

Università degli Studi di Bergamo
DOTTORATO DI RICERCA IN TEORIA E ANALISI DEL TESTO
XXII CICLO

Chiara Borroni

ARCHITETTURE DELL'IMMAGINARIO.
LA CASA NEL CINEMA ITALIANO DEGLI ANNI
CINQUANTA E SESSANTA

Settore scientifico disciplinare: L-ART/06

Cinema, fotografia, televisione

Supervisore: Prof. Barbara Grespi

Anno Accademico 2008-2009

Indice

<u>Introduzione</u>	p. 5
<u>Capitolo 1</u>	
COSTRUIRE, ABITARE, COMUNICARE	p. 10
1.1 Piccola fenomenologia dell'abitare	p. 11
1.2 Abitare come pratica comunicativa	p. 21
1.3 Architettura per immagini	p. 32
<u>Capitolo 2</u>	
MODERNIZZAZIONE E ADDOMESTICAMENTO: la ricostruzione e il nuovo habitus domestico degli italiani	p. 37
2.1 La messa in forma dell'Italia in ricostruzione	p. 37
2.2 Difficoltà di addomesticamento: retaggi neorealistici e periferia	p. 58
2.3 Addomesticati: il cinema meticcio e gli elettrodomestici	p. 72
2.4 La casa empatica: <i>L'uomo di paglia</i> di Pietro Germi	p. 87
<u>Capitolo 3</u>	
DEFLAGRAZIONI IDENTITARIE: la domesticità investita dal boom	p. 98
3.1 Fuori e dentro le case: la costruzione di un'immagine italiana	p. 99
3.2 Le case della commedia: maschera pubblica e miseria privata	p. 111
3.3 La casa moderna: smarrimento esistenziale e design	p. 128
3.4 La casa prigione: <i>Dillinger è morto</i> di Marco Ferreri	p. 145
<u>Conclusione</u>	p. 154

Indice delle illustrazioni p. 157

Filmografia essenziale p. 159

Bibliografia p. 170

a mia madre,
che nelle notti insonni arredava case immaginarie

Introduzione

Questo studio prende origine da una riflessione sul concetto di abitare – nel senso fenomenologico di essere dell'uomo nel mondo – come chiave di lettura della modernità. Per abitare si intende quindi l'esperienza di uno spazio che, attraverso il movimento, viene riconosciuto come proprio; l'abitare risulta essere dunque pratica centrale nel processo di ridefinizione identitaria imposto dalla modernità.

Sulla base della considerazione del movimento come atto percettivo e conoscitivo, e dello spazio come ambiente di esperienza, lo studio si è concentrato sull'analogia tra pratica architettonica e pratica cinematografica. Prendendo le mosse da considerazioni quali quelle messe in campo da Le Corbusier e Ejzenštein nei due rispettivi ambiti di competenza, lo studio ha sviluppato il ragionamento intorno alle dinamiche che accomunano il fatto cinematografico e il fatto architettonico arrivando ad analizzare l'ipotesi di una loro azione e influenza congiunta sull'immaginario dell'Italia alle prese con la modernizzazione.

Il fondamento comune ai due domini risiede per Ejzenštein – come per Le Corbusier – nell'idea di montaggio, ovvero nell'assemblaggio sequenziale dei diversi frammenti visivi in cui è organizzato lo spazio; frammenti che si percepiscono nel corso dello spostamento, della "passeggiata"¹ che mette in moto il movimento percettivo tanto nell'architettura quanto nel cinema.

L'una come l'altro, infatti, possono essere interpretati a tutti gli effetti in quanto media, nel senso proprio di mezzi negoziali che implicano una messa in forma dello spazio e del tempo circoscrivendo un ambiente di esperienza. Questo ambiente è esperito, in entrambi i casi, attraverso il movimento che consente di pensare allo spazio come a un luogo praticato, ovvero – secondo la definizione di

¹ A questo proposito si veda Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano, 2006, nello specifico il paragrafo «Passeggiate filmiche e architettoniche», pp. 54-55.

Michel De Certeau – come a “un incrocio di entità mobili”².

L’idea della mobilità del soggetto come fondante l’esperienza spazio-visuale è concetto proprio della modernità che rafforza la considerazione di architettura e cinema come dispositivi mediali sostanzialmente affini.

La reinvenzione dello spazio attraverso il movimento consente inoltre di pensare all’ambiente esperienziale, tanto architettonico quanto cinematografico, come a un ambiente sostanzialmente narrativo, in cui il coinvolgimento dell’attore/spettatore si attua a livello aptico³, tattile, mobile, polisensoriale. Implicando un movimento fisico e geografico e, al contempo, un movimento emozionale, memoriale, psichico e culturale, l’esperienza architettonica e quella cinematografica, consentono dunque di abbracciare lo spazio⁴ innescando un doppio processo che è conformativo da una parte e rappresentativo dall’altra.

Sulla base di queste riflessioni ha preso corpo l’idea di indagare quella che si è definita come un’operazione di “architettura per immagini”, ovvero, più nello specifico, di individuare le forme del contributo congiunto di architettura e cultura visuale alla configurazione dell’immagine del domestico nei primi due decenni di storia dell’Italia repubblicana. La casa si pone infatti non solo come elemento che contraddistingue l’architettura del XX secolo, ma anche come terreno privilegiato di confronto tra cinema, architettura e immaginario sociale. Soprattutto, la casa si dà come manifestazione esplicita di quella progressiva mobilità che, grazie ai mezzi di comunicazione di massa, l’abitare acquisisce nel passaggio dalla modernità alla postmodernità.

Se, infatti, agli albori della modernità, con l’affermazione

² Michel De Certeau, *L’invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma, 2001, p. 176.

³ Il termine aptico si spiega secondo il suo significato etimologico come “la capacità di entrare in contatto con”; questo particolare scambio di informazioni e sensazioni tra soggetto e ambiente coinvolge due sensi cognitivi, il tatto, che fornisce la consapevolezza degli stimoli che avvengono sulla superficie del corpo, e il senso cinestetico, che fornisce informazioni sulla posizione e sui movimenti del proprio corpo nello spazio. L’introduzione del termine nel campo delle teorie visuali si deve all’idea di spazialità sviluppata da Alois Riegl; il termine sarà ripreso tra gli altri da Walter Benjamin, attento lettore di Riegl, che lo applicherà alla teoria del cinema. A proposito delle teorie antiche tra arte e cinema di veda Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni*, op. cit., pp. 223-234.

⁴ La terminologia specifica è mutuata dal saggio *Costruire, abitare, pensare* in cui Heidegger sistematizza la sua teoria dell’abitare; tradotto in italiano da Gianni Vattimo in, *Saggi e Discorsi*, Mursia, Milano, 1976, pp. 97-108.

dell'appartamento borghese descritto da Benjamin come *intérieur*⁵, era stata sancita una presa di distanza dell'intimità privata del domestico rispetto all'esterno pubblico urbano, con la successiva affermazione della società di massa, l'abitare va incontro a una progressiva mediatizzazione che rimette in discussione il limite tra dimensione privata e dimensione pubblica dell'esistenza.

Cercare di mappare l'evoluzione delle forme simboliche che connotano l'immaginario del domestico nei vari media, consente di individuare il mutare delle pratiche e delle forme culturali sottostanti il processo di ridefinizione di questo limite e di annettere l'immagine nel campo delle azioni proprie di strutturazione dello spazio.

La complessa operazione di mappatura, affronta in questo studio una prima tappa che si concentra sulla ricognizione delle forme specificatamente cinematografiche; il cinema italiano infatti, forte della tradizione familista tipica della cultura nazionale, ama le case in modo particolare, ma non ci sono studi sistematici dedicati a questo tema. Attraverso le case, scenografie del quotidiano che consentono al cinema di mettere in forma il reale (o la sua rimozione), si rilevano emblematici nodi attorno ai quali si è sviluppata la cultura visuale del periodo in oggetto.

Il progressivo approccio ai differenti testi visivi – che qui trova il suo punto di inizio nell'analisi filmica e alcuni spunti di apertura ad altre forme di espressione – mira, attraverso lo studio delle pratiche di scrittura e dell'evoluzione delle forme, a dare conto del clima culturale che favorisce le migrazioni degli elementi formali dell'immaginario della domesticità da un contesto visivo all'altro. I processi di appropriazione, rimediazione e rilocazione che sottostanno a questa migrazione di forme e strutture sono infatti quelli che fanno del paesaggio visuale un ambiente esperienziale complesso. È dunque il domestico stesso ad essere posto in oggetto in questa sede come ambiente, come campo, come territorio di esperienza che è al contempo fisica e immaginaria ma soprattutto mediale.

Come si vedrà nel corso dell'analisi, infatti, la progressiva messa in

⁵ Walter Benjamin, *I «passages» di Parigi*, a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino, 2000, in particolare il capitolo «L'intérieur, la traccia», pp. 223-242.

movimento dell'abitare come pratica dello spazio esistenziale dell'individuo e l'individuazione della casa come spazio immaginario di rappresentazione di questa esperienza mobile, consente di far emergere in particolare l'idea di spazio domestico come ambiente mediale, spazio di comunicazione messo in forma dalle immagini.

Nel primo capitolo si delineano le basi teoriche dello studio affrontando prima una piccola ricognizione fenomenologica sull'abitare che, passando principalmente per Heidegger e Merleau-Ponty, arriva alle teorie architettoniche come quelle di Norberg-Schultz. L'architetto norvegese individua infatti proprio nell'approccio fenomenologico la possibilità di interpretare l'architettura come appropriazione esperienziale del mondo. L'individuo, sulla base del *genius loci* e dello *stimmung* di uno spazio dato, elabora il proprio senso di appartenenza a quello stesso spazio in cui si identifica grazie alla sua qualità figurale. La qualità figurale di un ambiente altro non è che la sua immagine specifica.

Sempre prendendo le mosse dalle teorie fenomenologiche dell'abitare, il primo capitolo sviluppa inoltre la possibilità di assumere lo spazio, soprattutto quello abitativo, come uno spazio che è psichico oltre che fisico. Attraverso l'esercizio dell'immaginazione infatti l'individuo riesce a recuperare il proprio senso di appartenenza al luogo; è questo l'approccio delle teorie di Bachelard che, come avremo modo di vedere, individuano proprio nell'immagine della casa lo strumento preferenziale per un'operazione di topoanalisi⁶. L'approccio topoanalitico intende lo spazio intimo della casa espressamente come immagine, legandolo a un universo immaginario che rivela le dinamiche profonde, memoriali e psicanalitiche, che sottostanno all'essere dell'uomo nel mondo.

Nel primo capitolo infine, si prenderanno in considerazione le interpretazioni della disciplina architettonica come pratica eminentemente comunicativa mettendo in evidenza come, sulla base di queste, si motivi l'interpretazione della casa come spazio esibizionistico e rappresentativo di fondamentale rilievo nella civiltà delle immagini.

Il secondo e il terzo capitolo focalizzeranno invece l'attenzione sulla

⁶ “L'immagine della casa pare diventare la topografia del nostro essere intimo; [...] ha senso assumere la casa come uno *strumento di analisi* per l'anima umana”, Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, op. cit., p. 27.

specifica analisi filmica, cercando di individuare le linee di sviluppo del ruolo della casa nel cinema italiano degli anni Cinquanta e Sessanta. La lettura cinematografica sarà posta in relazione con la parallela evoluzione della disciplina architettonica e urbanistica nell'Italia della ricostruzione prima e del miracolo economico poi, cercando di individuare le dinamiche di interconnessione dell'immaginario cinematografico con la più generale operazione di configurazione dell'ambiente in atto in quegli anni. Abbracciando l'idea di un approccio olistico alla disciplina, si metterà in luce come l'immagine mediatica, e quella cinematografica nello specifico, partecipino in maniera propriamente strutturante e conformativa al processo stesso.

Nel corso delle analisi si vedrà che la questione della domesticità nel cinema italiano di quegli anni si concentra essenzialmente sulla problematica dell'adattamento ambientale passando, nel tempo, dalla focalizzazione neorealistica della casa come miraggio attraverso la declinazione tutta conflittuale della commedia all'italiana fino allo sprofondamento moderno nella concezione della casa come prigionia. Si vedrà inoltre come la rimediazione dell'immagine della casa verrà specificatamente messa in campo dal cinema attraverso una rappresentazione dello spazio domestico che prima adotta le strutture di base dello spazio teatrale per passare poi, gradualmente, a una rielaborazione espressamente cinematografica dello spazio stesso.

Ognuno dei due capitoli si conclude con l'analisi più approfondita di un film (*L'uomo di paglia* di Pietro Germi per gli anni Cinquanta e *Dillinger è morto* di Marco Ferreri per gli anni Sessanta) scelto come esempio paradigmatico della sensibilità dell'epoca rispetto al tema del domestico.

Questa ricerca non sarebbe venuta a compimento senza l'aiuto e il contributo costanti e indispensabili della Prof. Barbara Grespi che ringrazio per il sostegno e l'appoggio sempre fondamentali, non solo nella mia formazione accademica. Un grazie particolare per la consueta disponibilità e la collaborazione indispensabile a Tamara Manco, Daniela Vincenzi, Franca Stagi e Arturo Invernici. Un grazie speciale agli amici che mi hanno aiutato in questi mesi difficili, Elisabetta Cerigioni, Matteo Zambetti, Alessandro Uccelli e Massimiliano Fierro. Infine, grazie alla mia famiglia e a Lorenzo per esserci sempre.

Capitolo 1

Costruire, abitare, comunicare

“In queste pagine, cercheremo di pensare a proposito dell’« abitare » e del « costruire »”. Si apre con questa frase il celeberrimo saggio di Martin Heidegger *Costruire, abitare, pensare*⁷, elaborato fondamentale per la maggior parte delle riflessioni sull’abitare come stato connaturato all’essere dell’uomo.

Prima di procedere alla mappatura dell’immaginario del domestico cinematografico, in questo primo capitolo introduttivo, si cercherà di riassumere sommariamente le prospettive e le angolazioni implicate dalle riflessioni sull’abitare dalla modernità in poi⁸.

Quello dell’abitare è un concetto complesso e ambiguo, quasi sfuggente per le innumerevoli implicazioni che sottende e difficile da definire perché oggetto sfaccettato e multiforme a seconda dell’ambito disciplinare dal quale è stato ed è affrontato. La definizione dell’abitare e l’analisi dello spazio intimo, domestico, privato dell’interno abitativo sono state, infatti, approcciate da un punto di vista filosofico, sociologico, antropologico, psicanalitico, comunicativo oltre che, ovviamente, progettuale e architettonico. Tuttavia la natura ontologica di questo concetto, eterno eppure così intimamente legato alla modernità, sembra fare da sostrato a tutte le letture alle quali questa pratica dell’uomo ha dato impulso.

Uno dei tratti comuni alle diverse letture sembra risiedere

⁷ Il testo della lezione è tradotto in italiano da Gianni Vattimo in Martin Heidegger, *Saggi e Discorsi*, op. cit., pp. 97-108.

⁸ Benché l’interesse per la riflessione filosofica sul tema dell’abitare si possa far risalire in prima istanza al Romanticismo tedesco (basti pensare alle parole di Heidegger su Hölderlin nel saggio dal titolo *Poeticamente abita l’uomo*) quello che interessa in questa sede è piuttosto il legame dell’abitare con la modernità avanzata e, soprattutto, con il periodo che coincide con il delinarsi della cosiddetta “società di massa”; per una panoramica sul tema in epoca precedente si veda Maurizio Vitta, *Dell’abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Einaudi, Torino, 2008, pp. 40-45, in particolare il paragrafo «Abitare il mondo».

nell'interpretazione dell'abitare come intervento dell'uomo sullo spazio, ovvero come pratica connaturata all'essenza stessa dell'essere umano e caratterizzata da un bisogno fondamentale di relazione intersoggettiva e ambientale. Questo significa in sintesi che, attraverso l'abitare, l'uomo si orienta e si riconosce nello spazio riuscendo ad approdare alla propria definizione identitaria.

Abitare è, in questo senso, da intendersi come costruire: mettere in forma cioè lo spazio aprendolo all'orientamento, alla relazione, alla temporalizzazione e attraverso la pratica, trasformarlo in habitat, ovvero in uno spazio relazionale riconosciuto come proprio.

Ma abitare è anche, parallelamente, da intendersi come comunicare: instaurare cioè delle relazioni intersoggettive che si basano sulla dialettica tra il sé e l'altro da sé, tra l'habitus sociale e l'habitus intimo, tra il dentro e il fuori, il pubblico e il privato dell'individuo.

È partendo da queste due accezioni dell'abitare in quanto pratica che cercheremo di vedere come l'architettura, nel senso conformativo e rappresentativo di cui diremo, sia da intendersi come medium: mezzo di strutturazione dello spazio e del tempo e, al contempo, mezzo di definizione di un ambiente di esperienza.

1.1 Piccola fenomenologia dell'abitare

Uno degli approcci fondamentali alle teorie dell'abitare è quello fenomenologico.

Già Maurice Merleau-Ponty in *Fenomenologia della percezione*, pur non dando vita esplicitamente a una teoria dell'abitare, come farà invece Heidegger, si interessa ampiamente al tema come fondante l'esistenza dell'uomo nel mondo e introduce alcuni concetti chiave per la nostra analisi. Uno di questi è il concetto di ancoraggio all'ambiente da parte del soggetto che si lega direttamente all'idea di circoscrizione dell'ambiente come atto determinante per il riconoscimento; il limite dell'ambiente a cui si è ancorati è individuato nell'orizzonte in cui risiede infatti il principio che ordina la definizione identitaria. Altro concetto

fondamentale è quello di movimento come modalità essenziale della percezione spaziale; l'individuo muovendosi, percepisce infatti attraverso il corpo non tanto la sua posizione quanto piuttosto l'assetto della situazione spaziale con cui si sta misurando. Infine il concetto di abitare come pratica comunicativa, elaborato a partire dalle analogie rilevate tra gesto corporeo e gesto verbale, viene sviluppato da Merleau-Ponty in modo del tutto funzionale alla nostra lettura.

In questa teoria dell'esperienza spaziale del mondo da parte dell'uomo, il corpo è l'elemento che legittima l'esperienza stessa: “per me non ci sarebbe spazio se non avessi un corpo”⁹. Come accennato, è proprio attraverso il movimento che il corpo riesce a fare esperienza dello spazio, ad abitare lo spazio protendendosi verso le cose. Poiché infatti “non si deve dire che il corpo è nello spazio, né d'altra parte che è nel tempo” quanto piuttosto che “esso *abita* lo spazio e il tempo”¹⁰, l'abitare diventa la modalità con cui il corpo fa esperienza dello spazio.

È in questo senso che l'abitare può essere inteso, come sarà per Heidegger, in quanto abbracciare e percorrere uno spazio.

Ma l'abitare è pratica tanto ontologicamente determinante in questa prospettiva, che Merleau-Ponty giunge ad estendere il carattere abitativo dell'esperienza spaziale del corpo anche all'esperienza percettiva dello sguardo. Se l'inerire del corpo al mondo rende possibile l'appropriazione dello spazio da parte dell'uomo, attraverso lo sguardo egli approda alla partecipazione intima, all'essenza dell'oggetto guardato; in questo senso, partecipando, lo sguardo si appropria della conoscenza del mondo: attraverso lo sguardo dunque, oltre che attraverso il corpo, l'uomo abita il mondo ¹¹.

La partecipazione del soggetto al mondo, realizzata attraverso la percezione corporea e lo sguardo, genera uno specifico senso di riconoscimento dell'ambiente di cui si fa esperienza e di cui si ottiene conoscenza; a questo ambiente il soggetto si sente ancorato. Quello che si individua come il proprio

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano, 1965, p. 156.

¹⁰ *ivi* p. 194.

¹¹ “Guardare un oggetto significa venire ad abitarlo”, *ivi*, p. 115; a questo proposito dello stesso autore si veda anche *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989.

mondo di appartenenza attraverso la dinamica percettiva legata al movimento¹², è dunque un paesaggio situato, al contempo fisico e psicologico¹³, che può essere letto pertanto come habitat psicogeografico¹⁴.

Poiché l'habitat psicogeografico, inteso come spazio praticato materialmente e virtualmente, attiva una doppia dinamica di appropriazione attraverso il movimento corporeo e attraverso il movimento psicologico¹⁵, Merleau-Ponty elabora anche un'ulteriore distinzione. Quella tra spazio concreto e spazio astratto che così viene argomentata:

“Il movimento astratto scava una zona di riflessione e di soggettività all'interno del mondo pieno nel quale si svolgeva il movimento concreto, sovrappone allo spazio fisico uno spazio virtuale o umano; il movimento concreto è dunque centripeto, mentre il movimento astratto è centrifugo: il primo ha luogo nell'essere o nell'attuale, il secondo nel possibile o nel non essere, il primo aderisce a uno sfondo dato, il secondo dispiega esso stesso il suo sfondo. La funzione normale che rende possibile il movimento astratto è una funzione di proiezione...”¹⁶.

¹² “Considerando il corpo in movimento, risulta più chiaro che esso abiti lo spazio (e del resto il tempo) poiché il movimento non si accontenta di subire lo spazio e il tempo, ma li assume attivamente, li riprende nel loro significato originario”, Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, op. cit., p. 156.

¹³ “Corpo e mente, dopo tutto, non sono due entità separate ma due modi di descrivere la stessa cosa – o meglio lo stesso processo – cioè l'attività situata dell'essere umano-persona”, Tim Ingold, *The Perception of the Environment. Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*, Routledge, London and New York, 2001, p. 171 (traduzione nostra).

¹⁴ Il riferimento alla psicogeografia rimanda naturalmente alle teorizzazioni del movimento situazionista: nel primo numero del bollettino dell'Internazionale Situazionista, pubblicato nel 1958, la psicogeografia viene infatti definita come "studio degli effetti precisi dell'ambiente geografico, disposto coscientemente o meno, che agisce direttamente sul comportamento affettivo degli individui", in Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni*, op. cit., pp. 237-241.

¹⁵ “[...] lo spazio corporeo non è *posizionale*, non è cioè l'ambito reale o logico in cui le cose si dispongono in base a un sistema astratto di coordinate, presupposte da uno spirito geometrico che prescinde da qualsiasi punto di vista, ma è *situazionale*, perché si misura partendo dalla situazione in cui viene a trovarsi il corpo di fronte ai compiti che si propone e alle possibilità di cui dispone. Il corpo, infatti, è l'unico sfondo da cui può nascere uno spazio interno, è il «rispetto a cui» un oggetto può apparire... Lo spazio omogeneo e oggettivo della geometria acquista senso solo partendo dallo spazio orientato del corpo da cui, per astrazione, è stato costruito.”, Umberto Galimberti, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano, 1989, p. 135.

¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, op. cit., p. 166.

Poiché però la rappresentazione visiva “è anch’essa abitata da quella stessa capacità di proiettare uno spettacolo che si manifesta nel movimento astratto e nel gesto di designazione”¹⁷, i tre termini corrispondenti alle formule “rappresentazione visiva”, “movimento astratto” e “tatto virtuale” vengono definiti dallo stesso Merleau-Ponty come nomi differenti di un medesimo fenomeno. Il fenomeno cui fa riferimento è il “movimento di esistenza”.

La manifestazione di questo movimento di esistenza che rende attivo l’essere dell’uomo nel mondo, prende forma all’interno di uno spazio che non è meramente fisico-geometrico né puramente virtuale-psicologico ma è uno spazio che si definisce, piuttosto, come “spazio antropologico”. Appropriandosi, aderendo, conoscendo, abitando questo spazio l’uomo lo fa proprio poiché vi agisce attraverso la propria personale modalità di proiezione.

Lo spazio antropologico si connota dunque come uno spettacolo visibile che il corpo dell’uomo “mette in scena” attraverso il gesto. La funzione della gestualità corporale viene in questo modo ad attivare quelle analogie con la gestualità verbale alle quali si è fatto cenno. Il fine ultimo di entrambi i gesti, è infatti comunicare¹⁸ nel senso della possibilità di recepire e interpretare la gestualità dell’altro. In questa natura relazionale del gesto risiede infatti, o meglio abita, la possibilità dell’individuo di condividere la pratica dello spazio antropologico.

Solo alcuni anni più tardi rispetto alla prima edizione di *Fenomenologia della percezione*, nel 1951, un altro allievo di Husserl, Martin Heidegger tenne a Darmstadt, nell’ambito di un convegno su uomo e spazio, la relazione dal titolo «Costruire, abitare, pensare». Il testo della conferenza verrà dato alle stampe tre anni più tardi, ma già dalla data della conferenza questo breve intervento si

¹⁷ *ivi*, p. 169.

¹⁸ “La comunicazione o la comprensione dei gesti è resa possibile dalla reciprocità delle mie intenzioni e dei gesti altrui, dei miei gesti e delle intenzioni leggibili nella condotta altrui. Tutto avviene come se l’intenzione dell’altro abitasse il mio corpo o come se le mie intenzioni abitassero il suo. Il gesto di cui io sono testimone traccia come il disegno punteggiato di un oggetto intenzionale. Questo oggetto diviene attuale ed è pienamente compreso quando i poteri del mio corpo vi si conformano e combaciano con esso. Il gesto è di fronte a me come un quesito, mi indica certi punti sensibili del mondo, ove mi invita a raggiungerlo. La comunicazione si compie quando la mia condotta trova in questo cammino il suo proprio cammino.”, *ivi*, p. 256.

configura come uno degli assi fondamentali della filosofia heideggeriana, tanto che il suo pensiero sull'abitare ottiene la definizione neologistica di "oikosofia"¹⁹.

La sintesi della teoria dell'abitare sviluppata dal filosofo tedesco sta nella formula divenuta vulgata "l'uomo è in quanto abita"²⁰. Una volta stabilito questo postulato e averlo messo in relazione con il costruire, sulla base di una derivazione etimologica per la quale rimandiamo direttamente al testo²¹, Heidegger si sofferma su un concetto chiave per la nostra lettura ovvero il rapporto tra luogo e spazio e, da questo, quello tra uomo e spazio. L'approdo finale è proprio la definizione del rapporto tra uomo e spazio come abitare pensato come essenza dell'essere dell'uomo stesso nel mondo.

Dopo una dissertazione che distingue tra luogo e spazio individuando il primo come ciò che consente al secondo di ricevere la propria essenza, il filosofo conclude il ragionamento con un'asserzione che esplicita fino a che punto il senso di appartenenza a uno spazio circoscritto e agito sia intimamente correlato con l'essere dell'uomo:

“Che i mortali *sono* vuol dire che, *abitando*, abbracciano spazi e si mantengono in essi sulla base del loro soggiornare presso cose e luoghi. E solo perché i mortali, conformemente alla loro essenza, abbracciano spazi stando in essi, possono anche percorrerli.”²².

Quando Merleau-Ponty poneva il discorso dell'essenza dell'uomo nei termini della partecipazione corporea e visiva al mondo, chiamava in causa il concetto di orizzonte come “ciò che assicura l'identità dell'oggetto.”²³

¹⁹ Si veda in proposito Virgilio Cesarone, *Per una fenomenologia dell'abitare. Il pensiero di Martin Heidegger come oikosofia*, Marietti, Milano, 2008.

²⁰ “L'abitare è il tratto fondamentale dell'essere in conformità del quale i mortali sono”, Martin Heidegger, *Saggi e Discorsi*, op. cit., p. 107.

²¹ Secondo Heidegger il costruire e l'abitare stanno non solo in un rapporto di relazione analogo a quello che intercorre tra il fine e il mezzo, ma il costruire è anche già in se stesso un abitare: “Costruire significa originariamente abitare. Là dove la parola abitare parla ancora in modo originario, essa dice anche fin dove arriva l'essenza dell'abitare. *Bauen* (costruire), *buan*, *bhu*, *beo* sono infatti la stessa parola che il nostro *bin* (sono) nelle sue varie forme... Il modo in cui tu sei e io sono, il modo in cui noi uomini *siamo* sulla terra, è il *Buan*, l'abitare. Essere uomo significa: essere sulla terra come mortale; e cioè: abitare”, *ivi*, pp. 97-98.

²² *ivi*, p. 105.

²³ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, op. cit., p. 114.

Nell'interpretazione heideggeriana l'orizzonte diviene limite, nel senso specifico di ciò che consente allo spazio di definirsi in quanto tale: proprio perché posto entro dei limiti lo spazio riceve la sua essenza²⁴ e può essere sgomberato, liberato, abbracciato, percorso, abitato, in una parola praticato.

I limiti sono dunque ciò che, conferendo a uno spazio la sua essenza, lo rendono una situazione riconoscibile per il soggetto, consentendone l'agibilità e la disponibilità. Se però, secondo Heidegger, è la presenza di luoghi che consente allo spazio di essere disposto entro i propri limiti, è l'erigere luoghi, ovvero il costruire, che diventa atto spaziale fondamentale. Il costruire costituisce inoltre "un far abitare privilegiato"²⁵, in quanto produce luoghi e mette in forma disponibile lo spazio.

È in questo senso che sono da intendersi le opere architettoniche secondo l'architetto norvegese Christian Norberg-Schulz²⁶, che utilizza infatti l'oikosofia heideggeriana come filo rosso lungo il quale sviluppare il suo saggio sulla fenomenologia dell'abitare. Pensando, heideggerianamente, alla consapevolezza poetica come all'essenza dell'abitare²⁷, egli considera la fenomenologia come lo strumento che può contribuire a una riscoperta del mondo da parte dell'uomo: proprio grazie "all'uso del metodo fenomenologico – scrive – si potrà ricominciare a *pensare* le cose e a disvelare la loro *cosità*"²⁸; si potrà cioè recuperare il senso proprio dell'abitare come appropriazione di un mondo di cose attraverso la capacità di recepire e interpretare i significati che esse radunano.

In questo risiede secondo Norberg-Schulz il legame tra architettura e fenomenologia: nella concezione dell'abitare come atto di appropriazione del mondo. Attraverso la fenomenologia, infatti, si potrebbero riacquisire le

²⁴ "[...] il limite non è il punto in cui una cosa finisce ma, come sapevano i greci, ciò a partire da cui una cosa *inizia la sua essenza (Wesen)*", Martin Heidegger, *Saggi e Discorsi*, op. cit., p. 103.

²⁵ *ivi*, p. 106.

²⁶ "Le opere architettoniche sono oggetti di identificazione umana in quanto incarnano significati essenziali, portando in presenza il mondo così com'è". Christian Norberg-Schulz, *L'abitare. L'insediamento, lo spazio urbano, la casa*, Electa, Milano, 1984, p. 19.

²⁷ "[...] è il poetare (*das Dichten*) che, in primissimo luogo, rende l'abitare un abitare. Poetare è l'autentico far abitare (*Wohnenlassen*) [...] Poetare, in quanto far abitare, è un costruire", Martin Heidegger, *Poeticamente abita l'uomo*, in Martin Heidegger, *Saggi e Discorsi*, op. cit., p. 126.

²⁸ Christian Norberg-Schulz, *L'abitare*, op. cit., p. 135.

componenti costitutive della struttura generale dell'abitare perse in seguito agli stravolgimenti dell'età moderna: l'identificazione e l'orientamento. Esse sarebbero però raggiungibili solo attraverso la pratica architettonica che organizza lo spazio e costruisce la forma.

Applicando fenomenologicamente gli strumenti architettonici, ovvero lo spazio organizzato e la forma costruita, si possono erigere dunque luoghi nel senso heideggeriano del termine. Ma lo spazio, benché disposto dall'uomo attraverso l'erezione di luoghi – gli edifici – risulta anche connotato da una sua specifica e congenita “qualità figurale”. Questa qualità corrisponde all'immagine ambientale. La connotazione specifica dell'ambiente è anche ciò che garantisce la possibilità dell'abitare come riconoscimento del sé in quanto appartenente a quello spazio organizzato e messo in forma.

Il concetto di qualità figurale di un ambiente come fattore favorevole all'identificazione introduce anche altri due elementi chiave per la teoria dell'architettura e in particolare per Norberg-Schulz: quello di *genius loci*²⁹ e quello di *stimmung*. L'identificazione, infatti, implica innanzitutto riconoscere e condividere il carattere locale di un luogo, il suo spirito, la sua atmosfera. Assecondandone e rispettandone il carattere proprio, l'individuo si adatta allo spazio specifico; riconoscendone il carattere, l'individuo si orienta all'interno dello spazio fatto proprio. Come vedremo, il concetto di adattamento ambientale, con i relativi conflitti, sarà centrale nella parabola affrontata dal cinema italiano tra gli anni Cinquanta e Sessanta.

Il passaggio di Heidegger che Norberg-Schulz richiama a proposito della questione del limite – benché in una elaborazione leggermente diversa – è quello cui si è accennato rispetto al discorso sull'orizzonte di Merleau-Ponty³⁰. Solo in

²⁹ “Il *genius loci* non è opera dell'uomo, bensì un «astante», qualcosa insomma che sta dinanzi, con l'uomo deve imparare a convivere. Infatti solo allora l'uomo abita”, Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci*, in «Lotus», XVI, n° 13, 1976, p. 61. Su questo concetto si veda nello specifico Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Electa, Milano, 1979.

³⁰ “Il limite non è il punto in cui una cosa finisce ma, come sapevano i greci, ciò a partire da cui una cosa *inizia la sua essenza (Wesen)*. Per questo il concetto è ὄρισμός, cioè limite. Spazio è essenzialmente ciò che è sgombrato, ciò che è posto entro i suoi limiti”, Martin Heidegger, *Costruire, abitare, pensare*, in Martin Heidegger, *Saggi e Discorsi*, op. cit., p. 103. Nel testo di Norberg-Schulz la citazione di Heidegger è così parafrasata: “Un confine non è quello che mette fine – dice Heidegger – ma come già intendevano i greci, il confine è il dove del principio della

uno spazio delimitato, sgomberato e connotato da una sua specifica qualità figurale quindi l'individuo si riconosce, si identifica e si orienta: abita.

Il limite è perciò condizione necessaria all'abitare³¹, sia esso inteso in senso collettivo, in senso pubblico o in senso privato. Riferendosi all'abitare come pratica, l'architetto norvegese opera, infatti, questa distinzione in tre possibili declinazioni: l'abitare collettivo, che ha come teatro l'insediamento e ha come fondamento la necessità sociale dell'individuo di incontrare altri individui e scambiare con essi esperienze, sentimenti, conoscenze; l'abitare pubblico, il cui teatro è l'edificio pubblico e il cui fondamento sono l'accettazione e la condivisione di alcuni valori comuni; e infine l'abitare privato, il cui teatro è ovviamente la casa e il cui fondamento è la delimitazione di una porzione di mondo personale.

In ognuna di queste modalità di espressione dell'abitare abbiamo a che fare con un luogo cioè con uno spazio configurato che si definisce, più nello specifico, come interno. Abitare è infatti sempre e comunque praticare un interno dotato di un'immagine strutturata. Non si tratta di uno spazio chiuso: lo spazio architettonico, infatti, non è mai chiuso. Anche se definito lo spazio architettonico "è piuttosto un circoscritto-aperto, uno spazio delimitato e insieme aperto, aperto all'accoglienza, all'insediamento e al gesto umano"³². L'interno è dunque da intendersi come spazio conformato e praticato, uno spazio di relazione che si crea laddove si delimiti un vuoto, si racchiuda una porzione di spazio attraverso una cesura della continuità spaziale. È questa la definizione di Bruno Zevi che

presenza di una forma", in Christian Norberg-Schulz, *L'abitare*, op. cit., p. 27.

³¹ "La casa è un problema di limiti (come del resto quasi ogni altro dell'esistenza). Ma la definizione dei limiti è un problema di cultura e proprio a esso si riconduce la casa (come, infatti, gli altri dell'esistenza)", Ernesto Nathan Rogers, *Programma: Domus, la casa dell'uomo*, in «Domus» n. 205, gennaio 1946, pp. 2-3.

³² Gianni Ottolini, *Forma e significato in architettura*, Laterza, Roma e Bari, 1996, p. 8. Si noti per inciso come il ricorrere del termine gesto nel passaggio citato riporti istintivamente il pensiero alla gestualità qualificante lo spazio antropologico di Merleau-Ponty. Non a caso infatti Ottolini prosegue così nel testo: "Nel termine spazio e nella genesi dell'architettura si pone un atto di qualificazione e di donazione di senso. Esso nasce col gesto dell'uomo, che è sempre atto relazionale: con se stessi, con gli altri, col mondo. [...] «Gesto» equivale a «nascita dello spazio». Diciamo gesto, e non azione o funzione, che termini neutrali, privi di soggetto e figura, perché è parola che meglio coinvolge la corporeità di chi opera e insieme il manifestarsi materiale e figurale di un'intenzione, dei suoi fondamenti di pensiero e di emozione. [...] Il coinvolgere, attraverso la dinamica del gesto, la corporeità di chi abita, conoscerne così sostanzialmente lo spazio architettonico, fa sì che si possa dire che non c'è architettura se non ci sta il corpo dell'uomo ovvero se in essa la vita umana non può svolgersi, in senso specifico", p. 12.

individua proprio nello spazio interno così concepito, l'essenza dell'architettura³³.

Approcciare il concetto di abitare attraverso la fenomenologia, implica una riflessione anche sugli scritti che, appena qualche anno più tardi dello stesso Heidegger, Gaston Bachelard dedica proprio alla fenomenologia dello spazio e, più nello specifico, alla poetica dello spazio domestico. La sua lettura, che si muove sempre in stretta interconnessione con la psicanalisi, troverà significativi riscontri, come avremo modo di mettere in evidenza, nell'idea dell'immagine cinematografica della casa come teatro della rappresentazione del sé.

Lo spazio dell'abitare privato, viene infatti assunto da Bachelard come chiave di accesso a un altro tipo di interno, quello dell'intimità psichica dell'individuo³⁴. L'immagine della casa diventa pertanto strumento per una "topografia dell'intimo": integrando pensieri, ricordi e sogni, attraverso la *rêverie*, la casa sintetizza e proietta l'immaginazione intima del suo abitante.

La *rêverie* – nel senso dello stato di coscienza che consente l'esercizio concreto dell'immaginazione – è uno strumento di coesione delle facoltà immaginarie dell'uomo; grazie alla *rêverie* l'uomo riesce infatti a muoversi lungo un percorso fatto di immagini psichiche, che gli consentono di recuperare il proprio senso di appartenenza ai luoghi e di interpretare l'abitare come una replica immaginaria del costruire. Ma la funzione di queste immagini non è puramente psichica. Queste immagini, incise dall'immaginazione nella nostra memoria, permettono all'individuo di passare dal piano del vissuto a quello dell'immaginazione; in questo modo le immagini stesse possono essere vissute direttamente considerandole avvenimenti della vita³⁵.

Lo spazio posto in essere da Bachelard come abitato e indagato attraverso

³³ "È lo spazio interno, lo spazio che ci circonda e ci include, che dà il là nel giudizio su un edificio, che forma il sì o il no di ogni sentenza estetica sull'architettura; [...] l'architettura non è solo arte, non è solo immagine di vita storica o di vita vissuta da noi e da altri; è anche e soprattutto l'ambiente, la scena ove la nostra vita si svolge", Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino, 2000, p. 30.

³⁴ "Non solo i nostri ricordi, ma anche le nostre dimenticanze sono «alloggiate», il nostro inconscio è «alloggiato», la nostra anima è una dimora e, ricordandoci delle «case» e delle «camere», noi impariamo a «dimorare» in noi stessi.", Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari, 1999, p. 28. Sulla specifica questione della casa come specchio psicanalitico si vedano anche: Claire Cooper Marcus, *House as a Mirror of Self: Exploring the Deeper Meaning of Home*, Comari Press, Berkeley, 1995; Mihaly Csikszentmihalyi and Eugene Rochberg-Halton, *The Meaning of Things: Domestic Symbols and the Self*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981.

³⁵ Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, op. cit., p. 59.

la *rêverie* è dunque da considerarsi uno spazio al contempo fisico e psichico del tutto analogo allo spazio antropologico postulato da Merleau-Ponty. Esso è però anche uno spazio conformato, delimitato, strutturato dalle immagini: un interno da abitare come quello teorizzato da Norberg-Schultz.

L'idea dell'interno come caratterizzato da una doppia natura di condizione spaziale e di immagine è alla base delle analisi cinematografiche e visuali di questo studio; la spazialità dell'interno non può infatti essere ridotta a una questione di pura tridimensionalità fisica dello spazio, legata unicamente alla sua origine progettuale, ma deve necessariamente includere le immagini come fattore generativo e strutturante specifico³⁶.

Lo stesso Bachelard nella sua evocazione dell'immagine della casa natale, propone uno schema di esplorazione dello spazio memoriale del vissuto proprio sulla base di una ricostruzione delle immagini psichiche di quello spazio. L'immaginare la propria casa secondo il suo sviluppo verticale – polarizzata nella dialettica tra cantina e solaio – consente all'individuo di ripercorrerne le stanze e di localizzarvi il proprio vissuto orientandosi all'interno di essa grazie al riconoscimento che le immagini stesse hanno innescato. L'individuo, nello spazio della casa natale messo in forma attraverso le immagini psichiche, riconosce il proprio ambiente e vi colloca la propria esperienza.

Nella sua lettura dell'abitare come attività dell'immaginazione, Bachelard osserva anche che il limite che circonda lo spazio riconosciuto come interno, fissa al contempo l'essenza di un esterno. In funzione del secondo, che si estende alieno e spaventevole, il primo si dà come concentrato e rassicurante.

La relazione che si instaura tra l'al-di-qua e l'al-di-là del limite viene posta in essere da Bachelard come una vera e propria lotta: un confronto doloroso e lacerante in cui identità e alienazione interagiscono vacillanti accarezzando la continua possibilità di trasformarsi nel proprio opposto. Dentro e fuori si configurano pertanto come due modalità immaginative in rapporto di interdipendenza, due dimensioni separate ma anche messe in comunicazione da un *limen* mobile.

³⁶ A questo proposito si veda Charles Rice, *The Emergence of the Interior. Architecture, Modernity, Domesticity*, Routledge, London and New York, 2007, in particolare il paragrafo «Recognizing the interior: Space and Image», pp. 94-111.

Poiché la casa, interpretata in questa prospettiva dialettica, diventa anche lo strumento grazie al quale l'individuo fronteggia la vastità imponderabile dell'universo, il limite mobile assume, per Bachelard, la forma metaforica della porta come "cosmo del socchiuso"³⁷. Dalla porta stessa si origina una *rêverie* in cui si accumulano desideri, tentazioni, proiezioni immaginarie che costituiscono l'universo simbolico, spaventoso e insieme attraente, della soglia.

1.2 Abitare come pratica comunicativa

La tensione dialettica tra interno ed esterno, "nucleo vitale"³⁸ dell'abitare, configura dunque la pratica stessa come eminentemente relazionale. Il luogo architettonico, edificato come un sistema di superfici che fungono da limite, mette infatti in relazione il dentro con il fuori, mediando le due funzioni basilari dell'abitare dell'uomo. Gli elementi costitutivi esterni assolvono infatti alla funzione rappresentativa pubblica, mentre le volumetrie interne consentono di rispondere alla funzione intima privata.

Organizzando lo spazio e mettendolo in forma, il luogo architettonico (che nell'edificio ha la sua conformazione più esplicita) mette dunque in movimento lo spazio esistenziale dell'individuo, conferendogli una specifica attitudine comunicativa attraverso la mediazione del rapporto dentro-fuori. In questo senso il luogo architettonico può essere letto come medium e l'architettura come linguaggio.

La considerazione dell'architettura come linguaggio apre un fronte di dibattito teorico in cui l'approccio fenomenologico dialoga con quello semiologico.

Lo stesso Norberg-Schultz offre un'ampia trattazione dell'architettura come linguaggio facendo sempre riferimento ad Heidegger e, nello specifico, alla definizione di linguaggio come "dimora dell'essere"³⁹.

³⁷ Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, op. cit., p. 257.

³⁸ Maurizio Vitta, *Dell'abitare*, op. cit., p. 156.

³⁹ Norberg-Schultz fa riferimento specifico a Martin Heidegger, *La dottrina di Platone sulla verità. Lettera sull'umanesimo*, Società Editrice Internazionale, Torino, 1975.

Il linguaggio, e anche quello architettonico, non è per l'architetto norvegese soltanto una struttura culturalmente determinata ma conserva una fondamentale base esistenziale. Come la creazione poetica infatti, anche quella architettonica "mette in opera la verità" nel senso che presentifica, svela, l'essere del mondo, e lo fa attraverso la sua qualità figurale.

Il linguaggio architettonico è dunque il mezzo attraverso il quale la forma costruita acquisisce la sua qualità figurale. In questo consiste la capacità comunicativa dell'architettura, non nella riduzione dei suoi elementi costitutivi a segni, ma nella manifestazione dei rapporti che sussistono, in termini heideggeriani, tra "cielo" e "terra"⁴⁰.

Se questa prospettiva evita di ricondurre gli elementi del linguaggio architettonico alla pura analogia con il segno, l'approccio semiologico alla disciplina postula invece che l'architettura, proprio sulla base della sua fondamentale funzione comunicativa, possa essere considerata a tutti gli effetti come un sistema linguistico fatto di segni. Questo ambito di ricerca ha avuto notevole seguito in Italia coinvolgendo a vario livello diverse personalità tra cui l'architetto e teorico napoletano Renato De Fusco⁴¹.

Accogliendo la definizione di De Saussure che vuole la semiologia come "scienza che studia la vita dei segni nel quadro della vita sociale"⁴² e abbracciandone i precetti metodologici, De Fusco definisce il segno architettonico come un sistema dialettico articolato in significato e significante che ha come fine quello di delimitare un'entità spaziale funzionale e comunicativa⁴³.

⁴⁰ "L'abitare ci appare in tutta la sua ampiezza quando pensiamo che nell'abitare risiede l'essere dell'uomo, inteso come il soggiornare dei mortali sulla terra. Ma «sulla terra» significa già «sotto il cielo» [...] C'è un'unità originaria entro la quale i Quattro, terra e cielo, i divini e i mortali, sono una cosa sola", Martin Heidegger, *Saggi e Discorsi*, op. cit., p. 99.

⁴¹ A proposito della semiologia dell'architettura si vedano almeno: Italo Gamberini, *Analisi degli elementi costitutivi dell'architettura*, Coppini, Firenze, 1961; Giovanni Klaus Koenig, *Analisi del linguaggio architettonico*, Libreria Ed. Fiorentina, Firenze, 1964; Umberto Eco, «La funzione e il segno (Semiologia dell'architettura)», in *La struttura assente*, Bompiani, Milano, 1968; Umberto Eco, *Le forme del contenuto*, Bompiani, Milano, 1971; Renato De Fusco, *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Laterza, Roma e Bari, 1973; Giuliano Maggiora, *Architettura come linguaggio*, Medicea, Firenze, 1979.

⁴² Ferdinand De Saussure, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma e Bari, 2005, p. 26.

⁴³ Lo spazio architettonico è "[...] l'unità dialettica di un vaso abitabile (significato) e di un involucro (significante) che lo delimita. Si tratta in sostanza di uno spazio interno, comunque definito, e di un volume, una serie di muri o quant'altro che delimita quello spazio, che rende

L'invaso corrisponde al significato in quanto ragion d'essere funzionale di ogni ambiente architettonico, mentre l'involucro corrisponde al significante in quanto componente materiale del segno.

Il confronto teorico sull'applicazione della semiologia all'architettura si sviluppa e articola secondo diverse prospettive; esse si legano da una parte al tradizionale dibattito che oppone i sostenitori del primato della forma a quelli della funzione, dall'altra al dibattito che si sviluppa invece intorno al problema della polisemia dei sistemi segnici visuali – in generale e di quello architettonico in particolare – rispetto a quelli puramente linguistici. Al di là delle posizioni specifiche dei vari teorici, l'approdo di queste dissertazioni semiolinguistiche che qui interessa è la formulazione di una serie di analogie tra l'architettura e i mezzi di comunicazione di massa⁴⁴.

L'architettura viene presa in considerazione nell'ambito di quei sistemi comunicativi precedenti ai mezzi di comunicazione di massa che hanno contribuito direttamente alla loro produzione. Secondo l'ipotesi argomentata da De Fusco infatti, le analogie tra i due sistemi comunicativi non risiedono tanto nell'interpretazione dall'architettura come medium quanto piuttosto nell'individuazione di manifestazioni architettoniche del tutto assimilabili a quelle dei moderni media. Questa possibilità troverebbe origine nella natura stessa dell'architettura, che si articola in una componente conformativa – il cui scopo è quello di pianificare il territorio configurandolo e conformandolo secondo le

l'intero segno (una stanza, un cortile, uno spazio in ogni caso delimitato) un'entità funzionale e comunicativa. Significato e significante, invasore e involucro hanno evidentemente un rapporto dialettico", Renato De Fusco, *Architettura come mass medium. Note per una semiologia architettonica*, Dedalo, Bari, 2005, p. 158.

⁴⁴ L'interesse per questo tipo di approccio alla disciplina architettonica si sviluppa soprattutto in Italia proprio intorno alla figura dell'architetto napoletano Renato De Fusco e alla rivista specializzata in architettura, design e arti visive che lui stesso fonda e dirige «Op. cit.». Il primo saggio dal titolo *Architettura come mass medium* in cui l'architetto affronta teoricamente una lettura mass mediatica dell'architettura è tuttavia pubblicato sulla rivista fondata e diretta da Bruno Zevi «L'architettura, cronache e storia», n° 4, 1965 [l'articolo è pubblicato anche in Renato De Fusco, *Dentro e fuori l'architettura. Scritti brevi (1960-1990)*, Jaca Book, Milano, 1992, pp. 29-40]. Sul tema De Fusco ritornerà nel 1967 con il volume *Architettura come mass medium. Note per una semiologia architettonica*, (oggi disponibile in edizione riveduta del 2005) e di nuovo nel *Trattato di architettura*, Laterza, Roma e Bari, 2001, pp. 246-57. Negli anni la rivista «Op. cit.» conserva comunque una particolare attenzione per il tema con la pubblicazione di articoli quali: Giulio Carlo Argan, Rosario Assunto, Bruno Munari, Filiberto Menna, *Architettura e cultura di massa*, n° 3 maggio 1965; Renato De Fusco, Giovanni Mottura, *Artisticità dei mass media*, n° 8 gennaio 1967; Agata Piromallo Gambardella, *L'immaginario nella cultura di massa*, n° 47 gennaio 1980.

esigenze socio-economiche, geografiche ed ecologiche imposte dalla società – e una componente rappresentativa – il cui scopo è quello di tradurre a livello simbolico i significati comunicativi della cultura di massa.

L'architettura, pur non nascendo dunque specificatamente come mass medium, riesce però, grazie a questa sua doppia predisposizione, ad avvicinarsi alla natura dei media di massa facendone propri i due caratteri fondamentali: la tendenza a presentificare il proprio essere e quella a tecnologizzare la propria natura⁴⁵. Secondo De Fusco infatti, in architettura come nei media di massa, “ogni forma nasce dalla moderna tecnologia, tende a essa o finge di derivarvi”; in questa prospettiva anche il progressivo spostamento verso l'esclusivo calcolo delle esigenze di consumo immediato e la conseguente perdita del carattere di emergenza, si giustifica in funzione dell'adozione delle logiche della società di massa. Mettendo in discussione tanto i riferimenti temporali al passato quanto le tradizionali funzioni religiose o civiche degli edifici, l'architettura perderebbe così ogni “riferimento indicativo di valore”⁴⁶, cedendo alla legge del consumo e assestandosi sulla dinamica ripetizione-proiezione di formule rassicuranti tipica dei mass media.

Questa conclusione non è però una condanna del processo di “consumizzazione” cui va incontro la disciplina architettonica; si tratta piuttosto di inserire l'architettura, e quella dello spazio domestico in particolare, in quel processo che, appena qualche anno prima, Edgar Morin aveva descritto come declinazione “fluttuante” della noosfera⁴⁷. Con questa espressione si intendeva

⁴⁵ Trattando della tendenza a presentificare tipica dei mass media De Fusco cita Umberto Eco: “I mass media incoraggiano un'immensa informazione circa il presente (riducono nei limiti di una cronaca attuale sul presente anche le eventuali riesumazioni del passato) e intorbidiscono perciò ogni coscienza storica”, Umberto Eco, *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano, 1964, p. 39, citato in Renato De Fusco, *Trattato di architettura*, op. cit., pp. 247-248. A proposito del processo di progressiva tecnologizzazione dei mass media l'architetto cita invece il sociologo americano Bernard Rosenberg: “Se si può avanzare una formulazione (in forma di ipotesi) questa potrebbe essere che la moderna tecnologia è la causa necessaria e sufficiente della cultura di massa. Né il carattere nazionale, né le condizioni economiche, né il sistema politico hanno un valore determinante in questo fenomeno”, in AA.VV., *Mass Culture: The Popular Art in America*, The Free Press, New York e Collier-Macmillan, London, 1957, p. 12, citato in Renato De Fusco, *Architettura come mass medium*, op. cit., p. 68 e 61.

⁴⁶ Renato De Fusco, *Dentro e fuori l'architettura. Scritti brevi (1960-1990)*, op. cit., pp. 29-40.

⁴⁷ Edgar Morin, *L'industria culturale. Saggio sulla cultura di massa*, Il Mulino, Bologna, 1963, p. 30.

identificare nello specifico l'entrata massiccia della vita privata e della cultura del quotidiano nel circuito commerciale e industriale che si era manifestata progressivamente nel secondo dopoguerra.

La diffusione repentina di nuove merci legate alla costruzione di un immaginario del quotidiano – merci umane perché “spacciano al minuto parvenze di umanità”⁴⁸ – non solo rivoluziona l'assetto sociale e culturale dell'occidente capitalistico ma si inserisce in posizione centrale rispetto alla “dialettica produzione-consumo”⁴⁹ che organizza in modo totalizzante la dinamica di funzionamento della società di massa.

La nuova posizione cardine assunta dal quotidiano coinvolge dunque anche l'architettura che procede verso quella progressiva consumizzazione sottolineata da De Fusco. In questo contesto lo spazio domestico assume naturalmente un ruolo guida nell'elaborazione di una strategia di mercificazione del quotidiano. Una strategia che passa innanzitutto per l'elaborazione di un immaginario visuale della casa rispetto al quale i mezzi di comunicazione di massa assumono un ruolo fondativo. Non solo perché pubblicità, cinema e televisione in modo specifico contribuiscono a designare lo spazio domestico come elemento proprio di quel processo di massificazione del sentire comune⁵⁰ che intorno alla metà del secolo scorso raggiunge il culmine. Ma anche perché la casa diventa – come vedremo meglio a breve – centro nevralgico di trasmissione e ricezione mediatica, ridefinendo, anche grazie all'apporto determinante⁵¹ delle immagini, la propria natura di interno.

Se i mezzi di comunicazione di massa contribuiscono all'annessione del quotidiano all'universo merceologico⁵² – fin dall'epoca delle grandi esposizioni

⁴⁸ *ibidem.*

⁴⁹ *ivi*, p. 75.

⁵⁰ “Non sono mezzi per la massa, al servizio della massa; sono i mezzi della massa, nel senso che la costituiscono come tale, come sfera pubblica del consenso, dei gusti e del sentire comuni”, Gianni Vattimo, *La fine della modernità*, Garzanti, Milano, 1999, p. 63.

⁵¹ “L'interno è costituito da e riconosciuto attraverso la relazione tra immagine e spazio. [...] L'interno non è solo rappresentato dalle immagini, ma è invero costituito attraverso una dinamica di trasmissione e ricezione delle immagini stesse”, Charles Rice, *The Emergence of the Interior*, op. cit., p. 118 (traduzione nostra).

