

**Neorealismo e neorealismi: materie di cinema,
materie di architettura (sulla storia e la teoria
come progetto di crisi, sul Tiburtino
come manifesto architettonico e *mediale*)**

Carmelo Marabello

When history is made in the streets, the streets move onto the screen.

Siegfried Kracauer

La casa è un problema di limiti [...]. Ma la definizione dei limiti è un problema di cultura e proprio ad esso si riconduce la casa [...]. Se così è, anche le parole sono materiale da costruzione.

Ernesto Nathan Rogers

Chiediti se sia completo il nostro linguaggio; – se lo fosse prima che venissero incorporati in esso il simbolismo della chimica e la notazione del calcolo infinitesimale; questi infatti sono, per così dire, i sobborghi del nostro linguaggio. (E quante case o strade ci vogliono perché una città cominci ad essere città?) Il nostro linguaggio può essere considerato come una vecchia città: un dedalo di stradine e di piazze, di case vecchie e nuove, e di case con parti aggiunte in tempi diversi; e il tutto circondato da una rete di nuovi sobborghi con strade diritte e regolari, e case uniformi.

Ludwig Wittgenstein

Tiburtino III: prima del Tiburtino. Descrizione '55. Il mare a Roma, la borgata, l'ultra-popolare

A mancina il Monte del Pecoraro, a destra i lotti di Tiburtino in fondo al piazzale, con la campanella che suonava come una disgraziata, sparirono indietro. Sparì via delle Messi d'Oro, con l'osteria, la fila di oleandretti sderenati lungo il ciglione, con tutta la processione di gente e le truppe dei ragazzini e dei giovanotti, che, qua e là, andavano sempre nello stesso senso, per la Tiburtina; sparì il SilverCine e sparì la fabbrichetta zozza di sapone appena costruita

li vicino. L'Aniene arrivava a Tiburtino scendendo giù dai Castelli: arrivato lì, passava sotto un ponticello vecchio di mattoni, dove c'era una draga e un'osteriuccia antica, una catacomba. Poi sfilava un po' d'orti decrepiti, trucidi, pieni d'ogni ben di Dio, da una parte, e, dall'altra, verso i lotti di Tiburtino, tutto un pezzo di campagna a canne e spezzoni di grano mal tagliato. Passava poi sotto la fabbrica della varecchina, un accrocco di serbatoi, di ballatoi, di terrazze marziane, che spurgava un ruscelletto bianco di acidi sulla corrente: imboccava l'archetto del ponte sulla Tiburtina, scompariva sotto una galleria di canne, e se ne andava giù, verso Montesacro, a buttarsi nel Tevere. Tutto questo pezzo di pianura, quella domenica, era trasformato in un mare. Fin dove l'occhio poteva arrivare, da una parte verso i monti di Tivoli, dall'altra lì presso, verso Tiburtina, non c'era altro che acqua. Tiburtino sorgeva come un porto, con le sue file tutte uguali di lotti, come magazzini, che avevano una facciata bianca illuminata dal sole, e l'altra in ombra, nera. Non c'era più distinzione di campi, prati, argini, strade e stradelli. In fondo in fondo il piccolo gasometro e la selva dei fari e dei riflettori della centrale, parevano tanti bastimenti ancorati.

Pier Paolo Pasolini, *Una vita violenta*

La realtà fisica / la realtà filmica. Due schede. Geo-referenze. Prima degli immaginari

0.

Il quartiere INA-Casa Tiburtino (detto anche Tiburtino IV) sorge al Km 7 della via Tiburtina tra via Diego Angeli e via Lucatelli, fu costruito tra il 1949 e il 1954, fu progettato da Ludovico Quaroni e Mario Ridolfi, a capo del gruppo costituito dagli architetti C. Aymonino, C. Chiarini, M. Fiorentino, F. Gorio, M. Lanza, S. Lenci, P. Lugli, C. Melograni, G. Menichetti e M. Valori. Il quartiere INA-Casa Tiburtino fa parte del quartiere Collatino di Roma (Q. XXII) che si sviluppa tra Tiburtina e Prenestina, via di Portonaccio e viale Palmiro Togliatti. Oggi il quartiere fa parte del V Municipio del Comune di Roma che ha sede in via Tiburtina n. 1163. Le strade del quartiere sono intitolate a giornalisti. Area totale mq 88.000, area coperta mq 17.068, alloggi realizzati 771, vani 4.006. Definì da Manfredo Tafuri, "Manifesto del neorealismo architettonico e insie-

me dell'ideologia dell'INA-Casa primo settennio", si presenta come un complesso prevalentemente residenziale realizzato sulla base di tre tipologie definite: le case a torre (sette piani con tre o quattro alloggi per piano), le case a schiera (due o tre piani) le case in linea (prevalentemente di 4 piani). In aggiunta vi sono 4 edifici commerciali di Ridolfi. Nel progetto dell'impianto viene abbandonata ogni idea di ritmo planimetrico, la strada è la regola che unisce le geometrie irregolari degli edifici, per i quali è stato tenuto in massima considerazione l'orientamento Nord-Sud e Est-Ovest. L'elemento di base è l'alloggio aggregato in linea, in cui alcune abitazioni sono raggiungibili da scale esterne al corpo di fabbrica, o disposte lungo il ballatoio. L'andamento è definito da linee spezzate e articolato da slittamenti e rotazioni dei corpi di fabbrica di cui i volumi delle scale rappresentano i fulcri. Il sistema strutturale è costituito da una muratura continua che condiziona la distribuzione degli alloggi: si ottiene una sequenza di stanze chiuse con disimpegni di piccole dimensioni. Alcune abitazioni hanno soggiorno e cucina sullo stesso fronte mentre altre su fronti opposti. Variazioni della tipologia sono date dalla possibilità di avere finestre su tre lati grazie alle rotazioni dei corpi scala, oppure al cambiamento di spessore dei corpi di fabbrica. Lungo via Arbib si snoda una piazza progettata con l'intento di definire uno spazio pubblico centrale. Primo quartiere INA-Casa romano. Nelle case in linea le strutture portanti in muratura sono l'esito di blocchi regolari di tufo con ricorsi in mattoni intonacate esternamente; nelle case a torre si utilizza una struttura in cemento armato e tamponatura in forati intonacati. I colori degli esterni erano basati su due o tre gradazioni di "terre romane". Ridolfi progetta quattro case a torre di sette piani, tre edifici a schiera di tre piani, tre edifici a quattro piani, quattro edifici a quattro e cinque piani nella zona centrale e i negozi. Quaroni e Fiorentino progettano l'edificio in linea a doppia T nella zona centrale.

Tra via Tiburtina, via Diego Angeli e via Cesana vi sono le "Case a ballatoio", una tipologia di case a schiera di tre piani con un alloggio a piano, posto intorno a un patio da cui prende luce. Gli alloggi ai piani superiori sono distribuiti da un ballatoio, una sorta di strada sopraelevata. L'insieme reinventa le case cinque e seicentesche dell'alto Lazio. In via dei Crispolti si trovano le "Case in linea" di Quaroni e Fiorentino. Il lungo corpo snodato, elemento centrale del quartiere, è formato

dall'assemblaggio di più corpi edilizi, a volte con leggeri slittamenti, altre con decise rotazioni. I punti di cerniera sono risolti, ad esempio, con le scale triangolari che smistano gli alloggi sfalsati in altezza. Le logge, ora esagonali, ora rettangolari, o di altra foggia, creano effetti volumetrici e chiaroscurali diversificati sulle facciate. Tra via Diego Angeli e via Luigi Cesana si trovano le tre "Case a torre", alte sette piani, queste fanno da contrappunto alle case a schiera basse e vogliono rappresentare un elemento di eterogeneità nel quartiere.

Ekfrasis tecnica, descrizione densa, nel linguaggio architettonico, descrizione comunque meno intensa di quella che, nella lingua pasoliniana, raccontava il Tiburtino III ne *Una vita violenta*. Episodio qui di una lingua inventario, lingua norma. Lingua, che pur senza forma, crea comunque un punto di vista di lettura, nella pienezza apparente della lingua dei dati. Un'ontologia sociale inscritta in una scheda, un'ontologia *sociale* non tanto inscritta nella storia di un progetto, ma nel *progetto di storia* insito nel quartiere di Quaroni e Ridolfi nelle *storie visibili* che Quaroni ritroverà nella sua passeggiata del 1957 al Tiburtino.

1.

La zona est di Roma, da San Giovanni sino ai piedi dei castelli romani è l'area che il cinema italiano usa per il racconto della vita del sottoproletariato urbano. Il Pigneto è il cronotopo più intenso che il cinema italiano del dopoguerra inventa dapprima nel racconto neorealista, quindi nell'analisi urbana e umana di Pasolini nei primi anni sessanta. Il quartiere, situato oltre le mura di Porta Maggiore si offre come set, come reale per Rossellini, che nel 1945 gira qui *Roma città aperta*. La chiesa di Sant'Elena su via Casilina, teatro dei dialoghi tra Anna Magnani e Aldo Fabrizi, o via Montecuccoli, dove la donna corre per l'ultima volta dietro il camion dei nazisti impegnati in un rastrellamento prima di esser falciata, sono luoghi esemplari del primo neorealismo. Val Melaina al Tufello, è il cuore fisico di *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica (1948), dove si muovono il protagonista Antonio Ricci e suo figlio Bruno. Le case popolari, l'ufficio di collocamento in Via Gran Paradiso, Ponte Tazio e gli autobus stracolmi di pendolari, Porta Portese e il furto della bicicletta in Via Crispi, sono ancora ulteriori luoghi esemplari del racconto del cinema post bellico. Lungo la Tuscolana, verso Cinecittà, Visconti am-



Ludovico Quaroni, Mario Ridolfi con C. Aymonino, C. Chiarini, M. Fiorentino, F. Gorio, M. Lanza, S. Lenci, P. M. Lugli, C. Melograni, G. C. Menichetti, G. Rinaldi, M. Valori,
Quartiere INA-Casa Tiburtino, Roma, 1950.
Foto di L. Soprani

bienterà *Bellissima* nel 1951. Pasolini girerà al Pigneto larghe parti di *Accattone*, mentre il Quadraro sarà il set di *Mamma Roma*.

2.

Nessun film neorealista è ambientato al Tiburtino.

*Una questione di storia, una questione di linguaggio: primo quadro.
Genealogia del neorealismo e del cinema della modernità*

1.

Neorealismo: una parola per tanti usi. Stefania Parigi nel suo bel volume del 2014¹, declina la storia e la genealogia del termine neorealismo, disegnando, opportunamente, il quadro delle fonti, delle dichiarazioni di registi e critici, mettendo in scena, in forma di parole, il neorealismo cinematografico come definizione, come categoria. Mette in scena, soprattutto, il paradosso di Humpty Dumpty, per così dire: chi decide il significato delle parole? A chi ascrivere il significato di un termine? In *Alice nel paese delle meraviglie* i termini della questione sono infatti così descritti: “‘Quando io uso una parola’ disse Humpty Dumpty con un certo sdegno, ‘quella significa ciò che io voglio che significhi – né più né meno’. ‘La questione è’ disse Alice, ‘se lei può costringere le parole a significare così tante cose diverse’. ‘La questione è’ replicò Humpty Dumpty, ‘chi è che comanda – ecco tutto’”. Il potere dei critici, dei letterati è tuttavia un potere debole, il tratto di una persuasione casuale seppure complessa, che si esercita in scritti e riviste, che si riflette, poi, nel Novecento, in interviste, dichiarazioni, testi di occasione; che si fa parola mediale, da tracciare e inseguire in rivoli di fonti, di occasioni, di contesti dove lo stesso termine risuona diversamente, nel solco di discipline e linguaggi diversi dove la parola si trasforma, muta di senso, o produce malintesi diversamente produttivi. Se il termine neorealismo, rimanda infatti, in senso lato, al *New Realism* americano come movimento filosofico anti idealista del primo novecento², un saggio del 1925 di area sovietica vede il termine muoversi in un ambito cinematografico, e assumere una funzione categoriale e descrittiva³, la scena italiana, nella ricostruzione storica di Brunetta⁴, rimanda ancora a un uso primigenio in ambito cinematografico, come risulta da due saggi di Solaroli sul finire degli anni Venti, dove i teorici del cinema sovietico sono iscritti nella categoria neorealista⁵. Tuttavia il termine, in quegli stessi anni,

segna la riflessione italiana sulla letteratura sovietica, negli scritti di Ettore Lo Gatto, mentre Umberto Barbaro ne fa un uso più largo riferendolo alla letteratura tedesca e persino a Proust e Joyce⁶, e la stessa *Neue Sachlichkeit* tedesca è approssimativamente tradotta come *neorealismo*. La genealogia del termine come definizione e riconoscimento di una forma e di una poetica del cinema italiano ci rimanda invece al 1948, a un saggio di Luigi Chiarini, pubblicato su “Bianco e nero”, la rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia, dal titolo assai significativo *Avviso*, dove si discute della scuola neorealistica italiana, riconoscendola come un esito e un’*invenzione* della critica francese, mutuata certo, come nel caso di Bazin, da etichette e designatori attribuiti già al cinema del *realismo poetico* francese degli anni Trenta. Tuttavia il neorealismo è termine con cui negli anni Trenta si indica il lavoro di scrittore di Zavattini, così come sul finire degli anni Quaranta l’etichetta segnerà Pavese e Vittorini come eredi di un *neorealismo americano* identificato in Hemingway, Cain, Dos Passos, Faulkner, Lee Masters, designando di fatto il lavoro editoriale di Vittorini⁷ come matrice di una poetica che il termine di uso cinematografico sembrava poter riassumere, termine protestato e rifiutato da Pavese in un’intervista radiofonica del 1948, dove si osservava come il neorealismo italiano si presentava come assolutamente distinto dal cinema hollywoodiano coevo agli autori citati in precedenza⁸.

