti gli elementi sono ben riconoscibili. È anche attraverso questa particolare operazione di missaggio, che si è favorita l'effusione di un'atmosfera gravida di tensione. Per affrontare tale aspetto del film è opportuno partire dal celebre intervento di De Santis intitolato *Per un paesaggio italiano*, testo in cui l'autore invita i propri colleghi a valorizzare scenari naturali e ambientazioni italiane, sul modello di un certo cinema francese riconducibile alla figura di Jean Renoir. Come ha osservato Alessandro Canadè, questo documento «costituisce a tutti gli effetti un atto di nascita del neorealismo, pone le premesse per un rinnovamento dell'estetica cinematografica, che deve passare, secondo l'autore, proprio attraverso un rapporto di integrazione tra uomo e paesag-

(44) F. PITASSIO, *Popular Tradition, American Madness e Some Opera. Music and Songs in Italian Neo-realist Cinema*, in «Cinéma & Cie», nn. 16-17, 2011, pp. 141-146.

(45) Cfr. L. IZZO, *Incorporazioni. Il jazz nel cinema italiano*, in R. Calabretto, M. Cosci, E. Mosconi (a cura di), *All'ascolto del cinema italiano: musiche, voci, rumori*, in «Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano», n. 15, 2019, pp. 178-183.

(46) T. GRANICH, *Cinema e jazz*, in «Bianco e Nero», a. IX, n. 8, ottobre 1948, p. 42.

gio»<sup>(47)</sup>. Se appare chiara, nelle parole di De Santis, la necessità di ricercare una nuova estetica delle immagini, più nascosta e tra le righe è invece l'allusione all'estetica dei suoni, anch'essi appartenenti al paesaggio italiano. Eppure, si può convenire sul fatto che il pensiero sviluppato dal regista lasci «trapelare, senza nominarla apertamente, una memoria anche acustica degli spazi attraverso le sensazioni associate alla percezione sonora»<sup>(48)</sup>.

Ciò dimostra, inconfutabilmente, la sensibilità di De Santis al tema in questione, tanto che per *Roma ore 11* non solo decide di rapportarsi in modo più collaborativo con il proprio compositore, ma intende dare giusta rilevanza anche a tutte quelle fonti di rumore che, nell'ottica di Schafer, concorrono a definire appunto il paesaggio sonoro. Basti riflettere su questo: se la pista ottica mostra in molte occasioni scorci urbani, quella sonora non trascura i rumori tipici dell'urbe capitolina, come il frastuono dei macchinari per i lavori edili, i motori delle automobili, le sirene dei mezzi di soccorso, le grida dei venditori ambulanti, tutti elementi che diventano parte integrante della narrazione filmica, offrendo un realismo complessivo teso ad amplificare l'impatto esperienziale con l'opera.

All'interno del film sono almeno tre gli elementi di rilievo che emergono e che possono essere ricondotti al *soundscape* teorizzato da Schafer. Riferibili al gruppo delle «toniche», ossia lo sfondo acustico preponderante di un ambiente (in genere onde del mare, sibilo del vento, verso degli uccelli) e di cui non si avverte più la presenza, potremmo considerare tutte quelle scene – la calca fuori dell'edificio, il panico dopo il crollo, la concitazione nel pronto soccorso – in cui a predominare è il caos della folla, con un indistinguibile vociare che assurge quasi a tappeto sonoro su cui far scivolare l'immagine. Sono situazioni in cui riemerge, a tratti, il trauma dello sfollamento subito durante gli anni della guerra e che trova conferma in un altro elemento, assai presente all'interno del film, rappresentato dalle sirene dei mezzi di soccorso, che si sommano e si affastellano subito dopo il tragico incidente; questo tipo di sorgente acustica rientra nel gruppo dei «segnali», quei suoni che sono distintamente in primo piano, di cui si ha sicura coscienza, e che svolgono in genere una funzione di avvertimento (come anche clacson, campane, fischi).

Tutto questo sembra amalgamarsi efficacemente con l'idea sviluppata da Nascimbene, il quale intende l'impiego della macchina da scrivere non solo

---

(47) A. CANADÈ, *Per un paesaggio cinematografico: Giuseppe De Santis*, in R. De Gaetano, D. Dotto-  
rini, N. Tucci (a cura di), *Il paesaggio degli autori. Cinema e immaginario meridiano*, Pellegrini, Cosenza  
2023, p. 115.

(48) E. MOSCONI, *op. cit.*, p. 247.

come un mezzo per alludere all'universo delle dattilografe, ma anche per evocare – come avvisano chiaramente i ritagli giornalistici dei titoli di testa – il meccanismo di funzionamento dei mezzi di comunicazione di massa. Nel film, infatti, è ricorrente la presenza degli “strilloni”, i venditori ambulanti di quotidiani che, impietosamente, si affrettano a vendere le ultime edizioni con gli aggiornamenti sulla tragedia da poco avvenuta. Forzando leggermente la mano, si potrebbe considerare questa fonte sonora, alla stregua peraltro del ticchettio dei tasti della macchina da scrivere che udiamo nell'ufficio del ragioniere durante la selezione, un esempio moderno di «impronta sonora», ossia un *soundmark* che contribuisce a determinare, per la sua unicità, l'identità culturale di una precisa comunità e in un dato momento storico<sup>(49)</sup>.

## Conclusioni

Da quel che si è fin qui osservato è possibile comprendere il grado di rilievo delle innumerevoli questioni poste dall'analisi della colonna musicale e sonora di *Roma ore 11*. La partitura elaborata da Nascimbene, a ben vedere, rappresenta un reale tentativo di codificare una nuova concezione filmico-musicale, in grado di tenere il passo con l'innovazione espressiva neorealista, seppur con un certo ritardo rispetto al rinnovamento già avvenuto a livello registico e narrativo. Il neorealismo, pur rivoluzionando il linguaggio cinematografico, ha infatti trovato nella musica un settore più conservatore, dove l'adozione di nuove forme espressive è stata più lenta e frammentata. L'integrazione del suono concreto, come i rumori delle macchine da scrivere, così come lo sviluppo leitmotivico elaborati all'interno della partitura, rappresentano un esempio significativo di questa spinta innovatrice.

Tuttavia, sebbene l'uso di elementi sonori tratti dalla vita quotidiana fosse una pratica in via di sperimentazione, la scelta di Nascimbene rimane un caso isolato nel contesto della musica cinematografica neorealista. Mentre altri compositori del periodo continuarono a muoversi entro i confini di tradizioni più classiche, il compositore di *Roma ore 11* sembra anticipare quella che sarebbe poi diventata una tendenza più diffusa nei decenni successivi, quando i suoni ambientali sarebbero stati integrati con maggiore consapevolezza nei commenti musicali. Il percorso che ha condotto il musicista a concepire un commento di questo tipo è certamente influenzato dalle esperienze pre-

---

(49) R.M. SCHAFER, *op. cit.*, pp. 21-23.

cedenti e dalla volontà di esplorare nuove possibilità espressive. Proprio per questo, la scelta di inserire suoni concreti e di rompere con una certa ortodossia musicale riflette una ricerca personale volta a tradurre il realismo visivo del neorealismo in un corrispettivo sonoro, capace di rafforzare l'impatto emotivo e psicologico della narrazione.

Inoltre, la relazione tra il commento musicale e il concetto di paesaggio sonoro è, in questo caso, particolarmente evidente. Nascimbene, attraverso l'uso di rumori concreti, contribuisce alla definizione di un paesaggio di suoni che non solo arricchisce l'ambientazione, ma offre maggiore profondità allo spazio urbano in cui si muovono i personaggi, permettendo una rappresentazione più autentica della loro realtà sociale. Questa sonorità immersiva non si limita a fornire un accompagnamento, ma dialoga direttamente con la narrazione visiva, amplificando le profondità psicologiche degli individui e i significati socio-culturali del contesto in cui agiscono.

In definitiva, quindi, è possibile affermare come, nel suo complesso, la colonna sonora di *Roma ore 11* emerga come elemento fondamentale della costruzione narrativa e della rappresentazione dello spazio. Attraverso una forte spinta innovatrice, De Santis e Nascimbene hanno gettato con questo film le basi per un approccio più integrato tra musica, suono e immagine, favorendo l'affermazione di un nuovo modo di concepire la composizione per il grande schermo e, più in generale, il paesaggio sonoro cinematografico.

## La città sospesa

### Il Palazzo della Civiltà italiana come spazio mediale dell'EUR

LUCIA RITA VITALI

#### Introduzione

La scelta di proporre una riflessione sul tema della spazialità urbana ponendo il *focus* su E42, maestoso progetto architettonico, nato come fondazione della Terza Roma a metà degli anni Trenta del XX secolo, abbandonato poi negli ultimi due anni di guerra e fino ad inizio anni Cinquanta, per poi essere ripreso e convertito nella realizzazione del quartiere EUR, è stata suggerita dalla lettura di Michel Foucault, che, circa l'individuazione dell'elemento chiave per una piena comprensione del Novecento, così si è espresso: «Il grande incubo che ha ossessionato il XIX secolo è stato la storia. L'epoca attuale sarà, forse, piuttosto l'epoca dello spazio»<sup>(1)</sup>.

Il contributo si propone, dunque, di indagare la vocazione estetica e mediale che contraddistingue questa parte dell'Urbe; la sua storia risulta esemplare, infatti, per una più piena comprensione delle dinamiche politiche e sociali che hanno contraddistinto la vita del nostro Paese, nell'arco diacronico compreso tra il periodo del consenso e la rinascita post bellica.

La fase progettuale di E42, ascrivibile agli anni compresi tra il 1936 e il 1942, risulta di particolare interesse storico; la società italiana di quegli anni è, infatti, la prima ad essere particolarmente influenzata dalla cultura di massa che, come osserva la studiosa Stefania Antonioni<sup>(2)</sup>, storicamente è nata nel periodo compreso tra le due guerre mondiali e presenta, come proprio aspetto caratterizzante,

---

(1) M. FOUCAULT, *Des espaces autres*, in «Architecture/mouvement/continuité», n. 5, pp. 46-49, Paris 1984.

(2) Cfr. S. ANTONIONI, *Pubblicità. Forme pubblicitarie del moderno*, FrancoAngeli, Milano 2012, p. 33.

l'importanza riservata, in generale allo spazio della comunicazione, alla pubblicità, alla propaganda, grazie all'utilizzo di due nuovi *mass media*: radio e cinema.

Nuovi orizzonti e scenari di gusto prendono sempre più piede e lo stile architettonico viene declinato secondo nuovi paradigmi estetici, in cui l'elemento di grandiosità intende essere espressione del nuovo ruolo dell'Impero Italiano sullo scacchiere internazionale e, al tempo stesso, voluto rimando alla grande storia e alle glorie dell'Impero Romano.

Da un punto di vista metodologico, in questa prima parte si fa, perciò, principalmente riferimento ai progetti architettonici, al materiale filmico dell'Istituto Luce, ai carteggi intercorsi tra i protagonisti: gli architetti e i politici.

L'indagine si sposta, poi, su di una struttura architettonica, ritenuta possedere una particolare ed intensa vocazione estetica e mediale: il Palazzo della Civiltà Italiana, il cui progetto porta la firma di Giovanni Guerrini, Ernesto Lapadula e Mario Romano, ingegni troppo spesso dimenticati.

Al di là del mirabile risultato estetico, in effetti, ciò che rende quest'opera unica è la profonda sensibilità estetica dei suoi ideatori; Lapadula, Guerrini e Romano sono riusciti ad ottenere un risultato di singolare leggiadria, un conubio perfetto di maestosità e grazia, considerato oggi più che mai una delle costruzioni più iconiche dell'intera Urbe<sup>(3)</sup>.

Questo capolavoro architettonico riesce a proporsi come espressione del gusto di un determinato periodo storico, ma la sua immagine emana una tale intensità mediale da oltrepassare il singolo significato e momento storico, diventando così significativa di sensibilità differenti all'interno della spazialità cinematografica.

Già nei primi mesi del dopoguerra, infatti, la sagoma dell'edificio si staglia, anche se solo per pochi secondi, nello *skyline* capitolino nella pellicola di Roberto Rossellini *Roma città aperta* (1945); il Palazzo della Civiltà Italiana è protagonista nella sequenza dell'insurrezione partigiana, la sua immagine permette, infatti, una doppia lettura semantica: quella più immediata e riconoscibile, che fa del monumento allegorica rappresentazione della caducità della dittatura e delle glorie belliche e quella, più articolata e sottile, portata avanti dagli studi di David Bruni, in cui l'edificio assurge a significante mediale della religiosità del sacrificio patriottico.

---

(3) Situazione che si evince anche dalla presenza di numerose fotografie e video dell'edificio sul social Instagram. Per l'importanza di questo edificio da un punto di vista architettonico ed estetico, si fa riferimento ai materiali conservati dal prestigioso Archivio Lapadula, che sono consultabili grazie alla gentilezza e disponibilità dell'architetto Bruno Filippo Lapadula.

Il contributo, infine, porrà in evidenza come l'area su cui si erge il cosiddetto "Colosseo Quadrato", come affettuosamente, fin dalla sua costruzione viene soprannominato dagli abitanti dell'Urbe, sarà poi scelto, nel 1951, come *set* nella commedia *O.K. Nerone* di Mario Soldati.

Questa pellicola, pur non paragonabile, ovviamente, al capolavoro di Rossellini, presenta anch'essa la possibilità di una doppia lettura; comicità con le gag, ma anche acuta osservazione sulla nuova Italia dell'età degasperiana, in cui è forte l'influsso della cultura americana dei consumi, che, proprio in quegli anni, inizia a diffondersi nello Stivale tramite: la musica, il cinema e il fotoromanzo.

Il progetto E42, già nel 1953<sup>(4)</sup> viene ripreso dalle nuove forze politiche al potere per trasformarlo, di lì a pochi anni, nel futuro quartiere abitativo alla moda della nuova classe dirigente italiana.

Federico Fellini e Michelangelo Antonioni sceglieranno proprio questo spazio architettonico non solo come *set* ma come vero "attore protagonista" in alcune delle loro più celebri pellicole<sup>(5)</sup> nel successivo decennio, all'inizio degli anni Sessanta.

## Il progetto E42

L'idea della fondazione di una nuova Terza Roma è meta che la dittatura fascista si pone già ben prima del 1936, anno dell'accettazione da parte del Bureau International des Expositions<sup>(6)</sup> della candidatura dell'Urbe come sede dell'Esposizione Universale, circostanza che emerge con evidenza già nel discorso pronunciato da Benito Mussolini il 31 dicembre 1925, in occasione dell'insediamento di Filippo Cremonesi, alla carica di primo Governatore di Roma<sup>(7)</sup>:

---

(4) Situazione che viene messa in evidenza, nel 1963 dalla pellicola di Vittorio De Sica *Il boom*, in cui il protagonista, interpretato da Alberto Sordi, arriva a venderci un occhio per ottemperare al pagamento di alcune cambiali che ha firmato per la sopravvivenza della propria attività edilizia, e, soprattutto, per poter continuare a permettere alla giovane moglie quello *status* sociale alto borghese rappresentato da un grande appartamento con terrazzo all'EUR.

(5) Si fa qui riferimento, per quanto riguarda Fellini, al tragico episodio di Steiner presente ne *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) e all'episodio diretto dal Maestro riminese, intitolato *Le tentazioni del dottor Antonio*, nella pellicola *Boccaccio '70* (Vittorio De Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli, Luchino Visconti, 1962); per quanto riguarda Michelangelo Antonioni, invece, in particolare ci si riferisce alle sequenze iniziali e finali del film *L'eclisse* (1962).

(6) L'Esposizione Universale avrebbe dovuto tenersi cinque anni più tardi, ovvero nel 1941.

(7) Il 7 marzo 1923 era stato deliberato un progetto di riordinamento urbano della capitale. Venne, quindi, istituito un organo di tipo statale, avente scopi e funzioni municipali; il passaggio successivo, che prevedeva un cambiamento di denominazione, col passaggio da comune a governatorato, era sta-

Fra cinque anni Roma deve apparire meravigliosa a tutte le genti del mondo: vasta, ordinata, potente come fu nei tempi del primo impero di Augusto. Voi continuerete a liberare il tronco della grande quercia da tutto ciò che ancora l'aduggia: farete largo intorno all'Augusteo, al Teatro Marcello, al Campidoglio, al Pantheon. [...] Quindi la Terza Roma si dilaterà sopra altri colli, lungo le rive del fiume sacro sino alle spiagge del Tirreno<sup>(8)</sup>.

Benito Mussolini, che aveva raggiunto il potere nell'ottobre del 1922 dopo la Marcia su Roma e che guidò la nazione<sup>(9)</sup> per oltre un ventennio (1922-1943) aveva iniziato la propria carriera come giornalista; il duce conosceva, pertanto, molto bene i segreti di una comunicazione efficace e come utilizzare, a proprio favore, il potere persuasivo della stampa, esperienza che gli tornò poi utile nella scelta di tempi e modalità di proposta per gli Italiani di nuovi scenari territoriali e mediali.

Fin dai primi anni al potere, si rese conto che occorreva rinsaldare quel sentimento di unità nazionale che era stato vissuto, per la prima volta in maniera tangibile, nelle trincee italiane della Grande Guerra<sup>(10)</sup>; era, dunque, necessario ricondurre il popolo alla riscoperta del glorioso passato e della maestosità dell'Impero Romano, origine comune di tutti gli Italiani, in cui ritrovare le proprie radici storiche e culturali.

Gli Italiani rispondono positivamente a queste sollecitazioni, si fanno portatori di esigenze nuove, nate con la società di massa; in molti si riversano

to decretato due anni più tardi, il 28 ottobre 1925 attraverso il regio decreto-legge numero 1949. La nomina del governatore era scandita a tappe seguendo questo iter: il candidato era scelto tra i funzionari dello Stato, il suo nome veniva a questo punto proposto dal Ministro degli Interni al Consiglio dei Ministri, ricevuto il *placet*, spettava al sovrano la nomina con decreto regio.

(8) E. SUSMEL, D. SUSMEL (a cura di), *Opera Omnia di Benito Mussolini. Dall'Attentato Zaniboni al Discorso dell'Ascensione (5 novembre 1925-26 maggio 1927)*, La Fenice, Firenze, 1957, pp. 47-48; Cfr. P. NICOLOSO, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio umano nell'Italia fascista*, Einaudi, Torino 2008, pp. 34-40.

(9) Il potere di fatto si trovava nelle mani di Benito Mussolini, anche se, formalmente, a capo del Regno d'Italia vi era ancora il sovrano della corona sabauda. Vittorio Emanuele III, spaventato da una possibile insurrezione generale, davanti agli avvenimenti del 28 ottobre 1922, aveva ritenuto necessario chiamare alla responsabilità di governo il leader fascista, pensando così di potere arginare la spirale di violenze previste nel Paese. Nel ventennio successivo, però, il sovrano si trovò sempre più relegato in posizione minoritaria, in funzioni di fatto solo rappresentative. Vittorio Emanuele III fu incapace di opporsi a decisioni drammatiche come la promulgazione delle persecutorie Leggi Razziali del 1938 e la disastrosa entrata in guerra a fianco del regime nazista. Sollecitato da più parti, anche da membri della sua stessa famiglia, come riporta lo studioso Gentile, solo all'indomani della Seduta del Gran Consiglio, in cui con l'Ordine del Giorno Grandi, la figura di Mussolini veniva sfiduciata.

(10) Il tema venne proposto cinematograficamente per la prima volta da Mario Monicelli nel 1959 nel film *La grande Guerra*; la pellicola, presentata alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, si aggiudicò il Leone d'Oro *ex aequo* con *Il generale Della Rovere* (Roberto Rossellini, 1959).

nella capitale dalle zone limitrofe, la crescita dell'Urbe conosce un'impennata<sup>(11)</sup> fino a superare il milione di abitanti, come viene evidenziato nel censimento del 1936.

Si assiste, pertanto, fin dalla seconda metà degli anni Venti, ad un ripensamento degli spazi architettonici delle città e al possibile sviluppo, grazie all'uso che di essi viene compiuto dai *mass media*, in particolare dal cinema, di nuovi orizzonti geografici e sociali.

Il nuovo peso riconosciuto al settore audiovisivo mediale è analizzato da Giampiero Brunetta<sup>(12)</sup>, che evidenzia come, con la Legge 918/1931, vengano introdotti investimenti a fondo perduto da parte dello Stato nei confronti dell'industria cinematografica; nel 1935 nasce il Centro Sperimentale di Cinematografia, posto sotto la guida di Luigi Chiarini e Umberto Barbaro e nel 1937, infine, viene inaugurata Cinecittà, con la volontà di porre l'Urbe in posizione paritaria con Hollywood negli investimenti diretti alla Settima Arte.

La sala cinematografica italiana assume, quindi, un ruolo assolutamente centrale nella fase di progettazione e costruzione del consenso.

Il regime ritiene vitale, fin dai primi anni di potere, una diversa strutturazione delle principali città italiane a cominciare proprio dal centro storico della Capitale d'Italia<sup>(13)</sup>.

È solo la prima fase di un *iter* che porterà all'esplorazione di nuovi spazi, cui corrisponderà, da un lato, una dilatazione dei confini patri, con l'espansione coloniale in Abissinia, dall'altro a toccare la propria acme con il proget-

---

(11) L'aumento della popolazione nella capitale è dovuto al fenomeno dell'immigrazione interna e all'ingresso, da un punto di vista lavorativo, di molti cittadini nei settori pubblici; il regime vigila su questo incremento utilizzando lo strumento del censimento, di cui vengono dimezzati i tempi di cadenza da 10 a 5 anni; ne venne istituito uno, pertanto, nel 1931 e, poi, nel 1936; il successivo, previsto per il 1941, non ebbe, invece, luogo a causa dello scoppio della guerra.

(12) Cfr. G.P. BRUNETTA, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Einaudi, Torino 2003, pp. 73-126.

(13) La vitalità architettonica dell'Urbe nel periodo compreso tra i primi anni Venti e i primi anni Quaranta è comprovata dalla novantina di competizioni architettoniche pubbliche che vi furono indette. Il cosiddetto stile littorio, pur nella sua riconoscibilità, presenta una grande varietà tematica e propositiva. Si possono individuare due approcci differenti, corrispondenti a due periodi particolari del ventennio fascista. Un primo tempo, compreso tra il 1922 e il 1929, in cui il gusto architettonico risente ancora degli influssi ottocenteschi. Si guarda a Parigi, la cui pianta urbana era stata ampliata il secolo precedente (1850-1872) dai progetti di Georges Haussmann, ed è, quindi, particolarmente indirizzato alla trasformazione ed ampliamento del centro di Roma. Il secondo, invece, corrispondente agli anni compresi tra il 1929 e il 1940, mira non solo all'adeguamento della città alle dimensioni di una grande capitale del tempo, ma al superamento di ogni fisionomia urbanistica precedente, in modo da rendere la sua bellezza esemplare ed immortale, com'era avvenuto ai tempi dell'Impero Romano e poi del Rinascimento.

to di una nuova Terza Roma, in grado di coniugare maestosità e funzionalità: il progetto E42.

Nei disegni del duce, dopo l'enorme successo di pubblico ottenuto a Londra<sup>(14)</sup> nel 1930 in campo pittorico e scultoreo, la grandiosità e la maestria dell'arte italiana dovevano nuovamente stupire il mondo, dimostrando le capacità del genio italico a livello architettonico.

Episodio cardine per il riconoscimento di un vero e proprio stile littorio è il concorso del 1934 per il palazzo del Littorio in via dei Fori Imperiali<sup>(15)</sup>.

Marcello Piacentini, nel proprio libro pubblicato nel giugno del 1936, poche settimane, quindi, dopo la proclamazione dell'Impero, così scrive: «[esso] testimonia l'esistenza di un vero e proprio "nuovo stile littorio" dell'architettura del tempo, ormai una realtà viva e consolidata: in fondo quasi un modo culturale radicalmente diverso dal passato piuttosto che solo un ordine architettonico, uno stile nuovo per le forme degli edifici»<sup>(16)</sup>.

E42 entra nel vivo con la promulgazione della legge 2.174 del 26 dicembre 1936 con cui viene istituito l'Ente Autonomo per l'Esposizione Universale e Internazionale; Vittorio Cini ne assume la direzione e, nel gennaio del 1937, viene conclusa anche la nomina di Marcello Piacentini a Sovrintendente di E42.

Viene deciso che l'area espositiva sarà composta da edifici in gran parte permanenti; pensata con ottica grandiosa, come una freccia diretta verso il mare.

Si mira alla costruzione di una terza spazialità romana, contemporanea, che non tema il confronto per magnificenza, con quella classica e papale, che sia espressione tangibile, grazie alla propria monumentalità, del nuovo spazio occupato dall'Impero d'Italia sulla scacchiera della grande storia.

L'occasione giusta per mostrare al mondo le vette a cui potevano arrivare per ingegno i più talentuosi architetti italiani.

(14) Ci si riferisce al trionfale successo di pubblico ottenuto dall'Exhibition of Italian Art 1200-1900, allestita alla Royal Academy di Burlington House da Ettore Modigliani. La risposta del pubblico inglese era stata entusiasta, in 11 settimane vennero stimati più di 500.000 ingressi. Modigliani aveva voluto al proprio fianco, in tutto il periglioso lavoro di scelta e preparazione del trasporto delle opere, la propria più fidata collaboratrice: Fernanda Wittgens. Nell'aprile del 1930, ad entrambi, per la superba organizzazione vennero conferite dal sovrano inglese onorificenze al merito; Modigliani venne, così, nominato Cavaliere Comandante dell'Impero Britannico, Fernanda Wittgens, invece, Ufficiale dell'Ordine dell'Impero Britannico.

(15) *Concorso nazionale per il progetto del palazzo del Littorio e della mostra della rivoluzione da erigersi in Roma a via dell'Impero*, in «Architettura», XII, dicembre 1933, pp. 811-813; F.S. PAOLOZZI, M. PIACENTINI (a cura di), *Il nuovo stile littorio. I progetti per il palazzo del Littorio e della mostra della rivoluzione fascista in via dell'Impero*, Bertarelli, Milano-Roma 1936.

(16) M. PIACENTINI, C.E. OPPO, *La nuova architettura italiana*, in «Sapere», 31 dicembre 1936, pp. 441-414.

L'area scelta per l'edificazione prevedeva un perimetro di 400 ettari, situato in prossimità dell'Abbazia delle Tre Fontane.

Questa allocazione non corrispondeva all'iniziale idea di area edificabile di Marcello Piacentini, tuttavia, proprio la morfologia collinare della zona, che la rende speculare a quella della Roma dell'Età Repubblicana, lo aveva convinto.

Il principale strumento di assegnazione degli incarichi per la realizzazione dei diversi edifici è il concorso.

Il progetto dell'area espositiva prevedeva, dunque, una grande espansione verso il mare, caratterizzata da un nuovo piano urbanistico della Roma imperiale, una crescita della capitale a "coda di cometa"<sup>(17)</sup> verso Ostia e Castel Fusano, che superava l'espansione, più tradizionale, "a macchia d'olio" che era stata precedentemente pensata per l'esposizione, con la presenza di padiglioni tra Gianicolo, Monte Mario, Flaminio e Castro Pretorio. La spina dorsale del piano era la via Imperiale, oggi via Cristoforo Colombo, che nei progetti di Piacentini doveva unire il cuore del potere politico, ovvero la zona del Campidoglio e di Piazza Venezia, che per mezzo delle nuove strade dell'Impero, dei Trionfi e del Mare si collegava alle piazze di E42 per poi andare a toccare la costa di Castel Fusano.

Si è ritenuto interessante interrogare per questo studio la corrispondenza, attualmente conservata nell'Archivio Piacentini<sup>(18)</sup>, presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Firenze, tra Sovrintendente e Direttore dei lavori prima, e, nel dopoguerra, tra Piacentini ed esponenti politici, perché nell'epistolario emergono vividi sia l'amore, che per tutta la vita, leggerà l'architetto alla sua creatura più discussa, che le sue lungimiranti osservazioni sul futuro del progetto dopo la fine della parabola fascista.

Le fasi iniziali dei lavori entrano, così, nella vita quotidiana degli italiani seguite dalle grandi testate giornalistiche e tramite i cinegiornali Luce<sup>(19)</sup>; le

(17) Non è da ritenersi casuale la particolarità della forma a coda di cometa nella città simbolo della Cristianità, come elemento di ricordo del particolare prestigio religioso e politico dell'Urbe.

(18) Si fa riferimento al Fondo Marcello Piacentini, custodito all'interno della Biblioteca di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze, via Pier Antonio Micheli 2. Documenti serie-E42/ E.U.R. 130: Corrispondenza 12-30 agosto 1940.

(19) Si fa qui riferimento ai filmati e immagini proposti in quegli anni dall'Istituto Luce, a partire dalla ripresa del 1° settembre 1937, intitolata *La zona delle Tre Fontane*, codice filmato B115606, ai successivi filmati: *I lavori per E42* del 29 agosto 1937, codice filmato B117206, *Il Duce posa la prima pietra della costruzione del palazzo degli Uffici per l'Esposizione mondiale* del 27 ottobre 1937, codice B118808, *Mussolini visita i lavori per l'esposizione mondiale* 26 aprile 1939, codice B150006, *Il discorso del Duce sull'esposizione universale di Roma* sempre del 26 aprile 1939, codice filmato B150106, *La stampa visita i lavori per l'esposizione mondiale 1942* del 14 giugno 1939, codice filmato B152801, *Il grande cantiere per l'esposizione mondiale* del 5 luglio 1939, codice filmato B154101, *Il Presidente dell'Esposizione di New York, Grover Whalen, visita l'E42 accompagnato dal senatore Cini* del 18 ottobre 1939, codice filmato B160206, *Roma: nuove costruzioni*

visite a l'imponente cantiere da parte degli ospiti illustri, dei membri della famiglia reale sabauda e, ovviamente, di colui che più di ogni altro aveva creduto in questo progetto, ovvero Benito Mussolini, sono presentate con dovizia di particolari.

Dopo il 1942, però la situazione inizia a cambiare, le sorti della guerra si fanno sempre più difficili ed il consenso inizia a scricchiolare. «Roma umanistico centro della Romanità, con le sue linee, i volumi e gli spazi assolutamente classici», in particolare in quello che «una volta chiusa l'Esposizione» diverrà «un nuovo settore della città, quello Mussoliniano, dotato di una propria fisionomia, eppure classico nel respiro, romano nella concezione» (Piacentini, 1940). A Piacentini va dato atto di non aver mai accennato ad una flessione di interesse rispetto al proprio progetto, anzi nel carteggio con Cini del 18 agosto del 1942, pur avendo ben chiare le difficoltà della situazione: i termini della realizzazione dell'Expo sono scaduti, i cantieri sono fermi per la mancanza sia della manovalanza che degli architetti, impegnati entrambi al fronte nello sforzo bellico, uno stato di abbandono permea le aree già edificate.

Il colossale progetto della Olimpiade della Civiltà è stato definitivamente accantonato, così come le architetture che di esso dovevano essere espressione, la decantata immagine dell'amicizia tra i popoli era stata frantumata dai bombardamenti che avevano deturpato il Nord e la Sicilia, ma il pensiero di Piacentini è tutto ancora rivolto all'Esposizione:

Da qualche tempo, come già altra volta ti ho accennato, io sto pensando soprattutto per il coordinamento per il piano regolatore generale di Roma, del quale, come sai, mi occupo appassionatamente – alla definitiva destinazione della zona dell'EUR sia nel caso che l'esposizione si faccia sia che non si faccia più. [...] Ma se anche avesse luogo, avrà sempre la durata di sei mesi: trascorsi i quali il problema della destinazione della zona si riaffaccerebbe<sup>(20)</sup>.

La preoccupazione lungimirante dell'architetto romano è rivolta in particolar modo al possibile *post quem* che potrebbe legare, come avverrà, fine della guerra, della dittatura e del progetto, e che quindi:

---

*ni all'E42 del 8 marzo 1940, codice filmato B168201, Roma. il Ministro degli Esteri ungherese visita E42 del 2 aprile 1940, codice C000501, Roma - Collaudo di un elemento dell'arco in duralluminio che sorgerà all'E42 del 16 aprile 1940, codice filmato C001603, Il delegato belga guarda il plastico insieme ad altre autorità del 22 febbraio 1940, foto in bianco e nero codice foto A00121976.*

(20) Lettera di Piacentini a Cini del 18 agosto 1942, conservata al Fondo Marcello Piacentini di Firenze, presso la Facoltà di Architettura. Documenti serie-E42/E.U.R. 136.8: Corrispondenza agosto 1942.

Molti Enti possono accaparrarsi edifici quasi compiuti, attribuendo loro destinazioni di fortuna. Prima che succeda bisognerà determinare non tanto la funzione, quanto il «carattere» della città. Se ciò non succederà avremo un quartiere monumentalistico, nato con un programma audacissimo, nel quale si troveranno mischiate le funzioni più disparate: un ministero, un istituto superiore tecnico, una corporazione, musei e case d'abitazione, tutto spaesato e frammentario; un quartiere tipicamente eterogeneo, in contrasto con il suo tono solenne e unitario<sup>(21)</sup>.

Un mese prima dell'entrata in Roma degli americani il celebre architetto romano pubblica, dedicandolo all'amato padre, anch'esso architetto, Pio Piacentini, il libro *Il volto di Roma*.

Dal 1943, il quartiere dell'Esposizione Universale è teatro di battaglie; viene occupato dall'esercito tedesco, segue un periodo che parte dalla firma dell'armistizio del settembre 1943 fino agli anni Cinquanta di vandalizzazioni e abbandono.

Le strade tracciate e lasciate in balia della vegetazione e al pascolo delle pecore, le monumentali colonne e le splendide statue marmoree in pezzi ai piedi degli edifici, gli interni occupati e distrutti dalle truppe prima, dagli sfolati poi.

Luigi Squarzina, testimone oculare dei ruderi della bianca città, ne scrive nel dramma intitolato *L'Esposizione Universale*: «Adesso a venticinque mesi dalla liberazione di Roma, e a quindici dalla fine della guerra, l'esposizione sembra disabitata. Ma non lo è. Da tempo hanno battuto alle sue porte le pattuglie di un altro esercito: quello dei senza tetto».

Tuttavia, la bellezza è destinata a risorgere e Piacentini sarà di nuovo protagonista, dopo qualche tempo passato nell'ombra, della nuova vita che E42 avrà negli anni Cinquanta e Sessanta.

## **Il Palazzo della Civiltà Italiana: come nasce un capolavoro architettonico**

Il concorso per l'edificazione del Palazzo della Civiltà Italiana fu bandito il 15 luglio del 1937, la data prevista come termine ultimo per la consegna dei progetti fu fissata, invece, al 15 ottobre dello stesso anno.

---

(21) *Ibidem*.

Nel bando, come riporta la *Rivista Architettura* del sindacato nazionale fascista architetti del dicembre 1938, è chiaramente espressa l'importanza, nei disegni architettonici che si candideranno, di far emergere il sentimento classico e monumentale; alle proposte non vengono, pertanto, posti limiti nella libertà di ideazione circa la grandiosità dell'edificio: né di forma, né di altezza, l'unico suggerimento indicato è preferire l'utilizzo di materiali autarchici<sup>(22)</sup> e limitare, il più possibile, l'utilizzo del ferro.

Le aspettative estetiche sulla struttura che sarebbe risultata vincitrice erano molto alte, come si evince dalle parole con cui Vittorio Cini sintetizza il volere del duce<sup>(23)</sup>: «dovrà anzitutto porre in rilievo la potenza raggiunta dall'Italia fascista in tutti i settori dell'attività umana».

Il progetto vincitore fu quello presentato dagli architetti: Giovanni Guerrini, Mario Romano ed Ernesto Lapadula, con quest'ultimo come capogruppo.

Il disegno prevede la realizzazione di un edificio a forma di parallelepipedo, in cemento armato ricoperto di travertino, un immediato richiamo, quindi, al materiale utilizzato nell'antica Roma per l'Anfiteatro Flavio.

Le dimensioni sono di straordinaria imponenza, l'opera, infatti, si erge per 60 metri in altezza, poggiando su una base quadrata di 53 metri che, a sua volta, gravita su un basamento alto 18 metri.

La costruzione progettata richiama la forma geometrica del cubo, ma ciò che rende unico il monumento è il mirabile connubio raggiunto tra monumentalità e grazia.

Sulle quattro testate del parallelepipedo, si prevede questa scritta in epigrafica romana, scolpita sul travertino<sup>(24)</sup>: *Un popolo di poeti di artisti di eroi / di santi di pensatori di scienziati / di navigatori di transmigratori.*

Maestosità ed armonia pervadono l'intero progetto, un'intensità estetica raggiunta arricchendo la struttura delle quattro facciate con archi, che fungono anch'essi da chiaro rimando alla bellezza architettonica del mondo classico romano.