⁵² “Lo sviluppo delle forze produttive ha distrutto i sogni e gli ideali del secolo scorso, prima ancora che fossero crollati i monumenti che li rappresentavano. [...] Comincia l'architettura come costruzione tecnica. Segue la riproduzione della natura nella fotografia. La creazione fantastica si prepara a diventare pratica come grafica pubblicitaria. La letteratura si sottomette al

universali⁵³ – l’origine della questione dello spazio domestico come interno risale a un fenomeno pre-moderno: la nascita dell’*intérieur* come spazio privato e manifestazione borghese.

È con Luigi Filippo che secondo Benjamin⁵⁴ l’uomo privato fa irruzione sulla scena storica. In quel momento lo spazio privato, *l’intérieur*, acquista un significato nella sua stessa opposizione allo spazio lavorativo, al *comptoir*. Le due sfere restano a distanza trovando la propria ragion d’essere nel meccanismo di complementarità che le lega e i rispettivi ambienti si fanno sintomo della condizione dell’uomo borghese ottocentesco, quando l’identità di classe è costruita separando la facciata pubblica dall’intimità dell’interno privato. *Comptoir* e *intérieur* si danno come spazi organizzati in successione che progressivamente allontanano l’individuo dalla rappresentatività della dimensione pubblica per offrirgli invece il ritiro intimo del privato: quella “custodia” in cui Benjamin individua la funzione principe dell’*intérieur*, lo spazio intimo in cui affiorano le tracce dell’esistenza quotidiana.

Se i concetti di *intérieur* e di uomo privato nascono come pre-moderni, l’idea di domesticità come tensione tra la dimensione pubblica e quella privata dell’esistenza si attesta come peculiare della modernità. Il concetto di spazio domestico come spazio stabile, organico, di riconoscimento si oppone infatti a quello di spazio pubblico urbano come spazio frammentario, concitato, discontinuo, alieno. Proprio in questa nuova tensione moderna, l’*intérieur* borghese ottocentesco entra in crisi, quando cioè l’abitare come pratica connaturata all’essere dell’uomo si trova a dover fronteggiare la rivoluzione della modernità⁵⁵.

La crisi prende corpo, secondo Benjamin, a fine Ottocento, con il *liberty*,

montaggio nel *feuilleton*. Tutti questi prodotti sono in procinto di trasferirsi come merci sul mercato.” Walter Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 1995, p. 160.

⁵³ A questo proposito si veda Walter Benjamin, *I «passages» di Parigi*, op. cit., in particolare il capitolo «Esposizioni, pubblicità, Grandville», pp. 179-211.

⁵⁴ A questo proposito si veda *ivi* il capitolo «L’intérieur, la traccia», pp. 223-242.

⁵⁵ “Se isoliamo i valori che comprendono la nozione di domesticità – la separazione dal luogo di lavoro, la privacy, il comfort, la focalizzazione sulla famiglia – scopriamo che ciascuno di questi è stato identificato dagli storici come una caratteristica peculiare della modernità. La domesticità, insomma, è un fenomeno specificatamente moderno, un prodotto della confluenza dell’economia capitalistica, delle svolte tecnologiche e della nozione illuministica di individualità”, Christopher Reed, *Not at Home. The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*, Thames and Hudson, London, 1996, p. 7 (traduzione nostra).

che cercando la completa corrispondenza estetico-funzionale tra interno ed esterno pensa all'edificio come pura rappresentazione scenica; quando cioè "l'idea dell'*intérieur* come spazio di rifugio collassa sotto il peso dell'illusione di una vita artistica nell'interno stesso"⁵⁶.

Questo passaggio fondamentale che affronta l'*intérieur* a cavallo del secolo è quello che ridefinisce la domesticità stessa. Se lo spazio architettonico urbano è rivoluzionato dalla serialità, dal dinamismo, dalla frammentarietà introdotti dalla civiltà delle macchine – quel "sempreuguale" di cui parla lo stesso Benjamin – nello spazio abitativo, minato come abbiamo visto nella sua natura di isola stabile e privata, l'architettura individua una via specifica per l'elaborazione degli impulsi della modernità.

Con il Movimento Moderno l'architettura guarda infatti alla casa con un'attenzione nuova⁵⁷, legando il suo ruolo direttamente allo sviluppo della città e concependo la progettazione abitativa in modo inscindibile dalla pianificazione urbanistica.

Inoltre la sequenzialità e la dinamicità che qualificano gli spazi dell'ambiente urbano moderno implicano un rivolgimento più generale del modello spaziale che coinvolge anche lo spazio abitativo.

Alla stregua delle vetrine che animano le vie cittadine, della fotografia che svela la sequenzialità del movimento, e naturalmente del cinema che indaga le potenzialità emotive della transitorietà delle immagini, il nuovo modello spaziale che si propone alla percezione dell'individuo urbano non trova un punto prospettico centrale fisso, ma si basa su una concezione mobile, data dal divenire e dal flusso continuo degli stimoli. Il rivolgimento delle condizioni spaziali in cui è immerso l'individuo nella moderna realtà urbana ha dunque proprio nell'azione sociale dei media una delle sue cause determinanti⁵⁸.

⁵⁶ Charles Rice, *The Emergence of the Interior*, op. cit., p. 18 (traduzione nostra).

⁵⁷ "Per gli architetti, la casa ha il fascino dell'esperimento. In situazioni più ridotte, compatte e controllate, diventa infatti possibile congetturare. La casa diventa allora un laboratorio di idee.", Beatriz Colomina, *The Exhibitionist House*, in Aa. Vv., *At the End of the Century: One Hundred Years of Architecture*, Harry N. Abrams, Los Angeles, 1998, p. 128 (traduzione nostra).

⁵⁸ "L'architettura moderna è un mezzo di comunicazione; non è cioè semplicemente una serie di edifici nelle strade, ma viene anche costruita come immagine nelle pagine delle riviste e dei giornali. [...] I media hanno trasformato l'architettura in immagine da diffondere nel mondo", Beatriz Colomina, *Media as Modern Architecture*, in Anthony Vidler, *Architecture between*

È proprio questo il punto forte delle teorie moderniste di Le Corbusier. Il modello sostanzialmente comunicativo proposto da Le Corbusier e l'uso specifico fatto dall'architetto della fotografia e delle immagini diffuse dai media come nuovi modelli di strutturazione dell'immaginario spaziale è rivelato fin dall'impostazione grafica dei suoi testi dell'epoca. Nei montaggi di *Vers un architecture* (1923) o nel *found footage* che raccoglie locandine, pubblicità, manifesti, cartoline in *L'art decoratif d'aujourd'hui* (1925) per esempio, appare chiaro come la rimediazione dell'immagine trovata, il suo metterla in movimento attraverso questa operazione sia alla base del rivolgimento in atto nella percezione spaziale moderna⁵⁹.

L'elemento propriamente architettonico attorno al quale prende forma la concezione spaziale moderna secondo Le Corbusier è la finestra. La finestra, come la fotografia, delimita infatti un *frame*, un frammento che ritagliando una porzione di spazio ne costruisce il significato rispetto a ciò che dall'inquadratura è invece escluso. Mettendo in successione questi frammenti, come avviene in modo esplicito nella *fenêtre en longueur* pensata dall'architetto, l'esperienza dello spazio risulta profondamente rivoluzionata: trascendendo la funzione basilare di illuminazione e aerazione, questa finestra, associando la trasparenza e la sovrapposizione alla sequenzialità, si avvia a rappresentare una complessa e dinamica messa in relazione del dentro con il fuori.

Non più risolto nell'equazione dentro-privato/fuori-pubblico, questo spazio frammentato e sequenziale richiama in causa anche la questione del riconoscimento del sé: come la percezione del limite che si fa labile e permeabile grazie alla continuità e alla sequenzialità, anche l'identità dell'individuo, nella città moderna, diventa frammentata, mobile, non un'acquisizione ma un processo in continuo divenire che si adegua ai modi discontinui e mobili della comunicazione di massa.

Spectacle and Use, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, 2008, p. 59 e 67 (traduzione nostra).

⁵⁹ "L'architettura moderna diventa moderna non solo attraverso l'uso del vetro, dell'acciaio o del cemento armato, come si è soliti considerare, ma proprio attraverso il confronto con il nuovo apparato tecnico dei mass media: la fotografia, i film, la pubblicità, le pubblicazioni e così via", Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, MIT Press, Cambridge and London, 1994, p. 73 (traduzione nostra); oltre a questo volume, dello stesso autore, si veda *Le Corbusier and Photography*, in «Assemblage», n°4, 1987.

Interrogarsi sulla mobilità del limite tuttavia non significa negare la presenza di un'identità intima e di un'identità pubblica dell'individuo quanto piuttosto cercare di capire quali siano le nuove modalità di negoziazione di questo equilibrio.

Le Corbusier stesso nello sviluppo della cosiddetta *unité d'habitation*, elabora, in nome del funzionalismo più spinto, una ridefinizione dello spazio privato della casa. La questione dell'abitare infatti, secondo l'architetto, non è stata risolta fino all'epoca moderna perché non è mai stata posta nei termini corretti delle reali esigenze dell'individuo. La casa non deve essere pensata come un deposito ma come lo spazio per l'essenziale. In questo senso, per giungere all'estrema pianificazione razionale e funzionale dello spazio abitativo, la casa deve essere investita dal processo di standardizzazione seriale. Solo in questo modo, diventato taylorianamente *machine à habiter*⁶⁰, la casa può rispondere alla fondamentale funzione sociale che ha in carico. In quanto cellula base del sistema sociale, la casa spogliata di ogni orpello retorico, diventa dunque manifestazione pura della sua funzione. La trasparenza⁶¹ si pone pertanto come limite impalpabile tra pubblico e privato la cui negoziazione risulta, di conseguenza, investita da una nuova modalità di continua discussione⁶². In questo senso si è parlato di anti-

⁶⁰ «La casa, in effetti, è come una fabbrica dove tutto deve essere disposto e ordinato con lo scopo di ottenere dall'insieme degli organi il massimo rendimento economico», Pierre Bourdieu «Urbanisme», «La construction moderne», 3 aprile 1921, citato da Georges Teyssot, *L'invenzione della casa minima*, in Philippe Ariès e Geroges Duby, *La vita privata. Il Novecento*, Laterza, Roma e Bari, 1988, p. 208; si veda l'intero paragrafo «La casa e la città nell'epoca della loro riproducibilità tecnica», pp. 207-215. Per una panoramica anche bibliografica sulla taylorizzazione dello spazio architettonico si veda Anthony Vidler, *Space, Time and Movement*, in Aa. Vv., *At the End of the Century: One Hundred Years of Architecture*, op. cit., in particolare il paragrafo «The Taylorization of Space» pp. 112-116.

⁶¹ Sul tema della trasparenza si ricordi il lavoro di un regista molto legato alle teorie architettoniche di Le Corbusier come Sergej Ejzenštejn; nello sviluppo del suo progetto *Glass House*, Ejzenštejn partendo appunto dalla trasparenza architettonica del grattacielo di vetro riflette sul rapporto tra trasparenza e opacità della visione. «Il vetro diventa la materia attraverso cui immaginare una nuova costruzione, l'edificio capace di mettere in atto la visibilità totale (la libertà e la conoscenza totali). L'edificio stesso non è più semplicemente il luogo dell'abitare, ma diventa il dispositivo attraverso cui ridisegnare ruoli e comportamenti sociali», Daniele Dottorini, *Glass House. L'opacità del cinema*, in «Fata Morgana», n° 3, settembre-dicembre 2007, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, p. 47. Per una panoramica bibliografica sul tema della trasparenza come metafora della modernità si veda più in generale il numero monografico della rivista.

⁶² «La casa del ventesimo secolo è caratterialmente esibizionista. Non è semplicemente progettata per la pubblicazione o per la fotografia. Piuttosto è concepita assecondando nuove forme di esposizione, nuove forme di esibizione, nuove forme di trasparenza. La casa moderna è fortemente condizionata dal fatto che è tanto costruita attraverso i media quanto infiltrata dai media stessi. Sempre in mostra, essa è dunque diventata completamente esibizionista», Beatriz

domesticità dell'avanguardia architettonica, proprio perché essa si pone, con Le Corbusier sopra tutti, come antagonista alle funzioni convenzionali della casa come rifugio privato e roccaforte dell'identità individuale⁶³.

Benché il concetto di domesticità venga prepotentemente rimesso in discussione dall'avanguardia, non si tratta realmente di una completa negazione quanto piuttosto di una sua ridefinizione sulla base della nuova dinamicità percettiva moderna⁶⁴.

Questa ridefinizione dell'interno domestico sulla base della mutata dialettica pubblico-privato trova, come accennato, due fondamentali snodi nell'investimento merceologico dell'immaginario del domestico e nell'apporto complesso dei mezzi di comunicazione di massa alla riqualificazione stessa del concetto di domesticità⁶⁵.

Il fenomeno che si verifica nel periodo compreso tra la seconda metà del XIX secolo e fino a tutti gli anni Sessanta del XX, è stato definito come una

Colomina, *The Exhibitionist House*, op. cit., p. 164 (traduzione nostra).

⁶³ A questo proposito si veda nello specifico Christopher Reed, *Not at Home*, op. cit., pp. 7-17.

⁶⁴ “L'interno non è annullato da un'architettura della trasparenza e del movimento. Un interno è piuttosto progettato in una particolare maniera percettiva invece che essere semplicemente identificabile in termini di delimitazione e chiusura. Per Colomina, questa condizione significa che la casa non è solo esperita come cinema, ma diventa essa stessa una sorta di macchina da presa. Così, piuttosto che come un confine di vetro che si dissolve nella trasparenza, la finestra opera come una sorta di dispositivo che cattura immagini in movimento dentro all'interno”, Charles Rice, op. cit., pp. 107-108 (traduzione nostra). Il riferimento fatto a Colomina chiama in causa precisamente le osservazioni della studiosa americana circa la funzione della finestra nell'architettura di Le Corbusier; per questa interpretazione della casa come sistema di sguardo frammentario sull'esterno si veda Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity*, op. cit., in particolare il paragrafo «Window», pp. 281-335 in cui la casa viene descritta appunto come “Un sistema per catturare delle immagini”, p. 311 (traduzione nostra). Tuttavia “la trasparenza dell'immagine-cinema è un dispositivo del vedere ben più complesso (e sicuramente meno ingenuo), già per la mediazione forte di un'istanza di enunciazione, o meglio di *monstration*, sempre ben presente anche nei casi di massima illusione che il cinema classico, appunto definito “della trasparenza”, ha voluto dare. [...] In fondo il cinema tenta di confondersi con la sua stessa rappresentazione, non vuole essere notato ma per ciò che mostra”, Simona Previti, *Come un vetro con obblighi di trasparenza*, in «Fata Morgana», n° 3, op. cit., p. 97.

⁶⁵ “La città non può mai essere separata dallo spazio domestico. Ciò che si svolge nella pubblica piazza mette in forma anche lo spazio domestico che sembra essere isolato da quella, e viceversa. Nel ventesimo secolo, le due dimensioni – privata e pubblica – si sono completamente interlacciate. Ma questo stesso intreccio ha una lunga storia. L'elettricità, i dispositivi, le nuove tecnologie e i nuovi materiali da costruzione, le nuove forme di comunicazione, hanno radicalmente trasformato la casa. Attraverso il telefono, la radio, la televisione, il computer, i fax, le e-mail, la casa ha subito continui assalti, implicando una continua rinegoziazione di ciò che è pubblico e ciò che è privato. La casa è stata rivoltata.”, Beatriz Colomina, *The Exhibitionist House*, op. cit., p. 130 (traduzione nostra).

progressiva “domesticizzazione della vita sociale”⁶⁶: la casa viene individuata come fulcro dello sviluppo economico e politico delle società occidentali. Da una parte, si crea un mercato specifico attraverso la veicolazione mediatica di un gusto condiviso e la conseguente applicazione dei meccanismi consumistici all’oggetto casa (soprattutto grazie allo sviluppo del design del quotidiano e alla sua pubblicizzazione⁶⁷). Dall’altra, s’individua nella casa un territorio specificatamente dedicato alla ri-mediazione dell’immaginario del domestico e alla diffusione della sua stessa immagine commerciale: la casa diviene infatti un centro speciale di diffusione del messaggio mediatico raccogliendo in sé l’azione della radio, della stampa periodica, della pubblicità, della televisione fino a giungere, in epoca postmoderna, all’annessione dei dispositivi digitali⁶⁸.

In questo senso si può pensare all’architettura, e a quella dello spazio domestico in particolare, non più soltanto come a un interprete delle istanze imposte dalla modernità ma come a un agente produttore della realtà industriale⁶⁹, una realtà rispetto alla quale le immagini hanno un ruolo costitutivo e strutturante.

⁶⁶ Georges Teyssot, *L’invenzione della casa minima*, in Philippe Ariès e Geroges Duby, *La vita privata*, op. cit., p. 184; per integrare la prospettiva europea di Teyssot con uno sguardo sulla parallela realtà americana, si veda anche Beatriz Colomina, Annmarie Brennan, Jeannie Kim (edited by), *Cold War Hothouses. Inventing Postwar Culture, from Cockpit to Playboy*, Princeton Architectural Press, New York, 2004.

⁶⁷ A questo proposito si veda per esempio la lettura che Colomina fa dello Stile Internazionale come operazione eminentemente commerciale, fondata cioè principalmente sulle strategie comunicative pubblicitarie, *Privacy and Publicity*, op. cit., pp. 201-212; dello stesso autore si veda anche *The Exhibitionist House*, op. cit., in particolare il paragrafo «Advertisement» pp. 151-155.

⁶⁸ Sul ruolo dei media elettronici come ridefinitori della struttura e della dinamica di funzionamento dello spazio domestico si vedano Joshua Meyrowitz, *Oltre il senso del luogo. Come i media elettronici influenzano il comportamento sociale*, Baskerville, Bologna, 1993 e Vilém Flusser, *La cultura dei media*, Bruno Mondadori, Milano, 2004 in particolare il paragrafo «Costruire case» pp. 172-176; la bibliografia sull’argomento si è ampliata notevolmente dagli anni Novanta in poi in accordo con lo sviluppo delle possibilità di consumo mediatico in ambito domestico grazie alle tecnologie digitali anche se gli aspetti specificatamente spaziali della questione restano subordinati rispetto alle questioni comunicativo-tecnologiche.

⁶⁹ “La casa, ancora una volta, diventa una fabbrica, un negozio, un laboratorio, un luogo di produzione, come lo è stata nell’era preindustriale. [...] Il significato di casa sta cambiando”, Betariz Colomina, *The Exhibitionist House*, op. cit., p. 130 (traduzione nostra).

1.3 Architettura per immagini

Quando la società di massa comincia a declinare verso quella che Guy Debord⁷⁰ descrive con stupefacente anticipo come “la società dello spettacolo”, i media, individuando nel fascino merceologico del quotidiano un perno centrale, hanno ormai attuato un processo di generale estetizzazione del reale⁷¹.

Il periodo storico che farà l’oggetto delle analisi di questo studio è, si potrebbe dire, la fase germinale della “società dello spettacolo”.

Partendo infatti dall’idea generale che le immagini abbiano un ruolo attivo nel mediare istanze sociali e immaginarie, e da quella più specifica che l’interno domestico sia al contempo connotato da una natura spaziale e da una natura immaginaria, si cercherà di mappare con quali implicazioni il cinema italiano degli anni Cinquanta e Sessanta ha raccolto questa opera di mediazione rivolgendosi all’immaginario del domestico e all’oggetto casa.

A questa operazione mediatica partecipano tuttavia attivamente non solo i media di massa (e nello specifico il cinema su cui ci concentreremo) ma anche l’architettura stessa. Si è detto d’altra parte di come l’architettura, assecondando la sua natura comunicativa, agisca in funzione tanto di una conformazione dello spazio quanto di una rappresentazione simbolica del portato culturale dell’ambiente umano cui fa riferimento. Mettere in forma dunque, sia l’operazione intesa in senso di disposizione dello spazio fisico o in senso di disposizione dello spazio immaginario, altro non è che delimitare un campo di azione in cui il racconto del quotidiano può essere messo in scena attraverso gli strumenti architettonici stessi: pareti come frontiere tra pubblico e privato, porte come soglie tra l’io e il mondo, limiti che mettono in relazione la maschera e l’intimità dell’individuo, finestre come dispositivi di rielaborazione del reale, interni ed esterni che vengono praticati, abbracciati, posseduti, conosciuti, resi vivi dal

⁷⁰ “Lo spettacolo non è un insieme di immagini, ma un rapporto sociale fra individui, mediato dalle immagini”, Guy Debord, *La società dello spettacolo. Commentari sulla società dello spettacolo*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2008, p. 54.

⁷¹ “Identificare la sfera dei *media* con l’estetico può certo suscitare qualche obiezione; ma non risulta tanto difficile ammettere una tale identificazione se si tiene conto che, oltre e più profondamente che distribuire informazione, i *media* producono consenso, instaurazione e intensificazione di un comune linguaggio sociale”, Gianni Vattimo, *La fine della modernità*, op. cit., p. 63

movimento e dalla gestualità di chi diviene abitante.

È nota d'altronde la metafora che traduce lo spazio abitativo in spazio di rappresentazione⁷², palcoscenico o schermo a seconda dell'operazione di rimediazione cui viene sottoposto⁷³. La casa è da leggersi ad ogni modo come spazio di rappresentazione di quel racconto del quotidiano che l'abitare stesso,

⁷² “Sto adoperando la parola «rappresentazione» per indicare tutta quell'attività di un individuo che si svolge durante un periodo caratterizzato dalla sua continua presenza dinanzi a un particolare gruppo di osservatori e tale da avere una certa influenza su di essi. Sarà opportuno classificare come «facciata» quella parte della rappresentazione dell'individuo che di regola funziona in maniera fissa e generalizzata allo scopo di definire la situazione per quanti la stanno osservando. La facciata costituisce quindi l'equipaggiamento espressivo di tipo standardizzato che l'individuo impiega intenzionalmente o involontariamente durante la propria rappresentazione.”, Erving Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna, 1969, p. 33. Nel testo seminale pubblicato da Goffman alla fine degli anni Cinquanta, a questa definizione dell'idea di rappresentazione segue una lettura dello spazio della casa nei termini teatralmente espliciti di proscenio e retroscena con un'organizzazione delle stanze in base alla loro funzione e al diverso grado di esposizione della vita domestica che implicano; si veda in particolare il capitolo «Comportamento e ambito territoriale», pp. 123-160.

⁷³ Interpretando lo spazio domestico come uno spazio mediatico di esperienza sulla base della sua vocazione propriamente comunicativa, si può pensare ad esso anche nei termini di una rimediazione dell'esperienza spaziale. La lettura dello spazio domestico come spazio di rappresentazione formalizzata da Goffman può essere declinata infatti secondo due modalità di rimediazione. La prima prevede la visione dello spazio domestico come palcoscenico teatrale stando a quanto postulato da Goffman e già presente nel paradigma teorico-progettuale di Adolf Loss. Per Loss infatti la casa è una “scatola teatrale” che concede all'abitante di rivestire sia lo status di attore che quello di spettatore prevedendo un coinvolgimento polisensoriale e aptico dello spazio; proprio per questa sua caratteristica, lo spazio domestico appropriandosi delle strutture di base del teatro non è adatto ad essere riprodotto dalla fotografia, mezzo che vela il visibile per la sua incapacità di restituire il senso della durata. A questo proposito si veda Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity*, op. cit., pp. 233-281 e Charles Rice, *The Emergence of the Interior*, op. cit., pp. 95-104. La posizione di Loss si pone in maniera diametralmente opposta all'altro tipo di modalità di rimediazione che è quella che interpreta invece lo spazio architettonico come spazio eminentemente cinematografico. È questa la posizione che unisce la prospettiva di Le Corbusier a quella di Ejzenštejn che nella cosiddetta *promenade architecturale* trovano un fondamentale punto di contatto. Per un approfondimento dell'analogia cinema-architettura sulla base della passeggiata architettonica come dinamica di fruizione dello spazio tanto architettonico che cinematografico si veda Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni*, op. cit., capitolo «Geografia delle immagini in movimento», pp. 51-65. A questo proposito si veda anche Sergej Ejzenštejn, *Percorsi architettonici. L'Acropoli e l'Altare del Bernini*, in *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia, 1985, pp. 78-102 e Sergej Ejzenštejn, *Montage et architecture*, in «Assemblage», n° 10, 1989. Il montaggio è da intendersi come principio basilare tanto del cinema quanto dell'architettura, proprio in funzione dell'individuazione del suo processo originario nell'eidetica, nella capacità cioè di assemblare in un'immagine unitaria le singole immagini che compongono il sistema di percezione della realtà. “La casa non è niente di più che una serie di vedute coreografate dal visitatore, secondo la stessa modalità che un regista segue per il montaggio di un film.”, Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity*, op. cit., p. 312 (traduzione nostra). L'interpretazione dell'ambiente domestico come ambiente di esperienza consente anche di ipotizzare un ulteriore passaggio individuabile in un'operazione di rilocazione delle immagini all'interno dell'ambiente domestico stesso (tipico soprattutto della condizione dell'abitare in epoca postmoderna) ma anche di una rilocazione dell'ambiente abitativo nell'immagine cinematografica; a questo proposito si veda Francesco Casetti, *L'esperienza filmica e la rilocazione del cinema*, in «Fata Morgana» n° 4, gennaio-aprile 2008, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, pp. 23-40.

inteso come pratica fondata sulla conflittualità dialettica tra dimensione pubblica e dimensione privata dell'esistenza, diviene dalla modernità in poi.

Ri-mediato dai mezzi di comunicazione di massa, e non solo mediato dalle frontiere spaziali concrete⁷⁴, il quotidiano raccontato compie un passo ulteriore nella lettura aggiornata alla postmodernità che Michel De Certeau fa di questo processo: trascendendo la sua essenza rappresentativa il racconto del quotidiano finisce infatti per porsi come “nuova ortodossia del reale”. E la società, di conseguenza, finisce per assorbire le modalità e le forme di una “società recitata”, definita cioè dai “racconti (le favole della pubblicità e dell'informazione), dalle loro citazioni e dalla loro interminabile *recitazione*”⁷⁵.

Il ragionamento appare d'altronde supportato dall'idea gadameriana dell'autonomia ontologica della rappresentazione rispetto al reale⁷⁶. Attuando la presenza del rappresentato, secondo Gadamer, la rappresentazione istituisce infatti un'immagine autonoma rispetto all'originale, un'immagine che, collocandosi a metà strada tra il segno (puro rimando) e il simbolo (pura rappresentanza), si afferma con una valenza ontologica autonoma.

È significativo poi dal nostro punto di vita che il filosofo tedesco faccia riferimento all'architettura come “la più nobile e grandiosa” di quelle forme d'arte il cui contenuto trascende l'opera stessa per rimandare al contesto dal quale è determinata e che determina a sua volta. L'opera architettonica assume quindi una valenza ontologica autonoma e si dà come complesso di rappresentazioni che rimandano e rappresentano un reale mediato. Come arte che dà forma e arte che al contempo fa posto, essa ingloba l'osservatore (accoglie l'abitante nel suo interno) e intanto lo rinvia a ciò che sta al di là di essa (mette l'abitante in relazione con l'esterno).

⁷⁴ “Luogo terzo, gioco d'interazioni e di cose intraviste, la frontiera è come un vuoto, simbolo narrativo di scambi e incontri”, Michel De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, op. cit., p. 188.

⁷⁵ *ivi*, p. 262.

⁷⁶ A questo proposito si veda Hans-Georg Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, 1983, in particolare i paragrafi «La valenza ontologica dell'immagine» e «Il fondamento ontologico dell'arte decorativa e d'occasione», pp. 168-197. Sul secondo dei due paragrafi citati, Gianni Vattimo si esprime nei termini di “un commento a Heidegger” riferendosi nello specifico alla conferenza di quest'ultimo dal titolo *L'arte e lo spazio*, il cui testo è pubblicato da Il Melangolo, Genova, 1984; si veda Gianni Vattimo, *La fine della modernità*, op. cit., p. 91.

In questa operazione di strutturazione dello spazio sociale⁷⁷ attraverso l'architettura hanno dunque ruolo attivo anche le immagini e proprio intese nella loro autonomia ontologica. Intervenendo come elementi propri di strutturazione dello spazio fisico e immaginario, agenti di messa in forma ambientale (nel senso complesso di paesaggio geografico, sociale e culturale)⁷⁸, le immagini divengono "quell'indefinito background materiale entro al quale noi trascorriamo le nostre vite"⁷⁹, divengono cioè elementi architettonici a tutti gli effetti.

È infatti in questo senso che va letta la costruzione visuale del domestico come verrà analizzata nei capitoli seguenti; affrontando una modernizzazione tardiva rispetto agli altri paesi dell'occidente capitalistico, l'Italia si rende infatti protagonista, negli anni Cinquanta e Sessanta, di uno specifico investimento politico, economico, progettuale e visuale sul paesaggio del domestico.

L'investimento che l'Italia della ricostruzione prima e del miracolo economico poi fa sulla questione della casa, anche in seguito alle devastazioni belliche e sulla scorta del ruolo del valore sociale della famiglia nella tradizione italiana, riveste un ruolo cruciale nel determinare l'immagine ambientale dell'Italia moderna.

Da una parte si assiste a un processo di rimodellamento dell'assetto paesaggistico della nazione attraverso i tentativi di pianificazione urbanistica e modernizzazione architettonica che coinvolgono in modo specifico l'edilizia privata. Dall'altra, si opera sulla fisionomia culturale e sociale del paese attraverso l'azione che i media compiono sull'immaginario del quotidiano, anche influenzati dalla cultura d'oltreoceano. L'universo visuale si concentra infatti sullo sviluppo di un sistema rappresentativo del quotidiano che agendo parallelamente alla politica contraddittoria e problematica condotta dall'architettura conformativa tradizionale, riesce a mettere in atto una operazione di architettura per immagini

⁷⁷ "Lo spazio (sociale) è un prodotto (sociale) [...] contiene intrecci molteplici, in luoghi e posti precisi. Anche le rappresentazioni dei rapporti di produzione, che implicano rapporti di potere, si realizzano nello spazio, che le contiene sotto forma di edifici, monumenti, opere d'arte", Henri Lefebvre, *La produzione dello spazio*, Moizzi, Milano, 1976, pp. 52-54.

⁷⁸ A questo proposito si veda Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano, 1972, in particolare i paragrafi «L'ambiente totale», pp. 46-47 e «Il paesaggio come oggetto estetico», pp. 61-65.

⁷⁹ Alison and Peter Smithson, *Without Rhetoric: An Architectural Aesthetic*, MIT Press, Cambridge, 1974, p. 10 (traduzione nostra).

specificatamente rivolta allo spazio abitativo, che contribuisce in modo fattivo alla messa in forma del nuovo paesaggio dell'Italia moderna.

Capitolo 2

Modernizzazione e addomesticamento: la ricostruzione e il nuovo habitus domestico degli italiani

Quando la società di massa raggiunge il culmine del suo sviluppo, ovvero intorno alla metà del XX secolo, il quotidiano conquista un ruolo centrale negli equilibri sociali di tutto l'Occidente.

Nell'ambito del processo comunicativo e consumistico che investe in modo diffuso sul quotidiano, in Italia si assiste, come detto, a una vera e propria operazione di messa in forma del paesaggio che individua nella casa, e nella problematica abitativa più in generale, uno dei suoi principali elementi costitutivi.

Assecondando la doppia natura conformativa e rappresentativa dell'azione architettonica e urbanistica condotta tanto per edifici quanto per immagini, l'operazione ha coinvolto non solo l'ambiente fisico ma anche quello sociale e immaginario degli italiani alle prese con la modernizzazione. Come avremo modo di vedere, questo processo configurativo è avanzato agendo sull'ambiente in modo articolato, concentrandosi dapprima sull'esterno della casa e sulla sua collocazione nel tessuto urbano per aprirsi poi, gradualmente, all'attenzione progettuale e rappresentativa per l'interno.

2.1 La messa in forma dell'Italia in ricostruzione

Scrive nel 1968 l'architetto austriaco Hans Hollein sulle pagine della rivista «Bau. Schrift für Architektur und Städtebau 20»:

“Al giorno d'oggi i concetti limitati e le definizioni tradizionali

dell'architettura e dei suoi strumenti non hanno più molto valore. È assai più utile dedicarsi all'ambiente nella sua totalità e a tutti i media che lo definiscono. Alla televisione come al clima artificiale, ai trasporti come all'abbigliamento, al telefono come all'abitazione.»⁸⁰.

Questo approccio “olistico” alla conformazione dell'ambiente, acquista dunque particolare rilievo nell'Italia del dopoguerra.

Benché quello della tarda modernità resti il momento di più radicale trasformazione dell'assetto sociale, culturale e ambientale del Paese e l'intervento dei media di massa faccia parte integrante del processo, ci sono state (limitandoci all'età moderna) alcune fondamentali tappe di avvicinamento al radicale riassetto territoriale del dopoguerra; in questi momenti il contributo e la registrazione dei rivolgimenti in atto da parte delle arti – prima che dei media – ha avuto un andamento discontinuo.

Nel momento in cui l'Italia viene proclamata un paese istituzionalmente unico ed unito per esempio, ovvero circa un secolo prima rispetto al periodo qui in oggetto, il Paese affronta una trasformazione profonda del proprio assetto ambientale, soprattutto urbano. Tanto la letteratura quanto le arti visive, non sembrano però essere riuscite a coglierne il portato effettivo, imbrigliate come erano dalle imposizioni della retorica risorgimentale e patriottica. Secondo Leonardo Benevolo⁸¹, infatti, nemmeno la neonata fotografia riuscì ad aumentare la reale comprensione dei luoghi e si accontentò di una caratterizzazione generica

⁸⁰ L'articolo di Hollein prosegue individuando sinteticamente i ruoli e le funzioni dell'architettura nel seguente modo: “Architettura è culto, è marchio, simbolo, segno, espressione. Architettura è controllo e calore corporeo – abitazione protettiva. Architettura è definizione – determinazione – dello spazio, ambiente. Architettura è condizionamento di uno stato psicologico.”. L'articolo, pubblicato nel 1968, si pone come sintomo evidente della sensibilità diffusasi nel dibattito teorico rispetto all'approccio mediatico-ambientale all'architettura, come conferma anche la formula di chiusura scelta poi come titolo: “Tutti sono architetti. Tutto è architettura”. L'articolo *Alles ist Architektur*, in «Bau. Schrift für Architektur und Städtebau 20», XXIII, 1968, n°1-2, pp. 1-32, è tradotto in italiano da Enrica Z. Merlo con il titolo *Tutti sono architetti. Tutto è architettura*, e pubblicato in Marco Braghi e Giovanni Damiani (a cura di), *Le parole dell'architettura*, Einaudi, Torino, 2009, pp. 162-166.

⁸¹ L'architetto e urbanista piemontese, facendo riferimento alle opere letterarie di autori come Berchet, Pellico, Settembrini, D'Azeglio, Cattaneo, sottolinea come le descrizioni ambientali si facciano sì più dettagliate ma anche, al contempo, più astratte; i luoghi finiscono così per essere ricostruiti dalla letteratura cancellandone la vera fisionomia dall'immaginario. A questo proposito si veda Leonardo Benevolo, *L'architettura nell'Italia contemporanea. Ovvero il tramonto del paesaggio*, Laterza, Roma e Bari, 1998, in particolare il capitolo «L'eclisse del paesaggio nell'Unità d'Italia», pp. 3-44.

e approssimativa mancando la possibilità di esplorare in profondità l'Italia che si trasformava.

Benevolo mette l'accento su come la trasformazione urbana in atto non rappresentasse, alla fine del XIX secolo, un nodo di rilevante interesse nel dibattito storico, politico, filosofico e civile dell'epoca e come, anche dal punto di vista progettuale, non si uscisse di fatto dall'ambito ufficiale che recepiva il paesaggio urbano in termini retorici e politici. Lo scenario architettonico delle città italiane si trasforma pertanto radicalmente in quel momento, ma nella disattenzione più totale.

Una nuova sensibilità che implica l'intervento diretto delle arti nella configurazione ambientale e paesaggistica, si comincia invece a registrare con gli anni Venti quando l'onda lunga del movimento Modernista arriva in Italia dal resto dell'Europa. È infatti il Movimento Futurista che, tra manifesti e proclami⁸², esplicita un nuovo interesse delle arti visive per l'ambiente urbano fissando, più nello specifico, alcuni dei punti cardine della ricerca architettonica moderna.

Dal punto di vista teorico e culturale, il Futurismo contribuisce in modo fondamentale alla sensibilizzazione delle arti visive nei confronti della messa in forma dell'ambiente urbano gettando le basi per lo sviluppo di quella che si è detta concezione "olistica" dell'architettura. È però con la politica architettonico-urbanistica del ventennio fascista che si concretizza fattivamente l'inizio del processo trasformativo dell'immagine ambientale dell'Italia e il coinvolgimento diretto dei mezzi di comunicazione in questa operazione.

Il dibattito architettonico si accende infatti in quegli anni opponendo due

⁸² Sono due i Manifesti dell'Architettura Futurista che vengono stilati nel 1914, uno a firma di Antonio Sant'Elia e l'altro di Umberto Boccioni e che fissano i concetti chiave della ricerca architettonica secondo il movimento. Oltre ai principi fondanti del dinamismo e della velocità, emergono la necessità urgente di un intervento architettonico innovatore e l'attenzione per un'idea complessa di panorama architettonico: "L'unica via che conduca ad un rinnovamento radicale dell'architettura è il ritorno alle Necessità. [...] La necessità dinamica della vita moderna creerà necessariamente una architettura evolutiva. [...] Abbiamo detto che in pittura porremo lo spettatore al centro del quadro facendolo cioè centro dell'emozione invece che semplice spettatore. Anche l'ambiente architettonico delle città si trasforma in senso avvolgente. Noi viviamo in una spirale di forze architettoniche. Fino a ieri la costruzione volgeva in senso panoramico successivo. Ad una casa succedeva una casa ad una via un'altra via. Oggi cominciamo ad avere intorno a noi un ambiente architettonico che si sviluppa in tutti i sensi: dai luminosi sotterranei dei grandi magazzini dai diversi piani di tunnel delle ferrovie metropolitane alla salita gigantesca dei grattanuvole americani [...] Noi viviamo in una spirale di forze architettoniche". A questo proposito si veda Luciano Caruso (a cura di), *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del Futurismo 1909-1944*, Coedizioni Spes-Salimbeni, Firenze, 1980.

approcci teorici: il passatismo da una parte e il modernismo dall'altra. Mentre i passatisti si fanno sostenitori di una politica progettuale fortemente retorica e in linea con i dettami propagandistici del regime, gli esponenti del secondo schieramento, cercano di forzare le maglie delle rigide griglie legislative con progetti di stampo razionalista⁸³ che reagiscano alla banalizzazione retorica imposta dalla prosopopea di regime.

Tuttavia, al di là dello specifico articolarsi dell'universo progettuale architettonico, il cambiamento sostanziale cui si assiste nel ventennio è che, per la prima volta la politica di pianificazione e organizzazione del territorio include nel dibattito istituzionale anche la questione abitativa; non solo, il ventennio è anche il momento in cui inizia il processo di pubblicizzazione del privato⁸⁴.

Il fascismo investe principalmente in opere di bonifica e infrastrutture che rispondono all'imperativo di rinnovare in nome del decoro e dell'igiene e, al contempo, offrono la possibilità di difendere interessi propagandistici e speculativi; tuttavia, nell'ottica del populismo tipico della politica sociale di regime, si propone anche uno specifico investimento nella risoluzione del problema della casa per i ceti meno abbienti. Nascono le così dette case popolari, o "popolarissime"⁸⁵, edifici standardizzati multicellulari impiantati nel nulla delle periferie urbane concepiti apposta per accogliere migliaia di famiglie proletarie e che resteranno come elemento caratterizzante il panorama urbano dell'Italia anche nel dopoguerra.

⁸³ Facendo riferimento all'attività di architetti razionalisti come Terragni, Gardella, Ridolfi, Albini ma anche alle prime prove di *industrial design* firmate Nizzoli, Benevolo richiama l'attenzione del contributo concreto di alcune delle loro opere alla prima vera azione di messa in crisi del "secolare estraneamento fra architetture e luoghi"; anche l'attività fotografica dell'architetto Giuseppe Pagano che avrà grandi ripercussioni sulla codificazione estetica e linguistica del fotogiornalismo nonché sul cinema neorealista, è elemento fondamentale di questa rivoluzione in atto nell'immaginario visuale italiano. A questo proposito si veda Leonardo Benevolo, *L'architettura nell'Italia contemporanea*, in particolare il capitolo «Il ventennio fascista», pp. 81-128. A proposito dell'attività specifica di Giuseppe Pagano come fotografo si segnala la tesi di dottorato di Gabriella Musto, *Un architetto dietro l'obiettivo: l'archivio fotografico di Giuseppe Pagano*, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2007.

⁸⁴ A questo proposito si veda Mariuccia Salvati, *L'inutile salotto. L'abitazione piccolo-borghese nell'Italia fascista*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993, in particolare il capitolo «Vetrine: un confine molto trasparente tra pubblico e privato», pp. 67-75.

⁸⁵ La definizione è dello stesso Giuseppe Pagano; a questo proposito si veda Giuseppe Pagano, *Architettura e città durante il fascismo*, a cura di Cesare de Seta, Laterza, Roma e Bari, 2008 (1. ed. 1976), in particolare i capitoli «Le case popolarissime», pp. 226-230 e «Il fascismo e la casa», pp. 231-237.

Inoltre per la prima volta sotto il fascismo prende corpo, anche se a fini eminentemente propagandistici, l'implicazione diretta dei media di massa nell'azione conformativa dell'ambiente.

Lo sviluppo dell'edilizia popolare dà anche impulso a un altro rilevante fenomeno: la nuova politica abitativa porta infatti all'affermarsi degli interessi di un ceto medio che individua nell'investimento in terreni ad uso edificabile un grande potenziale per la propria ascesa economica e sociale. L'affermarsi di questo nuovo ceto sociale avrà ripercussioni dirette sulla configurazione del paesaggio abitativo urbano non solo per il dilagare dell'edilizia popolare ma anche per lo sviluppo di una specifica tipologia residenziale rappresentativa dello statuto sociale di questa classe: la palazzina.

Non è un caso infatti che Mario Manieri Elia intervenendo circa la cosiddetta "cultura della palazzina", tipica degli anni Cinquanta e Sessanta, ne faccia risalire le radici proprio all'epoca fascista e, più nello specifico, all'opera "apparentemente semplice e cinicamente efficace" del più importante architetto di regime: Marcello Piacentini. Commentando il piano regolatore di Roma presentato nel 1931 dallo stesso Piacentini, Manieri Elia evidenzia infatti come il progetto rifletta un fatto che è ormai divenuto non solo realtà storica ma anche un modello positivo ovvero "la crescita del ceto medio opportunista a scapito del proletariato e ad argine dei ceti altoborghesi o intellettuali."⁸⁶

Il tema dell'abitazione acquisisce dunque sempre più importanza nell'ambito della politica di messa in forma ambientale e paesaggistica dell'Italia, non solo rispetto allo specifico urbanistico e architettonico ma anche, più in generale, rispetto all'assetto sociale del paese.

È infatti soprattutto sulla continuazione dell'investimento nell'edilizia popolare cominciato sotto il fascismo che punta inizialmente la politica urbanistica del governo repubblicano, proseguendo anche, parallelamente,

⁸⁶ "Il piano regolatore, al di là della sua facciata accademica e ben al di qua delle utopie dell'Urbanistica, non nasce da un impegno a frenare e controllare la speculazione fondiaria; ma, all'opposto e come era perfettamente chiaro a Piacentini e agli altri della sua formazione, dalla necessità di introdurre strumenti di sblocco nei confronti delle strozzature che potessero manifestarsi nel libero dispiegarsi della speculazione stessa, con particolare attenzione e rispetto per i fenomeni speculativi più rilevanti e autorevoli.", Mario Manieri Elia, *La palazzina*, in *Italia moderna. 1939-1960. Guerra, dopoguerra, ricostruzione, decollo*, vol. III, Electa, Milano, 1984, p. 327-8.

l'investimento mediatico ad essa correlato.

L'impegno dello Stato nell'edilizia popolare a favore delle famiglie dei lavoratori diventa progetto concreto a partire dal 1949 quando con l'istituzione dell'Ina-Casa prende avvio il cosiddetto Piano Fanfani. L'allora Ministro del lavoro e della previdenza sociale Amintore Fanfani, intuendo la centralità della questione abitativa nell'equilibrio politico dell'immediato dopoguerra, mette in atto un grande programma di edilizia residenziale sovvenzionata, orientato alla realizzazione di quartieri organizzati e all'impiego di grandi masse di lavoratori nel settore edile.

Nonostante l'impegno di molti architetti, sia delle nuove generazioni più battagliere come Ponti, Gardella, Figini, Pollini, sia dei vecchi maestri come Ridolfi, Albini, Michelucci, sia dei mediatori come Rogers, la ricostruzione dell'Italia martoriata dalla guerra inizia però in modo disordinato, senza una vera politica di pianificazione e avvallando completamente gli interessi privati. Il Piano Fanfani raccoglierà infatti aspre critiche soprattutto per il forte clientelismo sottostante alle dinamiche di assegnazione degli appalti e alla spiccata connivenza con la speculazione privata⁸⁷.

Al di là dei termini specifici del dibattito architettonico intorno al piano Ina-Casa, quello che ci interessa sottolineare è come l'investimento mediatico che caratterizza questo programma rappresenti un'eredità diretta della impostazione dei cinegiornali fascisti⁸⁸. Proprio con il regime fascista si gettano infatti le basi

⁸⁷ Leonardo Benevolo, esponente attivo di quella generazione di giovani professionisti che promuove il distacco dai retaggi del passato in favore di una progettualità sensibile alla registrazione delle nuove istanze ambientali e sociali del paese, analizza infatti la politica dell'agenzia Ina-Casa sottolineando senza mezzi termini la connivenza dell'Accademia con il piano speculativo e passatista. Le conseguenze dell'esclusione pervicacemente perseguita delle forze progressiste della nuova ricerca architettonica per mantenere gli interessi tradizionali sono: speculazione fondiaria, bassa produttività edilizia, rigida limitazione dell'intervento pubblico, primato della libera professione, copertura culturale garantita dalla continuità dell'insegnamento accademico, ovvero la conservazione dei limiti tradizionali della cultura architettonica e delle sue connivenze con gli interessi politici. La conclusione cui giunge Benevolo è ancora più drammatica: qui nasce infatti quel processo che condurrà alla distruzione del paesaggio italiano, all'ingovernabilità delle città, alla crisi permanente degli alloggi, al deficit delle amministrazioni locali, e che pregiudicherà la vita economica, amministrativa, sociale e culturale del Paese accentuandone le differenze rispetto al resto d'Europa. A questo proposito si veda Leonardo Benevolo, *L'architettura nell'Italia contemporanea*, op. cit., in particolare il capitolo «Il dopoguerra e la ricostruzione», pp. 129-178.

⁸⁸ Nell'ampia bibliografia sul ruolo dei cinegiornali nella retorica propagandistica del regime fascista si vedano almeno: Ernesto G. Laura, *Il linguaggio della propaganda in un decennio di cinegiornali Luce*, Settimana internazionale della Cinema, Grado, 1972; Philip V.

della retorica comunicativa degli anni Cinquanta ma anche dell'implicazione diretta dei media nella costruzione visiva dell'immaginario del domestico.

Il contributo enfatico dei media si dà infatti come parte integrante della politica architettonica fascista⁸⁹ e in particolare di quella perseguita attraverso gli Istituti Fascisti Autonomi per le Case Popolari. In un Giornale Luce⁹⁰ datato 1932, per esempio, vengono messe in scena l'inaugurazione e l'assegnazione dei nuovi appartamenti realizzati nei quartieri Garbatella, Villa Pamphili e Monte Sacro dall'Istituto per le case popolari di Roma su commissione del regime. Le panoramiche dall'alto verso il basso descrivono i nuovi caseggiati enfatizzandone le dimensioni e la modernità delle linee; la moltitudine di finestre che lasciano intendere altrettanti interni e spazi per il privato delle famiglie diventano, da ora in poi, vero e proprio stilema visivo nella rappresentazione dell'edilizia urbana di periferia.



La voce di commento, richiamando l'attenzione sull'enorme numero di vani ultimati (4112), sottolinea lo spirito di abnegazione con cui viene perseguito il compito affidato dal regime: fornire “case sane, comode, ridentissime ed igieniche alle classi meno abbienti”. Completa il progetto la realizzazione di opere

Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Roma e Bari, 1975; Mino Argentieri, *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema fascista*, Vallecchi, Firenze, 1979; Gian Piero Brunetta, «La propaganda: scena e messinscena nell'informazione», in *Storia del cinema italiano*, vol. II, *Il cinema del regime 1929-1945*, Editori Riuniti, Roma, 1993, pp. 98-121; Giampaolo Bernagozzi, *Il mito dell'immagine*, Clueb, Bologna, 1983; Laura Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, Bollati Boringhieri, Torino, 1988; Adolfo Mignemi (a cura di), *Tra fascismo e democrazia: propaganda politica e mezzi di comunicazione di massa*, Gruppo Abele, Torino, 1995; Pietro Cavallo, *La storia attraverso i media: immagini, propaganda e cultura in Italia dal fascismo alla Repubblica*, Napoli, 2002; Vito Zagarrò, *L'immagine del fascismo: la re-visione del cinema e dei media nel regime*, Bulzoni, Roma, 2009.

⁸⁹ A questo proposito si veda Gaia Pettina, *Architettura e propaganda fascista nei filmati dell'Istituto luce*, Testo & immagine, Torino, 2004.

⁹⁰ *Roma. Nuove case popolari*, Giornale Luce B0168, 25/11/1932, produzione RCA Photophone.

di “assistenza morale” come asili nido, sale di maternità, doposcuola, ambulatori, bagni pubblici. Chiude il consueto campo lungo con gli edifici sul fondo e i segni di altri cantieri già aperti.



Quasi vent’anni più tardi, in una Settimana Incom⁹¹ del 1951, si celebra la consegna di 600 nuovi alloggi a famiglie di “lavoratori” (definizione che sostituisce quella precedente di “meno abbienti”). Le modalità espressive sono sostanzialmente affini tanto a livello verbale quanto visivo. L’aggettivazione con cui la voce di commento descrive gli edifici offre infatti un’impostazione retorica non diversa da quella del cinegiornale Luce: si descrive per esempio una piccola folla che osserva il “bianco luminoso attenti degli edifici”. Le panoramiche aeree spingono però il linguaggio visuale verso una mobilità nuova rispetto al passato che si riflette anche nell’alternanza di inquadrature fortemente angolate dal basso verso l’altro a campi più stretti che dinamizzano la messa in scena. Tuttavia l’enfasi della composizione persegue con toni analoghi l’intento retorico di mettere in evidenza la fiducia della modernizzazione del Paese.



A differenza che nel cinegiornale però la mdp osa sfondare il limite tra

⁹¹ *L'INA CASA consegna 600 nuovi alloggi a Napoli*, La Settimana Incom 00632,11/08/1951.

esterno e interno per descrivere quella dimensione privata che prima veniva soltanto suggerita dalle infinite finestre. La nuova attenzione per la raffigurazione dell'interno costituisce un'apertura sulla dimensione privata che viene descritta però in funzione della sua relazione con il paesaggio modernizzato che sta prendendo forma all'esterno. La tapparella si alza infatti dall'interno lasciando entrare un fascio di luce luminoso da fuori; intanto la famiglia, che finalmente ha conquistato la nuova casa, si precipita sul balcone ("la famiglia prende possesso della luce", dice il commento) per osservare sorridendo la nuova città che sta sorgendo. Un'ultima panoramica dall'altro si incarica di descrivere il nuovo paesaggio fino a lasciare sulla quinta dell'inquadratura l'incombente croce che svetta sul tetto della chiesa del neonato quartiere di Fuorigrotta.



Se tra gli edifici innalzati dal regime e quelli che si inseriscono nell'ambito della politica della ricostruzione non vi è una grande differenza architettonica – il modello razionalista continua infatti d'essere quello imperante – la stessa cosa si può dire rispetto alla retorica con cui si costruisce l'informazione circa la politica edilizia. Le scelte di retorica rappresentativa adottate per l'informazione dalla Democrazia Cristiana non sono dunque sostanzialmente differenti da quelle del fascismo⁹². E l'immagine che prende forma sullo schermo è la stessa: quella di una nuova Italia in cui i lavoratori possono aspirare ad avere una casa che, dai margini della città, guarda lontano verso un futuro di espansione, il tutto sotto la benedizione della Chiesa cattolica.

Questo non è però solo il paesaggio urbano costruito visivamente dalla retorica dei media di informazione negli anni Cinquanta; lo stesso impianto si

⁹² A questo proposito e più in generale sul programma della Dc circa la politica della casa si veda Giorgio Rochat, Gaetano Sateriale e Lidia Spano (a cura di), *La casa in Italia 1945-1980. Alle radici del potere democristiano*, Zanichelli, Bologna, 1980.

ritrova infatti anche in molti incipit dei film di finzione. La stessa tipologia di composizione delle inquadrature diventa codice visuale per la presentazione iniziale dell'ambiente urbano in cui si svolgerà la vicenda.

L'apertura del racconto con le panoramiche dall'alto della città descritta dalla tipica voce fuori campo⁹³ e il progressivo avvicinamento a quello che sarà il teatro della rappresentazione, è infatti uno degli stilemi più ricorrenti nel cinema popolare di questi anni. La tematizzazione delle contraddizioni tra tradizione e modernità e l'incubo ancora mordente della miseria conferiscono tuttavia ai racconti cinematografici una complessità, anche figurativa, ben maggiore rispetto a quella delle fonti di informazione ufficiali.

Tre storie proibite (Augusto Genina, 1951) inizia, per esempio, con un curioso *camera car* che si ripete per tre volte in maniera quasi uguale – tre sono anche le storie raccontate – mentre scorrono sullo schermo i titoli di testa. L'inquadratura racconta un percorso circolare che arriva alla scalinata di Trinità dei Monti e poi ripiega per perdersi nelle vie del centro e ricominciare. Alla fine dei titoli la voce over contestualizza la vicenda a Roma, sottolineando come le città oggi giorno dall'alto si somiglino tutte.

Le immagini iniziali del film raccontano di un centro città vivo in cui il traffico, i mezzi pubblici e le molte persone che attraversano a passo spedito le strade danno l'idea di un'umanità dinamica e di una quotidianità pulsante. Uno stacco conduce lo sguardo dello spettatore in periferia dove una serie di panoramiche e di inquadrature descrittive mettono in scena, secondo l'ormai codificata composizione dell'immagine, gli stessi edifici osannati dai cinegiornali.



⁹³ A questo proposito si vedano Federica Villa, *Nel territorio della voce. Per uno studio della voce narrante nel cinema popolare degli anni Cinquanta*, in Federica Villa (a cura di), *Cinema e cultura popolare nell'Italia degli anni Cinquanta*, «Comunicazioni sociali» n° 2-3, aprile-settembre 1995, Vita e Pensiero, Milano, pp. 165-192; Federica Villa, *Il narratore essenziale della commedia cinematografica italiana degli anni Cinquanta*, Ets, Pisa, 1999.