2.

Se la genealogia del termine è qui parzialmente ricostruita, al di là della questione lessicale, quanto storicamente emerge non è tanto l’evidenza cinematografica della sua origine quanto il suo costituirsi nel linguaggio pubblico come etichetta cinematografica, come termine di riferimento critico nella definizione di un *corpus* di film, di autori, cineasti, sceneggiatori. Definizione per nulla indicativa in senso proprio di un movimento coeso, espressa piuttosto nell’ambito della scrittura critica, così come di una certa dimensione poetica e politica – come mostreranno i convegni di Perugia, 1949, e Parma, 1953, e che la figura e l’azione di Zavattini in quegli anni esemplificano nettamente. Definizione che il dibattito giornalistico e la censura politica amplificheranno, che i media governativi del tempo useranno come apostrofe, come traccia *contenutista*, come marca polemica dell’immagine dell’Italia post-bellica: i poveri, i diseredati, la crisi dei valori e delle vite dei personaggi di un certo



Ludovico Quaroni, Mario Ridolfi con C. Aymonino, C. Chiarini, M. Fiorentino, F. Gorio, M. Lanza, S. Lenci, P. M. Lugli, C. Melograni, G. C. Menichetti, G. Rinaldi, M. Valori,
Quartiere INA-Casa Tiburtino, Roma, 1950.
Foto di L. Soprani



Ludovico Quaroni, Mario Ridolfi con C. Aymonino, C. Chiarini, M. Fiorentino, F. Gorio, M. Lanza, S. Lenci, P. M. Lugli, C. Melograni, G. C. Menichetti, G. Rinaldi, M. Valori,
Quartiere INA-Casa Tiburtino, Roma, 1950.
Foto di L. Soprani

cinema italiano contrapposto alla speranza di mutamento materialmente declinata dal piano Marshall e dai progetti americani di ricostruzione, dalle politiche della Democrazia Cristiana di De Gasperi e Fanfani, del giovane Andreotti. In attesa di tracciare la genealogia di una poetica, la relazione tra cinema e realtà, tra istanza di realtà e progetto estetico.

3.

Alcuni articoli e testi pubblicati negli anni Trenta precedono, di fatto, il dibattito del neorealismo storico e la sua peculiare forma a cavallo della guerra e dei primi anni del dopoguerra, come dimostrano la forma di intervento poetico e critico di Antonioni e De Santis, soprattutto⁹. Nell'articolo *Sorprendere la realtà* apparso su "Cinema"¹⁰, Leo Longanesi, anticipando Zavattini, sollecita e auspica un "cinema del pedinamento", in grado di "cogliere in fallo situazioni che, riportate sullo schermo, rivelano gli infiniti segreti della nostra società", e che provochi "un documentario sulla vita degli anonimi", con scene reali riprese da un operatore capace di andare in strada con la sua macchina da presa; una sorta di operatore vertoviano in viaggio per le strade con la sua cinepresa in spalla, teso a cogliere la verità, "verità che nessun attore potrebbe recitare", in grado di leggere una trama del reale come intreccio di abitudine e pratica. Sulla stessa rivista in *L'obiettivo nomade* Domenico Purificato si augura un modello di "cinematografia che vorremmo chiamare nomade" – quale "antitesi all'altra [che] chiameremo sedentaria [...] anemica cinematografia che non varca mai la soglia del teatro di posa", perpetrando "falsi in atto pubblico" – ovvero un cinema che "va in cerca di scenari che solo la natura può apprestare nel debito modo", muovendosi "alla ricerca di naturali elementi che diano maturità all'atmosfera, verosimiglianza agli elementi, carattere alle vicende"¹¹. La lettura di questi testi e le brevi citazioni qui riportate manifestano come, fin dagli anni Trenta, viene alla luce un'istanza di rifiuto del cinema delle "città di cartapesta" che Chiarini denunciava, una certa diffidenza del manierismo attoriale e dell'anonimia del paesaggio, nell'aspirazione, ancora di Longanesi a "un vero ancora da fare, un vero che vedremo, un vero che verrà" da contrapporre al "falso che vediamo, e che morirà". Sono citazioni sintomatiche, prima che programmatiche, per certi versi ascrivibili alla retorica di certo fascismo di sinistra, ai progetti di modernità irrisolta e controversa, già in atto nel cinema di Camerini o del primo Matarazzo, ma ancora lontane dalla evidenza teorica del progetto di *Per un film sul Po* pubbli-

cato da Antonioni ancora su “Cinema”, nel 1939, dove il montaggio di immagini e testo rivela problematicamente la necessità di un racconto del reale come progetto di una politica dello sguardo, di un traguardo necessario da cui rilevare il mondo come paesaggio, come traiettoria di umano e natura¹³. E tuttavia tracciano la necessità di una nuova estetica, di una diversa *corporeità*, di cineasti operatori, di attori, il segno di un’istanza di *realismo fenomenologico* che il neorealismo produrrà e mostrerà, e che, di fatto, definisce e parzialmente risolve le differenze e le poetiche dei suoi protagonisti. Che ne marca il progetto nel segno di un tempo dell’umano come tempo del dopoguerra, tempo post bellico, che lo definisce, a partire da Zavattini, come una sconfinata tematica sull’uomo. Zavattini nel convegno di Perugia del 1949 non a caso affermerà la necessità per il cinema di muovere verso l’osservazione dell’uomo in quanto uomo, di quanto rende possibile, nel segno della cinepresa, di seguirlo con occhi nuovi e attenti così da trovarcelo di fronte “senza favola, senza storia apparente” per poter dire, infine, che il cinema si può fare strumento della sua riscoperta, così da poter dire infine di essere “alla vigilia di ritrovare plasticamente il valore originale della nostra immagine”¹⁴, mettendo in scena, in questo passaggio, lo statuto stesso del realismo occidentale, e tentando di ricondurre a unità l’originale – quanto noi crediamo tale, il fondo stesso del mondo – e la sua messa in immagine, vista qui come sua riproduzione perché produzione di umano, come necessità stessa di un’ontologia umana di cui il linguaggio e le sue tecniche si fanno modo e moto, tra occhio-corpo e cinepresa-protesi.

4.

Se è la critica francese a cogliere storicamente l’emergenza del neorealismo come movimento originale del cinema italiano, al punto da definirne, con Bazin alcune delle sue caratteristiche, la scrittura italiana coeva accompagna i film nel segno della militanza, riflette su di essi, accompagna una teoria del cinema che si esprime per lo più nei film e nei fatti, nella dimensione storica dell’Italia del dopoguerra che il neorealismo restituisce e produce come poetica e come *poiesis*, nelle istanze di un cinema segnato dalle riprese per lo più in esterni, da attori non professionisti, soggetti contemporanei, da una disinvoltura stilistica e grammaticale della messa in scena volta alla ricerca di un reale collettivo e sociale da tracciare e rintracciare, nel segno di un *vero* il cui progetto può esser contraddetto persino, se necessario, dalle

riprese in studio, come accade in modo esemplare in *Umberto D.* o in alcune scene di *Roma città aperta*¹⁵. Introducendo il primo volume del *Lessico del cinema italiano*, Roberto De Gaetano, indagando l'irriducibile e inalienabile dimensione del neorealismo, lo legge come una sorta di "invenzione dell'umano al cinema, che è allo stesso tempo la reinvenzione del cinema"¹⁶. Se la filosofia, dopo la Seconda guerra mondiale, dopo l'uso dell'arma atomica e il genocidio degli ebrei nei campi ritorna da Sartre ad Heidegger, da Arendt ad Adorno e Jonas, alla domanda radicale "Che cos'è l'uomo?", il cinema neorealista risponde – o almeno si dispone – al perentorio invito zavattiniano "Uomo, vieni fuori!", da cui procede e origina una narrazione segnata dal gesto, capace di farsi mondo, *in primis* esterno cinematografico, e di offrire il proprio corpo e la propria umanità possibile, la forma storica di una nuda vita, come nuova trama e nuovo trauma del pro-filmico, intanto, e quindi del linguaggio, del film che dispone dinanzi ad una *realtà* catastrofica dove il reale si profila come necessità appunto di linguaggio, di interpretazione¹⁷. Dove il sensibile si fa spazio, dove lo spazio – il paesaggio, la città, la casa – si fa, per via dei corpi agenti e attori, una drammaturgia diversa del presente, una teoria del quotidiano¹⁸. Qui, in questa cornice, Bazin riconosce la potenza del cinema italiano, il suo farsi forma nella catastrofe "in un mondo ancora e già ossessionato dal terrore e dall'odio, in cui la realtà non è più quasi mai amata per se stessa, ma solo rifiutata o difesa come segno politico, *il cinema italiano è il solo a salvare, nel seno stesso dell'epoca che dipinge, un umanesimo rivoluzionario*". Tra linguaggio e mondo l'istanza neorealista si fa film, producendosi come traccia della modernità, come esito di questa, certo, ma soprattutto come radicale ripensamento del cinema storico, del progetto di cinema come set, studio, location, come continuità del verosimile del linguaggio hollywoodiano. Ciò che Bazin riconosce al cinema neorealista è il suo progetto di crisi, il suo farsi *storia* e non soltanto *cronaca* del presente, il suo farsi *forma critica* della forma classica del cinema, il suo presentarsi come modernità cinematografica, nuova drammaturgia del paesaggio e dello spazio: di essere l'esperienza di linguaggio che ingaggia radicalmente il mondo post bellico, il mondo di un'umanità diseredata, prostrata, e la cui forza è di ricercare le sue *storie* tra le ceneri umane dei campi di concentramento e tra le macerie fisiche e morali della Storia, di una storia che nel segno del cinema si fa immagine pubblica. Di un neorealismo che,

di fatto, si presenta come una *teoria* del dopoguerra, atto poetico e poietico, messa in scena possibile di totale e singolare, di esemplare e accidentale, progetto filmico di una possibile ontologia per immaginimovimento del reale, di un nuovo stile di montaggio teso a leggere il tempo come *forma* della realtà.

Una questione di storia, una questione di linguaggio: secondo quadro. Genealogia del neorealismo architettonico: slittamenti temporali, discorso della modernità e del progetto, ideologia della storia

I.

Nei testi che Bazin pubblica dal 1945 a metà anni Cinquanta la questione dello spazio risulta centrale in quanto accomuna lo statuto dell'immagine cinematografica e il mondo che ci circonda. La profondità di campo rimette in gioco l'ambiguità possibile dell'immagine, mentre la natura plastica della rappresentazione cinematografica, spogliata dagli effetti di montaggio, interroga lo spettatore suggerendo, nel piano sequenza, una nuova totalità visiva, come accade ne *La terra trema* di Visconti, questo perché nei termini del teorico francese il mondo filmato non è metaforicamente figurativo. Si tratta infatti di una spazialità *reale*, perché seppur l'immagine cinematografica può esser svuotata di realtà, la *realtà dello spazio* non le può esser sottratta. Dinanzi alla realtà del dopoguerra, agli effetti di realtà prodotti dalla guerra – distruzioni su larga scala delle città, dei trasporti, del paesaggio, di forme di vita individuale e sociale – il cinema neorealista produce una dolorosa istantanea dell'Italia attraverso una drammaturgia dello spazio. Se, come scrive Vidler la relazione tra architettura e cinema non può che innestarsi sulla potenza del film:

ability of film to 'construct' its own architecture in light and shade, scale and movement, [which] allowed from the outset for a mutual intersection of these two 'spatial arts'.¹⁹

gli anni del dopoguerra italiano impongono tuttavia una riflessione necessariamente più ampia, determinano una diversa convivenza tra discipline e ragioni, tra forme e poetiche dei progetti, tra contingenza e mercato. La cornice neorealista, come vedremo, assume una diversa

leggibilità, in campo architettonico, configurando un'istanza storica interpretata in maniera diversa, non solo in virtù delle prassi costituite e proprie di architettura e cinema – edificare, filmare –, ma anche alla luce della riflessione sulla storia e sulla contemporaneità. Noa Steimatski ha sottolineato come il paesaggio italiano – urbano e non – sia stato abitato e riabitato dal cinema neorealista in quanto cinema, e come questa poetica, insieme con l'architettura, che si fece carico della ricostruzione fisica e della trasformazione delle città già dal finire degli anni Quaranta – coi piani UNRRA, INA-Casa – abbia determinato, largamente, la riscoperta del nostro paese e una sua diversa messa a fuoco, all'insegna di luoghi, regionalismi, vernacoli²⁰, nostalgie di socialità *altre*. Così come la *rinaturalizzazione* della natura, che osserviamo in film come *Stromboli* segna, a sua volta, un regime scopico e una politica della visualità *drammatica*, delineando una scelta tesa a rimuovere dalla storia, e in nome del *naturale*, la storia del paesaggio come bonifica propria degli anni del *ruralismo* fascista, così come le trame del modernismo ambiguo delle città di fondazione, delle architetture tradizionali e vernacolari dei borghi di servizio degli anni Trenta²¹. Tuttavia la questione del neorealismo in architettura ha un'origine diversa, una contingenza storica puntuale, che i termini della teoria del cinema e della storia dell'architettura colgono in parte, ma che diversi malintesi e interpretazioni propongono ricorsivamente nei termini di una continuità estetica e politica, di percezione e di contenuto.