---

(22) La predilezione per i materiali autarchici era legata, oltre ad una volontà architettonica di richiamo, ad esempio con il travertino a quelli utilizzati in epoca classica, alla situazione politica internazionale contingente. L'invasione dell'Abissinia era stata, infatti, fortemente contrastata dalla Società delle Nazioni che era intenzionata a porre delle sanzioni in risposta dell'aggressione italiana.

(23) ACS, Segreteria particolare del duce, Carteggio ordinario, 1922-1943, fasc. 509.832, Roma. Esposizione Universale E42.

(24) La scritta è una citazione del discorso pronunciato il 2 ottobre del 1935 in risposta alla Società delle Nazioni e al preannunciato varo di sanzioni economiche contro il Regno d'Italia sia sull'esportazione che sull'importazione contro il Regno d'Italia. L'apposizione della frase fu imposta da Marcello Piacentini, rendendo in tal modo cieco l'ultimo piano. La soluzione fu accettata malvolentieri dai progettisti.

In corrispondenza degli archi posti al piano terreno sono previste 28 statue che rappresentano, in maniera allegorica, altrettante virtù del popolo italiano.

Monumenti equestri che raffigurano i Dioscuri ornano, invece, i quattro lati del basamento.

L'edificio grazie alla propria maestosità ed alla sua candida grazia, data dall'armonico rimando di pieni e vuoti, diviene subito iconico, è con la sua immagine che si apre infatti il documentario *Milizie della Civiltà* (Corrado D'Errico, 1940-1941) dell'Istituto Luce; in esso viene raccontata la "romana gioia di costruire", filmando una giornata tipo all'interno del villaggio composto dai 1500 operai che lavoravano al progetto E42; sarà sempre esso, tredici anni più tardi, quando la dittatura è divenuta un ricordo doloroso ed ingombrante, ad essere ripreso nel filmato sempre dell'Istituto Luce *La città bianca* (Enrico Franceschelli, 1953) in cui viene di fatto sdoganata la validità del progetto. E42 non può e non deve, infatti, fare più paura, al contrario i luoghi devono essere rivalutati, la zona riqualificata e trasformarsi nel quartiere moderno di una Roma moderna, emblema della volontà di resurrezione di un popolo.

Piacentini, come emerge dal suo carteggio, è ancora una volta il suggeritore di questa svolta.

## Il "Colosseo Quadrato" nel cinema del dopoguerra

Roberto Rossellini è il primo cineasta che, nell'immediato dopoguerra, comprende la pregnanza simbolica espressa dal Palazzo della Civiltà Italiana e, come evidenziano gli studi sulla pellicola *Roma città aperta* di David Bruni<sup>(25)</sup>, quest'opera filmica si presta ad una doppia lettura: resistente e cristologica insieme.

Nell'inquadratura dell'insurrezione partigiana che segue l'episodio dell'uccisione di Pina, interpretata da Anna Magnani, il regista, infatti, conferisce un alto valore simbolico all'edificio; esso rappresenta, infatti, da un lato la caducità della grandiosità trionfalistica del regime e della gloria terrena, a differenza del monumento immagine della Cristianità, la Cupola di San Pietro, ripresa nella sequenza iniziale e in quella finale del-

(25) Cfr. D. BRUNI, *Roma città aperta*, Lindau, Torino 2013. Lo studioso riprende e sviluppa un'analisi già precedentemente suggerita in D. FORGACS, *Rome, Open City*, Bfi, London 2000.



Il Palazzo della Civiltà Italiana in *Roma città aperta*

la pellicola<sup>(26)</sup>, ma, allo stesso tempo lo rende pregno di significato, è in prossimità di esso che si compie, infatti, il martirio dei patrioti resistenti italiani.

Si tratta, come osserva Andrea Minuz, di «un'immagine palinsesto»<sup>(27)</sup> che Rossellini sa essere ben conosciuta dal pubblico, perché, come abbiamo evidenziato nel paragrafo precedente, è stata la protagonista di svariati interventi mediatici sotto forma di articoli scritti sulle maggiori testate italiane o nei cinegiornali Luce<sup>(28)</sup> trasmessi nelle sale cinematografiche.

(26) All'interno dell'analisi dell'opera filmica sono da tenere in particolare considerazione gli elementi testuali, come evidenzia la studiosa Valentina Re: «Quando i titoli sono sovrainpressi al primo segmento testuale, dunque, la sequenza inaugurale è spesso pensata proprio per fornire un ampio sguardo descrittivo sul mondo diegetico (di frequente, come si è visto, attraverso un viaggio, un percorso): un noto esempio è la panoramica sui tetti di Roma su cui si iscrivono i titoli di testa di *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945)», V. RE, *Ai margini del film. Incipit e titoli di testa*, Campanotto, Pasian di Prato (UD) 2006, p. 93.

(27) A. MINUZ, *Spettri della modernità. Le architetture dell'EUR nel cinema italiano 1945-1970*, in V. Vidotto (a cura di), *Esposizione universale Roma: una città nuova. Dal fascismo agli anni '60*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2015, p. 128.

(28) G.P. BRUNETTA, *Cent'anni di cinema italiano*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 177.

La sua presenza all'interno del film facilita, quindi, quel senso di coralità che, come osserva Fabio Rossi<sup>(29)</sup> è uno degli aspetti caratterizzanti del neorealismo e che, secondo Brunetta, è da intendersi così:

In questo periodo [l'immediato secondo dopoguerra] il pubblico è destinatario e protagonista dei film realizzati. Lo schermo non è più lo specchio deformante delle piccole 'brame' della sala, ma la proiezione dell'anima collettiva, una superficie osmotica che in certi casi mostra una permeabilità perfetta tra i due spazi<sup>(30)</sup>.

L'edificio scelto come sede permanente della "Mostra della Civiltà Italiana", cangiante incarnazione architettonica della potenza dell'"Impero tornato sui colli fatali di Roma"<sup>(31)</sup>, qui viene inquadrato magistralmente dal Maestro del neorealismo, suggerendo allo spettatore un senso di straniamento, come osserva ancora Minuz: «forma architettonica del perturbante, pronta a offrirsi come un gigantesco *object trouvé* della memoria collettiva»<sup>(32)</sup>.

La pellicola si offre, inoltre, come abbiamo accennato già nell'introduzione ad una doppia lettura; essa presenta, infatti, degli elementi iconografici cristiani, situazione questa indagata in dettaglio da Francesco Di Chiara, partendo dalle precedenti considerazioni di Bruni.

Lo studioso, a questo proposito, nel proprio testo *Peplum*<sup>(33)</sup> mette in evidenza in particolare tre momenti; il primo, è da intendersi come riferimento iconografico alla *Pietà* di Michelangelo della Basilica di San Pietro; nella sequenza in cui don Pietro raccoglie il corpo di Pina, appena straziato dal-

---

(29) Fabio Rossi ne *Il linguaggio cinematografico*, nel paragrafo che dedica al neorealismo, considera *Roma città aperta* una delle pochissime pellicole, otto in totale, che possa essere ritenuta a pieno titolo neorealista; le altre, a suo parere, sono: la sempre rosselliniana *Paisà* (1946), *Il sole sorge ancora* (Aldo Vergano, 1946), *Sciuscì* di Vittorio De Sica (1946), *Ladri di biciclette*, girata sempre da De Sica due anni più tardi nel 1948, *La terra trema*, (Luchino Visconti, 1948), *Il cammino della speranza*, (Pietro Germi, 1950) *Umberto D.*, sempre girata da De Sica nel 1952. Nel contributo lo studioso inoltre evidenzia un altro aspetto di unicità di questo film, legato all'incasso, *Roma città aperta*, infatti, a differenza delle altre che non ebbero un grande ritorno economico, incassa 162.000.000, dimostrando di essere apprezzata dal pubblico. Cfr. F. Rossi, *Il linguaggio cinematografico*, Aracne, Roma 2006, pp. 99-117.

(30) G.P. BRUNETTA, *Cent'anni di cinema italiano*, cit., p. 285.

(31) Le immagini di Marcello Piacentini mentre illustra i plastici dell'E42 alla famiglia reale (a Vittorio Emanuele III e a Boris III di Bulgaria, genero del sovrano sabauda avendo sposato la principessa Giovanna di Savoia) documentano la centralità simbolica del progetto. Tra il 1938 e il 1940, l'E42 rappresenta l'ombelico del mondo fascista. Il Palazzo della Civiltà Italiana è protagonista anche di uno degli ultimi cinegiornali dedicati all'E42, in occasione della visita del ministro degli Esteri ungherese Pál Teleki.

(32) A. MINUZ, *op. cit.*, p. 128.

(33) F. DI CHIARA, *Peplum: Il cinema italiano alle prese col mondo antico*, Donzelli, Roma 2015.

le pallottole sparate dalle SS, viene ripreso, infatti, lo stesso commovente gesto plastico della Vergine di Buonarroti verso il corpo del Cristo deposto dalla croce.

Il secondo, invece, è un richiamo all'*ecce homo* caravaggesco, nella scena in cui il comandante nazista mostra a padre Pietro il corpo esanime di Manfredi, martoriato dalle sevizie dell'interrogatorio in cui eroicamente non ha parlato; il terzo momento è quello dell'esecuzione del sacerdote di borgata, giustiziato su di un colle romano, proprio come avvenne all'apostolo Pietro.

Si ritiene, inoltre, da non tralasciare la centralità che, in tutti e tre le scene, occupa la figura sacerdotale, interpretata da Aldo Fabrizi ed il nome Pietro<sup>(34)</sup>.

Siamo di fronte, quindi, ad un voluto accostamento della cospirazione partigiana antinazista alla vita dei paleocristiani, che dovevano per difendersi vivere in clandestinità nelle catacombe<sup>(35)</sup>.

Dal settembre del 1943, per circa due lustri, l'area su cui doveva sorgere l'Esposizione Universale versa in stato di declino: dapprima occupata dalle truppe tedesche, che si stabiliscono qui, poi da quelle americane dopo la Liberazione di Roma.

La maggior parte degli edifici, non finiti, vennero vandalizzati; i mosaici resi macerie, le statue sfregiate.

A partire dai primi anni Cinquanta, tuttavia, si assiste ad una riconversione dell'area urbana grazie anche al cinema.

Nel 1951, proprio il Palazzo della Civiltà Italiana è uno dei *set* scelti da Mario Soldati per la sua commedia *O.K. Nerone*, pellicola per molto tempo poco considerata dalla critica, ma che in realtà si presta, anch'essa, ad una doppia lettura.

In quegli anni la cinematografia americana e quella italiana si rivolgono alla produzione di un nuovo genere che riscuote grande successo di pubblico: il *peplum*.

La difficoltà era quella di rappresentare l'antichità in maniera nuova, riplasmandone i contenuti e rendendoli attuali e comprensibili ad una platea esausta della retorica fascista; il punto di svolta, come viene osservato da Di

---

(34) Il ruolo svolto dal clero romano durante l'occupazione tedesca di aiuto concreto alla popolazione e ai perseguitati politici che vennero ospitati all'interno di monasteri e del Vaticano, allo storico Federico Chabod, ricordava il comportamento, tenuto dalla Chiesa nel V secolo, quando, nel 410 d.C. i Visigoti irrupero in città, saccheggiandola, ma non osarono, come ricorda Agostino, superare il *limen* sacro, arrestandosi al di fuori delle basiliche e dei luoghi religiosi, in F. CHABOD, *L'Italia contemporanea (1918-1948)*, Einaudi, Torino 1961, p. 125.

(35) Il primo ad avere proposto questa lettura era stato Giacomo De Benedetti in un articolo del 1945, pubblicato su "Paese Sera".

Chiara, viene rappresentato dalla pellicola *Fabiola* (Alessandro Blasetti, 1949). In essa vengono affiancate, infatti, la rilettura della romanità dal punto di vista della storia cristiana e di quella nazionale, con quel rimando all'interpretazione della guerra di resistenza, che era stato già utilizzato da Rossellini nella pellicola *Roma città aperta*.

O.K. *Nerone*, il cui soggetto è stato scritto da Steno e Monicelli, che provenivano dalla redazione della rivista satirica «Marc'Aurelio»<sup>(36)</sup>, permetteva di mettere in relazione, in modo sagace, la transizione tra il passato fascista e l'Italia degasperiana<sup>(37)</sup>.

Mario Soldati rende evidente questo passaggio con l'utilizzo registico della dissolvenza incrociata; viene così proposta allo spettatore una sequenza dove, all'inquadratura in cui i protagonisti, due marinai analfabeti interpretati da Walter Chiari e Carlo Campanini vengono tramortiti, mentre passeggiano nei pressi dell'Anfiteatro Flavio, segue quella in cui gli stessi si risvegliano sulla gradinata prospiciente il Palazzo della Civiltà Italiana, sede, nella pellicola, del Palazzo di Nerone ed anche della prefettura imperiale, mentre il colonnato del Museo della Civiltà Romana, progettato da Pietro Aschieri, Gino Peressutti, Domenico Bernardini con la collaborazione di Cesare Pascoletti è dove viene girata la scena del mercato degli schiavi.

In questa pellicola, pertanto, l'EUR è sì un simbolo del ventennio littorio, ma è anche luogo della modernità, specchio di quel passaggio identitario della nazione, luogo in cui possono coesistere gli opposti, da un lato la tirannia del passato fascista, identificabile sotto le spoglie dei costumi di epoca romana, dall'altra l'accattivante nuova *way of life*, di cui il *Luna Parcus* è un esempio, importato dalla cultura americana degli Alleati liberatori.

Il Palazzo della Civiltà Italiana si trasforma, quindi da luogo deputato alla cultura alta del fascismo, a moderno spazio per divertimenti, giostre, tiri a segno, distributori di chewing gum in cui aleggia quel concetto di non luogo, definito da Augé e poi tipico della società dei consumi.

---

(36) Nella redazione della rivista satirica «Marc'Aurelio», diretta da Vito De Bellis si ritrovano tra le personalità più importanti del panorama mediale italiano; oltre a Steno e Monicelli, si ricorda la collaborazione di Federico Fellini quella di Maccari, Metz, Mosca; questi ultimi, vennero "di peso" prelevati dall'editore Rizzoli che li volle alla redazione del «Bertoldo», foglio satirico milanese nato come risposta meneghina al celebre bisettimanale romano.

(37) Dopo le elezioni del 1948, che vedono la vittoria della Democrazia Cristiana, fortemente caldeggiata dagli ambienti ecclesiastici e vista con benevolenza dalla diplomazia americana, De Gasperi fu l'uomo di punta della politica italiana e si guadagnò sul campo la stima nazionale ed internazionale.



Il Palazzo della Civiltà Italiana in *Le tentazioni del dottor Antonio*

La transizione è avviata; De Gasperi nel 1953 cade, non vincendo in maniera schiacciante le elezioni, i governi che si succederanno saranno più orientati verso destra, la zona di E42 viene riproposta e diviene nei primi anni Sessanta un quartiere alla moda: L'EUR.

## Conclusioni

Il progetto di E42, a distanza di più di ottanta anni dalla sua progettazione, è stato in grado di vincere il confronto implacabile con la storia.

L'originalità dei progetti, la bellezza architettonica degli edifici costruiti, la modernità e sensibilità artistica dei suoi architetti nel riproporre il connubio maestosità-armonia, che era stato emblema dell'antica Urbe, dopo il caos, legato agli avvenimenti tragici iniziati nell'estate del 1943, proseguiti con l'occupazione tedesca e sfociati nei primi anni del dopoguerra ancora dominati di spettri e di macerie, ritorna, ancora sotto la guida, spesso occultata, di Piacentini a regalare alla città uno spazio residenziale nuovo, dal respiro elegante, in cui accanto alla presenza dei mirabili edifici eretti, si trovano spazi verdi che invitano ad un nuovo modo di vivere la capitale.

L'intensa vocazione mediale dell'area urbana si renderà esplicita divenendo *set* privilegiato per le pellicole più prestigiose a partire dagli anni Sessanta,

da Fellini, che mai ha nascosto la predilezione per questa parte della città, ad Antonioni, da Bertolucci fino alle più recenti serie televisive.

Emblematica tra tutte è la fascinazione provocata da questo spazio architettonico urbano proprio su Federico Fellini, situazione che oltre ad essere visivamente evidente nella sua filmografia<sup>(38)</sup>, viene raccontata così da lui stesso: «Mi affascina questo senso di provvisorietà che ha l'Eur. È un quartiere che c'è e non c'è. Sembra di abitare dentro la fiera campionaria di Milano. La sensazione è che la mattina ti puoi svegliare e hanno sbaraccato tutto»<sup>(39)</sup>.

---

(38) Il cineasta romagnolo gira qui parti de *La dolce vita* (1960), *Le tentazioni del dottor Antonio* (episodio di *Boccaccio '70*), *8 e 1/2* (1963).

(39) Si fa riferimento qui alla trasmissione televisiva *Io e...*, prodotta dalla RAI, ideata da Anna Zanolini; in essa i personaggi erano invitati a descrivere la loro opera d'arte preferita ed il regista romagnolo scelse di parlare dell'EUR.



PARTE TERZA

*Topografie.*  
*Paesaggi e stratificazioni*



## Quattro passi fra le cupole

Note sulla città di Alessandro Blasetti  
nelle commedie degli anni Cinquanta

FRANCESCO D'ASERO

### Introduzione

La riflessione sullo spazio urbano costituisce uno dei nuclei più persistenti e strutturali del cinema italiano del secondo dopoguerra<sup>(1)</sup>. In questo specifico campo d'indagine, la città non rappresenta soltanto un ambiente narrativo o una cornice di contesto, ma diviene progressivamente il luogo privilegiato in cui il mezzo espressivo misura la propria funzione conoscitiva, sociale e politica, nonché fa i conti con il recente passato bellico. La discesa della macchina da presa nelle strade, gesto fondativo del neorealismo, va intesa, dunque, come atto concettuale più ampio: la realtà urbana diviene non solo documentazione delle ferite belliche, ma piuttosto il campo d'indagine attraverso cui il cinema si confronta con la crisi del soggetto, la disgregazione della comunità e la ricostruzione dell'identità nazionale.

La centralità dello spazio cittadino non emerge in realtà *ex novo*, ma si innesta in una tradizione che affonda le proprie radici nei primordi stessi del mezzo cinematografico (basti pensare, tornando alle origini, alle vedute urbane dei fratelli Lumière); è tuttavia solo nel secondo dopoguerra che tale vocazione, in Italia, assume un valore etico e politico inedito. La città, in

---

(1) Il rapporto tra cinema e città è oggetto, da diversi anni, dell'attenzione degli studi di settore. Si veda, in particolare: S. ARCAGNI, *Oltre il cinema. Metropoli e media*, Kaplan, Torino 2010; F. SCHIAVO, *Lo schermo trasparente. Cinema e città*, Castelveccchi, Roma 2022; G. PAGANINI, W. ZIDARIC (a cura di), *Città italiane al cinema*, Mimesis, Milano-Udine 2020. Con specifico riferimento all'ambiente urbano nel cinema neorealista, si rimanda invece a: A. LICATA, E. MARIANI TRAVI, *La città e il cinema*, Dedalo, Bari 1985, pp. 28-33; M. CASAVOLA, *La città neorealista*, in M. Bertozzi (a cura di), *Il cinema, l'architettura, la città*, Librerie Dedalo, Roma 2001, pp. 124-131.

questo senso, non appare più come uno spazio ordinato e rassicurante, bensì come un territorio instabile, attraversato da corpi, rovine, macerie e temporalità spezzate. Una sensibilità che non nasce da una semplice esigenza di rappresentazione della realtà sociale, ma da un più profondo impulso di rifondazione: sottrarre l'immagine alla chiusura narrativa e restituirle una funzione conoscitiva, capace di accogliere il soggetto e il quotidiano come elementi strutturali del racconto filmico.

Tuttavia, essa non appare come una rottura assoluta. A partire dagli anni Trenta, infatti, alcuni precursori avevano già tentato di scardinare la claustrofobia percepita del cinema dei cosiddetti “telefoni bianchi”, anticipando sensibilità verso l'ambiente urbano che nel neorealismo avrebbe trovato piena maturazione. Tra i casi più significativi si annoverano alcune commedie, tra cui *Gli uomini, che mascalzoni...* (1932) di Mario Camerini, che David Bruni colloca a metà strada tra commedia sentimentale e sinfonia urbana<sup>(2)</sup>, in riferimento a esperienze sperimentali sviluppatesi tra gli anni Venti e Trenta.

Ma non divaghiamo. La fase della ricostruzione coincide con una profonda trasformazione del tessuto urbano, che nel cinema si traduce soprattutto in nuove modalità di rappresentazione dello spazio, favorendo un avvicinamento del racconto cinematografico alle dinamiche della metropoli. Questo fenomeno emerge in modo significativo soprattutto nella commedia, che, ancor prima dell'intervento di William Wyler con *Vacanze romane* (*Roman Holiday*, 1953), manifesta questa attenzione in pellicole come *Buongiorno, elefante!* (1952) di Gianni Franciolini o *Il segno di Venere* (1955) di Dino Risi<sup>(3)</sup>. La periferia, pur restando centrale nella riflessione neorealista, anche di matrice più lieve (si pensi a *L'onorevole Angelina*, del 1947, diretto da Luigi Zampa), inizia progressivamente a configurarsi come palcoscenico di realtà meno compatibili con i registri disimpegnati. Questi contesti urbani più problematici risultano invece più affini ad autori come Vittorio De Sica e, successivamente, Pier Paolo Pasolini, lasciando alla commedia la possibilità di ri-popolare il centro cittadino.

A cavallo tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, la commedia, considerata nelle prime fasi del neorealismo un genere “impuro” e inadeguato a raccontare la realtà nazionale, comincia così a occuparsi di questioni socio-economiche e politiche cruciali nel contesto postbellico. Il

(2) Cfr. D. BRUNI, *Commedia degli anni Trenta*, Il Castoro, Milano 2013, pp. 60-73.

(3) Per un'analisi di contesto del film di Risi cfr. I. MOSCATI, *Roma Italia, diurna e notturna*, in V. Caprara (a cura di), *Il segno di Venere: un film di Dino Risi. Quando il neorealismo si trasforma in commedia*, Associazione Philip Morris Progetto cinema-Lindau, Torino 2007, pp. 41-50.

tema della casa, probabilmente il problema più urgente del dopoguerra italiano – come testimoniato da film desichiani quali *Umberto D.* (1952) o *Il tetto* (1956) – inizia, per esempio, ad essere affrontato in chiave satirica in pellicole come *Totò cerca casa* (1949) di Steno e Monicelli. Allo stesso modo, tematiche come la disoccupazione e la precarietà lavorativa, già al centro di opere come *Ladri di biciclette* (1948), diventano oggetto di riflessione, talvolta meta-linguistica, in film comici quali *Come scopersi l'America* (1950) di Carlo Borghese con protagonista Macario.

Questo ruolo attivo dello spazio urbano permette di comprendere come la commedia, pur nella sua leggerezza apparente, diventi un osservatorio privilegiato delle trasformazioni della vita quotidiana e delle tensioni latenti della società italiana postbellica, come esaminato da Lorenzo Marmo:

Con il passaggio agli anni '50, la commedia diventa il genere dominante tramite cui il cinema italiano prosegue la mappatura della società urbana e dei suoi mutamenti inaugurata nel dopoguerra. [...]. Anche la commedia si fa portatrice, anche prima della vera e propria svolta «all'italiana» dell'ultima parte del decennio, delle ansie sotterranee e dei vissuti problematici del paese. Ma queste ansie e questi vissuti hanno sempre meno a che vedere con la dittatura e la guerra e sono sempre più legati alla nuova modernità italiana alle soglie del boom<sup>(4)</sup>.

Poste tali premesse, il presente saggio intende indagare il ruolo dello spazio urbano nel cinema di un autore di singolare eclettismo quale Alessandro Blasetti, con particolare riguardo alla commedia degli anni Cinquanta e alle sue specifiche articolazioni all'interno del cosiddetto neorealismo rosa. L'analisi si concentrerà sulla configurazione dei percorsi metropolitani, sulle interazioni tra individui e contesto sociale, nonché sulla capacità della città di fungere da strumento di osservazione e interpretazione delle trasformazioni culturali, economiche e sociali del dopoguerra. In questo quadro, la città cessa di essere mera cornice scenografica e assume una funzione performativa e conoscitiva, riflettendo le tensioni e le dinamiche della modernità italiana e costituendo un elemento strutturale della narrazione cinematografica.

---

(4) L. MARMO, *Roma e il cinema del dopoguerra. Neorealismo, melodramma, noir*, Bulzoni, Roma 2018, p. 176.

## L'individuo *blasé*(tti)

All'interno di questo quadro, e antecedentemente all'analisi del filone rosa, *Prima comunione* (1950)<sup>(5)</sup> rappresenta un capitolo di particolare densità interpretativa.

La vicenda ruota attorno a una famiglia borghese che si prepara a celebrare la prima comunione della figlia, evento religioso che, oltre a momento di raccoglimento spirituale, diventa occasione di ostentazione sociale. In particolare il protagonista, il commendator Carloni (Aldo Fabrizi), proprietario di una pasticceria nel cuore di Roma, animato dal desiderio di conformarsi alle aspettative del proprio contesto sociale, si mostra vittima inconsapevole delle pressioni della vita metropolitana, che lo travolgono nei momenti di emergenza. Tale vulnerabilità emerge con particolare evidenza la mattina stessa della cerimonia, quando il *pater familias* scopre che la sarta non ha ancora consegnato l'abito da sacramento della figlia, costringendolo a muoversi freneticamente attraverso la città, tra taxi inafferrabili, autobus affollati, un'auto in panne, liti e proteste, nel disperato tentativo di trovare, a tutti i costi, una soluzione prima dell'inizio della funzione.

Il film si colloca in una peculiare zona di intersezione tra la commedia post-neorealista e una sua riformulazione in chiave borghese, offrendo una riflessione complessa sulla percezione della città in relazione alla posizione sociale dei soggetti. L'eco neorealista non si esaurisce in una dimensione evocativa, ma assume una funzione strutturale e narrativa, richiamando esplicitamente quella di *Ladri di biciclette*: in entrambi i casi, come si osserva, l'erranza urbana è attivata dalla perdita di un oggetto simbolicamente e pragmaticamente essenziale per il raggiungimento degli obiettivi dei rispettivi protagonisti (il biciclo nel più noto film di Vittorio De Sica, l'abito da cerimonia in quello di Blasetti). Ma non solo: tale scarto non si riduce unicamente a termini di condizioni economiche e sociali dei rispettivi protagonisti, ma emerge in modo determinante nella percezione e nell'esperienza dell'ambiente circostante. Al variare dell'appartenenza sociale del protagonista – passando così dal proletariato di Antonio Ricci (Lamberto Maggiorani) al ceto medio di Carlo Carloni – muta contestualmente la lettura del contesto

---

(5) Con questo film, Gianfranco Gori mette in evidenza il passaggio del cineasta verso il genere della commedia, traguardo raggiunto agli inizi degli anni Cinquanta dopo una serie di produzioni di natura molto diversa, tra cui *Un giorno nella vita* (1946), *Nessuno torna indietro* (1947) e *Fabiola* (1949). Contestualmente, lo studioso evidenzia una differenza sostanziale di approccio rispetto ai primi germogli del neorealismo rosa, che avrebbero preso piede sulla scena italiana pochi anni dopo. Cfr. G. GORI, *Alessandro Blasetti*, La Nuova Italia, Firenze 1984, p. 85.

circostante: se nel primo caso la città si manifesta come un organismo ostile che inghiotte i protagonisti, nel secondo essa viene attraversata con uno sguardo distaccato e regolato da logiche tipicamente borghesi.

Questo attraversamento urbano trova la propria radice concettuale nella poetica di Cesare Zavattini, la cui presenza come sceneggiatore costituisce un legame sostanziale tra i due film. Il noto teorico infatti propone, negli stessi anni, un cinema in cui la vita quotidiana diventa struttura narrativa e non semplice cornice<sup>(6)</sup>. L'erranza di Carlo Carloni nella Roma del dopoguerra, dunque, non è solo un espediente della trama, ma riflette la medesima attenzione alla dimensione quotidiana e all'ambiente urbano come centro di relazioni e vissuti umani. In questo senso, la città smette di essere uno sfondo neutro per assumere il ruolo di protagonista invisibile, capace di rivelare tensioni, conflitti e relazioni, conferendo continuità al percorso creativo di Zavattini tra opere apparentemente diverse per registro e classe sociale rappresentata.

Tale collaborazione, tuttavia, non va intesa nei termini di una semplice delega autoriale, bensì come esito di un dialogo creativo consapevole, in cui l'iniziativa registica e l'elaborazione poetica dello sceneggiatore si intrecciano fino a ridefinire i confini della responsabilità artistica. È lo stesso Blasetti a testimoniare:

fui io a chiedere a Zavattini un film di un certo tono, di un certo ambiente, intuendo la possibilità di certi tentativi, sentendo l'istinto di esprimersi in un certo modo. La primissima intuizione di quel film, dunque, l'iniziativa nacque da me. E per concretarla fui io ad andare da Zavattini, da lui piuttosto che da un altro. Ma poi, ammonito dalle mie personali esperienze, lasciai completamente libero Zavattini, libero e solo, di crearne la storia, di vederne i personaggi, di sviluppare, arricchire, modificare: insomma, di partecipare al film con la sua vitale e personale immaginazione, pur se egli aveva accolto e condiviso il mio primo discorso di carattere generale. E Zavattini dopo un mese

(6) Tra gli scritti teorici dell'intellettuale di Luzzara in relazione alla tematica dello spazio urbano si veda C. ZAVATTINI, *Film-lampo: sviluppo del neorealismo*, 26 giugno 1952 (ora in Id., *Opere. Cinema. Diario cinematografico. Neorealismo ecc.*, a cura di V. Fortichiari, M. Argentieri, Bompiani, Milano 2002, pp. 711-713); Id., *Neorealismo, fatto morale. Colloquio con Zavattini*, a cura di F. Di Giammatteo, in «Rassegna del film», 21, giugno 1954, pp. 1-9 (ora in Id., *Opere. Cinema. Diario cinematografico. Neorealismo ecc.*, a cura di V. Fortichiari, M. Argentieri, cit., pp. 782-799). Per ulteriori approfondimenti, si segnalano anche: F. LA POLLA, *La città e lo spazio*, in «Bianco e Nero», fascicolo monografico su Vittorio De Sica a cura di O. Caldiron, a. XXXVI, nn. 9-12, settembre-dicembre 1975, pp. 66-83; D. TOMASI, *Vittorio De Sica e Cesare Zavattini, verso la svolta*, in L. De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano 1949-1953*, vol. VIII, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2003, pp. 419-430.

mi presentò la sua storia del film e la battezzò *Prima comunione*. [...] Anzi, posso affermare perfino, con la freddezza che si impone ad una testimonianza, che malgrado la mia iniziativa e la mia prima intuizione generale, malgrado la mia attiva collaborazione di mesi, lo slancio poetico, il valore narrativo, l'importanza sostanziale del "testo" di *Prima comunione* appartiene più a Zavattini che a me<sup>(7)</sup>.

Accantonate l'urgenza sussistenziale e la centralità del tema della disoccupazione che caratterizzavano il film-manifesto del neorealismo scritto da Zavattini, l'orizzonte interpretativo della commedia blasettiana si ridefinisce in modo netto: l'osservazione sociale non coincide più con la rappresentazione immediata della povertà, ma con l'elaborazione di uno sguardo critico sulle trasformazioni, morali e materiali, che attraversano il cittadino del dopoguerra.

La crisi, in questo quadro, non si manifesta più primariamente sul piano economico, ma si iscrive nella dimensione soggettiva, rendendo percepibili forme di alienazione, anestesia emotiva e interiorizzazione delle dinamiche disorientanti della modernità urbana. Il disagio individuale emerge così quale espressione di un mutamento più ampio, in cui l'esperienza metropolitana opera come agente di ridefinizione dell'identità e delle relazioni, offrendo un ritratto denso delle tensioni che segnano la condizione umana nell'Italia della ricostruzione. Carloni non è, infatti, un osservatore urbano<sup>(8)</sup>, bensì un soggetto orientato al perseguimento di uno scopo preciso e definito, per il quale la metropoli si configura come un dispositivo funzionale piuttosto che come un'esperienza simbolica e sensibile. Egli non assume, pertanto, quella posizione intermedia tra partecipazione e distanza critica che consente al *flâneur* di decifrare la città come testo culturale e sociale, ma si colloca su un versante opposto, riconducibile a quella condizione che, secondo una nota definizione di Georg Simmel, può essere interpretata nell'ottica dell'essere *blasé*. Esso si configura come il prodotto di quell'individualità urbana che, nel testo fondamentale *Le metropoli e la vita dello spirito*, l'autore definisce come il risultato

(7) A. BLASETTI, *Il cinema che ho vissuto*, a cura di F. Prono, Dedalo, Bari 1982, pp. 223-234.

(8) Per un approfondimento sul tema delle *flâneries*, intese come pratica estetica e conoscitiva del passeggiare urbano, teorizzata nella Parigi di metà Ottocento da Charles Baudelaire e successivamente rielaborata da Walter Benjamin, si vedano: G. NUVOLATI, *Lo sguardo vagabondo. Il Flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, il Mulino, Bologna 2006; A. CASTOLDI, *Il flâneur. Viaggio al cuore della modernità*, Bruno Mondadori, Milano 2013; L. CARRERA, *La flâneuse. Sguardi ed esperienze al femminile*, FrancoAngeli, Milano 2022; M. VANELLI, *Flâneries. Passeggiate parigine*, Mattioli 1885, Fidenza (PR) 2022.

dell'*intensificazione della vita nervosa*<sup>(9)</sup>, vale a dire un'esposizione crescente e continua a stimoli sensoriali che induce lo sviluppo di un maggior numero di meccanismi difensivi e di distacco, necessari per fronteggiare l'elevata complessità e velocità della vita urbana.

L'essenza dell'essere *blasé* consiste nell'attutimento della sensibilità rispetto alle differenze fra le cose, non nel senso che queste non siano percepite [...] ma nel senso che il significato e il valore delle differenze, e con ciò il significato e il valore delle cose stesse, sono avvertiti come irrilevanti. Al *blasé* tutto appare di un colore uniforme, grigio, opaco, incapace di suscitare preferenze<sup>(10)</sup>.

In altre parole, Carloni si colloca entro un orizzonte urbano in cui le interazioni risultano regolate da codici di visibilità, prestigio e riconoscimento pubblico. L'attenzione costante al giudizio altrui e l'esigenza di aderire ai modelli della rispettabilità borghese ne rivelano, di conseguenza, la vulnerabilità alle pressioni ambientali, delineando un profilo riconducibile alla categoria sociologica elaborata da Simmel.

In tale prospettiva, i risultati dell'intensificazione della vita nervosa si manifestano compiutamente nel giorno della prima comunione della primogenita: l'assenza dell'abito rituale innesca una reazione sproporzionata rispetto alla dimensione spirituale dell'evento, rivelando come l'urgenza di salvaguardare l'immagine pubblica prevalga sulla spiritualità del conseguimento religioso. L'ansia che ne deriva non è soltanto contingente, ma strutturale, poiché radicata in un sistema di relazioni fondato sull'esposizione e sul confronto competitivo. Lo spazio urbano, attraversato in una corsa frenetica tra traffico e conflitti, assume allora una funzione non meramente ambientativa, ma simbolica: esso materializza la pressione anonima e impersonale della metropoli moderna, che costringe il soggetto a un continuo e inarrestabile adattamento.

---

(9) G. SIMMEL, *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903); trad. it. *Le metropoli e la vita dello spirito*, a cura di P. Jedlowski, Armando Editore, Roma 1995, p. 36.

(10) Ivi, p. 43.



Carlo Carloni (Aldo Fabrizi) vittima della metropoli in *Prima comunione*

In questa chiave, la maschera interpretata da Fabrizi trascende i confini della commedia di costume e si configura come caricatura caustica della borghesia cittadina. La frattura tra valore spirituale e logica mondana, tra interiorità e palcoscenico sociale, restituisce l'immagine di un individuo moderno che, lontano dall'essere semplicemente apatico, è impegnato in una costante opera di autodifesa rispetto al sovraccarico di sollecitazioni e alla tirannia dello sguardo collettivo.

Un effetto, prosegue Simmel, che si manifesta come dimensione soggettiva dell'economia monetaria, trasformando il denaro da semplice mezzo di scambio in principio organizzatore della vita collettiva, capace di modellare valori e relazioni tra gli individui.

