



ASSOCIAZIONE ITALIANA
PER LE RICERCHE
DI STORIA DEL CINEMA



Paolo Emilio Persiani

Immagine n. 19



Paolo Emilio Persiani

Sommario

Dossier

a cura di Federico Pierotti e Francesco Pitassio

IMMAGINI INDUSTRIOSE.

*FILM E FOTOGRAFIA INDUSTRIALI NELLA CULTURA VISUALE ITALIANA:
INTERFACCIA, EVENTO, ARCHIVIO (1945-1963)*

Federico Pierotti e Francesco Pitassio

Introduzione

p. 9

Francesco Pitassio

Città, nazione, media. Il Piano INA-Casa e la cultura della ricostruzione italiana

p. 15

Angelo Pietro Desole

La fotografia di architettura del Piano INA-Casa (1949-1956)

p. 39

Giovanni Grasso e Paolo Villa

In viaggio attraverso l'Italia. La ricostruzione ferroviaria nei documentari della Breda e delle Ferrovie dello Stato Italiane nel secondo dopoguerra

p. 65

Simone Dotto

Di viaggio e d'impresa. Percorsi d'uso e itinerari cinematografici intorno al raid transafricano FIAT 1951-1952

p. 87

Chiara Irene Romanò

Dall'agricoltura all'industria: la nuova identità del Mezzogiorno nei documentari della Presidenza del Consiglio dei Ministri (1952-1957)

p. 111

Federico Pierotti

Progettare il futuro. Il tecno-film Olivetti: politica, tecnologia e media
p. 129

Elio Frescani

L'energia del futuro.
La tecnologia petrolifera nei documentari dell'Ente Nazionale Idrocarburi
(1950-1963)
p. 153

Eleonora Sforzi

Moda confezionata e film "su misura" degli spettatori:
i film promozionali della Marzotto (anni Cinquanta-Sessanta)
p. 169

Romina Zanon

La fotografia industriale di Marcella Pedone
come strumento d'indagine antropologica
p. 187

APPENDICE

Elena Testa

Archivio Nazionale Cinema Impresa: un archivio tra fabbrica e società
p. 207

ASTERISCHI

Barbara Corsi

Il fondo ACI dell'ANICA.
Un detonatore per lo studio dell'economia del cinema italiano
p. 215

Palmira Di Marco

Il viaggio musicale lungo la valle del Po di Mario Soldati.
"Il Cantapo"
p. 231

Sinossi e biografie
p. 249

IMMAGINI INDUSTRIOSE.

FILM E FOTOGRAFIA INDUSTRIALI NELLA CULTURA VISUALE ITALIANA:

INTERFACCIA, EVENTO, ARCHIVIO (1945-1963)

a cura di Federico Pierotti e Francesco Pitassio

Città, nazione, media.

Il Piano INA-Casa e la cultura della ricostruzione italiana

FRANCESCO PITASSIO

Quadri

Questo contributo si incentra sulla produzione di cinema di non-fiction su commissione, o *utility film*, nel secondo dopoguerra italiano, fino alla fine degli anni Cinquanta, e presta particolare riguardo alla ricostruzione della edilizia civile. Come precedenti studi hanno già indagato, questa produzione si colloca all'intersezione tra discorsi istituzionali e cinema industriale. Si stima che questo corpus di *utility films* possa essere esaminato attraverso tre lenti. Segnatamente, la cultura della ricostruzione postbellica, le politiche egemoniche in questa fase, e la funzione attribuita al cinema di non-fiction dai quadri normativi. Possiamo guardare alla cultura italiana della ricostruzione come una "cultura dei vinti", nella accezione che ne dà Wolfgang Schivelbusch¹: un modo di trarre un insegnamento dalla sconfitta, e un nuovo progresso conseguente a una brusca battuta di arresto all'avanzamento nazionale, riassumibile con la celeberrima (o famigerata) definizione che Benedetto Croce diede del Ventennio fascista: una "parentesi" nella storia d'Italia². La cultura italiana del dopoguerra ambisce a rammentare il tessuto sociale dopo la violenta lacerazione procuratagli dalla guerra civile e dalla conseguente occupazione.

La cultura della ricostruzione nell'Italia del secondo dopoguerra fu meno uno sforzo volto a ristabilire le passate condizioni e assai più un impegno a definire forme di vita, potere, governo e produzione appropriate al nuovo scenario conseguente al secondo conflitto mondiale. Tra le principali trasformazioni occasionate da esso, si può menzionare un discorso diffuso sulla solidarietà sociale e una vivace discussione tra alfiere del liberismo economico e sostenitori dell'economia pianificata³. Entrambi questi aspetti sono rilevanti per l'indagine sul corpus in questione.