La voce di commento però ne inverte il segno, trasformandoli in alveari anonimi e ripetitivi, sempre uguali e fagocitanti; celle standardizzate in cui le vite degli individui si perdono inghiottite dalla serialità delle finestre e delle porte che non mettono in comunicazione ma che dividono. Se lo stilema visivo resta, la problematica abitativa assume dunque nel cinema sfumature critiche che ridimensionano gli entusiasmi propagandistici dell'informazione⁹⁴.

Qua e là infatti, in mezzo al paesaggio urbano modernizzato, affiora la miseria che intacca le speranze nel futuro e sottolinea le contraddizioni della trasformazione in atto: le baracche accanto ai palazzoni, gli animali da cortile in mezzo ai condomini. Questi elementi raccontano della stridente compresenza di ruralità e urbanità, di retaggi antichi e modernizzazione che sarà elemento costante delle descrizioni ambientali nel cinema di questi anni.



La vicenda raccontata è tutta al femminile: tre storie di giovani donne di diversa estrazione sociale che si ritrovano, per una serie di coincidenze, prima coinvolte nel medesimo incidente e, poi, nella comune convalescenza. La disgrazia stessa che le coinvolge riguarda in qualche modo lo spazio della casa: la scala che crolla travolgendo le ragazze in coda per un colloquio di lavoro, è infatti quella di un vecchio edificio pericolante del centro città⁹⁵.

⁹⁴ Interessante notare a questo proposito come il moralismo della voce di commento sia rafforzato da un'impostazione, anche se di segno opposto, non meno retorica di quelle analizzate in precedenza: all'enfasi dell'informazione di regime si sostituisce un accento drammatico che trova la sua giustificazione nel bisogno di narrazione imposto dalla finzione.

⁹⁵ Uno dei grandi punti critici affrontati dalla disciplina urbanistica e architettonica a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta è proprio il tema della tutela e della ridefinizione dei centri storici delle città italiane; il dibattito teorico e progettuale della ricostruzione si anima prima attraverso l'attività dell'Istituto Nazionale di Urbanistica, presieduta dal 1951 da Adriano Olivetti,

Benché i tre personaggi affondino i loro caratteri nella tradizione del melodramma letterario, il film si apre con un'impronta estetica più vicina ai canoni neorealisti imperanti; lo sottolinea anche la voce over che commenta le immagini dell'incipit con i toni retorici di una pseudo-inchiesta giornalistica. Il tema: la giovane popolazione femminile di estrazione popolare. Le inquadrature che si susseguono richiamando l'attenzione prima su una ragazza intenta nella lettura di un fotoromanzo, poi su altre che sostano davanti alle vetrine, e su altre ancora che si fermano all'edicola; infine dettagli di scarpe con i tacchi, di specchietti da trucco, di abiti alla moda... Quello che viene tracciato è il profilo di una nuova fascia sociale caratterizzata da nuovi modelli comportamentali e nuove aspettative sociali molto influenzate dalla comunicazione dei media di massa e dal consumismo nascente.



L'incipit di questo melodramma sembra dunque sviare inizialmente lo spettatore conducendolo sul territorio delle cosiddette "commedie di città"⁹⁶ alla *Poveri ma belli*, piuttosto che indirizzarlo verso il dramma psicologico che poi prenderà forma.

Il forte interesse per i giovani che anima il cinema di questi anni, è dimostrato dalle molte figure di donne che lavorano, come le ragazze di *Tre storie*

e dell'Istituto Nazionale di Architettura, poi continua più avanti, nei primi anni Sessanta attraverso l'azione di associazioni e professionisti che si mobilitano soprattutto contro i danni della speculazione. Per una panoramica sul tema si veda almeno Giorgio Ciucci e Francesco Dal Co, *Architettura italiana del 900. Atlante*, Electa, Milano, 1997, in particolare la sezione «Architettura e urbanistica: il dibattito su professione e impegno», pp. 191-220.

⁹⁶ La definizione è di Bruno Di Marino che propone una divisione del cinema del Neorealismo rosa in commedie di campagna o di paese e commedie di città; la suddivisione è basata sulla centralità dell'ambientazione. Di Marino specifica anche che questa differenziazione perderà di significato nel giro di qualche anno quando lo scenario ambientale del cinema popolare si farà totalmente urbano. A questo proposito si veda Bruno Di Marino, *Transizioni: tra neorealismo rosa e commedia all'italiana*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. IX, 1954-1959, Marsilio, Edizioni di Bianco e Nero, Venezia e Roma, 2004, in particolare il paragrafo «La città-condominio: servette e padroni», pp. 118-120.

proibite ma anche come le domestiche intorno alle quali ruota un film di appena qualche anno successivo *I pappagalli* (Bruno Paolinelli, 1956). Anche se il titolo richiama uno degli epiteti in voga all'epoca per definire lo stereotipo del maschio italiano⁹⁷, la vicenda corale ruota in realtà intorno a un condominio e non ha nulla a che vedere con il gallismo. L'ambiente è quello alto borghese del condominio di lusso ma l'attenzione narrativa è spostata fin dall'inizio su un'altra fascia sociale, quella alla quale appartengono il portiere interpretato da Aldo Fabrizi e le varie ragazze che stanno a servizio negli appartamenti. Le numerose servette dei film di questi anni sono quasi sempre interpretate dalle stesse attrici (una su tutte Maria Pia Casilio caratterista specializzata nel ruolo): fisionomie popolari, corpi minuti e volti semplici che si muovono timidamente nello spazio e parlano con accenti spiccatamente regionali. A questa figura più fragile si sostituirà progressivamente lo stereotipo della domestica procace e seducente, popolana formosa e verace, spesso sogno erotico se non vera e propria preda del padrone di casa (anticipata in qualche modo in questo film dall'ingenua ragazza sedotta dall'ingegnere interpretato da Alberto Sordi), che dominerà nella commedia più tarda (basti pensare al tipo di Yvette Masson in *Domenica è sempre domenica*).

La figura della donna di servizio è comunque centrale in molti film di questi anni e riveste un ruolo sintomatico rispetto al tema della domesticità. La cosiddetta "servetta" rappresenta infatti l'incarnazione stessa della tensione del limite tra interno e esterno; figura liminale per eccellenza la domestica vive in un limbo della domesticità: a lei è demandata la gestione dello spazio abitativo altrui eppure resta di fatto ai margini di questo spazio così come della famiglia. La domestica vive in funzione della casa ma non ha una dimora propria: la casa natale in campagna è stata abbandonata per inurbarsi e lavorare; in città occupa una stanza della casa dove lavora ma questo spazio non può essere considerato un interno intimo e privato, come dimostrano le arroganti infrazioni del già citato ingegnere nella stanza della domestica che vuole sedurre. La domestica vive

⁹⁷ Lo stereotipo del maschio italiano seduttore avrà largo spazio nella commedia all'italiana come nel caso de *Le olimpiadi dei mariti* (Giorgio Bianchi, 1960). Le gag iniziali di questa commedia minore, per altro incentrata farsescamente sul potere manipolatorio dei media di massa, giocano proprio intorno alla parola "pappagalli" con cui le turiste tedesche in visita a Roma per le Olimpiadi cercano di respingere le *avances* dalla coppia comica Raimondo Vianello e Ugo Tognazzi, mariti con le mogli in vacanza.

dunque il conflitto tra un senso di appartenenza al quale l'emigrazione forzata le ha imposto di rinunciare e la mancanza di un'identità nuova ancora da conquistare.

Inoltre la “servetta” è un ritratto sociale emblematico perchè permette di portare l'attenzione sia sull'attualità del problema migratorio così massiccio nell'Italia dell'epoca, sia sulla questione del lavoro femminile⁹⁸. Il lavoro domestico rappresentava infatti il principale bacino di assorbimento delle donne da parte del mercato del lavoro, tanto per coloro che migravano dalla campagna verso la città (quasi tutte le domestiche cinematografiche sono ciociare o vengono comunque da realtà agricole), quanto per quelle che dal nord muovevano verso Roma (c'è almeno una figura di domestica veneta in tutti i film che si concentrano su questi personaggi).

Altri film interamente dedicati alle domestiche sono, per esempio, il dramma familiare *Camilla* (Luciano Emmer, 1955) ma anche la più tarda commedia *Le cameriere* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1959).

Nel film di Emmer, la domestica veneta protagonista della vicenda non è una ragazza ma una signora di mezza età, vedova e con un figlio militare. Il suo personaggio si allontana dal ritratto della ragazza simbolo delle contraddizioni della società in trasformazione e rientra piuttosto nel cliché letterario tradizionale del servitore. La donna è infatti il perno dell'equilibrio familiare (cosa che non sono mai le giovani domestiche) e si pone come mediatore delle tensioni familiari tipiche di una classe sociale affetta da cronica difficoltà di comunicazione (rispecchiata per altro con efficacia visiva nella soffocante angustia degli ambienti domestici rappresentati). Le sue giovani colleghe a servizio negli appartamenti attigui rispondono invece perfettamente al modello che riassume le nuove aspettative e i nuovi paradigmi di comportamento e consumo; una di loro si fidanzerà infatti con il figlio militare di Camilla secondo il modello tipico

⁹⁸ Sulla questione del lavoro domestico nell'Italia del secondo dopoguerra in riferimento alla problematica identitaria e di genere si vedano Raffaella Sarti, *Spazi domestici e identità di genere tra età moderna e contemporanea*, in Dianella Gagliani e Mariuccia Salvati (a cura di), *Donne e spazio nel processo di modernizzazione*, Clueb, Bologna, 1995, pp. 13-41; Jacqueline Andall e Raffaella Sarti (a cura di), *Servizio domestico, migrazioni e identità di genere in Italia dall'Ottocento a oggi*, fascicolo monografico di «Polis. Ricerche e studi su società e politica in Italia», n° 1, 2004; Anna Badino, *Oltre il sogno domestico. I progetti migratori femminili e il lavoro negli anni del boom*, in Angiolina Arru, Daniela Luigia Cagliotti e Franco Ramella (a cura di), *Donne e uomini migranti. Storie e geografie tra breve e lunga distanza*, Donzelli, Roma, 2008.

domestica-soldato.

Il film di Paolinelli, rispetto alla questione della rappresentazione dell'ambiente domestico, introduce anche un'importante novità raffigurativa: un diverso tipo di edilizia. Il condominio non è più infatti il "casermone" di periferia, marginale rispetto allo sviluppo della città – gli alveari descritti da Genina – ma è la palazzina borghese, collocata in un quartiere completamente calato nel contesto urbano ma non appartenente al centro storico (in questo caso il quartiere Parioli a Roma). Se il centro storico delle città è infatti diviso tra i palazzi aristocratici e la fatiscenza dei vecchi stabili provati dall'usura del tempo e dalla guerra⁹⁹, la realtà di questi quartieri residenziali ben rappresenta invece i nuovi modelli culturali e sociali del ceto medio in ascesa economica.

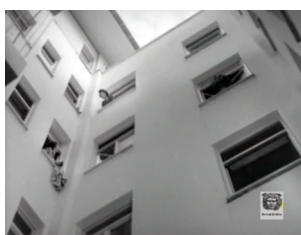
I titoli di testa del film scorrono sul campo lungo che ritrae una via del quartiere costeggiata dalle palazzine. La prima vera inquadratura che segue i titoli di testa è invece un totale sull'esterno del condominio che fissa il proprio centro nel portone di ingresso. Il portone incornicia la figura cardine del racconto: il portinaio. Fermo sull'ingresso del palazzo, l'uomo impartisce ordini al ragazzino delle consegne, alla donna che scopa il marciapiede, amministra insomma le dinamiche liminali del condominio. Il portinaio è la chiave di volta della relazione tra interno ed esterno dell'edificio: detentore dei segreti di ogni interno ma di fatto escluso da ognuno di essi, egli è sempre sul limite (vive in portineria, fisicamente sulla soglia), continuamente tirato verso l'interno ma al contempo estromesso dall'intimità familiare (un po' come la servetta ma in scala maggiore, non rispetto al singolo appartamento ma all'intero condominio).

⁹⁹ La polemica architettonica circa la rivalutazione o lo sventramento dei centri storici che inizia in questi anni coinvolge naturalmente in primis la città di Roma; il dibattito s'inasprisce intorno al nuovo piano regolatore della capitale proposto vent'anni dopo quello di Piacentini e ancora sostanzialmente basato su uno sventramento del centro storico della città. Per una panoramica storica sulla questione dei centri storici si veda almeno Mariacristina Giambruno (a cura di), *Per una storia del restauro urbano. Piani, strumenti e progetti per i centri storici*, Città Studi, Torino, 2007.



Proprio in quanto domestica all'ennesima potenza, il portinaio ricopre, nel film, il ruolo di confidente, di punto di riferimento, di padre putativo per le ragazze. Sradicate dalle loro realtà familiari agricole e di provincia, le servette individuano nel portinaio il loro appiglio metropolitano. La stessa dinamica sottostà anche al film gemello di questo, *Siamo tutti inquilini* (Mario Mattoli, 1953) dove lo stesso Aldo Fabrizi, portinaio, ricopre in maniera ancora più esplicita il ruolo di padre putativo, impegnandosi in difesa di una delle ragazze che vive, grazie a una eredità inaspettata, la contraddittoria condizione di domestica e proprietaria al contempo.

Nell'incipit de *I pappagalli*, la sequenza che segue la presentazione del portinaio è un rapido alternarsi di campi e controcampi dal basso e dall'alto che mettono in scena le solite finestre tutte uguali ma che, questa volta, vengono animate dalla presenza delle domestiche affacciate a chiacchierare.





Il motivo della finestra come esplicito mezzo di comunicazione¹⁰⁰ è onnipresente nel cinema dell'epoca e chiama direttamente in causa, non solo la relazione tra esterno ed interno, ma anche quella centralità del cortile e della scala che fanno della comunità dei vicini una sorta di famiglia allargata. Le finestre non sono più qui gli occhi anonimi e vuoti degli alveari periferici né quello spazio privato incognito suggerito al di là della superficie monolitica delle alte facciate nei cinegiornali; esse diventano le bocche vive di uno spazio relazionale.

Gli agenti veri dello spazio abitativo non sono dunque gli abitanti degli appartamenti (anzi il dialogo iniziale tra le cameriere è bruscamente interrotto proprio dall'intervento di una delle "padrone" che richiama all'interno la sua "servetta") ma le domestiche e il portinaio che, sfruttando le finestre e lo spazio comune delle scale, trasformano la casa in spazio di relazione¹⁰¹.

Benché la palazzina costituisca una delle manifestazioni architettoniche tipiche della configurazione ambientale dell'Italia della ricostruzione, questo film,

¹⁰⁰ "L'oggetto-finestra, sempre implicato in una vera *métaphisique du décor* – come scriveva André Bazin per il trattamento dello spazio in *Le jour se lève* (M. Carné 1939) – è spesso strumento di definizione dell'architettura spaziale e simbolica dello spazio filmico, o anche struttura propria del gag, e può fare interagire livelli di storia diversi e scollati", Simona Previti, *Come un vetro con obblighi di trasparenza*, in «Fata Morgana», n° 3, op. cit., p. 97. Il tema della finestra come luogo di attivazione del rapporto percettivo dell'uomo con il mondo occupa un ruolo centrale nella storia della cultura occidentale a partire dal *De Pictura* di Leon Battista Alberti, passando per *La finestra d'angolo del cugino* di E.T.A. Hoffman fino ad arrivare alla "finestra aperta sul mondo" di Bazin o alla metariflessione sul voyeurismo cinematografico de *La finestra sul cortile* (Alfred Hitchcock, 1954). Senza addentrarci nello specifico del tema troppo largamente indagato per renderne conto adeguatamente in questa sede, ci limitiamo a richiamare l'attenzione sul ruolo più specificatamente architettonico della finestra come strutturatore dello spazio moderno proprio in quanto spazio comunicativo visuale; a questo proposito, oltre ai testi di Le Corbusier citati, si veda almeno Gérard Wajcman, *Fenêtre; chronique du regard et de l'intime*, Verdier, Lagrasse, 2004; Anne Friedberg, *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, MIT Press, Cambridge and London, 2006.

¹⁰¹ "Lo spazio sociale non è una cosa fra le cose, un prodotto qualsiasi fra gli altri prodotti; esso avvolge le cose prodotte, e comprende le loro relazioni nella loro coesistenza e simultaneità: ordine (relativo) e/o disordine (relativo); è il risultato di una serie e di un insieme di operazioni, e non può ridursi a semplice oggetto.", Henri Lefebvre, *La produzione dello spazio*, op. cit., p. 91

resta un caso pressoché isolato. Almeno per tutta la prima metà degli anni Cinquanta infatti, i retaggi estetici del Neorealismo sono ancora così fortemente dominanti da far sì che l'attenzione visuale del cinema sia quasi completamente assorbita dalle rappresentazioni dell'edilizia popolare e della periferia. Anche dal punto di vista della sensibilità sociale d'altronde il ceto medio non è al centro dell'interesse del cinema popolare di questi anni tanto che anche un film di ambientazione borghese come quello di Paolinelli, finisce in realtà per concentrarsi sui personaggi di estrazione popolare.

La palazzina sarà invece più propriamente rappresentata al cinema alla fine del decennio, quando cioè l'avanzamento delle trasformazioni sociali ed economiche del Paese sposta l'attenzione sulle manifestazioni di questo cambiamento. La palazzina, infatti, diventa letteralmente status symbol poiché rappresenta, nel tessuto urbano delle città in espansione, la vera e propria esposizione di una conquista di status economico, sociale ma anche culturale: la palazzina è il monumento che celebra la possibilità di conquistare l'adattamento¹⁰².

¹⁰² La questione dell'adattamento ambientale, di cui l'addomesticamento è la spia più esplicita, è centrale in tutto il cinema italiano degli anni Cinquanta, ma è soprattutto esemplificato dalla commedia che si configura in questi anni come specchio rappresentativo della legittimazione dell'appartenenza dell'individuo al nuovo paesaggio fisico, sociale e culturale. Calcando il paradigma di quella che Northrop Frye (in *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino, 1969, p. 61) definisce propriamente come "commedia domestica", il cinema comico di questi anni, come si vedrà nel corso del capitolo, fissa il quotidiano come fonte di ispirazione principale; la descrizione dell'ingresso dell'individuo nella società borghese, con la relativa rappresentazione dell'adattamento ai modelli e alle forme del nuovo ambiente, ne diventa il pattern narrativo. "La forma commedia esprime in ogni caso, e sotto ogni latitudine, in ogni epoca e in ogni fase dell'evoluzione letteraria e culturale – sia pure con modalità diverse e diversi intenti – una costante di fondo: il piccolo o grande dramma dell'adattamento dell'individuo ai canoni sociali, e i piccoli o grandi traumi della società nell'incorporare i nuovi soggetti e le nuove forze socioculturali nella sua struttura palese", Maurizio Grande, *Abiti nuziali e biglietti di banca*, Bulzoni, Roma, 1986, p. 55; si veda in particolare il paragrafo «Verso una società verde», pp. 68-100.



È d'altra parte lo stesso Mario Ridolfi, il progettista più legato a questa tipologia edilizia a difendere, già negli anni Trenta, le sue palazzine proprio in virtù del loro carattere monumentale. Al di là delle provocazioni di Ridolfi, la questione della casa come elemento che contraddistingue l'architettura del XX secolo proprio in funzione della sua natura esibizionistica¹⁰³, resta un nodo teorico fondamentale tanto nel quadro della cultura visuale nella civiltà dello spettacolo quanto nell'ottica dell'interpretazione dell'architettura come mezzo di comunicazione di massa.

In quanto simbolo sociale e fenomeno di moda¹⁰⁴, la palazzina esibisce, proietta nel tessuto urbano i canoni di un nuovo modello formale e sociale che si dà come monito, riferimento, aspirazione. La palazzina proietta negli anni della ricostruzione il modello di epoca fascista, facendolo funzionare ancora come un monumento all'interno del tessuto urbanistico in via di ridefinizione: essa conserva infatti sia il valore simbolico di monito (configurando il senso di appartenenza innescato dal riconoscimento), sia la funzione di ponte tra un passato che è stato mancanza, un presente che è desiderio e un futuro che potrà

¹⁰³ A questo proposito si veda Beatriz Colomina, *The Exhibitionist House*, op. cit.

¹⁰⁴ ««Le mie palazzine sono monumenti!» risponderà Ridolfi alla domanda su un suo preteso impegno antimonumentale [...] Ma sono solo le punte di un iceberg, che crescerà (tutt'altro che sommerso) nel dopoguerra, a costituire quel connettivo apparentemente inerte che il piano piacentiniano ha lucidamente previsto e reso accessibile. Uno spazio di ricostruzione e di città senza forma né organismo: di città/non città, il cui significato culturale si pone tra i due estremi del clamore ideologico del dibattito architettonico resuscitato dopo la liberazione, in nome dell'urbanistica e del centro storico, da un lato, e il silenzio delle borgate fasciste, cui il neorealismo darà inattesa voce, dall'altro: la fascia intermedia delle palazzine cresce come luogo di moderate e mormorate intenzioni, in cui pseudo-rispettabilità e pseudo-lusso si appagheranno nel vociare della *moda*. È questa tendenza all'imitazione, sostanza della moda, la dimensione sociologica dominante nel quartiere a palazzine, e non è un caso: «la ragione fondamentale della sua efficacia», scrive Georg Simmel, della moda «è che le mode sono sempre di classe»», Mario Manieri Elia, *La palazzina*, in *Italia moderna*, vol. III, op. cit., p. 330.

essere conquista (configurando l'aspirazione all'adattamento)¹⁰⁵. La palazzina è dunque il monumento della società dello spettacolo degli albori ovvero una sorta di monumento al consumismo nascente: ancora prima di desiderare la televisione, l'automobile e gli elettrodomestici, l'italiano medio fissa infatti nel suo immaginario la palazzina come monumento al benessere da conquistare. Funzionando dunque come vero e proprio dispositivo di rappresentazione, la palazzina diventa lo schermo urbano su cui gli aspiranti borghesi della neonata Italia repubblicana vedono proiettate le loro attese.

Quando Gadamer si interroga circa la valenza ontologica dell'immagine si esprime sulla questione del monumento in questi termini:

“Un monumento mantiene ciò che rappresenta in una specifica presenzialità, che è ovviamente qualcosa di totalmente diverso dalla presenzialità della coscienza estetica. Esso non vive solo nell'autonoma potenza espressiva dell'immagine. Ciò si capisce già dal fatto che anche cose diverse dalle opere figurative, come ad esempio simboli o scritte, possono adempiere alla stessa funzione. Ciò che si presuppone è sempre la conoscenza di ciò che attraverso il monumento deve essere ricordato, come dire la sua potenziale presenzialità”¹⁰⁶.

Il monumento sta, dunque, presenza, presupponendo una capacità ricettiva specifica dello spettatore, che è individuale ma che è, anche e soprattutto, sociale. Una capacità collettivamente condivisa che è pertanto fortemente legata al senso di appartenenza. D'altra parte, come afferma Henri Lefebvre, lo spazio monumentale offre esplicitamente ad ogni membro di una comunità sociale l'immagine del proprio senso di appartenenza, un'immagine del suo volto

¹⁰⁵ “ Se il *monumentum* è pensato ed eretto per *monere*, per far ricordare (ma anche far pensare, avvertire, ammonire, esortare, consigliare, ispirare, e infine predire e annunciare), il suo gesto è pontefice, fa letteralmente ponte: vera e propria concrezione di ritenzione e protensione, innalzato nel presente tempo e luogo, esso convoca il passato, lo presentifica, tendendolo verso il futuro.”, Andrea Pinotti, *Monumento e anitmonumento. Emergenza e immersione della memoria materiale*, in Barbara Grespi (a cura di), *Locus solus. Memoria e immagini*, Bruno Mondadori, Milano, 2009, pp. 23-48.

¹⁰⁶ Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*, op. cit., pp. 184-185.

sociale¹⁰⁷. In questo senso il monumento assume il ruolo sociale di schermo collettivo, molto più fedele ed espressivo rispetto a un qualsiasi mezzo di rappresentazione personale; in questo senso il monumento può essere messo in relazione con la costruzione del consenso¹⁰⁸.

Al pari degli altri mezzi di comunicazione, l'edilizia privata (e nello specifico la forma della palazzina) fissa in effetti i termini di un linguaggio sociale comune; questo linguaggio veicola non solo il gusto e il sentire comuni ma anche le ambizioni che connotano il senso di appartenenza del singolo alla comunità e che modulano il processo di adattamento. Funzionando propriamente come dispositivo di rappresentazione e di comunicazione, anche lo spazio architettonico domestico si potrebbe dunque considerare come sottoposto a quella ricezione distratta tipica, secondo Benjamin, dell'architettura e del cinema¹⁰⁹.

L'analogia può anche essere spinta oltre: “un edificio potrebbe diventare *in toto* informazione e il suo messaggio potrebbe ugualmente essere recepito solo attraverso i media dell'informazione.”¹¹⁰. In questo senso quindi il monumento presenza, sta, ma presenzerebbe ugualmente se il suo stare fosse tradotto puramente in immagini. È questa la conclusione cui approda anche Beatriz Colomina quando, pensando al funzionamento dei media di massa in relazione alla dinamica architettonica, scrive che un edificio conosciuto solo attraverso le

¹⁰⁷ “Nella monumentalità si riunirono, per millenni, tutti i momenti precedentemente distinti della spazialità: il percepito, il pensato, il vissuto – le rappresentazioni dello spazio, gli spazi di rappresentazione – gli spazi propri ad ogni senso, dall'odorato alla parola – i gesti e i simboli. Lo spazio monumentale offriva ad ogni membro di una società l'immagine della propria appartenenza e della propria figura sociale, specchio collettivo più vero di uno specchio individualizzato. L'effetto di riconoscimento va molto più lontano dell'effetto di specchio degli psicanalisti. [...] Il monumento realizzava un consenso effettivo e lo rendeva pratico e concreto”, Henri Lefebvre, *La produzione dello spazio*, op. cit., p. 218.

¹⁰⁸ Questa capacità ricettiva può essere vista infatti, senza forzature, come parte integrante della “sfera pubblica del consenso” costruita dai mezzi di comunicazione di massa: “Non sono mezzi per la massa, al servizio della massa; sono i mezzi della massa, nel senso che la costituiscono come tale, come sfera pubblica del consenso, dei gusti e del sentire comuni”, Gianni Vattimo, *La fine della modernità*, op. cit., p. 63; cfr. Capitolo 1, nota 50 e 71.

¹⁰⁹ “Il monumento architettonico contribuisce a costituire lo sfondo della nostra esperienza ma, di per sé, per lo più, resta oggetto di una percezione distratta”, Gianni Vattimo, *La fine della modernità*, op. cit., p. 95. A questo proposito si veda anche Antony Vidler, *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, MIT Press, Cambridge and London, 2000, in particolare il capitolo «Dead End Street. Walter Benjamin and the Space of Distraction», pp. 81-98.

¹¹⁰ Hans Hollein, *Tutti sono architetti. Tutto è architettura*, in Marco Braghi e Giovanni Damiani (a cura di), *Le parole dell'architettura*, op. cit., p. 164.

immagini diventa il più significativo monumento dell'architettura moderna¹¹¹.

2.2 Difficoltà di addomesticamento: retaggi neorealistici e periferia

Nel considerare la palazzina in questo senso di celebrazione consumistica e di fenomeno di moda, troverebbe una spiegazione anche il fatto che l'attenzione per questo tipo di edifici è assolutamente minoritario nel cinema della prima metà degli anni Cinquanta, mentre comincia ad affermarsi nella fase più tarda del decennio quando l'Italia e le sue aspirazioni immaginarie si proiettano verso l'entusiasmo consumistico del boom.

All'inizio del decennio non vi è ancora spazio per questo tipo di monumentalità nell'immaginario visuale dello spettatore italiano. Quella abitativa resta infatti, per il momento, una problematica affrontata, tematicamente, nell'ottica del soddisfacimento dei bisogni primari dell'individuo e della riconquista di una dignità messa a dura prova, se non completamente cancellata, dagli eventi bellici; stilisticamente ci si muove invece nel solco della mutazione figurativa ed estetica della lezione neorealista¹¹² procedendo sempre più esplicitamente verso la contaminazione che caratterizza il cinema degli inoltrati

¹¹¹ Beatriz Colomina, *Media as Modern Architecture*, op. cit., p. 65.

¹¹² “Nel cinema di genere, di profondità e di consumo [...] l'etica neorealistica appare totalmente ribaltata: quando la contraddizione sociale non è rovesciata, da lacerazione drammatica, in scarto comico, o esibita come terreno di rivalsa virtuosa contro stratificate crudeltà storiche, o peggio, adoperata come semplice scenografia di agresti idilli e innocenti amori, essa è data come una sorta di sfondo naturale, immoto e irremovibile, lungo il quale si agitano le verginità offese, le virtù conculcate, le prepotenze trionfanti, le violenze vincenti di tensioni che, solo in ultimo, magari in *limine mortis*, vengono sciolte dall'affermarsi della bontà con cui la vittoria è assegnata a pochi minuti dalla fine in un contesto esplicitamente *larmoyant* di conflitti e contrasti. È un cinema che non solo non si propone alcuna funzione di consapevolezza ma che, più o meno esplicitamente, implica un messaggio stabilizzante, un invito alla sopportazione, un incentivo alla rassegnazione e all'accettazione del presente. Tuttavia, andrebbero meglio analizzati, soppesati e valutati [...] quei sintomi involontari delle contraddizioni sociali che sovente emergono tra le pieghe, negli interstizi, talora negli spazi non diegetici di questo cinema, costituendone una sorta di inconscio non programmato e non narrativamente sviluppato, rimosso eppure presente, censurato benché enunciato. Anche perché, ed è questo il punto, se il Neorealismo fu soprattutto un'estetica dell'etica e ciò che il grosso cinema italiano degli anni Cinquanta nega è appunto quell'etica, ciò che, invece, quel cinema ha generalmente introiettato e adottato, e riproduce – sia pure a livelli di trasformazione talora infimi e, ben s'intende, tra infinite contraddizioni – è proprio la (sia pure soltanto esteriore) estetica del neorealismo”, Lino Micciché, *Il rimosso nel cinema italiano degli anni Cinquanta*, in Federica Villa (a cura di), *Cinema e cultura popolare nell'Italia degli anni Cinquanta*, op. cit., pp. 105-106.

anni Cinquanta¹¹³.

Tuttavia in uno dei primi film che, ancora negli anni Quaranta, scelgono di mettere in scena il problema della casa come cardine della rappresentazione, *Totò cerca casa* (Steno e Mario Monicelli, 1949), è proprio il monumento (nel senso tradizionale di *opus* celebrativo) ad essere scelto come luogo simbolico per rappresentare la negazione del diritto alla casa.

Il film si apre con la consueta voce over che esclama con enfasi burlesca: in un'epoca di crisi degli alloggi "il problema dei problemi, il problema più angoscioso è quello della casa!". Il tono farsesco che il film assume fin dalle battute iniziali risponde completamente agli stilemi di quella commedia della maschera di cui Totò è l'icona¹¹⁴.

Le prime inquadrature fissano le coordinate di ambientazione, supportate didascalicamente dalla voce narrante: la città, definita "una città come tutte", è messa in scena dalle panoramiche da cinegiornale; la drammaticità dell'emergenza abitativa è tradotta dall'affastellarsi degli edifici fatiscenti del centro e dai condomini razionalisti di periferia definiti "alveari"; la casa desiderata non è ancora la palazzina ma è piuttosto la villa, quindi puro sogno non aspirazione; la condizione più estrema, quella degli sfollati, è rappresentata attraverso la famiglia del protagonista costretta a vivere in una scuola chiusa per le vacanze estive.



¹¹³ "Possiamo leggere il cinema degli anni Cinquanta non più come degenerazione di una grande esperienza, quella neorealistica, ma come un suo assorbimento in un progetto diverso e di più ampio pubblico", Sandro Bernardi, *Gli anni del centrismo e del cinema popolare*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. IX, 1954-1959, op. cit., p. 24.

¹¹⁴ A proposito della maschera di Totò si vedano almeno: Franca Faldini e Goffredo Fofi, *Totò, l'uomo e la maschera*, Pironti, Napoli, 1993; Dario Fo, *Manuale dell'attore comico*, Aleph, Torino, 1991; Alberto Anile, *Il cinema di Totò (1930-1945). L'estro funambolo e l'ameno spettro*, Le Mani, Recco, 1997; Roberto Escobar, *Totò. Avventure di una marionetta*, Il Mulino, Bologna, 1998; Valentina Ruffin, *Totò al massimo*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VIII, 1949-1953, Marsilio, Edizioni di Bianco e Nero, Venezia e Roma, 2003, pp. 268-277.



Al di là di gag e spunti comici che ruotano intorno al gioco attoriale di Totò, l'importanza di questo film risiede nella capacità di anticipare e introdurre quel fenomeno di “meticcio”¹¹⁵, estetico e tematico, che caratterizzerà il cinema degli anni Cinquanta. Inoltre esso dimostra una precoce sensibilità nel cogliere e rielaborare in forma comico-farsesca, la centralità della questione abitativa come simbolo di conquista sociale e aspirazione all'adattamento, mettendola in relazione con le contraddizioni della politica demagogica e autocelebrativa della ricostruzione.

Dopo aver messo in scena una serie di situazioni narrative che vedono i personaggi misurarsi con la spasmodica ricerca di un luogo in cui collocare spazialmente la loro intimità familiare, negata dalle continue irruzioni ed effrazioni di elementi esterni, il film si chiude con un espediente comico “monumentale”. Il sindaco della città celebra i fasti speranzosi dell'Italia che risorge dalle macerie con la scoperta di una statua definita “la sintesi della Ricostruzione”. Proprio nel momento del discorso Totò, che ha appena evitato di abbattere un obelisco su cui è incisa la scritta Dux, investe il sindaco mandando in frantumi la statua e, con essa, il simbolo della risposta istituzionale alla crisi delle abitazioni. Non è dunque la casa a diventare qui direttamente monumento, quanto, piuttosto, il monumento che celebra la retorica della politica abitativa di stampo

¹¹⁵ “I generi non solo rinascono e riprendono il loro posto sulla scena dello spettacolo, ma si contaminano, magari con gli stessi generi di un'altra cultura e di un altro modo di produzione. Quello che ne deriva è un meticcio che, come ogni meticcio, è origine di forme nuove.”, Sandro Bernardi, *Gli anni del centrismo e del cinema popolare*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. IX, 1954-1959, op. cit., p. 24.

fanfaniano a diventare sintomo comico e paradossale delle sue contraddizioni.



Messa a parte la precoce provocazione comica di Steno e Monicelli, nella prima metà degli anni Cinquanta la conquista della casa diventa motivo per numerose narrazioni drammatiche o drammatico-sentimentali che la scelgono come via simbolica per tradurre la ridefinizione delle aspettative di un proletariato in balia dalle contraddizioni della trasformazione. La periferia urbana diventa il teatro preferenziale di queste rappresentazioni.

In questi film in cui l'abitazione privata come regno dell'individualità familiare e della privacy dimora ancora allo stato di pura aspirazione, di miraggio, la domesticità in senso proprio viene vissuta all'esterno della casa. La famiglia è infatti quasi sempre una famiglia allargata, sia per il numero dei membri che compongono ogni nucleo, sia soprattutto per l'estensione delle dinamiche familiari all'intera comunità; è questo quello che rappresentano il quartiere, il cortile, la scala o anche, nel caso delle commedie paesane, il piccolo borgo.

Basta pensare a *Due soldi di speranza* (Renato Castellani, 1951) o a *Pane, amore e fantasia* (Luigi Comencini, 1953) per avere un'idea del sovraffollamento delle case e della domesticità allargata nell'ambientazione rurale; ma restando al paesaggio urbano, la domesticità nell'Italia della ricostruzione è sostanzialmente messa in scena come tensione tra un interno individuale negato e agognato e un esterno comunitario invasivo. Si potrebbe anche dire, in un certo senso, tra un modello di aspirazione borghese e la realtà proletaria.

Un film paradigmatico, e non solo in una prospettiva topoanalitica¹¹⁶, è *Le*

¹¹⁶ Il rimando è alla definizione bachelardiana di topoanalisi secondo la quale "l'immagine della casa pare diventare la topografia del nostro essere intimo", Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, op. cit., p. 27.

ragazze di piazza di Spagna (Luciano Emmer, 1952). Il personaggio di Marisa è più di tutti gli altri l'emblema di questa tensione tra l'individuo, al quale viene negata la privacy dell'interno, e la comunità, che impone la pubblica discussione del privato.

Marisa, come le altre ragazze, vive alla Garbatella, in periferia, in una casa in cui alla famiglia numerosa si aggiunge spesso l'invadente vicinato.



Al sovraffollamento interno all'ambiente domestico, si aggiunge dunque la presenza delle vicine, delle figlie delle vicine, degli amici del fratello, tutti elementi di infrazione dell'intimità privata di Marisa. L'alternativa a questo interno è, per di più, un esterno che diventa, illegittimamente, spazio di discussione del privato della ragazza.

La figura che riassume questo carattere dell'esterno è Leda la cui casa è il simbolo dell'interno negato dalla sovraesposizione. La finestra sempre aperta, la biancheria intima stesa sul filo che la attraversa, la posizione a pochi metri di altezza dalla strada sottolineano come, nella vita della ragazza, non vi sia separazione tra privato e pubblico. Leda provoca Marisa, si azzuffa con lei per la strada, cerca di irretire Augusto affacciata alla finestra, fa del privato di Marisa motivo degli stornelli che intona tra la gente del quartiere riunita nel cortile.

Leda è la sintesi delle pressioni esterne che subisce Marisa e che la espropriano della sua dimensione privata. La conquista della casa rappresenta dunque per Marisa non solo la possibilità di fondare un proprio privato familiare di aspirazione borghese, ma anche l'affrancamento dal vincolo forzoso imposto dalla comunità. Come nota Federica Villa, infatti, "il matrimonio per Marisa è interdetto non per contrasti sentimentali, bensì dall'impossibilità di avere uno

spazio proprio dove andare a vivere”¹¹⁷; in questo senso la casa è dunque un miraggio: anche alla fine del film, quando Augusto e Marisa decidono di sposarsi lo stesso, la casa resta allo stato di aspirazione.



Se la finestra di Leda stigmatizza lo statuto vacillante della soglia in una comunità come quella rappresentata, vi è una scena in cui la finestra esplicita in modo ancora più evidente il ruolo di mezzo di comunicazione. Una serie di campi si susseguono a ritmo sempre più serrato facendo rimbalzare tra le mura dei caseggiati la voce circa il tentato suicidio di Elena e facendola ingigantire grazie a un montaggio che, in crescendo musicale, ne sottolinea l'iperbolica evoluzione. Di finestra in finestra la comunicazione si amplifica facendo crollare ogni limite di rispettosa separazione tra privato e pubblico ma soprattutto trasformando lo spazio condiviso in palcoscenico e cassa di risonanza per le ferite dell'intimità privata della ragazza.



Elena, il cui dolore viene reso pubblico nell'arena del cortile tra i condomini ha, a differenza di Marisa, una domesticità propria forte e solida che condivide con la madre. All'opposto della confusione che regna nella casa dell'amica, è l'ordine di una familiarità raccolta che caratterizza lo spazio

¹¹⁷ Federica Villa, *Appunti intorno a Le ragazze di piazza di Spagna*, in Federica Villa (a cura di), *Materiali intorno al cinema italiano degli anni Cinquanta*, I.S.U. Università Cattolica, Milano, 1994, p. 92.

domestico di Elena: nido per lei, che qui ritrova l'abbraccio rassicurante di quel pezzo di famiglia che le resta, guscio per la madre, che qui si protegge cedendo appena alla lusinghiera compagnia del sor Vittorio¹¹⁸. È proprio questa rassicurante domesticità a fare l'oggetto delle attenzioni del fidanzato di Elena che aspira all'intrusione per potersi svincolare dalla sua misera camera in affitto: la casa di Elena è il miraggio del passaggio di status per Alberto.

La casa è il regno degli affetti e della sicurezza della ragazza che inizia a vacillare sotto i colpi inferti dell'opportunismo del fidanzato; l'uomo che, nei desideri delle due donne, dovrebbe sostituire il ruolo che fu del padre scomparso sarà invece l'elemento che mette definitivamente in crisi gli equilibri affettivi, esistenziali e domestici della ragazza. Questo sembra simboleggiare il posto occupato da Alberto che con sguardo minaccioso sta seduto sulla poltrona in posizione centrale, in mezzo alle due donne, laddove qualche inquadratura prima era posizionata la foto del padre.



Quella di Lucia, la terza ragazza, è una domesticità ancora diversa, vissuta più nella sfera dell'immaginazione che non della realtà (sulla quale alla fine si dovrà peraltro ricredere cedendo all'amore del fantino suo spasimante da sempre). Il personaggio di Lucia introduce un elemento che ha un ruolo cruciale nella configurazione dell'immaginario visuale dell'Italia della ricostruzione ovvero il consumo della stampa popolare, dei fotoromanzi, dei rotocalchi illustrati¹¹⁹.

¹¹⁸ Sulla metafora della casa come nido e come guscio si veda Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, op. cit., in particolare i capitoli «Il nido» e «Il guscio», pp. 117-160.

¹¹⁹ Nell'ampia bibliografia sulle forme dell'editoria popolare negli anni Cinquanta e in particolare sul loro rapporto con il cinema si vedano almeno: Giuseppe Gargiulo, *Cultura popolare e cultura di massa nel fotoromanzo rosa*, D'Anna, Firenze, 1977; Evelyne Sullerot, *I fotoromanzi*, in Aa.Vv., *La paraletteratura*, Liguori, Napoli, 1977; Aa.Vv., *Fotoromanzo: fascino e pregiudizio, storia, documenti e immagini di un grande fenomeno popolare*, Savelli, Roma, 1979; Giuliana Muscio, *Tutto fa cinema. La stampa popolare del secondo dopoguerra*, in Vito Zaggarro, (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici*,

La ragazza, che vive una dimensione domestica rassicurante ma poco stimolante, trova infatti in questo spazio mediatico l'ispirazione per desideri dei quali cerca poi soddisfazione nel quotidiano. Lucia vive seguendo i dettami immaginari impartiti dalla radio (molto evidente nello spazio comune della cucina) e, soprattutto, dai fotoromanzi e dai rotocalchi illustrati (che occupano lo spazio intimo della sua camera da letto); in essi Lucia individua i nuovi paradigmi comportamentali e di costume.

La figura di Lucia è uno dei primi esempi di personaggio, insieme alla Wanda de *Lo sceicco bianco* (Federico Fellini, 1952), che rappresenta allo schermo l'ingerenza diretta dei nuovi mezzi di comunicazione di massa sull'immaginario popolare.



Un altro film in cui la fascinazione per i mezzi di comunicazione di massa irrompe nel quotidiano mettendo in discussione l'intimità e la sicurezza del domestico è *Bellissima* (Luchino Visconti, 1951). Ancora una volta le coordinate ambientali della rappresentazione vengono fornite, in incipit, da piani che con angolazioni molto estremizzate descrivono l'incombenza dei condomini sullo spazio comunitario del cortile e delle scale.

Maddalena è una donna che vive le tensioni della domesticità in modo costante subendo, ma anche agendo, in un regime di continue violazioni e

Marisilio, Venezia, 1988, pp. 105-116; Caterina Belloni e Raffaele De Berti, *Rapporto tra cinema popolare e paraletteratura negli anni Cinquanta*, in Federica Villa (a cura di), *Materiali intorno al cinema italiano degli anni Cinquanta*, op. cit., pp. 53-70; Raffaele De Berti, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Vita e Pensiero, Milano, 2000; Raffaele De Berti, *Cinenovella e fotoromanzo*, in Lino Micciché (a cura di), *Pane, amore e fantasia. Un film di Luigi Comencini*, Lindau, Torino, 2002, pp. 201-207; Raffaele De Berti, *Il cinema fuori dallo schermo*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VIII, 1949-1953, pp. 116-129.

infrazioni che scardinano i limiti tra pubblico e privato. Da una parte c'è la sua casa: un basso situato in un vecchio condominio, con le finestre a livello della strada e la presenza dei passanti a premere oltre il limite fragile delle finestre; una miseria dalla quale la donna sta per affrancarsi con l'acquisto, a rate, della casa-miraggio ancora in costruzione. Dall'altra parte ci sono le case del quartiere: dimensioni private che Maddalena viola continuamente, entrando e uscendo per somministrare le iniezioni; soglie, queste, che per lei non esistono.



E poi il cortile, le scale, le vicine che intervengono nelle vicende private della donna secondo quel senso di comunità allargata di cui si è detto. Sono le vicine stesse a irrompere nella privacy dell'interno familiare come un fiume in piena, passando senza indugio dalle scale alla casa di Maddalena, e intervenendo nel dramma che la famiglia Cecconi sta vivendo. Tra Maddalena e il marito è infatti scoppiato un furibondo litigio perché lei ha speso i soldi della rata della casa nuova per i corsi di recitazione alla figlia che si è illusa possa fare l'attrice.

Bellissima è, di fatto, una storia di intrusioni nel domestico: Maddalena è un'intrusa nelle case dove va a lavorare, è un'intrusa la donna che si propone di insegnare recitazione alla piccola e che si intrufola nella casa di Maddalena bevendole perfino le preziose uova custodite nella dispensa, sono intruse le vicine che accorrono invadendo lo spazio domestico e la vita della famiglia, ed è un intruso il sogno del cinema che irrompe nella vita di Maddalena rischiando fino all'ultimo di mandare in frantumi il suo sogno domestico.



La ricerca disperata e spasmodica di raggiungere il miraggio di un tetto con cui ripararsi e sotto il quale poter creare il proprio nucleo familiare, sta – in modo ben più didascalico – anche al centro dei film che Vittorio De Sica realizza in questi anni con Zavattini e che si concentrano sul problema edilizio. È il caso di quella sorta di favola surreale che è *Miracolo a Milano* (1951) ma anche dell'affresco post-neorealista *Il tetto* (1956); entrambi infatti, pur nei toni differenti ancorché entrambi venati del moralismo familista tipicamente zavattiniano, pongono l'accento sul problema della speculazione edilizia e dell'emergenza sociale rappresentata dalla crisi degli alloggi.

In entrambi i casi è la marginalità dei personaggi a tradurre il vacillante statuto della loro identità urbana forzosamente acquisita e la loro difficoltà di adattamento. Trasparente la metafora di *Miracolo a Milano*, in cui è l'intera comunità a fare dell'essere marginali rispetto alla nuova città in costruzione la propria caratteristica identitaria: le baracche¹²⁰ alla periferia estrema della metropoli hanno costantemente il contrappunto, in profondità di campo, delle gru e dei cantieri che mettono in scena il minaccioso nuovo che avanza.

Più articolata la rappresentazione della giovane coppia ne *Il tetto* che cerca di emanciparsi dalla realtà allargata della famiglia con la conquista di una casa

¹²⁰ Le conseguenze dei bombardamenti, più pesanti che in tutte le altre città d'Italia, fecero di Milano il primo e più importante centro di interesse delle opere di ricostruzione. Lo spirito che investì l'ambiente architettonico trovò il suo punto di riferimento nella Triennale che riapriva i battenti nel 1947 dopo quattro anni di fermo con lo slogan "Una casa per tutti". Nonostante l'impegno degli architetti nelle sperimentazioni di pianificazione urbanistica moderna, come il QT8, l'immigrazione massiccia e la strozzatura dei prezzi dei terreni edificabili, provocarono una deriva della politica territoriale che portò all'edificazione selvaggia degli anni Cinquanta. Il problema delle baraccopoli divenne un punto critico di particolare tensione nell'assetto delle città in trasformazione degli anni Cinquanta. Proprio a Milano nascono interi quartieri, le cosiddette coree, di edifici abusivi e approssimativi che accolgono migliaia di persone senza alcun tipo di servizio né di privacy; a questo proposito si veda Piero Meldini, *La ricostruzione: Milano*, in *Italia moderna*, vol. III, op. cit., pp. 141-143 e, più in generale, Gian Paolo Treccani (a cura di), *Monumenti alla guerra. Città, danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra*, Franco Angeli, Milano, 2008.

indipendente, anche a costo di costruirla nottetempo con le proprie mani. Se narrativamente *Il tetto* opta per uno sviluppo piuttosto didascalico del processo di conquista della casa, dal punto di vista stilistico e formale questo film fissa alcuni punti di riferimento fondamentali rispetto all'immaginario domestico della ricostruzione.

Le sequenze che raffigurano la casa del cognato in cui i due giovani sposi vengono ospitati all'inizio, sono emblematiche della insostenibile negazione della privacy domestica: i letti ammassati, la mancanza di spazio vitale, la costante promiscuità.



Sta proprio in questo l'origine della scelta estrema dell'abusivismo intrapresa dai due ragazzi: la marginalità si impone come opzione obbligata, l'unica possibilità di garantirsi una propria identità familiare rispetto a un ambiente che la trasformazione ha reso estraneo, irraggiungibile, incomunicabile. La messa in scena insiste infatti sulla forte contraddittorietà del contesto in cui le spinte verso la modernità della città si mescolano con i retaggi della tradizione agricola e contadina, esprimendo le difficoltà del processo di adattamento e modernizzazione.

Sulla condivisione di questa difficoltà si fonda il principio di riconoscimento della comunità che li accoglie. Le sequenze che mettono in scena la mobilitazione generale della comunità nella corsa contro il tempo per anticipare l'arrivo della forza pubblica, sottolineano infatti un diverso tipo di domesticità allargata non più intrusiva, come in *Bellissima*, ma cooperativa (nonostante i tentativi dissuasori dei piccoli criminali di zona).



Quando finalmente avranno conquistato il loro angolo di periferia, tra un binario del treno e il letto del fiume, quando finalmente avranno il loro tetto, sarà ancora una volta la finestra (senza neppure gli infissi, ancora semplice foro, limite *in fieri*) a metterli in comunicazione con quell'esterno sconosciuto dal quale alla fine si possono miseramente proteggere.



Il film della coppia De Sica-Zavattini che affronta però più significativamente dal punto di vista toponalitico la questione della domesticità negata e della difficoltà di adattamento allo scenario urbano in trasformazione è *Umberto D.* (Vittorio De Sica, 1951).

La casa in cui vive Umberto è, in realtà, una pensione come molte ce ne sono nei film italiani di quegli anni (basti pensare all'affittacamere che cerca di irretire l'indomabile Alberto ne *Lo scapolo* di Antonio Pietrangeli o all'affollatissima casa in cui vive lo squattrinato duca Gagliardo della Forcoletta in compagnia del suo servitore in *Totò lascia o raddoppia* di Camillo Mastrocinque). Quella della pensione è un'altra tipologia di famiglia allargata, un'ulteriore declinazione della domesticità comunitaria che racconta il cinema degli anni Cinquanta. Benché parte integrante di quel sistema domestico che è la pensione, Umberto ne resta elemento esterno: non frequenta infatti gli altri pensionanti né tanto meno lega con la padrona che lo vuole cacciare a causa della

sua insolvenza. Gli unici suoi punti di riferimento interni all'ambiente della casa sono il cagnolino e la domestica, anch'essi esclusi dalla comunità.

La drammaticità della situazione di Umberto che non riesce a trovare i soldi per garantirsi il diritto di stare nella stanza, raggiunge due punti di climax narrativo e visuale prima di giungere all'epilogo. Il primo è quello in cui, disperato, l'anziano cerca, inventandosi un malore che non ha, di trovare nell'ospedale un surrogato di domesticità provvisoria eppure consolatoria. L'interpellazione innescata dallo sguardo in macchina dell'uomo nel dialogo in campo e controcampo con il suo vicino di letto, coinvolge empaticamente lo spettatore nel dramma della marginalità che accomuna i due uomini e che è esistenziale prima ancora che geografica.



Il secondo climax corrisponde al momento del rientro di Umberto dall'ospedale. Letteralmente estromesso dal suo privato, messo ai margini della sua stessa esistenza, l'uomo trova la stanza in disfacimento. I muratori impongono all'ambiente una trasformazione che implica fisicamente l'espulsione di Umberto; la stanza lentamente si disfà intorno a lui, perisce insieme a lui fino a sfaldarsi completamente nell'enorme buco che infrange ogni possibile intimità. Umberto è messo fuori dal suo dentro con tanta violenza che questo diviene minaccioso e incombente, come rivela il soffitto che lo schiaccia in un'inquadratura che ricorda certe angolazioni del Kane di Orson Welles. Umberto perde così la propria casa e insieme la propria identità, si fa pura ombra, perde ogni consistenza fisica, svanisce come nell'ultima immagine che resta di lui alla giovane servetta: un'ombra proiettata sulle scale.



Nello stesso anno di *Umberto D.*, esce anche *Ai margini della metropoli* (Carlo Lizzani, 1952), un curioso esempio che annuncia le forme di quel meticcio di cui si è detto. Il poco noto film di Lizzani merita di essere ricordato infatti per il suo tentativo di calare i risvolti sociali della questione abitativa cocente in un contesto di genere di diretta derivazione statunitense¹²¹ e sostanzialmente estraneo al cinema italiano di quegli anni. *Ai margini della metropoli* è infatti una sorta di noir legale che prende spunto da un fatto di cronaca per ambientare la vicenda nelle periferie della Roma in ricostruzione. Per tutto il film si oppongono due realtà di classe: quella della borghesia cittadina

¹²¹ La questione delle migrazioni profonde del cinema d'oltreoceano nell'Italia del dopoguerra è un tema complesso troppo spesso risolto con una semplice lettura emulativa da parte della cultura italiana rispetto a quella americana. I debiti culturali e immaginari che l'Italia nutre nei confronti dell'America si inseriscono in realtà in una rete ben più articolata di implicazioni politiche, economiche, sociali e, naturalmente, culturali che trovano nelle forme cinematografiche un sintomatico terreno di espressione. A questo proposito si vedano almeno: Gian Piero Brunetta, *Stati Uniti e Italia: uno sguardo telescopico*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 1979, pp. 65-74; Guido Fink, *Una politica degli autori negli anni Cinquanta. Ovvero, come truccare della merce rubata*, *ivi*, pp. 88-98; Roberto Campari, *Hollywood-Cinecittà, il racconto che cambia*, Feltrinelli, Milano, 1980; Marino Livolsi, *Schermi e ombre. gli italiani e il cinema nel dopoguerra*, La Nuova Italia, Firenze, 1988; David W. Ellwood e Gian Piero Brunetta (a cura di), *Hollywood in Europa. Industria, politica, pubblico del cinema, 1945-1960*, La Casa Usher, Firenze, 1990; David W. Ellwood, *L'impatto del Piano Marshall sull'Italia, l'impatto dell'Italia sul Piano Marshall*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 a miracolo economico*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1996, pp. 87-114; Guido Fink, *Distanze di sicurezza: modello americano e cinema italiano*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VIII, *1949-1953*, Marsilio, Edizioni di Bianco e Nero, Venezia e Roma, 2003, pp. 223-238. Sullo specifico rapporto del cinema italiano con il noir americano negli anni Cinquanta si veda Lawrence Sudbury, *Cronaca di un genere mai nato. Alla ricerca di un genere noir italiano degli anni '50*, in Federica Villa (a cura di), *Cinema e cultura popolare nell'Italia degli anni Cinquanta*, op. cit., pp. 271-295.

boriosa e carica di pregiudizi (ben rappresentata dall'elegante casa della fidanzata dell'avvocato in cui campeggia un'enorme radio), e quella della borgata abusiva in periferia in cui alla deriva malavitosa di alcuni marginali fa da controcanto il forte senso di mutuo soccorso che rende unita la comunità.