Una definizione che assume un valore paradigmatico se confrontata con il personaggio interpretato da Fabrizi nel film in oggetto, la cui rarefazione dei sentimenti si manifesta soprattutto nel tentativo di sovvertire il proprio destino e di porre rimedio alla disgrazia attraverso l'elargizione di denaro. Particolarmente significativa, in questa prospettiva, è la sequenza in cui Carloni cerca di convincere il vicino di casa, anch'egli padre di una bam-

bina pronta a celebrare la prima comunione, a vendergli la tunichetta della figlia, facendo leva sul vantaggio patrimoniale e sulla tentazione economica. Se infatti il protagonista del film sembra anticipare una serie di “commendatori” che costituiranno un perno costante delle narrazioni della successiva commedia all’italiana, il condomino appare invece come un ideale ponte di congiunzione con il film desichiano sopra menzionato: “spazzino”, ovvero impiegato della nettezza urbana, di estrazione umile, con moglie e figlia, che si mostra bisognoso al punto da lasciarsi condizionare dalle lusinghe di Carloni, in cambio di 20.000 lire, una giacca stretta e un uovo di cioccolato.

Il lungometraggio, in realtà, è costellato di momenti simili. Nella cornice in cui si svolge la vicenda, vale a dire quella redentiva della Pasqua – scandita e contestualizzata fin dai primi istanti del film dal narratore, Alberto Sordi – Carloni appare costantemente propenso a dedicarsi ad azioni altruistiche, sebbene mosso da un interesse esclusivamente personale. Si pensi, ad esempio, alla scena della carità al mendicante, in cui la voce fuori campo sottolinea «gli sono successi già tanti guai; purché tutto finisca, è disposto anche a fare l’elemosina»; l’aiuto non si configura, quindi, come un atto civico spontaneo o come un’opera di bene cattolica, ma si iscrive, ancora una volta, in una logica prevalentemente utilitaristica.

Proprio per questi motivi, il lungometraggio si impone come un punto di transizione decisivo. Il film conserva ancora una tensione analitica nei confronti della borghesia urbana e delle sue posture difensive, rielaborando il disagio individuale entro le trasformazioni della modernità metropolitana. Tuttavia, proprio tale impianto critico consente di cogliere, per contrasto, l’evoluzione che caratterizzerà le commedie successive del decennio. *Prima comunione* resta così una soglia: ultimo momento in cui la commedia mantiene un’accentuata densità riflessiva, prima di orientarsi verso tonalità più leggere e rassicuranti, destinate a ridefinire in “salsa rosa” l’immaginario urbano e borghese del cinema italiano degli anni Cinquanta.

### **Amori in città: per una trilogia (mancata) del neorealismo rosa**

A distanza di pochi anni da *Prima comunione*, un film collettivo come *L’amore in città* (1953) segna un passaggio decisivo nella radicalizzazione della poetica zavattiniana: un progetto che ambisce a dissolvere la centralità dell’intreccio tradizionale per affidare al reale, colto nella sua dimensione

quotidiana e urbana, la funzione di materia narrativa primaria. E lo fa favorendo, a partire dal titolo dell'opera, l'osservazione della dimensione sentimentale.

Tuttavia, la correlazione tra ambiente urbano e dinamica amorosa tende ad assumere un ruolo progressivamente più strutturante e centrale anche all'interno di forme ibride e contaminate quali il neorealismo rosa, contribuendo a ridefinire la funzione della città che, in controtendenza rispetto all'ambientazione rurale delle opere fondative del filone, viene progressivamente elevata da mero ambiente di fondo a vero e proprio spazio identitario. A partire dai primi anni Cinquanta, infatti, si assiste a una progressiva centralità della città, e in particolare di Roma, nella definizione stessa di questo peculiare filone cinematografico. Già in *Sotto il sole di Roma* (1948), sul finire degli anni Quaranta, Renato Castellani – non un iniziatore in senso stretto, ma piuttosto un precursore – fa della capitale un referente esplicito del racconto, inaugurando una linea di sviluppo destinata a trovare ampia e sistematica diffusione nell'ambito della successiva stagione della commedia rosa. La presenza toponomastica capitolina nei titoli, da *Racconti romani* (1955) di Franciolini a *La bella di Roma* (1955) e *Mariti in città* (1957) di Luigi Comencini, segnala infatti una volontà di radicamento urbano che si intensifica, inoltre, in senso micro-topografico, “di quartiere”, come attestano *Le ragazze di Piazza di Spagna* (1952) di Luciano Emmer o *La ragazza di Piazza San Pietro* (1958) di Piero Costa, opere che inscrivono l'azione entro coordinate spaziali sempre più circoscritte. In alcuni casi la denominazione urbana travalica i confini capitolini, come accade in *Le ragazze di San Frediano* (1954) di Valerio Zurlini, segno di una più ampia tendenza all'urbanizzazione del racconto rosa, nonché si osserva, parallelamente, un processo di monumentalizzazione dello spazio, evidente in pellicole ambientate in luoghi simbolici, da *Villa Borghese* (1953) di Franciolini a *Fontana di Trevi* (1960) di Carlo Campogalliani, nelle quali la città diviene palcoscenico simbolico che condensa memoria storica e spettacolarità.

In tale cornice si iscrive anche *Peccato che sia una canaglia* (1954), primo compiuto tentativo di Blasetti di confrontarsi con il neorealismo rosa, tratto da un racconto di Alberto Moravia e sceneggiato, tra gli altri, da Suso Cecchi D'Amico ed Ennio Flaiano. Il film, seguendo le linee già tracciate da un predecessore come *Domenica d'agosto* (1950) di Luciano Emmer, colloca la vicenda nell'assoluta Roma estiva e concentra l'attenzione sul proletariato urbano, in continuità con l'eredità neorealista, pur filtrata attraverso i codici disimpegnati della commedia.

L'opera presenta come protagonista un giovane tassista romano, interpretato da Marcello Mastroianni, il quale è proprietario di una vettura, simbolo di autonomia, aspirazioni personali e della progressiva ripresa postbellica. La narrazione si sviluppa a partire da un episodio iniziale in cui, durante una gita al mare con tre giovani, il protagonista rischia di subire il furto dell'automobile, ma riesce a sventare il tentativo e a mettere in fuga i ladri, trattenendo contestualmente la donna che li accompagna (Sophia Loren). Questo incontro, pur segnato da tensione e conflitto, inaugura un legame emotivo tra il tassista e la giovane, Lina, che si sviluppa nel corso della vicenda. La relazione, tuttavia, è da subito complessa, poiché Paolo scopre che Lina è implicata in piccoli furti orchestrati dal padre (Vittorio De Sica), ladro di lunga esperienza, e da tutta la sua famiglia.

Come nel caso precedente, al centro della narrazione si colloca un soggetto che, stavolta per necessità lavorative, è costretto ad attraversare incessantemente lo spazio urbano. Configurato come autentico "navigatore" dell'area metropolitana, egli non domina lo spazio che percorre, bensì lo subisce, inscrevendo sul proprio mezzo di trasporto le frizioni e le frustrazioni, materiali e psichiche, dell'esperienza urbana. Il taxi, infatti, lungi dall'essere un semplice strumento funzionale alla progressione narrativa, si impone quale oggetto simbolico centrale: da nuovo e lucente, emblema di ascesa sociale e di ripresa, esso viene progressivamente segnato da urti, tamponamenti e tentativi di furto, fino a divenire superficie sensibile su cui si sedimentano le tensioni e le pressioni della vita metropolitana. In tal senso, si può definire l'automobile come sorta di "protesi" del corpo e dell'identità del protagonista, registrando quella simmeliana intensificazione dell'esperienza nervosa che caratterizza la modernità urbana.

Questo processo di traslazione, in cui il veicolo si configura come prolungamento e rappresentazione simbolica dell'essere umano, si traduce così in una metafora del confronto tra individuo e città, tra aspirazione alla stabilità, lavorativa e sentimentale, e instabilità strutturale dello spazio metropolitano, secondo una dinamica che il neorealismo rosa rielabora in chiave lieve, senza tuttavia neutralizzarne del tutto la carica conflittuale.



La vettura come protesi umana: somatizzazione urbana in *Peccato che sia una canaglia*

Il film, significativo anche per una serie di ulteriori ragioni che esulano dal focus di queste pagine<sup>(11)</sup>, è passato alla storia per aver riunito per la prima volta sullo schermo Marcello Mastroianni e Sophia Loren, duo destinato a conoscere un successo non comune, e Vittorio De Sica, il regista che più

---

(11) Tra queste, di particolare interesse risulta la lettura di Jacqueline Reich e Catherine O'Rawe, che, nell'ottica della teorizzazione del prototipo maschile portato sul grande schermo da Mastroianni e in relazione alla figura dell'"inetto", individuano nel film di Blasetti un esempio emblematico della rappresentazione di una mascolinità ambivalente. J. REICH, C. O'RAWE, *Divi. La mascolinità nel cinema italiano*, Donzelli, Roma 2015, p. 113.

di ogni altro avrebbe concorso a consacrarli tra le coppie più celebri del cinema italiano<sup>(12)</sup>.

A distanza di due anni, nel 1955, tale sodalizio viene nuovamente riconfermato in *La fortuna di essere donna* (anche De Sica avrebbe dovuto prendervi parte, probabilmente nel ruolo poi destinato a Charles Boyer), secondo capitolo della trilogia del neorealismo rosa di Blasetti.

Oltre al valore artistico, queste pellicole mostrano con leggerezza e ironia i comportamenti e le contraddizioni della *middle class* dell'epoca, mettendo in scena rapporti e tensioni generazionali che vanno al di là della semplice commedia. Seguendo le parole di Enrico Giacobelli si può infatti affermare che «il tema-guida di questi film è quello di *Prima comunione*: l'egoismo cieco e un po' fanfarone del mondo borghese, contro il quale si ribellano, opponendo i fatti alle parole, i giovani, magari con l'aiuto dei vecchi, e sotto l'egida immancabile dell'amore»<sup>(13)</sup>.

In questo caso, il film ruota attorno al personaggio di Antonietta, interpretato da Loren, giovane di modesta estrazione la cui vita ordinaria viene rivoluzionata quando uno scatto fotografico sensazionalistico la rende improvvisamente famosa. Lungi dal subire passivamente l'attenzione mediatica, la ragazza utilizza la notorietà per inserirsi in ambienti influenti, apprendere i codici dell'alta società e perseguire ambizioni professionali nel mondo dello spettacolo. Il percorso di ascesa implica cambiamenti comportamentali e relazionali, ma al contempo la costringe a confrontarsi con i limiti delle convenzioni sociali e le proprie aspirazioni emotive, che si incrociano con quelle del giovane fotografo Corrado (Mastroianni)<sup>(14)</sup>.

Lo sviluppo narrativo del personaggio femminile consente, in prima battuta, di introdurre un livello più ampio di riflessione sul ruolo della corporeità e della rappresentazione cinematografica dell'Italia della ricostruzione. In

---

(12) Per ulteriori dettagli, si veda la recente monografia di Alberto Malfitano, con particolare attenzione al paragrafo intitolato *L'avvio del sodalizio Loren-Mastroianni: Peccato che sia una canaglia e La fortuna di essere donna*: A. MALFITANO, *Alessandro Blasetti. I film, le carte, il suo mondo*, Cineteca di Bologna, Bologna 2024, pp. 241-252.

(13) E. GIACOVELLI, *C'era una volta la commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, i film*, Gremonese, Roma 2015, p. 60.

(14) È interessante osservare come l'inquietudine che attraversa l'interpretazione di Marcello Mastroianni in questo film sembri prefigurare una postura dello sguardo fotografico che troverà piena espressione pochi anni dopo ne *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini. Sul film, in particolare in relazione alla configurazione dello spazio urbano e alla costruzione simbolica della Roma felliniana quale luogo dell'immaginario moderno, si veda: P. NORO, 'Esterno notte'. *Via Veneto, «La dolce vita» e l'esperienza del luogo*, in A. Minuz (a cura di), *L'invenzione del luogo. Spazi dell'immaginario cinematografico*, ETS, Pisa 2011, pp. 73-85.

tal senso, il personaggio di Antonietta può essere considerato l'emblema di un nuovo archetipo estetico femminile<sup>(15)</sup>, spesso etichettato come "maggiorata fisica"<sup>(16)</sup>. Questa tensione, nodale per il filone rosa, nel film in oggetto, si iscrive pienamente nello scenario urbano, a partire dall'evento cruciale della narrazione: lo scatto fotografico destinato a diventare la copertina della rivista «Le Ore», realizzato lungo via Appia Antica.

Il rapporto con l'ambiente romano, e segnatamente con l'oggetto della *rovina*, emerge come elemento centrale nel film e trova eco nella sequenza ambientata presso il Teatro romano di Ostia. In questo segmento, il confronto tra rovina e maceria consente di introdurre una distinzione concettuale fondamentale. La maceria, residuo della distruzione bellica, si configura come testimonianza tangibile della violenza storica: segno di assenza e cancellazione, frammenta l'unità del passato nel presente e impone allo spettatore un'esperienza visiva di frattura e trauma. La rovina, al contrario, secondo una lettura ancora una volta di matrice simmeliana<sup>(17)</sup>, preserva le tracce del tempo senza cancellarne la coesistenza: passato e presente dialogano attraverso forme plastiche, articolando una continuità percepibile. Ed è proprio questa dialettica tra maceria e rovina che consente di interpretare il passaggio dal neorealismo<sup>(18)</sup> al neorealismo rosa non solo come evoluzione (o involuzione), ma come articolazione concettuale, in cui il dolore storico cede a una forma estetica conciliativa, capace di rappresentare la città come spazio di memoria e al contempo di spettacolo.

Il tutto è nuovamente mediato, come accaduto nell'azione scatenante dell'incipit, attraverso l'obiettivo della macchina fotografica, che funge da strumento di mediazione visiva e di articolazione tra lo spazio narrato e il soggetto. Il Teatro romano di Ostia è scelto, quindi, come location di un vero e proprio set fotografico, in cui il corpo della "maggiorata" viene immorta-

(15) Il termine "maggiorata" è stato introdotto dallo sceneggiatore Sandro Continenza nell'episodio *Il processo di Frine* del film, di poco precedente, *Altri tempi* (1952), diretto dallo stesso Blasetti, riferendosi al personaggio dal nome sintomatico di Mariantonia Desiderio, interpretato da Gina Lollobrigida. Cfr. S. PARIGI, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2014, p. 252.

(16) Per una ricognizione sistematica del fenomeno delle "maggiorate" nel contesto del divismo postbellico e della ridefinizione dei modelli di celebrità femminile nell'Italia della ricostruzione si veda in particolare F. VITTELLA, *Maggiorate. Divismo e celebrità nella nuova Italia*, Marsilio, Venezia 2024.

(17) Cfr. G. SIMMEL, *Die Ruine* (1911); trad. it. *Le rovine*, in Id., *Saggi sul paesaggio*, a cura di M. Sassatelli, Armando Editore, Roma 2005, pp. 70-81.

(18) Sul tema specifico, e più in generale sull'articolazione del paesaggio nella cosiddetta "trilogia della guerra" di Rossellini, si veda S. BERNARDI, *I paesaggi nella "trilogia della guerra": realtà e metafora*, in C. Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano 1945-1948*, vol. VII, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, pp. 97-114. Per un inquadramento teorico più ampio sulla rappresentazione del paesaggio nel cinema italiano, cfr. Id., *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002.

lato immerso nella storia e nella stratificazione urbana, ma non in termini di contrasto, bensì in un'armonia rappresentativa che coniuga la fisicità della figura con l'antichità del paesaggio circostante.

Il dispositivo fotografico, in questo senso, assume nel film la funzione di filo conduttore della narrazione. Alla sequenza sopradescritta si contrappone, infatti, la rappresentazione dello spazio durante il primo incontro tra i protagonisti, ambientato nello studio fotografico di Corrado: un microcosmo creativo dominato da scenografie e fondali che riproducono ambientazioni, anche urbane, trasformando lo spazio reale in un luogo mediato e simbolicamente artificioso. Set fotografici e scenografie elaborate contribuiscono così a rendere plastica la comparazione tra superficie cittadina e spazio della spettacolarizzazione, tanto da richiedere la sua ricostruzione attraverso il teatro di posa.

La città, in definitiva, si configura nel film come campo d'incontro: un territorio simultaneamente reale e simbolico, capace di coniugare esperienza quotidiana, conflitto e riconciliazione. Emblematica, in tal senso, risulta l'ultima immagine del film: l'*happy ending* si cristallizza in un bacio appassionato nel cuore della città, in prossimità di un cantiere, mentre l'immagine della coppia è accompagnata dalla scritta "lavori in corso". Un'indicazione che assume il valore di una duplice trasformazione, affettiva e architettonica, inscrivendo l'esito sentimentale entro un orizzonte di divenire che investe simultaneamente i personaggi e lo spazio che li circonda.

A questo dittico, in cui la città assume un ruolo centrale, si affianca una terza opera di ambientazione extraurbana (che rende, di conseguenza, mancata la trilogia urbana "rosa" di Blasetti), nella quale la rappresentazione del paesaggio si configura tuttavia come elemento narrativamente predominante e che merita, in chiusura, un breve accenno: *Amore e chiacchiere* (1957). In questo film torna centrale la figura di Vittorio De Sica, interprete del vicesindaco di un piccolo paese impegnato a sostenere le istanze della comunità. La vicenda ruota attorno a egli e ad un ricco commendatore (Gino Cervi), determinato a preservare la vista della propria villa dalla costruzione di una casa di riposo per anziani, generando un conflitto tra interessi privati ed esigenze collettive. *Amore e chiacchiere* conferma così l'attenzione di Blasetti per la rappresentazione dello spazio come elemento narrativamente centrale, estendendo la riflessione dal contesto metropolitano al paesaggio rurale e al tema della speculazione edilizia. Il titolo provvisorio *Salviamo il panorama*<sup>(19)</sup>, infatti, sottolinea fin dall'origine l'impor-

(19) Cfr. L. VERDONE, *I film di Alessandro Blasetti*, Gremese, Roma 1989, p. 137.



Lavori in corso, amori in corso: *La fortuna di essere donne*.

tanza attribuita al paesaggio, che diventa elemento centrale della narrazione e contribuisce a definire il significato e la struttura stessa della pellicola.

## Conclusioni

Il percorso analizzato evidenzia come, nella produzione di Blasetti degli anni Cinquanta, lo spazio della città non comporti soltanto uno slittamento tematico, ma una vera e propria trasformazione delle strutture formali attraverso cui la modernità urbana, con le sue ambivalenze, viene pensata e resa visibile sullo schermo. L'insieme delle opere osservate assume, dunque, un rilievo specifico laddove intercetta un passaggio storico in cui la città cessa di essere mera scena della frattura bellica per configurarsi come contesto di rinegoziazione identitaria. La modernità metropolitana si delinea così come un terreno di mediazioni (economiche, simboliche, affettive) che rimodula simultaneamente la soggettività e le forme della narrazione filmica.

Si potrebbe dunque sostenere che, mentre la stagione della ricostruzione aveva assegnato alla città la funzione di testimoniare la frattura storica, il decennio successivo la investe della responsabilità di delineare un orizzonte di possibilità. È in questa tensione tra memoria e progetto – o, più propriamente, tra permanenza e divenire – che si definisce la specificità della visione bla-

settiana: uno sguardo capace di riconoscere nella superficie urbana non un semplice repertorio di segni, ma una struttura dinamica, in costante trasformazione, attraverso cui il cinema interroga e ridefinisce la propria funzione culturale.

La città diviene così non l'oggetto del racconto, ma la sua condizione di possibilità: il luogo in cui la modernità italiana prende forma e si offre allo sguardo come esperienza condivisa.



## *Vivo ergo sum*

### Rappresentazione dell'abitabilità (extra ed intra) urbana nei film di Vittorio De Sica

PIETRO AMMATURO

«... dove fu bella giovinezza  
con suo miele di fanciulle e di fame.»  
*Il quartiere*, Vasco Pratolini, 1957

#### **Introduzione**

Il cinema, sin dalle sue origini, ha giocato un ruolo fondamentale nella rappresentazione degli ambienti abitativi, offrendo al pubblico non solo una finestra su mondi diversi, ma anche una riflessione sulle dinamiche sociali, culturali ed emotive legate agli spazi in cui viviamo. L'ambiente abitativo nei film non è solo un semplice sfondo, ma spesso diventa un personaggio a sé, contribuendo a definire l'atmosfera della narrazione, delineare il carattere dei personaggi e riflettere temi più ampi. Il cinema italiano ha una lunga tradizione di rappresentazione degli ambienti abitativi, che vanno ben oltre la semplice cornice visiva: dal neorealismo in poi, la casa nel cinema italiano ha raccontato la storia della nazione, offrendo una lente critica attraverso cui analizzare dinamiche domestiche e collettive.

Da tempo ormai il rapporto cinema-città ha visto una capillare e sempre maggiore attenzione da parte della comunità accademica. In tal senso però è oltremodo interessante soffermarsi sulle implicazioni che si possono riscontrare nello studio del passaggio dal macro al micro, quindi passando dall'analisi della rappresentazione urbana nella cinematografia (non solo italiana) a quella degli interni, frutto da un lato di un certosino lavoro da parte di professionisti come scenografi e direttori della fotografia,

dall'altro semplice ripresa di luoghi preesistenti<sup>(1)</sup>. Mentre i primi sono sotto il controllo della troupe (in quanto totalmente modificabili e scomponibili), i secondi devono essere sfruttati per come sono, per come “esistono” e per come si fanno contenitori di socialità. In entrambi i casi ci troviamo di fronte a una ramificazione dell'immaginario intesa come “nucleo familiare” o quantomeno luogo nel quale non c'è nessun tipo di censura. Da un lato, quindi, gli spazi interni, intesi come più intimi, dall'altro quelli esterni (ad esempio i cortili, i pianerottoli, le sale di attesa, i corridoi di passaggio) dove c'è una specie di prossimità del personale, si è sulla soglia dell'intimità, creando una sorta di ossimorico rapporto tra dimensione abitativa e il nostro rappresentarci in società<sup>(2)</sup>. Dopo la seconda guerra mondiale, il cinema è stato fondamentale nel ritrarre la forma spaziale di un'epoca, contribuendo contemporaneamente alla creazione di una cultura visiva in un momento chiave per l'Italia. Nonostante le controversie sulla definizione dello stile cinematografico del dopoguerra, il cinema italiano ha creato un “ambiente” che ha influenzato l'architettura, la fotografia, la pittura e altre forme d'arte. Porre il rapporto architettura-cinema al centro di una analisi può far luce su alcune questioni non ancora affrontate: come è stato coinvolto l'arredamento nel discorso cinematografico? Cosa condividono i film e i contesti abitativi? Questo saggio parte dal contesto culturale rappresentato dalle opere filmiche e indaga se e come – utilizzando quali linguaggi formali, strumenti e riferimenti, e a quale scopo – il discorso sociale sia stato trasferito dal film all'abitazione.

Seppur in maniera indiretta, fin dai primi film nei quali compare in veste d'attore, Vittorio De Sica intesse un particolare rapporto con la rappresentazione degli spazi urbani e il legame che ne consegue con chi li abita e vive quotidianamente (si pensi a diverse scene in esterna e in interni di *Gli uomini, che mascalzoni...* di Mario Camerini del 1932). Passando alla regia questa tendenza diventa prettamente figurativa e ancora più caratterizzante, arrivando a dirigere, nel 1948, *Ladri di biciclette* un racconto filmico incentrato prima di tutto su una città (con le sue inevitabili “visibili” ferite non solo materiali ma anche umane) e, ancor di più, sugli abitanti che la vivevano. Il presente contributo intende in primis focalizzarsi su una specifica produzione desichiana degli anni Cinquanta (toccando, a mo' di accenno,

(1) Cfr. A. CAPPABIANCA, M. MANCINI, *Ombre urbane. Set e città dal cinema muto agli anni '80*, Edizioni Kappa, Roma 1982, pp. 6-7.

(2) Cfr. J. LINGELSER, *Abitare e filmare. Archetipi e immagini della casa nel cinema*, in «Cinergie. Il cinema e le altre arti», vol. 1, n. 2, gennaio 2012, pp. 175-191.

anche la produzione successiva) e il modo di rappresentare gli spazi abitativi dell'Italia pre-boom e post-bellica, con il loro confronto (non semplicemente figurativo, ma anche narrativo e metaforico) con gli spazi ancora legati ad una precisa ruralità e al modo in cui questi luoghi vengono “semplicemente” vissuti. In *Miracolo a Milano* (1951), ad esempio, la città, le case e i suoi abitanti diventano, nel caos della preindustrializzazione, cuori pulsanti di una rivoluzione sociale; in *L'oro di Napoli* (1954), si cerca di mostrare il rapporto stretto che la città partenopea ha con il suo passato, segnato da palazzi signorili scheletrici e “bassi” martoriati dai bombardamenti; in *Umberto D.* (1952) e *Il tetto* (1956), evidente è il tentativo di raccontare la capitale attraverso la crisi (non solo urbana, ma soprattutto abitativa e sociale) degli alloggi.

### **Avere casa è un miracolo (non solo a Milano)**

Come accennato, fin dagli esordi come attore cinematografico, Vittorio De Sica ha intrecciato un delicato e stimolante rapporto tra personaggio e ambiente interpretativo. Centrale è sicuramente il sodalizio con il regista Mario Camerini, con il quale realizza, tra gli altri e sicuramente in linea con quanto indicato nel presente lavoro, *Gli uomini che mascalzoni...*, *Darò un milione* (1935), *Il signor Max* (1937) e *I grandi magazzini* (1939). Già in questi quattro lavori (che attraversano tutti gli anni Trenta, come una sorta di documento visivo del decennio<sup>(3)</sup>) il giovane De Sica si muove in ambienti e contesti della media borghesia italiana, ma mai andandola a definire in maniera diretta dal punto di vista della componente abitativa. In tal senso i suoi spostamenti, il suo “peregrinare” da quartiere a quartiere è sicuramente uno strumento che ci permette di fotografare, in maniera quanto mai chiara e precisa, lo stile architettonico e abitativo dell'Italia a cavallo tra la fine degli anni Venti e buona parte degli anni Trenta. Ma è il passaggio alla regia che permette a De Sica di insistere, in maniera quanto mai puntuale, sull'aspetto poco sopra indicato. In quegli anni

[...] il cinema è in prima linea nell'imporre, nell'immaginario collettivo, il mito della città moderna, con tutto il suo portato iconografico e simbolico.

La città, con le sue tensioni, le sue geometrie, i suoi ritmi e i suoi giochi di

---

(3) Cfr. P. SORLIN, *Gli italiani al cinema. Pubblico e società nel cinema italiano*, Tre Lune, Mantova 2009, p. 15.

luce, offre alla Settima Arte un ambito privilegiato in cui sperimentare nuove forme di rappresentazione.<sup>(4)</sup>

Già da film come *I bambini ci guardano* (1944) il discorso sulla città come contenitore di oppressione estrema viene configurato attraverso la precisa indicazione registica di filmare tutta la vicenda attraverso lo sguardo infantile del piccolo protagonista. Le abitazioni del film sono oppressive, scatole claustrofobiche dalle quali scappare e occupate in modalità nuove, indefinite e non definitive, le quali, in una strana analogia con il medium cinematografico, le decontestualizzano per poi risemantizzarle. Questo aspetto è sicuramente rimarcato in tutti i lavori successivi, soprattutto nella triade *Sciucià* (1946), *Ladri di biciclette* (1948) e *Umberto D.* (1952) (quest'ultimo preceduto da un film sicuramente significativo come *Miracolo a Milano*). Se nel primo la strada (quindi luogo – anzi “non luogo” – senza nessun tipo di confinamento geografico e morale) diventa uno spazio di salvezza, la prigione, con la sua struttura imponente e quasi religiosa (una sorta di cattedrale neorealistica) è, con i suoi spazi enormi, una trappola invivibile. Bisogna ulteriormente considerare poi le stanze martoriate (dalla povertà, dalla guerra, dall'incuria) di *Ladri di biciclette* e *Umberto D.*. Nel primo ad es. padre e figlio dividono un vano misero, con crepe fin troppo evidenti e nessun tipo di abbellimento. Le loro camere sono spoglie, disperate, come la disperazione che ha dipinta sul volto la moglie del protagonista, vero e proprio “paesaggio urbano” vivente, dalla quale trasuda una rassegnazione paragonabile alla povertà che si respira nella loro abitazione. Tutto è superfluo, è inutile (e soprattutto economicamente impossibile) tentare di rappresentare belle pareti, quadri o cucine funzionanti. E non è una forzatura riflettere su come i “paesaggi interiori” dei protagonisti fossero influenzati dal loro ambiente esterno, le esperienze individuali e collettive dai condizionamenti sociali. Il loro “ambiente” sia interno che esterno cambia con i tempi, riflettendo il passaggio da una nazione collettiva e comunitaria (che non è del tutto scomparsa poiché le tracce del passato sono ancora visibili e percepibili nel contemporaneo) a un'Italia sempre più globalizzata e individualista.

---

(4) W. LEONARDI, *Ombre e nebbia: immaginari urbani nel cinema degli anni Venti e Trenta*, in G. Belli, A. Maglio (a cura di), *Città e cinema*, in «Storia dell'urbanistica», a. XXXVIII, serie terza 11/2019, 2018, p. 22.



La domestica Maria (Maria Pia Casilio) impegnata nelle faccende domestiche mattutine in *Umberto D.*

Ma il neorealismo ha una funzione politica specifica (di «un'etica dell'estetica»<sup>(5)</sup>) e l'intento desichiano è evidente. In tal senso è sicuramente *Umberto D.* il suo lavoro più complesso: nonostante il protagonista tenti in tutti i modi di tenere alta la sua dignità, è costretto ad accettare una condizione di estrema indigenza. Tutto passa però, allo stesso tempo, per la rappresentazione degli ambienti del film, soprattutto per quanto riguarda il luogo dove vive il protagonista. Non a caso André Bazin suggerirà che la scena in cui la giovane cameriera (che ha da poco scoperto di essere incinta) si sveglia e si affaccenda per svolgere le sue mansioni di prima mattina, è la vera immagine del neorealismo. È sicuramente il tentativo più riuscito di mostrare la vivibilità di un ambiente attraverso soprattutto chi lo abita, chi lo vive, tentando di usar-

(5) Cfr. L. MICCICHÈ, *Neorealismo*, in Enciclopedia del cinema Treccani, link [https://www.treccani.it/enciclopedia/neorealismo\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/neorealismo_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/) (consultato il 29 giugno 2025); A. PEZZOTTA, *Dal neorealismo al realismo* in E. Grando, M. Spanu (a cura di), *Il coraggio della cinefilia. Scrittura e impegno nell'opera di Callisto Cosulich*, Eut, Trieste 2012, pp. 47-54.

lo come mezzo di diffusione di un pensiero artistico<sup>(6)</sup>. La sequenza in cui la giovane svolge le sue faccende sembra non contribuire in alcun modo all'avanzamento della linea narrativa; piuttosto, si limita a presentare i suoi ordinari movimenti quotidiani. Bazin la definisce:

una perfetta illustrazione dell'approccio di De Sica-Zavattini alla narrazione, [...] l'esatto contrario di quell' "arte dell'ellissi" che presuppone analisi e scelte [...] la successione di istanti concreti della vita, nessuno dei quali può dirsi più importante di un altro, perché la loro uguaglianza ontologica distrugge il dramma alla sua stessa base.<sup>(7)</sup>

Presentando l'ordinaria routine mattutina della domestica, questa sequenza totalmente non verbale mette chiaramente in primo piano l'ambiente in cui si svolge, focalizzandosi su ogni minimo particolare d'arredo, anche quelli in apparenza meno diegetici o iconograficamente meno evidenti, spingendo lo spettatore a leggere i movimenti familiari della domestica (e della macchina da presa e del montaggio) e a dedurre così ciò che probabilmente sta pensando, in interazione con i materiali presenti nella stanza. Nonostante Bazin affermi che nessun istante di questa sequenza è più importante di un altro, la ripetizione formale (della scelta di montaggio tra inquadratura e ripresa, dalla macchina da presa che si avvicina allo sguardo della donna all'immagine del gatto che entra in campo successivamente) privilegia uno schema che ci porta non solo a identificarci con la cameriera, ma anche a tentare di riflettere sui suoi pensieri: forse anche lei si identifica con il felino, invidiandone la libertà, soprattutto alla luce della sua gravidanza. La posta in gioco non è l'interpretazione "corretta" di ciò che la donna sta pensando, ma piuttosto imparare a leggere la fenomenologia dei suoi movimenti e a riconoscere i codici filmici che suscitano tali speculazioni, soprattutto attraverso le ambientazioni domestiche.

Tra *Umberto D.* e *L'oro di Napoli* ci sono *Miracolo a Milano* e *Stazione Termini* (1953). Entrambi sono significativi per il concetto di abitabilità "inversa", tesa cioè a mostrare la vita esterna alle abitazioni coeve. Rappresentando un film totalmente fuori dai canoni riconosciuti per l'epoca, il primo

(6) Ma lo stesso accadrà, con tinte ancora più evidenti, nella nota trilogia della guerra rosselliniana, dove nell'ultimo film, *Germania anno zero* (1948), viene annientata la possibilità stessa di poter abitare un luogo, perché tutto è stato tramutato in "non luogo".

(7) A. BAZIN, *Che cosa è il cinema? Il film come opera d'arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica*, a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 1999, p. 81.

riecheggia lo stile e l'intenzione rappresentativa cameriniana, diventando quindi un omaggio alla semplicità, all'accettazione e alla solidarietà reciproca, alla fiducia nel bene comune e nell'uomo senza pretese, al cameratismo e alla solidarietà. È soprattutto però una storia d'amore tra due individui, che si svolge sullo sfondo di una Milano fatiscente del dopoguerra. Le scene in bianco e nero, narrando la storia di un uomo qualunque che conduce uno stile di vita estremamente semplice, ritraggono con profonda umanità le baraccopoli e una società ormai allo sbando, che si sta riprendendo dall'impatto della guerra, sempre più minacciata da un nuovo tipo di forze esterne e dove gruppi che cercano di promuovere i propri interessi, espongono i cittadini allo sfruttamento, alla corruzione e all'inganno. Il film allora non si concentra sullo sviluppo dei personaggi, ma fornisce piuttosto un'istantanea di un momento catturato nel tempo. Il protagonista maschile è un immancabile ottimista e visionario, che si fa strada nella comunità locale fungendo, attraverso il suo "stile" abitativo, da testimone di un delicato periodo della nostra Nazione. Uscito otto anni dopo, *Il vedovo* (1959) di Dino Risi porta gli spettatori da una città visibilmente macchiata dalla guerra alla Milano più moderna e dinamica della fine degli anni Cinquanta. Alberto Sordi, che interpreta il suo omonimo (Alberto Nardi), è in perfetta sintonia con il suo ambiente urbano e domestico dove emergono con estrema chiarezza spaccati della società contemporanea, il capitalismo e la rivalità transnazionale. Il cinico protagonista, ancora incline alla riflessione e all'analisi, a un certo punto dirà: "Ho capito che da una parte c'è la vita moderna del Ventesimo secolo con la folle corsa al denaro, e dall'altra c'è la rinuncia, solo la rinuncia. Non c'è una via di mezzo". Nonostante siano molto diversi tra loro, *Il vedovo* e *Miracolo a Milano* hanno un elemento in comune: riflettono, attraverso un chiaro uso non semplicemente narrativo degli ambienti domestici e di lavoro, la loro contemporaneità, testimoniando un'Italia che cambia e si evolve, mentre il Paese si prepara a passare negli anni Sessanta da una società prevalentemente agricola a una società che accoglie l'afflusso di stranieri in un periodo di crescita economica. L'Italia iniziava a diventare una Nazione con cui fare i conti sulla scena mondiale, non solo dal punto di vista industriale, ma anche per quanto riguarda gli affari, la politica e il commercio.

*Stazione Termini* ha come ambientazione quasi totale la nota stazione ferroviaria romana, lasciando trasparire l'intento, che troverà estrema rappresentazione nel film successivo, di rendere "ordinaria" la periferia, di trasformarla in "casa di tutti" da abitare. Il set preesistente diventa strumento di

immaginario, spingendo i protagonisti a «essere per lo spazio», in un continuo rapporto figurativo-metaforico legato all'ambientazione urbana coeva. Ma sarà un film tratto da una raccolta di racconti a criticizzare questo aspetto, portandolo alle estreme conseguenze, raccontando il delicato e stretto rapporto tra abitante e casa, intessendo uno specifico percorso iconografico imposto dallo e per lo spazio domestico e popolare<sup>(8)</sup>.