I film su commissione indagati sono parte integrante di questa cultura

umanitaria incarnata nella maniera più celebrata e cristallina dal neorealismo cinematografico, e promossa da organizzazioni sovranazionali quali l'UNESCO. Come ha efficacemente dimostrato Regina Longo, anche i film sponsorizzati in Italia e in altre nazioni europee dallo European Recovery Program, altrimenti noto come Piano Marshall, incarnarono una simile ideologia umanitaria e promossero una solidarietà internazionale, fondata sull'acquisizione e diffusione di conoscenze e dati su realtà sociali e antropologiche lungamente neglette⁴. Il corpus di film individuato promuove la ricostruzione postbellica e segnatamente quella edilizia. In primo luogo, per discuterne si intende far leva sulla definizione, a cavallo tra studi culturali e mediatici, di *cultura utilitaria* (*useful culture*), proposta da Charles Acland e Haidee Wasson: "In questo senso, la cultura determina i termini delle discussioni, mobilita le persone, indirizza il capitale, afferma l'autorità e struttura il senso di sé". Il cinema, segnatamente quello su commissione, è facilmente ascrivibile a questa concezione della cultura, secondo la quale "i film e le tecnologie [...] realizzano compiti e svolgono il ruolo di strumenti nel quadro di un confronto permanente per la destinazione di un capitale estetico, sociale e politico"⁵. In secondo ordine, si pone attenzione a questo insieme di film attraverso un'analisi seriale, come proposto da Vinzenz Hediger e Patrick Vonderau per il cinema industriale in senso stretto, con l'obbiettivo di individuare modelli retorici e stilistici ricorrenti⁶. In terza istanza, sulla scorta di Thomas Elsaesser, si ritiene proficuo collocare la produzione di cinema su commissione nel quadro di reti mediatiche (*media networks*). Il caso indagato è di particolare rilievo, perché combina nella medesima rete settore edilizio, istituzioni nazionali e sovranazionali e industria mediatica⁷. Infine, facendo leva sul lavoro pionieristico di Paola Bonifazio dedicato alla produzione cinematografica su commissione nell'Italia postbellica, ci si riferisce alla nozione foucaultiana di *governamentalità*, intesa qui come una strategia per implementare la modernità in Italia, attraverso forme di governo e tecnologie del sé, promuovendo al contempo le agenzie responsabili di questo processo⁸. Per Foucault la nozione di governamentalità, opposta a quella di sovranità, è una nuova forma di potere affermatasi a partire dal XVII secolo, fondata sulla popolazione. Tale forma sposta ambito applicativo e soggetto attivo dal territorio e da una nozione astratta di potere (il principe) agli oggetti e processi cui un potere frammentato si applica, attraverso una molteplicità di tattiche e finalità; la governamen-

talità si fonda perciò sulla statistica come strumento di monitoraggio e operatività sulla società e la popolazione; sulla economia politica come forma di amministrazione del potere⁹.

I film di seguito considerati si rivolgono a una popolazione, che intendono istruire, indirizzare e organizzare attraverso la conoscenza e la condivisione di processi e trasformazioni sociali, economiche, antropologiche, quali la ricostruzione induce. Inoltre, dato che questa produzione agiva da grancassa di una politica economica nazionale e sovranazionale, essa contribuiva a governare la popolazione, promuovendo al contempo le varie agenzie responsabili per la definizione e applicazione degli interventi economici. Per riassumere, si intende di seguito considerare un insieme di film di non-fiction quale parte integrante della cultura della ricostruzione e della urbanistica transnazionale, indizio di un'azione politica nazionale e internazionale, e punto di incontro tra esigenze culturali, sociali e istituzionali, che questi stessi lavori articolano.

Lavori

A confronto di altri Paesi europei – in prima istanza, Germania o Polonia – il territorio e le aree urbane italiane non furono soggette a una distruzione massiccia¹⁰. Tuttavia, i discorsi sociali riportano il senso di un trauma violento inflitto alla nazione¹¹. La distruzione delle abitazioni private è il principale indizio di una perdita profonda, che concerne la sfera materiale, sociale ed emotiva. Due principali iniziative si posero come obbiettivo la soluzione della crisi abitativa nell'Italia del secondo dopoguerra: una posta sotto l'egida dell'United Nations Relief and Rehabilitation Administration (UNRRA), ovvero il cosiddetto Piano UNRRA-Casas. L'altra promossa dal governo in carica nel 1949 e abitualmente denominata, dal nome dell'istituto assicurativo cui venne demandata la gestione dell'apposito fondo finanziario allocatovi dallo Stato, Piano INA-Casa, o Piano Fanfani, dal nome del politico democristiano Amintore Fanfani, all'epoca Ministro del Lavoro e della Previdenza Sociale, che promosse l'iniziativa.

Il Piano UNRRA-Casas era parte integrante delle complessive azioni UNRRA, volte a fornire in prima istanza mezzi di sussistenza, e successivamente ripari alle popolazioni civili afflitte dal conflitto e dalle sue conseguenze. L'Italia era il terzo Paese in termini di investimenti, dopo Cina e Polonia. Il piano ambiva a risolvere due significative

emergenze: la situazione degli esuli istro-giuliano-dalmati e, in subordine, la distruzione urbana dei nuclei abitativi¹². Questi ultimi erano rappresentati in servizi di *La Settimana INCOM*, quali *Ricostruzione: case per i 'senza tetto'* (1947)¹³; quelli, concentrati in prevalenza nell'Italia nord-orientale, furono ugualmente documentati dal medesimo cinegiornale e nello stesso periodo, in servizi quali *Ricostruzione case per 'senza tetto' a Monfalcone e Gorizia* (1949)¹⁴, *Alloggi UNRRA. Visita nel Veneto* (1950)¹⁵ e *Udine: costruito con i fondi dell'ERP e dell'UNRRA l'orfanatrofio 'Pro infanzia'* (1950)¹⁶. Il programma edilizio fu varato in un periodo in cui il dibattito architettonico e urbanistico conobbe rilevante fioritura, stimolato dalle inedite condizioni democratiche e dalle aspirazioni postbelliche a una società inclusiva. Questa fase euforica non fu scevra da opacità. Come sostiene Tafuri,

La celebrazione dell'artigianato, del localismo, della manualità, così come l'insistenza sull'organicità degli insediamenti [...] formano gli ingredienti privilegiati della poetica neorealista e delle esperienze del primo settennio INA-Casa¹⁷.