Se gli abitanti della borgata riescono a trovare una legittimazione identitaria nella comunità ai margini della città, esiste, nel film, un livello di negazione del privato ancora superiore rappresentato dai due vecchi senza tetto, marginali rispetto al margine stesso. I due uomini vivono infatti in una specie di baracca costruita su un carro da fiera: sghemba e pericolante, parcheggiata sul greto del fiume in attesa di una collocazione, l'assurdo surrogato di casa raffigura simbolicamente l'impossibilità di un adattamento stabile al nuovo panorama urbano e sociale.



2.3 Addomesticati: il cinema meticcio e gli elettrodomestici

Il cinema della prima metà del decennio si concentra dunque, neorealisticamente, su un'umanità marginale in lotta per la difficoltosa conquista di una dimensione privata che rappresenta l'inizio del processo di adattamento a una società ancora in bilico tra la modernizzazione e l'incapacità di riassorbirne i contraccolpi.

Intorno alla metà del decennio però si assiste a un mutamento che comporta, dal punto di vista estetico, una più radicale flessione delle forme neorealiste verso le ibridazioni e il meticcio, e, dal punto di vista tematico, un graduale scivolamento dell'attenzione topica dall'esterno verso l'interno della casa.

I retaggi stilistici del Neorealismo, che continuano ad essere presenti con

forza come nel caso della raffigurazione della periferia di *La finestra sul Luna Park* (Luigi Comencini, 1957), vanno mescolandosi con una sensibilità estetica più sfaccettata che sfocia in contaminazioni spesso difficili da classificare¹²². È il caso per esempio del cinema di Federico Fellini che mantiene vivo l'interesse per i marginali ma li trasferisce in quel suo universo immaginario complesso e personalissimo. Sia in *Il bidone* (1955) che in *Le notti di Cabiria* (1957) infatti, Fellini porta in scena personaggi costretti ai margini da una società della quale non riescono a stare al passo. La casa è, ancora una volta, lo spazio di configurazione di questa lotta che li vede perdenti. Lo è la casa nel nulla di Cabiria, unico appiglio esistenziale della donna, unica cosa che davvero le appartiene e le consente di sentirsi al mondo; lo sono le povere case di campagna violate dagli sgangherati truffatori de *Il bidone*, o le baracche degli sfollati che attendono l'assegnazione delle case popolari. Tutte forme del paesaggio contraddittorio determinato dalle trasformazioni sociali in atto, che pesano sulle aspirazioni e sui miraggi venandoli di un'amarezza profonda: sogni vani di adattamento, paradossali come lo sono le cornici vuote che stanno sui muri di molte di queste stesse case.

Ad eccezione dagli esordi dei grandi autori che domineranno il cinema del decennio successivo come Fellini o Antonioni, la tendenza generale del cinema più popolare¹²³ è, intorno alla metà degli anni Cinquanta, quella di declinare verso lo sviluppo di una commedia leggera che affonda le radici nel racconto di “una

¹²² “Una mescolanza di vecchio e nuovo in cui l'apertura dello sguardo e la tensione drammatica del Neorealismo vengono stemperate e rese più accessibili dalla mescolanza con la tradizione spettacolare-teatrale alta e bassa della cultura italiana, e a sua volta questa tradizione, ormai consunta e spenta, riceve nuova vita grazie all'immissione dentro uno spazio del tutto nuovo, quello urbano”, Sandro Bernardi, *Gli anni del centrismo e del cinema popolare*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. IX, op. cit., p. 20.

¹²³ “Tutto ciò che non risulta marcato dal modo di produzione, ciò che si autoenuncia come privo di marche di enunciazione, ed entra nel circuito della «proprietà comune» che amministra i cliché collettivi, gli standard di proiezione del pubblico.”, Maurizio Grande, *Abiti nuziali e biglietti di banca*, op. cit., p. 203; popolare è dunque inteso qui come carattere fondante la società di massa nel senso di quella “omogeneizzazione del pathos” di cui parla lo stesso Grande e che distingue le forme cinematografiche in oggetto dalle espressioni più legate alla sensibilità poetica del singolo autore, come nel caso dei citati Fellini e Antonioni; cfr. *ivi*, p. 230. A proposito della popolarità nel cinema di questi anni, si veda anche Giorgio Tinazzi, *Sulla popolarità nel cinema italiano del dopoguerra*, in Vito Zagario (a cura di), *Dietro lo schermo*, op. cit., pp. 81-88. Sulla nozione di popolare più in generale si veda anche Mariagrazia Fanchi e Elena Mosconi, *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia 1930-1960*, Biblioteca di Bianco & Nero, Roma, 2002, p. 14-9.

piccola epica dell'anonimo"¹²⁴; si afferma con questo tipo di produzione un nuovo modello di cinema popolare indirizzato a una nuova classe sociale, ovvero a un nuovo pubblico, in via di formazione.

È questo il caso per esempio di *Peccato che sia una canaglia* (Alessandro Blasetti, 1954) che pur attenendosi al paradigma classicamente definito come quello "dell'ingresso in società"¹²⁵ sottolinea una diversa specifica attenzione per l'attore. Associando la fisicità del vecchio divo Vittorio De Sica al modello della giovane coppia di neo-divi Sophia Loren e Marcello Mastroianni, Blasetti mette in piedi una macchina attoriale di esemplare carisma mediatico proseguendo sulla strada della costruzione di un nuovo sistema divistico nazionale¹²⁶.

È qui che si concretizza più propriamente quello svuotamento etico del cinema neoralista di cui parlava Micciché; se l'estetica resta quella ormai codificata, la rielaborazione che ne viene fatta assume infatti sfumature di significato che vanno necessariamente considerate nel più ampio contesto dello sviluppo del sistema dei mass media in Italia. Basti pensare per esempio al fondamentale contributo della pubblicistica popolare di cui si è detto proprio alla mitizzazione e alla commercializzazione dell'icona del divo cinematografico costruita congiuntamente a film come quello di Blasetti.

Rispetto alla questione della domesticità, il fenomeno al quale si assiste intorno alla metà del decennio, è un progressivo superamento del topos tematico e

¹²⁴ "Ridere di quanto è pasta quotidiana, abitudine, norma, ripetizione, sclerosi [...] consente di trasformare in oggetto di rappresentazione e divertimento la banalità ricorrente del quotidiano, e finanche di sancire il rovescio del tragico, elaborando la piccola epica dell'anonimo, il piccolo e grande coraggio che rende interessante il soggetto qualunque. Infine assegna una porzione di rilievo sociale al *soggetto qualsiasi* e per un attimo ne esalta la piccola eminenza, la disticrazione dagli altri, anche come tipo; mentre salvaguarda, al tempo stesso, gli istituti sociali della sopravvivenza del conflitto sanato fra eversione e norma", Maurizio Grande, *Abiti nuziali e biglietti di banca*, op. cit., p. 46.

¹²⁵ Nell'articolazione dei paradigmi della commedia italiana, Maurizio Grande individua quattro modelli: il mythos dell'ingresso in società, il mythos dell'adattamento forzato, il mythos della truffa e del travestimento e infine il mythos dell'innocenza perduta. Al primo di questi modelli appartengono secondo gli esempi portati da Grande *Due soldi di speranza* (Renato Castellani, 1951), *Le ragazze di Piazza di Spagna* (Luciano Emmer, 1952) e appunto *Peccato che sia una canaglia* (Alessandro Blasetti, 1954); sul primo paradigma nello specifico si veda *ivi*, pp. 70-82.

¹²⁶ Per una panoramica sulla questione del divo nel cinema italiano di quegli anni si vedano almeno: Cesare Castello, *Il divismo: mitologia del cinema*, Eri, Torino, 1957; Guido Aristarco, *Il mito dell'attore. Come l'industria della star produce il sex symbol*, Dedalo, Bari, 1983; Gian Piero Brunetta, *Attori e divi*, in Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano*, vol. III, *Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, Editori Riuniti, Roma, 1993, pp. 247-263.

visivo della periferia e della marginalità urbana in favore di uno scivolamento dell'attenzione topica dall'esterno all'interno dello spazio domestico. La casa smette gradualmente di essere miraggio e diventa un'acquisizione; l'italiano si è infine impossessato del nuovo paesaggio modernizzato e ha compiuto il proprio addomesticamento, riuscendo finalmente ad individuare un proprio spazio di riconoscimento e appartenenza effettiva. Tuttavia l'addomesticamento non rappresenta una pacificazione dei conflitti, quanto piuttosto una ridefinizione del loro terreno di espressione. Anche alla luce della trasformazione tanto dei bisogni domestici quanto dei paradigmi comportamentali aggiornati al consumismo nascente, in questa ridefinizione della soglia di separazione tra interno ed esterno, i media di massa vengono a rivestire un ruolo strutturante la dialettica tra il pubblico e il privato. Non senza contraddizioni. Scrive a questo proposito Omar Calabrese:

“Lo sviluppo dei media in Italia, parallelo all'espansione dei consumi privati e alla crescita dei bisogni (non corrisposti) di consumi sociali, parte nel caos, in una situazione non soltanto liberista, ma confusa e contraddittoria in ragione dei contrasti paurosi ancora vissuti nel nostro paese, costantemente a cavallo, fra arretratezza e sviluppo, industrializzazione e agricoltura, tradizione e modernità”¹²⁷.

Non solo dunque la contraddizione come carattere endemico dell'italianità moderna non si risolve, ma la sua persistenza consente di individuare la presenza di tre categorie di conflittualità specifica. La prima è l'onnipresente tensione tra modernità e tradizione che “presiede ai mutamenti sociali del paese”¹²⁸ e che il cinema dello spazio domestico registra con puntualità. La seconda è quella tra dimensione individuale e dimensione familiare che restano in continua tensione, strette tra il mito dell'individualismo da capitalismo avanzato da una parte e la tradizione familista della cultura italiana dall'altra e che nella casa

¹²⁷ Omar Calabrese, *L'Italia di massa: prodotti e comportamenti collettivi nell'era del boom economico*, in *Italia moderna*, vol. III, op. cit., p. 468.

¹²⁸ *ivi*, p. 481.

cinematografica di questi anni trova il proprio spazio di espressione¹²⁹. La terza è quella tra dimensione culturale elitaria e dimensione culturale di massa che in questi anni va complicandosi anche e soprattutto attraverso l'apporto dei mass-media e, come vedremo, del design industriale e che, proprio negli appartamenti dei nuovi borghesi d'Italia, trova spazio per esprimere la propria natura ambigua¹³⁰.

In questa fase del processo di modernizzazione dell'Italia i mass-media rivestono dunque un ruolo costitutivo e strutturante pari solo a quello degli elettrodomestici.

Si è già fatto cenno all'importanza che il fotoromanzo e il rotocalco illustrato rivestono come elementi di definizione dei nuovi modelli culturali femminili fin dall'inizio degli anni Cinquanta. Quello che però più in generale determina questo tipo di pubblicistica è l'apertura dell'attenzione del pubblico sul privato, anzi sul sensazionalismo del privato; il fenomeno che prende corpo in questo momento è un processo di trasformazione della visibilità che annette al visibile (e al commerciabile) prima il privato dei personaggi pubblici, e poi anche quello della gente comune: quello che inizia è cioè il lavoro sistematico sull'immaginario che mira a rimettere in discussione il limite tra pubblico e privato e che sarà presto ereditato ed amplificato dalla televisione¹³¹.

Ecco perché le numerosissime edicole onnipresenti nel cinema italiano di questi anni possono essere considerate come una sorta di precursore della televisione: una televisione fuori dalla mura domestiche che agisce direttamente per la strada come polo catalizzatore di attenzione mediatica e come agente di costruzione dell'immaginario visuale condiviso.

¹²⁹ "L'individualismo non può passare indenne come tale in una società per molti versi arcaica, provinciale, non metropolitana come quella italiana: e passa infatti attraverso la mediazione di un'unica forma di socialità ridotta, quella della famiglia, della casa, del desco, del salotto buono, del giro di amici e parenti", *ivi* p. 475.

¹³⁰ "Abbiamo insomma due tipi di movimento: dal consumo di massa verso l'avanguardia, e dall'avanguardia verso il consumo di massa. [...] Con l'avvento dei media, semplicemente la nostra cultura si fa intermedia", *ivi*, p. 479 e 484.

¹³¹ La questione della messa in discussione del limite tra pubblico e privato attraverso la ridefinizione della sfera del visibile operata dai media domestici è ampiamente trattata soprattutto nell'ambito della sociologia della comunicazione ma anche, meno diffusamente, nell'ambito delle teorie dell'immagine; ci limitiamo qui a rimandare, a titolo di esempio, a John B. Thompson, *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media*, Il Mulino, Bologna, 1998, in particolare il capitolo «La trasformazione della visibilità», pp. 169-211.



L'edicola è un luogo di socialità complessa e di comunicazione stratificata, un punto di riferimento geografico nel quartiere ma anche un punto di riferimento temporale nella scansione della giornata; un polo che si configura come stabile (la sicurezza del punto di riferimento) e mobile (il fascino del crocevia) al contempo.

All'edicola come luogo di comunicazione mediatica e socialità è dedicato l'inizio di *La domenica della buona gente*¹³² (Anton Giulio Majano, 1953). L'interazione tra edicolante e fattorini delle varie testate, l'attesa per la domenica calcistica, le battute di scherno nei confronti della ragazza che acquista Grand Hotel, fanno virare il film che era iniziato come un affresco postneorealista. Dall'apertura con le immagini della città dal vero e il commento della voce over che attestano il debito formale nei confronti del Neorealismo, si passa infatti a una declinazione più esplicitamente comica della rappresentazione. Si annuncia qui lo spirito di evasione al quale l'Italia si sarebbe abituata in quegli anni prima con il cinema e i fotoromanzi e poi con la televisione. La domenica degli italiani inizia dunque in edicola, laddove prende consistenza visiva il nuovo immaginario dell'intrattenimento e dove l'adattamento urbano si esplicita come forma culturale e sociale acquisita.

¹³² Sul ruolo della pubblicitaria popolare in questo film in particolare si veda Caterina Belloni e Raffaele De Berti, *Rapporto tra cinema popolare e paraletteratura negli anni Cinquanta*, in Federica Villa (a cura di), *Materiali intorno al cinema italiano degli anni Cinquanta*, op. cit., pp. 149-156.



Alla pubblicitaria popolare femminile come elemento di strutturazione dell'immaginario condiviso e di ingerenza nella strutturazione di nuovi modelli comportamentali, è dedicata un'altra commedia chiave della metà del decennio *Piccola posta* (Steno, 1955).

Franca Valeri interpreta Lady Eva incaricata di rispondere alla posta del cuore di un rotocalco illustrato, esplicita parodia della Contessa Clara che scriveva in quegli anni sulle pagine de «La Settimana Incom Illustrata». Il film, prodotto dalla stessa Incom Film, costruisce dunque una satira palese della comunicazione da rotocalco ma al contempo rappresenta anche una sorta di pubblicità satirica. La voce over che introduce il film indirizza direttamente il prodotto alle “anime semplici, alle domestiche innamorate, alle cassiere che passano la domenica da sole...”; la dedica si chiude con un ironico riferimento alle sibille e una emblematica definizione dell'edicola come “nuovo sacrario, nuovo tempio dal quale si distribuiscono consigli e risposte”.



Tutta la vicenda si articola intorno alla tensione comica generata dallo scontro tra l'universo immaginario creato dalla dispensatrice di consigli ad uso e consumo delle lettrici e il privato dei personaggi che si presenta come implacabile richiamo al reale: alla giovane aspirante attrice che tenta il suicidio per emulare una diva, alla moglie di mezza età che vuole riconquistare il marito e rischia di fargli perdere il posto, al truffatore che crede di poter circuire la ricca

aristocratica, fanno infatti da controcanto gli interni piccolo borghesi della casa del vigile, il mercato rionale stretto dai caseggiati di periferia, la stanza della ragazza di provincia tappezzata di fotografie di divi cinematografici, ma anche l'appartamento stracolmo di surreali suppellettili della stessa Eva e i suoi abiti fantasiosi.

Se l'edicola è presentata all'inizio del film come l'oracolo immaginario che espone all'attenzione pubblica il quotidiano privato dei lettori, nel prosieguo del film l'eredità del meccanismo di spettacolarizzazione e commercializzazione del privato viene raccolta dalla televisione. La posta del cuore di Lady Eva riscuote infatti un tale successo da meritarsi una diffusione in diretta tv in collegamento con un concorso a premi, altro mito dell'Italia piccolo-borghese in formazione.

Attraverso la sovraesposizione pubblica del privato da una parte e l'illusoria speranza di facili ricchezze dall'altra, la televisione assume dunque quella centralità che rivestirà sempre più frequentemente nel cinema popolare della seconda metà del decennio. Anche se i toni della farsa prendono il sopravvento stemperando il portato critico del film, la satira sul potere della manipolazione mediatica del privato delle semplici lettrici resta una delle prime specifiche rappresentazioni del cambiamento epocale che l'Italia andava affrontando.





Questo film conferma la sua natura di precursore anche rispetto alle modalità di rappresentazione del sistema televisivo che svela fin da subito il carattere fortemente mistificatorio e finzionale del mezzo (lo studio in cui si mette in scena la tenuta di Varsavia di Lady Eva), nonché il potenziale manipolatorio del medium sugli spettatori.

L'inquadratura frontale dello schermo tv, con una sostanziale interpellazione diretta allo spettatore cinematografico da parte del personaggio televisivo inquadrato, è uno stilema che diverrà ricorrente negli anni a venire e che accoglie fin da subito una sorta di interpretazione mesmerizzante del medium televisivo.

La celebrazione della televisione come riorganizzatore dello spazio sociale e domestico occupa per esempio interamente altri due film, firmati da Camillo Mastrocinque. Entrambi prendono furbescamente le mosse da due trasmissioni feticcio della allora recentissima televisione: *Totò lascia o raddoppia* (1956) e *Domenica è sempre domenica* (1958).

Anche in questi due esempi, la televisione offre innanzitutto la possibilità illusoria di imprimere un nuovo corso alle proprie esistenze attraverso la vittoria del gioco a premi (e questo indipendentemente dalla classe sociale di appartenenza). Lo spazio filmico si struttura infatti in entrambi i casi intorno all'apparecchio tv, tanto che esso assume quasi sempre una posizione centrale sia rispetto all'ambiente che, metaforicamente, rispetto alle vite dei personaggi. L'apparecchio funziona dunque come accentratore dell'attenzione ma anche come fulcro prospettico dello spazio che lo accoglie. Installandosi cinematograficamente sullo schermo però la televisione non solo accentra su di sé lo sguardo come faceva nei bar o cominciava a fare nei salotti dei più abbienti: la messa in scena del televisore impone la frontalità mesmerizzante del mezzo e lo legittima come mediatore diretto delle relazioni tra i personaggi. Il confronto

dialettico tra questi, nonché i *turning point* di sceneggiatura, vengono infatti completamente demandati alla mediazione dell'apparecchio tv che si pone esso stesso come limite di negoziazione tra il pubblico e il privato e struttura la composizione filmica: il racconto dell'interazione tra personaggi viene infatti costruita con una serie di campi e controcampi che li fanno interloquire direttamente con lo schermo e trasformano gli attori stessi in spettatori¹³³.



In *Totò lascia o raddoppia*, per esempio, tutte le aperture sul privato dei personaggi – prima il contatto tra il duca e la figlia inconsapevole nel bar, poi la scoperta dei progetti di matrimonio della ragazza con il barista concorrente del

¹³³ La costruzione della spettatorialità su doppio livello implicata dalla messa in scena dello schermo nello schermo, chiama in causa la diversità della fruizione delle immagini trasmesse dai diversi mezzi e può essere letta come una sorta di educazione dello spettatore allo scivolamento fruitivo dal mezzo cinematografico verso il mezzo televisivo. “Il modo di fruizione del film è diverso rispetto a quello televisivo. La partecipazione emotiva e il processo di identificazione dello spettatore allo schermo sono non solo instaurati dal testo filmico, ma favoriti dalle modalità stesse in cui la proiezione accade: il buio della sala, lo stato di abbandono simile al dormiveglia, la «mancanza di circolazione con un fuori» (J.L. Baudry). Il televisore non è lo schermo e tra il televisore e il telespettatore c'è una continua circolazione di gesti, tensioni, parole altre che fanno parte dell'ambiente in cui viene usato il mezzo, cioè del quotidiano, del familiare”, Alberto Abruzzese, *L'evoluzione del sistema dei media*, in *Italia moderna. 1960-1980. La difficile democrazia*, vol. IV, Electa, Milano, 1986, pp. 438-440; a questo proposito si veda anche Gianfranco Bettetini, *La conversazione audiovisiva*, Bompiani, Milano, 1984.

telequiz e infine la stessa rivelazione della paternità – sono completamente affidate alla mediazione della televisione.

Non solo, ma la televisione diventa vero e proprio elemento di costruzione di domesticità anche all'interno dello spazio pubblico, come il bar, o semiprivato, come quello della pensione in cui vive il duca. La casa è infatti dotata di televisione e i suoi conviventi reinseriscono il duca nelle dinamiche della “famiglia allargata” proprio quando lo vedono in tv: la famiglia si ritrova come comunità di spettatori nel focolare ibrido della pensione. Nel frattempo la vera domesticità dell'uomo si ricostituisce nel bar e proprio grazie alla presenza della televisione che gli consente di riunire la famiglia in quest'altro focolare ibrido che è il locale pubblico.



Anche in *Domenica è sempre domenica* alla televisione è interamente demandata la mediazione dei conflitti privati: solo quando infatti il privato viene reso pubblico dalla televisione gli attori-spettatori si riappropriano del proprio reale.

Il quadro sociale rappresentato è, nei due anni intercorsi tra un film e l'altro, decisamente mutato. L'ambiente è quello borghese, gli appartamenti sono tutti dotati di apparecchio tv e di ogni comfort moderno, il tv è posizionato nel salotto-sala da pranzo e non nel tinello o in cucina come era per la radio. Siamo ormai alle soglie dello scenario del boom che dominerà nella commedia degli anni Sessanta, eppure la messa in scena del medium televisivo punta ancora sulla funzione accentratrice e catartica pura dell'apparecchio. Essa trova infatti la sua sublimazione nella rivelazione che coinvolge uno a uno ogni personaggio e che viene costruita attraverso il già evidenziato meccanismo del campo e

controcampo. Nel dialogo diretto che in questo modo si crea tra attore divenuto spettatore televisivo e schermo tv, lo spazio di fruizione domestico viene rimesso in discussione. Le tensioni tra il privato e il pubblico, il cui limite è per l'ennesima volta scardinato dall'intervento della televisione, sfociano infatti in una ridefinizione spaziale che riordina paradossalmente gli equilibri della domesticità mediatizzata. Grazie alla televisione viene ristabilita la verità del quotidiano.



Se questi film individuano uno scenario che comincia a rivelare lo scivolamento verso il boom e verso la mediatizzazione delle dinamiche del privato, resta il fatto che la rappresentazione celebrativa della televisione denuncia la mancanza di quell'approccio critico ai rivolgimenti in atto nella società e nella comunicazione di massa che invece caratterizzerà la commedia del decennio successivo; basti pensare, per non fare che due esempi, a *Il vigile* (Luigi Zampa, 1960) o a *Guglielmo il dentone* (Luigi Filippo D'Amico, episodio de *I complessi*,

1965).

Se alla televisione, prima ancora che diventi uno status symbol privato, è demandato il ruolo di ridefinitore dello spazio relazionale dell'individuo, all'elettrodomestico spetta invece fin dall'inizio una funzione puramente esibizionistica¹³⁴. Un film come *Lo scapolo* (Antonio Pietrangeli, 1955), per esempio, è completamente costruito intorno al feticcio elettrodomestico¹³⁵.

Alberto, piccolo imprenditore che commercia in frigoriferi è innamorato di Carla la figlia di un negoziante di elettrodomestici, ma rifiuta di accettare questa realtà. Deciso a negare l'evidenza Alberto, noto per la sua ferma volontà di evitare a tutti i costi il matrimonio e la stabilità, vive da un'affittacamere ed esce con tutte le ragazze disponibili. Alberto lotta contro la definizione di una sua dimensione di stabilità domestica. Non solo essa non rappresenta un suo obiettivo ma anzi egli cerca con tutte le sue forze di evitare un radicamento che concretizzerebbe il carico di responsabilità dell'adattamento e del cosiddetto "ingresso nell'età adulta"¹³⁶.

I tre luoghi teatro delle relazioni temporanee di Alberto sono significativamente simboli della dimensione instabile che il privato del giovane ha e che egli vuole mantenere. Il primo è la pensione, dove nella stanza accanto alla sua vive una giovane hostess che diventa per un certo periodo una delle sue conquiste; Alberto si libera di lei quando la ragazza comincia a parlare di matrimonio facendogli balenare lo spettro di un'intimità domestica del tutto

¹³⁴ "Esiste una strada intermedia fra la stentatezza e lo scialo, e questa è precisamente costituita dalla rincorsa al possesso di oggetti industriali che in Italia, a dire il vero, trascendono immediatamente la funzione del cosiddetto «miglioramento del tenore di vita», per trasformarsi da subito in simboli della scalata sociale, in gradini intermedi verso il cambio di classe. L'elettrodomestico è l'oggetto più tipico in questo senso: esso segnala il mutamento di organizzazione della vita domestica, ma contemporaneamente diventa l'oggetto feticcio della nuova dimensione piccolo-borghese della società. In una escalation che forse ha pochi riscontri in altre società occidentali, il frigorifero, l'aspirapolvere, il televisore, il ferro da stiro, la lavatrice, contrassegnano le tappe, dal 1945 al 1960, non tanto della crescente meccanizzazione della vita quotidiana quanto della crescente esibizione di status, favorita in ogni modo attraverso meccanismi polarizzanti, come il concorso a premi, la raccolta a punti e figurine, le rate senza cambiali a scadenze mensili", Omar Calabrese, *L'Italia di massa: prodotti e comportamenti collettivi nell'era del boom economico*, in *Italia moderna*, vol. III, op. cit., p. 467.

¹³⁵ Sull'elettrodomestico come agente conformativo dello spazio abitativo si veda Raimonda Riccini, *La forma elettrodomestica della casa*, Giampiero Bosoni (a cura di), *La cultura dell'abitare. Il design in Italia 1945-2001*, Skira, Milano, 2002, pp. 96-125.

¹³⁶ Su questo film come modello di adattamento ambientale si veda Maurizio Grande, *Abiti nuziali e biglietti di banca*, op. cit., in particolare il capitolo «Il mythos dell'adattamento forzato», pp. 82-87.

diversa da quella temporanea e approssimativa che stanno condividendo. Il secondo luogo è l'edicola che, come appena visto, rappresenta l'esposizione pubblica del privato; Alberto pensa di abordare la ragazza dell'edicola quando la vede a figura intera e si rende conto della sua fisicità reale, fino a quel momento negatagli dal fatto di averla sempre vista inquadrata dall'apertura dell'edicola. Il terzo luogo è il bar con la televisione dove Alberto invita la commessa della lavanderia; quando l'apparecchio tv monopolizza l'attenzione degli astanti, eccetto quella di Alberto, il giovane scopre con imbarazzo, grazie ancora una volta all'intervento rivelatore della tv, la stolta sfacciataggine della ragazza aspirante annunciatrice.



Questi tre luoghi hanno come contraltare il negozio di elettrodomestici che è il teatro della maggior parte dei confronti tra Alberto e Carla. L'insistenza sullo sradicamento pervicacemente perseguito da Alberto ruota infatti emblematicamente proprio intorno all'elettrodomestico che rappresenta invece il simbolo della casa – e della famiglia – moderna. Se questa è infatti la proiezione della domesticità futura alla quale il giovane cerca di sfuggire, la domesticità passata alla quale ormai è estraneo è invece rappresentata dalla casa di famiglia in provincia: qui l'unico ruolo di Alberto è quello di cercare disperatamente di far funzionare la radio e di far sposare la sorella, ultimi baluardi questi di un radicamento originario perso con l'inurbamento.

I dialoghi tra Alberto e Carla avvengono dunque sempre su una scena completamente invasa da elettrodomestici che aspettano di trovare collocazione al centro di qualche appartamento che sta facendo i conti con la modernizzazione dei consumi; una sorta di casa eccedente, di domesticità amplificata e soffocante nella quale i due sono sempre divisi (da un bancone, da una porta, da un cliente); a questo contesto risponde il teatro del loro ultimo confronto, dopo il litigio più

violento: il deposito del negozio. Qui lo spazio è più ampio e i due si muovono quasi sempre dandosi le spalle tra gli elettrodomestici accatastati alla rinfusa come in una casa disordinata. Immersi nei segni di una domesticità *in fieri*, confusa come le loro identità, i due si confrontano sulla possibile vita in comune.



Un altro film che vede Sordi alle prese con una domesticità conflittuale ma molto più espressamente orientato a quel grottesco su cui lavorerà la commedia all'italiana, è *Il marito* (Nanni Loy e Gianni Puccini, 1958). Qui la maschera sordiana diventa icona di quel ceto medio affarista e prevaricatore che si affermerà nell'immaginario dell'Italia dell'espansione economica. Già dai primi anni Cinquanta d'altra parte, i personaggi incarnati da Alberto Sordi erano stati, come già l'ingegnere in *Domenica è sempre domenica*, quelli che più esplicitamente preannunciavano la svolta "mostruosa" del nuovo corso della commedia.

Con il decennio ormai alla fine e l'immersione del paese nei primi anni di boom economico, il sogno dell'italiano di umile estrazione sociale non è più conquistare un proprio spazio domestico; l'aspirazione è ora diventata speculare sulla costruzione delle case e arricchirsi a tal punto da potersi permettere di

celebrare il proprio trionfo nella monumentale domesticità della palazzina. Proprio la palazzina è infatti qui tematizzata come monumento celebrativo di una elevazione di classe finalmente conquistata e come un'esibizione di status a tutti gli effetti.

Il film inizia con l'arrivo a casa dei neosposi e Alberto che dice: "Casa mia casa mia con quello che mi costi" e si chiude con la battuta pronunciata da Alberto solo sul treno: "Il treno è la mia casa". Tra queste due battute sta la parabola esistenziale di Alberto: aspirante speculatore, aspirante affarista, aspirante corruttore, aspirante marito, aspirante amante della domestica, aspirante individualista, egoista, arricchito. Non gli riuscirà nulla di tutto questo: Alberto, braccato dal giogo familiare e dai debiti, imprigionato nel suo appartamento in una palazzina periferica che un giorno diventerà centro città, alla fine riesce a trovare una sua dimensione solo sottomettendosi apparentemente a tutte le convenzioni e sfuggendovi in realtà con la scusante del nuovo lavoro, il commesso viaggiatore. Questa è anche la parabola che attraverserà in quegli anni l'Italia e che la commedia all'italiana racconterà con ferocia: dalla domesticità miraggio alla domesticità prigionia.

2.4 La casa empatica: *L'uomo di paglia* di Pietro Germi

Nella seconda metà degli anni Cinquanta Pietro Germi gira tre film che, in un modo o nell'altro, ruotano tutti intorno a una casa: *Il ferroviere* (1955), *L'uomo di paglia* (1957) e *Un maledetto imbroglio* (1959). Ciò che emerge nei tre film – di cui è anche l'interprete principale – è, da una parte, la volontà di misurarsi con i generi raccogliendo la lezione del grande cinema americano classico che il regista aveva dimostrato di prendere a modello fin dall'inizio della sua carriera, dall'altra la precisa attenzione critica per il problema del privato nell'Italia proletaria in trasformazione. Tutti e tre infatti mettono in scena quadri domestici e familiari sconvolti in qualche modo da una violenza privata: lo smarrimento sociale e personale del ferroviere alcolizzato Marcocci, la passione adulterina dell'operaio specializzato Zaccardi, la violenza misera che investe lo scontroso commissario

Ingravallo.

In tutti e tre *Germi* concentra la sua attenzione sul mondo proletario che sta perdendo i suoi punti di riferimento nell'Italia del consumismo nascente; anche in *Un maledetto imbroglio* infatti, che si direbbe apparentemente incentrato sul palazzo alto borghese teatro dell'omicidio, sono in realtà le periferie desolate della città ad attrarre lo sguardo di *Germi* che, sulla fine del decennio, da moralista si stava facendo più espressamente sarcastico.

Al di là della travagliata accoglienza critica di questa fase del cinema di *Germi* e della sostanziale diffidenza che gran parte dell'intelligenza culturale dell'epoca esprimeva nei confronti del suo operato, i tre film del regista genovese sintetizzano la progressiva metabolizzazione dei retaggi neorealistici da parte del cinema italiano e il loro rimpasto in quella difficile formula popolare che di lì a qualche anno si sarebbe espressa nel fenomeno della commedia all'italiana (di cui *Germi* stesso sarà protagonista nel decennio a venire).

Nella breve parabola rappresentata dai tre film, *L'uomo di paglia* costituisce un ottimo esempio di quel "meticcio" che caratterizza il cinema di questi anni e si rivela, allo stesso tempo, un eccellente terreno di applicazione per un'operazione di topoanalisi.

Questo melodramma domestico può essere infatti affrontato come una sorta di paradigma simbolico in cui il mutare dell'ambiente domestico intorno al personaggio si pone di fatto come sintomo della mutazione della trasformazione profonda di un'intera classe sociale.

Andrea Zaccardi è un operaio specializzato che vive con moglie e figlio in un appartamento di quella periferia romana divenuta luogo tipico della messa in scena postneorealista. Andrea è dunque un proletario ma si ritrova inaspettatamente proiettato in una vicenda da dramma borghese che esplicita quello scivolamento verso il privato che abbiamo individuato nel cinema della fine del decennio.

Andrea non deve più lottare per conquistarsi una casa e neppure un lavoro, non deve lottare per legittimare l'identità propria né quella della sua famiglia, non ha lotte sociali né personali da portare avanti. È un uomo comune il cui privato verrà travolto da un'infrazione improvvisa di esplicita matrice borghese. Questo

racconta all'inizio del film la sua casa, della quale cercheremo di analizzare l'evoluzione intendendola, con Bachelard, come immagine di una topografia dell'intimo¹³⁷.

Oltre alle implicazioni simboliche, la domesticità di Andrea si pone all'attenzione dello spettatore anche come trasformazione dell'*intérieur* in quanto paradigma culturale; proprio laddove si allinea allo schema borghese, l'interno proletario messo in scena da Germi denuncia infatti la sua fragilità come limite di salvaguardia del privato rispetto alle irruzioni del pubblico.

Per essere un film incentrato sulle tensioni del domestico, *L'uomo di paglia* inizia in modo atipico, in un bosco. Niente panoramiche di città dall'alto, né introduzioni di ambientazione urbana, ma un uomo a caccia con gli amici e il figlio: una questione familiare dunque, fin da subito, non sociale ma semplicemente esistenziale.

Se l'inizio del film sembra rompere con una tradizione rappresentativa, quella della periferia urbana dei grandi caseggiati e dei cortili in cui tutti si conoscono, il debito con il passato è invece mantenuto dall'onnipresente voce narrante che non è più però quella di un cronista estraneo. È infatti il protagonista stesso a condurre fin dall'inizio lo spettatore all'interno della propria vicenda, all'interno della propria casa.

Se l'attenzione per l'esterno e per la sua tipizzazione iconografica verrà recuperata nel corso del film, l'incipit conferisce al racconto un taglio intimista inusuale, in cui l'attenzione è tutta spostata sul privato dei personaggi.

Le prime inquadrature del film fanno entrare in scena Andrea e il figlio nel bosco, a caccia, mentre Luisa, la moglie, entrerà in scena, di lì a poco, direttamente in casa. Ormai è notte, e il buio avvolge le stanze dell'appartamento, Luisa appare lontana, in profondità di campo, inquadrata da una cornice, quella della porta della cucina, che la confina nell'unico ritaglio di luce dell'inquadratura. Quando finalmente la donna raggiunge il marito a letto, il racconto si concentra sulla serena intimità dei due, sulla complicità di un quotidiano di coppia affiatata, di famiglia amorevole: lui le ricorda la necessità di mettere la crema sulle mani dopo aver finito le faccende di casa ma al rifiuto di

¹³⁷ Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, op. cit., p. 27.

alzarsi della donna, l'uomo reagisce con premurosa gentilezza occupandosene amorevolmente.

L'intimità di coppia dei due è interrotta dalla prima cesura del racconto: il figlio li chiama dalla stanza accanto perché ha la febbre. In questo momento si origina il dramma domestico, la frattura dell'equilibrio: a causa della febbre si arriva infatti alla prima espulsione dalla casa, quella di moglie e figlio, costretti a una convalescenza marina per il benessere del bambino.

Andrea è dunque un lavoratore ma anche un uomo che ha tempo e denaro per un hobby domenicale, la caccia, e si può preoccupare per una frivolezza borghese come la pelle delle mani della moglie. Tutta la sequenza di presentazione della serenità familiare di Andrea è inscenata con rigore realistico ma si coniuga significativamente con un'estetica fotografica da noir (che ritornerà nel finale del film) e un tema musicale perfettamente calzante in una commedia sentimentale della Hollywood classica.



Quando Andrea si separa dalla sua famiglia, ignaro del fatto che a una piena ricongiunzione non giungerà più, la questione domestica è posta subito al centro della sequenza. Tutte le preoccupazioni destinate dalla divisione della famiglia ruotano infatti intorno al mantenimento della casa che Luisa affida scettica al marito: la luce, il gas, l'acqua.

Non solo Andrea non ripara l'armadio rotto, come promesso alla moglie, ma comincia a trascurare la casa che annuncia, ancor prima che essa prenda forma nella narrazione, la crisi del privato. La serena quotidianità familiare dell'uomo sta infatti per cedere sotto il peso dell'annoiata solitudine cui è costretto. La casa fragile di Andrea si riempie di pagine di giornale, le luci restano accese inutilmente, il cane si intrufola nel letto sempre sfatto, i vestiti si accumulano dappertutto. Il tema musicale, intanto, si fa accompagnamento da commedia

all'italiana accentuando il carattere di uno spazio che sembra semplicemente voler mettere alla berlina le miserie dell'uomo lasciato a sé stesso e incapace di prendersi cura di sé. Un uomo annoiato e solo che fa il conto alla rovescia dei giorni che ancora lo separano dal ricongiungimento con la famiglia e non sembra interessato alle donne che lo guardano all'osteria né a quelle abbordate dagli amici.

Se ha senso “assumere la casa come strumento di analisi per l'anima umana”¹³⁸, nel caso di Andrea la sua casa racconta in questo momento di un uomo che si sta smarrendo. La messa in scena gioca però ancora sulle possibili declinazioni di questo smarrimento e lo fa mescolando elementi linguistici e profilmifici in modo tale da condurre lo spettatore, per ora, nei territori della commedia.



Il tono del film e della rappresentazione della casa vira nettamente al dramma sentimentale dopo l'incontro di Andrea con Rita, la ragazza che diverrà la sua amante. La vita privata dell'uomo viene infatti improvvisamente e inaspettatamente invasa da questo elemento esterno che porta lo sguardo e l'attenzione dell'uomo, per la prima volta, al di fuori della casa.

Tornato dopo il primo incontro, Andrea si trova simbolicamente costretto a fronteggiare la doppiezza del sé in una serie di inquadrature che, non senza didascalicità, lo mettono di fronte alla sua immagine riflessa: si specchia in bagno mentre si fa la barba, si specchia nella camera da letto invasa dai vestiti accatastati e dai giornali, si specchia di sfuggita al portabiti dell'ingresso. Ma soprattutto, per la prima volta, Andrea si affaccia alla finestra e guarda in basso andando a cogliere il perimetro del cortile delimitato dai caseggiati tutti uguali, anonimi, al

¹³⁸ Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, op. cit., p. 28.

quale non aveva mai prestato attenzione e nel quale mai aveva scorto la ragazza che abita in un appartamento del caseggiato accanto.

Da ora in poi le inquadrature su quello spazio che diventa la proiezione del limite infranto tra interno ed esterno del personaggio, faranno visivamente da filo conduttore della narrazione. Il controcampo dell'inquadratura che mostra Andrea alla finestra seminascosto dalla tenda è infatti il cortile che in quel momento Rita attraversa: nella lama di luce che lo taglia, la ragazza alza lo sguardo verso la finestra.



Il cortile rappresenta dunque, da questo momento in poi, una sorta di teatro del dramma: è il palcoscenico nel quale i privati diventano pubblici e le tensioni tra l'esterno e l'interno raggiungono il loro culmine.

Se il cortile si configura come il teatro del dramma, la casa è invece spazio cinematografico fin dalla sua presentazione. Lo è quella di Andrea, descritta come spazio complesso e articolato, in cui la profondità di campo e i movimenti della mdp che segue il personaggio attraverso la sua desolante domesticità in trasformazione, mettono in mobilità lo spazio della rappresentazione. Ma lo è in qualche modo anche quella di Rita in cui l'affastellarsi degli oggetti, una certa polverosità degli arredi, la confusa composizione dello spazio vengono indagati come sintomo della vacillante intimità della ragazza.

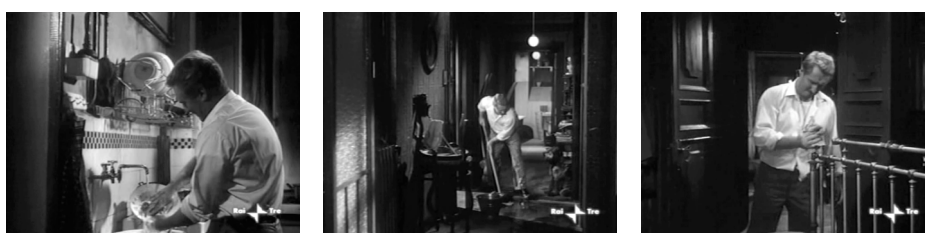
È anche in questa dialettica tra forme della rappresentazione e messa in scena dello spazio che si esplicita la tensione relazionale tra interno ed esterno. Le due case si relazionano non solo attraverso il cortile però, vengono anche messe in comunicazione diretta da una dissolvenza incrociata. Dal pianerottolo della casa di Rita, nella quale Andrea si è intrufolato con una scusa, lo spettatore è infatti proiettato direttamente nella cucina della casa dell'uomo che implode sotto il peso delle stoviglie accumulate. I due privati sono irrimediabilmente interlacciati e la

loro drammatica connessione si esplicita qualche sequenza dopo, proprio nel cortile; il galeotto abbraccio tra i due, che poi si allontanano sovrastati dalle case, è commentato dalla voce over di Andrea: “Perché l’avevo aspettata? E nel cortile poi sotto le finestre di casa!”.



Le esistenze dei due sono definitivamente compromesse dalla relazione che comincia proprio da una conversazione sulla casa. Quando infatti Andrea conosce Rita sulla corriera di ritorno dal mare, lei subito ricorda particolari della vita privata dell’uomo di cui neppure lui ha più memoria: il giorno del trasloco, la rottura del vetro di un quadro che ancora oggi è nel loro salotto... fin dal primo momento si capisce che il cortocircuito delle loro vite si produrrà intorno a questa dimensione.

Quando Andrea viene a sapere del ritorno della moglie la sua prima preoccupazione è infatti quella di riesumare il cadavere della casa lasciata andare alla deriva come la sua stessa vita: come se dovesse “far sparire le tracce di un delitto”, precisa la voce narrante.



La casa acquista in questo momento una nuova immagine in cui all’apparente recupero dello *status quo* iniziale fa da contraltare una sostanziale frattura nelle dinamiche familiari che la animano. Le tracce del delitto sono solo in apparenza sparite ma “il crimine” ha creato ferite talmente profonde nell’animo

e nella casa di Andrea da non poter essere completamente nascoste. Quando infatti l'uomo fa notare alla moglie le condizioni dell'appartamento, lei subito richiama l'attenzione sulle piante del terrazzino che invece lui ha lasciato incurantemente morire.

Se l'apparenza dell'interno sembra recuperata è invece il dramma che incombe dall'esterno a non trovare argine; anche se Andrea si giustifica dicendo di non aver mai aperto quella finestra come se dell'esterno non si fosse curato, è proprio lì, fuori, che l'equilibrio dell'interno si è completamente compromesso.

La casa riassume sì l'immagine dell'inizio – Luisa incorniciata dalla porta in profondità di campo nella luce della cucina – ma questa volta è tutto differente: alla musica da commedia sentimentale si è sostituito il silenzio interrotto dalla suoneria di un telefono al quale nessuno risponde, all'amore si sono sostituite la freddezza, la preoccupazione, l'imbarazzo, una tenda tirata sottolinea la separazione tra i due che non si ritrovano più nel letto dolcemente abbracciati ma sono una a letto a leggere il giornale e l'altra davanti allo specchio, soli con se stessi.



Se la casa che prima custodiva l'armoniosa serenità del privato si è gelata intorno a loro, è per contrasto l'esterno prima ignorato ad assumere sempre più rilevanza. Il loro privato è ora fuori, in balia degli eventi e delle intrusioni.

Sembra averlo percepito Luisa che guarda fuori dalla finestra il cortile attraversato dal marito, lo stesso in cui prima Andrea aveva colto Rita; si ritrae leggermente, riparandosi dalla violenza di quel fuori dietro al vetro ma per poco. Quando il figlio segue il padre correndogli dietro e replicando l'attraversamento del cortile, Luisa come avesse percepito il pericolo imminente per la sua famiglia si sporge aprendo la finestra, ma vanamente: il bambino si allontana correndo. La

tensione tra interno ed esterno è ormai sfuggita al controllo.



Sembra riflettere sul pericolo che arriva dall'esterno anche Andrea quando si ferma sulla soglia del portone del condominio scrutando il cortile dalla quinta dell'inquadratura. Praticamente lo stesso quadro si ripete poco dopo quando da lontano l'uomo osserva il brulichio di gente assiepatasi nel cortile sconvolto dal suicidio di Rita. Il cortile trascende qui la sua teatralità inglobando cinematograficamente Andrea, che dapprima spettatore sulla quinta dell'inquadratura, finisce inghiottito dalla tragedia con la mdp che lo segue e lo cerca, smarrito, nel gruppo confuso e attonito dei vicini di casa.



E sempre sulla dialettica cortile-finestra si chiude anche la sequenza successiva che vede Andrea dietro il vetro guardare in basso il cortile tornato alla teatralità statica dell'inizio. Gli si accosta Luisa; in quel momento l'unità della coppia sembra poter avere una possibilità di recupero: i due, insieme, protetti dal vetro che li separa dall'esterno che li ha minacciati, guardano fuori come se la

sicurezza dell'interno fosse infine ristabilita. Invece il controcampo svela il corteo funebre che attraversa il cortile gettando l'ombra del senso di colpa su quella domesticità definitivamente compromessa.



Quasi tutta la critica ha sostenuto che il film avrebbe dovuto chiudersi qui, con la colpa ad abbattersi dostoevskijamente sull'esistenza di quell'uomo così umano; invece, secondo il moralismo didascalico di Germi, la vicenda si prolunga con una confessione, una nuova espulsione di moglie e figlio dalla dimensione domestica, e infine un travagliato ricongiungimento, la cui messa in scena non può che rimettere in gioco gli elementi evidenziati.

La chiusura del film è infatti dedicata a quella domesticità messa in crisi nel cortile e costretta a divenire esterna, violenta, drammatica. È l'ultimo dell'anno quando Andrea, ubriaco e solo, si ritrova ad attraversare per l'ultima volta il cortile completamente avvolto dai fumi e dai bagliori dei petardi: il taglio dell'inquadratura è sempre lo stesso, un campo lungo con i palazzi sullo sfondo e l'uomo che, avanzando, diventa minuscolo, sovrastato dalle architetture imponenti. Solo e incapace di stare fuori Andrea non è più in grado neppure di stare dentro, in quella casa vuota e immobile che non gli appartiene più; si ferma sulle scale autoescluso dal suo privato, dalla sua domesticità e si dispera. In quel momento una luce gli illumina parte della schiena e il controcampo riporta in scena Luisa di nuovo incorniciata da una porta, quella di casa questa volta, che si apre solo a metà e lascia la donna in controluce, a differenza di prima, inquadrata dal basso, figura nera, imperscrutabile. Andrea è infine faticosamente riammesso alla sua vita e al suo privato che, comunque, non è più lo stesso.



La pratica di scrittura con cui Germi mette in scena la vicenda borghese di un operaio sulla via della modernizzazione, prefigura la trasformazione non solo di una classe ma anche di un intero paese. Prefigura inoltre lo scivolamento dell'attenzione cinematografica dall'esterno verso un interno in cui le forme simboliche di configurazione dello spazio si danno come forme di espressione culturale e sociale del cambiamento. Prefigura infine, metabolizzando tanto i retaggi neorealistici quanto gli elementi mutuati dalla classicità hollywoodiana, la trasformazione che la casa come spazio rappresentativo affronterà nel decennio successivo: ovvero il passaggio da spazio teatrale a spazio cinematografico.

Capitolo 3

Deflagrazioni e macerie identitarie: la domesticità investita dal boom

Il doppio processo, conformativo e configurativo, che aveva coinvolto il quotidiano a partire dalla ricostruzione e dalla diffusione della società di massa, viene investito negli anni Sessanta dal *fallout* del boom economico. Una delle ricadute di questo fenomeno è la creazione di un complesso reticolo di movimenti immaginari e materiali che danno vita a un paesaggio difficile da inquadrare. Un paesaggio sociale, culturale e mediale per molti versi contraddittorio e disorientante, sintomo dei conflitti creati dall'accelerazione improvvisa seguita dalla brusca frenata che investono l'Italia a cavallo del decennio. Un paesaggio connotato da una complessità che diverrà caratteristica dell'identità dell'Italia modernizzata.

Di questo panorama vacillante e conflittuale il cinema degli anni del boom rispecchia l'incertezza conservando come segno distintivo del periodo quella che De Vincenti chiama "l'evidenza del cambiamento"¹³⁹. Sia che esso si muova nella direzione delle forti marche di enunciazione autoriale, o che invece proceda nel verso del codificato meccanismo popolare della commedia, questo segno del cambiamento si rispecchia nelle forme articolate e ormai completamente moderne che assume la domesticità cinematografica.

Nel cinema degli anni Sessanta si assiste, dal punto di vista iconografico, all'elaborazione estetica di una forma ormai totalmente modernizzata degli ambienti e degli oggetti domestici; dal punto di vista del linguaggio invece, solo quando si rielabora il racconto attraverso le forme di una modernità critica più

¹³⁹ Giorgio De Vincenti, *Il cinema italiano negli anni del boom*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. X, 1960/1964, Marsilio, Edizioni di Bianco e Nero, Venezia e Roma, 2001, p. 6.

compiuta, la casa trova modo di smettere i panni di teatro della rappresentazione per mettersi in gioco in maniera più propriamente cinematografica, secondo quella mobilità che era stata preannunciata in film come *L'uomo di paglia*. Se nella commedia lo spazio abitativo si pone infatti esplicitamente come spazio pianificato di messa in scena, teatro in cui attraverso uno stile naturalizzato – per utilizzare ancora un'espressione di De Vincenti – si rispecchia la realtà delle trasformazioni sociali in atto, con il cinema che mette in discussione le potenzialità proprie del linguaggio cinematografico, lo spazio abitativo affronta invece uno scarto. Divenendo più propriamente spazio mobile, la casa smette di essere puro spazio rappresentativo e diventa, come vedremo, spazio complesso dell'esperienza.

3.1 Fuori e dentro le case: la costruzione di un'immagine italiana

Il cosiddetto boom che trasforma l'assetto economico dell'Italia tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, trova nella questione edilizia uno dei terreni di espressione più radicale. Come testimonia il cinema della prima metà degli anni Cinquanta, la ricostruzione aveva coinvolto essenzialmente il paesaggio urbano, senza dimenticare però del tutto (basti pensare alla commedia paesana) le resistenze agricole dell'Italia del dopoguerra; le campagne restavano allora un'area di attenzione ancora significativa sia economicamente che politicamente, mentre, con il nuovo decennio, l'interesse economico, politico, architettonico, mediatico sarà interamente assorbito dall'ambiente metropolitano.

La politica di gestione e pianificazione del territorio urbano diventa allora un passaggio fondamentale in questo quadro di ridefinizione paesaggistica; si deve però scontrare innanzitutto con l'inadeguatezza della legislazione urbanistica vigente¹⁴⁰.

¹⁴⁰ «La tumultuosità della crescita urbana e metropolitana, la constatazione di come sia sempre più difficile parlarne restituendo con immagini sintetiche i caratteri essenziali di ciò che appare come caos, rendono improvvisamente obsoleta per gli urbanisti la precedente concettualizzazione organica della città e del territorio, la possibilità di sovrapporre a essi un disegno ordinato lungo gli assi della gerarchia e dell'integrazione che ne organizzino simultaneamente la comprensione e il funzionamento, le dimensioni fisiche e sociali. Gli strumenti

L'anacronismo degli strumenti legislativi diventa ancora più evidente di fronte al rapido esaurimento della spinta propulsiva dell'economia italiana che si trova in pochissimi anni a fronteggiare i primi segni di una crisi quasi subitanea. In questo panorama la questione edilizia, e quella abitativa nello specifico, assume coordinate paradossali che implicano uno strenuo sfruttamento imprenditoriale del territorio da una parte ma anche l'avvertita necessità di un ripensamento dell'espansione abitativa dall'altra. Gli interessi speculativi dell'imprenditoria, acuiti dal breve ma folgorante entusiasmo economico, si scontrano infatti con le mal accette teorie economiche che si muovono in favore di un contenimento e di una ripianificazione nell'utilizzo dell'esistente patrimonio edilizio domestico¹⁴¹.

Al di là delle problematiche del ritardo legislativo, la disciplina urbanistica affronta in quegli anni un'evoluzione teorica ma anche deontologica sostanziale. Mentre la concezione urbanistica degli anni Cinquanta pensava alla città in espansione come a un organismo cui dare una forma, negli anni Sessanta si sviluppa un diverso approccio alla città che constata l'impossibilità di limitarsi a una progettualità espansionistico-conformativa pura e individua nella necessità di una negoziazione politico-economica il fronte di impegno primario per la disciplina urbanistica stessa. L'esigenza prioritaria per la disciplina diventa dunque non più tanto quella di fornire una casa a tutti trovando spazi di sviluppo per l'organismo urbano, quanto piuttosto quella di garantire una soddisfacente qualità media delle abitazioni, in linea con la condizione di una nazione europea moderna. Questa nuova concezione si scontrerà però per gran parte del decennio con gli interessi economici legati allo sfruttamento massiccio e speculativo del territorio.

I contrasti generati e le difficoltà incontrate della nuova teoria di gestione territoriale urbana si risolveranno in un generalizzato sentimento di fallimento da

abituale della politica urbanistica, i piani disegnati con la loro attenzione alla forma urbana, all'azzonamento, alla separazione delle diverse funzioni, al quartiere, al ritrovamento di una dimensione del collettivo, appaiono, prima ancora di essere stati completamente sperimentati, del tutto incapaci di governare questi aspetti.", Bernardo Secchi, *La crisi dei vecchi strumenti urbanistici. L'esistente come patrimonio*, in *Italia moderna*, vol. IV, op. cit., pp. 189-190.