### Tra ori, “bassi” e lungomare, Napoli terra di confine

Tra i film più noti di Vittorio De Sica non si può non indicare *L'oro di Napoli*, tratto dal libro omonimo di Giuseppe Marotta (collaboratore anche della sceneggiatura): trentasei racconti che erano stati pubblicati sul “Corriere della Sera” durante la sua permanenza a Milano. La guerra e la povertà hanno provato gli uomini e le donne di quegli anni terribili, ma Napoli sa ribellarsi e arrangiarsi, il popolo napoletano di Marotta è povero, eppure nelle mani ha «l'oro». Chi sono, dunque i veri ricchi? I poveri o gli abitanti? Qual è *L'Oro di Napoli* che fa sopravvivere e disperare i napoletani? Marotta (come un provetto regista) conduce gli occhi e il cuore di chi legge tra gli scorci di Mergellina, tra i bassi dei vicoletti napoletani, tra le note delle canzoni e gli stenti della gente. Quest'ultima, per quanto affranta e provata dalle difficoltà della vita, trova ristoro nelle più svariate opportunità che offre la città. Probabilmente il rapporto con l'ambiente partenopeo è uno dei topoi iconografici di De Sica e di tutto un gruppo di registi (non solo campani) che utilizza la rappresentazione delle unità abitative come metafora marcatamente sociale<sup>(9)</sup>. Proveremo in tal senso ad analizzare la rappresentazione degli ambienti e della loro vivibilità nella Napoli degli anni Cinquanta.

Nel primo episodio, incentrato sulla figura folkloristica del “Pazziariello” interpretato da Totò, l'intento desichiano è sicuramente quello di dare, così come farà in tutti gli episodi (soprattutto in uno, sul quale ci soffermeremo più avanti), uno sguardo (non necessariamente diegetico) che vada fuori e dentro le case, come quasi a mettere in atto, inconsciamente

(8) In tal senso si rimanda a J. LINGELSER, N. LODATO (a cura di), *L'immaginario della casa nel cinema. Tra costruzione scenografica e composizione scenica*, Ibis-Collegio Ghislieri, Pavia-Como 2011; L. CIACCI, *Progetti di città sullo schermo: il cinema degli urbanisti*, Marsilio, Venezia 2001.

(9) In tal senso si pensi a molta della produzione di stampo partenopeo del regista Matteo Garrone.

te, il noto disegno di legge fortemente caldeggiato dal partito fascista che consisteva nel spostare le persone meno abbienti nella periferia di Napoli e lasciare il centro all'alta borghesia e ai nobili. Scrive il giornalista Vincenzo Criscuolo:

Napoli farà anch'essa la sua brava toletta e le sue strade splenderanno sotto il sole, terse come specchi; gli erbivendoli girovaghi non grideranno più la loro merce con le cantilene sguaiate e moleste; gli spazzini avranno la loro brava uniforme; gli scugnizzi smetteranno i loro sconci lazzi; la biancheria di bucato non sarà più sciorinata davanti agli usci o appesa alle stecche delle persiane e i bassi non saranno adibiti ad abitazione<sup>(10)</sup>.

In tal senso è il lavoro sulla maschera di Totò a metaforizzarsi in tale scontro: da un lato persona umilissima, costretta a subire soprusi e vessazioni da parte del boss che abita a casa sua, ma immersa nella moltitudine del popolo partenopeo, quasi a nascondere se stesso e le sue amare vicissitudini; dall'altro "macchietta vivente", che si aggira tra le strade della città come una sorta di manichino ambulante, strappando sorrisi con una tragicità che raggiunge i toni di una drammaticità quasi universale, quasi urlata<sup>(11)</sup>. Lo stesso accade con gli ambienti rappresentati in questo episodio: le strade sono illuminate ma visivamente sempre oscurate dal maltempo, quasi sudice, invase dagli odori e dai frastuoni delle feste natalizie. La casa del personaggio interpretato da Totò invece, seppur piena zeppa di oggetti di ogni tipo, fa assaporare l'aria di tentata normalità a cui aspira la famiglia che viene messa sotto l'occhio dello spettatore. La stanza del boss viene inquadrata sempre per pochissimi secondi (anzi scorci di inquadrature), quasi di sfuggita, come se fosse una cosa dalla quale doversi allontanare immediatamente: è angusta, piena di inutili stendardi, foto di ogni tipo, un letto e soprattutto un enorme baule ingombrante. Ma c'è un aspetto ancora più interessante: la camera matrimoniale invece di Totò e la moglie non viene mai mostrata se non in diversi totali che ne lasciano però intravedere solo una piccola porzione di letto, come a evidenziare la non volontà del protagonista di mettersi totalmente a nudo, il non lasciare emergere tutta la sua personalità. Il Male, il "capintesta della Sanità", va estirpato, cancellato e va odiato attraverso le sue abitudini, seppur abitative. L'am-

(10) Tratto da "L'Impero", 21 marzo 1926.

(11) Cfr. L. CAVARICCI, E. ANTICOLI DE CURTIS, *A Napoli con Totò. Dalla Sanità alla luna*, Giulio Perone Editore, Roma 2018, pp. 48-50.

biente principale dove si svolge la vicenda è l'ingresso-camera da pranzo. Anche questo è un aspetto da non sottovalutare: documentaristicamente De Sica vuole mostrarci come in quella stanza si faceva quasi di tutto, soprattutto perché la più vicina all'ingresso. Si stirava, si rammendava, ci si rilassava, i bambini vi giocavano, si accoglievano ospiti. Il luogo deputato all'atto più importante e goliardico della giornata – mangiare – diventa luogo di tragedia. E il concetto espresso all'inizio di "espulsione" dal luogo domestico viene rafforzato dalla presenza di un elemento imprescindibile nelle abitazioni dell'epoca: la finestra. Sulle finestre nei film di De Sica si potrebbe aprire una riflessione a parte (compaiono in tutti gli episodi del film e hanno sempre una funzione cardine nello sviluppo della vicenda o nella metaforizzazione psicologica dei personaggi) ma la scena della "cacciata" dalla casa dell'inquilino rimane estremamente calzante per il discorso affrontato: è dalla finestra che Totò lancia il baule (portatore di ingombranti e pesanti fardelli ma simbolo dell'enorme disagio del protagonista) e i coltetti inamidati. È dal balcone che, in maniera quasi politica, urla alle persone di aver mandato via il boss. Il balcone (luogo di transito fondamentale: se chiuso può far intravedere l'interno, se aperto può far ascoltare e vedere) diventa confine di formazione, diventa anello di libertà abitativa.

Il secondo episodio, intitolato *Pizze a credito*, nella sua apparente semplicità narrativa, mostra nuovamente la capacità del regista di dipingere uno spaccato preciso di una certa classe sociale partenopea. Se la casa dei due protagonisti è un "basso" napoletano che si apre sulla strada, diverso è l'approccio agli interni delle case borghesi. Questa sorta di ambivalenza ritornerà molte volte nel film, soprattutto in quello intitolato *I giocatori*, proprio con De Sica come protagonista. In questo caso è prima la casa del nobile decaduto ad essere rappresentata: silenziosa, impeccabile, pulitissima, rigorosa, così come la divisa del cameriere che apre la porta. Emblematico in tal senso il momento in cui il barone, "perquisito" dal collaboratore domestico, deve restituire un oggetto che stava trafugando. Lo sfacelo morale non riesce a tramutarsi in quello materiale. O almeno così sembra: successivamente il barone incontrerà il suo giovanissimo avversario (passando con un ascensore dall'alto al "basso") in una sorta di piccola stanza nascosta, totalmente in disuso, ma nella quale comunque emergono diversi aspetti interessanti e che non fanno che raccontare la differenza tra l'incipit e la sala da gioco (e anche qui una finestra diventa anello di ricongiunzione tra l'interno e l'esterno).

Tornando invece al secondo episodio, l'interno della casa di Sophia Loren è appena accennato e l'intento è chiaro: la vita del popolo napoletano non si svolge all'interno delle loro abitazioni, ma fuori, in strada, dove vivono e sopravvivono passato, presente e futuro.

Il vicolo, come unità sociologica, prevedeva un'esistenza all'aperto, alla luce del sole, in mezzo alla strada e agli altri abitanti del quartiere. Nel vicolo il concetto di privacy era quasi inesistente. Ciò era sicuramente dovuto alla struttura delle unità abitative dei bassi: stanzoni posti sotto il livello stradale [...] Nei bassi si dormiva e si stava in intimità col proprio partner, ma tutte le altre attività venivano svolte all'aperto, nel vicolo. Per strada si cucinava, si lavava il bucato, si accudivano i figli e, nel frattempo, si commerciava, si flirtava e si socializzava. In virtù di questo totale sovrapporsi tra pubblico e privato, si può teorizzare il vicolo come un Panopticon in cui tutti vedevano e sapevano tutto, giudicandosi a vicenda. La socializzazione del e nel vicolo faceva sì che i suoi abitanti diventassero membri adulti della comunità attraverso un'acculturazione che era sempre condivisa e che portava le persone ad apprendere le regole di comportamento per vivere e sopravvivere nel vicolo per via esperienziale.<sup>(12)</sup>

La decadenza appartiene solo alla borghesia: in tal senso eloquente il momento in cui Sophia cerca l'anello smarrito in casa di un uomo (Paolo Stoppa) che ha appena perso la moglie. Anche in questo caso, l'arredamento della casa del vedovo è composto da soprammobili e ninnoli, ma totalmente anonimo, una abitabilità inerme e asfissiante, tanto è vero che improvvisamente, preso da un attacco di disperazione (probabilmente estremamente enfatizzato) l'uomo prova a uscire dal balcone e si ritrova su una enorme terrazza.

L'inquadratura in campo lungo di De Sica caratterizza questo momento di "espulsione" abitativa ma di immissione nel ventre storico di Napoli: proprio come se si rimanesse chiusi in una sorta di enorme stanza a cielo aperto, le persone osservano, affacciate dalle loro finestre, lo svolgersi degli eventi. Il confine tra esterno ed interno si sbriciola, come si sbriciolano i muri e le finestre delle case riprese. Questo senso di "rigetto" avviene anche con il penultimo episodio del film, *Teresa*, con Silvana Mangano. In questo caso l'espulsione da una casa di tolleranza (luogo non

(12) R. FURNO, *Il teatro e la città. I vicoli e i palcoscenici di Napoli nel Novecento*, AliRibelli, Gaeta (LT) 2021, pp. 11-12.

rappresentato affatto: la padrona della bisca dice “Salutiamoci qui”, cioè per strada) non è liberatorio. La povera protagonista finirà in una ulteriore prigione, forse ancora più oltraggiosa del luogo di provenienza, almeno dal punto di vista emotivo. Fin dal suo ingresso nella abitazione del suo neosposo (Erno Crisa) l'inquadratura inizierà a rappresentarla sempre più a figura intera, cercando di opprimerla sempre più, imprigionandola in una sorta di condizione sociale desiderata ma che, probabilmente, non la appagherà nel profondo. Anche in questo caso citiamo una scena fondamentale: il suo ingresso nella camera matrimoniale. A caratterizzare l'ambiente, oltre ai soffitti molto alti, sono gli asfissianti armadi in legno finemente e pesantemente adornati, con ante già parzialmente logore. Il senso di oppressione aumenta nel momento in cui la protagonista nota la presenza di cumuli di biancheria, ordinatamente ammassati uno sopra l'altro. Quel candore non è chiaramente segno di purezza e verità (un elemento simile è ravvisabile nell'inquadratura che mostra la donna accarezzare gli orli della coperta del letto nuziale). La macchina da presa si sposta poi verso un mobile con sopra un grosso specchio. Qui l'occhio del regista è attento a mettere in risalto tutti gli oggetti della vita quotidiana minuziosamente disposti al bordo dello specchio: un pettine, un contenitore per i trucchi, una lima per unghie, un altro piccolo specchio e la foto di una giovane donna. La quotidianità emerge nel suo spettrale immobilismo: tutto è fin troppo in ordine, a voler rappresentare un contesto enormemente conformista e legato a rigide regole sociali. Anche in questo caso c'è una finestra: la Mangano prima si affaccia soddisfatta, inondata dal rumore e dalla luce della città e successivamente (come aveva fatto Totò nel primo episodio) vorrebbe usare proprio il balcone per “svergognare” il marito davanti a tutta la città.

Ma è l'episodio *Il funeralino* a destare particolare interesse. In prima battuta perché assente dalla raccolta marottiana e quindi additato come possibile “escluso” tra tutti gli altri, anche perché il più breve. Inoltre, è opera di Cesare Zavattini, che, così come successo con i precedenti lavori, decide di lasciare che siano gli spazi a parlare per i protagonisti. L'episodio si apre con una scritta lapidaria “A Napoli è morto un bambino”. Un evento così tragico come può essere raccontato? Soprattutto attraverso la reazione materna, ma anche – e qui l'innesto con la rappresentazione degli spazi urbani e abitativi – con l'attraversamento della casa e dei luoghi frequentati dal bimbo. Fin da subito, nonostante il bianco quasi accecante in cui è girato l'episodio, gli spazi delle case sono estremamente claustrofobici, le pareti strette e la bara del



Un momento alla *petineuse* prima di tornare alla festa per Teresa (Silvana Mangano) nell'episodio *Teresa de L'oro di Napoli*.

piccolo esce a malapena dalla porta di casa, quasi come se fosse un ingombro (nonostante contenga un minuscolo corpicino). Tale impressione è rafforzata dalle parole della madre che insiste nel voler trasportare essa stessa il feretro: la scena della discesa delle scale, anguste addirittura per una sola persona, rendono il tutto indicativo della carica socio-politica dell'episodio zavattiniano e di parte del volume. Questa pochezza di interni si scontra con la bellezza delle strade napoletane, tra monumenti, palazzi nobiliari, strade affollate. Nell'indifferenza di una città ormai industrializzata si muove a passo lento l'"ingresso in società" di un bimbo morto.

In quasi tutti gli episodi (a parte quello della partita a carte e del funerale) nel lavoro del regista si possono individuare due dimensioni tra loro opponibili, quelle tra comunità e città, che si esplicano soprattutto nella dimensione abitativa rappresentata. Specifica Paolo Ricci:

Nel primo caso si ha a che fare con una esperienza comunitaria in cui il nucleo rione è una realtà che coinvolge tutti i residenti, tutti coloro che fanno

parte di questa comunità (che sono di numero comunque ristretto), avendo essi la stessa esperienza di quello spazio e di quella realtà sociale e culturale (ma anche storica), che li vede anche partecipi attivamente di quella medesima esperienza / dimensione spaziale comune. La condizione cittadina prevede una dimensione territoriale decisamente più ampia, con una densità di popolazione più alta e una differente percezione della spazialità sia rispetto alla città stessa, sia rispetto alla socialità. Ma al contempo l'uso che viene fatto della città è un uso parziale nel senso che [...] viene quasi sempre identificata nei suoi quartieri da chi la pratica, al contempo viene diversificata rispetto a questi stessi quartieri (in relazione alla qualità di vita, ai servizi...), e spesso questi sono anche elementi discriminanti rispetto alla collocazione sociale<sup>(13)</sup>.

Nelle rappresentazioni dei vari habitat si può notare una coerenza tra l'estetica, la metodologia del film e l'archetipo dell'abitare, «una sorta di simbiosi tra le intenzioni dell'architettura, le vicissitudini dei suoi abitanti / interpreti, e i risultati della messa in scena»<sup>(14)</sup>. In un'ottica legata al cinema si possono immaginare nuove possibilità di rappresentazione dello spazio a partire da quegli stessi (o anche nuovi) archetipi.

De Sica tornerà a Napoli, a raccontare le case e i suoi abitanti in altre due pellicole oltremodo significative: *Ieri, oggi e domani* (1963) e *Matrimonio all'italiana* (1964). Il primo, a episodi, racconta tre vicende di altrettante donne completamente diverse nell'Italia degli anni Sessanta, ma allo stesso tempo usa queste narrazioni tripartite per dare un quadro chiaro della componente abitativa dell'epoca, filtrata attraverso un duplice sguardo, quello del regista e quello femminile, dando, in definitiva, una interessante riflessione sulla centralità del ruolo della donna non solo nella struttura sociale dell'epoca, ma anche nella sua rappresentazione cinematografica<sup>(15)</sup>. In *Adelina* il regista ci fa scendere nei bassi napoletani: in maniera fotografica e chirurgica rappresenta la vita dei partenopei del periodo. Il basso napoletano è indicato come una abitazione che si trova sotto il livello della strada e di solito si tratta di un ambiente unico, dove convivono diverse persone. Questo aspetto emerge in maniera da un lato

(13) P. RICCI, *Roma nel cinema: l'esperienza del luogo, tra identità globale e locale*, in «E/C», a. XIII, n. 25, 2019, p. 3.

(14) J. LINGELSER, *op.cit.*, p. 77.

(15) Cfr. F. GIOVANNELLI, *Femme Maison: costruzioni della femminilità, luoghi della soggettività, (som)movimenti emotivi: cinema, donne, abiti, case*, in P. Bertetto, G. Fanara (a cura di), *La configurazione del soggetto nel cinema*, in «Imago. Studi di cinema e media», a. III, n. 5, pp. 127-140.

grottesca ma dall'altro lato quasi documentaristica. La presenza sempre di Zavattini e Eduardo De Filippo tra gli sceneggiatori, fa maggiormente riflettere sull'intento desichiano: mostrare sempre e soprattutto i più poveri della società abitare le proprie case e far vagabondare o almeno spostare verso l'esterno delle abitazioni gli appartenenti ad altre classi sociali. Succede ad esempio alla protagonista di *Anna*, tutto ambientato in esterni, e succede il contrario in *Mara*. La casa della prostituta è filmata con estrema dovizia di particolari ma con sguardo sicuramente schietto e con la necessità di raccontare l'alta confidenza che i protagonisti hanno con gli ambienti che (con)vivono. Al clima scomposto e pop dell'arredamento di Mara si oppone quello della casa dove il giovane prete abita con i nonni, quasi a rendere tangibile quel senso di "patina e connivenza" di cui parla Jacques Fontanille:

In quanto fenomeno, la patina è dunque sia un'espressione del "tempo che passa" e dell'uso, iscritti sulla superficie esterna degli oggetti, sia l'espressione del "tempo che dura", testimoniato dalla solidità e dalla permanenza della materia e della struttura interna degli oggetti. Il fatto che esprima entrambi gli aspetti del tempo è necessario, dato che il primo presuppone il secondo: la percezione degli effetti del "tempo che passa" come patina, infatti, si fonda su un postulato di permanenza e consistenza interna dell'oggetto senza il quale non vi sarebbe affatto "patina" ma semplicemente usura o distruzione.<sup>(16)</sup>

Nel momento in cui i personaggi desichiani entrano in contesti abitativi che non sono di loro appartenenza (addirittura politica diremmo) si sentono totalmente fuori contesto, gli ambienti risultano quasi asettici e privi di qualsivoglia indirizzo di lettura. Si pensi all'ufficio dell'avvocato che prende a cuore la causa di Adelina o lo stesso studio medico dove Mastroianni si fa visitare (con affaccio sul golfo napoletano...).

---

(16) J. FONTANILLE, *La patina e la connivenza*, in E. Landowski, G. Marrone (a cura di), *La società degli oggetti. Problemi di interoggettività*, Meltemi, Milano 2002, p. 71.



Confronto tra gli interni dell'appartamento di Mara (Sophia Loren) attraversato da Augusto Rusconi (Marcello Mastroianni, di spalle) e quello del giovane Umberto (Gianni Ridolfi, in piedi, al centro) in compagnia del nonno Vincenzo (Gennaro Di Gregorio) nell'episodio *Mara di ieri, oggi e domani*.

Tale riflessione trova poi accortezza in una sorta di linea visiva ben definita nell'immediatamente successivo *Matrimonio all'italiana* tratto dal dramma eduardiano *Filumena Marturano*. Nella sua libera rielaborazione De Sica catalpa i protagonisti del lavoro di De Filippo in una Napoli storicamente ben definita, sia dal punto di vista storico, ma soprattutto abitativo: il bordello dove lavora la Loren e la casa dove poi si trasferisce sembrano la faccia della stessa medaglia. Entrambi sono luoghi di reclusione e tali vengono rappresentati, con, allo stesso tempo la centralità (ossimorica) dei corridoi come luoghi di passaggio familiare a stanze che intessono rapporti con chi le abita e le vive. Si pensi alla cucina: da luogo di estrema chiusura (la morte della madre di Mastroianni) a quella di dominio assoluto (durante la litigata tra i due protagonisti). Le case diventano lentamente rappresentazione di un certo ceto totalmente diverso dai primi film: se in passato l'intento era essere poveri soprattutto

visivamente, nel caso degli ultimi due (a colori e questo è bene sottolinearlo) il cromatismo evidenzia maggiormente la tendenza a diventare prima di tutto luoghi di rappresentazione del sé abitativo ma non del sé collettivo.

Filumena viene dal vicolo, è nata in un basso napoletano che Eduardo descrive con una crudezza tratteggiata da poche ma dure parole, e in una situazione di degrado socioeconomico tale da non dare speranza. Il vicolo eduardiano, quindi, non è luogo di fiducia e comunità allargata, ma piuttosto spazio di sofferenza, di traumi e di una solitudine affollata<sup>(17)</sup>.

Non c'è niente di folclorico o di rassicurante in una Napoli che, per moltissimi dei suoi abitanti, offre solo disperazione e abbandono. Filumena non ha ricevuto dalla città, né dalla famiglia, protezione o nutrimento, ma anzi è stata abusata e privata della sua giovinezza e bellezza. E lo specifica in uno dei monologhi più belli di tutto il film:

*Filumena*: Avvocato, conoscete quei bassi... A San Giovanniello, ai Vergini, a Forcella, ai Tribunali, al Pallonetto! Neri, affumicate... dove d'estate non si respira per il caldo perché la gente è tanta, e d'inverno il freddo fa sbattere i denti... Dove non c'è luce neanche a mezzogiorno... Pieni di gente! Dove è meglio avere freddo che avere caldo... In uno di quei bassi, al vicolo San Li-borio, abitavo io. Io con la famiglia mia<sup>(18)</sup>.

Il desiderio di Filumena di ascendere socialmente verso la rispettabilità, a fronte di una comunità che la espellerebbe, echeggia il desiderio di Napoli di fuoriuscire dall'oscurità del periodo bellico e di trovare una sintesi sociale alle fratture traumatiche create dalla guerra. La città o il vicolo cercano di espellere i personaggi di De Sica e questo provoca un processo di auto-riflessione autoriale che dà ai personaggi dignità e centralità nella storia. L'affermazione di una nuova classe sociale numericamente sempre più rilevante, che non dipendeva dalle ricchezze ereditate dagli avi come nel caso della nobiltà né che era bloccata nella totale indigenza come il popolo del vicolo, offriva spunti drammaturgici nuovi e intriganti per chi sapeva leggere la realtà che stava dietro l'aspirazione a migliorarsi e progredire.

(17) R. FURNO, *op. cit.*, p. 76.

(18) E. DE FILIPPO, *Filumena Marturano*, in *Cantata dei giorni dispari*, a cura di A. Barsotti, vol. I, Einaudi, Torino 2005, p. 321.

### «Se lascio questa casa dove vado?»: Roma tra sfollati e miserie

Il rapporto abitabilità-rappresentazione è al centro anche de *Il tetto*, che viene girato e distribuito solo dopo due anni *L'oro di Napoli* (e di cui è immediatamente successivo). In quest'opera il regista si concentra in maniera evidente sulla risemantizzazione dello spazio cinematografico legato a uno specifico quartiere di periferia e al contesto storico. In quel periodo, infatti, Roma inizia a espandere i suoi confini con nuove periferie, le cosiddette borgate, dove vive una particolare classe sociale. A partire dal secondo dopoguerra, infatti, l'Italia cambia volto: non solo dal punto di vista estetico e abitativo, ma soprattutto dal punto di vista sociale. Il cinema è specchio di questo cambiamento attraverso opere che lavoreranno soprattutto nella direzione di racconto visivo dell'apice della trasformazione in atto, raggiunto soprattutto attraverso la speculazione edilizia che spinge la popolazione ad occupare le zone periferiche della città.

Tra i film che meglio restituiscono il nuovo paesaggio urbano in via di sviluppo negli anni Cinquanta *Il tetto* [...] è il candidato perfetto a tradurre iconograficamente il valore semantico dell'“abitare in tanti” nel dopoguerra: la convivenza forzata, la miseria, la condivisione di spazi angusti che sfocia rapidamente nella mancanza di privacy e intimità.<sup>(19)</sup>

Nel film la situazione di convivenza forzata (tra cognati, bambini e parenti) porta a una rottura all'interno della famiglia e i due neo sposi sono costretti a costruire una casa abusiva in periferia. Il tema dell'abitare collettivo è dunque proposto in due prospettive diverse e speculari: la casa del cognato nella prima parte del film e quella dei neosposi, persino più claustrofobica, nel finale. In altre parole, i due giovani ricalcano su di loro una situazione abitativa che è identica a quella d'origine, scegliendo una soluzione già in partenza inadeguata: quattro malmesse pareti, un tetto (profeticamente dal titolo non finito) una finestra senza vetri e una porta che non si chiude. Qualcosa che dovrebbe proteggerli non fa altro che danneggiarli. L'intento di De Sica è chiaro: oltre a dare un impietoso sguardo sulla disastrosa situazione urbanistica degli anni, il regista fotografa, con una lucidità spiazzante, la fugacità e lo sgretolarsi del sistema familiare classico che fino a prima (e in parte anche durante) la guerra aveva tenuto insieme il Paese. Il tutto è raggiunto

(19) E. UFFREDUZZI, *Tetti, strade e condomini: l'abitare collettivo nel cinema italiano del dopoguerra*, in «Firenze Architettura», n. 1, Firenze University Press, Firenze 2016, p. 24.

tramite un chiaro gioco di contrapposizioni: la claustrofobia dell'abitazione degli sposi si contrappone alla distesa abusiva delle case irregolari, anonime e silenziose ma allo stesso tempo sorta di enorme corpo vivo e quiescente e che nella sua irregolare compattezza mostra l'impoverimento dei tradizionali sistemi societari.

### **Conclusioni: lo sguardo (in casa) della Storia**

L'apporto dato dai registi nel raccontare non solo un inesorabile cambiamento sociale ma anche e soprattutto abitativo ci consente di teorizzare una sintesi cinematografica e semantica dell'abitare collettivo nel dopoguerra. Le grandi stanze iperaffollate e i successivi condomini, riassumono le due forme della convivenza forzata nell'Italia degli anni Cinquanta e oltre: da un lato la casa-stanza stracolma, dove si vive pur sempre in famiglia; dall'altro gli spazi sociali introdotti dalle nuove costruzioni di periferia. Ne emerge la necessità di traghettare un modo di vivere antico nella società moderna post-industriale, soprattutto attraverso l'immissione e l'utilizzo, in scena (ricostruita o dal vero) di mobili contemporanei, suppellettili, oggetti d'arredamento, superfici specchiate, elettrodomestici, piccoli oggetti di vita quotidiana, totalmente in antitesi con quelli di vita rurale ai quali ci aveva abituato il cinema precedente. Una scelta che sembra essere connaturata all'emigrazione interna, dalla campagna più povera alla città del boom economico<sup>(20)</sup>.

Attraverso la scelta e la costruzione degli spazi abitativi, i registi possono non solo creare atmosfere e sviluppare trame, ma anche commentare e riflettere la realtà sociale, culturale ed emotiva. In un'epoca in cui il cinema continua a evolversi, la rappresentazione degli interni delle abitazioni in contrasto con le raffigurazioni degli esterni rimane un elemento cruciale per comprendere meglio sia i personaggi che i mondi che abitano, nonché le idee e i valori della società in cui quei film vengono prodotti. Un percorso, quello dei film desichiani degli anni Cinquanta, che spinge a riflettere maggiormente sull'importanza che riveste il rapporto del cinema con tutte le arti, proiettando in essa ingenti fette di immaginario, facendo sì che diventino veicolo di critica sociale, di indagine popolare, di documento storico. Se è vero, allora, che il cinema è sicuramente una fonte alla quale attingere per fare Storia, non solo le città e i luoghi (intesi come grandi metropoli o spazi ampi) sono

---

(20) Cfr. L. GORGOLINI, *L'Italia in movimento. Storia sociale degli anni Cinquanta*, Bruno Mondadori, Milano 2013, pp. 39-52.

rappresentanti di un certo mutamento sociale, ma ogni singola cellula/stanza di questi agglomerati diventa un tassello fondamentale per riflettere sui profondi cambiamenti, innanzitutto sociali, che hanno investito l'Italia dalla fine della seconda guerra mondiale in poi, valorizzando un periodo, quello del pre-durante e immediatamente post boom economico, che ha fatto sì di delineare un vero e proprio immaginario dell'abitazione cinematografica.

## La città si spoglia

### Le metropoli spettacolarizzate dei primi *mondo movies*

FRANCESCA LAPADULA, SAVERIO MARZULLO<sup>(1)</sup>

«Corpi e città implicano la stessa seduzione,  
danno vita agli stessi racconti d'amore.  
Li assorbiamo con la stessa passione: di un luogo  
ci si può letteralmente innamorare»  
GIULIANA BRUNO, *Atlante delle emozioni*, 2006

#### Introduzione

Il presente contributo intende esaminare il filone cinematografico dei cosiddetti *mondo movies*, un insieme di opere che conosce la propria genesi sul finire degli anni Cinquanta e che registra un'ampia espansione, accompagnata da un notevole successo di pubblico, nel corso del decennio successivo. Il lavoro propone la considerazione di alcuni esempi significativi, in stretta relazione sia con il contesto produttivo e socioculturale di riferimento – vale a dire l'Italia del miracolo economico – sia con le modalità di messa in scena dello spazio urbano, che ne costituisce il teatro privilegiato<sup>(2)</sup>.

L'analisi di questo fenomeno non può prescindere da una riflessione preliminare sul rapporto simbiotico che si instaura, in quegli anni, tra il

---

(1) I due autori hanno discusso interamente il saggio, concordando la stesura dell'introduzione e delle conclusioni. Francesca Lapadula ha curato il primo paragrafo, mentre Saverio Marzullo il secondo.

(2) La bibliografia italiana sull'argomento non è molto ampia, ma si rimanda almeno ad Aa. Vv., *Mon-dorama: da Jacopetti alle ultime evoluzioni del genere, una guida al documentario estremo italiano fra realtà e finzione*, in «Nocturno», n. 23, dicembre 2001; A. BRUSCHINI, A. TENTORI, *Nudi e crudeli. I mondo movies italiani*, Blo-odbuster, Milano 2013; a livello internazionale si vedano M. GOODALL, *Sweet & Savage. The World through the Shockumentary Film Lens*, Headpress, London 2006; D. KEREKES, D. SLATER, *Killing for Culture*, Creation Books, London-San Francisco 1995.

mezzo cinematografico e la metropoli moderna. L'Italia del boom, infatti, rappresenta un Paese attraversato da tensioni e contraddizioni profonde: da un lato le spinte verso la modernizzazione, il consumo e nuove forme di libertà sessuale; dall'altro, le resistenze di una morale conservatrice e le ombre di un progresso tumultuoso. In questo scenario, i *mondo movies* non si limitano a registrare passivamente uno spettacolo esotico o erotico, ma diventano interpreti di una mutazione sensoriale e antropologica della città stessa; mutazione definibile, per certi versi, *atmosferica*<sup>(3)</sup>. Attraverso i film ascrivibili al filone, la città notturna degli anni Cinquanta e Sessanta si mostra come il teatro della conquista della notte, ottenuta tramite l'elettrificazione massiccia e l'insegna al neon. La luce artificiale crea uno spazio-tempo nuovo, slegato dai ritmi naturali, funzionale alle logiche dello svago e del consumo<sup>(4)</sup>.

È in questa "nuova luce" che il *mondo movie* trova la sua ragion d'essere, operando una sintesi cromatica della modernità: i colori saturi, utilizzati per esaltare i costumi delle ballerine o le vetrine dei *night club*, celebrano un'estetica urbana fatta di asfalto lucido e superfici riflettenti. La metropoli diventa una «fantasmagoria» nel senso benjaminiano del termine: un luogo dove la merce (in questo caso lo spettacolo erotico-esotico) si trasfigura in un'esperienza quasi mistica. Il montaggio serrato che contraddistingue le opere ascrivibili a questo filone, che salta da una metropoli all'altra, mima l'accelerazione dei ritmi di vita urbani imposta dall'industrializzazione<sup>(5)</sup>.

E sul concetto di accelerazione nella metropoli, è utile riprendere le parole di Walter Benjamin, il quale descriveva così il rapporto tra la strada e il *flâneur* parigino ottocentesco:

La strada conduce il *flâneur* attraverso un tempo scomparso. Per lui ogni strada è scoscesa, lo conduce in basso, se non proprio alle Madri, tuttavia in un passato, che può tanto più ammaliare in quanto non è il passato suo proprio, privato. Eppure esso resta sempre il tempo di un'infanzia. Ma, perché, quello della sua vita vissuta? Sull'asfalto, dove egli cammina, i suoi passi destano una

(3) Su questo tema si veda almeno T. GRIFFERO, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 94-100.

(4) Per un'ampia panoramica sull'argomento dell'illuminazione artificiale si veda W. SCHIVELBUSCH, *Luce. Storia dell'illuminazione artificiale nel secolo XIX*, Pratiche, Parma 1994.

(5) Sulle conseguenze della modernità che portano alla nascita del *tipo metropolitano* cfr. G. SIMMEL, *Stile Moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di B. Carnevali, A. Pinotti, Einaudi, Torino 2020, pp. 402-417.

sorprendente risonanza. Il lampione a gas che illumina il selciato getta una luce ambigua su questo doppio fondo<sup>(6)</sup>.

Come il lampione a gas viene sostituito dalla lampadina al neon, così il *flâneur* che passeggia lentamente, viene sostituito dallo spettatore cinematografico, ovvero sia un viaggiatore immobile che consuma lo spazio a velocità supersonica, in perfetta sintonia con l'era del jet-set che stava nascendo proprio in quegli anni.

Alla base della proliferazione di questi titoli vi è anche una precisa strategia industriale di risposta all'avvento della televisione. Se il nuovo *medium* domestico iniziava a colonizzare il tempo libero degli italiani portando l'intrattenimento direttamente nei salotti, il cinema reagì virando verso contenuti che il piccolo schermo non poteva ancora offrire: l'erotismo patinato, la trasgressione, la fisicità prorompente e la visione "a colori" di un mondo esotico. Lo spazio urbano rappresentato in questi film diventa così uno spazio liminale, una soglia tra il pubblico e il privato.

Poste tali premesse, il presente lavoro si articola in due sezioni principali. La prima parte del contributo si concentra sull'analisi del film che inaugura il filone dei *mondo movies*, ovvero *Europa di notte*, diretto da Alessandro Blasetti uscito in Italia nel 1959. L'opera si configura come un "contenitore" di attrazioni, il cui esplicito proposito, come dichiarato dallo stesso regista, era quello di creare uno "spettacolo di spettacoli", unificando in un unico flusso visivo il meglio dell'intrattenimento delle capitali europee. In *Europa di notte*, la città è rappresentata come un palcoscenico ordinato: la macchina da presa agisce come un *meta-medium* che ingloba e rilancia altre forme artistiche (teatro, danza, musica), e la metropoli è il luogo della meraviglia, un mosaico scintillante dove tutto è predisposto per la seduzione dello sguardo. I film ascrivibili al filone riflettono le grandi trasformazioni, sia per le nuove abitudini di consumo e di impiego del tempo libero sia per il rapporto con la sessualità e il corpo, in particolare, quello femminile<sup>(7)</sup>, che attraversavano l'Italia dell'epoca.

La seconda parte del contributo prende in esame alcuni epigoni del film di Blasetti che, pur mantenendo la struttura a episodi, ne alterano profondamente il significato. Già con *Il mondo di notte* (1960) di Luigi Vanzi, l'oriz-

(6) W. BENJAMIN, *Opere complete. I Passages di Parigi*, Einaudi, Torino 2000, p. 465.

(7) Per un approfondimento si veda lo studio di G. GIULIANI, *Razza Cagna: Mondo Movies, the White Heterosexual Male Gaze, and the 1960s-1970s Imaginary of the Nation*, in «Modern Italy», vol. 23, n. 4, 2018, pp. 429-444.

zonte si allarga a una dimensione globale (New York, Tokyo, Hong Kong), in cui la città viene mostrata come pura attrazione visiva. La vera rottura epistemologica avviene con *Mondo cane* (1962) di Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara e Franco Prospero, nel quale la retorica visiva subisce un ribaltamento semantico radicale: l'obiettivo di Jacopetti diventa scioccare lo spettatore attraverso un uso violento del montaggio, senza celebrare più il glamour e il fascino erotico<sup>(8)</sup>.