In buona sostanza, si rimprovera all'architettura e urbanistica italiana la medesima indeterminata ideologica e inefficacia politico-sociale proprie alla cultura neorealista¹⁸.

Personalità progressiste, quali Ludovico Quaroni o Mario Ridolfi, promuovevano all'epoca l'incontro tra urbanistica, architettura etica e partecipazione politica¹⁹. Su questo piano, la ricostruzione postbellica italiana può essere associata a una più diffusa fase della cultura architettonica e urbanistica europea: recenti ricerche hanno evidenziato in quale misura questo periodo abbia posto le basi della urbanistica del secondo Novecento; inoltre, tali indagini hanno sottolineato la centralità della visualità nell'urbanistica del periodo²⁰. Si ritiene che questa qualificazione visiva sia stata fondamentale per la rappresentazione cinematografica della ricostruzione urbana.

Lo sforzo per la ricostruzione fu un tema centrale nei dibattiti politici, culturali ed economici²¹: non da ultimo perché l'industria edilizia era la terza nazionale per numero di addetti. Per questo stesso motivo, la ricostruzione fu oggetto di iniziative di comunicazione politico-istituzionale, quale la grande mostra del 1950 al Palazzo delle Esposizioni a Roma – luogo glorificato nei due decenni precedenti per la coniugazione di attività espositiva e funzione politica. Il catalogo della mostra si apriva con una dettagliata descrizione della distruzione dell'edilizia

residenziale; ampia parte della mostra stessa si concentrava sugli interventi urgenti, compresi quelli sulla proprietà immobiliare, valorizzando dunque la priorità degli individui su istituzioni ed entità impersonali (Figg. 1-2)²². Nello stesso periodo un volume comprovava i risultati dell'iniziativa UNRRA-Casas. Il filo narrativo si fondava su due modelli principali: il percorso dall'inferno al paradiso, attraverso il purgatorio; e il ripristino del focolare domestico, emblema del nucleo familiare. La cura del volume fu affidata alla germanista e romanziere torinese, già esponente di Giustizia e Libertà, Barbara Allason²³. Un ricco corredo fotografico illustrava il volume: numerose immagini contenutevi sembrano riferirsi a un'iconografia transnazionale, promossa tanto dal neorealismo cinematografico, quanto da iniziative di documentazione fotografica sostenute da un'agenzia sovranazionale quale l'UNESCO, come è il caso del celebre volume del fondatore della Magnum, Chim, *Children of Europe*²⁴ (Figg. 3-6).

Il Piano INA-Casa costituiva un ideale completamento di quello UNRRA-Casas. Sul piano architettonico e urbanistico, esso ereditava il frutto delle precedenti discussioni sulla ricostruzione, in base alle quali anziché muovere da una tabula rasa, era opportuno incorporare nei nuovi edifici e profili urbani le strutture, gli stili e i materiali preesistenti²⁵. Tuttavia, i presupposti di partenza e le strategie complessive del Piano INA-Casa erano piuttosto differenti, in termini di ampiezza della azione dispiegata e di obbiettivi. La legge istitutiva del piano si fondava su una considerazione razionale e una dichiarazione di etica solidaristica:

La concezione del piano è partita dalla visione del disagio di tante migliaia di disoccupati colpiti, non solo nel fisico per la mancanza del pane quotidiano, ma anche nello spirito perché privati del lavoro come completamento della propria personalità²⁶.

Attraverso il prelievo fiscale proporzionale sull'intera popolazione nazionale, lo Stato ricuperava le risorse necessarie a lanciare un vasto progetto di ricostruzione nazionale e lotta alla disoccupazione post-bellica. Nei fatti, il piano prendeva due piccioni con una fava, riducendo la pressione sociale causata da disoccupazione e crisi degli alloggi, attraverso l'offerta di impiego nella industria edilizia e la realizzazione di abitazioni popolari. Il Piano INA-Casa, inoltre, ben rifletteva una preoccupazione centrale della politica postbellica europea, in generale, e italiana, in particolare: nel momento in cui cultura e società

nazionali si aprivano al consumo e alla cultura di massa statunitensi, si cercava di attenuare l'impatto di una economia interamente liberista, e allo stesso tempo di offrire una via negoziata e decentralizzata a una economia pianificata: infatti, il piano creava impiego e solidarietà sociale, beneficiava le medie imprese edilizie, mentre lo Stato non appariva altro che un saggio mediatore, capace di fornire le linee guida, ma concedendo ampia libertà decisionale a progettisti e realtà locali. Nel periodo compreso tra il 1950 e il 1962 si calcola che il Piano INA-Casa abbia impiegato una media di 40.000 persone per anno, abbia contribuito per il 10% delle giornate lavorative complessive, e abbia edificato la stessa percentuale del totale delle abitazioni costruite, per un totale di 355.000 appartamenti e 1.920.000 vani. Da ultimo, il Piano INA-Casa apparve una via nazionale all'edilizia popolare. Alcuni tra i principali architetti e urbanisti italiani vi contribuirono: comune fu il rigetto del razionalismo interbellico, spesso associato con il Fascismo, in nome dell'organicismo, della contestualizzazione degli edifici nel luogo individuato, e gli spazi aperti, concretizzazione di un ideale di vita e società inclusiva e disponibile²⁷. Per ricapitolare, il piano apparentemente denotava l'autonomia dal sostegno economico internazionale dell'ERP, promuoveva il ruolo del governo in carica e contribuiva alla modernizzazione del Paese, costruendo anche nuovi legami sociali.