2.

In un breve intervento del 2007, in un convegno dedicato al neorealismo e al reale come progetto del film, Franco Purini traccia rapidamente la questione del neorealismo architettonico assumendo una posizione assai netta:

Nella storiografia architettonica è molto diffusa e radicata la tesi che vede il neorealismo cinematografico trovare una corrispondenza precisa nel neorealismo architettonico. Secondo questa lettura, proposta con particolare autorevolezza e convinzione da Paolo Portoghesi, Roberto Rossellini sarebbe l'analogo di Mario Ridolfi, il più noto tra gli architetti neorealisti [...]. Mentre nel cinema la ricerca di un'espressione di eventi e di storie individuali si presenta pur con tutti i limiti, diretta ed esplicita, nell'architettura

tura il riferimento a un linguaggio popolare del costruire acquista, pressoché in tutti gli interventi, una totalità intellettualistica e un che di retorico e artificioso. L'evocazione dell'architettura spontanea, come nel villaggio La Martella, presso Matera, insediamenti considerati come emblema della dimensione comunitaria alternativa alla disgregazione sociale, acquistava una dimensione tra il sociologico e il narrativo che sfociava facilmente nell'astrattezza e in un generico utopismo. Non a caso Ludovico Quaroni, che fu coinvolto in modo consistente nella stagione neorealista, se ne distaccò in un celebre articolo sul Tiburtino III dal titolo *Il paese dei barocchi*, nel quale faceva una lucida autocritica di quell'esperimento, peraltro storico.²²

Questa lunga citazione che merita un successivo commento va affiancata a un altro frammento, un testo pubblicato su "La Rivista di Estetica", nel 2016, dove Purini ritorna sullo stesso argomento affrontando nella forma della breve sintesi storica la questione neorealista:

La quarta fase, dalla ricostruzione alle Olimpiadi di Roma ricopre circa un quindicennio, dal 1946, l'anno in cui l'Italia diventa repubblicana, al 1960. Nella sua prima parte questo periodo è l'età del Neorealismo, il movimento, nato nel cinema e nella letteratura, che trova un suo puntuale ma anche autonomo rispecchiamento nell'architettura. La vicenda dell'INA-Casa, al cui interno si affronta il problema dell'abitazione, si traduce in una cospicua serie di interventi in tutto il paese nei quali si sperimentano modalità progettuali ispirate alla ripresa di temi popolari. I quartieri neorealisti, più vernacolari al centro e al sud, più attenti a una continuità con il razionalismo al nord, si configurano come *parti compiute* di città. In qualche caso, per esempio a Roma, gli interventi sono pensati come altrettanti *paesi* che dovevano ricordare ai contadini inurbati i piccoli centri rurali che avevano abbandonato. In altre situazioni, come a Bologna e a Milano, tali interventi sono concepiti come frammenti di una città che non rinuncia alla modernità, anche se vuole intrattenere un dialogo con la compattezza dei tessuti storici.²³

I due interventi, la cui strategia retorica è visibilmente diversa, dise-



Vittorio De Sica, *Ladri di biciclette*, 1948



Vittorio De Sica, *Ladri di biciclette*, 1948

gnano una serie di luoghi ricorsivi con cui la ricerca architettonica italiana, storica e teorica, da sempre affronta l'ipotetica relazione dei due neorealismi. Mentre nel primo intervento la scrittura apodittica rimanda all'intervento estemporaneo, all'oralità da convegno, il secondo è parte di un articolo compendio di carattere accademico. Nel rileggere la vicenda neorealista Purini legge il neorealismo cinematografico – e il cinema italiano *tout court* – come un progetto di storie individuali la cui fragranza pop è indice del linguaggio cinematografico, mentre *il popolare* del linguaggio architettonico è assunto come strategia ingenua di citazione – Tiburtino III – o utopia politica elementare e contraddittoria – il caso del villaggio La Martella. La dimensione vernacolare, popolare, risuona come dimensione comune di entrambi i neorealismi, risolta *felicemente* dal cinema, improvvidamente dall'architettura. Tuttavia la natura *moderna* del linguaggio del cinema neorealista non è qui messa fuoco. Lo *spazio neorealista* si fa *contenuto*, il movimento di macchina diviene, come in molti altri casi di lettura, una sorta di *rilievo narrativo della realtà* invece che una letterale *scelta di campo*, la grammatica di una drammaturgia originale del visibile che frattura il cinema classico e dà, e darà luogo, al cinema moderno. Qui si pone, infatti, la questione interpretativa e storiografica più problematica: il neorealismo architettonico, nel suo riconoscersi ed essere riconosciuto come movimento, nel suo farsi critico e storiografico assume – ha assunto – il cinema come *thread* di luoghi visivi e narrativi, lista di spazi e istanze, di dialetti e regionalismi, misconoscendone la dimensione di fatto linguistico e plastico. Nello stesso tempo la cornice si complica allorché il neorealismo architettonico diviene un oggetto storiografico dove storia operativa, in senso architettonico, testimonianza dei protagonisti, dibattito, ricerca più recente, concorrono alla costruzione metastorica e categorizzante del *realismo* e del *moderno* come paradigmi normativi di lettura. Ricostruire, a ritroso, la vicenda del neorealismo architettonico comporta un lavoro di decostruzione storica di pratiche storiografiche e concetti, di storia *politica* e disciplinare della storia stessa dell'architettura, dell'uso critico e operativo dei concetti e dei progetti così come del lavoro storico recente, all'intreccio di esiti e teorie, di storia e storiografia, tra architettura e urbanistica.

Nel 2001 Paola di Biagi cura l'edizione de *La grande ricostruzione. Il piano INA-Casa e l'Italia degli anni Cinquanta*, un volume di raccolta di numerosi saggi esito di una ricerca Iuav sul piano Fanfani e sulle politiche della casa, sui progetti di architettura popolare dell'Italia post bellica. Un intervento di Maristella Casciato affronta la relazione tra i diversi neorealismi italiani, in letteratura, cinema e architettura²⁴. Il neorealismo cinematografico è qui ripreso come poetica della realtà che, nell'atto di descrivere il paese di quegli anni, accoglie e accosta il linguaggio parlato, la vita quotidiana, il carattere spontaneo della cultura popolare, in un'accezione che trascrive appunto il visibile dei film neorealisti, la dimensione referenziale e di contenuto di essi, ma non si interroga sul linguaggio di quel cinema²⁵. Nell'accostare la storia del neorealismo architettonico la ripresa dell'articolo – pubblicato da Carlo Aymonino in “Casabella-Continuità” del 1957 – induce l'autrice a riflettere sull'ambiguità stessa della definizione *neorealismo* applicata all'intervento architettonico di alcuni dei protagonisti degli anni della ricostruzione, cogliendone la genesi ironica nella citazione parentetica dell'autore. Nell'articolo del 1957 Aymonino, infatti, traccia così la memoria di un'esperienza – quella del Tiburtino – in forma di arguta cronaca *politica e disciplinare*:

Sotto la spinta di un rinnovato interesse per i materiali tradizionali, come elementi di linguaggio in condizioni di forte economia, e l'orgoglio della rinuncia per essere realistici (oggi considerando il periodo nel suo insieme potremmo dire scherzosamente “neorealistici”), si giunse all'assurdo di prender spunto dalla Roma settecentesca.²⁶

Al di là della formulazione ironica di Aymonino, come rilevato dall'autrice, la questione del neorealismo riporta più in generale alla questione del realismo e della sua relazione storica col funzionalismo, per un verso, ma più nettamente, e in maniera più complessa, alla relazione tra modi progettuali e linguaggi formali storicamente dati, sulle tracce di un dibattito che rimanda ancora agli anni Cinquanta, col saggio di Portoghesi, e poi agli interventi di Tafuri, sin dalla monografia dedicata a Quaroni nella prima metà degli anni Sessanta²⁷, trama in cui il neorealismo italiano sembra costituirsi, piuttosto, come indice ed emergenza, più o meno consapevole, della relazione tra movimento

moderno e idea della storia, tra modernismi possibili e pratiche situate del progetto di architettura, almeno in apparenza, contraddizione già chiaramente avvertita e acutamente presente, ancora a proposito del Tiburtino, nell'autocritica quaroniana de *Il paese dei barocchi*:

Nella spinta verso la “città” ci si è fermati al “paese”, nel voler dare un linguaggio italiano alle esperienze e agli insegnamenti dell'urbanistica svedese siamo arrivati a farli parlare addirittura in romanesco.²⁸

4.

Sino a che punto la *koiné* vernacolare e populista di Quaroni e Ridolfi si riallaccia al neorealismo cinematografico? Sino a che punto le forme retoriche dell'architettura neorealista sono ricollegabili alla cifra plurale del linguaggio neorealista del film? Queste domande, che ricorrono tra critici e storici dell'architettura, sono domande o assunzioni, percorsi euristici o malintesi interpretativi²⁹? L'ideologia della storia, vissuta come cronaca politico operativa, critica militante – come accade in *Dal Neorealismo al Neoliberty* di Portoghesi – o assunta nella distanza, come nel saggio di Bruno Reichlin, *Figures of Neorealism*³⁰, che esiti producono dal punto di vista storico-interpretativo? Di che neorealismo cinematografico manifestano il bisogno storico-teorico? Per quale utilizzo possibile? Quando nel 1958 Portoghesi interviene sul neorealismo architettonico, il gesto critico dell'autore assume il neorealismo cinematografico come una sorta di commento visivo all'Italia del dopoguerra, e il cinema come l'occhio capace di registrare la materia viva della vita di masse di diseredati, di movimenti di poveri e disperati, dell'inurbamento da parte di ex contadini attratti dalle città. Il ritorno alla tradizione artigiana, alle pratiche vernacolari e spontanee, la cui genealogia rimanda alla ricerca di Pagano ne *L'architettura rurale italiana* del 1936, deriva, in questa lettura, dalle domande che le pratiche di autocostruzione delle borgate periferiche romane impongono alla cultura in crisi del razionalismo italiano. Il cinema risulta appunto un *rilievo* ottico di questa realtà, un rilievo sensibile capace di restituirla in forma drammatica. Il neorealismo architettonico, tuttavia, risulta ai suoi occhi già postumo al neorealismo cinematografico: se da una parte testimonia la necessità di ripensare il concetto di tradizione, d'altro canto non è più riferito all'immediato dopoguerra, di cui il cinema si è fatto testimone in

diretta. Soccombe, quindi, dinanzi alla modernità nell'atto di produrre, nel suo linguaggio formale, una nostalgia della cultura popolare, una idealizzazione della cultura del borgo e della società arcaica, rifiutando di fatto la città come spazio della cultura di massa, producendo comunque un'idealizzazione della figura operaia, operazione che Portoghesi imputa a Ridolfi, Visconti e De Sica. Tuttavia la cronologia produce una diversa lettura di questa cadenza e temporalità: gli anni del Tiburtino coincidono con i due oscar di De Sica di quegli anni, *Sciuscìà* (1948) e *Ladri di biciclette* (1950). Rossellini miete premi europei e ha la nomination all'Oscar nel 1950; De Santis con *Riso Amaro* la otterrà l'anno seguente, negli anni quindi di La Martella. La questione cronologica non risolve quindi né la genealogia ipotetica, né assolve gli eventuali insuccessi dell'architettura come esiti postumi e deboli del movimento cinematografico, che peraltro movimento non fu, in senso proprio, e assai meno, di fatto, del debole ma forse più coerente *progetto* neorealista di architettura, leggendolo come via debole al modernismo italiano, *sermo umilis* del razionalismo nei termini di Auerbach, memoria letteralmente materiale della storia, nell'uso del laterizio, coniugata al calcestruzzo del moderno, alla campitura delle travi di cemento nella Matera di Aymonino a Spine Bianche, nei diversi insediamenti INA-Casa. La necessità di un neorealismo architettonico come rimodulazione di quello cinematografico con relativa mutazione di temi e costruzione ex post di motivi analogici è l'oggetto culturale da indagare, come già mostrava il saggio di Portoghesi, la cui scrittura stessa, nell'uso aulico e puntuativo del *passato remoto*, sia come presente storico, che come operatore temporale di una cristallizzazione definitiva e icastica, capace di occultare l'evidenza della critica operativa nella forma verbale, attraverso una prosa, volutamente distanziata della storia recente, traguarda e allontana il neorealismo coi verbi accomodati nella potenza retorica del passato remoto, mentre eventi e progetti, le trame di quella realtà, sono, di fatto, ancora in atto. Basti pensare ancora a Matera, la Matera immaginata e quella in corso di edificazione. Se rileggiamo l'articolo di Reichlin, presentato in francese nel 1999³¹, e tradotto due anni dopo in lingua inglese, pubblicato quindi su "Grey Room", versione qui citata e commentata, la storia come oggetto culturale si palesa in una nuova forma, si avvale di diverse categorie, produce nuovi paradossi e *paradigmi*. Reichlin analizza la storia del termine neorealismo restituendola con una buona approssimazione³², per definire quindi il neorealismo architettonico come esito

di una letteratura critica, come dato storico individuato e in qualche modo accettato e negoziato dai protagonisti:

Italian architectural criticism derived the term Neorealism from literature and film once the works and authors laying claim to the term already enjoyed a certain popularity among critics and the public, and those who were designated Neorealist architects accepted the description with varying degrees of conviction and enthusiasm.³³

Proponendo, e proponendosi, un raggio limitato di interpretazione

an inventory and analysis of the “rhetorical figures” (appropriate to an architectural discourse) that produced effects of form and meaning sufficient to legitimize the extension of the term Neorealism from the domain of literature and film to that of architecture.³⁴

L'analisi di Reichlin, ovviamente, date queste premesse, ha l'obbligo di definire, quantomeno, i caratteri formali e linguistici del neorealismo cinematografico italiano, al fine di osservare le analogie delle retoriche architettoniche di quello architettonico. Dopo un'analisi parziale di alcuni testi teorici fondativi, e il riferimento a interventi e articoli a stampa pubblicati da quotidiani italiani sul finire degli anni Ottanta, Reichlin decide di utilizzare largamente, come lente di ingrandimento sul neorealismo italiano, due articoli satirici di Steno, del 1948, pubblicati su un settimanale popolare di informazione cinematografica “Star”. La fonte di questi articoli è indiretta. Si tratta infatti della ripubblicazione di entrambi nel volume di accompagnamento della retrospettiva dedicata al cinema neorealista nel 1989 per il Festival Torino Cinema Giovani, e curato da Alberto Farassino. L'ipotesi storiografica di quella ricerca muoveva intanto da un assunto cronologico teso a identificare il periodo 1945-1949 come quadro storico concreto del cinema neorealista italiano e definito dai film chiamati opera neorealista, il canone multiplo visibile nei primi film di De Santis, Visconti, Rossellini, De Sica insomma, proponendo poi una diversa ipotesi di varianti o vie di fuga dal neorealismo originale, identificando un neorealismo spontaneo e soprattutto un neorealismo industriale – i film prodotti da Gualino per la Lux Film, come *Riso Amaro*, *In nome della legge*, *Il mulino del Po*. Per circoscrivere

questa ipotesi Farassino lavora a una microstoria del cinema neorealista, alimentandola di testi occasionali, storie orali, materiali di promozione, analisi della distribuzione e degli incassi, cronache giornalistiche. Tra i testi rieditati le due brevi parodie critiche di Steno, sceneggiatore di film di largo successo commerciale e futuro regista di film comici e brillanti, pubblicate nell'agosto del 1948, nel volume presentate in un box su fondo grigio, come molti altri contributi d'epoca, a intervallo di studi e analisi. I due testi sono citati integralmente, il primo si intitola *Decalogo del perfetto regista neorealista*, il secondo *Personaggi inevitabili del cinema neorealista*.

Il film neorealista si gira ovunque, sempre, con ogni mezzo, anche nella ritirata di un treno, che risulti occupata.

Il neorealismo si difende anche parlando di amore su una lattina di benzina.

Sporca rudemente il viso del protagonista con polvere, fango, carbone, persino col tuo sangue, se necessario. Ambienta la storia in periferia e la vittoria sarà già a portata di mano.

Il tuo motto sia: "Credi nei feretrotramvieri, obbedire alla cronaca nera, combattere le Pesche melba [parafrasi del fascista: "Credi, obbedisci, combatti"]".

Ricorda che i lustrascarpe e le donne di strada precedono le tue colonne.

Se Rossellini avanza, copialo; se si ritira, lodalo; se ha successo, vendicati.

Il telefono bianco è il tuo nemico: non dargli quartiere.

Le gambe delle donne scoperte fino alla metà della coscia hanno sempre ragione [invece che "Il Duce ha sempre ragione"].

[...]

Il padre adiposo che ricerca nei postriboli della città la figlia scomparsa durante un bombardamento.

Un prete in bicicletta diretto a Comacchio.

L'idiota del villaggio (con uno zoppo, storpio, sciancato, muto e anche balbuziente) che si è innamorato della procace moglie del fattore...

Il patrigno che, ogni volta che vede la sua figliastra, viene afferrato dalla lussuria repressa suo malgrado, le vene sulla sua fronte palpitano, diventano turgide, solide, intrecciate come i tubi di sca-

rico nei cortili del condominio.

Pescatori siciliani, contadini in una cooperativa, reduci, camionisti e contadini, a scelta.

Un organetto.³⁵

I due testi parodici, la cui rilevanza storica, *ex post*, dà conto di una sintomatica e politica avversione al neorealismo, certamente significativa in alcuni ambienti della Roma post bellica, assai prossima alla visione polemica di Andreotti, allora sottosegretario alla presidenza del consiglio, e personaggio chiave della censura cinematografica, pubblicati nel 1948 diventano, nel commento di Reichlin, una lente multifocale per tragiungere l'epoca, un termine di paragone e di lettura persino proattiva del discorso neorealista:

In this pitiless listing Steno indicates not only the characters and settings but also the canonical “gures” of the Neorealist message: the preference accorded to the culture, values, and lives of the working classes who are supposed to be the rightful holders of “real life”; apartment block courtyards, toilets, swearwords of Anna Magnani vs. white telephones, Peach Melbas, and “elevated” themes; the banality of the “slice of life” against a novelistic life; the preference accorded to antiheroes, such as fishermen, farmers, and truck drivers; the propensity for an aesthetic of the ugly: the cripple-mute-stutterer, the overweight father... We shall soon see the lines that connect the form and content of this cinema to certain architectural constructions in Italy immediately after the war. But first, and because it is an official document representing the dominant thought of the period, I would like to say a few words about what might be called the “Ten Commandments of the Perfect Neorealist Architect.” This time the humor is inadvertent, for I am referring to the bureaucratic “Suggestions, norms, and outlines for the development and presentation of designs . . .” found in the part of the “Fanfani Law” addressing the “Plan for increased employment and the construction of workers’ houses.”³⁶

La dimostrazione di quanto accennato si produce così attraverso la citazione ulteriore di questi passi, tratti dalla legge Fanfani del 1949, la

cui fonte è il primo numero di “Controspazio” del 1974:

La casa dovrebbe contribuire alla formazione dell’ambiente urbano, tenendo presente i bisogni spirituali e materiali dell’uomo, di un vero uomo, e non di un essere astratto: di un uomo, cioè, che non ama e non capisce il ripetersi infinito, monotono dello stesso tipo di residenza, così da non riuscire a distinguere la sua, salvo che per il numero civico; non ama le composizioni a scacchiera, ma piuttosto ambienti intimi e vivaci allo stesso tempo. Saranno quindi le condizioni del terreno, l’esposizione al sole, il paesaggio, la vegetazione, l’ambiente esistente, e il senso del colore che suggerirà la composizione del layout in modo che gli abitanti dei nuovi centri urbani avranno l’impressione di qualcosa di spontaneo, genuino e indissolubilmente legato al luogo in cui si trovano. [...] In ogni caso, occorre prestare la massima attenzione affinché, nelle costruzioni residenziali, l’impressione visiva complessiva prevalga sul singolo elemento, cercando intenzionalmente di creare un ambiente quando un luogo è per sua natura indifferenziato. Per questo, è consigliabile alternare il gioco delle pareti tra alto e basso, continuo e spezzato, corto e lungo, alto e costellato di superfici e spazi (finestre e logge), e di disporli sia frontalmente che ad angolo, variando le prospettive che si hanno dalle entrate o dalle finestre principali dell’appartamento.³⁷

Così la critica operativa, militante di Steno – che certo non paragono qui alla storia e alla critica militante e operativa di Zevi di quegli stessi anni – diventa effettuale e proattiva come una norma di legge: è posta sul terreno dell’*agency* invece che sul legittimo terreno della critica di costume. Viceversa la retorica della norma, la cui incidenza effettiva sul reale produce un mutamento choc del paesaggio italiano urbano³⁸, diventa un terreno di confronto tra due forme di intervento e produzione di senso affatto diverse nella storia fisica e materiale dell’Italia post-bellica. La categoria del neorealismo produce, in questo testo, pubblicato su una sede editoriale prestigiosa, un cortocircuito tra cinema e architettura sul terreno di un’apparente analogia fondata su processi e prodotti il cui regime di intenzionalità – certamente politico in entrambi i casi – è del tutto diverso, sia sul piano delle azioni che degli effetti: un giornale popolare dedicato allo spettacolo, a bassa tiratura,

che circola nelle orbite basse dell'immaginario critico e culturale di quel tempo, diviene qui effettivo e proattivo come una legge che impegna 7000 architetti, circa quarantamila operai edili per dieci anni, e oltre 350.000 alloggi. La piccola cometa "Star" diventa il Sole di un sistema culturale, eletta a quasi-legge, traccia immaginari imprevisi, e soprattutto inesistenti. La crisi del neorealismo cinematografico, meglio la sua stessa ridefinizione parziale sul piano industriale, avverrà certo a partire dalla fatica degli autori e del progetto, ma si realizzerà con l'ingresso in campo di soggetti produttivi come la Titanus, all'incrocio di politiche inscritte nel sistema normativo italiano della produzione cinematografica ancora nel piano Marshall e di strategie retoriche e di genere del cinema melodrammatico e della commedia, nella modellazione della via italiana al divismo.

5.

La storiografia e la teoria del neorealismo, come hanno mostrato i lavori seminali del Festival di Pesaro del 1974, le ricerche di Gian Piero Brunetta, Alberto Farassino, sino al volume recente di Stefania Parigi, hanno assunto via via storia orale, storia testuale e paratestuale, film, sceneggiature, dispositivi produttivi istanze poetiche, allo scopo di definire un campo, di perimetrare, per quanto possibile, il concetto e le categorie e la storia effettuale del neorealismo, assumendolo, come mostrano bene le spesso dissonanti dichiarazioni degli autori dell'epoca, come un movimento definito piuttosto dall'atto critico, definito in corso d'opera dalla critica militante, dalla cultura cinematografica coeva. Categorizzato dalla critica francese, riconosciuto dalla critica italiana, dalla militanza italiana. Il testo di Reichlin, tuttavia, suggerisce e provoca altre considerazioni, se riletto alla luce di una storiografia architettonica e urbanistica di fatto coeva alla pubblicazione del contributo dell'architetto e studioso svizzero. Nel riprendere e citare l'intervento di Aymonino del 1957, Reichlin sottolineava, citando i passi dell'architetto romano, a dimensione del *pittoresco* evidenziata dall'uso di elementi decorativi come le balaustre dei balconi, o dall'uso *decorativo* di elementi funzionali come le scale esterne. Segni e gesti, questi, che uniti alla *costruzione* spaziale della distribuzione degli alloggi, dei sistemi viari e di accesso, delle vedute, costituivano la natura *artificiale* di un tentativo teso a produrre un quartiere villaggio, capace di dar forma psicologica all'abitare dei nuovi cittadini,