¹⁴¹ A questo proposito si veda almeno, Bernardo Secchi, *Il racconto urbanistico: la politica della casa e del territorio in Italia*, Einaudi, Torino, 1984 e, sull'aspetto legislativo, Marco Romano, *L'urbanistica in Italia nel periodo dello sviluppo 1942-1980*, Marsilio, Venezia, 1980.

parte dei rinnovatori della disciplina architettonico-urbanistica; tuttavia la nuova attenzione critica suscitata pubblicamente dalle problematiche del territorio si riflette in un diverso rapporto delle arti visive con il paesaggio e l'ambiente. La fotografia architettonica, ad esempio, diviene uno specifico campo di sviluppo di questa rinnovata sensibilità per i luoghi e la loro interpretazione; viene elaborata infatti una nuova tendenza alla rimediazione dell'immagine ambientale attraverso il mezzo fotografico piuttosto che attraverso la semplice registrazione del reale paesaggistico¹⁴².

Per quanto riguarda il cinema invece, come vedremo, sarà piuttosto negli interni che convoglierà l'attenzione per la problematica domestica e abitativa; tuttavia resta viva una certa sensibilità critica per il set urbano soprattutto rispetto alla questione speculativa e alla mutante forma urbana. Questa attenzione ha il suo esempio più esplicito in una delle anticipazioni di quel cinema civile che troverà una fisionomia propria sul finire del decennio, *Le mani sulla città* (Francesco Rosi, 1963). Il film di Rosi si inserisce in quel clima culturale che produce per esempio anche «La speculazione edilizia» di Calvino o le feroci inchieste de «Il Mondo», in cui Antonio Cederna¹⁴³ porta l'attenzione, con pionieristico spirito ambientalista, sullo sfruttamento del paesaggio e sull'aggressione del territorio da parte della logica speculativa dell'edilizia.

Dal punto di vista delle scelte estetico-formali, la denuncia delle connivenze politico-economiche continua a passare, tanto cinematograficamente quanto giornalmisticamente, attraverso codici figurali che propongono un immaginario visuale ancora pienamente mutuato dalla sensibilità neorealistica: panoramiche,

¹⁴² “Cambia analogamente lo stile fotografico. Nel 1957 una mostra a Spilimbergo presenta tre giovani fotografi friulani, Luciano Ferri, Italo Zannier e Paolo Gasparini che abbandonano le riprese immediate, «à la sauvette» dei grandi *reporters* del dopoguerra, e cercano un rapporto più meditato con l'ambiente nel suo insieme. Gianni Berengo Gardin e Paolo Monti coltivano un nuovo genere di fotografia documentaria, formata da una sequenza di immagini coordinate”, Leonardo Benevolo, *L'architettura nell'Italia contemporanea*, op. cit., p. 188. A proposito della fotografia architettonica e di paesaggio come genere codificato con proprie caratteristiche formali e tecniche, si veda anche dello stesso Italo Zannier, *Architettura e fotografia*, Laterza, Roma e Bari, 1991.

¹⁴³ La documentazione raccolta dall'Archivio Cederna, da cui sono tratte le due foto qui incluse, costituisce un prezioso corpus documentale che, debitamente approfondito, insieme alla letteratura giornalistica e alle inchieste filmate, andrebbe a costituire un tassello fondamentale della mappatura visuale del processo di messa in forma dell'Italia di quegli anni. A questo proposito si veda anche Antonio Cederna, *I vandali in casa*, Laterza, Roma e Bari, 1956 (riedizione a cura di Francesco Ermani, 2006) e *Mirabilia Urbis: cronache romane, 1957-65*, Torino, Einaudi, 1965.

campi lunghi, angolazioni dal basso e dall'alto, mirano a una composizione che restituisca il senso della congestione, dell'insalubrit , dell'insospitalit  e dello sfruttamento non pianificato dell'ambiente.



Se queste sono le scelte di rappresentazione per cui opta la denuncia, il cinema tender  nel corso del decennio a concentrarsi invece sulla spazialit  degli interni. Eppure due dei film che inaugurano la decade e che assumono un ruolo chiave non solo rispetto alla produzione dei rispettivi autori ma in tutta la cinematografia italiana, si aprono con un'attenzione ancora neorealisticamente rivolta all'ambiente urbano. Sia *Rocco e i suoi fratelli* che *La dolce vita* si aprono infatti, seppur nelle declinazioni differenti, con l'osservazione di un paesaggio urbano che   ancora manifestamente legato alla registrazione del reale.

Rocco e i suoi fratelli (Luchino Visconti, 1960), ovvero “l'ultima storia proletaria”¹⁴⁴ nella filmografia dell'autore, chiude un ciclo non solo nell'opera del regista ma anche, pi  in generale, nel cinema italiano. Si tratta, infatti, dell'ultimo affresco di una classe, il proletariato, che non avr  pi  grande spazio nel cinema del decennio e che ritorner  ad avere un ruolo cinematografico solo con la contestazione. Visconti opta per focalizzare l'attenzione della sua “poetica della

¹⁴⁴ Lino Miccich , *I meravigliosi anni '60. Profilo storico del cinema italiano 1960-1969*, in Claver Salizzato (a cura di), *Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-1969*, Marsilio, Venezia, 1989, p. 14.

sconfitta”¹⁴⁵, su una famiglia di immigrati lucani a Milano, ma questo decadente affresco urbano offre una parabola di sviluppo più complessa rispetto a molti film di ambientazione proletaria della prima metà del decennio precedente. Il film si colloca infatti tra la descrizione dell’inadeguatezza all’adattamento dei primi anni Cinquanta (che caratterizza la prima parte) e la presa di coscienza del sostanziale fallimento del progetto di addomesticamento (che connota invece la parte finale del film) che proietta la sensibilità spettatoriale verso i temi che saranno ripresi e declinati dai drammi e dalle commedie borghesi degli anni a venire.

Ancora una volta, le scelte estetico-formali della presentazione si attengono a quei codici figurativi realistici che mirano a sottolineare l’ostilità dell’ambiente urbano in trasformazione. Nella sequenza che segue l’arrivo della famiglia in città, lo spazio dei caseggiati che li ospiterà – nello scantinato non in un appartamento al quale approderanno solo alla fine del film – prima li osteggia con un cancello e poi li lascia nel vuoto del cortile con il loro misero carro schiacciati dallo spazio sconosciuto. Quello che prende forma nel viscontiano sguardo sul cortile battuto dalla pioggia e circondato dai muti caseggiati è un incognito geografico, domestico e esistenziale, che si configura fin da subito come lo spazio della lotta per l’adattamento che la famiglia dovrà combattere.



Si tratta dunque di una marginalità che è ancora di classe ma anche geografica rispetto allo sviluppo della città in fase di modernizzazione; è la stessa marginalità che caratterizza l’apertura de *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960). In questo film si delinea però, parallelamente, anche il fronte di un risvolto diverso dell’ambiente urbano. La marginalità delle periferie viene messa infatti in relazione dialettica con la complementare marginalità, sempre di classe ma etica ed esistenziale questa volta, della borghesia del miracolo.

¹⁴⁵ L’espressione è sempre di Lino Micciché, *ibidem*.

Questo racconta la sequenza che vede Marcello e Maddalena andare in periferia nella casa di una prostituta per consumare la loro relazione sessuale e al mattino congedarsi da quella umanità così lontana dal loro universo mondano. I condomini, come nei quadri cinematografici sulle periferie degli anni Cinquanta, fanno da quinta scenica a una sequenza che spinge verso un cinismo critico ben più estremizzato che nel passato: lo sottolinea la nota ossimorica della lussuosa macchina decappottabile nel fango desolante del quartiere periferico privo di servizi e di strade asfaltate.



Anche la prima sequenza del film gioca d'altra parte con gli stilemi divenuti consueti negli incipit del decennio predente. Le panoramiche aeree di descrizione della città in espansione, con i cantieri e le gru a segnare il profilo del paesaggio, trovano qui una giustificazione diegetica nel volo dell'elicottero che trasporta la statua del Cristo e che fa entrare in scena Marcello. Lo stilema linguistico trova dunque un aggancio narrativo, l'elicottero, per giunta funzionale a una più sottile sfaccettatura della descrizione urbana. All'insistenza sulla tentacolare espansione dell'agglomerato urbano e delle periferie infatti segue la rappresentazione di una situazione spaziale completamente nuova: un terrazzo/giardino pensile popolato da belle donne che prendono il sole in bikini sorseggiando cocktails e divenendo l'oggetto delle attenzioni seduttive di Marcello. È questa, l'altra faccia della medaglia urbana, a diventare il set quotidiano del film.





Anche laddove si mantengono espliciti legami con le scelte estetiche del decennio passato, si cominciano a introdurre anche declinazioni diverse dell'ambiente urbano, sintomi della trasformazione ulteriore del paesaggio urbano e dell'acquisizione di nuove forme immaginarie e socio-culturali. L'attenzione cinematografica si comincia infatti progressivamente a spostare sul luogo domestico come scena di una marginalità diversa: non più tanto geografica ed economica quanto piuttosto esistenziale e sociale. Questo consente di concentrarsi sugli interni che si danno non solo, bachelardianamente, come forma simbolica del disagio esistenziale, ma anche come forma culturale che attesta una nuova sensibilità estetica per l'immagine dello spazio abitativo.

Il ruolo della casa nella società italiana assume pertanto un rilievo specifico non solo rispetto alla lettura sociologica e psicogeografica della condizione dell'individuo e della famiglia nel ceto borghese dell'Italia modernizzata¹⁴⁶ – quella sulla quale rifletterà nello specifico la commedia – ma anche rispetto a una

¹⁴⁶ “Da un lato la società italiana vive in modo allucinatorio i fantasmi di una modernità che non ha ancora pienamente metabolizzato, irridendone i simboli prima che questi si siano saldamente radicati nel costume quotidiano e nell'immaginario collettivo, oppure ostentando una spregiudicatezza di superficie che non riesce a nascondere un perdurante e radicato misoneseismo. Dall'altro lato, la cronica assenza nel nostro paese di un ceto borghese solido e maturo, capace di assumere responsabilmente il ruolo di classe dirigente, dà origine all'ipertrofia di un aggregato senza collocazione, annidato in tutti i settori dell'attività economica e della compagine sociale. È una «non classe» – secondo la definizione Paolo Sylos Labini – che nasce dal rigonfiamento abnorme del ceto medio e che ben presto si identifica *tout court* con l'immagine dell'italiano-medio”, Gianni Canova, *La perdita della trasparenza. Cinema e società nell'Italia della seconda metà degli anni '60*, in Gianni Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. XI, 1965-1969, Marsilio, Edizioni di Bianco e Nero, Venezia e Roma, 2002, pp. 4-5 e Paolo Sylos Labini, *Saggio sulle classi sociali*, Laterza, Roma e Bari, 1988, pp. 156-157.

considerazione più propriamente estetica e visuale. La casa e l'interno domestico soprattutto, diventano infatti l'ambito primario di applicazione della nuova cultura progettuale e della produzione industriale che si danno in quegli anni come elementi di definizione specifica dell'identità italiana esattamente come, ma in segno negativo, lo saranno i tipi della commedia all'italiana.

L'attenzione diffusa per la casa in ambito industriale e progettuale è attestata per esempio dall'organizzazione di mostre e iniziative editoriali ed espositive espressamente dedicate.

La Triennale del 1960, per esempio, è dedicata a «La casa e la scuola», il che sottolinea una concezione ben più allargata e socialmente complessa dei risvolti dell'ambiente abitativo rispetto per esempio all'edizione del 1947, la prima dopo il fermo bellico, che nella generica intestazione «L'abitazione» e nello slogan «La casa per tutti» denunciava semplicemente l'esplicita emergenza del dopoguerra. Sempre nel 1960 a Milano si tiene anche la mostra dal titolo «Nuovi disegni per il mobile italiano» organizzata dall'Osservatore delle Arti Industriali, che assecondando una prospettiva storicistica esprime l'animosità del dibattito interno all'ambiente progettuale italiano. La mostra, pur ponendosi in esplicita polemica con il nuovo design, sottolinea comunque la presenza generalizzata di una nuova attenzione per l'arredamento come componente centrale nella configurazione dell'ambiente domestico; gli architetti torinesi Gabetti e Isola scrivono nel catalogo: «specialmente crediamo che, legato com'è alla vita domestica, un mobile dovrebbe, più dell'architettura, essere condizionato da un gusto vivace e cordiale dell'abitazione umana».

Pur animato da prospettive diverse, il campo della progettazione dell'arredamento e degli oggetti domestici si dà in quel momento come terreno di confronto privilegiato per l'interazione tra cultura produttiva – artigianale prima e di fabbrica poi – e arti applicate; questa interazione diventerà negli anni successivi la marca specifica dell'immagine italiana anche da esportazione.

L'attenzione, anche progettuale, per la domesticità si sposta nel corso degli anni dalle necessità fisiche della ricostruzione a una concezione diversa della cultura architettonica. Il passaggio affrontato dalla disciplina in questi anni è riassumibile in un progressivo spostamento dal populismo del primo dopoguerra

verso una più estesa interpretazione partecipativa della cultura architettonica, orientata sempre più a proporre un modello di domesticità moderna complessa. L'obiettivo, sulla scorta delle indicazioni e dell'esempio olivettiano soprattutto, non è più tanto quello di rispondere alle esigenze di una popolazione in trasformazione, quanto piuttosto quello di fissare nuovi modelli di domesticità che consentano alla cultura architettonica stessa di porsi come il perno di una politica riformista più generale¹⁴⁷. È in questo clima che si inserisce anche il commento di Carlo De Carli a proposito della mostra fiorentina del 1965 dal titolo «La casa abitata» in cui i progettisti focalizzavano l'attenzione sul portato culturale ma memoriale e affettivo dell'arredo:

“Ordinando questa prima edizione della Biennale «La casa abitata», il Comitato organizzatore proponeva l'indagine e la verifica di un problema di fondo, quello dell'abitare odierno all'interno di una casa: problema che, malgrado l'apparente paradosso, si dimostra sempre più lontano dagli interessi reali dell'urbanistica e dell'architettura edile odierna, sempre più coinvolte in argomenti che ignorano il diritto dell'uomo ad una sua inviolabile e segreta vita privata che, d'altra parte, è, da sola, giustificazione ed origine del diritto alla socialità, all'eticità, all'esigenza dei fattori comunitari. Ci si proponeva di vedere se fosse possibile comporre il dissidio tra la nuova configurazione del mondo, della vita, dei rapporti tra gli uomini, creati dalle nuove esigenze della cultura di massa, della civiltà industriale e tecnologica, dalla dilatazione delle dimensioni spaziali conosciute che snaturano il vivere odierno e minacciano una più terrificante trasformazione per il futuro. [...] Si intendeva perciò, in questa mostra, di mettere in evidenza le caratteristiche che una casa

¹⁴⁷ “Si può notare con quanta fatica l'architettura tenti nel dopoguerra e poi, più esplicitamente, negli anni Sessanta e Settanta, di liberarsi della propria intima vocazione populistica, destinata a riprodursi nelle forme più diverse e a trovare espressioni a noi più vicine nelle teorie partecipazionistiche e a non poche velleitarie formulazioni della cultura urbanistica degli anni Settanta. [...] non è difficile cogliere come il tentativo di fare dell'architettura il perno di una generale politica di riforme sociali, perseguito sino alla metà degli anni Settanta, in linea di massima sia stato anticipato dalle esperienze promosse da Adriano Olivetti nel decennio precedente il 1940 e riproposte dal movimento di Comunità nel dopoguerra”, Francesco Dal Co, *Architettura italiana 1960-1980*, in *Italia moderna*, vol. IV, op. cit., p. 228.

media, abitata, assume quando elementi inattesi, necessari o graditi ai componenti della famiglia, vengono a sovrapporsi ad un ordine prestabilito creando, anche se solo apparentemente, discontinuità e contraddizioni. C'è infatti sulla strumentazione di fondo, prestabilita, di una casa, una stratificazione sentimentale, portata dagli arredi, dagli oggetti personali, da tutto un bagaglio affettivo e culturale, che rende la casa abitata”¹⁴⁸.

Questo atteggiamento rientra perfettamente nella concezione sia dell'urbanistica che dell'architettura come discipline negoziali e giustifica quell'approccio analitico alla conformazione ambientale che abbiamo precedentemente definito olistico. D'altra parte come sottolinea Francesco Dal Co riferendo circa la Triennale del 1964 intitolata «Il tempo libero», tappa fondamentale nella discussione del rapporto tra arte e produzione in una prospettiva ambientale allargata, vengono in questi anni individuate tre esigenze fondamentali nella direzione delle quali è necessario che la progettazione italiana si muova. La prima si riferisce al sistema di relazioni che l'oggetto implica e del quale il progettista deve tener conto non potendo più prescindere dalla considerazione di un ambiente globale; la seconda chiama in causa l'attenzione che la progettazione deve avere per il controllo dell'ambiente nei termini dell'opposizione a un suo degrado; e infine, la terza, pone l'elemento del consumo come variabile determinante della progettazione stessa¹⁴⁹.

Gettate le sue basi nel fermento, ricostruttivo prima e neoconsumistico poi, degli anni Cinquanta, la cultura architettonica ripensata in questo senso ambientale allargato si espande e articola nel corso degli anni Sessanta raggiungendo un livello di specializzazione elevatissimo ma anche coinvolgendo massicciamente la produzione industriale rivolta a un consumo più popolare. L'attenzione per il domestico dal punto di vista industriale, e della comunicazione applicata ad esso di conseguenza, è dunque un fenomeno trasversale che caratterizza questi anni come il momento in cui prende forma un'immagine

¹⁴⁸ Carlo De Carli, *Architettura, spazio primario*, Milano, Hoepli, 1982, p. 1012.

¹⁴⁹ Si veda Francesco Dal Co, *Architettura italiana 1960-1980*, in *Italia moderna*, vol. IV, op. cit., p. 276.

propria dell'identità italiana che ha nell'oggetto domestico la sua forma più compiuta¹⁵⁰.

Questa immagine italiana diventa anche uno specifico modulo da esportazione, come testimonia il prestigioso riconoscimento dato dal Museum of Modern Art di New York che nel 1972 organizza una mostra dal significativo titolo «Italy: the New Domestic Landscape»¹⁵¹.

Il quadro frammentario che emerge dalla mostra¹⁵² affonda le sue radici in un ritardo che l'Italia registra rispetto agli altri paesi d'Europa nell'interazione tra cultura industriale e produzione artistica; un ritardo cui si deve, insieme alla

¹⁵⁰ Nel corso degli anni Sessanta si diffonde il cosiddetto “stile italiano nella casa”, come gli anni Cinquanta erano stati l'appannaggio dello “stile scandinavo”; il particolare rapporto che si instaura in Italia tra le strutture produttive e i progettisti riesce a far sì che il campo dei beni di consumo domestici funzioni come un volano per le energie economico-produttive del miracolo e conservi la sua onda lunga per tutto il decennio. Nomi quali Bellini, Rosselli, Zanuso, Colombo, Aulenti, Sottsass, Pesce, Archizoom, Superstudio, La Pietra, Castiglioni, Munari, Mari vengono subito associati a un modo di intendere la casa come ambiente in cui, anche grazie all'oggetto che ne è parte integrante, si fa esperienza moderna del quotidiano tanto dal punto di vista spaziale che estetico. Se questo è il livello alto della produzione settoriale dell'epoca, è molto significativo tuttavia anche l'investimento più consumistico sulla casa, come testimonia un altro importante corpus documentale quale quello delle pubblicità del periodo. Sia la pubblicità cartacea per l'editoria specializzata che quella a destinazione generalista, ma anche e soprattutto il grande spazio che la casa conquista nella pubblicità cine-televisiva, promuovono infatti un'immagine della casa moderna che si muove in maniera complementare a quella del design. Soprattutto nella pubblicità televisiva si riscontrano per esempio forti marche del debito culturale dell'Italia rispetto all'immaginario americano del decennio precedente, debito che è invece assente nella produzione di design. Nella pubblicità popolare la casa elettrica e plastica rappresenta la frontiera della modernità domestica. Per capire l'investimento immaginario sulla rivoluzione dell'ambiente casa ad opera delle materie plastiche, degli elettrodomestici, delle fibre sintetiche basti pensare, tanto per fare un esempio, agli spot Moplen interpretati da Gino Bramieri diventati vero e proprio tormentone per i primi telespettatori domestici. Il corpus documentale rappresentato dalle pubblicità, sia cartacee che filmiche, e soprattutto l'universo complesso del Carosello, offre un'altra apertura di grande importanza nel percorso di mappatura visuale della costruzione dell'immaginario del domestico nell'Italia di questo periodo. Per una panoramica su Carosello si vedano almeno: Marco Giusti, *Il grande libro di Carosello: e adesso tutti a nanna...*, Sperling & Kupfer, Milano, 1995; Piero Dorfles, *Carosello*, Il Mulino, Bologna, 1998; Guida Croce (a cura di), *Tutto il meglio di Carosello, 1957-1977*, Einaudi, Torino, 2008.

¹⁵¹ Si veda il catalogo della mostra, Ambasz Emilio (a cura di), *Italy: the New Domestic Landscape*, MoMA, New York e Centro Di, Firenze, 1972. La mostra è stata riproposta nella primavera del 2009 con un nuovo allestimento nel corso di un evento organizzato dalla Columbia University dal titolo «Environments and Counter Experimental Media in Italy: The new Domestic Landscape - MoMA 1972». Sul museo come spazio di esibizione della domesticità e soprattutto sulla tradizionale attenzione del MoMA di New York per il tema della casa si veda Beatriz Colomina, *The Exhibitionist House*, op. cit., in particolare il paragrafo «Museums», pp. 140-143.

¹⁵² “Fu presentato uno scenario domestico che procedeva attraverso un percorso sconnesso, mescolando la produzione di grande serie con l'artigianato, i prototipi sperimentali con i sistemi modulari. La nuova scenografia della casa italiana era costruita da segmenti incompleti, da frammenti espressivi di una modernità parziale, dentro alla quale potevano inserirsi frammenti storici e qualità legate all'arte del vivere, dentro alle periferie degradate, o ai grandi paesaggi italiani”, Andrea Branzi, *Introduzione al design italiano. Una modernità incompleta*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2008, p. 90.

vacillante fisionomia della classe borghese nella società italiana, anche la sostanziale mancanza di un tradizionale modello di casa borghese italiana. A differenza della borghesia vittoriana inglese o di quella napoleonica francese, la borghesia industriale italiana manca infatti di una tradizione condivisa della domesticità; ciò determina non una mancanza di interesse per la questione domestica ma al contrario quella ricchezza scomposta che sarà l'anima forte del design italiano del domestico. È in questo genetico essere “un Paese senza casa”¹⁵³ che Andrea Branzi individua infatti la vincente peculiarità del design industriale italiano; un design che ha alla base non tanto l'adattamento alle trasformazioni in atto e la risposta alle esigenze del mercato quanto piuttosto una proposta di ricerca che si prefigge lo scopo primario di mettere in forma l'immaginario. L'attitudine propositiva e anticipatrice del design italiano trova anche spiegazione nel fatto che la matrice culturale di questa disciplina, è rappresentata almeno dal Futurismo in poi, fondamentalmente dalle avanguardie¹⁵⁴.

Nel solco dell'origine avanguardistica della progettualità domestica italiana si pone anche il già citato esempio dell'esperienza olivettiana, tassello necessario per capire quale singolare legame si instauri nell'Italia del dopoguerra tra industria e ricerca. Fin dagli anni Trenta e Quaranta, infatti, Adriano Olivetti¹⁵⁵

¹⁵³ Andrea Branzi, *Un paese senza casa. Modelli sperimentali per lo spazio domestico*, in Giampiero Bosoni (a cura di), *La cultura dell'abitare. Il design in Italia 1945-2001*, op. cit., pp. 144-163.

¹⁵⁴ “Quando si parla dell'Italia come di un «Paese senza casa» non si intende affatto evidenziare un aspetto negativo, ma al contrario segnalare la sua capacità di anticipare certi aspetti della contemporaneità, prefigurando un mondo come quello attuale, che non ha più un punto di riferimento nella casa, ma che piuttosto vede questa come un luogo aperto al cambiamento sociale e tecnico”, *ivi*, p. 91. Le annotazioni di Branzi vanno poste anche in prospettiva rispetto alla tradizione familista tipicamente italiana che individua nella casa il centro nevralgico della stabilità individuale; il cortocircuito che si produce in quegli anni tra il familismo di matrice cattolica e la crisi dell'istituzione familiare, ci pare poter essere infatti all'origine del ruolo cinematografico che la casa assume nel corso degli anni Sessanta come scena del fallimento/smarrimento esistenziale dell'individuo a confronto con la propria dimensione sociale.

¹⁵⁵ La ricerca sull'investimento visuale fatto specificatamente sulla dimensione del domestico dall'industria italiana, è tema inesplorato che apre un ulteriore fronte di approfondimento della ricerca. La Olivetti per tradizione, ma anche altri grandi gruppi industriali come la Fiat o la Montedison, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, puntano molto sul film industriale promozionale come strumento di comunicazione para-pubblicitaria. Sono soprattutto i temi della casa, della famiglia, della scuola ad essere posti alla base della strategia di comunicazione di questi film. Per capire il ruolo del domestico in questo tipo di cinema industriale, basti pensare a un'operazione come *La grammatica della massaia*, progetto a episodi prodotto da Film Giada per i corsi di formazione del dopolavoro CGE nei primi Sessanta al fine di educare la giovane coppia

aveva colto con lungimirante intuizione l'importanza della considerazione combinata di cultura imprenditoriale, cultura visuale, creatività progettuale e gestione pianificata del territorio e dello spazio. Benchè l'esperienza di «Comunità» e il complesso organismo cultural-imprenditoriale messo in piedi dal gruppo Olivetti resti di fatto un unicum nel panorama non solo italiano ma addirittura mondiale, il design nell'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta assume tuttavia, anche sulla scorta di questo esempio, un ruolo centrale come fattore identitario e culturale diffuso. Il cinema, come vedremo, si approprierà largamente di questo immaginario diffuso e, forse come mai prima, autoctono.

3.2 Le case della commedia: maschera pubblica e miseria privata

Secondo Northrop Frye “il tema del comico è l'integrazione della società che, normalmente, assume la forma dell'incorporazione di un personaggio centrale nella società stessa”¹⁵⁶; questa era stata in effetti la base della commedia italiana degli anni Cinquanta che sulla logica dell'adattamento ambientale aveva modellato i suoi tipi. Ed è sempre in questo senso che si è parlato – nel capitolo precedente – di poetica dell'addomesticamento nella commedia, ma anche, più in generale, in tutto il cinema italiano di quel decennio.

Il paradigma dell'integrazione, soprattutto attraverso il matrimonio per il femminile e la conquista della casa e del lavoro per il maschile, rappresenta infatti la via dell'addomesticamento, che significa appropriazione del reale come spazio di riconoscimento per l'individuo. Che significa dunque anche la concretizzazione del senso di appartenenza, ovvero del principio identitario che definisce l'abitare

alla gestione della vita domestica e familiare, o a film Olivetti come *Una fabbrica e il suo ambiente* (Michele Gandin, 1957) o *Sud come Nord* (Nelo Risi, 1957). Il gruppo Olivetti soprattutto investe infatti gran parte della sua strategia comunicativa pubblicitaria e autopromozionale proprio sulla metafora della fabbrica come casa e sul concetto di pianificazione ambientale allargata al fine di ottenere un'armonia diffusa: asili a misura di bambino, case vacanza, biblioteche aziendali, mense accoglienti, al lavoro come a casa. L'investimento sulla casa fatto dalla Olivetti si inserisce propriamente in quelle strategie comunicative che oggi prenderebbero il nome di *corporate image*; a questo specifico proposito si veda Renato De Fusco, *Lo stile Olivetti*, in *Made in Italy. Storia del design italiano*, Laterza, Roma e Bari, 2007, pp. 128-134.

¹⁵⁶ Northrop Frye, *Anatomia della critica*, op. cit., p. 59.

come atto esistenziale. Non è un caso infatti che questo tipo di commedia risponda perfettamente ai canoni di quella che viene definita dallo stesso Frye¹⁵⁷ “commedia realistica” o “commedia domestica”.

Se già nel corso degli anni Cinquanta questo modello, non solo nel comico ma in generale nel cinema popolare, aveva cominciato a presentare i primi sintomi di fallimento del processo di addomesticamento (basti pensare alle indicazioni dello scivolamento dalla casa miraggio verso la casa prigione), il contraccolpo dei costi dell’addomesticamento investe in pieno il cinema degli anni Sessanta.

Sarà proprio attraverso la raffigurazione comica di questi contraccolpi che la commedia, sia quella cosiddetta trasparente della prima parte del decennio sia quella successiva più incline al grottesco, confezionerà nel corso del decennio il paradossale modello immaginario di un’identità propriamente italiana.

Questa immagine prende forma innanzitutto attraverso quello che, parafrasando Grande, si può definire come l’epos capovolto della frustrazione e del fallimento¹⁵⁸ e che segna il passaggio della commedia a cavallo tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta. Se la commedia realistica si basava sulla conquista di ciò che avrebbe dovuto essere legittimamente assegnato all’individuo, la frustrazione della commedia successiva deriva non tanto dal fallimento della conquista ma proprio dalla sua mancata legittimazione, è “l’epopea dello scacco”¹⁵⁹. La conquista della domesticità diffusa è infatti avvenuta in tempi tanto rapidi da causarne una decomposizione prima ancora che si fosse avverata una reale completa metabolizzazione della sua stessa acquisizione.

Per capire meglio l’entità di questo processo, basta pensare all’evoluzione che il modello comico affronta tra i due decenni e che lo stesso Grande descrive

¹⁵⁷ “La commedia domestica si basa di regola sull’archetipo di Cenerentola, cu ciò che accade quanto la virtù di Pamela è ricompensata: l’accettazione di un individuo simile al lettore di un tipo di società desiderata da entrambi, una società annunciata dal fruscio di abiti nuziali e di biglietti di banca”, *ivi*, p. 61.

¹⁵⁸ Analizzando i caratteri peculiari di questa fase di passaggio della commedia italiana, Grande fa anche un’altra osservazione particolarmente pertinente rispetto al tema qui in oggetto, quella cioè che rileva una sorta di degenerazione della poetica del pedinamento nello spettacolo del quotidiano messo in scena dalla commedia all’italiana: “Quel tallonamento dell’individuo che la poetica zavattiniana aveva teorizzato come stile e come impegno civile, nella commedia diventa deformazione e degenerazione, rigonfiamento, spettacolo allo stato puro di un altro spettacolo: quello dei visi e della furberia nazionale”, Maurizio Grande, *Abiti nuziali e biglietti di banca*, op. cit., p. 67.

¹⁵⁹ *ivi*, p. 104.

come passaggio da una commedia ascensionale come quella caratteristica della “società verde” degli anni Cinquanta verso una commedia discensionale che caratterizzerà invece la “società dei rifiuti” degli anni Sessanta.

Il passaggio tra società verde e società dei rifiuti, e quindi tra movimento ascensionale e movimento discensionale della struttura narrativo-rappresentativa, coinvolge nello specifico la dimensione immaginaria del quotidiano. È infatti proprio nel cambiamento di prospettiva della relazione pubblico-privato che si esplicita questo passaggio.

Abbiamo visto come negli anni Cinquanta l’adattamento all’ambiente fosse condizione necessaria per l’individuo alla conquista del proprio spazio esistenziale e come questo processo implicasse, nella rappresentazione, una mobilitazione dei confini tra pubblico e privato in cui il privato si legittimava nel momento stesso della sua pubblicizzazione. Le due sfere, tradotte nel rapporto dialettico interno/esterno, instauravano cioè una comunicazione continua fino a giungere, se non a un’identificazione, a una giustificazione funzionale reciproca (pensiamo per esempio alle innumerevoli infrazioni del privato che abbiamo analizzato, al ruolo del cortile e infine a quello della televisione come ridefinitore delle relazioni spazio-familiari).

Nel corso degli anni Sessanta si assiste invece nella rappresentazione del quotidiano a un processo quasi inverso: dimensione pubblica e privata del quotidiano sembrano subire un vero e proprio cortocircuito che trova la sua scena rappresentativa nella conflittualità di un ambiente domestico in cui pubblico e privato si scontrano direttamente nel nuovo *intérieur* dell’Italia modernizzata.

Schiacciato tra una facciata pubblica da mantenere e una miseria privata da sostenere, l’individuo si ritrova frustrato a fare i conti con una domesticità problematica, che lo costringe a prendere atto dell’inattuabilità di un addomesticamento profondo e realmente legittimato.

Resta ancora qualche esempio di aspirazione a una domesticità sognata come ne *L’attico* (Gianni Puccini, 1962) dove la casa (di ultra lusso però, non un semplice tetto con cui ripararsi) rappresenta ancora l’obiettivo di elezione della giovane provinciale alle prese con la metropoli invasa dalle pubblicità, dalle automobili e dalla speculazione. La conclusione della vicenda tuttavia – il

matrimonio con il padre dell'anziano costruttore edile e la subitanea vedovanza della ragazza con annessa eredità – getta una luce amara sulla conquista della casa. Non più la realizzazione di un legittimo desiderio di affermazione identitaria all'interno di una società in cambiamento ma la ricerca spasmodica di un'elezione economica e sociale, in nome della cui conquista accettare ogni tipo di compromesso. All'interno di questa società ormai radicalmente proiettata verso la modernizzazione consumistica, la casa diventa vero e proprio dispositivo esibizionistico, esattamente come le pubblicità attraverso cui la ragazza di provincia cerca di conquistare il rango di cittadina¹⁶⁰.



La messa in scena dello spazio dell'attico all'interno del quartiere in costruzione è proprio questo: il passaggio della ragazza da sognatrice di provincia intrufolata nottetempo nel cantiere per ripararsi durante la notte, ad arrampicatrice sociale. L'appartamento, che si trova in un quartiere residenziale di lusso molto più vicino alla logica formale della palazzina che alle periferie degli anni Cinquanta, viene presentato con una panoramica che dal quartiere entra in avvicinamento fin nello stabile seguendo una retorica visiva affine a quella più volte messa in evidenza nel capitolo precedente. L'appartamento, inizialmente semplice scheletro, va man mano acquisendo una fisionomia propria attraverso gli elementi che si aggiungono, prima le finestre, poi le porte, poi addirittura alcuni aspiranti acquirenti. Il progressivo definirsi delle coordinate dell'appartamento segue simbolicamente il crescendo della ragazza, il cui progetto da ingenuo si fa vieppiù risoluto e finalizzato. Sembrano annunciare questa parabola già i titoli di

¹⁶⁰ “Gli industriali hanno giocato un ruolo cruciale nel promuovere l'architettura moderna nel corso del secolo: il tema della casa è fondamentalmente legato a una commercializzazione della vita domestica. Alla fine, tutte le diverse forme di esibizione erano veramente annunci pubblicitari. Le più letterali forme di esibizione erano davvero pubblicità”, Beatriz Colomina, *The Exhibitionist House*, op. cit., p. 151 (traduzione nostra).

testa che scorrono su una serie di istantanee in cui, per accumulazione, un appartamento si riempie e si svuota, fino ad essere lasciato nuovamente spoglio con solo il nome del regista a occupare la parete bianca.



Al di là del loro valore simbolico, questi titoli sottolineano lo spostamento dell'attenzione cinematografica su elementi di costruzione della domesticità che confermano il passaggio in interni di cui si è detto. Un scarto già anticipato, come visto, ne *Il marito* (Nanni Loy e Gianni Puccini, 1958) confermato dallo stesso regista. Questa idea di casa come esibizione e di arredamento come *status symbol*, è emblematica di come il *décor* domestico si stia avviando a divenire un vero e proprio feticcio della società dei consumi¹⁶¹. Benché la casa non diventi per Silvana la prigione in cui si trasforma la palazzina per Alberto, essa rappresenta

¹⁶¹ “Il sistema degli oggetti che si affastella nel gran «bazar del nuovo» non solo ridefinisce in modo inedito i paesaggi del quotidiano, connotando in modo marcatamente merceologico la nuova «iconosfera» che va prendendo forma, ma genera anche nel corpo sociale e nei soggetti individuali che lo compongono un'eccitazione del consumo che compensa e dimentica lo scarso sviluppo di servizi e di strutture pubbliche con un'illusoria razzia di consumi privati. Il cinema registra il mutamento, ma – differenza di quanto era avvenuto in passato, anche solo all'inizio del decennio – non lo promuove e non lo contrasta. Si limita a prenderne atto talora con sconcerto, talora con diffidente curiosità”, Gianni Canova, *La perdita della trasparenza. Cinema e società nell'Italia della seconda metà degli anni '60*, in Gianni Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano 1965/1969*, op. cit., p. 10.

tuttavia, come per lui, il sintomo di un eccesso di addomesticamento. La ragazza infatti, arrivata in città quasi per caso, porta agli estremi la sua strategia di adattamento all'ambiente urbano finendo per sacrificare ad essa l'intera esistenza. A differenza di Alberto – costretto a modificare la sua strategia per trovare una via di fuga al giogo domestico – Silvana conquista la casa affermando il suo successo personale senza contemplare, almeno non esplicitamente, uno sviluppo carcerario della domesticità.

Si potrebbe considerare *L'attico* una sorta di boa attorno alla quale gira la commedia passando da un andamento ascendente a uno discendente; la società verde comincerà d'ora in poi infatti a produrre scorie e a trasformarsi in quella società dei rifiuti che la commedia andrà a rispecchiare nello specifico delle sue contraddizioni.

Se Puccini si ferma dunque alle soglie del racconto del fallimento, annunciato come male endemico della società del miracolo ma non ancora specificatamente indagato, nel cinema di Dino Risi questo deterioramento codifica pienamente la sua messa in forma cinematografica. Nelle case delle commedie di Risi si esemplifica emblematicamente il significato della ridefinizione del rapporto tra pubblico e privato negli anni Sessanta: la spasmodica ricerca di un'esibizione pubblica del successo si oppone infatti alla faticosa gestione di una constatazione privata del fallimento.

Le case dei film di Risi non sono ancora vere prigioni, e dimensione pubblica e privata non hanno ancora affrontato il radicale scollamento che si rifletterà nei drammi psicologici della seconda metà del decennio. Queste case potrebbero essere pensate semplicemente come attente costruzioni scenografiche atte a contenere le prestazioni attoriali dei grandi interpreti cui il regista affida l'incarnazione dei suoi tipi. In realtà esse traghettano l'immagine del domestico dal post-neorealismo all'ambiente borghese che dominerà negli anni successivi, soprattutto nel cinema dalle forti marche enunciative. Sono queste case, cioè, a spingere il cinema italiano dalla logica del rispecchiamento verso quella della criticità moderna che si esprimerà, attraverso una più compiuta elaborazione linguistica, nel racconto dell'asfitticità del privato, della psicosi dell'intimo, dell'indifferenza verso l'altro, dell'ossessione dell'io.

Sono i salotti, le camere da letto, i bagni, i corridoi, le tavole da pranzo delle commedie di Risi a mettere in scena il percorso sul domestico che l'Italia affronta a cavallo del boom. Pranzi, feste, conversazioni a letto e in poltrona che annunciano, attraverso il conflitto, il futuro definitivo scollamento del privato rispetto al pubblico; annunciano cioè quello che verrà raccontato come il suicidio di una classe sociale appena formata, incapace di reggere le pressioni dell'esterno sull'interno e che infatti – invece di consolidarsi – finisce per frantumarsi miseramente.

Le case di Risi sono ancora per lo più spazi di rappresentazione teatrale. *Il mattatore* (Dino Risi, 1960), che sigla il sodalizio del regista con Vittorio Gassman, si apre per esempio con un quadretto familiare piccolo borghese che sottolinea la modernizzazione delle abitudini del quotidiano ma che conserva l'identità teatrale dell'appartamento. Le prime inquadrature mettono in scena un quartiere residenziale di Roma, una macchina si ferma sotto una palazzina su cui la mdp insiste con una panoramica a salire. All'interno un quadro da pubblicità¹⁶² di elettrodomestici o detersivi di quegli anni con la moglie che aspetta il marito al rientro dal lavoro: la sala da pranzo, la tavola apparecchiata con cura, sullo sfondo la cucina modernamente attrezzata e la camera da letto come in una perfetta casa piccolo borghese. Inquadrata sempre frontalmente assecondando l'ortogonalità della raffigurazione, la casa si offre come spazio rassicurante.

¹⁶² Basti pensare alle molte casalinghe di derivazione americana dipinte come regine della casa e della famiglia soprattutto in campagne pubblicitarie di grandi marchi di elettrodomestici come Ariston o Candy e di detersivi come Miralanza o Vel, o ancora in quelle dei prodotti alimentari che andavano modificando le abitudini del quotidiano come il dado Liebig: donne pilastro di famiglie felici, spesso riunite intorno al tavolo da pranzo ben apparecchiato e imbandito. Nell'ampia bibliografia sul tema della pubblicità in Italia si vedano almeno: Antonio Valeri, *Pubblicità italiana: storia, protagonisti e tendenze di cento anni di comunicazione*, Il Sole 24 Ore, Milano, 1986; Gian Paolo Ceserani, *Storia della pubblicità in Italia*, Laterza, Roma e Bari, 1988; Gian Luigi Falabrino, *Pubblicità serve padrona: protagonisti, strategie e battaglie del mercato italiano*. Il Sole 24 Ore, Milano, 1999; Gian Luigi Falabrino, *Effimera & bella: storia della pubblicità italiana*, Silvana, Cinisello Balsamo, 2001; Daniele Pitteri, *La pubblicità in Italia: dal dopoguerra ad oggi*, Laterza, Roma e Bari, 2002; Franco Brigida, Paolo Baudi di Vesme, Laura Francia, *Media e pubblicità in Italia*, Franco Angeli, Milano, 2003.



Anche quando la casa rassicurante viene violata da una presenza estranea che la occupa improvvisamente (un apparente poveraccio che si rivela poi essere il commissario di polizia incaricato di arrestare Gerardo, il marito, noto truffatore), la teatralità dell'appartamento si mantiene.

D'altra parte è questo un film tutto incentrato sulla teatralità del vivere, sull'indossare maschere per sopravvivere, per adattarsi all'ambiente. E anche la domesticità, risponde a questa logica. Qui pubblico e privato non sono ancora in conflitto ma si muovono sulla linea dell'identificazione: la messa in scena del sé è necessaria in pubblico quanto in privato.

Neppure violata dal commissario infatti, la domesticità subisce ferite spaziali o si colora di sfumature inquietanti; piuttosto, semplicemente, rivela la sua natura funzionale, ovvero si palesa come messa in scena: la moderna coppia modello è in realtà composta da una ex ballerina di rivista e da un attore mancato – ma truffatore riuscito – e il commissario è in realtà un compare di Gerardo arrivato per sottrarlo alla guardiania domestica della moglie (la quale crede sinceramente al riscatto sociale attraverso l'adattamento).

La casa come nido felice, codificata visivamente dal sistema estetico e formale della pubblicità, mostra dunque fin da subito – anche se per ora in maniera scanzonata – i segni della sua inconsistenza. Gerardo vive infatti imprigionato, passa dal carcere vero alla prigione metaforica della casa, e dall'una come dall'altra dimensione fugge grazie al mascheramento e al mimetismo esasperato con cui ha reagito alla regola dell'adattamento forzato. La macchina

con lui e i suoi compari a bordo si allontana infatti tra le risate degli occupanti una volta conclusa la messa in scena ad uso familiare. Il dignitoso quartiere residenziale resta placido a guardare il quotidiano.



Questo esempio, anche se per molti versi ancora legato alla commedia delle maschere, rende tuttavia manifesto come la tensione del vivere si sia spostata ormai essenzialmente all'interno delle pareti domestiche, all'interno del nucleo familiare. Anche se qui la commedia non ha ancora assunto quell'amarezza esplicita che avranno i successivi film di Risi, la vita come messa in scena, anche privata, e la casa come teatro asfittico e costringente di questa messa in scena, cominciano qui a prendere forma.

Nel cinema che Risi stesso realizza nei primi anni Sessanta, ci sono però altre declinazioni della teatralizzazione del vivere domestico; interpretazioni del conflitto tra esigenza di apparenza pubblica e meschinità privata che mettono in gioco le due dimensioni in maniera differente. Se Gerardo recita anche nel privato, come farà il Bruno Cortona de *Il sorpasso* (Dino Risi, 1962) incapace di misurarsi davvero con la propria identità, in film come *Una vita difficile* (Dino Risi, 1961) o *Il successo* (Mauro Morassi e Dino Risi, 1963), la faticosa accettazione della necessità di mettersi in scena nella vita quotidiana è tutta rivolta alla dimensione pubblica dell'esistenza ed è vissuta nel privato con grande difficoltà. Se infatti non si vede mai la casa di Bruno Cortona, che invade al contrario con grande agio e sfrontatezza quelle altrui, le dimensioni domestico-familiari di Silvio Magnozzi e Giulio Cerini assumono invece un valore fondativo per i personaggi, che, soprattutto nel loro rapporto con le mogli, esprimono il proprio dramma esistenziale.

Se Gerardo manifesta attraverso il mimetismo il suo eccesso/negazione di adattamento, Bruno, che esibisce un'apparente iperadattamento, si rivela invece,

nel corso del film, l'emblema di una domesticità negata per l'incapacità di rielaborare un adattamento profondo. Bruno, la cui casa non si vede mai, entra nelle case degli altri, invade il palcoscenico della rappresentazione altrui per rubargli la scena, per parassitargli vanamente l'esistenza come lo spazio domestico. Quando entra in casa di Roberto, l'uomo ostenta una familiarità ingiustificata: tocca i libri, si siede sul divano, usa perfino il bagno, luogo intimo per eccellenza. Farà lo stesso con la casa di campagna degli zii di Roberto che travolge come un ciclone ottenendo addirittura in regalo un vecchio pendolo di famiglia. Mentre il ragazzo solitario attraversa le stanze buie della sua infanzia ricostruendone la memoria in un percorso bachelardiano¹⁶³, Bruno irrompe nella familiarità un po' polverosa dei parenti con spiccata enfasi teatrale.

La diversità del rapporto che Bruno e Roberto stabiliscono con lo spazio della grande casa degli zii è emblematico: il dialogo che si instaura tra i due differenti atteggiamenti nel montaggio alternato che vede l'esperienza solitaria di Roberto da una parte e quella familiare di Bruno dall'altra, segna infatti uno scarto importante rispetto ai codici della rappresentazione. Roberto ha un rapporto cinematografico con la casa, Bruno invece mantiene una relazione teatrale. Il ragazzo è esplicitamente inadatto al mondo che lo circonda, non tenta l'adattamento, è bloccato da "una congenita incapacità di trasformare i propositi in azione"¹⁶⁴, proiettato in una complessità esistenziale moderna, cinematografica, molto più avanzata rispetto a quella di Bruno.

Bruno rappresenta infatti il modello della ricerca inefficace di adattamento, è l'incarnazione grottesca di una lotta vana per stare al passo con la modernità. Roberto morirà, come tanti dei personaggi di cui il cinema degli anni Sessanta racconta il disagio, mentre Bruno resterà in vita ma con l'amarezza del fallimento e il carico della responsabilità per la propria inadeguatezza.

Mentre Roberto è tallonato dalla mdp che lo segue tra stanze e corridoi della

¹⁶³ La dimensione evocativa della passeggiata architettonica di Roberto è molto forte soprattutto se contrapposta alla veemenza dell'irruzione di Bruno. Come nella casa della memoria descritta da Bachelard, Roberto sale e cerca, sente, ritrova, percorre corridoi e scale, guarda fuori dalla finestra, procede fino a considerare concluso il suo giro quando incontra il baule dei ricordi. Si veda Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, op. cit., in particolare il capitolo «Il cassetto, le cassapanche e gli armadi», pp. 101-116.

¹⁶⁴ Federica Villa, *L'invenzione del quotidiano*, in Leonardo Quaresima (a cura di), *Il cinema e le altre arti*, Marsilio, Venezia, 1996, p. 283.

casa degli zii (pedinamento ricorrente nel cinema di Risi), l'interno perde di teatralità, non più palcoscenico ma spazio volumetrico¹⁶⁵ di rappresentazione; nella passeggiata di Roberto la casa diventa spazio mobile. Bruno invece irrompe con veemenza nel salotto teatrale della grande casa, si muove scenicamente tra i mobili di famiglia, li tocca, li valuta, scava in quella casa senza alcuna idea della sacralità del luogo domestico. Bruno è un dissacratore senza dimora e per questo irrompe senza remore nello spazio scenico altrui fino a far sembrare lo stesso legittimo occupante un estraneo, cosa che succede a Roberto quando li raggiunge dopo la sua passeggiata architettonica e memoriale. Ritornando dal cinema al teatro, Roberto resta sul fondo della scena, simbolicamente schiacciato dalla presenza dirompente di Bruno.



Anche quando Bruno fa i conti con il proprio passato nella casa dell'ex moglie, il suo rapporto con lo spazio resta teatrale. Il tentativo di Bruno di recuperare, o anche solo di ritrovare momentaneamente, una sorta di sicurezza domestica ormai inverosimile, passa anche per il poco legittimo interessamento per la vita della figlia. Il goffo tentativo di riappropriazione di Bruno è sintetizzato in una serie di inquadrature del salotto in cui si mette in scena il confronto tra i membri di quella che è stata un famiglia. L'arredamento curato e attento, sintomo evidente di un livello sociale acquisito dalla donna anche senza l'aiuto di Bruno, riempie lo spazio; i personaggi vi trovano simbolica collocazione, tra gli oggetti, bloccati all'interno delle porzioni in cui l'inquadratura è suddivisa dalla struttura della grande finestra. Tutti sono fermi nella loro posizione scenica acquisita, ritratti attraverso una sorta di *fenêtre en longueur* che innesca un procedimento di

¹⁶⁵ Sul concetto di volume del racconto filmico si veda nello specifico Maurizio Grande, *Montaggio dello sguardo e della visione*, *ivi*, pp. 140-141.

montaggio interno al quadro, ben più vicino alla spazio pianificato¹⁶⁶ della scena teatrale e pittorica che non a quello sequenziale del cinema e dell'architettura.

La moglie di Bruno sta sulla sinistra dell'inquadratura, incorniciata da una porzione della vetrata; Roberto, imbarazzato per l'inopportunità della sua presenza in quella casa, è bloccato nella seconda porzione di vetrata; Lilly, la figlia, sta sulla poltrona nella terza porzione, lo sguardo altrove ad ostentare indifferenza per i rimproveri del padre da sempre assente. Solo Bruno si muove, caratterizzato dal suo consueto e irruente ipercinetismo scenico, tentando di occupare lo spazio della figlia: inquieto per non aver collocazione all'interno di quella famiglia di cui dovrebbe essere il legittimo punto di riferimento, Bruno si agita, avanza, cerca un contatto, avvolto da un ridicolo miniaccapatoio bianco prestatogli dalla ex moglie che sottolinea l'inverosimile autorità della sua figura.



Nella sequenza successiva, Bruno compie un'altra occupazione illegittima dello spazio domestico infrangendo l'intimità della stanza da letto della donna. Seduto sul letto, Bruno cerca goffamente di stabilire un dialogo con lei, forzando dinamiche di coppia che non sussistono più e che lo costringono a un'impetosa umiliazione da cui egli, avvezzo alla negazione, esce pateticamente senza troppa vergogna.

¹⁶⁶ “Il dipinto diventa un gran teatro dell'azione narrata. Spazio e tempo risultano fattori configuranti (cornici interne alla tela) e elementi raffigurati, dal paesaggio visto attraverso una finestra aperta sul mondo all'ambiente che accoglie l'azione in primo piano. Il raccordo fra le diverse porzioni dello spazio pianificato e i personaggi che agiscono in questi spazi costituisce l'assetto narrativo del dipinto. La scena teatrale è l'unità spaziale materiale e simbolica dell'azione, per metà plastica e per metà pittorica”, Maurizio Grande, *ivi*, p. 135.



Il bagno e la camera da letto altrui, che Bruno invade con non curante aggressività, diventano luoghi tipici della rappresentazione dello spazio domestico nel cinema di quegli anni. Spazi fino ad allora quasi ignorati assumono un valore centrale nella messa in immagini della ridefinizione del conflitto privato-pubblico¹⁶⁷. L'incursione della mdp nei luoghi più intimi della casa viene di solito messa in relazione dialettica con il luogo della casa preposto invece alla convivialità, ovvero la sala da pranzo. Le numerosissime sale da pranzo¹⁶⁸ in cui si discute e dialoga, sia in famiglia che fra amici, fanno infatti da contraltare ai dialoghi intimi, tra marito e moglie, che vedono come teatro la stanza da letto.

Già in *Il marito* (Gianni Puccini e Nanni Loy, 1958), per esempio, Alberto si libera dalle vessazioni familiari e domestiche subite nei momenti di convivio forzato in salotto e sala da pranzo, ribellandosi proprio in camera da letto. Qui si comincia a delineare il modello rappresentativo della domesticità borghese della commedia futura, quello che racchiude nell'interno della casa sia lo spazio

¹⁶⁷ La sacralità dei luoghi intimi per eccellenza della casa, il bagno e la camera da letto, è sancita anche dalla loro funzione di spazi dedicati alla ritualità privata dell'igiene (con il conseguente confronto con la nudità del corpo), del sonno e del sesso; in questo senso la violazione compiuta dal cinema, che mette così in discussione questa sacralità naturale del luogo, può essere interpretata come sintomo della conflittualità critica dell'interno domestico. Sul ruolo del bagno e della camera da letto nella storia e nella letteratura, si veda Maurizio Vitta, *Dell'abitare*, op. cit., in particolare i capitoli «Igiene e salute» e «La camera da letto», pp. 248-260.

¹⁶⁸ Sulla questione del ruolo pubblico, nell'appartamento borghese, dello spazio del convivio (sala da pranzo e salotto) rispetto all'intimità privata di bagno e camera da letto si sofferma lo stesso Vitta: "Fu dunque l'appartamento borghese a istituire questo spazio come funzione di rappresentanza, e in pari tempo, come centro di coesione familiare [...] Attrattore di tensioni affettive o repulsive, la tavola apparecchiata si fa elemento iconico, di rappresentazione, fino a oltrepassare il semplice dato funzionale. [...] La convivialità non si esaurisce tuttavia nella stanza da pranzo e nel suo cerimoniale. Essa si estende a un altro spazio, contiguo, ma distinto, che è quello del salotto. [...] Nella tavola apparecchiata e nella genica convivialità del salotto si consuma, in un modo o nell'altro, il rituale domestico della socialità, che però rilancia, più che ogni altro aspetto dell'abitare, la funzione estetica dell'esperienza quotidiana. È qui che la forma dell'abitare si istituisce in rappresentazione.", *ivi*, pp. 260-267. Proprio per il suo carattere naturalmente rappresentativo la sala da pranzo attira specificatamente, come accennato, l'attenzione della pubblicità di quegli anni che fa un espresso investimento visivo soprattutto sulla tavola apparecchiata intorno alla quale di riunisce la famiglia borghese modello.

pubblico dell'esibizione che quello privato della frustrazione.



Salotti e sale da pranzo da una parte, camere da letto e bagni dall'altra, diventano infatti le due polarità della casa borghese in cui si rispecchia la conflittualità tra il pubblico mascheramento del sé e il misero deterioramento del privato.

Un film in cui questa opposizione trova esemplare traduzione nei luoghi domestici è *Il successo* (Mauro Morassi e Dino Risi, 1963). Fin dal titolo si intende come il fulcro del film sia il valore dell'affermazione personale nella società del boom economico, nodo cruciale attorno al quale si sviluppa l'esistenza frustrata dell'ingegner Giulio Ceriani. L'uomo, di origini contadine, ha compiuto il suo cammino di urbanizzazione e di elevazione sociale grazie al lavoro e all'estrazione della donna che ha sposato; nonostante sia dirigente in una società immobiliare, è tuttavia ossessionato da una possibilità di affermazione ulteriore rappresentata da una speculazione edilizia che gli richiede un investimento di partenza di cui non dispone.