Questa evoluzione, da Blasetti a Jacopetti, riflette il progressivo disincanto della società italiana che, superata l'euforia acritica del primo boom, inizia a prendere coscienza delle contraddizioni, delle violenze e delle alienazioni intrinseche al proprio modello di sviluppo urbano e sociale.

Le pellicole ascrivibili al filone, dunque, non si limitano a registrare uno spettacolo, ma diventano interpreti di una mutazione *sensoriale* della metropoli. L'Italia del dopoguerra non sta solo cambiando economicamente; sta cambiando "luce".

### ***Europa di notte. Uno spettacolo di spettacoli***

Alla base del progetto *Europa di notte* di Alessandro Blasetti<sup>(9)</sup> vi era l'idea, come si è detto, di mostrare i principali *show* e le maggiori attrazioni in cartellone nelle città europee. Il film si configura, quindi, come un grande *contenitore*, che offre al pubblico quanto di meglio la metropoli moderna propone come spettacolo, essendo essa stessa *spettacolo*<sup>(10)</sup>.

---

(8) Per un'analisi della componente erotica presente nel filone dei *mondo movies* si veda G. PREVITALI, *Mondi erotici. Gli pseudo-documentari e il ritratto di un Paese che cambia*, in G. Landrini, G. Maina, F. Zecca (a cura di), *Sesso e volentieri. Storie e forme dell'erotismo nel cinema italiano*, «Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano», n. 18, 2022, pp. 56-62.

(9) Su *Europa di notte*, si vedano anche R. DE BERTI, *Europa di notte. Lo spettacolo di rivista nell'Italia del boom economico*, in «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», n. 2, 2016, pp. 337-356; A. MALFITANO, *Alessandro Blasetti. I film, le carte, il suo mondo*, Cineteca di Bologna, Bologna 2024, pp. 277-281.

(10) A tal proposito si rimanda a G. DEBORD, *La società dello spettacolo*, Baldini&Castoldi, Milano 2017.



Locandina spagnola di *Europa di notte*

Il film di Blasetti si presentava, indubbiamente, come atipico nel panorama italiano del dopoguerra. Non era, infatti, una narrazione lineare, bensì una sequenza di *performance* e numeri spettacolari provenienti da teatri, locali notturni e cabaret europei. Il film si proponeva come una sorta di documentario-spettacolo, un ibrido tra cinema di montaggio, varietà e saggio visivo, costruito intorno allo sguardo mobile della cinepresa che attraversava la notte e i suoi spazi. Spiega infatti Giuseppe Previtali, a proposito della struttura del film:

La formula costruita da Blasetti è semplice, ma efficace: una successione di sequenze collegate ad uno stesso tema (la vita notturna in diverse città d'Europa), accostate paratatticamente e commentate da un voice over ironico e mordace. Tanto *Europa di notte* quanto i film che vengono prodotti negli anni immediatamente successivi adottano la medesima retorica visiva e si limitano a mostrare numeri di cabaret e donne discinte<sup>(11)</sup>.

(11) G. PREVITALI, *Al di là del vero e del falso. Sul rapporto realtà/immagine nel genere mondo movies*, in «Elephant Castle. Laboratorio dell'immaginario», novembre 2017, p. 10.

E lo stesso Blasetti, quando presentò la sua idea al produttore Dino De Laurentis, la descrisse in questi termini:

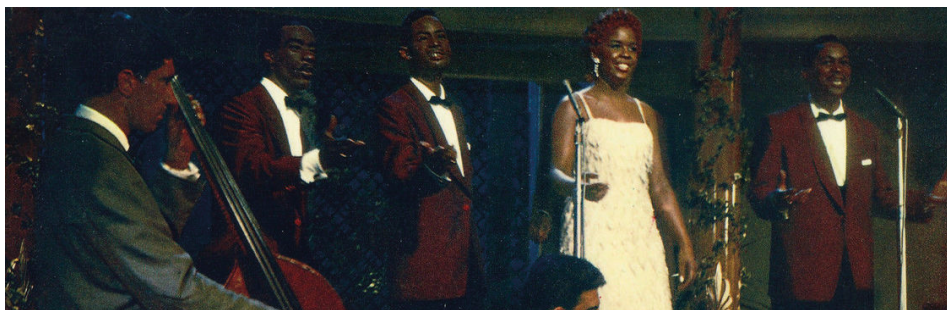
Un progetto (non soggetto) di un film sull'arte varia internazionale. Le sue emozioni, il suo sexy, i suoi prodigi, le sue meraviglie [...]. Un film che sia lo «spettacolo per lo spettacolo» anzi «lo spettacolo degli spettacoli» perché esso offre in un solo programma: il richiamo della danza e il fascino del canto. [...] Un film che riunisca – tradotto sapientemente in immagini ritmate tra loro in un efficace crescendo – il meglio di quanto possano offrire in questi campi i palchi delle principali capitali europee. Non è mai stato fatto e dunque si presenta come un'assoluta novità. Ed il pubblico al cinema oggi chiede, anzitutto, novità. Novità e spettacolo<sup>(12)</sup>.

In questa presentazione traspare come vi sia, da parte del regista, la volontà di creare un dialogo tra le potenzialità del mezzo cinematografico e le altre forme d'intrattenimento mediatico che si stavano sviluppando e diffondendo in quelli anni, in particolare la televisione che si stava affermando sempre di più nelle abitudini di consumo degli italiani, ponendosi in concorrenza al cinema. Di conseguenza Blasetti sente la necessità di proporre qualcosa di nuovo che solo il cinema con i suoi mezzi e le sue possibilità sia in grado di offrire. Anche da qui nasce la scelta di puntare su immagini provocatorie e seducenti – utilizzate soprattutto nella campagna pubblicitaria del film – che stuzzichino la curiosità del pubblico, offrendogli contenuti che la televisione non poteva ancora permettersi di mostrare.

Il film, allo stesso tempo, presenta una struttura e dei ritmi che, nell'alternanza di diversi numeri dal varietà dal concerto fino allo *striptease*, richiamano quelli di un palinsesto televisivo e, forse, non per caso, il primo spazio che ci viene presentato all'inizio è proprio quello degli studi della Rai in cui si stava svolgendo un concerto di Domenico Modugno; in questo senso, l'opera si pone come tentativo di una resistenza culturale, mostrando ciò che allora la televisione non poteva ancora offrire – corpi sensuali, trasgressione, erotismo, fisicità – e, al tempo stesso, mimando il linguaggio televisivo attraverso: l'alternanza rapida di scene; la conduzione visiva a blocchi; e la struttura episodica.

---

(12) Dal testo del progetto presentato da Alessandro Blasetti a Dino De Laurentis nel 1957, consultato in R. DE BERTI, *op. cit.*, p. 340.



Un fotogramma di *Europa di notte*

Il regista mette in scena non solo gli artisti e le loro performance, ma anche il dispositivo cinematografico e le sue dinamiche intermediali. La città, il corpo, il teatro, la televisione, lo sguardo e il desiderio si intrecciano in un mosaico spettacolare che documenta e al tempo stesso rifrange l'identità culturale europea di fine anni Cinquanta e anni Sessanta.

Successivamente Blasetti, nel 1978, scrisse parlando del suo lavoro:

Questa volta [...] me ne uscivo addirittura con l'assurdo: una frantumazione ancora più provocante del racconto unico, uno spezzatino di documentari ammicciati in chissà quale guazzabuglio e in chissà quale padellone filmico. Proponevo niente di meno che lo spettacolo-documento, documento – in questo caso – dei più validi e rari numeri d'arte varia, a volte prodigiosi, che si producevano ancora brillantemente a quei tempi, 1956, da Madrid a Parigi da Berlino a Londra e di cui in breve volgere di anni non sarebbe rimasta traccia<sup>(13)</sup>.

Malgrado ciò, il film venne giudicato positivamente dalla critica ed ebbe un notevole successo di pubblico tanto da generare il filone dei così detti *mondo movies*.

L'opera di Blasetti, infatti, non è una mera raccolta di spettacoli, il "guazzabuglio" che temeva il regista stesso, ma indaga, con una riflessione riconducibile oggettivamente all'ambito dell'Antropologia e della Sociologia urbana, la continuità e il dialogo tra il mezzo cinematografico con le nuove forme di comunicazione e intrattenimento che, sempre di più, si stavano affermando in quegli anni attraverso il rotocalco e, in particolare, il *medium* televisivo. Anche per questo motivo il viaggio inizia proprio all'interno degli studi Rai.

(13) A. BLASETTI, in «Cinema nuovo», n. 246, 1978, consultato in G. GORI, *Alessandro Blasetti*, La Nuova Italia, Firenze 1984, pp. 96-97.

*Europa di notte*, stemperate le provocazioni e le *pruderie*, sicuramente oggi offre, invece, un interessante ritratto dei mutamenti sociali e delle abitudini di consumo che si stavano evolvendo nella città e, più in generale, nella popolazione che tendeva a inurbarsi o a comportarsi secondo modelli urbani.

Considerando poi le sequenze di immagini, il film può essere visto, nello stesso tempo, come un'operazione metatestuale in cui è possibile riconoscere una correlazione tra la dimensione notturna della città e la narrazione che ne fa il cinema. Entrambi si presentano come spazi liminali in grado di accogliere, al loro interno, la varietà di stimoli e richiami che attraggono di notte l'abitante a camminare nelle strade sovraffollate e luminose e lo spettatore a sognare nel buio delle sale.

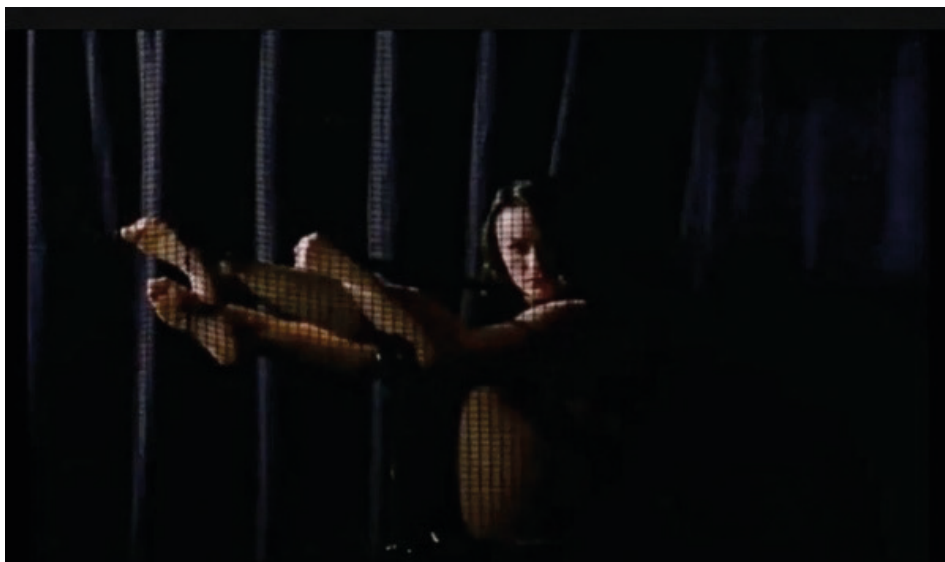
Più in generale, il parallelismo tra spazio urbano e immagini cinematografiche era già evidente alle origini del nuovo mezzo di comunicazione. Nei primi del '900, infatti, all'interno delle metropoli nascono luoghi, deputati all'intrattenimento e alla visione, tra i quali compaiono le sale cinematografiche. Mentre l'abitante, che percorre spazi urbani esterni sempre più luminosi e colorati, è costantemente colto da stimoli visivi attraverso i quali è la città stessa che si offre come spettacolo.

Proprio negli anni in cui Blasetti inizia a sviluppare il suo progetto, era possibile osservare come, in modo molto simile, fossero in atto grandi cambiamenti sia nella dimensione del vedere sia nelle nuove forme d'intrattenimento e impiego del tempo libero. Nell'accostamento dei vari numeri, presentati nelle sale delle principali capitali europee, viene restituita l'idea che la città, nella sua dimensione notturna, si caratterizzi come un flusso ininterrotto di spettacoli. Il cinema, a sua volta, si propone come *medium* deputato a racchiuderli tutti e mostrarli nella loro varietà e interezza a un pubblico più vasto.

Tanto il cinema quanto la città, dunque, si presentano come contenitori di spettacoli, inseriti all'interno di una dimensione fantasmatica e liminale, quale è quella notturna, in cui a dominare sono l'immaginario, il desiderio e il sogno. Ciò appare evidente proprio nelle fasi di apertura del film in cui viene offerta l'immagine di una città fantastica e irreali in cui si fondono in un *continuum* le capitali d'Europa, come una megalopoli di dimensioni continentali secondo l'immagine visionaria che, negli stessi anni, stava elaborando il geografo Jean Gottmann<sup>(14)</sup>.

---

(14) Il termine *megalopoli* coniato nel 1961 da Jean Gottmann (Charkiv 1915 - Oxford 1994) descrive una vastissima area urbana di dimensioni continentali dove molte città si fondono in un unico sistema, sostenuto da una complessa rete infrastrutturale, mantenendo ciascuna la propria autonomia politica e amministrativa e le funzioni economiche, sociali, culturali e ricreative che la caratterizza. Si veda: J. GOTTMANN, *Megalopoli. Funzioni e relazioni di una pluri-città*, Einaudi, Torino 1970, p. 26.



*Strip-tease in Europa di notte*

Blasetti non solo filma gli spettacoli, ma li mediatizza. Il suo è un cinema che agisce come *meta-media*, che riflette sugli altri *media*. In questo senso, *Europa di notte* è un esempio precoce di intermedialità cinematografica: il teatro di varietà, la musica dal vivo, la televisione, il circo, l'opera buffa si intersecano all'interno del linguaggio filmico, creando un palinsesto visuale che prefigura tanto il *videoclip* quanto lo *zapping* televisivo. Il cinema, in questo contesto, si ridefinisce non più come settimo fra le arti, ma come *medium* poroso, capace di inglobare e rilanciare altre forme artistiche e spettacolari. Il ruolo del regista è simile, allora, a quello di un curatore o montatore culturale: seleziona, inquadra, riorganizza la realtà spettacolare urbana in un flusso audiovisivo coerente e seducente.

Uno degli aspetti più evidenti e problematici del film è la rappresentazione del corpo, in particolare del corpo femminile, che costituisce il centro gravitazionale dell'immaginario visuale. La maggior parte delle *performance* ruota attorno a numeri di danza, *striptease* e pose erotiche. La macchina da presa insiste su inquadrature frammentate, primi piani su gambe, seni, volti truccati, costruendo una visione marcatamente voyeuristica.

Blasetti non cela l'artificio dello spettacolo, ma lo amplifica, rendendo lo spettatore consapevole della costruzione del desiderio attraverso il linguaggio cinematografico. In questo, *Europa di notte* partecipa alla logica

dello sguardo maschile teorizzata da Laura Mulvey<sup>(15)</sup>, ma al tempo stesso introduce elementi di consapevolezza metacinematografica, rendendo esplicito il ruolo della macchina da presa come strumento di seduzione e controllo.

In *Europa di notte* la città è uno spazio in gran parte interno, notturno, ritmato da luci artificiali, ambienti teatrali, scenografie posticce, costumi sfavillanti e locali d'intrattenimento. Non è rappresentata come contesto geografico realistico, bensì come soglia simbolica tra spazio pubblico e privato, tra visione e desiderio. Questi luoghi urbani – teatri, cabaret, studi televisivi – sono *eterotopie*<sup>(16)</sup>, spazi *altri* in cui le norme sociali si sospendono e dove il visibile si fa esperienza spettacolare. Michel Foucault definiva l'eterotopia come un luogo fuori da ogni luogo, seppur effettivamente localizzabile. Dunque, il *night club* rappresentato nei mondo movies è, a tutti gli effetti, un'eterotopia, e funziona secondo regole specifiche che Blasetti cattura perfettamente. Primo, l'eterocronia: nel *night club* il tempo urbano standard è sospeso; si entra in un tempo della festa perenne, dove è sempre notte. Secondo, il sistema di apertura e chiusura: il locale notturno non è uno spazio pubblico accessibile a chiunque, ma richiede un rito di ingresso, una segregazione volontaria. Terzo, l'illusione: Foucault parla di spazi che creano un'illusione che denuncia come illusorio tutto lo spazio reale. I lustrini e i corpi di *Europa di notte* funzionano così: creano un "iper-luogo" così denso di stimoli da far apparire la vita quotidiana esterna grigia e irreale. La città esterna esiste solo come "negativo" dello spettacolo che avviene all'interno.

La città non viene tanto mostrata quanto evocata: essa vive attraverso i suoi luoghi di spettacolo, configurandosi come una mappa simbolica della visione in gran parte indifferente alle caratteristiche del luogo. Il cinema assume qui il ruolo di curatore dello spazio urbano spettacolarizzato, costruendo una topografia del desiderio che collega corpi, *performance* e dispositivi visivi. La città diventa specchio del cinema: entrambi contenitori di visioni e architetture – durevoli nella città ed effimere nel film – creati per lo sguardo di uno spettatore.

(15) Cfr. L. MULVEY, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in «Screen», vol. 16, n. 3, 1975, pp. 6-18.

(16) Cfr. M. FOUCAULT, *Des espaces autres*, in Id., *Dits et Écrits*, Gallimard, Paris 1994, pp. 752-762.

## E dopo l'Europa? Alla scoperta di nuovi mondi

Il successo del film di Blasetti, come detto in apertura, spalanca le porte a un ricco filone cinematografico di opere in cui si assiste a una reiterazione dei tropi che caratterizzavano *Europa di notte*.

Ma prima di passare in dettaglio alcuni esempi ascrivibili completamente al mondo movies, è bene sottolineare che esiste anche un celebre film di finzione che sembra aver raccolto l'eredità del documentario di Blasetti. Se si pensa, infatti, al lavoro fatto da Federico Fellini con la *Dolce Vita* (1960), ci si rende conto di come quest'opera possa essere definita una sorta di film-inchiesta, un "mondo" filtrato dall'occhio del regista riminese che esplorava la vita notturna e modaiola romana ispirandosi, per la costruzione del personaggio di Marcello Rubini, interpretato da Marcello Mastroianni, alla figura di Gualtiero Jacopetti<sup>(17)</sup>, già autore dei commenti di *Europa di notte*.

Insomma, il film del '59, già di per sé un caso in quanto si trattava di una risposta alla legge Merlin con la quale si abolivano le case di tolleranza<sup>(18)</sup>, fu l'apripista di questa serie di lavori assai popolari durante gli anni Sessanta e parte degli anni Settanta. Tra gli elementi accomunanti queste produzioni, si trovano sicuramente, come scrive Marco Dalla Gassa:

La medesima voglia di sollecitare la libido dello spettatore, la ricostruzione spesso disinvolta di fatti di cronaca, l'esibizione (per quanto consentito dalla censura dell'epoca) di corpi nudi, in modo particolare femminili, la nostalgia per una società pre-moderna da cui dipende il fascino (ma anche la repulsione) per l'esotico e per quelle abitudini tribali o etniche che marcano una chiara distanza dalle norme di comportamento più diffuse nel Belpaese<sup>(19)</sup>.

Inoltre, è possibile leggere, nell'ampia diffusione del filone, una risposta da parte dei produttori cinematografici al nuovo mezzo televisivo, che iniziava a inserirsi stabilmente nelle abitazioni degli italiani anche grazie a pro-

(17) Si fa qui riferimento a un'intervista a cura di Maurizio Cabona in cui Jacopetti racconta l'aneddoto, spiegando in realtà che si tratta di un equivoco dovuto al fatto che al tempo, egli era coniugato con Belinda Lee mentre Mastroianni, nel film, era associato ad Anita Ekberg. Cfr. *Sono odiato in patria, amato all'estero*, in "Il Giornale", 17 luglio 2003.

(18) Cfr. specialmente S. BELLASSAI, *La legge del desiderio. Il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*, Carocci, Roma 2006.

(19) M. DALLA GASSA, "Tutto il mondo è paese". *I mondo movies tra esotismi e socializzazione del piacere*, in G. Maina, F. Zecca (a cura di), *Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. Forme, figure, temi*, «Cinergie. Il cinema e le altre arti», n. 5, 2014, p. 85.

grammi di grande successo. Se la televisione poteva offrire un preciso tipo di intrattenimento, il cinema provò a virare verso contenuti trasgressivi e dal fascino proibito, tale da attrarre curiosi: il fascino per l'erotismo esotico diventò il motore principale per richiamare in sala spettatori, vecchi e nuovi.

Il risultato di queste premesse sono oggetti filmici che, se da un lato venivano accusati da una certa critica cattolica e di sinistra di essere «un tipo di cinema [...] alimentare, moralmente ambiguo, esteticamente irrilevante»<sup>(20)</sup>, dall'altro riuscivano, grazie alla fascinazione offerta, ad avvicinare un pubblico variegato e curioso, oltre che a diventare degli inaspettati successi di botteghino, incassando cifre importanti<sup>(21)</sup>.

Tra i direttissimi eredi del film di Blasetti uno degli esempi più rilevanti è sicuramente *Il mondo di notte*, diretto da Luigi Vanzi – già aiuto regista sul set del lavoro analizzato nella prima parte del contributo – e considerabile quasi un sequel di *Europa di notte*. Ne *Il mondo di notte*, la struttura a contenitore inaugurata da Blasetti viene riproposta in maniera “allargata”, diventando un'entità globale in cui l'osservazione voyeuristica attraversa le grandi capitali mondiali, da New York a Tokyo a Hong Kong. Se già nell'anno precedente lo spettatore era diventato una sorta di viaggiatore immobile, questa sua condizione si estende nuovamente: la città funge da scenario intercambiabile per chi sta guardando il film, continuamente trasportato da uno spettacolo all'altro, da una parte del globo all'altra, accompagnato in questi viaggi ripetuti dalla voce di Jacopetti. Questa presenza «contribuisce a imprimere una svolta autoriale alla componente letteraria del film»<sup>(22)</sup>, come spiega Previtali:

Jacopetti, introdotto al giornalismo per tramite di Indro Montanelli, svilupperà gli elementi fondanti della sua poetica registica quando si troverà a dirigere il settimanale *Cronache*. Fondato nel 1953, il periodico avrà un grande successo e getterà le basi per la successiva politica editoriale de *L'Espresso*: contravvenendo alla convenzione di una fotografia a pagina intera come copertina, Jacopetti opta per l'accostamento di due immagini contrastanti. La stridente associazione di queste ultime, accompagnate da brevi didascalie, finiva col produrre effetti di ironia dissacratoria o col suggerire riflessioni impreviste<sup>(23)</sup>.

(20) *Ibidem*.

(21) Cfr. V. SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico: lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma 1985, pp. 319-320.

(22) G. PREVITALI, *Costruire il reale. Primi rilievi per una ricontestualizzazione critica dei mondo movies italiani*, in «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», n. 8, luglio-dicembre 2016, p. 166.

(23) *Ibidem*.

Il risultato è un film in cui alla continuità viene sempre preferita la componente imprevedibile e casuale; l'opera si «focalizza sulle virate improvvise, i collegamenti imprevisti, le suggestioni costruite a partire dal montaggio fra le varie sequenze e amplificate dal commento»<sup>(24)</sup>.

Particolarmente suggestiva è la presentazione di New York, introdotta dal commento vocale di Jacopetti che la descrive come una «fantastica città che riesce a essere bellissima senza aver fatto mai nulla per diventarlo». La metropoli è introdotta attraverso una ripresa aerea del tramonto su cui si stagliano, quasi in silhouette, i grattacieli di Manhattan, Vanzi si sofferma poi su una strada trafficata, osservata in lontananza sulla quale si scorgono le luci dei fanali di molte automobili e mentre la voce di Jacopetti descrive le caratteristiche della città di notte, si scopre di essere sul tetto di un grattacielo dove sta avvenendo una *performance* canora di un'artista che intona una canzone dedicata alla città, mentre alcuni astanti osservano divertiti. E, come si diceva in precedenza, con un collegamento improvviso si passa nel cuore delle strade newyorkesi, accompagnate dal commento: «nelle vetrine delle sue strade immense, l'America si specchia, nella luce accecante delle sue insegne si riconosce». Entra qui in gioco un duplice meccanismo di fascinazione, esacerbato dalla voce avvolgente di Jacopetti.

Le luci dei neon diventano una sorta di richiamo per il *flâneur* della Grande Mela, che si sente attratto dalle varie insegne luminose che lo invitano a vedere un determinato film, ad assistere a un particolare spettacolo; allo stesso modo, lo spettatore dell'opera di Vanzi viene rapito da ciò che sta vedendo: sia l'immagine in sé, ovvero il *contenitore*, sia il contenuto di questa, e cioè le affascinanti strade di un'immensa metropoli statunitense. L'attrattività raggiunge un livello ancor più elevato quando la macchina da presa entra in un locale per assistere all'esibizione di *tiller girls*, ovvero ballerine altamente coordinate – Jacopetti le definisce «cronometri». Le inquadrature insistono sulla sincronicità e sul rigore che caratterizza le protagoniste, concentrandosi spesso sugli arti inferiori, frammentando la visione nel tentativo di una *disincarnazione* del corpo femminile, che per questo motivo risulta più attraente allo spettatore maschile in quanto visto come un mero oggetto sessuale<sup>(25)</sup>.

---

(24) *Ibidem*.

(25) Cfr. L. MULVEY, *op. cit.*, pp. 6-18.

La modalità adoperata per introdurre la città di New York non è un caso singolare nel film, ma ripetuto svariate volte: l'attrattività del neon caratterizza anche la presentazione di Londra, nella prima parte della pellicola. Le luci, le strade larghe, i *double-decker bus* e i taxi fungono da collante narrativo tra i vari teatri in cui la macchina da presa entra per raccontare le serate. Il procedimento è analogo per quanto riguarda lo spostamento dell'osservazione al di fuori dai confini europei: si pensi alla porzione dedicata agli spettacoli tradizionali cinesi – ennesimo tentativo di innestare altri media nel cinema, come si diceva nel paragrafo precedente. Nuovamente, lo sguardo dello spettatore è accompagnato in spazi urbani che pullulano di insegne luminose, in questo caso sovraccaricate di fascinazione perché contraddistinte da caratteri di scrittura non latini e perciò ancor più attraenti e misteriosi. Nel compiere questa operazione, *Mondo di notte* sembra quasi suggerire una globalizzazione e conseguente standardizzazione del desiderio urbano: tutte le città osservate offrono gli stessi spettacoli caratterizzati dagli stessi codici, pur mantenendo le loro differenze sempre puntualizzate dalla voce narrante.

Questi segni distintivi e peculiari contribuiscono a creare e rafforzare un immaginario di significati ben preciso e, riprendendo ciò che si scriveva sopra, trasformano la città in un perfetto doppio del cinema: entrambi diventano strutture in grado di contenere la medesima sostanza, ovvero lo spettacolo e l'artificio.

In tal senso, la modalità di fruizione che la pellicola offre, anticipa concetti che la sociologia del turismo svilupperà decenni dopo. È possibile, infatti, leggere l'operazione di Vanzi – ma anche quella svolta da Blasetti prima di lui – attraverso la lente del "Tourist Gaze" (lo sguardo del turista) teorizzato da John Urry<sup>(26)</sup>. Il cinema si sostituisce al viaggio fisico, offrendo un'esperienza "pacchettizzata" della città. Ne *Il mondo di notte*, lo spazio urbano viene depurato da ogni elemento di pericolo, fatica o noia (elementi tipici del viaggio reale) per offrire solo i "picchi" esperienziali. Questo ha una ricaduta diretta sulla percezione dello spazio urbano: la città è un arcipelago di "attrazioni" scollegate tra loro, unite solo dal montaggio cinematografico. La continuità spaziale viene sacrificata in favore dell'intensità emotiva. Si assiste, in tal modo, alla riduzione delle complesse città europee in semplici fondali per le performance, prefigurando la logica del turismo di massa "mordi e fuggi" che esploderà nei decenni successivi<sup>(27)</sup>.

(26) Per un approfondimento si veda J. URRY, *Lo sguardo del turista. Il tempo libero e il viaggio nelle società contemporanee*, Seam, Roma 1995.

(27) Ivi, pp. 35-56.

Non è tutto. Oltre a questo, negli esempi analizzati, il film e, attraverso questo, il cinema *tout court* diventano il perfetto raccoglitore di altri media, preannunciando la nascita di mondi ipermediali che diventeranno sempre più diffusi con la nascita di Internet e del World Wide Web. In questo meccanismo, a fungere da *ragnatela ante-litteram* sono proprio le strade delle grandi metropoli, fili che tengono collegate le molteplici attrazioni a cui l'abitante, e assieme a lui lo spettatore del film, può abbandonarsi.

In questo senso ad assumere un ruolo di rilievo come principio unificatore, come vero e proprio tessuto connettivo, è ovviamente il montaggio, strumento adoperato per creare e mantenere le connessioni tra i vari *show*: il montaggio per il film funge da corrispettivo di ciò che è la strada per la metropoli. Se ne *Il mondo di notte* il montaggio serve ancora a creare una continuità fluida e musicale tra le metropoli, celebrando l'omogeneità del desiderio globale, è invece con l'avvento di *Mondo cane* (1962) di Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara e Franco Prosperi che si assiste a una rottura tematica e stilistica rispetto agli esempi precedenti. È una sorta di ritorno alle origini della teoria sovietica del cinema, che definisce il montaggio non solo come una tecnica di assemblaggio, ma come principio fondamentale dell'organizzazione semantica del film. Il richiamo è specificamente al "cinema intellettuale" di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn<sup>(28)</sup>, in cui la connessione tra le immagini genera nuovi significati che non sono presenti nelle singole inquadrature<sup>(29)</sup>.

In *Mondo cane* sembra, infatti, che le inquadrature, proprio come spiegava il cineasta sovietico, scontrandosi l'una con l'altra, creino nella mente dello spettatore una "sintesi" nell'accezione hegeliana del termine<sup>(30)</sup>. Quest'idea è corroborata, come osservato da Dalla Gassa, dalle interpunzioni presenti durante le manifestazioni, ovvero le inquadrature ravvicinate dei volti degli astanti che guardano in macchina, coinvolgendo direttamente lo spettatore, "filtrando" in un certo senso la visione dello spettacolo<sup>(31)</sup>.

L'alternanza appena analizzata è sia interna al segmento, sia esterna; il film opera, infatti, attraverso giustapposizioni sistematiche spesso ironiche e taglienti: riti tribali arcaici vengono montati in sequenza diretta con comportamenti tipici della vita moderna occidentale, suggerendo un'equivalenza tra

---

(28) Cfr. J. AUMONT, *Rileggere Ėjzenštejn: il teorico, lo scrittore*, in S.M. Ėjzenštejn, *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1986, pp. IX-XXXVII.

(29) Cfr. G. PREVITALI, *Costruire il reale*, cit., p. 167.

(30) Cfr. S.M. ĖJZENŠTEJN, *Drammaturgia della forma cinematografica (l'approccio dialettico alla forma cinematografica)*, in Id., *op. cit.*, pp. 19-52.

(31) Cfr. M. DALLA GASSA, *op. cit.*, p. 90.

il *selvaggio* e il *civilizzato*. In questo nuovo assetto discorsivo, la città subisce una metamorfosi radicale. Non è più il palcoscenico luccicante del progresso e del divertimento notturno visto in *Europa di notte*, né il contenitore di attrazioni de *Il mondo di notte*. La metropoli di *Mondo cane* diventa uno zoo impazito, una giungla di cemento nella quale l'uomo moderno è prigioniero delle proprie nevrosi. L'operazione di ribaltamento semantico dello spazio urbano è evidente nel modo in cui la macchina da presa "pedina" gli abitanti delle grandi città. Il cittadino medio, colto mentre mangia, mentre si sottopone a trattamenti di bellezza grotteschi o mentre piange la morte di un animale domestico in un cimitero per cani a Pasadena, viene ridotto a "fenomeno", esattamente come l'aborigeno delle sequenze precedenti<sup>(32)</sup>.

La città, in *Mondo cane*, cessa di essere lo spazio della libertà e della conquista della notte per divenire il luogo dell'alienazione. La metropoli è presentata come un enorme meccanismo disumanizzante, un labirinto di vetro e acciaio dove l'individuo cerca disperatamente surrogati di emozioni. La narrazione di Jacopetti, con la sua prosa caustica e moraleggiante, non fa che accentuare questa visione distopica: il progresso urbano, anziché rendere libero l'uomo dai suoi istinti primordiali, ha reso questi più ridicoli e patetici. Il cinismo del film emerge in maniera chiara già dal cartello introduttivo, in cui l'autore si "giustifica" dicendo che le scene sono riprese dal vero e se «spesso saranno [...] amare è perché molte cose sono amare su questa terra».

Anche la rappresentazione del corpo viene trasformata: in *Mondo cane* il corpo si fa carne, perdendo l'aura di oggetto estetico e vitale. La dimensione erotica scivola verso il grottesco, il macabro, talvolta il necrofilo. Lo spazio liminale della città non è più il *night club* o il teatro di varietà – soglie d'accesso al sogno e al desiderio – ma diventa il mattatoio, il cimitero, l'ospedale, la palestra per anziani che tentano di ritardare la decadenza fisica. Jacopetti porta il suo spettatore nei retroscena della metropoli per mostrarne le viscere pulsanti e sgradevoli, non più per svelare i trucchi degli spettacoli come aveva fatto Blasetti<sup>(33)</sup>.

(32) La forte connotazione ideologica del film è stata a lungo oggetto di discussione, soprattutto in relazione all'ambigua figura di Jacopetti e alla difficoltà nel discernere le sue opere dalla sua persona. Sul tema, si vedano almeno F. FOGLIATO, F. FRANCIONE, *Jacopetti files. Biografia di un genere cinematografico italiano*, Mimesis, Milano-Udine 2016; S. LOPARCO, *Gualtiero Jacopetti. Graffi sul mondo*, Il Foglio, Piombino (LI) 2014.

(33) Se si vuole approfondire il tema della ricezione che il film ebbe all'epoca, tra inaspettati entusiasmi e critiche stroncanti, si rimanda a G. PREVITALI, *Uno spettacolo osceno. La critica cattolica di fronte al fenomeno mondo movies*, in M. Giori, T. Subini (a cura di), *I cattolici, il cinema e il sesso in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70*, «Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», n. 1, 2017, pp. 103-116.

La città nasconde la morte e la violenza sotto la patina della civiltà, e il compito del *mondo movie*, nella sua evoluzione jacopettiana, è proprio quello di far emergere questo rimosso. Si pensi alla sequenza del ristorante di Singapore o di New York nel cui menù si trovano insetti o animali esotici: il consumo, atto centrale della vita urbana del boom economico, viene mostrato nel suo aspetto più repulsivo. Il mangiare, rito sociale per eccellenza della nuova borghesia urbana, viene equiparato al divorare. In questo senso, la città diventa uno spazio speculare non più del cinema come “fabbrica dei sogni”, ma del cinema come occhio crudele che gode nel mostrare la fragilità della condizione umana.

## Conclusione

L’analisi dell’evoluzione dei primi esempi di *mondo movies*, da *Europa di notte* a *Mondo cane*, permette di tracciare una parabola che, oltre a ricostruire le prime tappe di un filone cinematografico, si fa sismografo dei mutamenti profondi che hanno attraversato la società italiana e occidentale tra la fine degli anni Cinquanta e l’inizio degli anni Sessanta. Partiti con l’intento di celebrare la “nuova luce” delle metropoli e la rinascita post-bellica attraverso uno sguardo ottimista e transazionale, questi film hanno finito per registrare il lato oscuro del miracolo economico, le scorie che questo ha lasciato alle proprie spalle una volta “esploso”.

*Europa di notte* incarnava l’euforia dell’accesso al consumo, la scoperta di un mondo interconnesso dove la televisione, il cinema e la città collaboravano per creare un’esperienza di intrattenimento totale. La città era un palcoscenico ordinato, e lo spettatore un ospite privilegiato invitato ad ammirarne le meraviglie. Con l’avanzare degli anni Sessanta, e l’arrivo della poetica dello shock di Jacopetti, questo specchio si infrange. L’entusiasmo per la modernizzazione lascia il posto al disincanto. La città, in questo senso, è diventata il luogo in cui l’umanità ha smarrito la propria bussola morale, perdendo l’aura di luogo in cui tutto è possibile.

Il *mondo movie* subisce questa evoluzione: da vetrina illuminata da insegne al neon a specchio deformante, in grado di riflettere le ansie e le violenze intrinseche di una società che ha mercificato ogni aspetto dell’esistenza perché impegnata in una corsa sfrenata verso il benessere. In definitiva, se *Europa di notte* ha mostrato come la città si veste di luci per sedurre lo spettatore, i suoi epigoni ne hanno osservato lo “spogliarsi” da ogni illusione. Il cinema,

in questo percorso, si è confermato il medium privilegiato per mappare questa deriva, agendo prima come costruttore di miti urbani e poi, inesorabilmente, come loro distruttore.