Ai margini della città. E della produzione cinematografica

Notoriamente, il cinema di non-fiction prima e dopo la Seconda Guerra Mondiale ebbe un ruolo esteticamente e politicamente opaco. Per riassumere brevemente una vicenda ampiamente nota nei suoi tratti giuridici essenziali, ma ancora bisognosa di una indagine sulle dinamiche produttive, la legge-quadro sul cinema del 1949, altresì nota come Legge Andreotti, assegnava una specifica funzione alla produzione di non-fiction. Infatti, la legge stabiliva un sostegno economico per i cortometraggi, definito come percentuale sugli incassi del lungometraggio al quale essi erano associati nella programmazione di sala. Detta percentuale ammontava al 3% degli incassi totali, cui aggiungere un 2% per i lavori giudicati di eccezionale valore tecnico o artistico²⁸. Il dispositivo concerneva tanto i film di attualità (cinegior-nali), quanto i documentari autonomi, tuttavia contenuti nella definizione di cortometraggio, originando la cosiddetta "Formula 10",

dalla durata complessiva in minuti dei film²⁹. La verifica dei requisiti da parte di un comitato tecnico di nomina ministeriale imponeva un monitoraggio politico. Il sostegno finanziario derivante dalla percentuale sugli incassi creò un oligopolio di distributori di cinema documentario, capace di negoziare con i distributori di lungometraggi le associazioni più profittevoli per i cortometraggi. Tale congiuntura produsse dei circuiti ibridi, tra sfera politica e mediatica. L'agenzia creata nel 1951, durante il gabinetto De Gasperi, altresì nota come Centro Documentazione della Presidenza del Consiglio dei Ministri, ne fu il miglior esempio³⁰. L'agenzia includeva una sezione fotografica e una cinematografica. I film volti a promuovere lo sforzo della ricostruzione appartenevano in larga parte a questa produzione. Inoltre, il Centro Documentazione contribuì a produrre anche i film della Economic Cooperation Administration, ovvero del braccio amministrativo del Piano Marshall³¹. Nondimeno, per smorzare il ruolo svolto dalle istituzioni nel finanziare questa attività comunicativa, la sua produzione venne esternalizzata ai principali imprenditori nell'ambito della non-fiction: il modello produttivo velava la presenza della mano politica³².

Il corpus di film individuato si fonda esclusivamente sui lavori inclusi negli elenchi del Centro Documentazione della Presidenza del Consiglio dei Ministri, volti in maniera più o meno diretta a promuovere la ricostruzione edilizia postbellica. Esso è compreso in un periodo grosso modo coincidente con il Piano INA-Casa, ovvero tra il 1951 e il 1958, e i prodotti risalgono in ampia parte agli anni iniziali del piano stesso. Facendo riferimento a precedenti studi dedicati al cinema su commissione prodotto nell'Italia postbellica, si vorrebbero esaminare questi lavori in termini iconografici, narrativi, e di strategie discorsive³³.

L'iconografia e, più genericamente, la cultura visiva espressa da questi documentari fa spesso riferimento al realismo, in quanto stile distintivo della produzione cinematografica italiana nel secondo dopoguerra, ma con una lunga storia di identificazione con la cultura nazionale³⁴. Inoltre, su un'arena nazionale e internazionale, il realismo era identificato come il modello stilistico capace di veicolare conoscenze sulle condizioni concrete del Paese. Pertanto, film quali *045. Ricostruzione edilizia* (Vittorio Sala, 1952) o *Ai margini della città* (Giorgio Ferroni, 1954) si attardano sulle medesime borgate rappresentate in film neorealisti, quali *L'Onorevole Angelina* (Luigi Zampa, 1947) o in docu-

mentari dichiaratamente ascrivibili a quel fenomeno, quali *Appunti su un fatto di cronaca* (Luchino Visconti, 1952) [Fig. 7]³⁵. Inoltre, questi lavori rappresentano gli spazi urbani come pluristratificati, come avviene in vari lungometraggi neorealisti, da *Sotto il sole di Roma* (Renato Castellani, 1948) a *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948): la medesima inquadratura può incorporare rovine dell'antichità romana, baraccati ed edifici moderni. Tuttavia, anziché associare il modernismo con alienazione e anomia, come nella Val Melaina di De Sica, questa produzione di non-fiction lo promuove: razionalità, regolarità, pianificazione agiscono quali indizi di una trasformazione positiva, mentre la prossimità dei nuovi edifici al passato storico e alla campagna comprova una continuità ed esibisce un tessuto antropologico e costruttivo che il progresso non lacera. L'inclusione del patrimonio culturale nella ridefinizione urbanistica era un tratto distintivo del dibattito e degli sforzi della architettura e della pianificazione urbana italiana nel secondo dopoguerra e, per la peculiare caratterizzazione delle città italiane, il dibattito nazionale attrasse l'attenzione internazionale³⁶. L'indizio più esplicito di questa identificazione con le forze del progresso e l'elemento di raccordo meno rassicurante con l'iconografia del Ventennio sono le vedute aeree, che ricorrono in *Borgate della riforma* (Luigi Scattini, 1954) o, addirittura, da un elicottero in *Città nella città* (Romolo Marcellini, 1953) [Fig. 8]. Queste immagini originano in una prospettiva moderna e dominante focalizzata sugli insediamenti di recente costruzione, capace di offrire agli spettatori il senso del piano razionale soggiacente. Esse si distaccano pertanto dalle esitazioni del neorealismo³⁷ e paiono piuttosto assimilabili ai documentari degli anni Trenta sulla bonifica o le guerre coloniali, che descrivono la trasformazione di una natura caotica in uno spazio e comunità regolati da una governamentalità articolata³⁸. Un documentario prodotto dall'Istituto Luce sotto l'egida del Centro Documentazione, diretto da una delle personalità più autorevoli nel cinema di non-fiction dalla fine degli anni Trenta, Giacomo Pozzi Bellini, si intitola *Sicilia 53* (1953). Le prime immagini sono quelle di un rogo: le fiamme avvolgono le baracche sorte a Messina dopo il disastroso terremoto del 1908. Nel corso del film verranno sostituite da cantieri, pianificazione razionale, edilizia privata e grandi edifici di istituzioni incaricate di sovrintendere alle condizioni di salute e benessere della popolazione – ospedali, ospizi, sanatori (Figg. 9-10)³⁹.