alla costruzione di un principio di comunità³⁹, nell'intento di produrre attraverso la relazione tra edificio e forma-paese un linguaggio antiretorico – leggesi antimonumentale invece che antimodernista e razionalista – il *sermo umilis* agostiniano dell'architettura post bellica, che, appunto, come accade nella *lingua semplice*, progetta accoglienza già nell'uso della parola, produce valori nella scala delle relazioni, scala che l'idea di villaggio declina nel passaggio quaroniano, scorciatoia complicata e non del tutto risolta, “dall'idea della vita nella natura all'idea della vita in città”⁴⁰. Tuttavia, la citazione di passi dalla legge Fanfani, che allude a progetti di forme di vita, merita ulteriori considerazioni. Intanto per l'evidente contrasto di termini e questioni con la parodia di Steno – e non poteva esser diversamente – poi per la natura certo ideologica del progetto di legge stessa, un progetto testuale che attraverso il modello INA-Casa, innesta processi di mobilitazione individuale – il riscatto dell'alloggio – e di produzione di sicurezza e rassicurazioni – lo stato organico e protettivo fanfaniano, qui interprete della dottrina sociale dello stato di stampo cattolico, ma anche reinterprete dell'economia corporativa che il giovane Fanfani teorizzava negli anni del fascismo. Il progetto di affidamento e riscatto dell'alloggio, di mobilitazione individuale, a ben vedere, richiama le critiche del giovane Fanfani a *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo* di Max Weber, critiche tese ad individuare una via cattolica allo sviluppo economico e alla definizione stessa di *homo economicus* e di responsabilità individuale. Ma la dimensione proattiva della norma, la idealità produttiva, rimanda per un verso alla cultura dei manuali di architettura del dopoguerra – Ridolfi, Marescotti, con chiara prevalenza del primo –, e riporta soprattutto alla dimensione operativa del progetto INA-Casa, alle linee guida identificate dai fascicoli normativi redatti appunto dalla Gestione INA-Casa, quattro manuali *sui generis* prodotti tra il 1949 e il 1956, due per il primo settennio, due per il secondo. Si tratta, come ha osservato acutamente Patrizia Gabellini, di una strategia articolata di trasmissione delle regole, di una definizione di idealtipi architettonici, di esempi e regole prestazionali, e infine di standard. Di un complesso retorico che traccia in forma verbale, figurativa, tabellare, un sistema di regole teso a produrre e omologare una serie di attitudini e pratiche professionali e progettuali, necessarie per partecipare ai concorsi, e ad inscrivere, in queste dimensioni di progetto, competenze locali e tradizioni artigianali. Una serie di *quasi norme*, a

bassa definizione apparente, cogenti, di fatto, nella produzione delle proposte progettuali:

La forma normativa, basata sul repertorio tipologico, è resa possibile dagli studi del Movimento Moderno, la cui validità è sostanzialmente ribadita per la distribuzione interna dell'alloggio, non viene incrinata dai principi organici raccomandati dalla gestione INA-Casa. La attenta considerazione del problema locale sotto ogni punto di vista (abitudini di vita, tradizioni locali, clima, materiali, sistemi costruttivi, riscaldamento, maestranze) sembra avere ricadute più rilevanti sulla gamma tipologica (si escludono edifici alti), sulle tecniche e i materiali costruttivi (si esclude la prefabbricazione), sull'impianto urbanistico (si rifiuta la regola geometrica).⁴¹

Il sistema di quasi norme configura, appunto, una strategia articolata e tuttavia semplice di trasmissione delle regole, producendo una *agency* significativa che i diversi progetti allocati reinterpretano, definendosi anche per differenze – vedi il caso di Matera con il quartiere di Spine Bianche, capogruppo Aymonino, e l'edificio di De Carlo, esito INA-Casa, Borgo Venusio di Piccinato o il villaggio de La Martella, finanziato dall'UNRRA Casas, producendo diversi *neorealismi*. Ma ciò che conta è l'evidenza industriale del processo, o almeno il tentativo di far linguaggio attraverso l'*industria politica* per così dire, nel definire delle norme come agenzie di comportamenti. Letto in questo senso il neorealismo architettonico sembra configurarsi come una via italiana al *moderno*, di revisione degli ideali del movimento moderno, una via alla riconfigurazione economico-politica di questo nel *sermo umilis*, grazie alla riconfigurazione anti monumentale del razionalismo fascista, e alla ripresa industriale del concetto di architettura vernacolare e spontanea di Pagano e della mostra della Triennale del 1936, altro *medium* professionale e didattico cruciale per l'evoluzione dei linguaggi progettuali del nostro paese. L'umanità delle borgate spontanee, delle autocostruzioni descritte alle foci del Tevere dai documentari neorealisti, come da Michele Gandin ad esempio, le tracce urbane che Pasolini rincorre nel suo cinema e prima ancora nei testi commento per il film di Cecilia Mangini, *Il canto delle marane*, sembra potersi riscattare nella modernità a bassa intensità della produzione edilizia situata, nell'edificazione a bassa definizione tecnologica, nel rifiuto

della prefabbricazione e a favore del processo di inclusione di tecniche tradizionali e maestranze locali.

Come risulta dai fascicoli “le composizioni urbanistiche dovranno essere mosse, articolate tali da creare ambienti accoglienti e riposanti con vedute in ogni parte diverse e dotate di bella vegetazione, dove ciascun edificio abbia la sua distinta fisionomia ed ogni uomo ritrovi senza fatica la sua casa col sentire riflessa in essa la propria personalità”.

Il progetto INA-Casa definisce le coordinate di un abitare proattivo e suggestivo di una nuova identità italiana, traccia di una dialettica, perlopiù irrisolta tra autonomia del quartiere di nuova costruzione ed eteronomia delle scelte insediative di mercato, dei sistemi di servizi. Nella confidenza di una gestione dei nuovi inurbati mediata e risolta dalle figure di assistenti sociali, nella risoluzione tecnica del sociale attraverso le professioni di servizio. Differentemente da questi processi il neorealismo cinematografico si produce come spazio autonomo, autoriale, soprattutto nel caso di Rossellini, che assume il rischio produttivo personalmente, in nome di una libertà produttiva e ideativa che mal si concilia con le richieste e i tempi della produzione industriale. Per ragioni evidenti, invece, il neorealismo architettonico si muove nell’ambito di istituzioni, mercato, leggi e necessità cogenti, nello spazio politico della ricostruzione italiana. A differenza del cinema, dove il moderno si manifesta nella trama di scelte individuali di regia, – soltanto con la Lux il neorealismo diventerà oggetto di attenzione produttiva industriale – qui, nella dimensione architettonica, la modernità incerta prende la forma delle regole, innanzitutto, degli esiti diffusi nello spazio e nel tempo, di un sistema di trasmissione professionale di pratiche, di idealtipi, di edifici e manufatti di servizio finalmente realizzati, divenuti esempio 3D di un processo di norme, rilocabili e adattabili. Mentre il cinema affronta esterni, abbandona il set per luoghi e location, usa i non professionisti, ipotizza sceneggiature deboli da ripensare nella flagranza del set, da avvalorare nel rosselliniano splendore del vero, nella rottura del profilmico hollywoodiano e industriale, muovendosi attraverso una serie di pratiche reinterpretate e mutevoli, riallocate via via nelle diverse situazioni produttive e poetiche, il neorealismo architettonico muove da una poetica anti-monumentale, certo, come nel caso di Ridolfi e Quaroni, di Aymonino, di Gorio, Valori, o declina e riarticola

poetiche volumetriche degli anni Trenta, come nel Tuscolano di De Renzi e Muratori, ma tuttavia palesa una evidente progettualità industriale etero-determinata dalle istituzioni e dalle prassi manualistiche e normative, dalle committenze pubbliche, dal discorso teorico dell'architettura come tempo e incontro della coscienza urbanistica, nel senso di Quaroni. Al tempo stesso si palesa come esito di un anacronismo produttivo, o sopravvivenza, permanenza, di un progetto carsico di modernità irrisolta, che il costruire e l'abitare manifestano nell'Italia novecentesca. Nella coscienza storica che se le tecniche costruttive impalcano, letteralmente, un'idea dello spazio, esse producono comunque un linguaggio dell'abitare, definiscono la vita materiale come spazio ovviamente dato – ma non del tutto esaurito – di possibili interpretazioni, da cui le maglie strette dell'ordito murario del Tiburtino, o la campitura delle travi in cemento tamponate dal mattone faccia vista nelle case di Spine bianche, la distribuzione degli interni di prossimità alla stalla nel villaggio La Martella, esitano, infine, idee di progetti di vita. Come scrive Poretti il progetto INA-Casa, a causa della sua programmatica arretratezza tecnologica, diviene matrice del neorealismo:

Rimossa la maschera dei marmi, degli intonaci, il sofisticato apparecchio in muratura e cemento armato messo a punto durante l'autarchia deve apparire come il prodotto del cantiere artigianale. Questa operazione di denudamento esige, di fatto, un accurato ridisegno dei dettagli, delle connessioni, degli elementi correnti. Come in letteratura, come nel cinema, il gergo spontaneo dell'edilizia deve divenire, immediatamente, un linguaggio colto.⁴²

Questo passaggio consente un movimento ulteriore di analisi: il cinema post bellico si configurerà come moderno nella scelta e nella necessità di lavorare in esterni, con cineprese e ottiche spesso limitate, set di luci ridotti. Ciò comporterà scelte e poetiche. Ciò produrrà tuttavia un'istanza diversa di modernità, una traiettoria estetica tesa a produrre il mondo come fenomenologia del quotidiano, nell'attesa dell'eroismo leggero e tragico delle routine della commedia all'italiana, del ritorno ai generi e tipi, alle maschere. Arrischiando una complicata analogia, la modernità cinematografica si compie nella frattura del profilmico, del progetto di pre-visione che segna la cultura dello studio

cinematografico, della divisione del lavoro definita, la taylorizzazione del film, l'assunto, americano, di *dream factory* – o *realm factory* – dello studio system. Il neorealismo, nelle contingenze post belliche, dà luogo al linguaggio come ingaggio di luoghi e storie, trasforma la grammatica e la sintassi cinematografica in una pratica di sperimentazione narrativa del reale. Una via radicalmente moderna, seminale, il progetto di una modernità drammatica dello spazio, della sua possibilità di farsi luogo, di situarsi nel film e nel racconto, nelle forme di vita. Nell'Italia della ricostruzione l'estetica neorealista traccia il corpo dei suoi protagonisti come elementi del paesaggio il cui carattere non è dato dal dialogo, ma piuttosto è inscritto nel segno del gesto, nel posizionamento nello spazio, nell'architettura. Quanto accade nei film è il *farsi luogo* del corpo stesso, di un corpo che, infine, si installa – o almeno tenta di farlo – in uno spazio fisico cercando di *abitarlo*, acconsentito dal costruito o in conflitto con questo, come in *Ladri di Biciclette* o ne *Il tetto* di De Sica; acconsentito dal paesaggio o in dissenso e lotta con esso, come nelle scene partigiane del delta del Po di Rossellini dove i corpi locali interpretano mimeticamente, nascondendosi, la morfologia di terra, canne e canali, o come accade nelle scene delle mondine in *Riso Amaro*, quando i gesti del lavoro si fanno sfida politica ed erotica nel canto contro i capoccia, nel totale che fa delle risaie un'arena del conflitto. Del resto, come ha osservato Mark Shiel, nel suo *Italian Neorealism: Rebuilding the Cinematic City*:

Rossellini used architecture to imply that [...] the reconstruction of the European city would be much more than a matter of bricks and mortar alone.⁴³

Un'osservazione comunque riferibile anche al paesaggio stesso, alla ricostruzione necessaria del paesaggio, che il neorealismo produsse ri-naturalizzando i luoghi, alla ricerca di paesaggio italiano depurato dalle retoriche delle bonifiche e delle città di nuova fondazione, dalle retoriche filmiche così come da quelle architettoniche e urbanistiche. Con la libertà possibile che il film si assume nel racconto del mondo, nella sua diversa contingenza di progetto rispetto al progetto fisico architettonico, alla necessità politica, di polis, di questo, nella ricostruzione post bellica, nella cornice storica di quegli anni.

6.

“Se la storia si fa nelle strade, il cinema non può che muovere verso di esse”. Così scriveva Kracauer, architetto, sociologo, teorico del cinema nel suo ultimo sforzo degli anni Sessanta – in *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, tradotto in italiano nel 1962, per i tipi de Il Saggiatore – individuando in questo motivo la forza e la forma del cinema neorealista⁴⁴. Il riscatto, la redenzione della realtà fisica diviene lo scopo del cinema, del realismo cinematografico.