## Scoprendo l'America

### La città statunitense vista dal cinema italiano degli anni Sessanta

NICOLAS BILCHI

#### Introduzione

La stagione aurea del cinema italiano, che abbraccia l'arco temporale che va dalla ripresa economica degli anni Cinquanta fino alla crisi della fruizione in sala successiva alla riforma del sistema radiotelevisivo di metà anni Settanta, ha rappresentato una fase di grande fermento produttivo: la regolamentazione di un preciso sistema di finanziamenti e sovvenzioni statali a sostegno dell'industria cinematografica<sup>(1)</sup> rese possibile la realizzazione delle imprese produttive più diverse, dal «superspettacolo d'autore» con finalità artistiche e culturali<sup>(2)</sup>, al film a basso e bassissimo costo, spesso realizzato avventurosamente e con mezzi di fortuna, valorizzando pratiche di riuso e riciclo di materiali preesistenti<sup>(3)</sup>, dal documentario – nelle sue molteplici forme<sup>(4)</sup> – al cortometraggio.

Con il riemergere oggi, anche grazie alla maggiore possibilità di accesso a materiali d'archivio e alle nuove metodologie di indagine che ne conseguono

---

(1) Cfr. L. QUAGLIETTI, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980*, Editori Riuniti, Roma 1980; B. CORSI, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 2001; G.P. BRUNETTA, *Il cinema neorealista italiano. Da Roma città aperta a I soliti ignoti*, Laterza, Roma-Bari 2009.

(2) Cfr. V. SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma 1985; E. MORREALE, *Cinema d'autore degli anni Sessanta*, Il Castoro, Firenze 2001.

(3) Cfr. G. MANZOLI, G. PESCATORE (a cura di), *L'arte del risparmio: stile e tecnologia. Il cinema a basso costo in Italia negli anni Sessanta*, Carocci, Roma 2005.

(4) Cfr. M. BERTOZZI, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008; L. CLEMENZI, *Il cinema d'impresa. La lingua dei documentari industriali italiani del secondo dopoguerra*, Cesati, Firenze 2018.

no<sup>(5)</sup>, di un rinnovato interesse della ricerca storica nei confronti delle culture della produzione del cinema nazionale di quegli anni<sup>(6)</sup>, si può notare come alcune aree di quel multiforme panorama produttivo rimangano largamente inesplorate, tanto sul versante della ricostruzione storiografica dei modi di produzione, quanto su quello, strettamente interrelato<sup>(7)</sup>, dei modi di rappresentazione. Muovendosi lungo quest'ultimo crinale, il presente contributo intende riflettere sul filone dei film di finzione di produzione italiana ma girati, in tutto o quantomeno in larga misura, negli Stati Uniti d'America. In ragione dell'ampiezza del tema, in questa sede si delimiterà il perimetro di indagine ai soli anni Sessanta, decennio apripista di questa tendenza produttiva, che troverà poi il suo momento di massima concentrazione nella prima metà degli anni Settanta con film come *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970), *Permette? Rocco Papaleo* (Ettore Scola, 1971), *Fischia il sesso* (Gian Luigi Polidoro, 1974), *Sistemo l'America e torno* (Nanni Loy, 1974); e che si trascinerà, seppur più sporadicamente, fino agli anni Ottanta (si pensi a *Mangiati vivi!*, Umberto Lenzi, 1980, e *Rent Control*, Gian Luigi Polidoro, 1984).

Saranno assunti come casi di studio i primi film realizzati secondo questa prassi produttiva: *Smog* (Franco Rossi, 1962), *Una moglie americana* (Gian Luigi Polidoro, 1965) e *Un italiano in America* (Alberto Sordi, 1967), di cui si evidenzierà, propedeuticamente a future analisi di più vasto respiro, il valore esemplare nel dettare moduli narrativi, scelte formali e schemi di significazione che diventeranno ricorrenti nei successivi film del filone. Si propone di studiare queste opere come elaborazione espressiva della vera e propria scoperta dell'inedito contesto socioculturale statunitense da parte dei cineasti italiani, e dell'incontro (che è anche, e forse soprattutto, scontro) tra modelli culturali differenti<sup>(8)</sup> che ne deriva, e che i film in oggetto discorsivizzano secondo i valori presupposti dalla prospettiva prettamente italiana.

(5) Cfr. S. VENTURINI, *Archivi*, in F. Andreatza (a cura di), *Fare storia del cinema. Metodi, oggetti, temi*, Carocci, Roma 2022.

(6) Cfr. M. COMAND, S. VENTURINI (a cura di), *Gli archivi della produzione cinematografica (1949-1976). Fonti, strumenti, casi di studio*, in «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», a. VII, numero speciale, 2021; M. GIORDANA, E. UGENTI (a cura di), *Culture e pratiche della produzione. Il cinema italiano tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta*, Marsilio, Venezia 2023.

(7) Cfr. D. BORDWELL, J. STAIGER, K. THOMPSON, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge, New York-London 1988.

(8) Questa tendenza potrebbe apparire dunque come una delle molte possibili specificazioni di un ben più complesso sistema di interscambi transculturali tra Stati Uniti e Italia, all'interno del quale, a partire dal secondo dopoguerra, il cinema giocherà un ruolo importante (sebbene non esclusivo). Cfr. E. CAROCCI, I.A. DE PASCALIS, V. PRAVADELLI (a cura di), *Transatlantic visions. Culture cinematografiche italiane negli Stati Uniti del secondo dopoguerra*, Mimesis, Milano-Udine 2023.

Fondamentale è che, in virtù della natura itinerante delle produzioni, questa dimensione di scoperta e di confronto dialettico si dipani in prima battuta a livello profilmico, come attraversamento e osservazione del paesaggio urbano e suburbano<sup>(9)</sup> statunitense, trovando poi rispecchiamento sul piano diegetico in trame che propongono protagonisti italiani che si confrontano con la città statunitense, i suoi ritmi di vita e i suoi abitanti. Pertanto, in questo contributo ci si concentrerà nello specifico sui procedimenti di messa-in-forma dello spazio urbano architettati da questi film: si sottolineerà la coesistenza di strutture narrative consolidate con una parallela istanza “documentale”, allo stesso tempo mostrativa della città come puro spettacolo percettivo, e dimostrativa nel senso del suo darsi come operazione semantica costruttiva che fa dello spazio urbano una concentrazione simbolica di valori e significati genericamente estendibili alla società statunitense nel suo complesso, e attraverso i quali esprimere su di essa precisi giudizi.

Dal punto di vista metodologico, questo testo è fortemente debitore verso la nozione di «spatial écritur» di Richard Koeck<sup>(10)</sup>. Recuperando l'idea di *écriture* cinematografica dalla lezione della *camera-stylo* di Astruc e dalla Nouvelle Vague francese – ma ampliandone l'operatività ben al di là di quanto postulato da quelle estetiche – lo studioso interpreta il trattamento dello spazio urbano operato dal cinema come un'operazione marcatamente costruttiva che risemantizza la città attraverso la mobilitazione delle risorse espressive del medium cinematografico. Tale “scrittura” audiovisiva dell'urbano si sviluppa su due livelli, autonomi ma interrelati: in primo luogo, al livello di ciò che Cavell definirebbe gli «automatismi» del medium, ovvero quelle caratteristiche e potenzialità espressive che a esso ineriscono ontologicamente e ne definiscono perciò l'identità estetica<sup>(11)</sup>. Sotto questo punto di vista, Koeck sottolinea come tra città e sua rappresentazione cinematografica sussista uno scarto irrimediabile, che fa capo alla più generale problematica dell'inequivalenza tra referente profilmico e risultante immagine filmica<sup>(12)</sup>, e che nella fattispecie si traduce nell'impossibilità, per il cinema, di restituire la pie-

(9) Per un inquadramento teorico dei concetti di urbano e suburbano negli Stati Uniti cfr. M.L. FAGIANI, *Città, cinema, società. Immaginari urbani negli USA e in Italia*, FrancoAngeli, Milano 2008.

(10) R. KOECK, *Cine-scapes. Cinematic Spaces in Architecture and Cities*, Routledge, New York-London 2013.

(11) S. CAVELL, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film* (1971), Harvard University Press, Cambridge 1979. Per una esaustiva analisi delle teorie di Cavell cfr. D.N. RODOWICK, *Il cinema nell'era del virtuale* (2007), Olivares, Milano 2008.

(12) Cfr. G. DE VINCENZI, *Lo stile moderno. Alla radice del contemporaneo: cinema, video, rete*, Bulzoni, Roma 2013.

nezza identitaria dell'ambiente urbano. Certo, questa posizione non è esente da critiche<sup>(13)</sup>, ma conserva valore se la consideriamo riferita essenzialmente all'identità topologica della città, piuttosto che ai suoi ritmi e alle sue dinamiche interne: la frammentazione dello spazio (a partire dalla dialettica tra ciò che nell'inquadratura è in campo e ciò che rimane giocoforza fuoricampo), la difficoltà fattuale per l'apparato di ripresa di esplorare in continuità temporale ampi stralci di paesaggio urbano, la conseguente ricomposizione ideale della totalità attraverso il montaggio di segmenti, sono tutti fattori che impongono necessariamente di scegliere cosa e come riprendere; e quindi anche di escludere dalla rappresentazione complessiva della città quanto non ritenuto degno di osservazione, in ragione di una pluralità di motivazioni arbitrarie e culturalmente determinate.

Il secondo livello di *écriture* cinematografica della città si incardina su questa necessità di selezione del materiale profilmico, e riguarda le strategie di significazione promosse dagli autori. Se si intende la città come un multiforme universo di segni, nonché come arena i cui spazi sono oggetto di continua contesa e negoziazione tra forze sociali eterogenee, che aspirano ad appropriarsene per difendere interessi particolaristici<sup>(14)</sup>, l'operazione di scrittura filmica dell'urbano appare allora come il tentativo di imprimere un principio ordinatore su un materiale profilmico magmatico, caotico e animato da tendenze centrifughe. Tale sforzo di organizzazione in un'unità coerente della molteplicità di stimoli offerti dalla città si dà come attualizzazione di taluni significati potenziali ed espunzione di altri, spesso sotto l'egida di intenzioni comunicative preconcrete (preesistenti, cioè, all'effettivo incontro con la realtà urbana), che possono talvolta assumere la valenza di veri e propri *bias* ideologici. Per questo motivo è utile indagare il rapporto cinema-città in chiave di *écriture*, ponendo attenzione ai procedimenti espressivi e alle soluzioni stilistiche adottati, ed eventualmente reiterati, di film in film; così da

---

(13) Basti pensare, ad esempio, al genere delle sinfonie urbane, e a come in esso le stesse proprietà del linguaggio cinematografico che Koeck intende come impedimenti alla restituzione di una immagine attendibile della città venissero utilizzate proprio per cercare di trasmettere espressivamente la complessità dell'esperienza di vita dello spazio urbano.

(14) Qui il riferimento è al concetto di cultura proposto da Gramsci (per cui cfr. G. VACCA, P. CAPUZZO, G. SCHIRRU, *Studi gramsciani nel mondo. Gli studi culturali*, il Mulino, Bologna 2008), che suggerisco si possa riscontrare operativo all'interno delle dinamiche di interazione conflittuale che attraversano il tessuto urbano. Parimenti importante è la differenziazione tra «spazi» e «luoghi» introdotta dalla filosofia fenomenologica e declinata in relazione alla città in M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2009: lo spazio come concetto astratto, il luogo come concetto sociale che acquista senso in virtù delle pratiche di vita di coloro che lo abitano. L'identità del luogo appare dunque costitutivamente instabile e dipendente dalle soggettività che agiscono al suo interno.

decostruire l'operazione di elaborazione audiovisiva della città e riconoscere il progetto comunicativo che la sostanzia<sup>(15)</sup>.

Un ultimo fattore da tenere in considerazione per l'indagine dei modi di scrittura della città nordamericana è, suggerisco, l'esperire da parte dei cineasti italiani, di fronte a una così diversa realtà socioculturale, quella che è stata definita «condition migrante»<sup>(16)</sup>: condizione di spaesamento e straniamento, stato di liminalità oscillante tra riconoscimento di punti di comunanza con il proprio contesto di appartenenza e alterità radicale; condizione replicata oltretutto, a livello diegetico, dai protagonisti delle vicende, che vicariamente traghettano lo spettatore attraverso il tessuto urbano, ripercorrendo almeno in parte il viaggio della troupe, in un meccanismo di sovrapposizione e coincidenza tra presa diretta sulla città e sua riarticolazione narrativa. Questa convergenza di due istanze (documentale l'una, drammaturgica l'altra) troverà manifestazione, come vedremo, nelle ricorrenti inquadrature in soggettiva degli sguardi che i personaggi lanciano sullo spazio urbano, spesso da mezzi di trasporto in movimento. Sguardi mobili, dunque, che dimostrano l'impossibilità di approcciare la città secondo canoni contemplativi e razionalistici, e che sembrano piuttosto cadere vittima di quell'incessante, caotico bombardamento di stimoli che, secondo Simmel, contraddistingue la modernità urbana<sup>(17)</sup>.

### **Smog: Los Angeles extraterrestre**

In *L'America*, Jean Baudrillard sostiene che la modernità di Los Angeles risiede nell'offrire a chi la abita o attraversa «tutti i gadget di un comfort minimale extraterrestre»<sup>(18)</sup>. Ed è proprio su una struttura architettonica dall'ascendenza fantascientifica che si apre *Smog*, primo film italiano interamente girato in territorio statunitense: l'inquadratura d'apertura ci presenta infatti il celebre Theme Building del Los Angeles International Airport, la cui pecu-

(15) Studi che propongono impostazioni di analisi simili a quella di Koeck, e la cui consultazione è stata di utilità per la definizione della metodologia impiegata in questo testo, sono M. SHIEL, T. FITZMAURICE (eds.), *Cinema and the City: Film and Urban Society in a Global Context*, Blackwell, Oxford-Malden 2001; S. BARBER, *Projected Cities: Cinema and Urban Space*, Reaktion Books, Londra 2002; B. MENNEL, *Cities and Cinema*, Routledge, Abingdon-New York 2008.

(16) Su questa nozione cfr. A. BREMENKAMP, *Liminalità come condition migrante: spazio, immagine e corpo in Pane e cioccolata*, in Id., M. Giordana, L. Marmo, T. Michalsky (a cura di), *Geografie della migrazione nel cinema italiano. Luoghi e immaginari del transito*, Campisano, Roma 2022.

(17) Cfr. G. SIMMEL, *La metropoli e la vita dello spirito*, Armando Editore, Roma 1995.

(18) J. BAUDRILLARD, *L'America*, Feltrinelli, Milano 1987, p. 8.

liare forma futuristica, che ricorda i *flying saucer* dei film sci-fi hollywoodiani degli anni Cinquanta<sup>(19)</sup>, è esaltata da una lenta panoramica dall'alto verso il basso, mentre a schermo iniziano a comparire i titoli di testa. La prima immagine del film sembra dunque voler immediatamente catapultare lo spettatore in un universo bizzarro e straniante, in un panorama urbano alienante perché "alieno", così come aliena appare nuovamente la presenza del Theme Building nella seconda inquadratura, un campo lungo su una delle piste d'atterraggio dell'aeroporto, con la struttura che troneggia, inquietante, sullo sfondo, come un'astronave (quella, ad esempio, di *Ultimatum alla Terra*, Robert Wise, 1951) atterrata sulla Terra per mettere in discussione il dominio dell'antropico.

Ma non solo, e forse nemmeno primariamente, al sottogenere delle invasioni spaziali sembra ispirarsi l'urbanistica di Los Angeles. Alle inquadrature summenzionate fa seguito una sequenza all'interno dell'aeroporto che ha la funzione di introdurci il protagonista, l'avvocato Vittorio Ciocchetti (Enrico Maria Salerno), e la situazione narrativa che fa da motore al racconto: a causa di un ritardo nel volo che dovrebbe portarlo in Messico per motivi di lavoro, Ciocchetti si trova costretto ad aspettare la mattina del giorno successivo per la partenza, e decide di recarsi in città per ingannare l'attesa. Sale quindi a bordo di una navetta, e qui si riscontra la prima occorrenza di quello stilema delle soggettive in camera-car che tanta fortuna avranno nei successivi film del filone: le fugaci immagini captate da Ciocchetti attraverso il finestrino del mezzo che sfreccia lungo le asettiche *highways* losangelinae per raggiungere Hollywood paiono presagire che il protagonista sarà proiettato in un panorama urbano post-atomico, come suggerisce il grottesco dettaglio di una finta automobile, ma a grandezza naturale, appesa verticalmente a un palo per pubblicizzare un concessionario.

La mutua influenza tra modi dell'abitare urbano e immaginario post-apocalittico di film come *Anni perduti* (Arch Oboler, 1951), *Quando i mondi si scontrano* (Rudolph Maté, 1951) e *L'ultima spiaggia* (Stanley Kramer, 1959) risulta confermata nella sequenza successiva, in cui Ciocchetti, sceso dalla corriera, si aggira senza meta per le strade della città, che assumono tratti fantasmatici in ragione della quasi totale assenza di figure umane che le percorrano<sup>(20)</sup>.

(19) Il Theme Building fu inaugurato nel 1961: l'influenza del cinema di fantascienza del decennio precedente pare dunque chiara e difficilmente contestabile.

(20) Poco più avanti, Ciocchetti farà la conoscenza dell'italiano emigrato Mario Scarpelli (Renato Salvatori), e al suo equiparare Los Angeles al paradiso risponderà chiedendo: «Chi ci abita in questo paradiso, ché non ho incontrato nessuno per strada?».

Los Angeles sembra animata soltanto da una fauna meccanica di automobili lanciate ad alta velocità, indifferenti ai tentativi di approccio di Ciocchetti, che cerca un passaggio o tenta di chiamare un taxi, e i cui rumori artificiali si accompagnano alle soffuse note della musica di Piero Umiliani che scandiscono il vagabondare del protagonista, mentre dalla colonna sonora resta esclusa, necessariamente, qualsiasi sonorità riconducibile a una fonte vivente. Inoltre, in un passaggio della sequenza Ciocchetti si imbatte in un distributore automatico di giornali, e la prima pagina del quotidiano visibile dietro al vetro divisorio proclama «Russ explode the big bomb!»: riferimento fin troppo esplicito alla retorica atomica, preceduto non casualmente dall'inquadratura di un cartellone promozionale per un'agenzia di pompe funebri, che provvede a investire il peregrinare del protagonista di un'istanza mortuaria.

Si può sostenere che questa sequenza svolga una funzione programmatica nel procedimento di *écriture* cinematografica di Los Angeles in virtù della sua eccezionalità: si tratta infatti dell'unica scena in esterni di *Smog* in cui l'osservazione del paesaggio urbano avviene in deambulazione anziché su un mezzo di locomozione in movimento. La scena si carica di una particolare valenza euristica, anche in funzione del particolare meccanismo di relazione che lo spostamento a piedi innesca: Ciocchetti si trova effettivamente "immerso" nella città, libero di decidere in che direzione recarsi e a quale velocità (si tenga conto che in nessun frangente in automobile è il protagonista a essere alla guida, a controllare cioè direttamente lo spostamento), senza il filtro distanziante del veicolo che, incapsulando al proprio interno il viaggiatore, relega quest'ultimo all'esercizio di uno sguardo a "distanza ravvicinata", impossibilitato a sfociare in investimenti di tipo aptico e interattivo. È quindi solo lungo questo snodo narrativo che Ciocchetti si iscrive in un rapporto conoscitivo nei confronti della città, altrimenti sempre osservata con cinica indifferenza. Los Angeles appare come una città-deserto (Baudrillard avrebbe d'altronde parlato della città nei termini di una estensione tecnica del deserto), non solo in senso materiale ma anche spirituale, come il resto del film dimostrerà attraverso lo scavo psicologico di personaggi alienati. Il successivo riferimento allo smog di Los Angeles, evocato durante un dialogo tra Ciocchetti e la modella Gabriella (Annie Girardot), suggellerà questa costruzione retorica di stampo moralista, facendo dell'inquinamento urbano l'emblema della decadenza del modernismo statunitense. Durante il vagabondare di Ciocchetti per le strade della città, il senso di disorientamento e liminalità consustanziale alla *condition migrante* è spinto a tal punto che l'avvocato, che nella sequenza iniziale in aeroporto aveva ironizzato sull'aver a che fare con

connazionali italiani anche all'estero, cercherà rifugio nella galleria d'arte di un pittore italiano: l'unica salvezza, sembrano dirci il regista Rossi e gli sceneggiatori, è nel ritorno a casa, nell'abbracciare l'identità italiana come fattore distintivo.

Tuttavia questo blocco narrativo, se assume un valore esemplare per la formulazione di un giudizio morale su Los Angeles e su ciò che più profondamente essa incarna, non esaurisce le forme di esperienza della città che il film cerca di replicare. In particolare, i continui spostamenti in automobile postulano un'estetica visiva dominata dalla mobilità e dalla superficialità dello sguardo: Los Angeles sembra ideata per essere osservata in velocità, cornucopia di segni impermanenti, che rimangono a disposizione dell'occhio solo per il tempo richiesto al veicolo per il loro superamento. Risulta impossibile, in un tale assetto percettivo, l'esercizio di una contemplazione prolungata e dunque, di conseguenza, di una istanza veramente riflessiva.

Infine, per quanto riguarda i segmenti in interni, due sono i luoghi iconici del modernismo architettonico di Los Angeles cui il film attribuisce una particolare funzione discorsiva. Il primo è la celebre Stahl House, progettata da Pierre Koenig e completata nel 1960. L'edificio, sorto sulle colline di Hollywood, si affaccia sullo skyline losangelino e, essendo composto interamente da pareti in vetro trasparente, lo mantiene presente in ogni momento alla percezione, anche a prescindere dalla volontà del soggetto. Stahl House, per via della sua posizione sopraelevata («Dove siamo? In cielo, praticamente», commenta Ciocchetti affacciandosi sulle luci della metropoli), sembra essere l'unico luogo in grado di permettere il distanziamento dai ritmi e dalle logiche della città, senza tuttavia recidere il legame con essa. Spazio del limite *par excellence*, dunque; «estrema frontiera», come la definirà Ciocchetti, a un tempo sideralmente distante da Los Angeles eppure ancora presente a essa, con le vetrate che rendono impossibile "rimuovere" dalla coscienza il tessuto urbano. Quel che è certo è che, osservata da questa posizione, la città si riconfigura, le sue forme implodono in un caleidoscopio di luci che sembra rivelare qualcosa della natura più sostanziale della metropoli. Con le parole di Baudrillard, Los Angeles vista dall'alto di notte è

una sorta d'immensità luminosa, geometrica, incandescente, a perdita d'occhio, che esplode fra una nuvola e l'altra. [...] Fluorescenza velata di tutte le diagonali, Wishire, Lincoln, Sunset, Santa Monica. Sorvolando San Fernando Valley, c'è già l'infinito orizzontale, in tutte le direzioni. Ma, superata la montagna, una città dieci volte più estesa salta agli occhi. Da nessun'altra parte lo

sguardo potrà mai spaziare tanto; neppure il mare può dare questa impressione, perché non è suddiviso geometricamente. [...] Mulholland Drive di notte, è il punto di vista di un extraterrestre sul pianeta Terra o, viceversa, la visione di un terrestre sulla metropoli galattica<sup>(21)</sup>.

E con un diretto riferimento alla fantascienza il film si chiude, così come si era aperto sul Theme Building con la sua forma da disco volante. Nel finale Ciocchetti, dopo aver presenziato a un party in cui fa la conoscenza di alcuni facoltosi italoamericani, è da loro accompagnato a visitare la celebre Triponent House, edificata dall'architetto Bernard Judge nel 1960, e nota anche come The Bubble per la sua caratteristica forma sferica e le sue pareti trasparenti che, come per Stahl House, mantengono l'esterno sempre visibile. La prima apparizione di Triponent House è data da una semisoggettiva di Ciocchetti, angolata dal basso e in profondità di campo per far troneggiare l'edificio, che risplende inquietante nella notte losangelina per via delle luci accese al suo interno. Nella diegesi, Triponent House sarà l'abitazione del fidanzato della donna che accompagna li Ciocchetti, il quale è disorientato da questa notizia e dapprima chiede conferma che sia proprio quella la casa, e poi domanda, significativamente, «E quando spicca il volo per Marte?». The Bubble come un'astronave, oltretutto fatta dello stesso materiale «di cui sono rivestiti i satelliti, come Sputnik», dirà la donna: simbolo dunque di un'architettura e di un modello di vita ormai post-umano, nel quale cioè i valori umanistici della tradizione moderna europea perdono irrimediabilmente di senso.

Lo dimostrano le ultimissime inquadrature del film prima dello scorrere dei titoli di coda: Ciocchetti, ora all'interno di Triponent House, batte interrogativo sulle sue pareti, commenta che se piovesse gli verrebbe l'angoscia, e poi cerca di chiedere alla donna «crede davvero che qui possano esserci sentimenti, affetti, tutto quello che la famiglia...?»; ma la donna è scomparsa, così come le altre persone che stavano frequentando la casa. A conferma dell'assurdità dei dubbi e degli interrogativi di Ciocchetti, che cerca di applicare i parametri di giudizio di un mondo antico a una realtà che li ha ormai trascesi, in un finale metafisico e surreale l'italiano rimane intrappolato senza via di fuga nella navicella spaziale. Tornerà a battere sulle pareti, angoscioso, in cerca di aiuto, mentre un brusco stacco ci riporterà all'esterno di Triponent House, inquadrata nuovamente dal basso in tutta la sua aliena presenza, mentre si odono, attutiti, i colpi disperati sulle sue superfici.

---

(21) J. BAUDRILLARD, *op. cit.*, pp. 45-46.

### ***Una moglie americana: turismo e desiderio***

Se *Smog* emetteva un giudizio addirittura apocalittico sugli Stati Uniti, e risolveva la prospettiva di un confronto tra cultura nordamericana ed europea nell'annientamento di quest'ultima, colpisce il netto cambio di tonalità che caratterizza tre anni dopo *Una moglie americana*, il secondo film italiano girato in territorio USA. Al plumbeo bianco e nero di *Smog* e al vagabondare cieco di Ciocchetti, il film di Polidoro contrappone i colori caldi e rassicuranti della fotografia di Benito Frattari e una sceneggiatura (firmata da due maestri della commedia di costume quali Rafael Azcona ed Ennio Flaiano) orchestrata per declinare in chiave marcatamente turistica la *condition migrante* del suo protagonista, l'impiegato Riccardo Vanzi (Ugo Tognazzi) che, recatosi a New York per un viaggio d'affari, si lascia allettare dall'idea di sposare una donna americana e ottenere la cittadinanza statunitense, così da non tornare più in Italia.

Se Ciocchetti si trovava negli USA a causa di accadimenti che prescindevano dalla sua volontà, Vanzi dimostra invece da subito una forte fascinazione per la modernità dell'America (che andrà però sgretolandosi gradualmente nel corso del film in seguito agli amari incontri con una sequela di personaggi femminili<sup>(22)</sup>). Che la relazione tra il soggetto migrante e il nuovo contesto in cui è immerso sia armoniosa è postulato molto chiaramente nella prima sequenza dopo i titoli di testa, ambientata a New York. Inizia nella stanza del New York Hilton in cui alloggia Vanzi, e subito si nota la presenza dei grandi finestrone che affacciano sullo skyline newyorkese. Stavolta però il panorama urbano è rassicurante: il cielo è terso, la luce che penetra nella camera è quella naturale del sole e non quella artificiale dei palazzi e delle insegne al neon, e lo stesso Vanzi, impegnato in una telefonata d'affari, risulta indifferente alla città, cui dedica appena un fugace sguardo. Quando poi esce dall'albergo, l'italiano si muove per le strade con fare sicuro, si accende una sigaretta e si ferma anche a imbustare una lettera. Soprattutto, se Los Angeles appariva come una città desertica in uno scenario fantasmatico, la New York di questo film è invece un brulichio costante di persone indaffarate, e Vanzi si amalgama con naturalezza nel loro flusso, beandosi della propria anonimità e appartenenza alla massa.

---

(22) Dinamica narrativa, questa, oltretutto ricorrente nei film realizzati da Polidoro negli anni Sessanta: anche in *Il diavolo* (1962) e *Una moglie giapponese?* (1968, entrambi su soggetto e sceneggiatura di Rodolfo Sonego, come di Sonego è il soggetto di *Una moglie americana*) incontriamo la proiezione di stereotipi e fantasie sessuali su realtà socioculturali straniere (l'Europa del Nord nel primo caso, l'Estremo Oriente nel secondo), di cui la donna diventa concretizzazione simbolica, ma che si riveleranno essere ben diverse da quanto fantasticato dal macho italiano e ne frustreranno i desideri.

Anche le soggettive dai mezzi di trasporto tendono a cambiare di segno rispetto al film di Rossi: è infatti proprio quando attraversa in automobile i quartieri residenziali di New York che Vanzi, affascinato e allettato dal panorama urbano che si dispiega dinanzi ai suoi occhi, matura il progetto di sposarsi per rimanere negli USA. Ma è in generale la funzione dei mezzi di trasporto a essere diversa: in primo luogo, la caccia alla futura consorte si dipana non all'interno di una sola città, ma lungo tutto il territorio federale; ciò fa sì che allo spostamento in automobile si aggiunga e in certa misura sostituisca quello in aeroplano, che necessariamente esclude la possibilità di relazionarsi con lo spazio urbano e serve solo a fare da tramite tra un segmento narrativo e l'altro. Così prende piede quell'andamento "turistico" della narrazione cui si accennava, per cui a ogni blocco narrativo corrisponde l'esplorazione di un diverso paesaggio o di una diversa città (anche a rischio di ridurre l'operazione di scrittura a una rappresentazione superficiale e stereotipata: le spiagge e le palme di Miami, le praterie e i cowboy dell'immaginario western del Texas rurale).

L'automobile, invece, è assoluta protagonista dell'episodio ambientato a Miami, ma si carica di valenze comunicative addirittura antitetiche rispetto a quelle che le erano attribuite in *Smog*. La ragazza che Vanzi cerca di corteggiare lo fa salire sulla propria auto e, insieme alle sue amiche e ai loro fidanzati a bordo di altri due veicoli, si lancia in una sfrenata corsa lungo le strade che costeggiano le spiagge di Miami, accompagnata dalla dolce musica di Nino Oliviero che ne sottolinea il carattere gioioso. Si noti come in questa sequenza siano completamente assenti le soggettive dell'italiano, mentre abbondano le riprese aeree o in camera-car, che esaltano lo sfrecciare delle automobili e ne fanno il simbolo di una modernità energica e proiettata con sicurezza nel futuro. La città come ambiente da osservare e interrogare sparisce, tramutandosi in spazio da attraversare acriticamente, nella sua perfetta integrazione con l'agire tecnico dell'essere umano. Il successivo riferimento alla fantascienza, anche qui presente quando Vanzi abbandona la giovane dopo aver scoperto che è una ragazza-madre e si aggira senza meta per Port Canaveral, trovandosi ad assistere al test di lancio di un razzo spaziale, non presenta caratteristiche inquietanti; al contrario, Vanzi commenta lo spettacolo con uno stupito «Madonna mia!», sbalordito da una tale magnificenza della tecnica.

L'associazione con valore positivo tra i veicoli e la modernità fa sì che le numerose sequenze in automobile (nelle quali Vanzi, come Ciocchetti, non è mai alla guida), così come la rappresentazione della città nel suo complesso, risultino scevre di particolare pregnanza discorsiva. Vanzi attraversa lo spazio urbano con fare indolente, senza che l'osservazione di ciò che si of-

fre al suo sguardo mobile possa produrre in lui forti sollecitazioni. Con, tuttavia, una eccezione importante. Si tratta del segmento in macchina dell'episodio che si svolge a Dallas, e durante il quale l'automobile passa davanti all'edificio da cui Lee Harvey Oswald avrebbe aperto il fuoco sul presidente Kennedy, uccidendolo. Vanzi, che durante il tragitto ha guardato una cartolina su cui è presente una riproduzione fotografica del palazzo, rimane colpito dalla struttura e la osserva fino a che non esce dal suo campo visivo, anche voltandosi all'indietro con una certa foga per ritardare quanto più possibile il momento del distacco. È l'unico passaggio del film in cui dal paesaggio urbano sembra riemergere quella stratificazione di significati che gli appartiene, e che riesce a vincere l'indifferenza del protagonista, scuotendolo e inquietandolo.

L'indifferenza di Vanzi ha però origini ben diverse da quella di Ciocchetti, e un'analisi più precisa di tale aspetto può aiutare a mettere in evidenza il diverso processo di *écriture* delle città che caratterizza i due film. Se per il protagonista di *Smog* l'ironico distacco ostentato verso Los Angeles e i suoi artefatti architettonici pareva quasi assumere una funzione di difesa contro una modernità terrorizzante nella sua natura aliena, Vanzi anela ad annullare la propria individualità nell'anonimato della massa che popola la città, integrandosi quindi alle sue logiche senza attrito. Lo suggerisce chiaramente uno dei passaggi più rivelatori di *Una moglie americana*.

Nell'ultimo, lungo episodio che si svolge a New Orleans, il protagonista corteggia l'ennesima donna all'interno di una boutique del centro città, e riesce a ottenere di riaccompagnarla a casa in automobile. Poiché la donna vive in periferia, il film si sposta per la prima volta nel paesaggio tipicamente statunitense dei *suburbs*, e il primo commento di Vanzi a tale nuovo ambiente fa scaturire un breve scambio di battute assai significativo. L'uomo afferma: «Mi piace la periferia americana: questi prati tutti uguali, queste casette tutte uguali, bambini tutti uguali...»; e la donna replica con una puntualizzazione importante: «Ma questa è la parte più americana della città. New Orleans è molto più europea». Se le parole di Vanzi confermano il suo desiderio di omologazione, di assorbimento in quella che, con la terminologia propria del dibattito di quegli anni, potremmo ancora definire società di massa, la risposta del personaggio femminile offre uno spunto di riflessione acuto, invitando a ricercare l'essenza della società e della cultura statunitensi non nella grande metropoli, ma nelle dinamiche solo apparentemente marginali della vita suburbana, da cui verrebbe alla luce il progetto di massificazione delle soggettività individuali.

In definitiva Vanzi, sognando di diventare cittadino statunitense, sogna anche di diventare parte di una massa indistinta, e anzi si percepisce già come tale. Ma si tratta di una proiezione sfalsata e, di fatto, irrealizzabile, come confermano i reiterati e sempre vani tentativi di ottenere l'agognato matrimonio: tutte le donne che l'italiano tenta di sedurre, e ognuna delle quali incarna un differente aspetto della cultura USA, prima o poi lo rifiuteranno, affermando l'inconciliabilità di due diverse *formae mentis* e dei rispettivi sistemi di valori. La città è quindi già percepita da Vanzi come spazio abitabile, ma in virtù di una incomprensione essenziale della propria effettiva posizione rispetto al modello sociale che trova espressione anche attraverso lo spazio urbano. Paradosso dell'inconsapevolezza del proprio provincialismo che si risolverà soltanto con l'amaro ritorno alla squallida provincia italiana che si intravede nell'incipit del film, e quindi con la negazione della città e delle sue promesse.

Ciocchetti non desiderava altro che abbandonare gli Stati Uniti, e finiva per rimanervi intrappolato; Vanzi aspira a restare lì, e si ritroverà scacciato da quella società che credeva pronta ad accoglierlo a braccia aperte.

### **Un italiano nell'America *altra***

L'ultimo film di produzione italiana girato in territorio statunitense è *Un italiano in America*, diretto da Alberto Sordi e sceneggiato dallo stesso Sordi e da Rodolfo Sonogo, già autore del soggetto di *Una moglie americana*. Le due pellicole presentano alcune similarità interessanti: in termini di andamento narrativo complessivo, *Un italiano in America* ripropone quella prospettiva "turistica" sugli USA che già caratterizzava il film di Polidoro, così come un protagonista, il benzinaio romano Giuseppe Marossi (Sordi), affascinato dall'America e dal suo mito del benessere. Tuttavia, *Un italiano in America* sviluppa una traiettoria narrativa – quella del rapporto padre-figlio, che evolve con il progredire del viaggio attraverso il Paese – assente nell'opera precedente e utile anche per una analisi della rappresentazione dello spazio urbano: il film infatti raddoppia gli sguardi italiani rivolti alla città (e quindi le forme di relazione con essa e il giudizio sui valori che esprime), affiancando allo sguardo di Giuseppe quello del padre Lando (Vittorio De Sica). Invitato in America da un popolare programma televisivo dedicato a spettacolarizzare riconciliazioni familiari, Giuseppe matura una prospettiva propriamente turistica, in quanto viene condotto rocambolescamente dal padre attraverso gli States, sebbene per ragioni ben più losche di quanto possa immaginare. Lando, in-

vece, rappresenta un modello di italiano che ha sviluppato una conoscenza profonda di quella realtà sociale, avendovi vissuto per molto tempo, e un po' come il Vanzi del film di Polidoro se ne considera (illudendosi) ormai parte integrante. Lando sarà la "guida" di Giuseppe per le strade d'America, e cercherà di iniziarlo a quel mondo e alle sue logiche, auspicando per il figlio il raggiungimento dell'integrazione tanto agognata.