Sul piano narrativo, questi film solitamente inquadrano in una narrazione semplificata le informazioni veicolate: la maggior parte di questi cortometraggi, come già indicato da Paola Bonifazio, incorpora in vicende individuali e familiari la transizione dalla guerra alla pace, dalle baracche alle abitazioni moderne, dalla disoccupazione alla vita professionale, dal primitivismo alla modernità: uno spostamento dalle grotte a una casa vera e propria. Questi film incarnano in individui esemplari le politiche destinate alla comunità nazionale; nel compiere questa operazione, i cortometraggi di non-fiction replicano la combinazione fiction/non-fiction lanciata da *La Settimana INCOM* nei tardi anni Trenta⁴⁰. Per esempio, in *Qualcuno pensa a noi* (Giorgio Ferroni, 1952) la vicenda di una coppia di novelli sposi motiva la presentazione dell'edilizia popolare, della cura ed educazione infantile, della salute pubblica. L'intero sforzo della ricostruzione in *Cassino anno X* (Edmondo Albertini, 1954) viene veicolato dalla esperienza personale di un personaggio di fantasia. Questo modello narrativo e individualizzato, genericamente umanitario, giunge ad antropomorfizzare un automezzo, il cui racconto in prima persona si distende dall'era pre-bellica a quella postbellica in *Una corriera racconta* (Fausto Saraceni, 1954). Incidentalmente, si può osservare che uno dei più celebrati *Trümmerfilm* tedeschi, *In jenen Tagen* (*A quei tempi*, Helmut Käutner, 1947), aveva organizzato la propria narrazione con il medesimo artificio, utilizzando un'automobile quale filo rosso e voce narrante; questa risonanza rafforza l'ipotesi di una cultura umanitaria transnazionale propria al secondo dopoguerra europeo. Infine, a un'analisi seriale, questo corpus di film rivela una medesima struttura narrativa, fondata sullo schema 'prima/dopo'. Si tratta di una struttura espositiva invalsa nella produzione industriale, funzionale a descrivere il processo trasformativo all'origine della produzione di merci e valore. Nella fattispecie, si ritiene che essa svolga più ruoli. In prima istanza, rende conto della efficace azione realizzata dal potere esecutivo, come in *Italia d'oggi* (Romolo Marcellini, 1952). In secondo luogo, questo modello narrativo assolve a una duplice funzione politica: da un lato, comparando la distruzione della guerra con l'edilizia popolare e il welfare, promuove una cultura contraria a ogni forma di conflitto sociale e internazionale, in consonanza con le nuove alleanze transatlantiche e con l'ideologia egemonica, come accade in *Braccia e lavoro* (Giovanni Pieri, 1952) o *045. Ricostruzione edilizia* (Figg. 11-12); dall'altro lato,

attraverso l'opposizione tra totalitarismo e democrazia postbellica, qualifica l'amministrazione in carica con la patente della democrazia più autentica.

La modalità discorsiva prediletta da questa produzione è soggettiva, personale. La soggettività è conseguita attraverso due modalità: attraverso l'attribuzione di una voce a un personaggio diegetico e fittizio, come in *Cassino anno X* o *Una corriera racconta*; o attraverso il ricorso a una *voice-over* estranea all'universo narrativo, ma capace di rivolgersi ripetutamente al pubblico, come in tutti gli altri esempi. Dunque, anziché la voce disincarnata dei cinegiornali e documentari durante il Ventennio, la *voice-over* di queste produzioni camuffa la propaganda istituzionale nella forma di un'apostrofe amichevole: uno di noi. Il tono spesso giocoso, richiamato più volte da Bonifazio⁴¹, si associa frequentemente alla riflessività, con la quale la *voice-over* svela la natura discorsiva della rappresentazione del Reale. Questa modalità giunge fino a chiarire agli spettatori la funzione rivestita dal cinema di non-fiction, unitamente ai vantaggi del Piano INA-Casa per le giovani coppie. *Le case degli italiani* (Vittorio Sala, 1956) descrive una giovane coppia di fantasia, nella impossibilità di contrarre matrimonio, in ragione dell'inaccessibilità del mercato immobiliare. Mentre il ragazzo riesce a recuperare delle informazioni sul piano di edilizia popolare sul proprio luogo di lavoro, la ragazza, impiegata come montatrice, supervisiona un cortometraggio documentario nel quale si danno chiarimenti sulle opportunità del piano. La riflessività è dunque una maniera ludica di rivolgersi, istruire e persuadere il pubblico.