Il testo di Kracauer, esito di una ricerca iniziata nella Marsiglia degli anni Quaranta, nella fuga dal nazismo verso l’America, vede luce nel 1960. In questo testo cruciale della teoria del film la nozione di realtà, l’ontologia stessa del film, si declina nella forma della documentazione del mondo, del dato di realtà primario e di effettivo che il cinema comunque produce: l’apparire di oggetti, persone, luoghi, edifici sullo schermo. Mentre Bazin si faceva artefice, sul finire degli anni Quaranta, di un realismo esistenziale, fenomenologico, accompagnando così il neorealismo italiano, ipotizzando il film come luogo di partecipazione, di una comunione possibile col mondo nel segno dell’immagine, Kracauer si muove nello spazio di un realismo funzionale, di una teoria che vede comunque nella storia la realtà drammatica della scena mondo, di cui il cinema attesta la realtà dei fatti. Queste due versioni del realismo cinematografico possono essere intanto due lenti possibili per una riflessione sul realismo architettonico e sul neorealismo, da cui muovere sia verso il neorealismo architettonico, sia comunque verso il realismo *tout court* che segna e attraversa, in quanto categoria storiografica e teorica, la storia stessa dell’architettura. Considerando infine che la scena della storia è, per i due teorici del cinema, la scena materiale e culturale del Novecento, di cui il cinema si fa occhio e interprete, attestandosi come sentinella documentale e fenomenologica del mondo – in un progetto complesso di referenza e invenzione. Di un cinema che si propone, al tempo stesso, attraverso la teoria e le pratiche, sia come verifica permanente dello statuto dell’immagine – sia della propria immagine, riflettendo quindi sulla natura stessa del film –, sia dell’immagine riferita – mondo, finzione, spettacolo; sia, infine, dei processi concorrenti alla formazione dell’immagine stessa – stile, pubblico, istituzioni, tecniche, ideologie.

Sulla questione del realismo: terzo quadro. Geografie romane per un'ulteriore genealogia e storia del dibattito neorealista

1.

La questione della forma della storia dell'architettura, di una teoria della storia dell'architettura, la storica vicenda della storia del neorealismo architettonico, la questione del realismo, cifrano radicalmente la prospettiva di ricerca di Tafuri sin dal suo primo lavoro monografico così come nei lavori successivi. Se la questione della *storia come progetto*, e più ancora come *progetto di crisi*, sfida gli ordini stessi del discorso, le articolazioni di ricerca, il momento dello specifico disciplinare, il destino, o più semplicemente il compito possibile della storia è, per Tafuri, la pratica teorica ed euristica di una storia problematica, animata dalle domande, invece che dalle soluzioni⁴⁵, una storia benjaminiana, in grado di ricostituire il sistema di relazioni tra esiti e condizioni di produzione, intenti e progetti e rapporti di forza e potere. Di disporsi al confronto con l'ideologia, con la trama stessa dell'ideologia che può farsi progetto e storia. Tuttavia la questione della modernità come stato di crisi permanente e contraddizione emergente del capitalismo è l'altro tratto della questione del senso della storia, del farsi del presente come trauma e al tempo stesso come domanda, trauma ferita verso cui l'arte – come l'architettura borghese – produce una risposta anestetica, di fatto operativa, che la citazione seguente, molto nota, illustra puntualmente:

Allontanare l'angoscia comprendendone e introiettandone le cause: questo sembra essere uno dei principali imperativi etici dell'arte borghese. Poco importa se i conflitti, le contraddizioni, le lacerazioni che generano l'angoscia verranno assorbite in un meccanismo capace di comporre provvisoriamente quei dissidi, o se la catarsi verrà raggiunta attraverso la sublimazione contemplativa.⁴⁶

Entrano qui in gioco allora due questioni: 1) la possibilità stessa di una storia come critica degli oggetti e metacritica dei suoi strumenti nell'atto di far storia; 2) il quadro di una modernità interpretata come stato di crisi perenne, ambiente scomposto e scomponibile, difficilmente agibile seppur riconoscibile, dove muovere l'analisi e la ricostruzione storica, ambiente che retroagisce continuamente con le forme dell'azione di ricerca e interpretazione, sottoponendo l'oggetto

stesso di indagine a molteplici e plurali ipotesi di lettura, forme contingenti e contraddittorie di storicità e storicizzazione. Nella storia dell'architettura, per Tafuri, emergerebbero tre diversi modi di produzione ideologica della storia stessa da contrapporsi alla storia documentaria, a quella storia che intravede il documento come dato e verità, esito da formalizzare in una sorta di non ingenuo processo di reificazione storica, di testualizzazione. Questi tre modi sono così riassumibili: 1) l'ideologia progressiva, che prefigura una presa di possesso del reale, dove reale si fa totalità; 2) l'ideologia regressiva, che alimenta forme di pensiero anti-urbano e neo-comunitario; 3) l'ideologia istituzionale, che insiste sul processo di riforma delle istituzioni di gestione urbana e territoriale⁴⁷. Che cosa ci dice del neorealismo Tafuri, come lo cifra e indaga in questa traiettoria dove modernità e ideologia si embricano in modo apparentemente indissolubile? Cronologicamente bisogna muoversi a ritroso, ritornando agli anni Sessanta degli esordi. Il neorealismo è assunto come oggetto e categoria nel saggio *Ludovico Quaroni e la cultura architettonica in Italia*, apparso su "Zodiac", n.11, del 1963, confluito poi nel volume omonimo pubblicato nel 1964. Come osserva Vidler, a proposito della relazione tra storia critica e critica operativa, e della relazione tra protagonisti e cicli culturali, Tafuri, nel suo volume su Quaroni⁴⁸, riconosce all'architetto romano di aver preso atto, nel suo iniziale neorealismo, della tragedia culturale dell'architettura rilevata da Argan nel suo saggio su *Architettura e ideologia* del 1957, tentando di riconsiderare la questione della moralità architettonica nel suo contesto sociale⁴⁹, saggio peraltro ampiamente citato a conclusione del volume stesso. Nella lettura di Tafuri il Tiburtino è un tema critico posto in atto, dove il metodo di progettazione stesso produce una storicizzazione emotivamente perseguita dell'esito. Folclore e denuncia, progresso e pessimismo, carattere romano di una cultura del domestico vs una cultura degli standard, antiretorica che diviene nuova retorica del sommosso e del pittoresco, convivono in forma contraddittoria e irrisolta. Un progetto con venti architetti in opera, venti diversi professionisti, non può non produrre che il manifesto involontario di alcune biografie intellettuali, e risultare paradossalmente il frutto di una serie di malintesi e carenze. Se il cinema neorealista reinventa la realtà nella forma apparente del documento, come in *Umberto D.*, la vicenda di un professore in pensione che vede protagonista, un vero docente, ma che si avvale di riprese in studio con un set



– l'appartamento – firmato da Virgilio Marchi, architetto del secondo futurismo, autore di Villa Marinetti a Capri, alle prese, nel film di De Sica con la reinvenzione del domestico e del modesto quotidiano, qui, nel Tiburtino, l'assenza di un fondamento sociologico e urbanistico producono, per Tafuri, il lato più interessante della vicenda. In assenza di un punto di vista sociologico il Tiburtino, tramite i suoi progettisti, inventò così la sua realtà. In assenza di un punto di vista urbanistico capace di dettare o pensare la relazione con la città, il limite fu accettato e riconosciuto come un dato naturale, topologico, al punto da definire il quartiere stesso come spazio chiuso.

Il vernacolo, il dialetto, il popolare, il dettaglio architettonico, si fanno così pittoreschi, generano folklore, un realismo ingenuo e amorfo. L'abitare configura nostalgia, esita un malinteso comunitarismo frutto di una visione ingenua della città medievale, di marca anche mumfordiana, letta come concorso di eguali cittadini invece che trama di un ordine concorsuale complesso, tra corporazioni e feudatari, equivoco che risente, per Tafuri, di un mito ulteriore, il mito dell'architettura spontanea che la IX Triennale aveva fatto proprio⁵⁰.

2.

Nel giudizio formulato da Benevolo nella sua *Storia dell'architettura* del 1960, la questione neorealista è subito inquadrata nella sua evenienza temporale, come uno slittamento cronologico in grado di definirne i caratteri:

Se si guardano le date si vede che il neorealismo architettonico arriva in ritardo di qualche anno, quando il neorealismo cinematografico, ad esempio, è già in declino. Il ritardo cronologico è ben avvertibile anche nel tono: mentre il cinema con l'immediatezza che gli è propria, registra tempestivamente il labile ma genuino accento di quel breve periodo, l'architettura lo riceve di rimbalzo, in forma già riflessa e convenzionale, e scivola più facilmente dal popolare al folkloristico, dalla spontaneità all'artificio.⁵¹

Questo giudizio ritornerà spesso nella letteratura successiva e orienterà la lettura del momento architettonico, codificando tuttavia anche la lettura dell'epoca del cinema neorealista. Dal punto di vista di uno



storico dell'architettura, architetto e professionista, al tempo stesso, il cinema sembra esser segnato – gratificato – dalla potenza dell'immediatezza, sottostimando qui i tempi di preparazione e costruzione di un film, la dimensione di progetto, i cui esiti sono certo più prossimi, ma la cui genesi è spesso lunga e travagliata.

Due passi nel volume di Tafuri dedicato a Quaroni insistono su comparazioni e analogie col cinema neorealista. Il primo dei due insiste e rinviene sullo scarto cronologico tra i due neorealismi, per poi soffermarsi, problematicamente, sulle forme di azione e sulle funzioni specifiche di cinema e architettura:

Il neorealismo assume quindi una sua evidente ambiguità. Più volte è stato notato lo scarto cronologico notevole esistente tra le esperienze cinematografiche del neorealismo e quelle architettoniche: per il primo Rossellini, per De Sica, per Zavattini, per Visconti, conoscere o rivelare una realtà, ed una certa realtà, poteva significare poter agire contemporaneamente su di essa, dato che il rapporto opera-spettatore, nell'esperienza filmica, può essere istituito “epicamente”, sulla base di una relazione diretta, intellettuale; ma un'architettura, od un'urbanistica che si presentino come pure “scoperte” o “denunce” contengono un'implicita incomprensione delle loro funzioni specifiche, vale a dire del loro ruolo costruttivo di realtà nuove, anche qualora intendano perseguire una costruttività critica e polemica.

La citazione merita una breve analisi: l'ipotesi del cinema come denuncia e scoperta, l'assunzione del concetto di esperienza filmica, lascia intravedere tra film e pubblico l'istituirsi di una comunità bazziniana, di una struttura epica della mimesi intellettuale, affidando al cinema una potenza in quanto forma sensibile del visibile. L'architettura, invece, impegna le sue domande in una strategia necessaria e realistica di risposte, produce una relazione tra opera e cittadino, tra opere e residente, insiste, sembra dire Tafuri, nel mondo. Inevitabilmente si fonda, quindi è radicale nel suo farsi, comunque. Il dovere essere nuova e il doversi radicare sono i termini della vicenda, i termini di un'avventura, quella del Tiburtino, che Tafuri, icasticamente definisce come un “esorcizzazione” della tecnica⁵². Definizione che, riletta oggi, pone non poche questioni alla luce del dibattito storiografico più recente,

ma che suggerisce, lessicalmente, un campo ampio e problematico. Un esorcismo prevede una possessione, alimenta una dimensione magica: le architetture del Tiburtino, nel segno del progetto strutturale, manifestano, piuttosto, una relazione di addomesticamento della tecnica, rimandano, come ha scritto Poretti, ad una strategia di camuffamento e denudamento della tecnica costruttiva, come appunto nelle case a stella di Ridolfi, dove l'intelaiatura è inglobata nel corpo murario e si adatta all'irregolarità della pianta⁵³. Riportano di una ecologia politico-costruttiva elementare, in apparenza, ma che traccia un'idea di tecnica di lunga durata, propria di una modalità della cultura italiana. La vicenda neorealista, e assai di più la storia dell'INA-Casa, mettono in scena la poetica materiale di una larga parte della cultura architettonica, di una cultura implicata e intrecciata con le vicende prescrittive del modello della ricostruzione italiana, e declinata poi, diversamente, nelle vicende delle geografie di intervento locale tra Nord e Sud, geografie di maestranze, ma anche di professioni, di sensibilità e competenze progettuali diverse.