Ceriani abita con la moglie in un bell'appartamento della città dove una cameriera incompetente e svagata e un onnipresente amico con difficoltà di relazione denunciano fin dall'inizio l'instabilità dell'equilibrio domestico. Il grande salotto con biliardo dà direttamente sulla sala da pranzo lasciando intendere una spiccata vocazione sociale di questo spazio centrale nella casa. La moglie stessa occupa la stanza entrando in scena come una perfetta "regina della casa" della pubblicità del periodo.



Anche se la casa che Giulio ha costruito come proprio spazio privato è una tipica dimora alto-borghese, le sue origini contadine lo legano a un'altra casa: la cascina ancora abitata il padre con le mucche e le galline. Sarà proprio questa domesticità originaria (rappresentata in chiave quasi caricaturale in una sorta di parodica rivisitazione della commedia paesana) la prima ad essere messa in crisi dalla mania di affermazione dell'uomo. Non solo infatti Giulio costringe il padre a vendere la proprietà di famiglia per investire la rendita, ma poi trascina il vecchio contadino in uno spazio a lui alieno, quello della casa di città, immettendo un ulteriore elemento turbativo nel già vacillante equilibrio domestico.



Se nel confronto tra l'appartamento in città e la cascina in campagna, si rispecchia il conflitto originario dell'adattamento di Giulio, in un altro confronto di spazialità socio-domestiche si esplicita invece la deriva del processo che lo spinge a un eccesso di adattamento ambientale. La vocazione sociale e instabile dello spazio e dell'esistenza di Giulio sono messi infatti in discussione in un confronto tra lo spazio pubblico della festa in villa e lo spazio privato della camera da letto. La relazione tra la componente pubblico-esibizionistica e quella privato-intima della casa affronta qui un passaggio di grado: la funzione rappresentativa dello spazio non si limita più infatti alla dimensione ancora familiare del pranzo tra amici ma si eleva a potenza nella forma alto borghese

della festa di rappresentanza¹⁶⁹.



Durante un party esclusivo Giulio, sentendosi completamente fuori luogo, comincia una passeggiata architettonica all'interno della villa dove, tra una *gaffes* e l'altra, tocca con mano la propria inadeguatezza e accresce l'ansia di adattamento. La tensione con quella domesticità ancora non alla sua portata, raggiunge l'apice quando si accorge che il ricco padrone di casa cerca di sedurre sua moglie. Se in un primo momento la reazione è quella sanguigna dell'uomo geloso che combatte contro l'attacco all'equilibrio familiare, nel corso del film Giulio decide invece, dopo aver sacrificato la domesticità originaria della cascina, di sacrificare anche la propria attuale domesticità: chiederà infatti alla moglie di cedere alle lusinghe del ricco amico al fine di ottenere il denaro necessario all'investimento da cui è ossessionato.

La progressiva accettazione del sacrificio del privato da parte di Giulio, ormai completamente vittima dell'eccesso di adattamento, si esprime proprio nell'opposizione tra spazio esibizionistico della festa e spazio intimo della camera da letto, dove i due coniugi prenderanno atto della compromissione definitiva del loro rapporto, del cortocircuito creatosi tra esigenza di affermazione pubblica e meschinità del privato.

¹⁶⁹ Sul ricevimento come atto di legittimazione della funzione pubblica del palazzo aristocratico e atto di significazione spaziale si veda ancora una volta Murizio Vitta, *Dell'abitare*, op. cit., in particolare il capitolo «Il palazzo e l'abituro» e soprattutto i riferimenti al palazzo letterario e cinematografico de *Il gattopardo*, pp. 45-51.



Il ricevimento come momento ostentato di esibizione, sociale e domestica, diventa uno stilema ricorrente del cinema di quegli anni. Le sequenze dedicate alle feste sono inoltre momenti in cui la descrizione dell'ambiente domestico si fa esplicitamente cinematografica: piani-sequenza che seguono i personaggi lungo le loro passeggiate architettoniche, e poi dettagli sull'arredamento, stacchi che sottolineano l'accumulazione di indizi formali, oggetti, situazioni spaziali che si danno come sintomi ambientali.

Alcuni di questi elementi ricorrono come marche identificative di una domesticità diventata improvvisamente sfarzosa: i tavoli stracolmi dei buffet, gli ampi divani per la conversazione, lo spazio per le danze; e poi, come indice dello status sociale dei personaggi, un'ampia terrazza panoramica o un grande giardino con piscina. Nella festa si uniscono le funzioni di rappresentanza e di conversazione del salotto e della sala da pranzo, intensificate, grazie al linguaggio cinematografico, in una logica dell'esibizione e della messa in scena del sé che raggiunge vertici parossistici. Inoltre, nel meccanismo di amplificazione innescato dalla festa, anche le derive grottesche delle dinamiche sociali in atto nella società del boom trovano una cassa di risonanza di grande efficacia narrativa.

È il caso per esempio della festa finale di *Una vita difficile* (Dino Risi, 1961) in cui Silvio Magnozzi dopo essere stato brutalmente umiliato, trova il coraggio di ribellarsi alle vessazioni subite dal suo datore di lavoro sancendo però, al contempo, il suo definitivo scollamento dalla realtà che lo circonda. Ma è anche il caso del party in cui si umilia l'ex attore in disgrazia Baggini al fine di elemosinare un po' di considerazione con la forsennata danza sul tavolo in *Io la conoscevo bene* (Antonio Pietrangeli, 1965). O ancora quello dell'eccessivo banchetto in terrazza organizzato da Giovanni Alberti per occultare la sua personale crisi economica e finito in pubblico umiliante spettacolo del sé in *Il boom* (Vittorio De Sica, 1963).



3.3 La casa moderna: smarrimento esistenziale e design

La festa in casa è dunque un momento di grande spettacolarizzazione del conflitto tra dimensione pubblica e dimensione privata dell'esistenza nella nuova Italia modernizzata. Se negli anni Cinquanta il rapporto si era assestato su un mescolamento delle due dimensioni che spesso si confondevano in una liminalità osmotica, nella commedia, il limite – ristabilito in un certo senso dal conflitto tra maschera pubblica e miseria privata – viene portato internamente alla casa. Il cortocircuito che si crea con questa annessione del limite fa esplodere le coordinate pubblico-privato e travolge la domesticità spingendola verso il suo punto di criticità massima.

La casa perde allora progressivamente, come sottolineato, la sua natura teatrale per avviarsi a una statuto cinematografico proprio; uno statuto che nei codici linguistici della modernità troverà la forza per superare il

rispecchiamento¹⁷⁰ tipico della commedia e dare forma estetica al disagio¹⁷¹ dell'individuo. La casa si pone allora come spazio configurato in cui l'immaginario della crisi, non solo quello della crisi sociale dell'Italia del dopo boom ma, ancora più esplicitamente, quello dello smarrimento identitario di una borghesia artificialmente creata, prende forma in modo più complesso all'interno dello spazio messo in mobilità dal linguaggio cinematografico.

Il limite pubblico-privato cambia dunque ancora una volta di consistenza sprofondando dalla scena fin dentro al linguaggio. La casa come spazio metafora dell'esistenza tutta, smette di essere semplice teatro di rappresentazione della conflittualità pubblico-privato per diventare, cinematograficamente, spazio di esperienza del disagio.

Elemento estetico e formale che caratterizza questa ulteriore tappa nella raffigurazione cinematografica del domestico – tradotta spesso narrativamente dal racconto di coppie o famiglie disfunzionali – è il design. Gli oggetti di design non solo codificano l'immagine dell'identità italiana, ma vengono anche scelti come elementi conformativi dello spazio sia dal cinema che adotta un linguaggio più propriamente moderno, sia da quello che invece si limita all'assunzione funzionale di un linguaggio che è più “di moda”¹⁷² che moderno.

D'altra parte – come scrive Canova – l'affermarsi di una nuova cultura del design lascia intravedere un altro modo di fare i conti con la modernità: una modalità che include le contraddizioni e le rielabora, “trasformandole, dove

¹⁷⁰ “Possiamo pensare alla «commedia all'italiana» come ad un'epopea comica del dopoguerra, che raccoglie nei suoi generi e sottogeneri, nei suoi filoni e nella sua gamma tematica un certo modo di guardare alla realtà sociale, morale, psicologica, culturale dell'Italia della Ricostruzione. [...] un grande magazzino di tematiche ricorrenti, di figure sociali e di intrecci narrativi, che trovano nella comicità la forma di espressione più appropriata e diretta, oppure più esasperata e stralunata, surreale e grottesca, per rappresentare da vicino la vita quotidiana degli italiani e le caratteristiche peculiari dei nuovi ceti usciti dalla guerra.” Maurizio Grande, *La commedia all'italiana*, Bulzoni, Roma, 2003, p. 43.

¹⁷¹ A questo proposito si veda Barbara Grespi, *Modi e mode della rappresentazione*, in Gianni Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. XI, 1965-1969, op.cit., pp. 233-251.

¹⁷² “Solo in certi casi il metalinguismo assurge a coscienza critica del linguaggio, mentre nella maggior parte dei film di consumo è semplicemente una forma di esuberanza di scrittura che trova forse maggiori spiegazioni nel clima culturale definitivamente modernizzato della fine dei '60: in quel momento il cinema adotta un linguaggio di moda, più che un linguaggio moderno, cioè risponde alle mutazioni sociali determinate dalla cultura di massa con un gergo filmico attuale ed effimero”, *ivi*, p. 249. La scenografia, con gli elementi di arredo e design è spesso parte integrante di questo gergo di moda soprattutto in certi esempi tardi, e talvolta puramente alimentari, di commedia.

possibile, in punti di forza, o in marchi di originalità” ma anche una modalità che “ridefinisce in modo inedito i paesaggi del quotidiano, connotando in modo marcatamente merceologico la nuova iconosfera che va prendendo forma”¹⁷³.

Questi marchi di originalità e questo intervento sull’iconosfera si legano, con il design, non solo ai nomi specifici dei singoli progettisti, interpreti sensibili della modernità contraddittoria che investe l’Italia dagli anni Cinquanta, ma divengono veri e propri codici di un linguaggio visuale diffuso¹⁷⁴. L’azione conformatrice del design è insomma non troppo distante, benché indirizzata a un target di classe in parte differente, dall’operazione che parallelamente la televisione compie sull’immaginario popolare. Se la televisione, come la pubblicità¹⁷⁵, mutuano dalla cultura americana il loro modello principale di riferimento diffondendo il mito di una modernità consumistica necessaria, il design compie però un passo ulteriore: propone una elaborazione autoctona della modernità. Attraverso il design come complesso di forme a forte connotazione identitaria nazionale, si aprono infatti le porte a quello che Branzi definisce come “il rinnovamento formale di tutta la fascia media della società italiana”¹⁷⁶.

La rapida presa di coscienza da parte della cultura industriale delle contraddizioni create dalla massiccia diffusione del benessere consumistico e del relativo mancato riformismo istituzionale, consente di rielaborare in modo produttivo le contraddizioni stesse. Proprio grazie a questa specifica capacità ricettiva e rielaborativa, la cultura progettuale italiana riesce infatti ad individuare nel domestico un punto sensibile della società in via di trasformazione; il design fornisce allora alla società italiana un modello visuale ed estetico finalmente

¹⁷³ Gianni Canova, *La perdita della trasparenza. Cinema e società nell’Italia della seconda metà degli anni ’60*, in Gianni Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. XI, 1965/1969, op. cit., p. 10.

¹⁷⁴ A questo proposito si veda Francesca Picchi, *Il paesaggio della vita quotidiana*, in Giampiero Bosoni (a cura di), *La cultura dell’abitare. Il design in Italia 1945-2001*, op. cit., pp. 96-125.

¹⁷⁵ “La pubblicità è l’astuzia con cui il sogno si impone all’industria”, Walter Benjamin, *I «passages» di Parigi*, op. cit., p. 179.

¹⁷⁶ “Il design rappresentò in Italia la prima utilizzazione di massa di uno stile moderno, e forse qualcosa di più, perché attraverso le zampe a punta dei tavoli e gli schienali imbottiti in vinilpelle, l’industria e la società testimoniarono il rinnovamento dei propri riferimenti culturali, che il governo ancora non registrava, nonostante stesse diventando un linguaggio per segni circolante in tutto il territorio”, Andrea Branzi, *Introduzione al design italiano*, op. cit., p. 142.

avvertito come proprio¹⁷⁷, spingendosi fino ad anticipare – almeno nelle sperimentazioni più radicali¹⁷⁸ – quella complessità più avanzata che sarà caratteristica della postmodernità¹⁷⁹.

La criticità che attraversano l'individuo e la società nel corso di questo decennio e la simbolica proiezione del “disagio della modernità” nella casa e negli oggetti¹⁸⁰ che la mettono in forma, sono al centro per esempio di gran parte del cinema di Marco Ferreri. Non è un caso infatti che in un film come *Il seme dell'uomo* (Marco Ferreri, 1969), gli oggetti (di design e non solo) raccolti nel casolare sulla spiaggia da Cino assumano il ruolo di feticci di un mondo distrutto, veri e propri media – intesi come mezzi di trasporto dell'immaginario – attraverso i quali il sopravvissuto mantiene ossessivamente il tramite memoriale con un passato cancellato dalla misteriosa esplosione iniziale.

Se la casa è per definizione una sorta di museo¹⁸¹ privato che custodisce la memoria e il vissuto dell'occupante, nella feticcistica collezione allestita da Cino la casa amplifica la sua funzione esibizionistica come sottolinea la passeggiata¹⁸²,

¹⁷⁷ A questo proposito si veda Omar Calabrese, *Il modello italiano. Le forme della creatività*, Skira, Milano, 1998.

¹⁷⁸ Ci riferiamo qui soprattutto alle esperienze del nascente radical design che, prima nelle intuizioni di Sottsass e poi nel lavoro di studi come Archizoom o Superstudio, apre la strada a una concezione artistica dell'architettura dove la funzionalità pura dell'oggetto cede il passo alla sfera emozionale e mediale dell'oggetto stesso. A questo proposito si vedano i cataloghi delle mostre curati da Gianni Pettena, *Radicals. Architettura e Design 1960-1975*, La Biennale di Venezia, Venezia e Il Ventilabro, Firenze, 1996 e *Radical Design. Ricerca e progetto dagli anni '60 a oggi*, M&M Maschietto, Firenze, 2004.

¹⁷⁹ Questo carattere proprio del design italiano fu ben colto dalla già citata mostra tenutasi al MoMA nel 1972 a proposito della quale Andrea Branzi scrive: “La nuova scena domestica italiana era costituita da segmenti incompleti, da frammenti espressivi, di una modernità parziale, dentro alla quale potevano inserirsi oggetti storici e qualità legate all'arte del vivere, come dentro alle periferie degradate o ai grandi paesaggi italiani. Uno scenario domestico che si estendeva all'arte di vestire e di mangiare, secondo un modello di modernità aperto e non codificato”, Andrea Branzi, *Introduzione al design italiano*, op. cit., p. 163.

¹⁸⁰ “Così il cinema usa gli oggetti come indizi culturali, il cui valore è definito socialmente, ma anche come vere e proprie strutture del linguaggio, adeguandoli di volta in volta ai propri discorsi: gli oggetti diventano forme estrinseche in grado di produrre disposizioni e attese o componente semantica di genere, rete di riferimenti intertestuali su cui costruire temi e gerarchie o repertorio di stile e marca autoriale”, Luisella Farinotti, *Il rovescio delle cose: oggetti, reperti, segni del sociale*, in Gianni Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. XI, 1965/1969, op. cit., p. 263.

¹⁸¹ “Tra le case di sogno della collettività spiccano in particolar modo i musei”, Walter Benjamin, *I «passages» di Parigi*, op. cit., p. 455.

¹⁸² Sull'analogia tra cinema e museo come archivi mobili dell'immaginario, si veda Giuliana Bruno, *Pubbliche intimità: Architettura e arti visive*, Buno Mondadori, Milano, 2009, in particolare il capitolo «Collezionare e ricordare. Itinerari filmici e passeggiate museali», in pp. 3-40.

architettonica, cinematografica e memoriale, attraverso cui Cino mostra i suoi preziosi reperti al comandante del Servizio Amministrativo dello Stato. All'interno del casolare il ragazzo custodisce dunque la memoria si celebra l'identità di una società estinta¹⁸³: l'orologio Piaget, l'acqua di colonia Executive, la forma di Parmigiano ma anche il televisore Brionvega, il frigorifero Ignis fino ad arrivare al dono del comandante: una macchina da scrivere Olivetti. Nel museo di Cino gli oggetti – che sono parte integrante dell'immaginario contemporaneo del quotidiano dello spettatore e simbolo della modernizzazione diffusa – vengono trasformati in icone dall'esposizione; sui ripiani del museo casalingo essi diventano sopravvivenze santificate di ciò che la stessa forza distruttrice dell'uomo ha polverizzato. “Guardi che meraviglia! ... Chissà quando le rifaremo”, dice il comandante della milizia a Cino offrendogli la macchina da scrivere Olivetti.



Il casolare sulla spiaggia all'interno del quale Cino e Dora si rifugiano al

¹⁸³ “Esiste ancora un altro settore architettonico a suo modo intimamente connesso con la cultura di massa: la moderna museografia. [...] Il museo è da considerarsi il primo punto di incontro fra la cultura colta e quella popolare.”, Renato De Fusco, *Architettura come mass medium*, op. cit. p. 75.

riparo dall'epidemia diventa dunque un avamposto isolato e fuori dal tempo, una sorta di arca di Noè in cui invece degli animali si salvano gli oggetti al fine di archivarli e conservarli ad uso di ipotetici posteri. Progenie che dovrebbe essere generata da Cino e Dora stessi, futuribili Adamo ed Eva con il compito di procreare al fine di salvaguardare la sopravvivenza di una specie che ha daltronde già dimostrato il suo fallimento. Il limbo sospeso tra la conservazione e la proiezione che Cino crea nella casa di cui si impossessa, si trasforma così nel simbolo della patologica coazione a ripetere dell'uomo borghese: l'arredamento della casa, gli abiti indossati da Dora, gli oggetti conservati nel museo, tutto diventa sintomo di una circolarità distruttiva dalla quale sembra non esserci via di uscita.

Se è nei simboli dell'illusione del benessere diffuso che Cino esprime la sua schiavitù patologica nei confronti dell'oggetto moderno, nelle case messe in scena da due giovani registi al loro debutto negli anni Sessanta, sono invece lo spazio e gli oggetti domestici del passato, carichi del loro portato di "resistenza al nuovo"¹⁸⁴, a esprimere lo smarrimento claustrofobico dell'individuo.

Nelle case isolate nella provincia italiana de *I pugni in tasca* (Marco Bellocchio, 1965) e di *Grazie zia* (Salvatore Samperi, 1968), gli ambienti e gli oggetti domestici si caricano di un valore simbolico che attraverso il peso del passato porta con sé la deriva dell'individuo nel presente, la sua incapacità di assorbire le contraddizioni della società.

I due film, oltre a condividere la maschera nevrotica di Lou Castel che interpreta il problematico protagonista di entrambe le pellicole, presentano alcuni punti di confronto significativi nella scelta di messa in scena della domesticità.

L'isolamento provinciale delle due dimore alto-borghesi è realtà domestica ben poco indagata rispetto ai più numerosi interni metropolitani. Oltre alla collocazione geografica, anche la tipologia degli oggetti d'arredo che occupano le due case sono del tutto differenti rispetto ai moderni mobili di design che riempiono le case di quegli anni. Più cupa e chiaroscurata la casa avita di

¹⁸⁴ Sul concetto di resistenza al nuovo e sul valore dell'oggetto domestico come simbolo di un'eredità da conservare si veda Luisella Farinotti, *Il rovescio delle cose: oggetti, reperti, segni del sociale*, in Gianni Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. XI, 1965/1969, op. cit., pp. 262-271.

Bellocchio, più aristocratica ed essenziale la villa di Samperi, entrambe si pongono come isole anacronistiche in cui il tempo, con modalità e motivazioni differenti, sembra essersi fermato. La modernità rifiutata o tenuta fuori, comunque lontana, esclusa da una vera ricezione e metabolizzazione, finisce per diventare l'origine dell'ossessionante deriva esistenziale tanto di Alessandro quanto di Alvisè.

La saturazione memoriale dei ritratti, delle pentole, dei soprammobili, dei polverosi giornali compulsivamente accumulati nella vecchia casa de *I pugni in tasca*, subirà la folle ira del giovane imprigionato in quella gabbia soffocante di disgrazie. Dopo l'uccisione della madre cieca, Alessandro e la sorella Giulia si dedicano infatti, come prima cosa, a bonificare la stanza della defunta, buttando dal balcone la mobilia e sfondando a calci i ritratti dei vecchi parenti. Il grande falò con cui i due cercano di liberarsi dal peso della famiglia difficile e della casa mummificata nel passato, non servirà però che a far degenerare, vanamente, la situazione. Era già chiaro fin dalle prime inquadrature del film, quando il ragazzo inquieto, seduto a pranzo come di consueto, era sembrato all'improvviso trovare il suo obiettivo. L'inquadratura, lasciando Alessandro di schiena sul limite della cornice e paralizzando madre e fratello come inchiodati dal suo sguardo al tavolo fortemente scorciato, esplicitava quasi espressionisticamente l'individuazione dei due ostacoli da eliminare per cercare di sfuggire all'oppressione della domesticità.



Al contrario dell'ipertrofica casa di campagna di Bellocchio, la villa di *Grazie zia* è semivuota, essenziale e maestosa, imponente non tanto per il peso cupo di una memoria atavica impossibile da scrollarsi di dosso, quanto imperiosa per la sua stessa struttura architettonica: le scale, la moltitudine di stanze, il grande giardino, il viale. Qui Alvisè è un ospite, estraneo dunque alle dinamiche proprie della casa eppure fermamente convinto a scardinarle; a cominciare dalla

vessazioni imposte alle vecchie domestiche, costrette a portarlo a braccia su per le scale. Le due donne, ricordo di una servitù che non è quella dell'Italia borghese della ricostruzione ma piuttosto quella di un'aristocrazia feudale di provincia, si occupano del giovane con compassione, nonostante il trattamento che ricevono, e devozione, la stessa che hanno per la casa. Il ruolo familiare delle domestiche è sottolineato anche dalla lettera che Alvise lascia loro, insieme a quelle indirizzate ai componenti della famiglia, mentre prepara il suicidio.



La forza distruttiva con cui il ragazzo programmaticamente si impossessa della villa e, con essa, della vita della zia, si insinua lentamente negli ambienti della casa: parte dalla camera del ragazzo, poi si estende alla sala da pranzo, al salotto, alla studio, fino a raggiungere la stanza da letto di Leda che verrà trascinata alla deriva. Dall'inutile carrozzella, punto di vista mobile, prigioniera autoimposta ed esibizione pubblica di diversità, Alvise sorveglia, osserva, possiede prima lo spazio domestico e poi l'intera vita della zia.

Violentando l'equilibrio di una domesticità non sua, scardinandone i punti di riferimento spaziali, affettivi, temporali, Alvise trasforma la villa in prigione per la sua stessa legittima occupante. E così, attraverso il soggiogamento della donna, la manipolazione di lei e del suo spazio, Alvise riesce a liberarsi dalla propria finta condanna, condannando per contro la zia a fare i conti con lo smarrimento indotto. Svuotando la casa prima votata alla convivialità, allontanando il compagno di Leda e prendendone il posto nella camera da letto, giocando con la donna costretta alla cecità nel grande salone dei ricevimenti inusualmente vuoto e ancora prestandole il punto di vista fittizio della sedia a rotelle, Alvise interviene sullo spazio e sul tempo della casa, trasferendovi la propria problematicità. "Questa casa è un disastro...bisogna rimettere tutto in ordine prima che tornino i tuoi", dice Leda mentre seduta sulla sedia a rotelle si

perde con lo sguardo fisso sui secolari muri esterni della villa.



L'intervento sullo spazio della villa e il nuovo sguardo che Alvisè impone a Leda rispetto alle certezze della sua esistenza, è il preludio al finale: sola davanti allo specchio, tentando di recuperare una paradossale quotidianità dei gesti, la donna è infine costretta a misurarsi con il proprio smarrimento mentre il nipote, ormai cadavere sull'inutile sedia a rotelle, ha ottenuto l'agognata liberazione.



Il rapporto morboso che Alvisè impone alla zia è prima di tutto rapporto morboso con la casa e con i ricordi, con lo smantellamento di uno *status quo* che è borghese, familiare, affettivo, memoriale. Non a caso, qui come ne *I pugni in tasca*, le due stanze che assumono un ruolo centrale nella costruzione narrativa della deriva esistenziale e relazionale dei personaggi sono il bagno, luogo intimo per eccellenza, e la soffitta, luogo della custodia della memoria familiare; le dinamiche consuete che li governano vengono completamente sovvertite per entrambi gli spazi.

I bagni dei due film sono, per esempio, continuamente sottoposti ad infrazioni dell'intimità che creano un promiscuità destabilizzante tra i personaggi (il culmine nell'omicidio di Leone da parte del fratello Alessandro). Ma anche le soffitte, stanze non stanze preposte alla custodia dei ricordi, vengono violate,

messe sotto sopra, ridipinte, sconvolte dalla forza brutalmente rinnovatrice della follia dei due giovani.



Se in queste due opere prime lo spazio del disagio viene tradotto iconograficamente nell'austero anacronismo oggettuale e ambientale delle grandi case isolate, la realtà metropolitana offre allo smarrimento esistenziale e relazionale della modernità, spazi di messa in scena che invece si danno come cataloghi dell'immaginario abitativo contemporaneo.

Si tratta però di un immaginario di classe che solo in un secondo momento, seguendo un processo di standardizzazione industriale e di mercato, assumerà una fisionomia diffusa.

Molte tarde commedie di questi anni infatti – spesso confezionate nella

formula episodica tipica dell'epoca e secondo quel linguaggio di moda di cui si è detto – concentrano l'attenzione ambientale su ricchi appartamenti della borghesia cittadina, in cui gli oggetti di design sono completamente assorbiti in quanto elementi necessari alla costruzione di un'adeguata immagine del domestico¹⁸⁵. Teorie di oggetti, colori, forme geometriche, abiti¹⁸⁶, divengono simboli di una compulsione del nuovo ormai palesemente incorporata nelle abitudini di vita, tanto da dare forma a un'iconografia del quotidiano che diviene immagine della nuova Italia alto-borghese.

Sono ancora una volta i salotti e le camere da letto tipici della commedia a presentarsi come spazi conformativi di una domesticità di classe che presta grande attenzione alla forma estetica¹⁸⁷. Gli ambienti domestici configurati secondo quello che è ormai un gergo iconografico, espressione di un immaginario ma anche di indice di status, accolgono relazioni faticose, vacillanti, spesso comprensive di adulteri e tradimenti concretizzati nella stessa cerchia delle amicizie familiari.

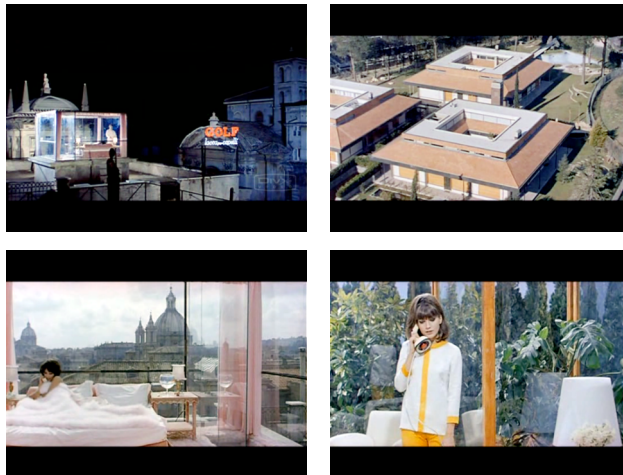
Un film esemplare da questo punto di vista è l'esplicito *Adulterio all'italiana* (Pasquale Festa Campanile, 1966). Il film si apre con un dialogo tra

¹⁸⁵ “Nella metà degli anni Sessanta la domanda dei beni diventa più complessa: il consumatore all'interno del boom economico ha un maggiore potere di acquisto ed esercita un maggiore potere discrezionale. Al consumismo della «novità», finalizzato all'integrazione dell'individuo nella società urbano-industriale, si sostituisce un consumismo di status, un consumismo di «distinzione» che bada a far emergere la posizione sociale della persona attraverso i consumi selezionati indipendentemente dalla «novità» rappresentata”, Giuseppe Raimondi, *Abitare in Italia. La cultura dell'arredamento in trent'anni di storia italiana*, Fabbri, Milano, 1988, p. 12.

¹⁸⁶ La moda segue in quel periodo un percorso che presenta grandi affinità con la cultura progettuale dell'arredamento e che si dà come strettamente legato al sistema mass mediatico tanto da contribuire in maniera fondamentale alla definizione dell'immaginario visuale dell'Italian Style. A questo proposito si vedano: Adriana Mulassano, *I mass-moda: fatti e personaggi dell'Italian look*, G. Spinelli, Firenze, 1979; Gloria Bianchino e Arturo Carlo Quintavalle, *Moda: dalla fiaba al design. Italia 1951-1989*, De Agostini, Novara, 1989; Aurora Fiorentini Capitani, *Moda italiana anni Cinquanta e Sessanta*, Cantini, Firenze, 1991; Luigi Settembrini (a cura di), *1951-2001 made in Italy?*, Skira, Milano, 2001; Paola Colaiacomo (a cura di), *Fatto in Italia: la cultura del made in Italy (1960-2000)*, Meltemi, Roma, 2006.

¹⁸⁷ “Questa attenzione per la forma estetica – che ritroviamo nei tanti prodotti di design presenti nei film di ambiente borghese, ma anche in oggetti più banali, come gli elettrodomestici o gli oggetti per la casa – è già un segnale del pieno passaggio al sistema dei consumi che impone di occultare l'uguaglianza delle merci dietro un'apparenza di singolarità: e sono proprio le infinite variazioni della superficie a mettere in moto il meccanismo consumistico, producendo il bisogno ossessivo di rinnovo e di scarto degli stessi oggetti.”, Luisella Farinotti, *Il rovescio delle cose: oggetti, reperti, segni del sociale*, in Gianni Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. XI, 1965/1969, op. cit., p. 264.

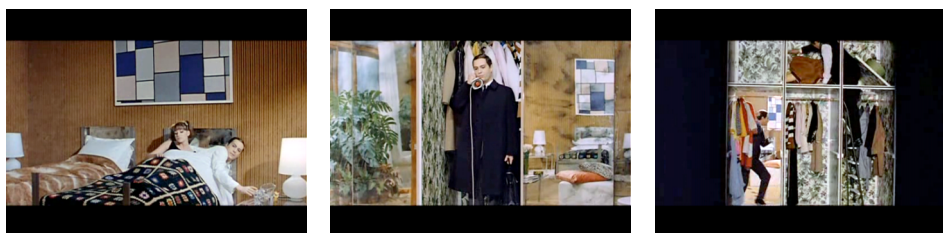
appartamenti entrambi occupati, ma con ruoli ben differenti, dallo stesso uomo. Da una parte c'è la surreale dimora della neoamante di Franco, Gloria, la cui camera da letto rosa è completamente trasparente ed è posta sul tetto di un edificio; una specie di vetrina che prevede l'esposizione massima dell'intimità e non contempla confini privati, una sorta di sintesi esemplare della casa esibizionistica¹⁸⁸. Dall'altra, c'è la villa di Franco, arredata riccamente, familiare, immersa nel verde, dotata di domestica e, appena poche scene dopo, esibita dalla moglie come un monumento al matrimonio perfetto: l'inquadratura dall'alto coglie l'intimità della villa, non isolata ma raccolta intorno a una specie di chiostro. Il gioco delle parti e il dialogo tra le due case diametralmente opposte come natura, con la relativa ambiguità della figura di Franco che le occupa entrambe, è sottolineato dal montaggio che alterna le reciproche telefonate fatte a Marta da Franco, il marito, e da Gloria, l'amica nonché amante inconsapevole del marito.



¹⁸⁸ “La vetrina è l’anello di congiunzione fra il teatro e lo schermo”, Marcello Walter Bruno, *Cinema e vetro*, in «Fata Morgana», n° 3, op. cit., p. 30; oltre al numero monografico della rivista, sulla trasparenza come modello di ridefinizione della struttura sociale nella società di massa si vedano almeno: Gianni Vattimo, *La società trasparente*, Garzanti, Milano, 1989; Anne Friedberg, *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, Berkeley, University of California Press, 1993; Anne Friedberg, *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, MIT Press, Cambridge and London, 2006; Marcello Codeluppi, *La vetrinizzazione sociale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.



Il gioco che ironizza sulla labilità delle relazioni coniugali, continua per tutto il film con l'ossessione di Franco per la minacciata vendetta della moglie: il tradimento. La scelta formale ed estetica degli oggetti di design e del colore dell'arredamento e dell'abbigliamento (la camera da letto, i coloratissimi vestiti di Marta sempre diversi e onnipresenti nella casa, i divani, i quadri alle pareti) caratterizzano tutto il film venando il racconto di una nota pop che impreziosisce una sceneggiatura, per contro, piuttosto di maniera.



Questa caratterizzazione estetica dello spazio domestico si ritrova d'altra parte in altri film che, attraverso toni più o meno calcati di ironia surreale, mettono in scena le falle, le ipocrisie, le libere interpretazioni del "matrimonio all'italiana".

Basti pensare, per non fare che un esempio, all'appartamento in cui la sconclusionata Giuliana vive con il neomarito Pietro abbordato ad una festa in *Ti ho sposato per allegria* (Luciano Salce, 1967). La domesticità tutta sopra le righe in cui vivono Pietro e Giuliana in compagnia della domestica inetta Vittoria riflette il legame ben poco ordinario tra i due coniugi. L'arredamento del ricco appartamento borghese di Pietro, avvocato, spinge i canoni del design diffuso ben oltre il limite del popolare verso la *pop art*.¹⁸⁹

¹⁸⁹ L'uso significativo dell'arredamento come segno distintivo non solo di classe ma di un vero e proprio immaginario esistenziale ha forse il suo esempio più sintomatico nel lavoro che Piero Paletto realizza per *La decima vittima* (Elio Petri, 1965). In questo film la declinazione

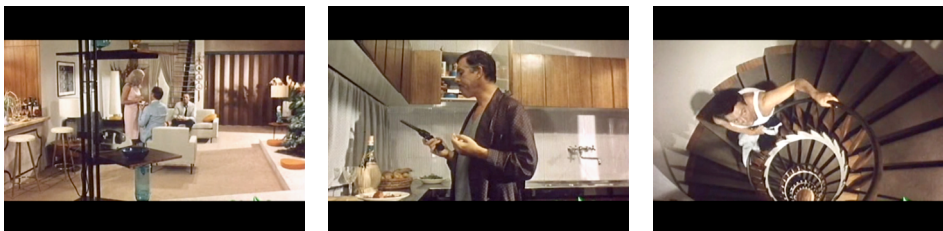
Nel gigantesco letto arancione in cui i due si confessano alla fine del film, sta la creatività di un uomo che cela dietro un apparente aspetto conformista la capacità di reinterpretare il vincolo del matrimonio e di dividerlo, contrastando i dettami dell'etichetta di classe imposta dalla famiglia, con la strampalata moglie: l'unica capace, nonostante il tentato suicidio, l'aborto, la vita nei night club, di trasmettergli allegria.



La versione ironica e surreale del matrimonio proposta in questo film anche attraverso l'appartamento invaso da geometricità eccentriche e colori sgargianti, stabilisce una sorta di legame dialogico con altre dimore alto borghesi come l'appartamento signorile in cui viene ospitato Michele in *L'ora di punta* (Eduardo De Filippo, episodio di *Oggi, domani e dopomani*, 1965) o l'elegantissima villa di *Fata Elena* (Mauro Bologni, episodio di *Le fate*, 1966).

Michele scopre che la coppia sposata che lo ospita, dietro l'apparente domesticità in perfetto stile borghese, risolve i propri piccoli conflitti matrimoniali a colpi di pistola. La casa, costruita secondo i dettami di classe, specchio fedele di una domesticità di rappresentanza, viene progressivamente a trasformarsi in un'inquietante gabbia per Michele. Le inquadrature frontali e la dolce melodia di sottofondo si mutano in angolazioni scorciate e la colonna sonora si fa musica da thriller. Quando finalmente Michele riesce a evadere, precipitandosi in pigiama, giù per scale che sembrano un gorgo, un controcampo coglie il viso attonito di Arturo che non capisce la fuga dell'amico. Quello è il matrimonio borghese.

artistica dell'arredamento diventa tanto esplicita da rappresentare un catalogo di citazioni delle migliori opere di design di quegli anni, il che risulta ancor più significativo se si considera che il tutto è funzionale a rappresentare lo scenario futuribile del film.



Un'altra interpretazione non più positiva dell'istituzione matrimoniale e del rapporto di coppia in genere si ha, come detto, in *Le fate*. Nell'episodio firmato da Bolognini, la bellissima Elena tradisce senza alcun sussulto il marito con l'amico e collega Luigi. I due si ritrovano quasi loro malgrado insieme, celati, protetti dal dedalo degli infiniti vani dell'enorme casa, abbracciati dal caldo mobilio in teak avvolgente. Così la casa, entrata in scena come un enorme spazio trasparente¹⁹⁰ costruito da vetrate che sembravano suggerire la permeabilità assoluta, senza limiti tra l'esterno con il marito appisolato sulla *chaise longue* e l'interno con la moglie candidamente alle prese con il ricamo, diventa una sorta di antro di Circe che fa sprofondare Luigi nelle spire adulterine della fata-strega. Quando l'uomo torna a casa anche sua moglie, apparentemente innocente e pura, viene guardata diversamente mentre ricama placidamente sull'enorme divano davanti, anche lei, a una parete completamente trasparente; sullo sfondo un uomo biondo seduto sul tavolo.



¹⁹⁰ “Il concetto del tutto esposto è l'esposizione universalizzata. La «casa di cristallo» per gli utopisti equivale a dire: se le mura degli interni familiari diventano trasparenti tutti possono vedere quello che succede nel privato della famiglia, con i suoi orrori. [...] L'utopia sosteneva che se questi orrori fossero stati mostrati rendendone trasparente il luogo, allora il vizio sarebbe sparito. Tutto sarebbe stato sovraesposto, esibito allo sguardo del pubblico. Tutto sarebbe stato sotto lo sguardo di tutti, per cui le turpitudini non avrebbero avuto più senso: è la televisione! La logica stessa del Panopticon, però applicata alla famiglia, il nucleo familiare esposto agli occhi di tutti”, Bruno Roberti, *La trasparenza che nasconde. Conversazione con Jean-Louis Comolli*, in «Fata Morgana», n° 3, op. cit., p. 11; sul tema del Panopticon come mezzo di controllo sociale si veda il principali testo di riferimento ovvero Michel Foucault, *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*, Einaudi, Torino, 1976.

In questi nuclei familiari borghesi e vacillanti descritti dalla tarda commedia all'italiana, sono pressoché completamente assenti i bambini, fatte salve poche eccezioni in cui il ruolo del bambino è funzionale alla descrizione del genitore, come per il bambino con tata tedesca di *Fata Elena* o per il futuro parricida di *L'educazione sentimentale*, primo episodio de *I mostri* (Dino Risi, 1963). Le coppie giovani sono generalmente senza figli oppure quelle di mezza età hanno figli ormai indipendenti ed estranei alle dinamiche dalla casa. Ciò dimostra come come la sensibilità cinematografica dell'epoca propenda per il racconto critico della disillusione e dell'alienazione dell'individuo adulto, piuttosto che per la problematicità del ragazzo a confronto con l'età adulta – raccontata invece da Bellocchio e Saperi – o per quella del bambino alla scoperta del mondo – come in tanto Neorealismo.

Per l'uomo adulto, affermato professionalmente e socialmente, le coordinate del proprio abitare, ovvero del proprio essere nel mondo, delimitano uno spazio di completo adattamento esteriore alle regole della società ma anche, al contempo, individuano un disagio interiore profondo, spesso anche molto più conflittuale rispetto alla grottesca meschinità dipinta dalla commedia. L'eccesso di adattamento non sfocia più quindi tanto nel deterioramento del domestico che annette, senza saperle gestire, funzione pubblica e privata, quanto nell'acuirsi del senso di imprigionamento di cui si è detto. Se nella commedia il grottesco rappresentava la chiave di risoluzione paradossale della tensione tra esterno e interno, tra pubblico e privato, in molti film dell'ultima metà degli anni Sessanta la tensione resta invece irrisolta e l'individuo è alienato, bloccato nel punto massimo di criticità del suo spazio esistenziale. Per questo, la soluzione, l'unica apparentemente possibile, è l'evasione dal quotidiano.

Un'evasione che si concretizza con la fuga, letteralmente, come nel caso di *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?* (Ettore Scola, 1968), commedia amara incentrata sulla ricerca del cognato Oreste disperso in Africa da parte di Fausto. Quando Fausto lo scopre volontariamente dandosi alla macchia e divenuto il capo villaggio di una comunità adorante, anche il suo equilibrio vacilla prendendo in considerazione lo stesso tipo

di scelta: “Non ho le idee chiare”, risponde al suo segretario che gli chiede cosa vuole fare quando lo vede in procinto di tuffarsi dalla nave che li riporta a casa. Il momento della presa di coscienza della crisi esistenziale che attraversa (annunciata per altro dall’esplosione isterica dell’inizio) è sottolineato da un montaggio in cui Fausto sovrappone in una visione ipnotica e vertiginosa le immagini della tribù a quelle di un’immaginaria festa nel suo giardino, uguale a quella reale dell’inizio del film, in cui lui e il cognato portano impressi sul volto i segni dell’alienazione.



Se il film di Scola riserva all’ambiente domestico solo le prime inquadrature, costruendo il cammino di presa di coscienza di Fausto in Africa, altri film individuano proprio nella casa il confine entro cui si esplicita la presa di coscienza della crisi. Spesso la via scelta per la fuga è però, più drammaticamente e meno didascalicamente che nella fuga post colonialista di Oreste, il suicidio.

Come per la bella Adriana di *Io la conoscevo bene* (Antonio Pietrangeli, 1965) che lascia girare l’amato giradischi a vuoto nel suo appartamento mentre si getta dal balcone o come per l’industriale Mario Fuggetta di *L’uomo dai cinque palloni* (Marco Ferreri, episodio di *Oggi, domani, dopodomani*, 1965) che,

impossibilitato a resistere all'irrisolvibilità del suo ossessionante quesito, si getta attraverso la vetrata del ricco appartamento lasciando la grande tavola, imbandita per la luculliana cena natalizia, in balia dell'enorme cane¹⁹¹.

3.4 La casa prigioniera: *Dillinger è morto* di Marco Ferreri

L'alienazione dell'individuo di fronte ai paradossi della modernità consumistica è tema ricorrente di tutto il cinema di Ferreri. E molto spesso questa alienazione è veicolata attraverso la casa. Basta pensare all'opera prima ferreriana *El pisito* (1958), più che esplicitamente concentrata sulla casa come ossessione esistenziale, o al già citato casolare de *Il seme dell'uomo* (1969), o al rifugio sulla spiaggia de *La cagna* (1972), fino ad arrivare alla villa fagocitante de *La grande abbuffata* (1973) e ancora al ricovero per anziani de *La casa del sorriso* (1991), per capire l'importanza che nella poetica del regista la casa assume come spazio allegorico.

Se l'interesse per la casa è filo continuo nel cinema di Ferreri, il dittico composto da *Dillinger è morto* e *La grande abbuffata* rappresenta però un qualcosa di più rispetto all'idea di allegoria dell'esistente attraverso le forme del domestico. Un processo che inizia con il primo e finisce con il secondo film¹⁹², ma che ha un'anticipazione importante ne *L'uomo dai cinque palloni* (film che avrebbe forse potuto essere il primo pannello del trittico se non avesse avuto la storia travagliata che lo ha caratterizzato¹⁹³).

¹⁹¹ “La comicità nera di Ferreri mostra i punti nevralgici della commedia quotidiana dell'adattamento e ne rivela le zone di non tenuta, gli strappi allarmanti, il dissolversi allucinato delle certezze, la fissazione ebete per un oggetto di desiderio che diventa mania autolesiva e spostamento della incapacità di vivere (e di godere) su una minaccia irrisoria, un palese bersaglio fittizio: un falso obiettivo che rende bislacco, inspiegabile, incontrollato, inarginabile un comportamento che nasconde impotenza, malattia mortale, desiderio di autodistruzione dietro le cortine fumogene della sfida intellettuale, del confronto con se stessi (*L'uomo dai cinque palloni*)”, Maurizio Grande, *Abiti nuziali e biglietti di banca*, op. cit., p. 179.

¹⁹² I due film sono individuati da Maurizio Grande come l'apertura e la chiusura del periodo compreso tra il 1968 e 1973, quello in cui “i motivi della negazione, della distruzione e della morte si saldano ai temi della condizione dell'uomo contemporaneo alienato e scisso in un mondo mercificato, negli oggetti vistosi della superficialità e del dominio dell'esteriore.”, Maurizio Grande, *Marco Ferreri*, La Nuova Italia, Firenze, 1974, p. 99.

¹⁹³ Per una sintesi delle vicende produttive attraversate dal film fino alla sua riduzione in episodio di *Oggi, domani dopodomani*, si veda *ivi*, pp. 60-71.

Il nucleo attorno a cui si sviluppano questi film è infatti il tentativo – vano – di fuga da una vita, e da una casa di riflesso, che divengono prigioni insostenibilmente claustrofobiche, benché autoedificate, spazi materiali e metafisici (mutuando la definizione di Grande) in cui si rifugiano uomini spinti verso l'ossessione, l'alienazione, l'abbruttimento da una modernità vuota.

L'appartamento di *Dillinger è morto* coniuga tutto questo con il design. Il protagonista è un ingegnere e designer che vive circondato da oggetti di raffinata progettazione. Tutto intorno a lui esprime un benessere, un gusto e una ricercatezza che si allontanano dal design popolare diffuso per spingersi verso una dimensione elitaria, artistica (l'appartamento è quello del pittore Mario Schifano).

Glauco gioca nervosamente con lo spazio della sua casa, gioca con l'ossessione che lo pervade, con la vacuità dell'esistenza, con la sua stessa frenesia; Glauco vaga, si direbbe, in cerca di una via di fuga dalla circolarità claustrofobica del vivere, dal tempo infinito della notte insonne, dall'insignificanza del gesto. Prima cucina, poi guarda i filmini delle vacanze, poi seduce la domestica, poi simula il suicidio (passo che invece i protagonisti degli altri film compieranno concretamente). Lo fa guardandosi in uno specchio troppo basso per lui, delimitato da una cornice che lo costringe a flettersi sulle ginocchia, coperto da un assurdo gonnellino arancione, facendo smorfie al se stesso inquadrato dallo specchio con la pistola rossa a pois bianchi alla tempia. Infine, stufo di maneggiare vanamente gli oggetti di cui è stracolma la sua elegantissima casa, finalizza quasi con indolenza il suo tentativo di fuga nell'uccisione della moglie. La pistola che preme sul cuscino, in uno di quei dettagli che interrompono per un attimo la sequela di piani-sequenza del film, sembra solo una tappa ulteriore del ludico vagabondare domestico dell'uomo; poi il tempo si blocca, improvvisamente “dopo tanto slabbramento e diluizione” – la definizione è sempre di Grande. Gli spari, e poi il campo si riallarga sul corpo seminascosto dai guanciali forati; lo spettatore capisce lì, con quella cesura, che la realtà drammatica non fa di quell'assassinio altro che un ennesimo gesto insignificante, illusoria apparenza di liberazione, fuga di breve momento (come dimostrerà più avanti il finale rosso del film).



Se la casa di Andrea Zaccardi ne *L'uomo di paglia* (Pietro Germi, 1958) annunciava, anticipava, assorbiva e restituiva nel suo deteriorarsi il cammino autodistruttivo dell'uomo, la casa di Glauco resta invece lì, nella sua opulenta e ricercatissima ipertrofia, inerte e dominante al contempo. È l'uomo ad essere impotente, schiacciato dalla personalità prorompente di quel nido trasformato in prigione, impossibilitato a intervenire realmente sul suo equilibrio, imprigionato nella sua circolarità labirintica.

È chiaro fin dall'inizio, da quando cioè Glauco torna a casa dopo l'incipit folgorante del film (compreso il programmatico pamphlet messo in bocca al collega di lavoro dell'ingegnere). L'appartamento lo accoglie muto, stringendolo in una morsa color senape, schiacciandolo sotto soffitti troppo bassi e stringendolo in corridoi-cunicoli che lo avvolgono come spire. Glauco dimostra fin da subito il suo nervosismo, continua a guardarsi intorno, a cercare la presenza di qualcuno che non c'è, finché, quasi correndo, fugge dal piano terra e sale le scale. Lì, la mdp che lo ha seguito da vicino fino a quel momento resta qualche istante sul corridoio vuoto, in stallo, con il grande orologio di quinta sulla parete, l'abat-jour nella nicchia e lo spettatore a chiedersi se il piano di sopra darà sollievo all'inquietudine di Glauco.



Con l'ingresso di Glauco all'interno dell'appartamento, ha non solo inizio la parte centrale del film, quella della parossistica dilatazione spazio-temporale di questa non narrazione che è *Dillinger è morto*, ma ha anche inizio la passeggiata architettonica dello spettatore che accompagna il protagonista nel suo vagabondare domestico.

Se la casa de *Il seme dell'uomo* è un museo-reliquiario in cui si esibiscono i feticci della società dei consumi, la casa di *Dillinger è morto* è, in un certo senso, la sua annunciazione: non museo ma collezione privata¹⁹⁴, non conservazione ma pura esibizione, archivio tanto ingombrante da saturare lo spazio vitale dell'uomo.

Il “deposito immaginario”¹⁹⁵ rappresentato dalla casa, l'archivio memoriale di Glauco, in quella notte dilatata e ripiegata su se stessa, denuncia la propria mancanza di senso al suo stesso collezionista. Ed è in questa logica di smarrimento che la pistola, oggetto fuori luogo, apparizione improvvisa, inaspettata, sembra per un momento – un momento che corrisponde allo spazio sospeso di quella notte – risignificare il tutto¹⁹⁶.

Fino al ritrovamento della pistola i gesti di Glauco nel suo spazio abitativo, e dunque esistenziale, sono senza orientamento. Vaga, muovendosi da una stanza all'altra con la mdp che lo segue incessantemente: camera da letto, sala da pranzo, cucina, sala da pranzo. Nella casa che si svela allo sguardo dello spettatore nulla ha senso: la cena pronta sul tavolo non è mangiabile, la televisione

¹⁹⁴ “Il vero metodo per renderci presenti le cose è di rappresentarcele nel nostro spazio (e non di rappresentare noi nel loro). (Così fa il collezionista e così anche l'aneddoto).”, Walter Benjamin, *I «passages» di Parigi*, op. cit., p. 216.

¹⁹⁵ A questo proposito si veda Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni*, op. cit., p. 95.

¹⁹⁶ Il legame tra la collezione privata di *Dillinger è morto* e il museo di *Il seme dell'uomo*, la feticizzazione progressiva dell'oggetto, la vana ipersignificazione di cui gli oggetti vengono caricati nel secondo rispetto all'esibita insignificanza che manifestano nel primo, sono anche esplicitamente richiamati dal ricomparire ne *Il seme dell'uomo* dell'oggetto talismanico, la pistola a pois rossi, nelle mani del comandante del Servizio Amministrativo dello Stato.

non è guardabile, la cucina non è utilizzabile nel suo eccesso di dotazione.



Quando invece il giocattolo imprevisto si presenta tra le sue mani, il muoversi in interni di Glauco sembra finalmente trovare una traiettoria. La mobilità architettonica e oggettuale dell'uomo si trasforma all'improvviso nel tentativo di intraprendere un viaggio di riappropriazione dello spazio e del tempo, un viaggio erratico all'interno del proprio deposito immaginario, un viaggio alla ricerca di un confronto con il sé.

Intervenendo sicuro sullo spazio della cucina, ammannendo con cura il proprio pasto, giocando con la moglie addormentata in camera da letto, spostando i mobili per far posto allo spettacolo del privato nel salotto, Glauco cerca di riappropriarsi del proprio spazio intervenendo su di esso; è il potere taumaturgico dell'oggetto talismanico che gli dà lo slancio per tentare quel percorso: la pistola, scivolando misteriosamente in mezzo agli oggetti domestici e imprimendo una variazione al moto continuo dei gesti quotidiani, sembra restituire all'improvviso una parvenza di significato.





Nel tentativo di intervenire sullo spazio e sul tempo della casa, un tentativo che è materiale e memoriale al contempo, si esprime l'intenzione di Glauco di cercare di riappropriarsi del proprio vissuto. I filmati amatoriali delle vacanze, reinterpretati durante la visione, imprimono infatti uno scarto ulteriore al rapporto dell'uomo con la casa: con le immagini della corrida, della moglie, degli amici a mettere in mobilità la parete e l'attenzione anche tattile di Glauco per quelle immagini, la casa si trasforma in schermo, diventa fisicamente medium. In un processo che sublima nell'immagine in movimento il valore esibizionistico dello spazio domestico, la casa stringe l'analogia dinamica con il cinema e con il viaggio¹⁹⁷ fino a culminare nel balletto di mani che occupa lo schermo e ipnotizza lo spettatore (nel senso doppio di Glauco e dello spettatore del film)¹⁹⁸.

Lo spazio architettonico si confonde dunque con quello immaginario fino a sembrare l'unico vitale, l'unico possibile, fino a culminare nell'inquadratura che

¹⁹⁷ “Sull’orlo di privato e pubblico, turismo e cinema sono entrambe attività ricreative e fenomeni di massa, il cui sguardo divorante è affamato di piacere e spettacoli. Entrambi comportano un movimento delle persone da e verso luoghi, un’attrazione per i siti, e un moto nello spazio. Il viaggio turistico è per definizione contemporaneo, così come il viaggio virtuale che si svolge nella *movie house*, la sala cinematografica. [...] Gli spaesamenti culturali ed emozionali, così come i viaggi tra il familiare e l’ignoto, l’ordinario e lo straordinario, possono produrre la zona liminale di una casa lontana da casa. Segni e segnali guidano gli spettatori-passeggeri nel loro *site-seeing*”, Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni*, op. cit., p. 76.

¹⁹⁸ “L’abitazione dello spazio si realizza per via di appropriazione tattile e architettura e cinema sono legati a questo processo”, *ivi*, p. 60. A proposito del balletto di mani Ferreri dichiara: “Le mani? Una forma di feticismo mio, ma anche un elemento del personaggio, che ha sempre le mani in azione, che manipola, che fa. È l’exasperazione di un dato ossessivo, portato infine ad avere vita al di fuori del personaggio, ad essere oggettivato nel filmato”, Goffredo Fofi e Roberto Savino (a cura di), *La corazza e il baraccone. Intervista a Marco Ferreri*, in «Ombre Rosse» n° 7, aprile, 1969, p. 44.

mostra la doppia immagine della pistola: quella vera e la sua proiezione sullo schermo. In questo momento la casa si annulla intorno alla pistola così come lo spazio-tempo del vissuto di Glauco si annulla nel buio che la avvolge: solo l'immagine filmica sembra avere ancora significato producendo l'illusione di una via di fuga dall'alienazione del quotidiano¹⁹⁹.