Tattiche

A mo' di conclusione, si vorrebbe sottolineare in quale misura le circostanze storiche del secondo dopoguerra abbiano determinato l'organizzazione visiva, narrativa e produttiva di questi film.

Sul piano visivo, questi cortometraggi di non-fiction combinano la tradizione, il patrimonio artistico e il paesaggio naturale con la modernità architettonica. Conseguentemente, essi partecipano delle preoccupazioni dominanti nel dibattito urbanistico dell'Europa del secondo dopoguerra; allo stesso tempo, promuovono un'idea di progresso rispettosa delle specifiche condizioni locali e degli individui. Tale maniera di presentare e costruire il processo di modernizzazione, come qualcosa in atto e integrato nell'esistente, evidenzia la volontà

di negoziare la nazione emersa dalle rovine con i propri cittadini, con il dibattito architettonico e urbanistico coevo, e con le più recenti iniziative europee in ambito architettonico e di welfare state.

Sul piano narrativo, questa produzione designa un progresso cauto, che muove dal disastro della guerra a un benessere diffuso, dal primitivismo alla modernità. Incorporare questa trasformazione in singoli individui, attraverso delle vicende fittizie, attutisce la transizione, fornendo agli spettatori degli esempi quotidiani. I soggetti rappresentati esemplificano il progresso nazionale – la nazione è un'entità ripetutamente evocata nei titoli degli *utility film* del secondo dopoguerra.

Sul piano delle politiche mediatiche, si crede che la dissimulazione di questa produzione come indipendente dall'iniziativa governativa dovrebbe essere considerata una scelta tattica per ridefinire la comunicazione istituzionale, dopo due decenni di propaganda totalitaria. Anziché considerare questi film come comunicazione ingannevole, si dovrebbe forse pensarli come l'esito di una negoziazione tra esigenze istituzionali, priorità dell'industria cinematografica e modelli discorsivi. In questa fase, l'ibridazione di media e politica produsse circuiti né interamente pubblici, come nel periodo totalitario, né interamente privati, ma frutto della negoziazione dei rispettivi interessi. Il fatto che Filiberto Guala tre anni dopo aver sovrinteso al Piano INA-Casa fosse divenuto amministratore delegato della RAI non è sorprendente. Le sue successive e discusse dimissioni nel 1956 e la scelta di divenire monaco trappista, nel 1960, sono piuttosto uno stimolo a indagare più approfonditamente le relazioni tra potere politico, media e industria nel secondo dopoguerra italiano, e i silenzi della Storia.

Apparato iconografico

Figg. 1-2: *Mostra della ricostruzione nazionale*, Verona, Officine A. Mondadori, [1950?].

Fig. 3: Copertina di Barbara Allason, *UNRRA-CASAS. Contributo alla ricostruzione*, Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1950.

Fig. 4: Le grotte di Mergellina ritratte in David Seymour (Chim), *Children of Europe*, Paris, UNESCO, 1949.

Fig. 5: *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946).

Fig. 6: Le grotte di Mergellina ritratte in *UNRRA-CASAS. Contributo alla ricostruzione*, Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1950.

Fig. 7: Baracche e modernizzazione urbanistica in *Ai margini della città* (Giorgio Ferroni, 1954).

Fig. 8: Visione aerea e modernizzazione del territorio in *Borgate della riforma* (Luigi Scattini, 1954).

Figg. 9-10: La distruzione modernista in *Sicilia 53* (Giacomo Pozzi Bellini, 1953).

Figg. 11-12: La struttura 'prima/dopo' in *045. Ricostruzione edilizia* (Vittorio Sala, 1952).