Una seconda citazione di Tafuri riprende la relazione tra cinema e architettura, citazione di secondo grado perché si tratta di una ripresa di uno scritto di Francesco Tentori:

Il quartiere Tiburtino è già fuori di qualsiasi possibilità di comprensione per la coscienza collettiva, allo stesso modo che *La terra trema* di Luchino Visconti – a parte la tesi polemica (e rivolta a una ben determinata parte della classe dirigente) nel dimostrare che la lingua italiana non esiste per il popolo – rasenta l'incomunicabilità assoluta: al punto di dover essere tradotto e dotato di didascalie. E proprio nella lingua che si diceva non dovesse esistere per il popolo.⁵⁴

Equivalentemente architettonico del progetto linguistico di Visconti, risulta agli occhi di Tafuri la pianta informe del Tiburtino, che, rinunciando al costruttivismo plani-volumetrico del razionalismo, incapace di tradurre la vita concreta degli abitanti, esalta infine lo scorcio prospettico, la veduta, il particolare decorativo. Di conseguenza, citando anch'egli Aymonino, "nel tentativo di evitare un susseguirsi anonimo di abitazioni e alloggi, si è inventato, a tavolino, un racconto dialettale come surrogato di una impossibile invenzione diretta dei protagonisti

di quelle abitazioni”⁵⁵. Qui curiosamente – alla luce dell’oggi– la questione si fa paradossalmente flagrante, produce un campo di analogie di processo assai più evidenti, che attengono alle forme dell’intenzionalità progettuale. Il dialetto di Visconti è infatti esso stesso un anacronismo intellettuale, frutto di un lavoro di reinvenzione *in situ* del dialogo, che, costruito a partire da un canovaccio verghiano, da *I Malavoglia*, viene tradotto dagli attori in dialetto, arcaizzato dagli anziani del paese, e finalmente interpretato come una lingua antica e lontana dagli abitanti del borgo, reincarnato in essi. Se il Tiburtino inventa uno spazio vernacolare dell’abitare assolutamente originale e paradossale, Visconti produce un dialetto esemplare, apparecchia una lingua tragica, assolutizza il dialetto come lingua altra, traccia puramente musicale, linea concettuale di un’origine, di una sopravvivenza. Le due intenzionalità producono qui un sentimento arcaizzante, che il film manifesta in modo più flagrante ed estremo, configurando un altrove che tale resta a tutt’oggi, estetizzando la lingua come gesto plastico e producendo, tuttavia, uno spazio che l’uso di panoramiche, come osservava Bazin, rende vivo di una modernità drammatica e originale, profondamente anticlassica, a differenza di quella frutto dello spazio vernacolare del Tiburtino. Qui infatti si pone la differenza problematica tra i due neorealismi, soprattutto nell’analisi dei lavori di Quaroni e Ridolfi, lavori dove l’invenzione comunitaria, ad esempio, l’abitare immaginato, basti pensare a La Martella, restituiscono un diverso sentimento del moderno, e, al tempo stesso, una diversa sensibilità materiale dell’arcaico, così come della tradizione. Con una differenza ulteriore: il Tiburtino diverrà, involontariamente, un modello eventuale per interventi ulteriori, modello improprio stigmatizzato violentemente da Tafuri, mentre il film di Visconti, nella sua radicalità estetizzante e mitologizzante resterà a lungo un *unicum* nella storia del cinema italiano.

3.

Nel capitolo della *Storia dell’architettura italiana 1944-1985* dedicato agli anni della ricostruzione il neorealismo viene nuovamente discusso in alcune pagine dense e complesse⁵⁶. Rintracciando un’archeologia del neorealismo a partire dalla VI Triennale di Milano, dalla mostra fotografica sull’architettura rurale prodotta da Pagano, evidenziati una serie di interventi minori di Ridolfi e Quaroni sul

finire degli anni Trenta, segnati comunque da risonanze *ruraliste*, Tafuri assume l'impossibilità di definire un percorso scevro da commistioni, embricazioni, sovrapposizioni. La *tradizione del nuovo* nell'Italia sul finire degli anni Trenta e nel secondo dopoguerra è tramata di avanguardie, populismi, volontà e forme di ritorno all'ordine, nostalgia ambigua e volenterosa della naturalità, di un'altra forma materiale di semplicità che oltrepassi l'estetica dello strapaesane, ma che riconcili, in qualche nuovo modo, natura e storia. Elemento di una prima catalisi di questo processo è, per Tafuri, il concorso per la Stazione Termini, nel progetto di Quaroni, Ridolfi, Fiorentino, Cardelli, Ceré, Ceradini. Il lessico di Tafuri rilascia nuovamente l'espressione già usata nel volume quaroniano: esorcismo della tecnica, qui attribuita alla "rappresentatività ambigua ed esagitata nei fasci che trasmettono le loro tensioni a dei sostegni a doppia forcilla". L'esibizione strutturale diviene così una forma di scongiuro, che Tafuri rintraccia nel tentativo di composizione della forma con l'*inventio* tecnologica dei progetti di chiese di Quaroni. Una forma di occultamento, di *camouflage*. Tuttavia il terreno di crescita del neorealismo è ovviamente la nuova committenza sociale del dopoguerra. Se per Ridolfi la cerniera tra populismo, neorealismo, questione sociale e edilizia popolare e a basso costo è rappresentata dalla manualistica, culminando nel *Manuale dell'architetto*, un testo dove tecnica elementare ed esperienza divengono una forma prontuario che intercetta vernacoli, tecniche tradizionali, regionalismi, per divenirne una sintesi efficace, per Quaroni il percorso di accostamento e traduzione neorealista delle esperienze pregresse si situa piuttosto in una serie di interventi su questioni di urbanistica, nel segno di una ideologia – di una speranza progettuale di marca comunitarista, dove echeggiano le esperienze del novecento nordeuropeo. La ricostruzione di Tafuri assume qui il Tiburtino come manifesto neorealista, ripensandolo come progetto di una paradossale biografia intellettuale di una generazione di architetti romani. Nella dimensione informale della pianta, nell'architettura densa di motivi strapaesani, Tafuri coglie la contraddizione paradossale e produttiva del progetto: il lessico popolare è assunto come materiale linguistico, in una sorta di *détournement* strutturale, di estrazione del segno e di ridefinizione dello stesso come pura piccola potenza, come icona, citazione. Un cortocircuito di avanguardia e popolare

nel segno del populismo, un'anticipazione di certo formalismo, una produzione seriale di *ready made* architettonici nella logica del dettaglio, la visione del lessico architettonico come norma, certo, ma anche come memoria materiale e linguistica rimodellabile. Nessun paragone in questo testo col cinema, nessuna filiazione, o ipotesi interpretativa analogica: piuttosto una lettura storico disciplinare, nell'alveo di una storia politica del gesto e del progetto architettonico, nella contraddizione e nella potenza di un modello benjaminiano di storia, nella ricerca di un passato da cui accendere il presente. Il neorealismo storico manifesta la volontà di un esorcismo della tecnica: spia di un irrisolto rapporto col passato, rimozione dei processi profondi delle forme di modernizzazione, delle forze – talvolta violente – della modernizzazione. L'evidenza critica, nell'analisi del progetto manifesto – il Tiburtino – è lo slittamento del progetto in modello, del realismo vernacolare in immagine del realismo popolare e vernacolare: il Tiburtino, nel suo complesso, letto attraverso gli occhi di Tafuri, non rimanda certo a Rossellini, piuttosto rinvia al cinema di Visconti, alla potenza del dettaglio e al piacere della forma, della messa in scena del cineasta milanese. Alla messa in forma del popolare come memoria e riscatto formale – estetico – del popolare stesso.

4.

Nel 1985, in un catalogo per la Triennale di Milano, *Le avventure delle idee nell'architettura 1750-1980*⁵⁷, a cura di Vittorio Magnago Lampugnani, accompagnamento cartaceo della mostra omonima, Tafuri pubblica un articolo dal titolo *Architettura e realismo*, il suo ultimo saggio dedicato all'architettura italiana del dopoguerra⁵⁸. La questione neorealista italiana è qui inscritta nella storia del realismo architettonico, in una genealogia che va dalla Russia prerivoluzionaria sino alla metà degli anni Venti sovietici, alla Vienna rossa e socialdemocratica prenazista, per giungere sino al New Deal americano⁵⁹. La trama che lega e traccia questi tre episodi è costituita da tre elementi ordinativi e connettivi: la reazione al moderno, la passione per l'origine, il sentimento – il gusto – della tradizione. Il progetto di Tafuri tende a smascherare il modello tri-assiale e dialettico modernità rivoluzione avanguardia, producendo l'evidenza della coesistenza di tradizione, modernismi, e rivoluzioni, negli stessi ambiti creativi e progettuali,

talvolta negli stessi autori architetti. Nella Vienna rossa convivono Bruno Taut e forme di biedermeier attenuato e popolare-populista per i cittadini. Nei modelli della Tennessee Valley Authority Tafuri osserva moti di purezza anti urbana, presenti già nella definizione di modelli naturali e rurali antitetici alle forme urbane della cattiva metropoli, della vita inautentica delle città metropoli. Il modello della Tennessee Authority risulta particolarmente pregnante e rilevante per la storia del neorealismo italiano: promosso e discusso da Zevi nei primi anni del dopoguerra, influenza largamente l'azione di intervento a Matera nella preparazione del progetto UNRRA Casas de La Martella firmato da Quaroni, Gorio, Valori. La nozione di realismo, così ricostruita, si dispone quindi come una marca culturale, un'etichetta semantica da avvalorare e situare nella storia, ma con elementi metastorici, strutturali, ricorsivi. Il neorealismo italiano reinventa e declina diverse categorie dei realismi storici, rileggendo con segno diverso il passato recente fascista, rinnovando l'idea – l'utopia – di comunità e coniugando l'esperienza collettiva dello spazio nell'Italia democratica e ancora in macerie. Ma come tutti i realismi anche il neorealismo ha bisogno di comunicare il proprio stato, necessita di farsi *medium* di valori comuni, di sentimenti rassicuranti e generali: necessita di produrre, attraverso la casa, un'esperienza risolta del domestico, necessita di concepire il moderno come routine e come tradizione, il moderno come assicurazione. Necessita di un'eventuale estetizzazione, a bassa intensità, della vita quotidiana, uno spazio cerniera nei vuoti della vita urbana dove il pittoresco può qualificare il moderno nel segno del *comfort*, e anche del conforto, come avrebbe detto Gio Ponti. Il neorealismo necessita della commedia, insomma, necessita di trasformare lo spazio domestico in commedia, in un teatro della normalità, e la vita sullo schermo nel desiderio ironico di imitazione di divi e dive, nel bisogno di un desiderio leggero, come nelle vite di carta del fotoromanzo, ultima invenzione a basso costo del neorealismo popolare. Il paese dei barocchi diverrà presto, via Carosello, nel 1957, anche il paese dei balocchi, un paese vivo di segni del desiderio, ma anche capace di accontentarsi, e soddisfare, grazie al cinema e alla nascente televisione, il desiderio *nei* segni, nelle icone, nelle immagini. Di *acquartierarsi*, in appena due decenni, nella ridotta semplice e inattesa del domestico televisivo, del neorealismo mediale. Nel farsi manifesto mediale del Tiburtino stesso, *medium* irrisolto e incompiuto di un'idea tra città sto-

rica e città nascente del dopoguerra, nel suo costituirsi come un vero e proprio complesso cronotopo della critica e della storia dell'architettura italiana.

Ritorno alla realtà fisica. Ritorno alla realtà filmica

Io vengo considerato in quel periodo uno dei fondatori del cosiddetto neorealismo architettonico, che poi è una cosa tutta inconsistente, molto... di solito c'è questo fatto che la città la fanno prima gli uomini e poi le case e che le case però debbono essere fatte – case, strade e servizi – per la vita degli uomini.

Ludovico Quaroni

In forma di racconto, nel 1957, su “Casabella”, Quaroni fa ritorno al Tiburtino, alla realtà fisica del Tiburtino⁶⁰. Pasqua 1957, una serata per una passeggiata sui luoghi di una intensa esperienza. Edifici conclusi da poco, consegnati ai committenti. Alloggi consegnati ai residenti. La descrizione del suo testo ci mostra un Quaroni osservatore partecipante. Con l'occhio di un antropologo discreto, o di un giornalista curioso, o di uno scrittore, lo vediamo nell'atto di osservare alcuni lacerti di vita quotidiana sul far della sera. Un'umanità si forma davanti ai suoi occhi, una fenomenologia di pratiche e routine: come un autore neorealista incontra il reale in un processo zavattiniano di accostamento, mentre compone la scena dello spazio, mentre lo spazio si compone nel suo passaggio, componendolo nel tratto dei percorsi, nel sistema delle strade, tra le pause, le soste, lo sguardo che si solleva e rileva il dettaglio di vita, il segno del rito. Le candele della *via crucis*, i drappi alle finestre segnalano visivamente la Pasqua, danno al calendario la forma sensibile del rito, lo spettacolo pubblico di un'idea di fede. Gli uomini sono operai, le donne sono intente alla spesa, i ragazzi giocano con le loro biciclette, ignorano le ragazze accanto a un prete. C'era vita in quel vicinato, in quel quartiere-villaggio ai bordi della città, nel *paese* chiamato Tiburtino. Una vita che segnalava all'architetto urbanista la riuscita dell'esperimento progettuale, la densità di una complicata e critica esperienza... L'architetto evoca il vicinato, termine chiave del suo progetto a Matera e della collaborazione con Tullio Tentori e altri scienziati sociali, evoca le pratiche di vita, le descrive, correndo il rischio del bozzetto, ma ne sfugge, soprat-



tutto nell'accento autocritico che accentua diversamente il testo. Il teatro del quotidiano e delle routine sembra appunto andare in scena. Il saggio di Bruno Reichlin sostiene che le architetture neorealiste, così come il cinema, si segnalano per la loro naturalezza, per la possibilità di instaurare una comunione-partecipazione alle rispettive istanze e cogenze. Se, come osservava Tafuri, il Tiburtino si manifesta come un progetto pensato con la società e per la società, manifesto di uno stato d'animo, di un impellente bisogno di comunicare, il cinema neorealista, nelle sue pratiche fenomenologiche, nell'uso dei tempi morti, metterebbe in forma un cinema senza cinema, un cinema del quotidiano, la nuova dignità del sommerso, che Buñuel, citato nel saggio dell'architetto e studioso svizzero, riconosce ad esempio alla sequenza di Maria, la servetta nella cucina di *Umberto D.*:

una donna che serve, per tutta la durata di un intero rullo, vale a dire per dieci minuti interi, esegue una serie di azioni che fino a poco prima potevano sembrare indegne dello schermo. La vediamo entrare in cucina, accendere la stufa, mettere sul fuoco un bollitore, versare più volte una brocca d'acqua su una fila di formiche che avanzano verso il cibo in fila indiana, dare un termometro a un vecchio che si sente poco bene, e così via. Nonostante la loro banalità, seguiamo queste azioni con interesse e persino con un certo grado di suspense.⁶¹