Emblematico in tal senso è il primo blocco narrativo del film, ambientato a New York. Conclusa la diretta televisiva, padre e figlio si avviano in automobile verso il New York Hilton (lo stesso hotel dove alloggiava Vanzi in *Una moglie americana*), nella prima di una lunga serie di sequenze di guida, che però, rispetto a quelle più volte discusse negli altri film qui presi in esame, vedranno talvolta Giuseppe assumere direttamente la guida del veicolo, senza però rinunciare alla sua posizione di osservatore del paesaggio urbano. Nella scena in questione, la città è subito introdotta come oggetto di fascinazione e desiderio: «New York, Manhattan: la più bella città del mondo, splendente di luce dai suoi grattacieli», che sono così alti «per simboleggiare che chi ha successo in America arriva molto in alto», dice Lando; che poi prosegue a illustrare gli edifici e i luoghi più rappresentativi (Lincoln Center, Rockefeller Center, le sedi di «Time» e «Life», Central Park, Fifth Avenue, il Metropolitan, Broadway), mentre si susseguono le soggettive dei due italiani, aperte sulla New York notturna dei neon e delle grandi insegne promozionali. La *land of opportunity* si spalanca dinanzi a Giuseppe nella forma di una metropoli spettacolare carica di energia addirittura erotica, tanto che due donne su una decapottabile si accosteranno alla macchina di Lando e Giuseppe e si rivolgeranno a quest'ultimo con fare ammiccante e civettuolo. Ma questa idilliaca auto-rappresentazione che gli Stati Uniti danno di sé attraverso la loro più grande metropoli comincia subito a scricchiolare: Giuseppe, senza malizia, fa notare al padre che loda la magnificenza dei grattacieli che ormai questi si possono trovare anche a Roma e a Milano; e le ragazze non sono «due star», come domanda Giuseppe, ma, a dire di Lando, «so' due mignotte».

*Un italiano in America* è il film che maggiormente interroga e problematizza l'immaginario mitico dell'opulenza e del benessere degli Stati Uniti, cercando di farne emergere i segni concreti attraverso il processo di scrittura del paesaggio urbano. Ogni segmento narrativo del film, fino al *turning point* dell'aggressione che Giuseppe subisce all'interno del casinò, è funzionale a chiamare in causa questo immaginario: i giacimenti di petrolio con le pompe di estrazione sempre in funzione, che producono incessantemen-

te ricchezza, come spiega Lando al figlio; le ville delle star di Hollywood, osservate con ammirazione da Giuseppe mentre è alla guida; e infine Las Vegas, vero e proprio caleidoscopio di colori e forme che rilancia ed eleva a massima potenza le luci ammalianti dell'episodio newyorkese. Tuttavia l'identità caratteristica di questi spazi, e il plesso di significati che nasconde, non sono dati per scontati come in *Una moglie americana*, ma posti in risalto allo scopo di avanzarne poi una critica graffiante, dimostrandone le contraddittorietà intrinseche.

Il rovesciamento del sogno americano si attua proprio a seguito dell'aggressione a Las Vegas, negli ultimi due blocchi narrativi del film, ambientati a San Antonio e a Memphis. Nel primo, Giuseppe raggiunge il Texas in autobus e, oltre a riunirsi nuovamente al padre, fa anche la conoscenza della sua sorellastra Pamela, impiegata come cameriera in un night club sexy per guadagnare abbastanza da trasferirsi con suo marito in California. Giuseppe è sconcertato dal lavoro di Pamela, che serve i clienti mentre balla e si esibisce in topless insieme ad altre ragazze: con i parametri di giudizio della cultura italiana, intrisa di moralismo («Ma tu sei italiano, non puoi capire», commenta la ragazza), Giuseppe reputa questa attività riprovevole; e al mito americano dell'arricchimento e dell'agio che la California massimamente incarna, e ai sessanta dollari al giorno che Pamela guadagna per poterlo realizzare, contrappone l'essenziale e per lui inappellabile e risolutiva verità del «Ho capito, ma sei nuda», cui si sommerà nel loro successivo e ultimo incontro il paternalistico consiglio: «Vestiti!».

Le scene con il padre, invece, portano finalmente al crollo delle sue mirabolanti promesse di scalata sociale, di fronte alla realtà della miseria di Lando che, ridotto sul lastrico e inseguito dai creditori, tenta di rapinare una gioielleria e poi addirittura ruba al figlio il biglietto aereo per Roma. Disperato per la meschinità delle azioni del genitore e per la vita immorale della sorellastra, Giuseppe afferma di voler tornare in Italia, ormai disilluso dagli Stati Uniti e dall'immagine che se ne era costruito dall'esterno. Ma ciò che qui più ci interessa è che le due location che fanno da ambientazione per la parte finale del film sembrano essere state scelte affinché il paesaggio urbano rispecchi a sua volta quella caduta dei sogni e delle speranze che investe il protagonista. Attraverso il puntuale uso, nelle riprese in esterni, di inquadrature grandangolari accentuate dall'impiego del formato panoramico, la regia costruisce una rappresentazione di San Antonio che si contrappone alle città attraversate fino a quel punto: si mettono in risalto gli edifici bassi, costruiti in orizzontalità rispetto alla vertiginosa verticalità dei

grattacieli newyorkesi; e soprattutto si esalta il vuoto, le ampie strade semi-desertiche che sembrano mantenere un legame profondo, seppur dissimulato, con la *wilderness* del deserto americano, in contrasto con quella sorta di *horror vacui* che pare caratterizzare la metropoli, con le sue esplosioni di luci e le sue architetture imponenti e concentrate che rendono impossibile scorgere il cielo all'orizzonte.

Rispetto alla iper-realtà simulacrale, per dirla con Baudrillard, della metropoli, con il suo precipitato immaginifico tutt'altro che innocente, gli episodi ambientati a San Antonio e a Memphis sembrano inseguire un nuovo principio di realtà. In particolare il finale del film, che si svolge nella Music City, continua a illustrare un tessuto urbano povero e spoglio, nel quale emerge con forza, per la prima volta, la presenza dei cittadini afroamericani e dei quartieri umili in cui vivono, composti da casupole in legno disposte identiche lungo le strade e che sembrano la versione degradata delle villette dei *suburbs* di *Una moglie americana*. Questo ambiente misero è rivelato allo spettatore ancora una volta attraverso le soggettive in movimento di Giuseppe, che raggiunge la città in autostop, nuovamente da passeggero e quindi osservatore. Sia il pubblico che il protagonista assumono così coscienza di questa "altra" America, distante anni luce dallo sfarzo ammaiatore dei grandi centri urbani, ma proprio per questo più autentica e aperta ad accogliere e integrare il soggetto migrante. Giuseppe infatti si reca a Memphis su indicazione di Lando, che prima di fuggire col biglietto aereo lascia scritto al figlio di raggiungere la casa che gli ha lasciato in eredità. Qui Giuseppe percepisce da subito un ambiente più familiare e accogliente, anche per via del piccolo *diner* di cucina italiana dirimpetto alla villetta che ora Giuseppe possiede, gestito dalla sorella della moglie di Lando, Evelyn. La villetta stessa, per quanto non sfarzosa, ispira in Giuseppe sentimenti di armonia: si rilassa su una sedia a dondolo in veranda (con tanto di soggettiva mentre viene cullato dolcemente dalla sedia, con lo sguardo rivolto al *diner*) e, dall'uscita posteriore, guarda sorridente i ferryboat che scorrono lungo il Mississippi. Sembra di assistere a una sorta di rovesciamento della *condition migrante*: dallo spaesamento che Giuseppe avverte lungo tutto il film, si passa a un ritrovato senso di familiarità, in ragione certo della presenza di un riferimento esplicito all'identità italiana (la cucina), ma anche in funzione di motivazioni meno evidenti, tra cui probabilmente la maggiore somiglianza di quell'ambiente urbano con la precedente condizione di vita del protagonista in Italia. Il film si concluderà con Giuseppe che comincia a lavorare alla pompa di benzina del *diner*, intraprendendo anche una rela-

zione sentimentale con Evelyn. Giuseppe, come Ciocchetti, resta in America, ma non intrappolato; o meglio, riesce a ribaltare la condizione di intrappolamento in cui di fatto si trova (privato del biglietto di ritorno in Italia, e rimasto senza denaro, gli è impossibile lasciare il Paese), creandosi una nicchia vitale in cui riproporre, in piccola scala, la sua esistenza precedente. A rendere possibile ciò contribuisce in maniera determinante l'allontanamento dalle città del sogno americano, e la scoperta di un'America altra.

## Conclusioni

Questa analisi comparativa dei tre film italiani girati in territorio statunitense negli anni Sessanta, se da un lato dimostra alcune similarità interessanti tra i casi in esame sul terreno della forma (la configurazione dei racconti in chiave di viaggio, la ricorrenza delle soggettive in movimento come espressione di una identità urbana dinamica e cangiante), principalmente però fa emergere l'eterogeneità delle tre imprese produttive, e i diversi interessi discorsivi e tematici che a ognuna di esse fanno capo.

Il processo di scrittura delle città è diverso per ognuno dei film, in virtù dei loro specifici intenti comunicativi. *Smog* ricade entro un'operazione di critica moderna a quella che viene identificata come società del consumo e a cui si attribuiscono responsabilità gravi nel processo di alienazione dell'essere umano che ne abita gli spazi; *Una moglie americana* risponde maggiormente ai moduli narrativi della commedia all'italiana, subordinando in larga misura la città alle necessità drammaturgiche del racconto; *Un italiano in America*, infine, mette in scena un racconto più intimo e psicologicamente sfaccettato, entro il cui meccanismo, la rappresentazione dello spazio urbano gioca un ruolo organico. Al netto delle loro specificità, però, i tre casi attestano di un'oscillazione forte, nello sguardo del soggetto italiano, tra fascinazione e disillusione che darà sostanza anche ai film del decennio successivo. Attestano inoltre, e ancor più significativamente, come l'analisi morale sulla società statunitense passi attraverso la proiezione sulle città di preconcetti e stereotipi, aperti comunque talvolta a ripensamento nell'incontro effettivo con gli Stati Uniti.

Questo testo ha preso in esame una dimensione molto specifica sul tema dei film italiani girati negli USA: quella dei modi di rappresentazione. Le conclusioni raggiunte attraverso l'analisi formale condotta andrebbero integrate allo studio di altri aspetti cui qui è stato possibile soltanto accennare. In

particolare, la storia produttiva di questi film potrebbe fornire indicazioni importanti per inquadrare al meglio l'ambito dei rapporti tra cultura italiana e statunitense, oltretutto favorire un ampliamento di prospettiva al di fuori del solo riferimento al nord America (si pensi ad esempio al film *Una rosa per tutti*, 1966, ancora con regia di Rossi, girato a Rio de Janeiro). Si tratta di uno sforzo di ricerca senza dubbio importante, in quanto questa tipologia di produzioni, attraverso l'osservazione dell'America e delle sue culture e immaginari, ha rappresentato, di riflesso, un'occasione di indagine della propria identità di italiani.

## «Come solide ragnatele»

### Parapsicologia e topografia del trauma nello spazio urbano di *Profondo rosso*

LEONARDO MAGNANTE

#### Introduzione

Il seguente contributo ha lo scopo di prendere in esame la funzione estetico-formale dello spazio urbano in *Profondo rosso* (Dario Argento, 1975), contestualizzando il film e le sue strategie di rappresentazione nel fascino per il soprannaturale che coinvolge l'industria culturale italiana negli anni Settanta, incluso il cinema giallo. In seguito a una breve ma necessaria ricostruzione storica e culturologica in cui collocare il celebre thriller di Argento, la nostra metodologia di indagine farà affidamento principalmente all'analisi testuale, rapportandola ad alcune delle teorizzazioni della parapsicologia, disciplina narrativizzata nel film attraverso la medianità e la telepatia. Rispetto ad altri gialli del periodo, in *Profondo rosso* la città non è abitata o attraversata dal soprannaturale, come accade per esempio nella Roma di *Il segno del comando* (Daniele D'Anza, 1971) o di *Il profumo della signora in nero* (Francesco Barilli, 1974). La Roma immaginaria di Argento (filtrata attraverso un *collage* urbano che coinvolge non solo la capitale ma anche Perugia e soprattutto Torino) assume essa stessa qualità paranormali, aprendosi al sogno, all'irrazionale e a uno sguardo-altro irriducibile a un presunto soggetto diegetico, esponendo lo spettatore a un sovrappiù di senso, non verbalizzabile o simbolizzabile. In poche parole, il pubblico non incontrerà mai i fantasmi che, presumibilmente, infestano alcuni degli spazi narrativi, eppure avrà costantemente la sensazione di essere esposto al loro sguardo, alla loro presenza percepibile ma non visualizzabile. Infatti, rispetto alle celebri entità disincarnate dello spiritismo e del gotico, Argento declinerà lo spettro in termini prettamente parapsicologico-

gici e psicoanalitici, consentendo alla città di divenire una vera e propria soggettivazione del trauma.

### Un inedito rapporto tra Io e mondo: *Profondo rosso* e l'occultura italiana degli anni Settanta

Dalla crisi del secondo dopoguerra italiano agli anni di piombo, passando per il miracolo economico, il paranormale ha rinegoziato immagini, sentimenti e bisogni umani tanto antichi quanto moderni, ricodificandoli a seconda delle esigenze e delle mode del momento. Negli anni Sessanta, l'invasione di film e di libri gotici dal mondo anglosassone, nonché di guide turistiche al soprannaturale di provenienza francese, contribuisce a dare vita a una vera e propria "occultura", definizione con cui Fabio Camilletti, citando Christopher Partridge<sup>(1)</sup>, definisce un fascino in epoche di secolarizzazione nei confronti dell'occulto, che diventa un termine ombrello in cui converge un'eterogeneità di pratiche differenti, depotenziate della propria specificità<sup>(2)</sup>. La medianità, l'oroscopo, la chiromanzia, la telepatia, l'esoterismo, lo yoga e quant'altro vengono brutalmente posti sullo stesso piano semantico, come sinonimi dell'unico grande orizzonte concettuale dell'occulto, croce e delizia di tutta quella branca di ricercatori specializzati nella fenomenologia del paranormale.

Ma che cos'è la parapsicologia? Secondo la definizione data da due dei suoi più celebri studiosi, ossia Piero e Brunilde Cassoli, «è quella branca della scienza e in particolare della biologia che studia i fenomeni psi [...] che, debitamente accertati, postulano un modello, per ora sconosciuto, di interazione fra gli organismi viventi e l'ambiente»<sup>(3)</sup>. Sin dalla definizione, è chiaro come questa disciplina non abbia niente a che vedere con l'evocazione spiritica, con la magia e con l'esoterismo, ma sia a tutti gli effetti una discendente della *psychical research* anglosassone, detta anche metapsichica almeno fino al 1953. Il suo obiettivo è la presa in esame di tutta quella serie di fenomeni che hanno a che fare con una percezione al di là dei cinque sensi e che non riguardano una presunta natura soprannaturale ma psichica, non ancora spiegabile con le metodologie scientifiche ufficiali. Infatti, i parapsicologi preferiscono utilizzare il termine "extrasen-

(1) C. PARTRIDGE, *The Re-Enchantment of the West*, vol. I, T&T International, London-New York 2004.

(2) F. CAMILLETTI, *Italia lunare. Gli anni Sessanta e l'occulto*, Peter Lang, Oxford 2018.

(3) B. CASSOLI, P. CASSOLI, *La parapsicologia*, Xenia, Milano 2000, p. 25. A loro volta, i fenomeni psi si dividono in: fenomeni psi-cognitivi o ESP, in cui rientra la percezione di informazioni e fatti ottenuta non attraverso i sensi tradizionali (telepatia, chiaroveggenza, precognizione); fenomeni psi-cinetici o PK, che raggruppano le azioni materiali della mente sull'ambiente (psicinesi, *Poltergeist*).

soriale” rispetto a “paranormale”, onde evitare qualsiasi *nuance* irrazionalista. Eppure, come scrivono i Cassoli: «Nonostante tutto questo, regna la più grande confusione e incomprensione sulla parapsicologia e certamente fra i maggiori responsabili ci sono i mass-media, i cui operatori continuano a peggiorare la situazione, confondendo maghi e parapsicologi, guaritori e parapsicologi, esorcisti o indemoniati e parapsicologi e chi più ne ha più ne metta»<sup>(4)</sup>. Negli anni Settanta l’extrasensoriale si consolida collettivamente, raggiungendo l’apice della sua popolarità nel momento in cui entra nelle case degli italiani grazie alla televisione generalista, a partire dalla partecipazione del parapsicologo Massimo Inardi al *Rischiatutto* di Mike Bongiorno dal dicembre del 1971. La sua capacità di indovinare le risposte corrette porta l’opinione pubblica a ritenere che, probabilmente, non si tratti di bravura ma di presunte doti telepatiche. La presa popolare del caso Inardi si ripercuote a macchia d’olio su un’industria culturale in cui il soprannaturale inizia a farsi sempre più ricorsivo, sfociando addirittura in una serie di sceneggiati che, a partire dal successo di *Il segno del comando* andato in onda tra il maggio e il giugno 1971, ricodificano non solo le atmosfere del gotico cinematografico nel contesto televisivo, ma traggono ispirazione da figure e casi di studio di interesse parapsicologico: dal veggente olandese Gerard Croiset, al quale verrà dedicato *ESP* (Daniele D’Anza, 1973), fino agli studi di Cleve Backster sulle capacità extrasensoriali delle piante che ispireranno *La traccia verde* (Silvio Maestranzi, 1975)<sup>(5)</sup>.

A valle di questa breve premessa storica e culturale, come si contestualizza *Profondo rosso*? Il film di Argento, alla stregua dei tanti thriller del tempo, intercetta questo fascino occulturale. In virtù del carattere parassitario che per Simone Venturini contraddistingue l’horror italiano<sup>(6)</sup>, l’immaginario spettrale tipico del gotico degli anni Sessanta si ibrida con il giallo, permettendo una propria sopravvivenza in un filone più accolto in termini di pubblico, in quanto (apparentemente) svincolato dagli afflati fantastici che, come sappiamo, la tradizione nostrana non ha mai accolto del tutto. Infatti, non è un caso che il ricorsivo immaginario soprannaturale non abbia mai ricevuto uno spazio di indagine monografico negli studi sul giallo italiano, come riconosciuto da Camilletti in un articolo pubblicato sul numero 587 di «Bianco e Nero», curato da Luca Mazzei e da Paola Valentini. Lo studioso denuncia questo disinteresse da parte della comunità scientifi-

(4) Ivi, p. 27.

(5) Sugli sceneggiati dedicati al paranormale, cfr. C. MODESTI PAUER, L. SANTOVINCENZO, *Fantasceneggiati. Sci-fi e giallo magico nelle produzioni rai (1954-1987)*, Elara, Bologna 2016.

(6) S. VENTURINI, *Horror italiano*, Donzelli, Roma 2014.

ca e le ripercussioni sulle letture critiche dei film. In primo luogo, trascurare l'elemento extrasensoriale vuol dire ignorare un dato di carattere culturale, dal momento che tale immaginario non nasce epifanicamente ma risponde a una moda ben più ampia. Inoltre, tale lacuna interpretativa interferisce anche con l'analisi testuale, dal momento che non tiene in considerazione quanto il parapsicologico rappresenti un territorio di sperimentazione narrativa e audiovisiva, atto a schiudere nuovi percorsi di senso tra le immagini e tra i suoni. Entrambe queste mancanze sono rintracciate da Camilletti proprio in *Profondo rosso*<sup>(7)</sup>, film che nasce dalla collaborazione tra Argento e Bernardino Zapponi. Infatti, la scelta di scrivere il film con il celebre co-sceneggiatore di Federico Fellini non è casuale, dato il suo fascino per il fantastico e per il paranormale, basti pensare al suo libro *Gobal* (1967) o alla co-scrittura di *Toby Dammit*, terzo episodio del film collettivo *Tre passi nel delirio* (Roger Vadim, Louis Malle, Federico Fellini, 1968) e che guarda al gotico di Mario Bava, in particolare a *Operazione paura* (1966). Eppure, sembra che il livello di sperimentalismo narrativo, inclusa la convergenza con il parapsicologico, non nasca da Zapponi ma da Argento, che spesso ha dichiarato la sua insoddisfazione verso la prima versione della sceneggiatura zapponiana, considerata troppo lineare<sup>(8)</sup>. Infatti, anche Zapponi ha sostenuto il paradosso che sottende la stesura del film: i dettagli più macabri, che contraddistinguono la filmografia di Argento, in realtà sono principalmente proposte zapponiane, laddove l'insistenza sul paranormale, tipico dello sceneggiatore e scrittore romano, sono un'esigenza specificamente argentiana<sup>(9)</sup>. La cultura del soprannaturale, di fatto, accompagna Argento da tempo, basti pensare al suo fascino per Torino in quanto città esoterica e magica<sup>(10)</sup>, così come ai suoi contatti con un sensitivo prima dell'uscita del suo film d'esordio, *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970), per avere certezza del successo o meno al botteghino<sup>(11)</sup>. Ma pensiamo anche al desiderio del regista di realizzare un film su una sensitiva già a partire da *4 mosche di velluto grigio* (1971)<sup>(12)</sup>, nonché all'idea iniziale di aprire *Profondo rosso*

(7) F. CAMILLETTI, *Il giallo all'italiana e la parapsicologia*, in «Bianco e Nero», a. LXXVIII, n. 587, gennaio-aprile 2017, pp. 66-75.

(8) F. MAIELLO, *Dario Argento. Confessioni di un maestro dell'horror*, Alacrán, Milano 2007, p. 90.

(9) D. PULICI, *Profondo rosso: la genesi*, in «Nocturno», 21 aprile 2024, l'articolo è disponibile online all'indirizzo <https://nocturno.it/40-anni-profondo-rosso/> (consultato il 5 aprile 2025).

(10) F. MAIELLO, *op. cit.*, p. 90.

(11) Ivi, p. 96.

(12) D. ARGENTO, *Paura*, Einaudi, Torino 2014, p. 131.

su una *séance*<sup>(13)</sup>. In realtà, la scelta di sostituire l'immaginario ormai stantio della seduta spiritica con un congresso di parapsicologia si rivela una scelta vincente, in quanto attesta la grande modernità del film e la capacità di intercettare il proprio tempo, soprattutto in virtù del successo mediatico di Inardi, probabile fonte di ispirazione per il personaggio del Prof. Giordani (Glauco Mauri). Così come lo *pseudobiblion* dal titolo *Fantasma di oggi e leggende nere dell'età moderna*, scritto dal personaggio di Amanda Righetti (Giuliana Calandra), coglie per Camilletti l'interesse della letteratura popolare del tempo per pubblicazioni seriali sull'occulto da parte di case editrici come la Astrolabio, le Edizioni Mediterranee, la SugarCo e l'Armenia, per non parlare dei successi editoriali di divulgatori del paranormale come Leo Talamonti, che pubblica *Gente di frontiera* (1975) nello stesso anno di *Profondo rosso*<sup>(14)</sup>. Lo studioso conclude così il suo articolo: «la parapsicologia non è solo un discorso scientifico (o pseudoscientifico) in cui si può credere o meno: è una possibilità narrativa, uno strumento per esplorare trame non convenzionali, punti di vista inediti, sviluppi imprevisti. In *Profondo rosso* – e, più largamente, nel giallo all'italiana – l'uso di temi metapsichici è parte integrante della vocazione del genere alla sovversione e allo sperimentalismo»<sup>(15)</sup>. Ed è proprio da questa affascinante suggestione teorica e interpretativa che la nostra lettura intende partire, con l'obiettivo di osservare in che modo il parapsicologico influenzi la rappresentazione dello spazio urbano nel celebre film di Argento.

### Una nuova percezione della realtà: il paranormale e il suo sguardo

Per comprendere l'operazione formale che Argento compie sullo spazio, è doveroso interrogarci sulla questione del punto di vista a cui ricondurre l'intricata rete di sguardi che attraversa la realtà diegetica. Per fare ciò, prenderemo in esame la sequenza iniziale al teatro Carignano di Torino, durante il faticoso congresso di parapsicologia in cui una medium, Helga Ulmann (Macha Méril), intercetta telepaticamente i pensieri di un assassino seduto in platea. Ad avviare la sequenza è la tradizionale soggettiva del killer, marca di ricono-

(13) *Lezioni di cinema. Il cinema secondo Dario Argento*. Il video è disponibile online all'indirizzo [https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=fSz8-zjRyzw&fbclid=IwY2xjawJeOUdleHRuA2FlbQIxMAABHpvUn6nXbxM\\_nofcCeEjWMLQfU-YtxB-7DlgvLhXWC\\_cW6s651Pe5PEu1XFm\\_aem\\_mpkQClOgOBSzksSOQtsijg](https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=fSz8-zjRyzw&fbclid=IwY2xjawJeOUdleHRuA2FlbQIxMAABHpvUn6nXbxM_nofcCeEjWMLQfU-YtxB-7DlgvLhXWC_cW6s651Pe5PEu1XFm_aem_mpkQClOgOBSzksSOQtsijg) (consultato il 4 aprile 2025).

(14) F. CAMILLETTI, *Il giallo all'italiana e la parapsicologia*, cit., p. 73.

(15) Ivi, p. 74.

scimento tanto di Argento quanto del giallo all'italiana in generale. Il dinamismo della macchina da presa (da ora in avanti mdp) permette allo spettatore di identificarsi nei movimenti di un misterioso individuo, che accede al teatro per assistere al congresso. Lo sguardo si contraddistingue sin da subito per la sua natura inquietante, sospesa tra il movimento della mdp (l'azione del corpo di spostare il tendaggio per entrare in sala) e la falsa mobilità dello zoom in avanti che, nell'avvicinarsi illusoriamente ai relatori, restituisce un'azione più intenzionale che effettiva, alla stregua di un predatore che sta per abbattersi sulle sue prede. Se il pubblico percepisce sin da subito un senso di minaccia, è altresì vero che tale inquietudine è pienamente razionalizzabile, soprattutto per uno spettatore bene avvezzo alle marche stilistiche del thriller: il personaggio che sta osservando è un papabile assassino, la cui identità ci verrà svelata solamente nel finale. La questione sembra complicarsi con l'inquadratura successiva: un misterioso *plongée*, collocato nella galleria laterale, inquadra i relatori dall'alto. In virtù del livello di soggettivazione tipico delle immagini argentiane (confermato dalla soggettiva precedente), l'inquadratura in questione sembra restituire lo sguardo di uno spettatore collocato in alto, sebbene il pubblico di uditori si trovi giù in platea. Anche le voci dei relatori si percepiscono più distanti, come se l'immagine sposasse il punto di vista non solo visivo ma uditivo di un individuo posto a distanza. La domanda sorge spontanea: a chi appartiene questo sguardo? Le nove inquadrature successive tornano in platea e assumono uno stile più classico di ripresa e di montaggio, strutturato sull'alternanza dei campi e controcampi tra i relatori e il pubblico. All'improvviso, una decima inquadratura interrompe tale binarismo con un nuovo *plongée*, questa volta dalla galleria speculare alla prima. La seconda immagine dall'alto ribadisce la valenza perturbante delle scelte registiche dell'autore: se le gallerie sono vuote, perché Argento insiste a tornarci? Collocandoci nuovamente in questi spazi, molto probabilmente qualcosa dovrà pur celarsi nel buio, nonostante il papabile assassino si trovi in platea. Nel prosieguo della sequenza, il regista ritorna su Helga in primo piano, per poi porsi alle sue spalle e zoomare sulla sua nuca. Tale scelta visivamente disturbante richiama il carrello ottico in soggettiva dell'assassino, replicando lo stesso senso di agguato visivo ma, questa volta, disincarnato da un personaggio diegetico, alla stregua degli sguardi sopra le gallerie.

Se dovessimo limitarci alla vulgata delle tesi elaborate su Argento, queste scelte registiche si ridurrebbero al ribadimento pedissequo dello stile pirotecnico e del virtuosismo formale che tanto contraddistinguono la sua estetica, a svantaggio della coerenza narrativa attesa dall'impianto razionale del giallo.

Non che queste letture siano false, ma riteniamo che non sia possibile disancorarle dall'evento diegetico che, di fatto, ha la funzione di teorizzare proprio l'orizzonte parapsicologico che ci interessa ai fini dell'analisi. Di cosa parlano Giordani ed Helga se non della capacità di determinati individui di captare ciò che eccede la percezione ordinaria dei sensi? Un sovrappiù che sembra incarnarsi in uno sguardo eccessivo e irriducibile a un corpo fisico che guarda (i *plongées*, lo zoom). Attraverso il monologo di Helga, Argento definisce un particolare punto di vista sulla realtà: ciò che noi definiamo reale è un orizzonte attraversato da tracce mnestiche del passato, ombre che si radicano in un tempo che non scorre e in cui fotogrammi spettrali di quanto accaduto sono destinati a sopravvivere in eterno. Lo sostiene apertamente la medium nel momento in cui emancipa le proprie facoltà dalla magia e dall'esoterismo, non parlando di percezione di spettri ma di fatti e pensieri accaduti o appena nati, che «rimangono attaccati negli ambienti come solide ragnatele», come da lei specificato. Di conseguenza, ogni luogo che l'uomo attraversa è innervato di queste ombre, irriducibili all'anima disincarnata tanto cara allo spiritismo. Se gli spettri esistono, perdurano come tracce della memoria che, a valle di eventi emotivi particolarmente violenti, appaiono non da un metafisico ma dalle regioni ctonie del soggetto, che è quanto sostenuto anche nell'ultima intervista rilasciata da Ernesto De Martino a Fausta Leoni per «L'Europeo» nel 1965: «Nel momento stesso in cui l'isolotto Ernesto De Martino', che ha perso la madre cinque anni fa, sprofonda [...] con la collaborazione di un medium nel continente sommerso, possono affiorare quei rapporti della realtà 'in folle' per cui il passato torna, per cui si designano degli spettri nell'aria»<sup>(16)</sup>. Helga percepisce queste tracce della memoria innervate negli spazi, sovrappiù di realtà impercettibile ai sensi ordinari, vedendo ciò che allo spettatore e agli altri personaggi è precluso. Stando alla *trance* telepatica vissuta dalla donna, questo “di più” schiude un'affascinante analogia con il cinema perché, di fatto, Helga coglie un pensiero sotto forma di immagine audiovisiva, come una vera e propria spettatrice extradiegetica di un giallo: un omicidio truculento in una villa misteriosa, accompagnato da una nenia infantile, molto simile all'inquadratura fruita dal pubblico durante i titoli di testa.

Al contrario nostro, la medium non percepisce questo evento da una prospettiva oggettiva, ma si cala soggettivamente nello sguardo e nel pensiero di chi ha compiuto l'assassinio. Di conseguenza, tale ricordo, in quanto estrinsecato da una mente, porta con sé un preciso punto di vista. Ad aleggiare nello spazio, quindi, non è solamente un'immagine spettrale ma uno sguar-

(16) F. LEONI, *Rapporto sull'aldilà*, in «L'Europeo», a. XI, n. 21, 23 maggio 1965, p. 86.

do a essa sotteso, resosi autonomo dal corpo che lo ha ospitato e che Argento restituisce attraverso precise collocazioni della mdp, funzionali a veicolare ambigui e impossibili punti di vista, come se presenze incorporee spiassero dall'alto i personaggi. A esplicitare questo nostro assunto interpretativo è proprio il celebre corridoio nell'appartamento di Helga, sulle cui pareti sono appesi dipinti di fantasmi, immagini spettrali intente a guardare chiunque lo attraversi. Difatti, l'esperienza che il pianista Marc Daly (David Hemmings) farà in questo corridoio mediante il celebre inganno dello specchio riguarderà la reversibilità del soggetto della visione e dell'oggetto dello sguardo, scoprendosi guardato tanto dal riflesso dell'assassina (Clara Calamai) quanto dall'immagine pittorica dei fantasmi. Con ciò, Argento ribalta la posizione scopica di un mondo dominato da un fuorviante antropocentrismo dello sguardo, alla stregua di quanto accadeva al Thomas (sempre Hemmings) di *Blow-up* (Michelangelo Antonioni, 1966)<sup>(17)</sup>. Infatti, nel famoso museo degli orrori in cui sono custoditi gli oggetti di scena dei film di Argento, ubicato sotto il suo negozio in via dei Gracchi 260 a Roma, è presente il celebre specchio in cui si riflette Calamai, posto di fronte all'inquietante quadro spettrale in cui l'assassina si mimetizza. Non a caso, sul vetro sono state apportate a posteriori delle scritte significative, che corroborano la nostra lettura: «Le immagini ti guardano» che, di fatto, è ancora più rilevante se pensiamo ai diversi momenti in cui il regista nel film rompe la quarta parete, permettendo all'occhio del killer in dettaglio di scrutare il pubblico, come se l'immagine acquisisse un proprio sguardo.

Se la sequenza del congresso si erge a vera e propria dichiarazione poetica, è nella rappresentazione metropolitana che Argento applica l'orizzonte concettuale che stiamo osservando. Infatti, come scrive Giona A. Nazzaro, è proprio nello spazio urbano che «si cela una percezione nuova del reale e di conseguenza delle forme del cinema»<sup>(18)</sup>. La città è al centro anche delle acute letture di Giulia Carluccio, secondo cui l'elemento formale che contraddistingue l'estetica di Argento è la capacità di «far vedere di più di quello che la realtà oggettiva sembra offrire alla percezione»<sup>(19)</sup>, attraverso una iperstimolazione sensoriale capace di «intensificare la percezione, prolungarla, alluci-

(17) F. CASETTI, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza modernità*, Bompiani, Milano 2016.

(18) G.A. NAZZARO, «Nonhosonno»: indizi e suggerimenti tendenziosi per (ri)pensare il mondo di Dario Argento, in G. Carluccio, G. Manzoli, R. Menarini (a cura di), *L'eccesso della visione. Il cinema di Dario Argento*, Lindau, Torino 2003, p. 116.

(19) G. CARLUCCIO, *Poetica dell'erranza. Flâneries, architetture, percorsi della visione*, in Id, G. Manzoli, R. Menarini (a cura di), *op. cit.*, p. 57.

narla, per sentire di più»<sup>(20)</sup>. A ben pensarci, questa lettura altro non è che il funzionamento dei fenomeni psi-cognitivi o ESP, a partire dalla telepatia di cui Helga dà dimostrazione. Dal momento che l'oggetto della parapsicologia è proprio una riconfigurazione percettiva, è possibile leggere *Profondo rosso* come un film intrinsecamente parapsicologico, in quanto ispirato a una disciplina che rifonda l'interazione tra soggetto e ambiente attraverso un'estensione allucinatoria in una dimensione *extra*, sovrabbondante. Questo eccesso si riflette nell'attraversamento dello spazio urbano, come evidente nelle modalità di messa in scena di piazza C.L.N., anche essa guardata spesso dall'alto, alla stregua degli interni del teatro Carignano. La città si rivela dichiaratamente illusoria, in quanto scorcio esplicitamente torinese ma diegeticamente collocato a Roma, il che già provoca nel pubblico uno straniamento perturbante che, stando al concetto freudiano di *unheimlich*, si dipana tra familiarità ed estraneità. Questo tipo di rappresentazione esplicita il carattere intrinsecamente illusorio dello spazio al cinema, che si disvela come prodotto di una manipolazione registica dal carattere simulacrale anche laddove si rapporta ad ambienti preesistenti<sup>(21)</sup>. Piazza C.L.N. diventa, quindi, un luogo che esiste solo e unicamente nell'orizzonte immaginifico del cinema, che non solo reinterpreta il reale ma lo potenzia attraverso l'innesto allucinatorio di immagini iperreali, come nel caso del Blue Bar, che permette al celebre dipinto *I nottambuli* (*Nighthawks*, Edward Hopper, 1942) di prendere vita accanto alle effettive architetture razionaliste torinesi. Come scrive Carluccio, è attraverso il bar che l'autore compie una contaminazione immaginaria mirata a introdurre un'alterazione percettiva, andando «oltre, alla ricerca di un effetto di iperrealità che alla fine è una realtà all'ennesima potenza, dove la sintesi tra oggettivo e soggettivo, reale e immaginario (una vera, oggettiva, storica piazza di Torino, e l'allucinazione soggettiva di un quadro, un'opera d'arte) è espressione diretta»<sup>(22)</sup>. Lo stesso vale per l'immagine di Helga durante il suo omicidio, il cui grido risulta muto, alla stregua di un *freeze frame*. La finestra in cui la sua posa silenziosa, antinaturalistica e perturbante si inserisce diventa a tutti gli effetti la cornice di un'immagine statica che non può che rievocare *L'urlo* (*Skrik*, Edvard Munch, 1893), che si innesta nello spazio urbano alla stregua del dipinto di Hopper, compartecipando alla sintesi di reale e immaginario appena osservata. Di fatto, tale trapianto di immagini pittoriche di-

(20) *Ibidem*.