Fig. 1

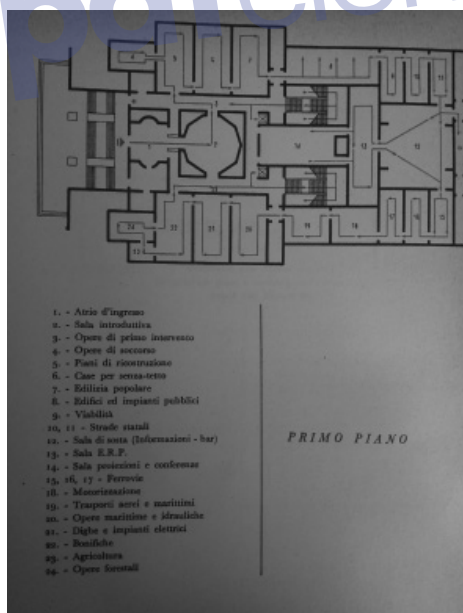


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

- ¹ W. Schivelbusch, *The Culture of Defeat. On National Trauma, Mourning, and Recovery*, New York, Metropolitan, 2003; tr. it., *La cultura dei vinti*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- ² B. Croce, *La libertà italiana nella libertà del mondo* (1944), in Id., *Scritti e discorsi politici*, vol. 1, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 54-62.
- ³ B. Bottiglieri et al., *L'Italia della ricostruzione*, Roma, SIPI, 1994; R. Petri, *Storia economica d'Italia. Dalla grande guerra al miracolo economico (1918-1963)*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- ⁴ R. Longo, *Between Documentary and Neorealism: Marshall Plan Films in Italy (1948-1955)*, "California Italian Studies", a. III, n. 2, 2012, pp. 1-45. Rinvenuto all'URL: <<http://escholarship.org/uc/item/0dq0394d>>; ultimo accesso: 11 agosto 2014.
- ⁵ C. Acland, H. Wasson, *Introduction: Utility and Cinema*, in C. Acland e H. Wasson (eds.), *Useful Cinema*, Durham-London, Duke University Press, 2011, p. 3.
- ⁶ V. Hediger, P. Vonderau, *Record, Rhetoric, Rationalization. Industrial Organization and Film*, in V. Hediger, P. Vonderau (eds.), *Films That Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009, pp. 35-50.
- ⁷ T. Elsaesser, *Archives and Archaeologies. The Place of Non-fiction Film in Contemporary Media*, ivi, pp. 9-34.
- ⁸ P. Bonifazio, *Schooling in Modernity. The Politics of Sponsored Film in Postwar Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2014.
- ⁹ M. Foucault, *Governamentalità*, "Aut-Aut", n. 167-168, 1978, pp. 12-29.
- ¹⁰ P. Saraceno, *Ricostruzione e pianificazione (1943-1948)*, Roma-Bari, Laterza, 1969. Si veda anche S. Lanaro, *Storia dell'Italia repubblicana*, Venezia, Marsilio, 1992. Una ricostruzione etnografica del secondo conflitto mondiale e della esperienza delle popolazioni in F. Cappelletto (ed.), *Memory and World War II. An Ethnographic Approach*, Oxford-New York, Berg, 2005.
- ¹¹ Hewitt e altri autori mettono in discussione l'idea di un rinnovamento reale delle nazioni europee, conseguente al secondo conflitto mondiale. Si veda N. Hewitt (ed.), *The Culture of Reconstruction. European Literature, Thought and Film, 1945-1950*, London, St. Martin's Press, 1989. Ho avuto modo di discutere della relazione tra cinema di non-fiction postbellico italiano e trauma culturale in F. Pitassio, *Assenze ricorrenti: umanitarismo internazionale, trauma culturale e documentario postbellico italiano*, "Cinema & Storia", n. 6, 2017, pp. 99-114.
- ¹² Sul Piano UNRRA-Casas e il suo inquadramento nelle relazioni transatlantiche, si veda P. Scrivano, *Building Transatlantic Italy: Architectural Dialogues with Postwar America*, London-New York, Routledge, 2013.
- ¹³ *La Settimana INCOM*, n. 68 (18 luglio 1947).

- ¹⁴ *La Settimana INCOM*, n. 292 (20 maggio 1949).
- ¹⁵ *La Settimana INCOM*, n. 408 (24 febbraio 1950).
- ¹⁶ *La Settimana INCOM*, n. 515 (15 novembre 1950).
- ¹⁷ M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 22-23.
- ¹⁸ Per simili obiezioni, si veda anche M. Fabbri, *Le ideologie degli urbanisti nel dopoguerra*, Bari, De Donato, 1975, in particolare pp. 7-41.
- ¹⁹ M. Tafuri, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Milano, Edizioni di Comunità, 1964. Shiel esamina i parallelismi tra storia dell'architettura e del cinema postbellici in M. Shiel, *Italian Neorealism. Rebuilding the Cinematic City*, London, Wallflower, 2006. Si veda M. Shiel, *Imagined and Built Spaces in the Rome of Neorealism*, in R. Wrigley (ed.), *Cinematic Rome*, Leicester, Troubador, 2008, pp. 27-42. Si veda il recente e molto accurato L. Marmo, *Roma e il cinema del dopoguerra. Neorealismo, melodramma, noir*, Roma, Bulzoni, 2018.
- ²⁰ Cfr. J. Pendlebury, E. Erten, P. J. Larkham, *On 'alternative visions'*, in J. Pendlebury, E. Erten, P. J. Larkham (eds.), *Alternative Visions of Post-War Reconstruction. Creating the Modern Townscape*, London-New York, Routledge, 2015, pp. 3-14.
- ²¹ P. Meldini, *Il dibattito sulla ricostruzione*, in O. Calabrese (a cura di), *Italia moderna. Immagini e storia di un'identità nazionale*, vol. III, *Guerra, dopoguerra, ricostruzione, decollo*, Milano, Electa, 1983, pp. 123-140; M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*, cit.; M. Fabbri, *Le ideologie degli urbanisti nel dopoguerra*, cit. Per una ricostruzione della relazione tra politica e urbanistica nel dopoguerra, si veda V. De Lucia, *Se questa è una città*, Roma, Editori Riuniti, 1989.
- ²² *Mostra della ricostruzione nazionale*, Verona, Officine A. Mondadori, 1950.
- ²³ B. Allason, *UNRRA-Casas. Contributo alla ricostruzione*, Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1950.
- ²⁴ D. Seymour (Chim), *Children of Europe*, Paris, UNESCO, 1949.
- ²⁵ Si veda S. Pilat, *045 Ricostruzione edilizia. The Postwar Neighbourhoods of the INA-Casa Plan*, in B. Goodwin, J. Kinnard (eds.), *98th ACSA Annual Meeting Proceedings. Rebuilding*, New Orleans, ACSA, 2010.
- ²⁶ F. Guala, *Impostazione e caratteristiche funzionali del Piano Fanfani*, "Civitas", n. 9, 1951, p. 27.
- ²⁷ Si vedano le ricerche P. Di Biagi, *La 'città pubblica' e l'INA-Casa*, in P. Di Biagi (a cura di), *La grande ricostruzione. Il Piano INA-Casa e l'Italia degli anni cinquanta*, Roma, Donzelli, 2001, pp. 3-32; P. Di Biagi, *Quartieri e città nell'Italia degli anni Cinquanta. Il Piano INA-Casa 1949-1963*, "Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Italie et Mé-

diterranée”, a. cxv, n. 2, 2003, pp. 511-524. Si veda anche *Farfani e la casa. Gli anni Cinquanta e il modello italiano di welfare state. Il Piano INA-Casa*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2002.