Nella sequenza successiva Glauco tenta un'ultima operazione intervenendo non più sullo spazio né sul tempo ma direttamente sull'oggetto talismanico. Nello studio, a contatto diretto con le sue creazioni e i suoi strumenti, opera artisticamente sulla pistola come su uno dei tanti oggetti accumulati nella casa.



Il viaggio di risignificazione dell'esistenza è destinato però a un'ultima tappa. Compiuto l'intervento sul talismano fatto proprio attraverso la demitizzazione del colore e dei pois, Glauco è spinto verso l'ultimo definitivo gesto: l'uccisione della moglie. A questo segue il congedo dalla casa.

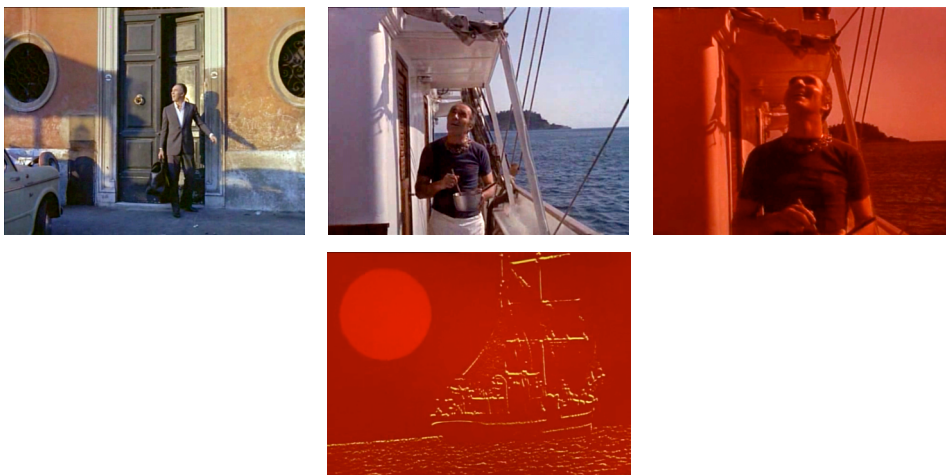
È l'ultima delle passeggiate architettoniche dell'uomo all'interno della personale e intima collezione di oggetti, l'ultimo dei piani-sequenza domestici attraverso cui Ferreri sintetizza spazio e tempo fondendoli nel continuum labirintico che sta per interrompersi: vestito di tutto punto, Glauco si ferma sulla soglia del salotto e osserva un'ultima volta il tavolo tondo, il lampadario in vetro colorato, poi procede verso la mensola che regge il vecchio proiettore sul quale si sofferma qualche istante sempre seguito dalla mpd. Infine si avvia verso la finestra e spalancando gli scuri lascia entrare i raggi deboli del giorno che nasce. Per la prima volta la casa, finora avvolta dalla notte interminabile, si apre alla luce del giorno e rivela, con l'uomo piccolissimo in fondo all'inquadratura

¹⁹⁹ Nota è la provocatoria affermazione rilasciata da Ferreri in un'intervista dell'anno precedente secondo la quale "Al di fuori del cinema non c'è nulla", in Adriano Aprà (a cura di), *Intervista a Marco Ferreri*, in «Cinema & Film», n° 4, 1967, p. 33.

seminascosto da un piccola parete mobile, la sua immutata e immutabile condizione.



Persuasato, o forse volontariamente illuso, di aver finalmente conquistato la libertà, Glauco esce dal palazzo con la valigia, quasi abbagliato dall'alba, lo sguardo lontano ancora in cerca. Lo stesso sguardo interrogativo che si ripeterà poche scene più avanti, dopo il tuffo liberatorio nella baia di Lord Byron, dopo la salita a bordo del vascello diretto a Tahiti, dopo una nuova appropriazione ambientale, dopo l'illusione di poter trovare nello spazio mobile della barca una nuova domesticità liberata. Uno sguardo verso l'alto, che rivela, sottolineato dall'artificio cromatico del finale, la sua vanità. Girando con attenzione la sua mousse, Glauco esce in coperta, lo sguardo di nuovo alto e poi sempre più alto su un cielo che si fa rosso invadendo l'intera inquadratura; il contro campo mostra le vele e poi gli alberi che le sorreggono e, infine, in un totale, lo spettatore è lasciato alla vista del vascello che palcidamente veleggia nel sole la tramonto. L'immagine rossa, solarizzata, misteriosa chiude il film.



Fuggito dallo spazio statico della casa, Glauco si rifugia dunque in una casa mobile, una barca, convinto che questo nuovo mezzo possa trasformare il suo vagabondare domestico in viaggio esistenziale. Ma non è così, il nichilismo cosmico di Ferreri risparmia il suo personaggio dal suicidio ma lo confina direttamente dentro l'illusione. Smantellata la prigione domestica, l'uomo non è che illusoriamente libero: avvolto dal delirio cromatico artificiale, lo spazio esistenziale si annulla e si confonde in quello immaginario.

Conclusione

Come si è detto in apertura, lo scopo principale di questo studio era iniziare, attraverso le declinazioni cinematografiche assunte dal tema del domestico nel cinema italiano degli anni Cinquanta e Sessanta, la mappatura di un ambiente mediale complesso ed articolato.

Il percorso qui intrapreso prevede infatti possibili sviluppi – di cui si è cercato di rendere parzialmente conto con le aperture sviluppate nelle note – che conducono verso un ampliamento della prospettiva alla cultura visuale in senso più allargato. Accentuando ulteriormente il carattere interdisciplinare dell'approccio adottato in questo studio, l'obiettivo è infatti quello di creare una rete di relazioni che individui le specificità con cui la questione della domesticità è stata mediata e rimediata in ambiti differenti della cultura visuale quali il design, la fotografia, l'editoria popolare, la pubblicità, il documentario, il cinema industriale.

La prima tappa dell'operazione cartografica sull'immaginario della domesticità ha implicato la lettura specifica dei testi filmici dell'epoca e ha individuato i punti sensibili che sono emersi nel corso della ricerca: lo scivolamento dalla casa-miraggio alla casa-prigione, lo spostamento progressivo dell'attenzione dall'esterno verso l'interno della casa, l'investimento prima sui canoni figurativi del realismo e poi sul design come elementi figurativi di identità diffusa e condivisa, il passaggio da una raffigurazione spaziale di impianto sostanzialmente teatrale a una rielaborazione cinematografica della stessa.

Il progetto di sviluppo della ricerca mira ora a continuare l'esplorazione di questo ambiente mediale che è la casa, attraverso la messa in relazione dei risultati ottenuti con i dati ricavati da un'osservazione dell'ambiente visuale in senso più articolato.

Le ricerche già iniziate nel campo della pubblicità e del cinema industriale, per esempio, hanno aperto un fronte fondamentale di sviluppo soprattutto circa il ruolo delle materie plastiche e delle fibre sintetiche come agente di rivoluzione

dell'immaginario legato alla casa e dei comportamenti del quotidiano. Questo pone anche la necessità di un approfondimento della questione della domesticità nella prospettiva dell'annessione del quotidiano all'universo merceologico che implica il considerare come testi visivi anche documentari, filmati pubblicitari e film industriali che si concentrano sulla produzione degli oggetti del domestico.

Sempre nel campo della pubblicità inoltre, lo studio dettagliato della grafica pubblicitaria della stampa di settore (grande sviluppo ha infatti in quegli anni la pubblicitaria dedicata all'architettura e all'arredamento) offre la possibilità di un approfondimento sul tema delle migrazioni dei codici figurali dal e verso il cinema. L'indagine sui movimenti migratori è da sviluppare anche nella direzione della pubblicitaria popolare, come il fotoromanzo per esempio, o ancora verso la fotografia specificatamente architettonica ma non solo (basti pensare all'accento fatto al corpus documentale rappresentato dell'archivio Cederna).

Nel cinema industriale inoltre, insieme alla questione delle tecnologie applicate, riveste grande interesse anche l'investimento comunicativo fatto dai grandi gruppi industriali dell'epoca sulla messa in forma dell'immaginario familiare. Attraverso l'attenzione dimostrata per la vita quotidiana dei dipendenti, i gruppi industriali esplicitano infatti una filosofia del lavoro fortemente imperniata sulla familiarità. Tra tutti è sicuramente il gruppo Olivetti a proporre l'approccio più sistematico a una globale pianificazione della vita del dipendente che, dalla scuola alle vacanze estive, trova nella risposta del gruppo la sua dimensione domestica; la metafora della fabbrica-casa è infatti largamente impiegata nella comunicazione Olivetti.

Questi solo alcuni esempi che suggeriscono la ricchezza del tema e la necessità di un approccio caratterizzato da una forte interdisciplinarietà come quello che si è tenuto in questa prima parte dello studio.

La mappatura trasversale delle forme della domesticità che si è data in apertura come chiave di interpretazione preferenziale della modernità, si pone però anche – e soprattutto alla luce dei potenziali approfondimenti e aperture – come il punto di origine di un processo di ridefinizione del limite tra pubblico e privato che risulta prospettiva fondamentale per l'analisi degli ambienti mediali anche e soprattutto contemporanei.

La questione del senso del luogo e della strutturazione dello spazio attraverso le immagini si pone infatti con urgenza data la sempre maggiore complessità del panorama mediale. Le nuove tecnologie, ma anche le pratiche di riscrittura e ricontestualizzazione dell'immagine, impongono infatti una profonda messa in discussione dello spazio che coinvolge in modo particolare i paradigmi simbolici e formali di configurazione della casa.

Lo spazio della casa è insomma più che mai nella contemporaneità uno spazio di rappresentazione messo in profonda discussione dall'azione dei media e percepito mobilmente come spazio strutturato dalle immagini stesse.

Indice delle illustrazioni

- pp. 43-44, fotogrammi da *Roma. Nuove case popolari*, Giornale Luce B0168, 25/11/1932, produzione RCA Photophone.
- p. 44-45, fotogrammi da *L'INA CASA consegna 600 nuovi alloggi a Napoli*, La Settimana Incom 00632,11/08/1951.
- pp. 46-50, fotogrammi da *Tre storie proibite* (Augusto Genina, 1951).
- pp. 52-53, fotogrammi da *I pappagalli* (Bruno Paolinelli, 1955).
- p. 55, a sinistra, Mario Ridolfi, palazzina in via San Valentino, Roma; a destra, Mario Ridolfi, palazzina in via Vetulonia, Roma.
- pp. 59-61, fotogrammi da *Totò cerca casa* (Steno e Mario Monicelli, 1949).
- pp. 62-65 fotogrammi da *Le ragazze di piazza di Spagna* (Luciano Emmer, 1952).
- pp. 66-67, fotogrammi da *Bellissima* (Luchino Visconti, 1951).
- pp. 68-69, fotogrammi da *Il tetto* (Vittorio De Sica, 1956).
- pp. 70-71, fotogrammi da *Umberto D.* (Vittorio De Sica, 1952).
- p. 72, fotogrammi da *Ai margini della metropoli* (Carlo Lizzani, 1952).
- p. 77 da sinistra, fotogrammi da *Tre storie proibite* (Augusto Genina, 1951), *Le ragazze di piazza di Spagna* (Luciano Emmer, 1952), *Belle ma povere* (Dino Risi, 1957).
- p. 78 in alto, fotogrammi da *La domenica della buona gente* (Anton Giulio Majano, 1953).
- pp. 78 in basso-80, fotogrammi da *Piccola posta* (Steno, 1955).
- pp. 81-82, fotogrammi da *Totò lascia o raddoppia* (1956).
- p. 83, fotogrammi da *Domenica è sempre domenica* (1958).
- pp. 85-86, fotogrammi da *Lo scapolo* (Antonio Pietrangeli, 1955).
- pp. 90-91, fotogrammi da *L'uomo di paglia* (Pietro Germi, 1957).
- p. 102, sopra, fotogrammi da *Le mani sulla città* (Francesco Rosi, 1963); sotto, fotografie del quartiere Ostiense, Roma, luglio 1965, tratte dall'apparato iconografico di Antonio Cederna, *I vandali in casa*, riedizione a cura di Francesco Ermani, Laterza, Roma e Bari, 2006.
- p. 103, fotogrammi da *Rocco e i suoi fratelli* (Luchino Visconti, 1960).
- pp. 104-105, fotogrammi da *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960).
- pp. 114-115, fotogrammi da *L'attico* (Gianni Puccini, 1962).
- pp. 118-119, fotogrammi da *Il mattatore* (Dino Risi, 1960).
- pp. 121-123, fotogrammi da *Il sorpasso* (Dino Risi, 1962).

- p. 124, fotogrammi da *Il marito* (Nanni Loy e Gianni Puccini, 1958).
- pp. 125-127, fotogrammi da *Il successo* (Mauro Morassi e Dino Risi, 1963).
- p. 128 dall'alto, fotogrammi da *Una vita difficile* (Dino Risi, 1961), *Io la conoscevo bene* (Antonio Pietrangeli, 1965), *Il boom* (Vittorio De Sica, 1963).
- p. 132, fotogrammi da *Il seme dell'uomo* (Marco Ferreri, 1969).
- p. 134 in alto, fotogrammi da *I pugni in tasca* (Marco Bellocchio, 1965).
- pp. 135-136, fotogrammi da *Grazie zia* (Salvatore Samperi, 1968).
- p. 137, fotogrammi da *I pugni in tasca* (Marco Bellocchio, 1965) e da *Grazie zia* (Salvatore Samperi, 1968).
- p. 139-140, fotogrammi da *Adulterio all'italiana* (Pasquale Festa Campanile, 1966).
- p. 141, fotogrammi da *Ti ho sposato per allegria* (Luciano Salce, 1967).
- p. 142 in alto, fotogrammi da *L'ora di punta* (Eduardo De Filippo, episodio di *Oggi, domani e dopomani*, 1965); in basso, fotogrammi da *Fata Elena* (Mauro Bologni, episodio di *Le fate*, 1966).
- p. 144, fotogrammi da *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?* (Ettore Scola, 1968).
- pp. 147-152, fotogrammi da *Dillinger è morto* (Marco Ferreri, 1969).

Filmografia essenziale

ADULTERIO ALL'ITALIANA (1966)

Reg.: Pasquale Festa Campanile. *Sogg.:* Pasquale Festa Campanile. *Sceneg.:* Luigi Malerba, Pasquale Festa Campanile, Ottavio Alessi. *Foto.:* [Eastmancolor] Roberto Gerardi. *Mus.:* Armando Trovajoli. *Mont.:* Ruggero Mastroianni. *Scenog. e cost.:* Pier Luigi Pizzi. *Prod.:* Mario Cecchi Gori e Luciano Perugia per Fair Film.

Int.: Nino Manfredi (Franco), Catherine Spaak (Marta), Maria Grazia Buccella (Gloria), Vittorio Caprioli (Silvio Sasselli), Akim Tamiroff (Max Portesi).

AI MARGINI DELLA METROPOLI (1952)

Reg.: Carlo Lizzani. *Sogg.:* Angelo D'Alessandro, Massimo Mida, Lamberto Martini, da un'inchiesta giornalistica di Mario Massimi. *Sceneg.:* Angelo D'Alessandro, Alessandro Ferrau, Carlo Lizzani, Massimo Mida. *Foto.:* Gianni Di Venanzo. *Mus.:* Franco Mannino. *Mont.:* Jenner Menghi, Guido Bertoli. *Scenog.:* Peck G. Avolio. *Prod.:* Fernando Croce per Elios Film.

Int.: Massimo Girotti (Avv. Roberto Martini), Marina Berti (Luisa), Giulietta Masina (Gina Ilari), Michel Jourdan (Mario Ilari), Paola Borboni (la madre di Luisa).

ATTICO, L' (1962)

Reg.: Gianni Puccini. *Sogg.:* Ennio De Concini da un'idea di Stefano Ubezio e Giuseppe Vari. *Sceneg.:* Ennio De Concini, Bruno Baratti, Eliana De Sabata, Mino Guerrini, Gianni Puccini. *Foto.:* Marcello Gatti. *Mus.:* Piero Piccioni. *Mont.:* Mario Serandrei. *Scenog.:* Giovanni Checchi. *Cost.:* Tina Grani. *Prod.:* Galatea, Coronet Produzioni (Roma), Lyre Cin.ca (Parigi).

Int.: Daniela Rocca (Silvana D'Angelo), Tomas Milian (Claudio), Walter Chiari (Gabriele), Philippe Leroy (Tommaso), Lilla Frignone (la baronessa).

BELLE MA POVERE (1957)

Reg.: Dino Risi. *Sogg. e sceneg.:* Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Dino Risi. *Foto.:* Tonino Delli Colli. *Mus.:* Piero Morgan [Piero Piccioni]. *Mont.:* Mario Serandrei. *Scenog.:* Piero Filippone. *Prod.:* Silvio Clementelli per Titanus.

Int.: Marisa Allasio (Giovanna), Maurizio Arena (Romolo), Renato Salvatori (Salvatore), Lorella De Luca (Marisa), Alessandra Panaro (Anna Maria).

BELLISSIMA (1951)

Reg.: Luchino Visconti. *Sogg.:* Cesare Zavattini. *Sceneg.:* Suso Cecchi D'Amico, Francesco Rosi, Luchino Visconti, Cesare Zavattini. *Foto.:* Piero Portalupi, Paul Ronald. *Mus.:* Franco Mannino sul tema de «L'elisir d'amore» di Gaetano Donizetti. *Mont.:* Mario Serandrei. *Scenog.:* Gianni Polidori. *Cost.:* Piero Tosi. *Prod.:* Società Film Bellissima.

Int.: Anna Magnani (Maddalena Cecconi), Walter Chiari (Alberto Annovazzi), Tina Apicella (Maria Cecconi), Gastone Renzelli (Spartaco Cecconi), Tecla Scarano (Tilde Spernanzoni).

BIDONE, IL (1955)

Reg.: Federico Fellini. *Sogg. e sceneg.:* Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli. *Foto.:* Otello Martelli. *Mus.:* Nino Rota. *Mont.:* Mario Serandrei, Giuseppe Vari. *Scenog.:* Dario Cecchi. *Prod.:* Titanus.

Int.: Broderick Crawford (Augusto), Giulietta Masina (Iris), Richard Basehart (Picasso),

Franco Fabrizi (Roberto), Lorella De Luca (Patrizia).

BOOM, IL (1963)

Reg.: Vittorio De Sica. *Sogg. e sceneg.:* Cesare Zavattini. *Foto.:* Armando Nannuzzi. *Mus.:* Piero Piccioni. *Mont.:* Adriana Novelli. *Scenog.:* Ezio Frigerio. *Cost.:* Lucilla Mussini. *Prod.:* Dino De Laurentiis Cin.ca

Int.: Alberto Sordi (Giovanni Alberti), Gianna Maria Canale (Silvia Alberti), Ettore Geri (il signor Bausetti), Elena Nicolai (la signora Bausetti), Antonio Mambretti (Faravalli).

BREAK-UP – L'UOMO DEI CINQUE PALLONI (1965)

Reg.: Marco Ferreri. *Sogg. e sceneg.:* Marco Ferreri, Rafael Azcona. *Foto.:* Aldo Tonti. *Mus.:* Teo Usuelli. *Mont.:* Renzo Lucidi. *Scenog.:* Carlo Egidi. *Cost.:* Luciana Marinucci. *Prod.:* Carlo Ponti.

Int.: Marcello Mastroianni (Mario), Catherine Spaak (Giovanna), Ugo Tognazzi (il proprietario dell'auto), William Berger (Benny).

CAMERIERE, LE (1959)

Reg.: Carlo Ludovico Bragaglia. *Sogg.:* Sandro Continenza, Gianni Puccini, Carlo Romano. *Sceneg.:* Sandro Continenza, Gianni Puccini, Carlo Romano, Dino Verde. *Foto.:* Tonino Delli Colli. *Mus.:* Carlo Innocenzi, Riccardo Vantellini. *Mont.:* Gabriele Varriale. *Prod.:* Produzioni Associate Agliani-Mordini.

Int.: Giovanna Ralli (Giovanna), Valeria Moriconi (Gabriella Calcinetto), Xenia Valderi (la signorina Giraud), Sergio Raimondi (Armando), Marina Malfatti (Valeria).

CAMILLA (1955)

Reg.: Luciano Emmer. *Sogg. e sceneg.:* Luciano Emmer, Ennio Flaiano, Rodolfo Sonego. *Foto.:* Gábor Pogány. *Mus.:* Carlo Innocenzi. *Mont.:* Jolanda Benvenuti. *Scenog.:* Gianni Polidori. *Prod.:* Franco Cristaldi per Vides Cin.ca (Roma), Cormoran Film (Parigi).

Int.: Gina Busin (Camilla), Gabriele Ferzetti (Mario Rossetti), Luciana Angiolillo (Giovanna Rossetti), Franco Fabrizi (Gianni), Irene Tunc (Donatella).

COMPLESSI, I (1965)

Reg.: Luigi Filippo D'Amico, Dino Risi, Franco Rossi. *Prod.:* Gianni Hecht Lucari per Documento Film (Roma).

Ep. **Guglielmo il dentone:** *Reg.:* Luigi Filippo D'Amico. *Sogg. e sceneg.:* Rodolfo Sonego. *Foto.:* Mario Montuori. *Mont.:* Roberto Cinquini. *Mus.:* Armando Trovajoli. *Scenog. e cost.:* Luciano Spadoni.

Int.: Alberto Sordi (Guglielmo Bertone), Franco Fabrizi (Francesco Martello), Edi Campagnoli, Lelio Luttazzi, Nanni Loy (se stessi).

Ep. **Una giornata decisiva:** *Reg.:* Dino Risi. *Sogg.:* Dino Risi, Ruggero Maccari, Ettore Scola. *Sceneg.:* Ruggero Maccari, Ettore Scola. *Foto.:* Ennio Guarnieri. *Mont.:* Roberto Cinquini. *Mus.:* Armando Trovajoli. *Scenog.:* Giorgio Giovannini. *Cost.:* Gaia Romanini.

Int.: Nino Manfredi (Quirino Raganelli), Riccardo Garrone (Alvaro), Ilaria Occhini (Gabriella), Leopoldo Valentini (Perelli).

Ep. **Il complesso della schiava danubiana:** *Reg.:* Franco Rossi. *Sogg.:* Age e Scarpelli. *Sceneg.:* Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi. *Foto.:* Ennio Guarnieri. *Mont.:* Giorgio Serralonga. *Mus.:* Armando Trovajoli. *Scenog.:* Giancarlo Bartolini Salimbeni. *Cost.:* Gaia Romanini.

Int.: Ugo Tognazzi (il professor Gildo Beozzi), Claudia Lange (la moglie di Gildo), Paola Borboni (la signora Baracchi-Croce), Claudio Gora (l'antiquario).

CORTILE, IL (1955)

Reg.: Antonio Petrucci. *Sogg.:* Antonio Petrucci, Gino Visentini. *Sceneg.:* Gaspare

Cataldo. *Foto.*: Augusto Tiezzi. *Mus.*: Angelo Francesco Lavagnino. *Mont.*: Angela Monfortese. *Scenog.*: Alfredo Montori. *Prod.*: Fortunato Misiano per Romana Film.
Int.: Eduardo De Filippo (il sor Luigi), Georges Poujouly (Nando), Marisa Merlini (la madre di Nando), Nando Bruno (il sor Amedeo), Massimo Carocci (Giulio).

DECIMA VITTIMA, LA (1965)

Reg.: Elio Petri. *Sogg.*: dal racconto «La 7a vittima» di Robert Sheckley. *Sceneg.*: Tonino Guerra, Giorgio Salvioni, Ennio Flaiano, Elio Petri. *Foto.*: Gianni Di Venanzo. *Mus.*: Piero Piccioni. *Mont.*: Ruggero Mastroianni. *Scenog.*: Piero Poletto. *Cost.*: Giulio Coltellacci. *Prod.*: Carlo Ponti per Compagnia Cin.ca Champion (Roma), Les Films Concordia (Parigi).

Int.: Marcello Mastroianni (Marcello Poletti), Ursula Andress (Caroline Meredith), Elsa Martinella (Olga), Salvo Randone (il professore), Massimo Serato (l'avvocato).

DILLINGER È MORTO (1969)

Reg.: Marco Ferreri. *Sogg.*: Marco Ferreri. *Sceneg.*: Marco Ferreri, Sergio Bazzini. *Foto.*: Mario Vulpiani. *Mus.*: Teo Usuelli. *Mont.*: Mirella Mencio. *Scenog.*: Nicola Tamburro. *Prod.*: Alfredo Levy e Ever Haggiag per Pegaso Film.

Int.: Michel Piccoli (Glaucò), Anita Pallenberg (la moglie), Gino Lavagetto (il marinaio), Annie Girardot (la cameriera), Carole André (la proprietaria del vascello).

DIVORZIO ALL'ITALIANA (1961)

Reg.: Pietro Germi. *Sogg. e sceneg.*: Ennio De Concini, Alfredo Giannetti, Pietro Germi. *Foto.*: Leonida Barboni, Carlo Di Palma. *Mus.*: Carlo Rustichelli. *Mont.*: Roberto Cinquini. *Scenog.*: Carlo Egidi. *Cost.*: Dina Di Bari. *Prod.*: Franco Cristaldi per Vides Cin.ca, Lux Film, Galatea.

Int.: Marcello Mastroianni (Ferdinando Cefalù), Daniela Rocca (Rosalia Cefalù), Stefania Sandrelli (Angela), Leopoldo Trieste (Carmelo Patanè), Odoardo Spadaio (Don Gaetano Cefalù).

DOLCE VITA, LA (1960)

Reg.: Federico Fellini. *Sogg.*: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli. *Sceneg.*: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi. *Foto.*: Otello Martelli. *Mus.*: Nino Rota. *Mont.*: Leo Catozzo. *Scenog. e cost.*: Piero Gherardi. *Prod.*: Giuseppe Amato e Angelo Rizzoli per Riama Film (Roma), Gray Film, Pathé Cinema (Parigi).

Int.: Marcello Mastroianni (Marcello), Anita Ekberg (Sylvia), Anouk Aimée (Maddalena), Yvonne Furneaux (Emma), Alain Cuny (Steiner).

DOMENICA DELLA BUONA GENTE, LA (1953)

Reg.: Anton Giulio Majano. *Sogg.*: dal radiodramma omonimo di Vasco Pratolini e Giandomenico Giagni. *Sceneg.*: Anton Giulio Majano, Vasco Pratolini, Giandomenico Giagni, Massimo Mida [Massimo Puccini]. *Foto.*: Adalberto Albertini. *Mus.*: Nino Rota. *Mont.*: Gabriele Varriale. *Scenog.*: Peppino Piccolo. *Prod.*: Giovanni Adessi per Trionfalcine.

Int.: Maria Fiore (Sandra), Sophia Loren (Ines), Renato Salvatori (Giulio), Vittorio Manipoli (l'avvocato Conti), Ave Ninchi (Elvira).

DOMENICA È SEMPRE DOMENICA (1958)

Reg.: Camillo Mastrocinque. *Sogg.*: Oreste Biancoli, Vittorio Metz, Roberto Gianviti ispirato alla trasmissione tv «Il musicchiere» di Garinei e Giovannini. *Sceneg.*: Oreste Biancoli, Rodolfo Sonego, Dino Verde, Alberto Sordi, Vittorio Metz, Roberto Gianviti. *Foto.*: Alvaro Mancori. *Mus.*: Gorni Kramer. *Mont.*: Roberto Cinquini. *Scenog.*: Beni Montresor. *Prod.*: Ermanno Donati e Luigi Carpentieri per Athena Cin.ca.

Int.: Mario Riva (se stesso), Lorella De Luca (Maria Luisa Gastaldi), Alberto Sordi (Alberto Carboni), Vittorio De Sica (il signor Gastaldi), Achille Togliani (se stesso).

DUE SOLDI DI SPERANZA (1951)

Reg.: Renato Castellani. *Sogg.:* Renato Castellani, Ettore M. Margadonna. *Sceneg.:* Renato Castellani, Titina De Filippo. *Foto.:* Arturo Gallea. *Mus.:* Alessandro Cicognini. *Mont.:* Jolanda Benvenuti. *Prod.:* Universalcine.

Int.: Maria Fiore (Carmela), Vincenzo Musolino (Antonio), Filomena Russo (la madre di Antonio), Luigi Astarita (Pasquale Artu).

FATE, LE (1966)

Reg.: Luciano Salce, Mario Monicelli, Mauro Bolognini, Antonio Pietrangeli. *Prod.:* Gianni Hecht Lucari per Documento Film (Roma), Columbia Films (Parigi).

Ep. **Fata Sabina:** *Reg.:* Luciano Salce. *Sogg.:* Ruggero Maccari, Luigi Magni. *Sceneg.:* Ruggero Maccari, Luigi Magni. *Foto.:* Carlo Di Palma. *Mont.:* Sergio Montanari. *Scenog. e cost.:* Luca Sabatelli.

Int.: Monica Vitti (Sabina), Enrico Maria Salerno (Gianni), Renzo Giovampietro e Franco Balducci (gli automobilisti).

Ep. **Fata Armenia:** *Reg.:* Mario Monicelli. *Sogg.:* Tonino Guerra, Giorgio Salvioni. *Sceneg.:* Suso Cecchi D'Amico. *Foto.:* Dario Di Palma. *Mont.:* Ruggero Mastroianni. *Scenog. e cost.:* Piero Gherardi.

Int.: Claudia Cardinale (Armenia), Gastone Moschin (il dottor Aldini), Jole Fierro (l'infermiera del dottor Aldini), Corrado Olmi (l'amico del dottor Aldini).

Ep. **Fata Elena:** *Reg.:* Mauro Bolognini. *Sogg. e sceneg.:* Rodolfo Sonogo. *Foto.:* Leonida Barboni. *Mont.:* Nino Barogli. *Scenog. e cost.:* Pier Luigi Pizzi.

Int.: Raquel Welch (Elena), Jean Sorel (Luigi), Clothilde Sakharoff (la governante), Massimo Fornari (Alberto).

Ep. **Fata Marta:** *Reg.:* Antonio Pietrangeli. *Sogg. e sceneg.:* Rodolfo Sonogo. *Foto.:* Armando Nannuzzi. *Mont.:* Franco Fraticelli. *Scenog. e cost.:* Mario Chiari.

Int.: Capucine (Marta), Alberto Sordi (Giovanni), Olga Villi (la contessa Rattazzi), Anthony Steel (il professore).

FERROVIERE, IL (1955)

Reg.: Pietro Germi. *Sogg.:* Alfredo Giannetti. *Sceneg.:* Pietro Germi, Alfredo Giannetti, Luciano Vincenzoni. *Foto.:* Leonida Barboni. *Mus.:* Carlo Rustichelli. *Mont.:* Dolores Tamburini. *Scenog.:* Carlo Egidi. *Prod.:* Carlo Ponti per Enic.

Int.: Pietro Germi (Andrea Marcocci), Luisa Della Noce (Sara Marcocci), Sylva Koscina (Giulia Marcocci), Edoardo Nevola (Sandro Marcocci), Renato Speciali (Marcello Marcocci), Saro Urzì (Gigi Liverani).

FINESTRA SUL LUNA PARK, LA (1957)

Reg.: Luigi Comencini. *Sogg. e sceneg.:* Suso Cecchi D'Amico, Luigi Comencini, Luciano Martino. *Foto.:* Armando Nannuzzi. *Mus.:* Alessandro Cicognini. *Mont.:* Nino Baragli. *Scenog.:* Peck G. Avolio. *Cost.:* Adriana Berselli. *Prod.:* Antonio Cervi per Noria Film.

Int.: Giulia Rubini (Ada), Gastone Renzelli (Aldo), Pierre Trabaud (Righetto), Gisella Mancinotti (Antonietta), Luigi Russo (Spartaco).

GRAZIE ZIA (1968)

Reg.: Salvatore Samperi. *Sogg.:* Salvatore Samperi. *Sceneg.:* Salvatore Samperi, Sergio Bazzini. *Foto.:* Aldo Scavarda. *Mus.:* Ennio Morricone. *Mont.:* Alessandro Giselli [Silvano Agosti]. *Scenog. e cost.:* Giorgio Mecchia Medalena. *Prod.:* Enzo Doria per Roria G. Film.

Int.: Lou Castel (Alvise), Lisa Gastoni (Lea), Gabriele Ferzetti (Stefano), Luisa De Santis (Nicoletta), Massimo Sarchielli (Massimo).

HAREM, L' (1967)

Reg.: Marco Ferreri. *Sogg.:* Marco Ferreri, Rafael Azcona, Ugo Moretti. *Sceneg.:* Marco Ferreri. *Foto.:* Luigi Kuveiller. *Mus.:* Ennio Morricone. *Mont.:* Enzo Micarelli. *Scenog. e cost.:* Pier Luigi Pizzi. *Prod.:* Alfonso Sansone e Enrico Chroschicki per Sancto International (Roma), Paris Cannes Production (Parigi).

Int.: Carroll Baker (Margherita), Gastone Moschin (Gianni), Renato Salvatori (Gaetano), William Berger (Mario), Michel Le Royer (Mike).

IO LA CONOSCEVO BENE (1965)

Reg.: Antonio Pietrangeli. *Sogg. e sceneg.:* Antonio Pietrangeli, Ruggero Maccari, Ettore Scola. *Foto.:* Armando Nannuzzi. *Mus.:* Piero Piccioni. *Mont.:* Franco Fraticelli. *Scenog. e cost.:* Maurizio Chiari. *Prod.:* Ultra Film (Roma), Le Film du Siècle (Parigi), Roxy Film (Monaco).

Int.: Stefania Sandrelli (Adriana Astorelli), Ugo Tognazzi (Gigi Baggini), Nino Manfredi (Cianfanna), Enrico Maria Salerno (Roberto), Robert Hoffmann (Antonio Marais).

MALEDETTO IMBROGLIO, UN (1959)

Reg.: Pietro Germi. *Sogg.:* dal romanzo «Quer pasticciaccio brutto de via Merulana» di Carlo Emilio Gadda. *Sceneg.:* Alfredo Giannetti, Ennio De Concini, Pietro Germi. *Foto.:* Leonida Barboni. *Mus.:* Carlo Rustichelli. *Mont.:* Roberto Cinquini. *Scenog.:* Carlo Egidi. *Prod.:* Giuseppe Amato per Riama Film.

Int.: Pietro Germi (il commissario Ingravallo), Claudia Cardinale (Assuntina), Franco Fabrizi (Valdarena), Cristina Gajoni (Virginia), Claudio Gora (Remo Banducci).

MANI SULLA CITTÀ, LE (1963)

Reg.: Francesco Rosi. *Sogg.:* Francesco Rosi, Raffaele La Capria. *Sceneg.:* Francesco Rosi, Raffaele La Capria, Enzo Provenzale, Enzo Forcella. *Foto.:* Gianni Di Venanzo. *Mus.:* Piero Piccioni. *Mont.:* Mario Serandrei. *Scenog.:* Sergio Canevari. *Cost.:* Marilù Carteny. *Prod.:* Lionello Santi per Galatea Film.

Int.: Rod Steiger (Edoardo Nottola), Salvo Randone (il professor De Angelis), Guido Alberti (Maglione), Angelo D'Alessandro (Balsamo), Carlo Fermariello (De Vita).

MARITO, IL (1958)

Reg.: Nanni Loy, Gianni Puccini. *Sogg.:* Rodolfo Sonego, Alberto Sordi. *Sceneg.:* Nanni Loy, Gianni Puccini, Rodolfo Sonego, Alberto Sordi, Ruggero Maccari, Ettore Scola. *Foto.:* Roberto Gerardi. *Mus.:* Carlo Innocenzi. *Mont.:* Gabriele Varriale. *Scenog.:* Flavio Mogherini. *Prod.:* Felice Zappulla per Fortunaria Film (Roma), Chamartin Film (Madrid).

Int.: Alberto Sordi (Alberto), Aurora Bautista (Elena), Luigi Tosi (Ernesto), Alberto De Amicis (Aurelio), Carlo Ninchi (il monsignore).

MATRIMONIO ALL'ITALIANA (1964)

Reg.: Vittorio De Sica. *Sogg.:* dalla commedia «Filumena Marturano» di Eduardo De Filippo. *Sceneg.:* Renato Castellani, Tonino Guerra, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi. *Foto.:* Roberto Gerardi. *Mus.:* Armando Trovajoli. *Mont.:* Adriana Novelli. *Scenog.:* Carlo Egidi. *Cost.:* Vera Marzot. *Prod.:* Carlo Ponti per la Compagnia Cinematografica Champion (Roma), Les Films Concordia (Parigi)

Int.: Sophia Loren (Filumena Marturano), Marcello Mastroianni (Domenico Soriano), Aldo Puglisi (Alfredo), Tecla Scarano (Rosalia), Marilù Tolo (Diana), Vito Morricone (Riccardo).

MATTATORE, IL (1960)

Reg.: Dino Risi. *Sogg.:* da un racconto di Age e Scarpelli su spunto di Sergio Pugliese. *Sceneg.:* Sandro Continenza, Ruggero Maccari, Ettore Scola. *Foto.:* Massimo Dallamano. *Mus.:* Pippo Barzizza. *Mont.:* Eraldo Da Roma. *Scenog.:* Giorgio Giovannini. *Cost.:* Marisa D'Andrea, Romolo Martino. *Prod.:* Mario Cecchi Gori per Maxima Film, Cei-Incom. Società generale Cin.ca.

Int.: Vittorio Gassman (Gerardo Latini), Anna Maria Ferrero (Annalisa Rauseo), Dorian Gray (Elena), Peppino De Filippo (Chinotto), Mario Carotenuto (Lallo Cortina).

MIRACOLO A MILANO (1951)

Reg.: Vittorio De Sica. *Sogg.:* Cesare Zavattini dal suo romanzo «Totò il buono». *Sceneg.:* Cesare Zavattini, Vittorio De Sica, Adolfo Franci, Suso Cecchi D'Amico, Mario Chiari. *Foto.:* G.R. Aldo [Aldo Graziati]. *Mus.:* Alessandro Cicognini. *Mont.:* Eraldo Da Roma. *Scenog.:* Guido Fiorini. *Cost.:* Aldo Chiari. *Prod.:* Vittorio De Sica per P.D.S. (Produzioni De Sica), E.N.I.C.

Int.: Francesco Molisano (Totò), Emma Grammatica (Lolotta), Paolo Stoppa (Rappi), Guglielmo Barnabò (Mobbì), Brunella Bovo (Edvige).

MOSTRI, I (1963)

Reg.: Dino Risi. *Sogg. e sceneg.:* Age e Scarpelli, Elio Petri, Dino Risi, Ettore Scola, Ruggero Maccari. *Foto.:* Alfio Contini. *Mus.:* Armando Trovajoli. *Mont.:* Maurizio Lucidi. *Scenog. e cost.:* Ugo Pericoli. *Prod.:* Mario Cecchi Gori per Fair Film, Incei Film, Montflour Film (Roma), Dicifrance (Parigi).

Int.: Ugo Tognazzi, Vittorio Gassman, Ricky Tognazzi (Paoletto), Franco Castellani (Giulio Francusi), Lando Buzzanca (il marito tradito).

NOTTI DI CABIRIA, LE (1957)

Reg.: Federico Fellini. *Sogg.:* Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli. *Sceneg.:* Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Pier Paolo Pasolini. *Foto.:* Aldo Tonti. *Mont.:* Leo Catozzo. *Scenog. e cost.:* Piero Gherardi. *Prod.:* Dino De Laurentiis Cin.ca (Roma), Les Films Marceau (Parigi).

Int.: Giulietta Masina (Mario 'Cabiria' Ceccarelli), François Périer (Oscar D'Onofrio), Franca Marzi (Wanda), Dorian Gray (Jessy), Amedeo Nazzari (Alberto Lazzari).

OGGI, DOMANI, DOPODOMANI (1965)

Reg.: Marco Ferreri, Eduardo De Filippo, Luciano Salce. *Prod.:* Carlo Ponti per la Compagnia Cin.ca Champion (Roma), Les Films Concordia (Parigi).

Ep. **L'uomo dei cinque palloni:** *Reg.:* Marco Ferreri. *Sogg. e sceneg.:* Marco Ferreri, Rafael Azcona. *Foto.:* Aldo Tonti. *Mus.:* Teo Uselli. *Mont.:* Renzo Lucidi. *Scenog.:* Carlo Egidi. *Cost.:* Luciana Marinucci.

Int.: Marcello Mastroianni (Mario), Catherine Spaak (Giovanna), Ugo Tognazzi (il proprietario dell'auto), William Berger (Benny).

Ep. **L'ora di punta:** *Reg.:* Eduardo De Filippo. *Sogg.:* dall'atto unico di Eduardo De Filippo «Pericolosamente». *Sceneg.:* Eduardo De Filippo, Isabella Quarantotti. *Foto.:* Mario Montuori. *Mus.:* Nino Rota. *Mont.:* Adriana Novelli. *Scenog.:* Ferdinando Scarfiotti.

Int.: Marcello Mastroianni (Michele), Virna Lisi (Dorothea), Luciano Salce (Arturo).

Ep. **La moglie bionda:** *Reg.:* Luciano Salce. *Sogg.:* Goffredo Parise. *Sceneg.:* Castellano e Pipolo, Luciano Salce. *Foto.:* Gianni Di Venanzo. *Mus.:* Luis Enriquez Bacalov. *Mont.:* Marcello Malvestito. *Scenog.:* Luigi Scaccianoce. *Cost.:* Cesare Rovatti.

Int.: Marcello Mastroianni (Michele), Pamela Tiffin (Pepita), Lelio Luttazzi (l'amico di Michele), Raimondo Vinello (il commissario).

OLIMPIADI DEI MARITI, LE (1960)

Reg.: Giorgio Bianchi. *Sogg.:* Vittorio Metz, Roberto Gianviti. *Sceneg.:* Vittorio Metz, Roberto Gianviti, Italo De Tuddo. *Foto.:* Alvaro Mancori. *Mus.:* Carlo Rustichelli. *Mont.:* Dolores Tamburini. *Scenog.:* Antonio Visone. *Cost.:* Luciana Marinucci. *Prod.:* Dario Sabatello per D.S. Produzione Film, Serena Film.

Int.: Ugo Tognazzi (Ugo Bitetti), Raimondo Vinello (Raimondo Pasotti), Delia Scala (Delia), Sandra Mondaini (Sandra), Gino Cervi (il direttore del giornale).

PANE, AMORE E FANTASIA (1953)

Reg.: Luigi Comencini. *Sogg.:* Ettore Maria Margadonna. *Sceneg.:* Ettore Maria Margadonna, Luigi Comencini. *Foto.:* Arturo Gallea. *Mus.:* Alessandro Cicognini. *Mont.:* Mario Serandrei. *Scenog.:* Gastone Medin. *Prod.:* Marcello Girosi per Titanus.

Int.: Vittorio De Sica (il maresciallo Antonio Carotenuto), Gina Lollobrigida (Maria De Ritis), Roberto Risso (il carabiniere Pietro Stelluti), Marisa Merlini (Annarella Mirziano), Tina Pica (Caramella), Memmo Carotenuto (il carabiniere Sirio Baiocchi).

PAPPAGALLI, I (1956)

Reg.: Bruno Paolinelli. *Sogg.:* dal racconto omonimo di Bruno Paolinelli. *Sceneg.:* Ruggero Maccari, Ettore Scola, Aldo Fabrizi, Peppino De Filippo, Bruno Paolinelli. *Foto.:* Arturo Gallea. *Mus.:* Carlo Innocenzi. *Mont.:* Nella Nannuzzi. *Scenog.:* Flavio Mogherini. *Prod.:* Armando Cataldi per Vulcania Film.

Int.: Aldo Fabrizi (Antonio, il portinaio), Alberto Sordi (il dottor Alberto Tanzi), Peppino De Filippo (Beppi), Maria Fiore (Caterina), Maria Pia Casilio (Fulvia).

PECCATO CHE SIA UNA CANAGLIA (1954)

Reg.: Alessandro Blasetti. *Sogg.:* da una novella di Alberto Moravia. *Sceneg.:* Suso Cecchi D'Amico, Alessandro Continenza, Ennio Flaiano. *Foto.:* Aldo Giordani. *Mus.:* Alessandro Cicognini. *Mont.:* Mario Serandrei. *Scenog.:* Mario Chiari. *Cost.:* Maria De Matteis. *Prod.:* Gianni Hecht Lucari per Documento Film.

Int.: Marcello Mastroianni (Paolo), Sophia Loren (Lina), Vittorio De Sica (Vittorio Stroppiani), Umberto Menati (Michele), Margherita Bagni (Elsa).

PICCOLA POSTA (1955)

Reg.: Steno [Stefano Vanzina]. *Sogg. e sceneg.:* Steno [Stefano Vanzina], Lucio Fulci, Sandro Continenza. *Foto.:* Tonino Delli Colli. *Mus.:* Raffaele Gervasio. *Mont.:* Giuliana Attenni. *Scenog.:* Gastone Carsetti. *Cost.:* Giovanna Natili. *Prod.:* Sandro Pallavicini per Incom.

Int.: Franca Valeri (Lady Eva), Alberto Sordi (Rodolfo Vanzino), Sergio Raimondi (Giorgio Cappelli), Anna Maria Pancani (Franchina), Nanda Primavera (la madre di Lady Eva).

POVERI MA BELLI (1956)

Reg.: Dino Risi. *Sogg.:* Dino Risi. *Sceneg.:* Dino Risi, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa. *Foto.:* Tonino Delli Colli. *Mus.:* Piero Morgan [Piero Piccioni], Giorgio Fabor. *Mont.:* Mario Serandrei. *Scenog.:* Piero Filippone. *Cost.:* Beni Montresor. *Prod.:* Silvio Clementelli per Titanus.

Int.: Marisa Allasio (Giovanna), Maurizio Arena (Romolo), Renato Salvatori (Salvatore), Alessandra Panaro (Annamaria), Lorella De Luca (Marisa), Memmo Carotenuto (il tranviere).

PUGNI IN TASCA, I (1965)

Reg.: Marco Bellocchio. *Sogg. e sceneg.:* Marco Bellocchio. *Foto.:* Alberto Marrama. *Mus.:* Ennio Morricone. *Mont.:* Aurelio Mangiarotti [Silvano Agosti]. *Scenog.:* Gisella

Longo. *Cost.*: Rosa Sala. *Prod.*: Enzo Doria per Doria Cin.ca.
Int.: Lou Castel (Alessandro), Paola Pitagora (Giulia), Marino Masè (Augusto), Liliana Gerace (la madre), Pierluigi Troglio (Leone).

RAGAZZA DEL PALIO, LA (1957)

Reg.: Luigi Zampa. *Sogg.*: dal romanzo omonimo di Raffaello Giannelli. *Sceneg.*: Michael Pertwee, Ennio De Concini, Liana Ferri, Luigi Zampa, Piero Pierotti, Giovanna Soria, Luciano Martino, Giuseppe Gironda. *Foto.*: Giuseppe Rotunno. *Mus.*: Renzo Rossellini. *Mont.*: Eraldo Da Roma. *Scenog.*: Alberto Boccianti. *Cost.*: Veniero Colasanti. *Prod.*: Maleno Malenotti per GE-SI Cin.ca, Olimpo Cin.ca.
Int.: Vittorio Gassman (Piero di Montalcino), Diana Dors (Diana Dixon), Franca Valeri (la contessa Bernardi), Bruce Cabot (Mike), Tina Lattanzi (la madre di Piero).

RAGAZZE DI PIAZZA DI SPAGNA, LE (1952)

Reg.: Luciano Emmer. *Sogg. e sceneg.*: Sergio Amidei. *Foto.*: Rodolfo Lombardi. *Mus.*: Carlo Innocenzi. *Mont.*: Jolanda Benvenuti. *Scenog.*: Mario Garbuglia. *Prod.*: Rudy Solmson per Astoria Film.
Int.: Lucia Bosè (Marisa), Cosetta Greco (Elena), Liliana Bonfatti (Lucia), Renato Salvatori (Augusto) Marcello Mastroianni (Marcello Sartori), Ave Ninchi (la madre di Marisa), Leda Gloria (la madre di Elena).

**RIUSCIRANNO I NOSTRI EROI A RITROVARE L'AMICO
MISTERIOSAMENTE SCOMPARSO IN AFRICA? (1968)**

Reg.: Ettore Scola. *Sogg. e sceneg.*: Age e Scarpelli, Ettore Scola. *Foto.*: Claudio Cirillo. *Mus.*: Armando Trovajoli. *Mont.*: Franco Arcalli. *Scenog.*: Gianni Polidori. *Cost.*: Bruna Parmesan. *Prod.*: Gianni Hecht Lucari per Documento film.
Int.: Alberto Sordi (Fausto Di Salvio), Bernard Blier (Umberto Palmarini), Nino Manfredi (Oreste Sabatini), Franca Bettoia (Rita Di Salvio), Giuliana Lojodice (Marisa Sabatini).

ROCCO E I SUOI FRATELLI (1960)

Reg.: Luchino Visconti. *Sogg.*: Luchino Visconti, Vasco Pratolini, Suso Cecchi D'Amico ispirato ai racconti della raccolta «Il ponte della Ghisolfa» di Giovanni Testori. *Sceneg.*: Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli. *Foto.*: Giuseppe Rotunno. *Mus.*: Nino Rota. *Mont.*: Mario Serandrei. *Scenog.*: Mario Garbuglia. *Cost.*: Piero Tosi. *Prod.*: Goffredo Lombardo per Titanus.
Int.: Alain Delon (Rocco), Renato Salvatori (Simone), Annie Girardot (Nadia), Katina Paxinou (Rosaria), Claudia Cardinale (Ginetta).

SCAPOLO, LO (1955)

Reg.: Antonio Pietrangeli. *Sogg.*: Antonio Pietrangeli. *Sceneg.*: Alessandro Continenza, Ruggero Maccari, Ettore Scola, Antonio Pietrangeli. *Foto.*: Gianni Di Venanzo. *Mus.*: Angelo Francesco Lavagnino. *Mont.*: Eraldo Da Roma. *Scenog.*: Ugo Bloettler. *Cost.*: Giuliano Papi. *Prod.*: Maurice Ergas per Film Costellazione (Roma), Les Films Agu (Madrid).
Int.: Alberto Sordi (Paolo Anselmi), Madeleine Fischer (Carla Alberini), Sandra Milo (Gabriella, la hostess), Nino Manfredi (Peppino), Giovanni Cimara (Mario), Alberto De Amicis (Antonio).

SCEICCO BIANCO, LO (1951)

Reg.: Federico Fellini. *Sogg.*: Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Tullio Pinelli. *Sceneg.*: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano. *Foto.*: Arturo Gallea. *Mus.*: Nino Rota. *Mont.*: Rolando Benedetti. *Scenog.*: (Raffaele) Tolfo. *Prod.*: Luigi Rovere per la

P.D.C..

Int.: Alberto Sordi (Fernando Rivoli), Brunella Bovo (Wanda Giardino Cavalli), Leopoldo Trieste (Ivan Cavalli), Giulietta Masina (Cabiria), Lilia Landi (Felga).

SEME DELL'UOMO, IL (1969)

Reg.: Marco Ferreri. *Sogg.*: Marco Ferreri. *Sceneg.*: Marco Ferreri, Sergio Bazzini. *Foto.*: Mario Vulpiani. *Mus.*: Teo Uselli. *Mont.*: Enzo Micarelli. *Scenog.*: Luciana Vedovelli Levi. *Cost.*: Lina Nerli Taviani. *Prod.*: Polifilm.

Int.: Anne Wiazemsky (Dora), Marco Margine (Cino), Annie Girardot (l'ospite straniera), Maria Teresa Piaggio, Rada Rassimov.

SIAMO TUTTI INQUILINI (1953)

Reg.: Mario Mattoli. *Sogg.*: Vittorio Calvino, Ruggero Maccari. *Sceneg.*: Vittorio Calvino, Ruggero Maccari. *Foto.*: Marco Scarpelli. *Mus.*: T. Saltina. *Mont.*: Giuliana Attenni. *Scenog.*: Alberto Boccianti. *Prod.*: Gianni Hecth Lucari per Documento Film.

Int.: Aldo Fabrizi (Augusto, il portinaio), Anna Maria Ferrero (Anna Perrini), Peppino De Filippo (Antonio Scognamiglio), Enrico Viarisio (Sassi).

SORPASSO, IL (1962)

Reg.: Dino Risi. *Sogg. e sceneg.*: Dino Risi, Ettore Scola, Ruggero Maccari. *Foto.*: Alfio Contini. *Mus.*: Riz Ortolani. *Mont.*: Maurizio Lucidi. *Scenog. e cost.*: Ugo Pericoli. *Prod.*: Mario Cecchi Gori per Fair Film, Incei film, Sanro Film.

Int.: Vittorio Gassman (Bruno Cortona), Jean-Louis Trintignant (Roberto Mariani), Catherine Spaak (Lilly Cortona), Claudio Gora (Bibi), Luciana Angiolillo (la moglie di Bruno).

SUCCESSO, IL (1963)

Reg.: Mauro Morassi, Dino Risi. *Sogg. e sceneg.*: Ettore Scola, Ruggero Maccari. *Foto.*: Alessandro D'Eva. *Mus.*: Ennio Morricone. *Mont.*: Maurizio Lucidi. *Scenog. e cost.*: Ugo Pericoli. *Prod.*: Mario Cecchi Gori per Fair Film, Incei film, Montflour Film (Roma), Cinetel (Parigi).

Int.: Vittorio Gassman (Giulio Ceriani), Anouk Aimée (Laura), Jean-Louis Trintignant (Sergio), Cristina Gaioni (Maria), Riccardo Garrone (il seduttore di Laura).

TETTO, IL (1956)

Reg.: Vittorio De Sica. *Sogg. e sceneg.*: Cesare Zavattini. *Foto.*: Carlo Montuori. *Mus.*: Alessandro Cicognini. *Mont.*: Eraldo Da Roma. *Scenog.*: Gastone Medin. *Cost.*: Fabrizio Carafa. *Prod.*: Vittorio De Sica.

Int.: Gabriella Pallotta (Luisa Pilon), Giorgio Listuzzi (Natale Pilon), Gastone Renzelli (Cesare), Angelo Bigini (Luigi), Maria Di Rollo (Gina).

TI HO SPOSATO PER ALLEGRIA (1967)

Reg.: Luciano Salce. *Sogg.*: dalla commedia omonima di Natalia Ginzburg. *Sceneg.*: Sandro Continenza, Natalia Ginzburg, Luciano Salce. *Foto.*: Carlo Di Palma. *Mus.*: Piero Piccioni. *Mont.*: Marcello Malvestito. *Scenog.*: Piero Poletto. *Cost.*: Luca Sabatelli. *Prod.*: Mario Cecchi Gori per Fair Film.

Int.: Monica Vitti (Giuliana), Giorgio Albertazzi (Pietro), Maria Grazia Buccella (Vittoria), Anna Saia (Topazia), Italia Marchesini (la madre di Pietro).

TOTÒ CERCA CASA (1949)

Reg.: Mario Monicelli, Steno [Stefano Vanzina]. *Sogg.*: dalla commedia «Il custode» di M. Moscardello. *Sceneg.*: Vittorio Metz, Marcello Marchesi, Mario Monicelli, Steno [Stefano Vanzina], Sandro Continenza. *Foto.*: Giuseppe Caracciolo. *Mus.*: Carlo

Rustichelli. *Mont.*: Otello Colangeli. *Scenog.*: Carlo Egidi. *Cost.*: Anna Maria Fea. *Prod.*: Carlo Ponti per A.T.A. (Artisti Tecnici Associati).