(21) Cfr. P. BERTETTO, *La macchina del cinema*, Laterza, Roma-Bari 2010; A. MINUZ (a cura di), *L'invenzione del luogo. Spazi dell'immaginario cinematografico*, ETS, Pisa 2011.

(22) G. CARLUCCIO, *op. cit.*, p. 57.

mostra la stessa natura infestante e metamorfica di quelle mentali che Helga teorizza attraverso la capacità del pensiero di lasciare una traccia (audio)visiva negli ambienti. Di conseguenza, la città è a tutti gli effetti uno spazio infestato, non tanto da fantasmi ma da immagini spettrali.

Se Carluccio rapporta giustamente tale antinaturalismo alla figurazione eideologica del male di vivere del soggetto moderno, la nostra lettura favorisce invece l'aderenza della visione di Argento a quell'immaginario parapsicologico rimasto ignorato. Tenendo in considerazione l'analisi che un divulgatore del paranormale come Talamonti dà della telepatia, ci rendiamo conto di quanto il funzionamento dei poteri extrasensoriali non sia poi così distante da quello del cinema e, in particolare, dall'ampiamiento percettivo ricercato da Argento. Nel suo celebre *Universo proibito* (1966), l'autore sostiene che la vita sensoriale oscilla tra un orizzonte sensibile e uno per l'appunto proibito, tendente all'onirismo<sup>(23)</sup>. L'apparato percettivo del medium «è più rivolto alla dimensione del sogno, che all'universo sensibile»<sup>(24)</sup>, attingendo a un mondo negato dalla coscienza cartesiana e razionale. Il meccanismo telepatico permetterebbe all'Io segreto di accedere a questo universo onirico anche durante lo stato di veglia, contattandolo attraverso una trasmissione di immagini psichiche che non sempre può attribuirsi a un singolo soggetto, in virtù di un inconscio universale e collettivo vicino a quello elaborato da von Hartmann e da Jung. Emerge una concezione oceanica della psiche che implica la mancanza di una separazione netta tra il soggetto e uno psichismo comune, che permette a Talamonti di reinterpretare il paranormale come dimensione relazionale capace di unire più individui in un unico orizzonte a-spaziale e a-temporale<sup>(25)</sup>. Il che ci sembra analogo proprio al funzionamento dell'esperienza cinematografica, in cui uno spettatore fruisce a distanza un flusso onirico di immagini collocate in un altro contesto spaziale e temporale, proprio come fa Helga con il "film mentale" dell'assassino. Inoltre, l'accesso dell'Io medianico al sogno risulta perfettamente idoneo all'estetica di Argento, centrata sull'estensione percettiva nei territori dell'onirico e dell'allucinazione, che per L. Andrew Cooper giustifica anche l'enfasi su una violenza insostenibile, dettata dalla stessa esagerazione segnica tipica dei meccanismi dell'incubo<sup>(26)</sup>. D'altronde, il regista non ha mai celato la vicinanza dei suoi film all'universo del sogno: «[*Profondo rosso*] introduce-

(23) L. TALAMONTI, *Universo proibito*, Sugar, Milano 1971, p. 58.

(24) Ivi, p. 55.

(25) Ivi, p. 69.

(26) L.A. COOPER, *Dario Argento*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago-Springfield 2012, p.

va nuove tematiche come il soprannaturale, la componente onirica aveva uno spazio maggiore, e nel complesso la narrazione aveva un che di surreale, di impalpabile»<sup>(27)</sup>, disinteressata alla coerenza diegetica tipica del giallo tradizionale, dal momento che «l'intera storia poteva essere letta come un sogno»<sup>(28)</sup>. Al contempo, non crediamo che *Profondo rosso* possa interpretarsi a tutti gli effetti come un film surreale, perché ciò implicherebbe la prevaricazione segnica di un regime onirico in grado di destrutturare l'impianto narrativo e le strutture sintattiche del testo filmico secondo la logica dell'inconscio, come accadrà nei successivi *Suspiria* (1977) e *Inferno* (1980). Nel suo alternare una coscienza diurna (la struttura empirico-razionale della *detection*) a una notturna (l'onirismo), il film di Argento può leggersi a tutti gli effetti come una messa in scena del parapsicologico, vicino all'orizzonte sensibile ma tendente maggiormente a un universo proibito, alla stregua dell'apparato sensoriale medianico.

Infatti, è poco plausibile che due grandi appassionati di paranormale come Argento e Zapponi non conoscano testi di divulgazione *mainstream* in merito, a partire da un *best-seller* come *Universo proibito*, a cui seguono altre pubblicazioni simili, come il già citato *Gente di frontiera* sempre di Talamonti, in cui lo studioso ribadisce quanto le esperienze soprannaturali siano vissute a un livello di soggettività tale da non riuscire a scinderle dalla logica onirica<sup>(29)</sup>. Se l'Io della medium è capace di accedere all'infinità di immagini che albergano in questo inconscio collettivo, ecco che la nostra lettura della sequenza nel congresso di parapsicologia è confermata. Ogni luogo è pregno dei ricordi di chi lo ha attraversato e che prendono la forma di perturbanti immagini dotate di un proprio punto di vista. Ma se l'immagine tipica di Argento è quella che deve «produrre un effetto più che indirizzarsi all'intelletto»<sup>(30)</sup>, incontrare il suo sguardo implica il rimanerne trafitto, coinvolto affettivamente a tal punto da caderne vittima. Per un soggetto metropolitano come Marc, il pericolo insito nell'attraversamento cittadino è quello di essere esposto alla rete di sguardi che lo sottendono e che, di fatto, la telepatia di Helga non fa altro che concettualizzare<sup>(31)</sup>. Se queste immagini si radicano negli ambienti, ecco che i

(27) D. ARGENTO, *op. cit.*, p. 164.

(28) *Ibidem.*

(29) L. TALAMONTI, *Gente di frontiera. Storie di creature «diverse», in anticipo sull'evoluzione: sensitivi, veggenti, medium*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1975.

(30) J.B. THORET, *La percezione attraverso la pelle. Gli anni '80*, in G. Carluccio, G. Manzoli, R. Menarini (a cura di), *op. cit.*, p. 93.

(31) D'altronde, questo tipo di esperienza coinvolge gran parte dei personaggi argentiani, a partire dal Sam Dalmas (Tony Musante) di *L'uccello dalle piume di cristallo* fino alla Anna Manni (Asia Argento) di *La sindrome di Stendhal* (1996).

luoghi assumono a tutti gli effetti un substrato psichico, come osserva anche Francesco Crispino, secondo cui *Profondo rosso* è il primo film di Argento in cui è proprio «la mdp a costruire lo spazio, a farlo sentire [...]». Quello che inizia a definirsi con il quinto lungometraggio dell'Autore è dunque uno *spazio psichico*<sup>(32)</sup>. Attraversare un luogo “infestato” come la città vuol dire intercettare gli infiniti fantasmi che la popolano. Ma se questi spettri sono tracce mnestiche dotate di un proprio sguardo e in virtù del livello allucinatorio con cui Roma/Torino è messa in scena, a chi risponde questo presunto livello di soggettivazione dello spazio urbano?

### Alla ricerca di un'immagine: la città come spazializzazione del trauma

Nell'arco di tutta la narrazione di *Profondo rosso*, il protagonista e lo spettatore sono ossessionati da due immagini: il primo è alla ricerca del misterioso quadro scomparso dall'appartamento di Helga, in realtà uno specchio; il secondo cerca di decodificare il misterioso omicidio a cui ha assistito durante i titoli di testa. La struttura diegetica del film è costruita in modo tale che, cogliendo la verità sottesa alla prima immagine, si riuscirà a interpretare anche la seconda, in quanto interconnesse. Per arrivare alla radice della scena primaria (i titoli di testa), la diegesi rinvia a ulteriori immagini incomplete, a partire dallo scatto della misteriosa villa infestata pubblicato nel libro di Amanda Righetti e che prenderà forma tra i dintorni di Roma (sebbene nella realtà sia ubicata tra le colline di Torino). L'edificio conduce a un'ulteriore immagine: un disegno infantile murato, raffigurante un omicidio che, a sua volta, rinvia all'immagine-primaria dei titoli di testa. Marc scoprirà che anche la piccola Olga (Nicoletta Elmi), la figlia del guardiano della villa, ha in camera sua un disegno simile, copia di quello murato e, di conseguenza, copia della copia della scena primaria. Ed è attraverso questo raddoppiamento del falso che il protagonista trova l'ulteriore doppio custodito in una cartella di disegni negli archivi della scuola media Leonardo Da Vinci (in realtà il liceo Terenzio Mamiani di Roma) dove finalmente scopre l'autore: il suo migliore amico, Carlo (Gabriele Lavia), uomo alcolizzato e in costante conflitto con sé. L'attraversamento della città e dei suoi spazi, dalla villa alla scuola, implica il riconducimento dell'immagine-primaria a un soggetto, che l'ha replicata in quanto incapace di elaborarne il portato traumatico. Nel paragrafo prece-

(32) F. CRISPINO, *Riflessi in un occhio d'argento. La messa in scena*, in V. ZAGARRIO (a cura di), *Argento vivo. Il cinema di Dario Argento tra genere e autorialità*, Marsilio, Venezia 2008, p. 196.

dente, abbiamo sostenuto che la realtà di Argento è percorsa da fantasmi, ma essi non hanno le sembianze tradizionali di entità disincarnate, ma di immagini-mentali di infinite scene primarie che convivono nel presente. Se Helga riesce a contattare immediatamente queste ombre della memoria grazie alle sue doti telepatiche, Marc non può che ricorrere a metodi empirico-razionali, che coincidono con l'investigazione tipica del giallo. L'immagine-primaria a cui la *detection* approderà con l'attraversamento dello spazio urbano non è altro che l'estrinsecazione di una traccia mnestica di Carlo, che diventa quindi il baricentro della soggettivazione che investe la città. Infatti, il film può suddividersi in tre parti distinte, che ricodificano Roma/Torino in rapporto alla presenza/assenza del personaggio di Lavia.

La prima va dall'omicidio di Helga all'aggressione di Marc nel suo appartamento, per un arco complessivo di una cinquantina di minuti. In questa sezione narrativa, la città è attraversata dal protagonista per due scopi: la risoluzione del caso insieme alla giornalista e amante Gianna Brezzi (Daria Nicolodi) e la ricerca ossessiva di Carlo. E questo secondo motivo, di fatto, disturba il primo. Che il rapporto amoroso tra il pianista e la giornalista sarà destinato alla deflagrazione è già chiaro dal luogo in cui scatta l'idillio, ossia il cimitero in cui Helga viene sepolta, nella realtà ubicato a Perugia<sup>(33)</sup>. In un immaginario amoroso quasi da *screwball comedy*, Carlo rappresenta l'elemento di disturbo nella coppia potenziale, animata da fraintendimenti e conflitti dettati soprattutto dalla misoginia di Marc. Al di là del suo disprezzo per donne emancipate, il protagonista evita inizialmente di fare squadra con Gianna perché troppo impegnato a passare del tempo con Carlo, il suo unico confidente, il solo che considera idoneo a sciogliere il suo mistero personale inerente al dipinto scomparso. E per fare ciò, Marc deve attraversare delle soglie, che coincidono con due appartamenti: quello in cui l'amico vive con la madre (lo spazio domestico) e quello del suo amante clandestino (lo spazio del desiderio). Il personaggio di Lavia si destreggia tra queste due figure con palesi atteggiamenti autodistruttivi, sintomo di un dramma esistenziale su cui Marc non ha il potere di intervenire perché banalmente incapace di accedere alla radice del suo trauma. In questa sezione del film, il protagonista vaga per la città sempre in coppia,

---

(33) Il cimitero monumentale di Perugia è stato quello più vicino a Roma a concedere alla produzione la licenza di girare. Infatti, da un lato il Verano di Roma non era solito rilasciare le autorizzazioni necessarie per riprendere all'interno dei suoi spazi, dall'altro Prima Porta era considerato da Argento alquanto squallido sul piano estetico. Cfr. M. D'AVINO, L. RUMORI, *Dario Argento, si gira!*, Gremese, Roma 2014, pp. 98-99.

con Gianna di giorno e con Carlo di notte. Se le strade romane percorse dal maggiolino della giornalista assumono un tono naturalistico che non genera straniamento nel pubblico, gli scorci notturni torinesi risentono del trattamento straniante osservato nel paragrafo precedente, a partire proprio da piazza C.L.N., luogo della prossimità tra Marc e Carlo, isolato dal mondo e che sembra animarsi solo in loro presenza. Addirittura il Blue Bar si carica di una valenza diversa a seconda del momento della giornata in cui viene visitato da Hemmings: di giorno, le sue sembianze non sono così distanti da un qualsiasi altro locale cittadino, mentre di notte e in presenza di Carlo si trasforma in uno spazio hopperiano, virtuale, in cui i clienti sono sospesi in una stasi spettrale e pittorica. La stessa atmosfera perturbante riguarda anche la sequenza in cui i due amici attraversano la Galleria San Federico di Torino che, alla stregua della piazza, appare bloccata in un eterno presente che non scorre e in una immobilità quasi dechirichiana. La galleria si trasforma in un luogo di separazioni e incomprensioni, le stesse che contraddistinguono i dialoghi tra i due protagonisti in merito ai fraintendimenti della memoria. Le comparse appaiono come manichini o, se vogliamo, dei veri e propri fantasmi urbani, che aleggiano nella città senza essere percepiti dai personaggi, come la donna alle loro spalle, intenta a guardare le vetrine ma senza vederle veramente, o l'anziana che fuma accanto al televisore acceso ma a cui non rivolge il suo sguardo. Queste figure sono entità che si limitano a esistere senza vivere, in una città-fantasma che compare solo nelle ore notturne, quando Carlo entra in scena, dato che Argento non lo mostrerà mai di giorno. Ma la sua apparizione implica sempre un incontro con la soggettività di Marc. Come ha giustamente osservato Maitland McDonagh, Lavia può considerarsi a tutti gli effetti un *doppelgänger* di Hemmings<sup>(34)</sup>. Entrambi sono pianisti, ma se il primo è uno squattrinato che deve suonare per sopravvivere, il secondo è un valente insegnante. Tutti e due provengono da rapporti disfunzionali con i genitori, ma se Carlo non è in grado di gestire una madre psicopatica, Marc ha affrontato un percorso terapeutico per rielaborare i suoi conflitti con il padre. Entrambi sono sessualmente frustrati e mossi da un complesso di castrazione, ma se Lavia intraprende una relazione omosessuale segreta, Hemmings avvia una storia eterosessuale alla luce del giorno, ma in cui non manca di mostrare il suo disprezzo e il suo timore per le donne. Di conseguenza, l'indagine che condurrà Marc a esplorare i fantasmi di Carlo sarà funzionale a incontrare

---

(34) M. McDONAGH, *Broken Mirrors/Broken Minds. The Dark Dreams of Dario Argento*, Sun Tavern Fields, London 1991, p. 102.

anche il proprio spazio fantasmatico, che interseca quello dell'amico nella figura del Mostroso-Femminile<sup>(35)</sup> incarnata da Calamai, emblema dei conflitti sia di Lavia (l'omicidio del padre) che di Hemmings (l'angoscia per un femminile castrante). In virtù di tale simbiosi psichica, è possibile ipotizzare che il livello allucinatorio e soggettivante della città non nasca solo dalla comparsa di Carlo, ma dalla sua messa in relazione "telepatica" con il suo doppio, ossia Marc. Tale lettura ci sembra in linea con la tesi di Carluccio dell'estensione dell'attività percettiva, come se la città rispondesse ai turbamenti interiori di entrambi. A sua volta, tale interpretazione converge anche nell'ampliamento extrasensoriale insito nella concezione oceanica della psiche data da Talamonti, in cui il soprannaturale si spiegherebbe come relazionalità intrapsichica, possibile grazie all'interconnessione dei soggetti all'interno di un inconscio collettivo.

A sostenere tale analisi è la seconda parte del film, che va dall'aggressione subita da Marc alla sequenza nella scuola, in cui Carlo viene scoperto. Ciò che contraddistingue questa sezione è la scomparsa del personaggio di Lavia: per più di un'ora di film, tanto Marc quanto lo spettatore sembrano dimenticarsi di Carlo, il che appare quanto mai paradossale data l'iniziale ossessione del protagonista nei suoi confronti. Ma lungi dall'essere una mera disattenzione di sceneggiatura, questa scelta è particolarmente coerente con il livello di soggettivazione dello spazio urbano. Insieme a Carlo, spariscono anche il Blue Bar e piazza C.L.N., sostituiti da ambienti non meno inquietanti ma ripresi senza l'iperrealismo allucinatorio discusso precedentemente. Al contrario della prima parte, Marc inizierà a investigare la metropoli da solo, ma ciò non vuol dire che la città non risenta della presenza del suo amico che, di fatto, riemerge simbolicamente attraverso i luoghi esplorati. Da spazi neutri e pubblici ma dotati di un perturbante alone visionario, si passa a luoghi privati e dichiaratamente soggettivi, in quanto connotati all'infanzia di Carlo: la villa in cui abitava da bambino e in cui ha assistito all'omicidio del padre, finanche la scuola da lui frequentata. Di conseguenza, se nella prima parte Torino metteva in relazione i due personaggi all'interno di uno spazio urbano allucinatorio, nella seconda il livello di interdipendenza psichica si fa più abissale, dal momento che Carlo si trasforma a tutti gli effetti nella città attraverso una «topografia mutante dello spazio urbano»<sup>(36)</sup>, che si fa sempre di più un luogo della memo-

(35) B. CREED, *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, London-New York 1993.

(36) G.A. NAZZARO, *op.cit.*, p. 116.

ria e del trauma. Un ambiente in cui, alla stregua di un cristallo del tempo deleziano *ante-litteram*: «Il passato non succede al presente che non è più, coesiste con il presente che è stato. Il presente è l'immagine attuale e il *proprio* passato contemporaneamente»<sup>(37)</sup>, come accade nel trauma, data la sua capacità di lasciare nella mente tracce di un passato che non scorre. Infatti, come scrive Roberto Pugliese: «Il passato che non passa si configura dunque come naturale prodotto del presente che non ha saputo anestetizzarlo, renderlo inoffensivo: il “trauma”, escamotage ricorrente in Argento, è una scoria dagli effetti durevoli e nefasti»<sup>(38)</sup>. Ma la traiettoria nella città non riguarda solamente la rievocazione del passato. In virtù della natura a-temporale del flusso di immagini che scandiscono l'orizzonte psichico collettivo, la metropoli non solo ricodifica il trauma di Carlo, ma anche ciò che lo aspetta. Infatti, rincasando dalla villa (il passato di Lavia), Marc incrocia un incidente stradale, pensato volutamente da Argento come «una sorta di premonizione per la fine che avrebbe fatto Carlo»<sup>(39)</sup>. Se in *4 mosche di velluto grigio*, il sogno premonitore di Roberto (Michael Brandon) in merito alla decapitazione di sua moglie Nina (Mimsy Farmer) rimaneva una mera precognizione onirica, in *Profondo rosso* il futuro diventa un'ulteriore immagine che si estrinseca e si innesta nello spazio urbano, precisamente nelle strade di Roma. In virtù della vicinanza dell'estetica del regista con un eccedente orizzonte extrasensoriale capace di aprirsi anche sull'avvenire, l'immagine della morte di Carlo già esiste in una dimensione superiore che la percezione ordinaria non riesce a cogliere, al contrario del cinema, vero e proprio “medium medianico”<sup>(40)</sup>. Nel momento in cui presente e futuro convergono nel decesso del personaggio, si schiude la terza e ultima parte del film, un breve epilogo che non può che osservare il ritorno di Marc a piazza C.L.N., questa volta da solo, in un'atmosfera che ha ormai perso il suo substrato visionario e perturbante, a partire dalle insegne spente del Blue Bar che ne attestano la chiusura. La morte di Carlo si riflette su una città che non può più animarsi e deformarsi, da cui la metamorfosi ultima di Lavia non più in spazio urbano ma acusmatico, sotto forma di voce fuoricampo che, alla stregua di un fantasma, guiderà il protagonista verso la risoluzione del mistero.

(37) G. DELEUZE, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, a cura di L. Rampello, Ubulibri, Milano 2010, p. 93.

(38) R. PUGLIESE, *Dario Argento*, Il Castoro, Milano 2011, p. 56.

(39) M. D'AVINO, L. RUMORI, *op. cit.*, p. 118.

(40) Sulla vicinanza semantica e strutturale tra medium spiritico e media tecnologici, in particolare il cinema, cfr. M. BERTON, *Le médium (au) cinéma. Le spiritisme à l'écran*, Georg Editeur, Geneve 2021.

## Conclusioni: un perturbante transitare

In un contesto in cui per Ivelise Perniola «l'impronta realista ha monopolizzato ogni forma di espressione culturale»<sup>(41)</sup>, il giallo italiano rinegozia le coordinate soggettive dell'Io in una realtà che non può ridursi alle rigide strutture di un *cogito* cartesiano percepito come unico fautore di senso. E, ovviamente, lo fa in un particolare momento in cui la parapsicologia e il suo bagaglio di fenomeni perturbanti si impongono sempre di più come una moda collettiva. Rispetto ad altri thriller parapsicologici del tempo, come per esempio *Sette note in nero* (Lucio Fulci, 1977), *Profondo rosso* non nasce in quanto film sulla telepatia, che rimane circoscritta unicamente ai minuti iniziali, dopo i quali l'impianto narrativo proseguirà (apparentemente) come un giallo tradizionale. Eppure, le modalità attraverso cui Argento costruisce gli spazi diegetici ci espongono a un sovrappiù percettivo, analogo al funzionamento telepatico di Helga, atto a captare quelle tracce fantasmatiche estrinsecate dai soggetti in momenti emotivamente traumatici. Immagini che, connaturate a un preciso punto di vista, si fanno portatrici di uno sguardo autonomo, che lo spettatore percepisce sebbene disancorato a un corpo che osserva (i *plongées*, lo zoom), alla stregua dei dipinti spettrali appesi nell'appartamento della medium.

In virtù di un'interpretazione oceanica della psiche sostenuta dalla parapsicologia, il meccanismo telepatico intercetterebbe un flusso di immagini a-spaziali e a-temporali sottese a un inconscio collettivo, più indirizzato al sogno. Tale concezione riconfigura il rapporto tra Io e mondo attraverso un'estensione della percezione nei regimi dell'extrasensoriale, restituita dalla visionarietà dello spazio urbano nel momento in cui Marc incontra il suo doppio, Carlo. Più che interpretare la traiettoria del pianista in termini di attraversamento urbano, sarebbe più corretto parlare di "transito", che per Mario Perniola è un'esperienza declinabile in un solo tempo, *hic et nunc*: «Il movimento da un momento all'altro del tempo, da un luogo all'altro nello spazio, non è perciò il passaggio da una positività a una negatività, da qualcosa che c'è a qualcosa che non c'è, non è un regresso, né una perdita [...]. Esso è il passaggio dal presente al presente, dalla presenza alla presenza, *dallo stesso allo stesso*. Non è alienazione, né redenzione, ma *transito*»<sup>(42)</sup>. Argento fa convergere il passato e il futuro all'interno del medesimo

(41) I. PERNIOLA, *Oltre il neorealismo. Documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*, Bulzoni, Roma 2004, p. 252.

(42) M. PERNIOLA, *Transiti. Filosofia e perversione*, Castelveccchi, Roma 1998, p. 16.

orizzonte presente, rendendo la città un macrorganismo soggettivo fuori dal tempo. La teleologia dell'investigazione cartesiana incontra il meccanicismo del paranormale, facendo sì che il passato (la villa, la scuola, la nenia, il disegno) e il futuro (l'incidente di Carlo) si innestino in un presente in cui tutto *già è*. Ed è in virtù di tale transito tra mondo sensibile e universo proibito che *Profondo rosso* può interpretarsi come la quintessenza della rappresentazione dell'extrasensoriale nel cinema italiano, dato che la funzione della *detection* è quella di fare entrare lo spettatore in risonanza telepatica con l'incontro intrapsichico tra Marc e Carlo. Nell'oscillare tra una logica ordinaria e una onirica, senza rendere una delle due totalizzante, il film fa dello spazio urbano il monito di un nuovo regime percettivo, libero dal condizionamento dei cinque sensi, sospeso tra naturale e soprannaturale. Un luogo intermedio, del transito per l'appunto.

## Gli autori

**Pietro Ammaturo** è laureato in Filmologia presso l'Università di Salerno e attualmente è dottorando presso l'Università eCampus in Medium e Medialità, è critico cinematografico (per le testate Drammaturgia e Cinefilia ritrovata) e cultore della materia in Analisi del testo filmico, Storia del cinema, Media classici e digitali e Sociologia dei processi culturali. È nel comitato di redazione delle collane “La sensibilità vitale” (Edizioni Rogas, Roma) e “Gli anelli di Saturno” (Edizioni FdA, Salerno) e nella direzione organizzativa “Open Class-Creatività e comunicazione” dell'Università di Salerno. È stato docente di Cinematografia e critica presso l'Università della Basilicata. Ha pubblicato in volumi collettanei e partecipato a mostre, talk, seminari e convegni occupandosi non solo di cinema italiano e del rapporto tra media audiovisivi e rappresentazione sociale/storica, ma anche di analisi del film e intelligenza artificiale.

**Nicolas Bilchi** ha conseguito il dottorato di ricerca in “Paesaggi della città contemporanea. Politiche, tecniche e studi visuali” presso l'Università degli Studi Roma Tre, dove è stato anche assegnista di ricerca per il Prin “Modi, memorie e culture della produzione cinematografica italiana (1949-1976)” e il progetto “Culture produttive del podcast collaborativo in Europa”, finanziato nell'ambito del progetto Creative Europe “WePod – We produce podcasts”. I suoi interessi di ricerca riguardano prevalentemente i videogiochi e i media interattivi. Sul tema ha pubblicato le monografie *Abitare gli ambienti virtuali. Per un'estetica delle tecnologie immersive* (2022) e *Cinema e videogame. Narrazioni, estetiche, ibridazioni* (2019), oltre a diversi articoli su riviste scientifiche.

**Giovanna Caico**, soggettista e sceneggiatrice, è laureata in Lettere. Ha frequentato i corsi biennali tenuti da Age e Scola al Centro Studi Comunicazione. Ha scritto film, radio, pubblicità industriale, teatro. Ha scritto e ideato serie televisive. All'Università di Salerno e al Master di sceneggiatura dell'Università Cattolica ha tenuto lezioni ed incontri e ha seguito tesi. Per tre anni ha tenuto un corso di sceneggiatura alla Libera Università del Cinema di Roma. Si interessa dell'evoluzione della struttura narrativa e della comunicazione. Su questo argomento ha scritto un piccolo saggio e tenuto incontri pubblici.

**Michelangelo Cardinaletti** è assegnista di ricerca presso l'Università del Salento. La sua attività di ricerca si concentra principalmente sulla storia e sulle teorie del cinema e dei media, con attenzione particolare ai *sound studies* e alle forme musicali che attraversano le pratiche filmiche e mediali. È docente presso il Centro Sperimentale di Cinematografia, dove insegna Processi narrativi e letterari nella storia del cinema italiano, e presso l'Università del Salento, nel corso di Scienze della formazione primaria. Ha pubblicato la monografia *Ugo Gregoretti. Storia di un autore moderno* (Mimesis, 2025) ed è autore di saggi in volumi collettanei e riviste scientifiche di settore.

**Francesco D'Asero** è assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Bari "Aldo Moro", dove è docente a contratto di Storia del fumetto e del cinema d'animazione. Dottore di ricerca in "Cinema e cultura visuale" presso l'Università degli Studi Roma Tre, i suoi interessi di studio riguardano principalmente il cinema italiano e le sue interrelazioni con l'industria culturale, l'animazione e i *film festival studies*. Su questi temi ha scritto contributi per volumi collettanei e riviste e partecipato a convegni nazionali e internazionali. È Associate Editor per la rivista «Cinergie. Il cinema e le altre arti» e membro della redazione della rivista «Cinema e Storia».

**Bruno Filippo Lapadula**, architetto e urbanista, ha insegnato Storia del Giardino e del Paesaggio all'Università di Roma "La Sapienza" e si è occupato, nella sua attività professionale, prevalentemente di analisi ambientale e paesaggistica. Consigliere della Fondazione Della Rocca, ha dedicato i suoi studi soprattutto a Roma per cui dal 2024 è stato chiamato a far parte del Gruppo dei Romanisti. Ha partecipato alle attività in materia di Ambiente e Urbanizzazione di varie Organizzazioni internazionali. Ha pubblicato

numerosi testi sulle tecniche di valutazione ambientale e sulla storia di Roma, delle città, dei paesaggi e dei giardini.

**Francesca Lapadula** ha conseguito la laurea triennale in DAMS – Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo all’Alma Mater Studiorum Università di Bologna e la laurea magistrale in Cinema, Televisione e Produzione multimediale presso l’Università degli Studi Roma Tre, approfondendo in particolare le tematiche del cinema di genere e della *Feminist Film Theory*. Attualmente lavora come ricercatrice indipendente e ha partecipato alla pubblicazione del libro *Giardini a Roma* (Aracne, 2022) con un saggio sulla rappresentazione dei giardini storici romani nei film.

**Livio Lepratto** ha conseguito nel 2017 un Dottorato di ricerca in “Storia dell’arte e dello spettacolo” presso l’Università di Parma, e poi, nel 2024, un Dottorato di ricerca in “Letterature, arti, media: la transcodificazione” presso l’Università degli Studi dell’Aquila. Dal 2024, è assegnista di ricerca presso l’Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, nel settore scientifico-disciplinare PEMM-01/B - Cinema, fotografia, radio, televisione e media digitali. Le sue ricerche si concentrano principalmente sulla storia della critica cinematografica italiana e francese, sul rapporto tra i cattolici e il cinema, e sulla sceneggiatura cinematografica italiana del secondo dopoguerra.

**Leonardo Magnante** è dottorando in “Beni Culturali, Formazione e Territorio” (curriculum: “Musica e Spettacolo”) presso l’Università degli Studi di Roma Tor Vergata. I suoi interessi di ricerca riguardano gli studi storici e teorici sul cinema, con particolare attenzione agli *horror studies*. Il suo progetto dottorale indaga la relazione tra l’horror italiano degli anni Sessanta e Settanta e la cultura parapsicologica e spiritica del periodo. I suoi contributi sono apparsi in volumi collettanei e in riviste di settore, come «Ágalma. Rivista di studi culturali e di estetica», «Imago. Studi di cinema e media» e «Fata Morgana». Come relatore, ha partecipato a diversi convegni nazionali e internazionali. È membro del comitato di redazione di «Ágalma», «Immagine. Note di storia del cinema» e «Ultracorpi. Il Fantastico nelle Arti dello Spettacolo».

**Saverio Marzullo** ha conseguito la laurea triennale in DAMS – Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo all’Università degli Studi Roma Tre ed è attualmente studente magistrale di Cinema, Televisione e Produzione multimediale nello stesso ateneo. Ha partecipato come membro di giuria

young a diversi festival cinematografici, tra cui il Rome International Documentary Festival (2022), il Trieste Film Festival (2023), il Pordenone Docs Festival (2023-2024) e il Salina Doc Fest (2023). Ha diretto i cortometraggi *Il tempo delle fragole* (2024) e *Il principe e la strega* (2025), presentati in diversi festival cinematografici. Ha inoltre svolto il ruolo di assistente alla regia per il cortometraggio *La banda muta*, diretto da Alessia Bottone, di prossima uscita.

**Fabio Melelli** insegna Storia del cinema italiano al Centro Sperimentale di Cinematografia e Storia del cinema e del video all'Accademia di Belle Arti di Perugia. Tra le sue ultime pubblicazioni: *Pane e cioccolata. Brusati, Manfredi e l'odissea della migrazione* (coautore Gerry Guida, Dublino 2021), *Il sorpasso. Viaggio nell'Italia del boom* (coautore Gerry Guida, Dublino 2022), *Le fondazioni Film Commission. Tra ruolo istituzionale e cineturismo* (coautore Daniele Corvi, Perugia 2024), *Daria Nicolodi. La signora dei misteri* (coautori Roberto Lasagna e Antonio Tentori, Roma 2026).

**Lucia Rita Vitali**, dottoressa di ricerca di "Media e Medialità" presso l'Università eCampus, ha partecipato a diversi convegni come relatrice, pubblicato interventi su riviste di settore, ponendo particolare attenzione alle intersezioni tra letteratura, cinema e arti performative con un interesse costante per le dinamiche culturali e comunicative contemporanee. È membro della Consulta Universitaria del Cinema. È tutor didattico presso l'Università eCampus; da due anni, inoltre, collabora con l'Università di Rosario in Argentina.

## Collana “Ricerca e Documentazione”

Fondazione Aldo Della Rocca  
Ente Morale per gli Studi di Urbanistica

1. Gian Aldo Della Rocca (a cura di)  
*La progettazione pedonale: teoria, politiche e tecniche di intervento*
2. Gian Aldo Della Rocca, Bruno Filippo Lapadula (a cura di)  
*Processo di piano. Riflessioni su alcune tecniche per la pianificazione ambientale ed urbanistica*
3. Giuseppe Furitano, Gian Aldo Della Rocca (a cura di)  
*Il Centro Direzionale di Napoli: cronistoria tecnico-amministrativa*
4. Fondazione Della Rocca  
*Per la città del Terzo Millennio. La Fondazione Della Rocca nel suo primo cinquantennio*  
Presentazione di Corrado Beguinot
5. Corrado Beguinot (a cura di)  
*La formazione dei “Manager della città interetnica”. Le ricerche dei “Corsisti”*
6. Francesco Alessandria (a cura di)  
*Città sicura... Città interetnica*
7. Bruno Filippo Lapadula (a cura di)  
*Giardini e paesaggi nella storia. Una guida ragionata e bibliografica*
8. Elodia Rossi (a cura di)  
*Corrado Beguinot. Ricordi*
9. Elodia Rossi (a cura di)  
*Corrado Beguinot. Ricordi. Volume II*
10. Francesco Alessandria  
*Per la città interetnica... un catalogo*
11. Francesco Alessandria  
*Città e Covid 19. Le trasformazioni urbane*
12. Barbara Bonciani, Luisa Bordato, Eleonora Giovene di Girasole (a cura di)  
*Dialoghi tra porto e città nell'epoca della globalizzazione*
13. Gian Aldo Della Rocca (a cura di)  
*Giardini a Roma*

14. Maria Luisa Tuscano  
*Urania Panormita. Storie di Cielo in città*
15. Francesco Alessandria  
*La città della post-pandemia. I servizi di prossimità verso la rigenerazione nella smart city*
16. Maria Casola, Massimo Clemente, Gaia Daldanise, Antonio Uricchio (a cura di)  
*Cultura della sostenibilità per comunità inclusive. Strumenti metodologici per nuove visioni*
17. Francesco Alessandria  
*La città tra IA, smart city, diritto e rigenerazione*
18. Rinio Bruttomesso  
*I Salesiani alla fine del mondo*
19. Francesco D'Asero (a cura di)  
*Città di pellicola. Il cinema italiano e lo spazio urbano (1930-1975)*

*Classificazione Decimale Dewey*

— 791.430945 (23.) CINEMA. Italia

*Thema*

— Soggetto: ATF. Film, cinema

— Qualificatori: 3MP. XX secolo, 1900-1999



DIREZIONE GENERALE  
EDUCAZIONE,  
RICERCA E  
ISTITUTI CULTURALI

La pubblicazione è stata realizzata grazie al contributo concesso dalla Direzione generale Educazione, ricerca e istituti culturali del Ministero della Cultura.

*in copertina*

Anita Ekberg sul set di *Boccaccio '70*, episodio "Le tentazioni del dottor Antonio" diretto da Federico Fellini-Vittoriano Rastelli (Corbis via Getty Images)

ISBN 979-12-218-2560-2