²⁸ Si veda L. Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano, 1945-1980*, Roma, Editori Riuniti, 1981, pp. 122-142.

²⁹ Sulla questione, si vedano M. Bertozzi, *Styles nationaux? La recette italienne de la 'Formula 10'*, in E. Biasin, G. Bursi, L. Quaresima (a cura di), *Film Style / Lo stile cinematografico*, Udine, Forum, 2007, pp. 309-315; M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2008.

³⁰ M.A. Frabotta, *Il governo filma l'Italia*, Roma, Bulzoni, 2000.

³¹ D.W. Ellwood, *L'impatto del Piano Marshall sull'Italia, l'impatto dell'Italia sul Piano Marshall*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1996, pp. 87-114; R. Longo, *Between Documentary and Neorealism*, cit.

³² Alcide De Gasperi, citato in R. Longo, *Between Documentary and Neorealism*, cit.

³³ Due studiosi hanno precedentemente già esplorato questo corpus. Si vedano L. Ciacci, *Progetti di città sullo schermo. Il cinema degli urbanisti*, Venezia, Marsilio, 2001; L. Ciacci, *Una casa per tutti. La mise 'en scène' del Piano INA-Casa*, in P. Di Biagi (a cura di), *La grande ricostruzione*, cit., pp. 223-248; M. Bertozzi, L. Buffoni (a cura di), *Roma, abitare la ricostruzione: il Piano INA-Casa nel cinema documentario*, Roma, Gangemi, 2002.

³⁴ Per una disamina della funzione politica, estetica e identificativa del realismo nel periodo totalitario, con particolare riferimento al dibattito letterario, si veda R. Ben-Ghiat, *Fascism, Writing, and Memory: The Realist Aesthetic in Italy, 1930-1950*, “The Journal of Modern History”, a. LXVII, n. 3, September 1995, pp. 627-665.

³⁵ Sul cortometraggio di Visconti si veda M. Bertozzi, *Appunti su un fatto di cronaca. Paesaggi dal silenzio*, in V. Pravadelli (a cura di), *Il cinema di Luchino Visconti*, Venezia, SNC/Marsilio, 2000, pp. 103-108.

³⁶ F. Bonfante, C. Pallini, *The Role of a Historic Townscape in City Reconstruction: Plans for Milan, Turin and Genoa after World War II*, in J. Pendlebury, E. Erten, P. J. Larkham (eds.), *Alternative Visions of Post-War Reconstruction*, cit., pp. 142-160.

³⁷ Per esempio, nel discutere di Rossellini e del tema delle rovine nel suo cinema del secondo dopoguerra, Steimatsky sostiene che “his gaping voids that are never light, his oppressive spaces that barely shelter the dispossessed”, nei termini di una nuova concezione di monumento, prodottasi nella seconda metà degli anni Quaranta, che “disclose [...] a reflection [...] on the past in projecting a contingent potentiality, a doubt, an opening.” A vedere di chi scrive, questa apertura caratteristica tanto dei capolavori del neorealismo cinematografico quanto del vivace dibattito urbanistico

coevo viene tacitata nello *utility film* dei primi anni Cinquanta, che privilegia invece un modello rappresentativo fondato sulla narrazione. Si veda N. Steimatsky, *Ruinous*, in Id., *Italian Locations. Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008, pp. 41-78.

³⁸ Per esempio, il cinema di non-fiction nel periodo tra le due guerre dipinge il paesaggio e la popolazione dell’Africa Orientale come natura primitiva, in attesa della civiltà italiana capace di convertirla. Si veda F. Caprotti, *The Invisible War on Nature: The Abyssinian War (1935-1936) in Newsreels and Documentaries in Fascist Italy*, “Modern Italy”, a. XIX, n. 3, 2014, pp. 305-321.

³⁹ Una disamina dell’immagine documentaria dell’edilizia in Meridione, in un periodo leggermente successivo a quello qui considerato ma con significativi punti di sovrapposizione, in M. Palmieri, *Gli squilibri dell’abitare nel Mezzogiorno del miracolo economico nel cinema documentario*, “Meridione”, a. XVII, n. 2-3, 2017, pp. 221-235.

⁴⁰ Una discussione di questo modello, in relazione alla Guerra civile di Spagna, in S. Celli, *Le guerre del LUCE*, in O. Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. V, 1934/39*, Venezia, Marsilio/Edizioni di Bianco e Nero, 2006, pp. 62-76.

⁴¹ P. Bonifazio, *Schooling in Modernity*, cit.; P. Bonifazio, *Visible Evidences and Sneaky Sponsors: American Sponsored Films in Italy During Reconstruction*, comunicazione tenuta alla giornata di studi *Visions and Evidences of (Industrial) Reconstruction*, Gorizia (24 marzo 2019).