Int.: Totò (Beniamino Lomacchio), Alda Mangini (Amalia), Lia Molfesi (Aida), Mario Gattari (il figlio), Aroldo Tieri (Checchino).

TOTÒ LASCIA O RADDOPPIA? (1956)

Reg.: Camillo Mastrocinque. *Sogg. e sceneg.*: Vittorio Metz, Marcello Marchesi, con la collaborazione (non accreditata) di Age e Scarpelli. *Foto.*: Mario Fioretti. *Mus.*: Lelio Luttazzi. *Mont.*: Roberto Cinquini. *Scenog.*: Saverio D'Eugenio. *Cost.*: Orietta Nasalli Rocca. *Prod.*: Ermanno Donati e Luigi Carpentieri per Athena Cin.ca, Titanus.

Int.: Totò (Duca Gagliardo della Forcoletta), Mike Buongiorno (se stesso), Carlo Croccolo (Camillo), Dorian Gray (Ellen), Valeria Moriconi (Elsa Marini), Bruce Cabot (Nick Molise).

TRE STORIE PROIBITE (1951)

Reg.: Augusto Genina. *Sogg.*: Vitaliano Brancati, Augusto Genina e (per il terzo episodio) Sandro de Feo, Ivo Perilli. *Sceneg.*: Vitaliano Brancati, Sandro de Feo, Augusto Genina, Nino Maccari, Ercole Patti, Ivo Perilli. *Foto.*: G.R. Aldo [Aldo Graziati]. *Mus.*: Antonio Veretti. *Mont.*: Giancarlo Cappelli. *Scenog.*: Oreste Gargano. *Prod.*: Renato e Vittorio Bassoli per Electra Film.

Int.: 1° ep.: Lia Amanda (Renata), Isa Pola (la madre di Renata), Bruno Vecchi (il padre di Renata), Gabriele Ferzetti (il commissario Borsani); 2° ep.: Antonella Lualdi (Anna Maria), Isa Querio (la madre di Anna Maria), Mariolina Bovo (Mimma), Enrico Luzi (Tommaso); 3° ep.: Eleonora Rossi Drago (Gianna), Marcello Rovena (la madre di Gianna), Gino Cervi (il padre di Gianna), Frank Latimore (Walter).

UMBERTO D. (1951)

Reg.: Vittorio De Sica. *Sogg. e sceneg.*: Cesare Zavattini. *Foto.*: G.R. Aldo [Aldo Graziati]. *Mus.*: Alessandro Cicognini. *Mont.*: Eraldo Da Roma. *Scenog.*: Virgilio Marchi. *Prod.*: Giuseppe Amato per Rizzoli Film, Vittorio De Sica.

Int.: Carlo Battisti (Umberto Domenico Ferrari), Maria Pia Casilio (Maria, la servetta), Lina Gennai (Antonia, la padrona di casa), Memmo Carotenuto (il degente all'ospedale), Alberto Albani Barbieri (l'amico di Antonia).

UOMO DI PAGLIA, L' (1957)

Reg.: Pietro Germi. *Sogg.*: Pietro Germi, Alfredo Giannetti. *Sceneg.*: Pietro Germi, Alfredo Giannetti, Piero De Bernardi, Leo Benvenuti. *Foto.*: Leonida Barboni. *Mus.*: Carlo Rustichelli. *Mont.*: Dolores Tamburini. *Scenog.*: Carlo Egidi. *Prod.*: Franco Cristaldi per Vides Cin.ca.

Int.: Pietro Germi (Andrea), Franca Bettoia (Rita), Luisa Della Noce (Luisa), Edoardo Gattari (Giulio), Saro Urzì (Beppe).

VEDOVO, IL (1959)

Reg.: Dino Risi. *Sogg.*: Rodolfo Sonego, Fabio Carpi, Dino Risi. *Sceneg.*: Rodolfo Sonego, Fabio Carpi, Dino Risi, Sandro Continenza, Dino Verde. *Foto.*: Luciano Trasatti. *Mus.*: Armando Trovajoli. *Mont.*: Alberto Gallitti. *Scenog.*: Piero Filippone. *Cost.*: Gaia Romanini. *Prod.*: Edgardo Cortese e Elio Scardamaglia per Paneuropa Cin.ca.

Int.: Alberto Sordi (Alberto Nardi), Franca Valeri (Elvira Almiraghi), Livio Lorenzon (Stucchi), Nando Bruno (lo zio di Alberto), Ruggero Marchi (Carlo Fenoglio).

VIGILE, IL (1960)

Reg.: Luigi Zampa. *Sogg.*: Rodolfo Sonego. *Sceneg.*: Luigi Zampa, Rodolfo Sonego, Ugo Guerra. *Foto.*: Leonida Barboni. *Mus.*: Piero Umiliani. *Mont.*: Otello Colangeli. *Scenog.*:

Flavio Mogherini. *Cost.:* Vera Marzot. *Prod.:* Guido Giambartolomei per Royal Film.
Int.: Alberto Sordi (Otello Celletti), Vittorio De Sica (il sindaco), Mara Berni (l'amante del sindaco), Marisa Merlini (Amalia Celletti), Nando Bruno (il cognato).

VITA DIFFICILE, UNA (1961)

Reg.: Dino Risi. *Sogg. e scenog.:* Rodolfo Sonogo. *Foto.:* Leonida Barboni. *Mus.:* Carlo Savina. *Mont.:* Tatiana Casini. *Scenog.:* Mario Scisi. *Cost.:* Lucia Mirisola. *Prod.:* Dino De Laurentiis Cin.ca.

Int.: Alberto Sordi (Silvio Magnozzi), Lea Massari (Elena Pavinato), Franco Fabrizi (Franco Simonini), Lina Volonghi (Amelia Pavinato), Claudio Gora (il commendator Bracci).

Bibliografia

Storia culturale e cultura visuale

- AA. VV., *Italia moderna. 1939-1960. Guerra, dopoguerra, ricostruzione, decollo*, vol. III, Electa, Milano, 1984
- AA. VV., *Italia moderna. 1960-1980. La difficile democrazia*, vol. IV, Electa, Milano, 1985.
- AA. VV., *Mass Culture: The Popular Art in America*, The Free Press, New York and Collier-Macmillan, London, 1957.
- ANDALL Jacqueline e SARTI Raffaella (a cura di), *Servizio domestico, migrazioni e identità di genere in Italia dall'Ottocento a oggi*, fascicolo monografico di «Polis. Ricerche e studi su società e politica in Italia», n° 1, 2004.
- ARIÈS Philippe et DUBY Geroges, *Histoire de la vie privée. V. De la Première Guerre mondiale à nos jours*, Editions du Seuil, Paris, 1987 [trad. it. di Paolo Russo, *La vita privata. Il Novecento*, Laterza, Roma e Bari, 1988].
- ARRU Angiolina, CAGLIOTTI Daniela Luigia e RAMELLA Franco (a cura di), *Donne e uomini migranti. Storie e geografie tra breve e lunga distanza*, Donzelli, Roma, 2008.
- BARILLI, Renato, *Culturologia e fenomenologia degli stili*, Il Mulino, Bologna, 1982.
- BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris, 1973 [trad. it. di Lidia Lonzi, *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino, 1975].
- BARTHES Roland, *Le degré zero de l'écriture suivi de Elements de sémiologie*, Gonthier, Paris, 1965 [trad. it. a cura di Andrea Bonomi, *Elementi di semiologia: linguistica e scienza delle significazioni*, Einaudi, Torino, 1966].
- BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Denoël, Paris, 1970 [trad. it. di Gustavo Gozzi e Piero Stefani, *La società dei consumi*, Il Mulino, Bologna, 1976].
- BAUDRILLARD Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris, 1976 [trad. it. di Girolamo Mancuso, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano, 1990].
- BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, Gallimard, Paris, 1968 [trad. it di Saverio Esposito, *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano, 1972].
- BAUDRILLARD Jean, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Éditions Gallimard, Paris 1972 [trad. it di Mario Spinella, *Per una critica dell'economia politica del segno*, Mazzotta, Milano, 1974].
- BENJAMIN Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1955 [trad. it. di Enrico Filippini,

- L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000, 1 ed. 1966].
- BENJAMIN Walter, *Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt, 1955 [trad. it. a cura di Renato Solmi, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 1962 e 1995].
 - BHABHA Homi K., *The location of Culture*, Routledge, London and New York, 1994 [trad. it. di Antonio Perri, *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma, 2001].
 - BOURDIEU Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*, Editions du Seuil, Paris, 1972 et 2000 [trad. it. di Irene Maffi, *Per una teoria della pratica con Tre studi di etnologia cabila*, Raffaello Cortina, Milano, 2003].
 - BURGIN Victor, *In/different Spaces. Place and Memory in Visual Culture*, University of California Press, Los Angeles, 1996.
 - CEDERNA Antonio, *I vandali in casa*, Laterza, Roma e Bari, 1956 [riedizione a cura di Francesco Erbani, 2006]
 - CEDERNA Antonio, *Mirabilia Urbis: cronache romane, 1957-65*, Torino, Einaudi, 1965.
 - CESARONE Virgilio, *Per una fenomenologia dell'abitare. Il pensiero di Martin Heidegger come oikosophia*, Marietti, Milano, 2008.
 - CODELUPPI Marcello, *La vetrinizzazione sociale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.
 - CRAINZ Guido, *Il Paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Donzelli, Roma, 2003.
 - CRAINZ Guido, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta*, Donzelli, Roma, 1997.
 - CROW Thomas, *Modern Art in the Common Culture*, Yale University Press, New Haven and London, 1996.
 - DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Buchet-Chastel, Paris, 1967 [tra. it. di Paolo Salvadori e Fabio Vassarri, *La società dello spettacolo. Commentari sulla società dello spettacolo*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2008; 1 ed. Vallecchi, Firenze, 1979].
 - DEBORD Guy, *Commentaires à la société du spectacle*, Éditions Gérard Lebovici, Paris, 1988 [[tra. it. di Paolo Salvadori e Fabio Vassarri, *La società dello spettacolo. Commentari sulla società dello spettacolo*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2008].
 - DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien. 1 Arts de faire*, Gallimard, Paris, 1990 [trad. it. di Mario Baccianini, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma, 2001].
 - DE GAETANO Roberto (a cura di), *Trasparenza*, «Fata Morgana», n° 3, settembre-dicembre 2007, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2007.
 - DE GAETANO Roberto (a cura di), *Esperienza*, «Fata Morgana», n° 4, gennaio-aprile

2008, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2008.

- DE SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Payot, Lausanne et Paris, 1916 [trad. it. di Tullio De Mauro, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma e Bari, 2005].

- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975 [trad. it di Alcesti Tarchetti, *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*, Einaudi, Torino, 1976].

- FRIEDBERG Anne, *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, Berkeley, University of California Press, 1993.

- FRIEDBERG Anne, *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, MIT Press, Cambridge and London, 2006.

- FRYE Northrop, *Anatomy of Criticism, Four Essays*, Princeton University Press, Princeton, 1957 [trad. it. di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Einaudi, Torino, 1969].

- GADAMER Hans Georg, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Mohr, Tübingen, 1960 [trad. it. di Gianni Vattimo, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, 1983].

- GALIMBERTI Umberto, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano, 1989.

- GIARD Luce et MAYOL Pierre, *L'invention du quotidien. II. Habiter, cuisiner*, Gallimard, Paris, 1994.

- GINSBORG Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, vol. II, *Dal "miracolo economico" agli anni '80*, Einaudi, Torino, 1989.

- GOFFMAN Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, New York, 1959 [trad. it. di Margherita Ciacci, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna, 1969].

- GRESPI Barbara (a cura di), *Locus Solus. Memoria e immagini*, Bruno Mondadori, Milano, 2009.

- GUGLIELMINETTI Enrico, PERONE Ugo e TRANIELLO Francesco (a cura di), *Walter Benjamin: sogno e industria*, Celid, Torino, 1996.

- HEIDEGGER Martin, *Die Kunst eun der Raum*, St. Gallen, Erker Verlag, 1969 [trad it. a cura di Carlo Angelino, *L'arte e lo spazio*, Il Melangolo, Genova, 1979].

- HEIDEGGER Martin, *Platons Lehre von der Wahrheit, Brief über den Humanismus*, Bern, 1947 [trad. it. di Andrea Bixio e Gianni Vattimo, *La dottrina di Platone sulla verità. Lettera sull'umanesimo*, Società Editrice Internazionale, Torino, 1975].

- HEIDEGGER Martin, *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen, 1954 [trad it. a cura di Gianni Vattimo, *Saggi e Discorsi*, Mursia, Milano, 1976].

- KRACAUER Siegfried, *Das Ornament der Masse*, Suhrkamp, Frankfurt, 1963 [ed. it. a

- cura di Remo Bodei, *La massa come ornamento*, Prismi, Napoli, 1982].
- KRACAUER Siegfried, *From Caligari to Hitler. A psychological History of the german Film*, Princeton University Press, New York, 1947 [trad. it. di Giuliana Baracco e Carlo Doglio, *Cinema tedesco. Dal Gabinetto del dott. Caligari a Hitler*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1977, 1 ed. 1954].
 - KERN Stephen, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Harward University Press, Cambridge, 1983 [trad. it. di Barnaba Maj, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1988].
 - MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945 [trad. it. di Andrea Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano, 1965].
 - MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964 [trad. it. di Anna Sordini, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989].
 - MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964 [trad. it. di Andrea Bonomi, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 1969].
 - MORIN Edgar, *Le cinema ou L'homme imaginaire: essai d'anthropologie sociologique*, Les editions de minuit, Paris, 1956 [trad. it. di Gennaro Esposito, *Il cinema o l'uomo immaginario: saggio di antropologia sociologica*, Feltrinelli, Milano, 1982, 1. ed. Silva, 1962].
 - MORIN Edgar, *L'esprit du temps*, Grasset, Paris, 1962 [trad. it. di Giuseppe Guglielmi, *L'industria culturale. Saggio sulla cultura di massa*, Il Mulino, Bologna, 1963; ed. riveduta e aggiornata trad. di Andrea Carpi, *Lo spirito del tempo*, Meltemi, Roma, 2002].
 - MORIN Edgar, *La méthode IV. Les idées, leur habitat, leur vie, leurs mœurs, leur organisation*, Editions du Seuil, Paris, 1991 [trad. it. di Alessandro Serra, *Le idee: habitat, vita, organizzazione, usi e costumi*, Feltrinelli, Milano, 1993].
 - PACELLI Donatella e MARCHETTI Maria Cristina, *Tempo, spazio e società. La ridefinizione dell'esperienza collettiva*, Franco Angeli, Roma, 2007.
 - PETROSINO Silvano, *Babele. Architettura, filosofia e linguaggio di un delirio*, Il Melangolo, Genova, 2003.
 - PETROSINO Silvano, *Capovolgimenti. La casa non è una tana, l'economia non è il business*, Jaca Book, Milano, 2007.
 - PINOTTI Andrea e SOMAINI Antonio (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano 2009.
 - SAPELLI Giulio, *L'Italia inafferrabile. Conflitti, sviluppo, dissociazione dagli anni Cinquanta a oggi*, Marsilio, Venezia, 1989.
 - SYLOS LABINI Paolo, *Saggio sulle classi sociali*, Laterza, Roma e Bari, 1988.
 - TARPINO Antonella, *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Einaudi, Torino, 2008.

- VATTIMO Gianni, *La fine della modernità*, Garzanti, Milano, 1999 [1 ed. 1985].
- VATTIMO Gianni, *La società trasparente*, Garzanti, Milano, 1989.
- VENE', Gian Franco, *Vola colomba. Vita quotidiana degli italiani negli anni del dopoguerra: 1945-60*, Mondadori, Milano, 1992.

Teorie dello spazio e dell'abitare

- AA. VV., *Il progetto domestico. La casa dell'uomo archetipi e prototipi*, Electa, Milano, 1986.
- AA.VV., *Sémiotique de l'espace*, Denoël-Gonthier, Prais, 1979.
- AA.VV., *Spazio e comportamento*, Guida Editori, Napoli, 1974.
- AUGOYARD Jean-François, *Pas à pas. Essai sur le cheminement en milieu urbain*, Editions du Seuil, Paris, 1979 [trad. it. di Roberto Cincotta, *Passo passo*, Edizioni Lavoro, Roma, 1989].
- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1957 [trad. it di Ettore Catalano, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari, 1999].
- BACHELARD Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, Corti, Paris, 1965 [trad. it. di Mariella Citterio e Anna Chiara Peduzzi, *La terra e il riposo: le immagini dell'intimità*, Red, Como, 1994 e 2007].
- BALDINI Maria Rossella, *Il significato dell'abitare. Studio interdisciplinare per una nuova dimensione progettuale*, Alinea, Firenze, 1988.
- BENJAMIN David N. (edited by), *The Home: Words, Interpretations, Meanings, and Environments*, Avenbury, Aldershot, 1995.
- BENJAMIN Walter, *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, Frankfurt, 1982 [ed. it. a cura di Giorgio Agamben, *Parigi capitale del XIX secolo*, Einaudi, Torino, 1986; a cura di Enrico Ganni, *I "passages" di Parigi*, Einaudi, Torino, 2000].
- BENJAMIN Walter, *Einbahnstrasse*, Suhrkamp, Frankfurt, 1955 [ed. it. a cura di Giulio Schiavoni, *Strada a senso unico*, Einaudi, Torino, 2006, 1 ed. 1983].
- BENJAMIN Walter, *Stadtebilder*, Suhrkamp, Frankfurt, 1955 [ed. it. a cura di Enrico Ganni, *Immagini di città*, Einaudi, Torino, 2007, 1. ed. 1977].
- BRUNO Giuliana, *Atlas of Emotions. Journey in Art, Architecture and Film*, Verso, New York, 2002 [ed. it. a cura di Maria Nadotti, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano, 2006].
- BRUNO Giuliana, *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*, MIT Press, Cambridge and London, 2007 [trad. it. di Maria Nadotti, *Pubbliche intimità: Architettura*

e arti visive, Buno Mondadori, Milano, 2009].

- BRUNO Giuliana, *Streetwalking on a Ruined Map. Cultral Theory and the City Film of Elvira Notari*, Princeton University Press, Princeton, 1993 [ed. it. a cura di Mari Nadotti, *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, La tartaruga, Milano, 1995].

- BUSCH Akiko, *Geography of Home: Writings on Where We Live*, Princeton Architectural Press, New York, 1999.

- CATALDI Giancarlo (a cura di), *Le ragioni dell'abitare*, «Studi e documenti di architettura», n. 15, Alinea, Firenze, 1988.

- CIERAAD Irene (edited by), *At Home. An Anthropology of Domestic Space*, Syracuse, Syracuse University Press, Syracuse, 1999.

- COLOMINA Beatriz, BRENNAN Annmarie, KIM Jeannie (edited by), *Cold War Hothouses. Inventing Postwar Culture, from Cockpit to Playboy*, Princeton Architectural Press, New York, 2004.

- COLOMINA Beatriz, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, MIT Press, Cambridge, 1994.

- COLOMINA Beatriz (edited by), *Sexuality and Space*, Princeton Architectural Press, New York, 1993.

- COOPER MARCUS Claire, *House as a Mirror of Self: Exploring the Deeper Meanig of Home*, Comari Press, Berkeley, 1995.

- CORIGLIANO Emma, *Tempo spazio identità. No place like home*, Franco Angeli, Roma, 1991.

- CSIKSZENTMIHALYI Mihaly and ROCHBERG-HALTON Eugene, *The Meaning of Things: Domestic Symbols and the Self*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981.

- DUNCAN J. S. (edited by), *Housing and Identity*, Croom Helm, London, 1981.

- FOUCAULT Michel, *Des espaces autres* (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in «Architecture, Mouvement, Continuité», n°5, octobre 1984, pp. 46-49 [ed. it. a cura di Salvo Vaccaro, *Spazi altri: i luoghi delle eterotopie*, Mimesis, Milano, 2001].

- GAGLIANI Dianella e SALVATI Mariuccia (a cura di), *Donne e spazio nel processo di modernizzazione*, Clueb, Bologna, 1995.

- GASPARINI Alberto, *La casa ideale. Indagine sociologica sul problema dell'abitare umano*, Marsilio, Venezia, 1975.

- GASPARINI Alberto, *La sociologia degli spazi. Luoghi, città, società*, Carocci, Roma, 2000.

- GUIDUCCI Roberto, *Un mondo senza tetto*, Laterza, Roma e Bari, 1980.

- HAYDEN Dolores, *The Grand Domestic Revolution*, MIT Press, Cambridge and London, 1981.
- HEYNEN Hilde and BAYDAR Gülsüm, *Negotiating Domesticity: Spatial Constructions of Gender in Modern Architecture*, Routledge, London and New York, 2005.
- INGOLD Tim, *The Perception of the Environment. Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*, Routledge, London and New York, 2001.
- KING Peter, *Private Dwelling: Contemplating the Use of Housing*, Routledge, London and New York, 2004.
- LAMURE Claude, *Adaptation du logement à la vie familiale*, Eyrolles, Paris, 1976, [trad. it. a cura di Enzo Legnante, *Abitare e abitazione*, Franco Angeli, Milano, 1988].
- LEFEBVRE Henri, *La production de l'espace*, Anthropos, Paris, 1974 [trad. it. di Mirella Galletti, *La produzione dello spazio*, Mozzi, Milano 1976].
- LYNCH Kevin, *The Image of the City*, MIT Press, Cambridge and London, 1960 [ed. it. a cura di Paolo Ceccarelli, *L'immagine della città*, Marsilio, Venezia, 2001, 1. ed. 1964].
- McLUHAN Marshall, *Through the Vanishing Point: Space in Poetry and Painting*, Harper and Row, Philadelphia, 1968 [trad. it. di Francesca Gorjup Valente e Carla Plevano Pezzini, *Il punto di fuga: lo spazio in poesia e pittura*, SugarCo, Milano, 1988].
- MEYROWITZ Joshua, *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behaviour*, Oxford University Press, New York, 1985 [trad. it. di Nadia Gabi, *Oltre il senso del luogo. Come i media elettronici influenzano il comportamento sociale*, Baskerville, Bologna, 1993].
- MORLEY David, *Home Territories: Media, Mobility and Identity*, Routledge, London and New York, 2000.
- NORBERG-SCHULZ Christian, *Space & Architecture*, Studio Vista, London, 1971 [trad. it., *Esistenza, spazio e architettura*, Officina, Roma, 1975].
- NORBERG-SCHULZ Christian, *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Electa, Milano 1979.
- NORBERG-SCHULZ Christian, *L'abitare. L'insediamento, lo spazio urbano, la casa*, Electa, Milano, 1984.
- SARTI Raffaella, *Vita di casa. Abitare, mangiare e vestire nell'Europa moderna*, Laterza, Roma e Bari, 2003 [1 ed. 1999].
- REED Christopher (edited by), *Not at Home. The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*, Thames and Hudson, London, 1996.
- RICE Charles, *The Emergence of the Interior. Architecture, Modernity, Domesticity*, Routledge, London and New York, 2007.
- RILEY Terence, *The Un-Private House*, MoMA, New York, 1999.

- ROUX Simone, *La maison dans l'histoire*, Albin Michel, Paris, 1976 [trad. it. di Emira Bernieri, *La casa nella storia*, Editori Riuniti, Roma, 1982].
- RUBINO Gianfranco e PAGETTI Carlo (a cura di), *Dimore narrate. Spazio e immaginario nel romanzo contemporaneo*, Bulzoni, Roma, 1988.
- RYBCZYNSKI Witold, *Home. A Short History of an Idea*, Viking Penguin, New York, 1986 [trad. it. *La casa. Intimità, stile, benessere*, Rusconi, Milano, 1989].
- SEMERANI Luciano, *La casa: forme e ragioni dell'abitare*, Skira, Milano, 2008.
- SIMMEL Georg, *Die Grosstadte und das Geistesleben*, 1903, a cura di M. Landman e M. Susman, Kohler, Stuttgart, 1957 [ed. it. a cura di Paolo Jedlowski, *La metropoli e la vita dello spirito*, Armando, Roma, 1995].
- SOMAINI Antonio (a cura di), *Esperienza e rappresentazione dello spazio architettonico*, CUEM, Milano 2006.
- TOSI Antonio (a cura di), *Ideologie della casa. Contenuti e significati del discorso sull'abitare*, Franco Angeli, Milano, 1980.
- TUAN Yi-Fu, *Topophilia: A Study of Environmental Perceptions, Attitudes and Values*, Columbia University Press, New York, 1990.
- VIRILIO Paul, *Esthétique de la disparition*, Galilée, Paris, 1989 [trad. it. di Giustiniana Principe, *Estetica della sparizione*, Liguori, Napoli, 1992].
- VIRILIO Paul, *L'espace critique*, Christian Bourgois, Paris, 1984 [trad. it. di Maria Grazia Porcelli, *Lo spazio critico*, Dedalo, Bari, 1988].
- VITTA Maurizio, *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Einaudi, Torino, 2008.

Teorie e storia dell'architettura e del design

- AA. VV., *At the End of the Century: One Hundred Years of Architecture*, Harry N. Abrams, Los Angeles, 1998.
- AA. VV., *La casa abitata. Biennale degli interni di oggi*, Firenze, Azienda Autonoma del Turismo, 1965.
- AA.VV., *Lavorare in architettura. La cooperazione di abitazione*, La Biennale, Venezia, 1982.
- AA. VV., *Nuovi disegni per il mobile italiano*, Osservatore delle Arti Industriali, Milano, 1960.
- AA. VV., *Profilo Italia. Un certo stile Made in Italy*, Berenice, Milano, 1990.
- AGREST Diana, CONWAY Patricia, KANES WEISMAN Lesile (edited by), *The Sex*

- of Architecture*, Harry N. Abrams, New York, 1996.
- AMBASZ Emilio (edited by), *Italy: the New Domestic Landscape*, MoMA, New York e Centro Di, Firenze, 1972.
 - ARGAN Giulio Carlo, ASSUNTO Rosario, MUNARI Bruno, MENNA Filiberto, *Architettura e cultura di massa*, in «Op. cit.», n° 3 maggio 1965.
 - ARNHEIM Rudolf, *The Dynamics of Architectural Form*, Berkley, University of California Press, Los Angeles, London, 1977 [trad. it. di Maurizio Vitta, *La dinamica della forma architettonica*, Feltrinelli, Milano, 1981].
 - BAIRD Georges and JENCKS Charles (edited by), *Meaning in architecture*, Barrie & Rockliff London [trad. it., *Il significato in architettura*, Dedalo, Bari, 1974.
 - BARBARA, Anna, *Storie di architettura attraverso i sensi*, Bruno Mondadori, Milano, 2000.
 - BENEVOLO Leonardo, *L'architettura nell'Italia contemporanea. Ovvero il tramonto del paesaggio*, Laterza, Roma e Bari, 1998.
 - BENEVOLO Leonardo, *La casa dell'uomo*, Laterza, Roma e Bari, 1978.
 - BIANCHETTI Cristina, *La questione abitativa. Processi politici e attività rappresentative*, Franco Angeli, Milano, 1985.
 - BIANCHINO Gloria e QUINTAVALLE Arturo Carlo, *Moda: dalla fiaba al design. Italia 1951-1989*, De Agostini, Novara, 1989.
 - BIRAGHI Marco e DAMIANI Giovanni, *Le parole dell'architettura. Un'antologia di testi teorici e critici: 1945-2000*, Einaudi, Torino, 2009.
 - BLAU Judit R., *Architects and Firms. A Sociological Perspective on Architectural Practice*, MIT Press, Cambridge and London, 1988.
 - BONISIEPE Guy, *Teoria e pratica del disegno industriale*, Feltrinelli, Milano, 1975.
 - BOSONI Giampiero, *La cultura dell'abitare. Il design in Italia, 1945-2001*, Skira, Milano, 2002.
 - BRANZI Andrea (a cura di), *Il design italiano 1964-2000*, Electa, Milano, 2008.
 - BRANZI Andrea, *Introduzione al design italiano. Una modernità incompleta*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2008.
 - CALABRESE Omar, *Il modello italiano. Le forme della creatività*, Skira, Milano, 1998.
 - CARUSO Luciano (a cura di), *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del Futurismo 1909-1944*, Coedizioni Spes-Salimbeni, Firenze, 1980.
 - CASARI Rossana, LORANDI Marco, PERSI Ugo, RODRIGUEZ AMAYA Fabio, *Testo letterario e immaginario architettonico*, Jaca Book, Milano, 1996.

- CHIGGIO Ennio Ludovico (a cura di), *La grande svolta. Anni Sessanta*, Skira, Milano, 2003.
- CIUCCI Giorgio e DAL CO Francesco, *Architettura italiana del 900. Atlante*, Electa, Milano, 1997.
- COLAIACOMO Paola (a cura di), *Fatto in Italia: la cultura del made in Italy (1960-2000)*, Meltemi, Roma, 2006.
- DE FUSCO Renato, *Architettura come mass medium*, in «L'architettura, cronache e storia» n° 4, 1965.
- DE FUSCO Renato, *Architettura come mass medium. Note per una semiologia architettonica*, Dedalo, Bari, 2005 [1 ed. 1967]
- DE FUSCO Renato e MOTTURA Giovanni, *Artisticità dei mass media*, in «Op. cit.» n° 8, gennaio 1967.
- DE FUSCO Renato, *Dentro e fuori l'architettura. Scritti brevi (1960-1990)*, Jaca Book, Milano, 1992.
- DE FUSCO Renato, *Made in Italy. Storia del design italiano*, Laterza, Roma e Bari, 2007.
- DE FUSCO Renato, *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Laterza, Roma e Bari, 1973.
- DE FUSCO Renato, *Storia dell'arredamento*, Utet, Torino, 1985.
- DE FUSCO Renato, *Storia del design*, Laterza, Roma e Bari, 1985.
- DE FUSCO Renato, *Trattato di architettura*, Laterza, Roma e Bari, 2001.
- DE SESSA Cesare, *Capire lo spazio architettonico. Studi di ermeneutica spaziale*, Officina Edizioni, Roma, 1990.
- DORFLES Gillo, *Il disegno industriale e la sua estetica*, Cappelli, Bologna, 1963.
- DORFLES Gillo, *Moda e modi*, Mazzotta, Milano, 1979.
- DORFLES Gillo, *Nuovi riti e nuovi miti*, Einaudi, Torino, 1965.
- DORFLES Gillo, *Simbolo, comunicazione, consumo*, Einaudi, Torino, 1962.
- FIORENTINI CAPITANI Aurora, *Moda italiana anni Cinquanta e Sessanta*, Cantini, Firenze, 1991.
- FORINO Imma, *L'interno nell'interno. Una fenomenologia dell'arredamento*, Alinea, Firenze, 2001.
- FOSSATI Paolo, *Il design in Italia 1945-1972*, Einaudi, Torino, 1972.

- GIAMBRUNO Mariacristina (a cura di), *Per una storia del restauro urbano. Piani, strumenti e progetti per i centri storici*, Città Studi, Torino, 2007.
- GIEDION, Siegeb, *Space, time and architecture*, Harvard University Press, Cambridge, 1941 [ed. it. a cura di Enrica e Mario Labo, *Spazio, tempo e architettura*, Hoepli, Milano 1965].
- GRASSI Alfonso e PANSERA Anty, *Atlante del design italiano 1940-1980*, Fabbri, Milano, 1980.
- DE CARLI Carlo, *Architettura spazio primario*, Hoepli, Milano, 1982.
- GAMBERINI Italo, *Per un'analisi degli elementi dell'architettura*, Editrice Universitaria, Firenze, 1953.
- GAMBERINI Italo, *Gli elementi dell'architettura come parole del linguaggio architettonico*, Coppini, Firenze, 1959.
- GAMBERINI Italo, *Analisi degli elementi costitutivi dell'architettura*, Coppini, Firenze, 1961.
- GREGOTTI Vittorio, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano, 1972.
- KOENIG Giovanni Klaus, *Analisi del linguaggio architettonico*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze, 1964.
- KOENIG Giovanni Klaus, *Architettura e comunicazione*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze, 1970.
- LAMSTER Mark (edited by), *Architecture and Film*, Princeton Architectural Press, New York, 2000.
- LEACH Neil (edited by), *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory*, Routledge, London and New York, 1997.
- LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Parigi, Cres, 1923 [trad. it. a cura di Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolini, *Verso un'architettura*, Milano, Longanesi, 1984].
- LE CORBUSIER, *L'art decoratif d'aujourd'hui*, Parigi, Cres, 1925 [trad. it. di Manuela Cocever e Nelly Mazzacoli Rettmeyer, *Arte decorativa e design*, Laterza, Roma e Bari, 1972].
- MAGGIORA Giuliano, *Architettura come linguaggio*, Medicea, Firenze, 1979
- MALPAGOTTI Stefano, *Gaston Bachelard. Sull'architettura*, Testo & Immagine, Roma, 2004.
- MARGOLIN Victor and BUCHANAN Richard (edited by), *The Idea of Design*, MIT Press, Cambridge, 1995.
- MARTIN Reinhold, *The Organizational Complex: Architecture, Media, and Corporate Space*, MIT Press, Cambridge, 2003.

- MENNA Filiberto, *Design, comunicazione estetica e mass-media*, in «Edilizia moderna» n° 85, 1964.
- MINAI Asghar Talaye, *Architecture as environmental communication*, Mouton, Berlin and New York, 1984.
- MULASSANO Adriana, *I mass-moda: fatti e personaggi dell'Italian look*, G. Spinelli, Firenze, 1979.
- MUNARI Bruno, *Design e comunicazione visiva*, Laterza, Roma e Bari, 2005 [1 ed. 1968].
- MUSELLI Emilia, *Lo spazio della casa in Italia (1940-1960)*, Angelo Guerrini, Milano, 1995.
- NASONI Mariacristina e SPADOLINI Anna, *Annicinquanta: la nascita della creatività italiana*, Artificio Skira, Firenze, 2005.
- OTTOLINI Gianni e DE PRIZIO Vera, *La casa attrezzata. Qualità dell'abitare e rapporti di integrazione fra arredamento e architettura*, Liguori, Napoli, 1993.
- OTTOLINI Gianni, *Forma e significato in architettura*, Laterza, Roma e Bari, 1996.
- PAGANO Giuseppe, *Architettura e città durante il fascismo*, a cura di Cesare de Seta, Laterza, Roma e Bari, 2008 [1. ed. 1976].
- PEROGALLI Cesare, *Case ed appartamenti in Italia*, Goerlich, Milano, 1959.
- PETTENA Gianni, *Radicals. Architettura e Design 1960-1975*, La Biennale di Venezia, Venezia, Il Ventilabro, Firenze, 1996.
- PETTENA Gianni, *Radical Design. Ricerca e progetto dagli anni '60 a oggi*, M&M Maschietto, Firenze, 2004.
- PIROMALLO GAMBARDELLA Agata, *L'immaginario nella cultura di massa*, in «Op. cit.» n° 47, gennaio 1980.
- PIROMALLO GAMBARDELLA Agata e SAVARESE Rossella (a cura di), *Oggetti, arredamento e comunicazione sociale*, Liguori, Napoli, 1985.
- PITZEN Marco, *Casa: merce, diritto, bene comune*, Punto Rosso, Milano, 2007.
- PRAZ Mario, *La filosofia dell'arredamento*, Longanesi, Milano, 1981 [1 ed. 1963].
- PREITE Massimo, *Edilizia in Italia: dalla ricostruzione al piano decennale*, Vallecchi, Firenze, 1979.
- RAIMONDI Giuseppe, *Abitare in Italia. La cultura dell'arredamento in trent'anni di storia italiana*, Fabbri, Milano, 1988,
- ROCHAT Giorgio, SATERIALE Gaetano e SPANO Lidia (a cura di), *La casa in Italia 1945-1980. Alle radici del potere democristiano*, Zanichelli, Bologna, 1980.

- ROMANO Marco, *L'urbanistica in Italia nel periodo dello sviluppo 1942-1980*, Marsilio, Venezia, 1980.
- ROSNER Victoria, *Modernism and the Architecture of Private Life*, Columbia University Press, New York, 2005.
- ROSSI Loris A. e MAZZOLENI Donatella (a cura di), *Spazio e comportamento: teoria dell'architettura, antropologia, sociologia, psicologia dello spazio*, Guida, Napoli, 1974.
- RYKWERT Joseph, *L'architettura e le altre arti*, Jaca Book, Milano, 1993.
- SALVATI Mariuccia, *L'inutile salotto. L'abitazione piccolo-borghese nell'Italia fascista*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993.
- SAMBIN Marco e MARCATO Lucio, *Percezione e architettura*, Raffaello Cortina, Milano, 1999.
- SCALVINI Maria Luisa, *Architettura come semiotica connotativa*, Bompiani, Milano, 1975.
- SECCHI Bernardo, *Il racconto urbanistico: la politica della casa e del territorio in Italia*, Einaudi, Torino, 1984.
- SETTEMBRINI Luigi (a cura di), *1951-2001 made in Italy?*, Skira, Milano, 2001.
- SMITHSON Alison and Peter, *Without Rhetoric: An Architectural Aesthetic*, MIT Press, Cambridge and London, 1974.
- STEFANELLI Renzo, *La questione delle abitazioni in Italia*, Sansoni, Firenze, 1976.
- TRECCANI Gian Paolo (a cura di), *Monumenti alla guerra. Città, danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra*, Franco Angeli, Milano, 2008.
- VENTURI Roberto, SCOTT-BROWN Denise, IZENOUR Steven, *Learning from Las Vegas: the Forgotten Symbolism of Architectural Form*, MIT Press, Cambridge, 1972 and 1977 [trad. it. di M. Sabini, *Imparando da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, Cluva, Venezia, 1985].
- VIDLER Anthony, *Architecture between Spectacle and Use*, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, 2008.
- VIDLER Anthony, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, MIT Press, Cambridge, 1992 [trad. it. di Barbara Del Mercato, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino, 2006].
- VIDLER Anthony, *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, MIT Press, Cambridge and London, 2000.
- ZANNIER Italo, *Architettura e fotografia*, Laterza, Roma e Bari, 1991.
- ZEVI Bruno, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Einaudi, Torino, 2004 [1 ed. 1948].

Cinema e media

- AA. VV., *Fotoromanzo: fascino e pregiudizio, storia, documenti e immagini di un grande fenomeno popolare*, Savelli, Roma, 1979.
- AA. VV., *La paraletteratura*, Liguori, Napoli, 1977.
- AA. VV., *Materiali sul cinema italiano degli anni '50*, 2 vol., Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 1978.
- ANILE Alberto, *Il cinema di Totò (1930-1945). L'estro funambolo e l'amenissimo spettro*, Le Mani, Recco, 1997.
- APRÀ Adriano e PISTAGNESI Patrizia (edited by), *Comedy, italian style: 1950-1980*, Eri, Torino, 1986.
- ARGENTIERI Mino, *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema fascista*, Vallecchi, Firenze, 1979.
- ARISTARCO Guido, *Il mito dell'attore. Come l'industria della star produce il sex symbol*, Dedalo, Bari, 1983.
- BERNAGOZZI Giampaolo, *Il mito dell'immagine*, Clueb, Bologna, 1983.
- BERNARDI Sandro (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. IX, 1954-1959, Marsilio, Edizioni di Bianco e Nero, Venezia e Roma, 2004.
- BERNARDI Sandro, *Si fa per ridere ma è una cosa seria: aspetti del cinema comico italiano dal dopoguerra a oggi*, La casa Usher, Firenze, 1985.
- BETTETINI Gianfranco, *La conversazione audiovisiva*, Bompiani, Milano, 1984.
- BETTETINI Gianfranco, *Scritture di massa*, Rusconi, Milano, 1981.
- BETTETINI Gianfranco, *Tra cinema e televisione: materiali sul rapporto tra due mezzi di comunicazione di massa*, Santoni, Firenze, 1981.
- BRIGIDA Franco, BAUDI DI VESME Paolo e FRANZIA Laura, *Media e pubblicità in Italia*, Franco Angeli, Milano, 2003.
- BRUNETTA Gian Piero e HELLWOOD David W. (a cura di), *Europa: industria, politica, pubblico del cinema, 1945-1960*, La casa Usher, Firenze, 1991.
- BRUNETTA Gian Piero, *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1996.
- BRUNETTA Gian Piero, *Storia del cinema italiano*, vol. II, *Il cinema del regime 1929-1945*, Editori Riuniti, Roma, 1993 [1 ed. 1979].
- BRUNETTA Gian Piero, *Storia del cinema italiano*, vol. III, *Dal neorealismo al*

- miracolo economico 1945-1959*, Editori riuniti, Roma, 1993 [1 ed. 1982].
- BRUNETTA Gian Piero, *Storia del cinema italiano*, vol. IV, *Dal miracolo economico agli anni Novanta 1960-1993*, Editori riuniti, Roma, 1993 [1 ed. 1982].
 - CAMPARI Roberto, *Hollywood-Cinecittà, il racconto che cambia*, Feltrinelli, Milano, 1980.
 - CANNISTRARO Philip V., *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Roma e Bari, 1975.
 - CANOVA Gianni (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. XI, *1965-1969*, Marsilio, Edizioni di Bianco e Nero, Venezia e Roma, 2002.
 - CARLINI Fabio e GUSSO Maurizio, *I sogni nel cassetto: il cinema mette in scena la società italiana della ricostruzione, 1945-1957*, Franco Angeli, Milano, 2002.
 - CASETTI Francesco, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano, 2005.
 - CASETTI Francesco, *Communicative Negotiation in Cinema and Television*, Vita e Pensiero, Milano, 2002.
 - CASETTI Francesco, COLOMBO Fausto, FUMAGALLI Armando (a cura di), *La realtà dell'immaginario: i media tra semiotica e sociologia: studi in onore di Gianfranco Bettetini*, Vita e Pensiero, Milano, 2003.
 - CASTELLO Cesare, *Il divismo: mitologia del cinema*, Eri, Torino, 1957.
 - CAVALLO Pietro, *La storia attraverso i media: immagini, propaganda e cultura in Italia dal fascismo alla Repubblica*, Liguori, Napoli, 2002.
 - CASERANI Gian Paolo, *Storia della pubblicità in Italia*, Laterza, Roma e Bari, 1988.
 - COSTA Antonio, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino, 2002
 - CROCE Guia (a cura di), *Tutto il meglio di Carosello, 1957-1977*, Einaudi, Torino, 2008.
 - D'AMICO Masolino, *La commedia all'italiana: il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Mondadori, Milano, 1985.
 - DE BERTI Raffaele, *Dallo schermo alla carta: romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Vita e Pensiero, Milano, 2000.
 - DE GIUSTI Luciano (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VIII, *1949-1953*, Marsilio, Edizioni di Bianco e Nero, Venezia e Roma, 2003.
 - DE VINCENTI Giorgio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. X, *1960/1964*, Marsilio, Edizioni di Bianco e Nero, Venezia e Roma, 2001.
 - DE VINCENTI Giorgio, *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma, 1993.

- DORFLES Piero, *Carosello*, Il Mulino, Bologna, 1998.
- ECO Umberto, *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano, 1964.
- ECO Umberto, *La struttura assente*, Bompiani, Milano, 1968.
- ECO Umberto, *Le forme del contenuto*, Bompiani, Milano, 1971.
- EJZENSTEIN Sergej, *Izbrannye proizvedenija v sest tomach*, Iskusstvo, Mosca, 1963-1970 [trad. it. di Pietro Montani, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia, 1985].
- ELLWOOD David W. e BRUNETTA Gian Piero Brunetta (a cura di), *Hollywood in Europa. Industria, politica, pubblico del cinema, 1945-1960*, La Casa Usher, Firenze, 1990.
- ESCOBAR Roberto, *Totò. Avventure di una marionetta*, Il Mulino, Bologna, 1998.
- EUGENI, Ruggero, *Film, sapere, società: per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*, Vita e Pensiero, Milano, 1999.
- FALABRINO Gian Luigi, *Effimera & bella: storia della pubblicità italiana*, Silvana, Cinisello Balsamo, 2001.
- FALABRINO Gian Luigi, *Pubblicità serve padrona: protagonisti, strategie e battaglie del mercato italiano*, Il Sole 24 Ore, Milano, 1999.
- FALDINI Franca e FOFI Goffredo, *Totò, l'uomo e la maschera*, Pironti, Napoli, 1993.
- FANCHI Maria Grazie e MOSCONI Elena, *Spettatori: forme di consumo e pubblici del cinema in Italia 1930-1960*, Scuola Nazionale di Cinema, Roma, 2002.
- FERRERO Adelio, GRIGNAFFINI Giovanna e QUARESIMA Leonardo, *Il cinema italiano degli anni '60*, Guaraldi, Firenze, 1977.
- FLUSSER Vilém, *La cultura dei media*, Bruno Mondadori, Milano, 2004.
- FO Dario, *Manuale dell'attore comico*, Aleph, Torino, 1991.
- GARGIULO Giuseppe, *Cultura popolare e cultura di massa nel fotoromanzo rosa*, D'Anna, Firenze, 1977.
- GIACOVELLI Enrico, *Breve storia del cinema comico in Italia*, Lindau, Torino, 2002.
- GIACOVELLI Enrico, *La commedia all'italiana*, Gremese, Milano, 1995.
- GIACOVELLI Enrico, *Non ci resta che ridere: una storia del cinema comico italiano*, Lindau, Torino, 1999.
- GIUSTI Marco, *Il grande libro di Carosello: e adesso tutti a nanna...*, Sperling & Kupfer, Milano, 1995.

- GRANDE Maurizio, *Abiti nuziali e biglietti di banca*, Bulzoni, Roma, 1986.
- GRANDE Maurizio, *La commedia all'italiana*, Bulzoni, Roma, 2003.
- LAURA Ernesto G., *Il linguaggio della propaganda in un decennio di cinegiornali Luce*, Settimana Internazionale della Cinema, Grado, 1972.
- LIVOLSI Marino, *Schermi e ombre: gli italiani e il cinema nel dopoguerra*, La Nuova Italia, Firenze, 1988.
- MALVANO Laura, *Fascismo e politica dell'immagine*, Bollati Boringhieri, Torino, 1988.
- MANZOLI Giacomo, *Euforia delle merci e lotta di classe: da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma, 2008.
- McLUHAN Marshall, *The Medium is the Massage*, Random House, 1967 [trad. it di R. Petrillo, *Il medium è il messaggio*, Feltrinelli, Milano, 1968].
- McLUHAN Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Mc Graw-Hill, New York, 1964 [trad. it. di Ettore Capriolo, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano, 1967].
- MICCICHÈ Lino, *Il cinema italiano degli anni '60*, Marsilio, Venezia, 1975.
- MIGNEMI Adolfo (a cura di), *Tra fascismo e democrazia: propaganda politica e mezzi di comunicazione di massa*, Gruppo Abele, Torino, 1995.
- NAPOLITANO Riccardo, *Commedia all'italiana: angolazioni, controcampi*, Gangemi, Roma, 1986.
- ORTOLEVA Peppino, *Il secolo dei media: riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano, 2009.
- ORTOLEVA Peppino, *Mass media: dalla radio alla rete*, Giunti, Firenze, 2001.
- ORTOLEVA Peppino, *Mediastoria: comunicazione e cambiamento sociale nel mondo contemporaneo*, Pratiche, Parma, 1995.
- PETTINA Gaia, *Architettura e propaganda fascista nei filmati dell'Istituto luce*, Testo & Immagine, Torino, 2004.
- PIOTTI Antonio e SENALDI Marco, *Maccarone, m'hai provocato! La commedia italiana del Piccolo Sé*, Bulzoni, Roma, 2022.
- PIROMALLO GAMBARDELLA Agata, *Le sfide della comunicazione*, Laterza, Roma e Bari, 2002.
- PITTERI Daniele, *La pubblicità in Italia: dal dopoguerra ad oggi*, Laterza, Roma e Bari, 2002.
- QUARESIMA Leonardo (a cura di), *Il cinema e le altre arti*, Marsilio, Venezia, 1996.

- SALIZZATO Claver (a cura di), *Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-1969*, Marsilio, Venezia, 1989.
- SCHIFANO Laurence, *Le cinéma italien 1945-1995: crise et création*, Nathan, Paris, 1995.
- SPINAZZOLA Vittorio, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma, 1985.
- THOMPSON John B., *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media*, Il Mulino, Bologna, 1998.
- TINAZZI Giorgio, *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia, 1979.
- VALERI Antonio, *Pubblicità italiana: storia, protagonisti e tendenze di cento anni di comunicazione*, Il Sole 24 Ore, Milano, 1986.
- VILLA Federica (a cura di), *Cinema e cultura popolare nell'Italia degli anni Cinquanta*, «Comunicazioni sociali» n° 2-3, Vita e Pensiero, Milano, 1995.
- VILLA Federica (a cura di), *Materiali intorno al cinema italiano degli anni Cinquanta*, I.S.U. Università Cattolica, Milano, 1994.
- VILLA Federica, *Il narratore essenziale: della commedia cinematografica italiana degli anni Cinquanta*, Ets, Pisa, 1999.
- ZAGARRIO, Vito, *Dietro lo schermo: ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia, 1988.
- ZAGARRIO, Vito, *L'anello mancante: storia e teoria del rapporto cinema-televisione*, Lindau, Torino, 2004.
- ZAGARRIO, Vito, *L'immagine del fascismo: la re-visione del cinema e dei media nel regime*, Bulzoni, Roma, 2009.

Monografie su Pietro Germi

- APRÀ Adriano, ARMENZONI Massimo e PISTAGNESI Patrizia, *Pietro Germi: ritratto di un regista all'antica*, Pratiche, Parma, 1989.
- ATTOLINI Vito, *Il cinema di Pietro Germi*, Elle, Lecce, 1986.
- CALDIRON Orio, Pietro Germi, *Le cinéma frontalier*, Gremese, Roma, 1995.
- GIACOVELLI Enrico, *Pietro Germi*, La Nuova Italia, Firenze, 1991.
- MAGRELLI Enrico (a cura di), *Il cinema secondo Germi*, ANCCI, Roma, 1990.
- SESTI Mario, *Pietro Germi: The Latin Loner*, Olivares, Milano, 1999.
- SESTI Mario, *Tutto il cinema di Pietro Germi*, Baldini e Castoldi, Milano, 1997.

- VIGANÒ Aldo (a cura di), *I film di Pietro Germi*, AGIS-SNCCI, Genova, 1994.

Recensioni di *L'uomo di paglia* (Pietro Germi, 1958)

BARAGLI E., in «Letture» n° 5, 1958, pp. 372-5; BARBARO U., in *Servitù e grandezza del cinema*, Editori Riuniti, Roma, 1962, p. 248; BAZIN A., in «Cinema Nuovo», n° 132, 1958, p. 338; BONICELLI V., in «Tempo», 29 aprile 1958; BRUNO E., in «Filmcritica», n° 76, 1958, p. 89-91; BUONCRISTIANI B., in «Bianco e Nero», n° 5, 1958, pp. VII-VIII; BUZZONETTI R., in «Rivista del cinematografo», n° 4, 1958, p. 134-6; COMUZIO E., *L'ingombrante Rustichelli*, in «Schermi», n°4, 1958, pp. 162-3; DEL FRA L., *La parola al neointimismo*, in «Bianco e Nero», n° 8, 1958, p. 81-6; DI GIAMMATTEO F., in «Bianco e Nero», n° 5, 1958, pp. 59-62; DI GIAMMATTEO F., in «Cronache del Cinema e della Televisione», n° 25, 1958, p. 42-8; KEZICH T., in «Sipario», n° 145, 1958; LANOCITA A., in «Corriere della sera», 17 aprile 1958; LETO M., in «Cronache del Cinema e della Televisione», n° 25, 1958, p. 168-9; MORANDINI M., in «Schermi», n° 2, 1958, p. 74-7; MORAVIA A., in «L'Espresso», 23 marzo 1958; s.n., in «Cinema Nuovo», n° 131, 1958, p. 31-2; SACCHI F., in «Epoca», 27 aprile 1958; SOLMI A., in «Oggi», 24 aprile 1958; TRUFFAUT F., in «Cahiers du cinéma», n° 84, 1958, pp. 30-1; VIAZZI G., in «Il contemporaneo», n°1-2, 1958, p. 138; ZAMBETTI S., *Pietro Germi. Il De Amicis incattivito*, in «Cineforum», n° 35, 1964, pp. 415-23; ZAVATTINI C., Diario, in «Cinema Nuovo», n° 128, 1958, p. 201.

Monografie su Marco Ferreri

- ACCIALINI Fulvio e COLUCCELLI Lucia, *Marco Ferreri*, Il Formichiere, Milano, 1979.

- BORIN Fabrizio (A cura di), *Marco Ferreri*, Assessorato alla Cultura del Comune di Venezia, Venezia, 1988.

- CREMONINI Giorgio, *Marco Ferreri e le favole della morte*, Circolo del cinema, Imola, 1977.

- GRANDE Maurizio, *Marco Ferreri*, La Nuova Italia, Firenze, 1974.

- MASONI Tullio, *Marco Ferreri, La provocazione della libertà nei film del più anarchico tra i grandi maestri del cinema italiano*, Gremese, Roma, 1988.

- MIGLAIRINI Angelo, *Marco Ferreri, la distruzione dell'uomo storico*, Ets, Pisa, 1984.

- MORANDINI Morando, *Marco Ferreri*, Aiace, Torino, 1970.

- PARIGI Stefania (a cura di), *Marco Ferreri. Il cinema e i film*, Marsilio, Venezia, 1995.

- SAPONARI Angela Bianca, *Il rifiuto dell'uomo nel cinema di Marco Ferreri*, Progedit, Bari, 2008.

Recensioni di *Dillinger è morto* (Marco Ferreri, 1969)

ANGELINI P., in «Cinemasessanta», n° 100, 1974, pp. 40-43; APRÀ A., RISPOLI C., UNGARI E., in «Cinema & Film», n° 7/8, 1969, pp. 33-44; AROSIO M., in «Rivista del Cinematografo», n° 3/4, 1969, pp. 156-7; AUMONT J., in «Cahiers du cinéma», n° 213, 1969, p. 15; AUMONT J., in «Cahiers du cinéma», n° 217, 1969, pp. 25-36; BERNARDINI A., in «Lecture», n° 4, 1969, pp. 330-4; CAVALLARO G.B., in «Bianco e Nero», n° ½, 1969, pp. 80-3; DE GREGORIO E., in «Cahiers du cinéma», n° 209, 1969; FERRERO A., Indulgenza e rivolta nel recente cinema italiano di contestazione, in «Cinema Nuovo», n° 200, 1969, pp., 272-3; FINK G., in «Cinema Nuovo», n° 199, 1969, pp. 212-5; FOFI F. e SAVINO R., *La corazza e il baraccone. Intervista a Marco Ferreri*, in «Ombre rosse», n° 7, 1969, pp. 43-5; MARTINI G., in «Cinemasessanta», n° 130, 1979, pp. 40-4; SGUINZI S., in «Cineforum», n° 95/6, 1970, pp. 368-73; TORRI B., in «Cinema 60», n° 71, 1969, pp. 50-2; TOURNÈS A., in «Jeune cinéma», n° 45, 1970, pp. 25-9; VOLPI G., in «Ombre rosse», n° 7, 1969, pp. 46-8.