Sembra essere il piano sequenza come risoluzione formale dello spazio tempo in una continuità, e quindi come manifesto dell'invisibilità del m.d.p. come dispositivo, a generare questa analogia tra i due neorealismi. Che nel caso del Tiburtino troverebbe una ulteriore equivalenza. L'invisibilità della composizione architettonica, infatti, la centralità del piano della strada, il rifiuto di una griglia geometrica, situano il neorealismo architettonico in uno spazio di omologia. Gli uomini e le donne vivono questo spazio, come suggerisce Quaroni, formando via via una nuova intimità culturale prodotta dal vicinato. Tuttavia la sequenza citata, e commentata da Buñuel, riserva una qualche sorpresa, suggerisce una complessità ulteriore. Quando in *Umberto D.* Maria, la giovane serva, cerca di accendere i fuochi strofinando lo zolfanello contro la parete, una trama di righe, gesti di attriti e tracce di fumo, segna, di una patina, il muro. Il gesto ripetuto si fa





Vittorio De Sica, *Umberto D*, 1952



Vittorio De Sica, *Umberto D*, 1952

colore, tempo concreto, materia, cifra della ripetizione, combustione accennata, bassorilievo di zolfo. Il quotidiano si fa qui atto, atto umile, marca di una potenza semplice che la patina conferma nella misura del graffito. Quando Maria muove dai fuochi verso la finestra della cucina, la macchina da presa la affronta muovendo dall'esterno verso l'interno, fermandosi sulla soglia dei vetri, attestandosi dinanzi alla cornice che la inquadra, la enuncia, la cinematografizza. Maria guarda verso un tetto, dove un gatto si muove, poi fa ritorno sui suoi passi, seguita dalla m.d.p. in campo lungo. Stacco sul raccordo; continuità svelata, segnata dal taglio. Si muove, poi, verso una credenza, sulla diagonale della stanza. Riempie un piccolo bollitore d'acqua, che mette a scaldare. Si distende, allungando dalla sedia il suo piede per accostare la porta. Comincia a macinare del caffè. Si fa ambiente; tre minuti di gesti quotidiani; tempo reale, o quasi *reale*, che irrompe, con la sua cadenza, nel racconto, che genera una radicalità esemplare, produce una salienza. Il campanello, che annuncia gli infermieri chiamati per accompagnare in ospedale Umberto D., apre la porta del set verso altri eventi. Chi guarda Maria dalla finestra, chi la inquadra in piano medio, ponendosi alla sua altezza, andandole incontro, proponendosi come sguardo, da una finestra a dieci metri dal suolo? Chi la osserva, se non il *cinema*? Il cinema che si è appena prodotto come esterno e mondo, che si è fatto mondo per noi, per farsi quindi *noi*, per produrci come spettatori, e come umani. Che si è fatto tale grazie al set – appartamento disegnato da Virginio Marchi, grande architetto scenografo del cinema italiano. Perché quel che accade è che nel film forse più radicalmente zavattiniano di De Sica, la casa-epitome del neorealismo e del post bellico, la pensione dove vive Umberto D., altro non è che uno studio cinematografico: un set da cui Maria ci guarda, mentre si fa inquadrare, mentre prende forma. Ecco, allora, che qui il film la sta pensando: il corpo agito dalla camera la riscatta dal quotidiano, per poi riassicurarla, nella durata delle riprese dei gesti comuni, alla sfera dell'ordinario, alla sua grammatica. In questa salienza la marca del quotidiano satura il mondo dell'enunciazione, lo sospende, almeno in apparenza. E, in quest'apparenza, la nozione di attore scomparire – o almeno così sembra – mentre la messa in scena si fa sfondo, insidiata comunque dal tempo incastonato negli oggetti, dalla relazione di Maria con gli utensili da cucina, producendo la scena della sua vita nel film, della sua vita da servetta, nella fatica delle cose. Il fatto è che

Maria, sin dagli anni Cinquanta da cui abbiamo imparato a guardarla come spettatori, è, certo, carne del mondo nel senso di Merleau-Ponty, ma è anche la carne del possibile, sia letteralmente, perché incinta, sia metaforicamente, per il mondo di desideri e di paure che configura, che inaugura nei suoi gesti quotidiani. Dal punto di vista del cinema neorealista il quotidiano non trova qui semplicemente una sua riabilitazione, nel senso di Léfebvre, ma è piuttosto abilitato e mobilitato da uno sguardo originale, da una nuova interrogazione formale: la domanda che il cinema fa al mondo con le tecniche, con le sue protesi, nella ferita, come nella sutura possibile dello sguardo potenziato della cinepresa. Se l'architettura neorealista sembra addomesticare la sua formalità, il cinema neorealista, a ben vedere, slabbra e strappa la formalità rassicurante del cinema classico, la continuità spaziale e temporale del montaggio tradizionale, del canone europeo e americano degli anni Trenta. Le salienze formali e le traiettorie narrative esplodono nel neorealismo cinematografico. Il quotidiano, la mimesi frammentaria del tempo quotidiano, decostruiscono la forma stessa del cinema narrativo classico. *Paisà*, con le parole di Fellini, è un *happening* continuo tra la vita e la rappresentazione della vita. Tuttavia anche il cinema naturale descritto da Quaroni, nel suo ritorno al Tiburtino, è un *happening* tra vita e rappresentazione della vita, come indicano i riti di Pasqua. Il film in piano sequenza di Quaroni, la soggettiva che ci guida tra le strade del quartiere, del set del reale, ci appare, oggi, comunque come un possibile film neorealista, un quasi-soggetto almeno, un potenziale esperimento zavattiniano, un *film lampo* in una giornata del 1957. Il ritorno alla realtà fisica di Quaroni, in fondo, diventa racconto, traccia rosselliniana, cinema, forse, di una sconfitta; o architettura di una passeggiata, di una deriva che trova, infine, la sua riva, la sua trama, lì tra le case, tra esseri comunque viventi, o attori sociali, tra quegli umani qualunque, i non professionisti dell'abitare, quelle comparse, cui tocca infine interpretare il domestico di qualunque progetto, il quotidiano di qualunque forma urbana, forma umana.



Ludovico Quaroni, Mario Ridolfi con C. Aymonino, C. Chiarini, M. Fiorentino, F. Gorio, M. Lanza, S. Lenci, P. M. Lugli, C. Melograni, G. C. Menichetti, G. Rinaldi, M. Valori,
Quartiere INA-Casa Tiburtino, Roma, 1950.
Foto di L. Soprani

Note

1. S. Parigi, *Neorealismo*, Marsilio, Venezia 2014, pp.19-28.
2. E. McKenna, S. L. Pratt, *American Philosophy: From Wounded Knee to the Present*, Bloomsbury, London 2015, p. 75 e ss.
3. Cfr. ancora S. Parigi, *op. cit.*, p. 21.
4. G. Brunetta, *Umberto Barbaro e l'idea di neorealismo*, Liviana, Padova 1969, pp. 31-54.
5. Cfr. L. Solaroli, *Appunti intorno al montaggio in 900*, 1928, poi in "Cine-masessanta", n. 121, maggio-giugno 1978, pp. 33-36. Cfr. anche *Il nostro referendum: esterni dal vero o esterni in studio*, in "Cinematografo", 1928.
6. Cfr. Brunetta, *op. cit.*, pp. 31-54.
7. Cfr. *Americana*, l'antologia di testi editata da Vittorini presso Bompiani nel 1941.
8. Cfr. ancora S. Parigi, *op. cit.*, p. 23.
9. M. Antonioni, *Per un film sul fiume Po*, in "Cinema", n. 68, 25 aprile 1939, , G. De Santis, *Per un paesaggio italiano*, "Cinema", n. 116, 25 aprile 1941.
10. Cfr. "Cinema", n. 7, 10 ottobre 1936, pp. 257-260.
11. Cfr. "Cinema", n. 78, 25 settembre 1939, , pp. 195-196.
12. Cfr. L. Longanesi, *Il gioiello con- vesso – Progetto per un film*, in "Cine- ma", n. 5, 10 settembre 1936, p. 171.
13. *Per un film sul fiume Po*, in "Ci- nema", n. 68, 25 aprile 1939, pp. 255- 257, testo che prelude alle riprese di *Gente del Po*, 1943, materiale editato poi nel 1947.
14. C. Zavattini in U. Barbaro (a cura di), *Il cinema e l'uomo moderno, Le edizioni sociali*, Roma 1950, p. 44. Cfr. M. Guerra, *Una sconfinata tematica sull'uomo: umanismi neorealisti*, p. 97 e seguenti, in Id. (a cura di), *Invenzioni dal vero. Discorsi sul neorealismo*, Diabasis, Parma 2015.
15. Cfr. A. Farassino, *Neorealismo: storia e geografia*, in Id. (a cura di), *Neorealismo. Cinema italiano 1945- 1949*, EDT, Torino 1989, pp. 27-34, sia per la proposta di periodizzazione di un *neorealismo corto*, '45-'49, che per la distinzione operativa e storico teorica tra opera neorealista, film neorealisti, neorealismo spontaneo e neorealismo industriale.
16. R. De Gaetano, *Lessico del cinema italiano*, vol. I, Mimesis, Milano-Udi- ne 2014, pp. 16-20.
17. Cfr. su questo punto ancora M. Guerra, *op.cit.*, pp. 97 e seguenti.
18. Cfr. C. Marabello, *Quotidiano. Lessico del cinema Italiano*, vol. III, pp. 34-40, Mimesis, Milano-Udine 2016.
19. Cfr. A. Vidler, *The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary*, in D. Neumann (edited by), *Film Architecture: Set Designs from*

Metropolis to Blade Runner, Prestel 1996.

20. Cfr. N. Steimatsky, *Italian Locations: Reinhabiting the Past in Post-war Cinema*, Minneapolis 2008, p. XII.

21. Cfr. C. Marabello, *Indici di luoghi, Materie di immagini, eterotopie possibili*, in L. Venzi (a cura di), *Incontro al neorealismo*, Edizioni Fondazione ente dello spettacolo, Roma 2008, pp. 93-118.

22. F. Purini, *Un'identità in trasformazione*, in L. Venzi (a cura di), *Incontro al neorealismo*, Edizioni Fondazione ente dello spettacolo, Roma 2008, pp. 86-87.

23. F. Purini, *Dal Postmodernismo al Nuovo Realismo. Note sull'architettura italiana negli ultimi trenta'anni* in "La rivista di estetica", n. 61, 2016, p. 157.

24. M. Casciato, *L' "invenzione della realtà"*, in P. Di Biagi (a cura di), *La grande ricostruzione. Il piano INA-Cassa e l'Italia degli anni '50*, Donzelli, Roma 2001, pp. 205-221.

25. Ivi, p. 207. A conforto di questa tesi Casciato cita un contributo importante, ma datato, nelle ricerche sul neorealismo, G. Tinazzi, M. Zancau (a cura di), *Cinema e letteratura del neorealismo pubblicato*, Marsilio, Venezia 1983.

26. C. Aymonino, *Storia e cronaca del quartiere Tiburtino*, in "Casabella-Continuità", n. 215, 1957, pp. 19-22.

27. Cfr. P. Portoghesi, *Dal Neorealismo al Neoliberalismo*, in "Comunità", n.

65, 1958. M. Tafuri, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura in Italia*, Edizioni di Comunità, Milano 1964.

28. L. Quaroni, *Il paese dei barocchi*, in "Casabella-Continuità", n. 215, 1957, p. 24.

29. Cfr. M. Casciato, *op. cit.*, pp. 208-213; M. Casciato, *Neorealism in Italian Architecture*, in S. Williams Goldhagen, R. Legault (edited by), *Anxious Modernisms. Experimentation in Post War Architecture*, MIT Press, Cambridge (MA) 2000, pp. 23-55.

30. *Figures of Neorealism*, in "Grey Room", n. 5, Fall 2001, pp. 78-101, Grey Room, Inc. and Massachusetts Institute of Technology, 2001; in "Grey Room", n.6, Winter 2002, Grey Room, Inc. and Massachusetts Institute of Technology, 2002, pp. 110-133.

31. *Figures du neorealism*, in "Les Cahiers du Mnam", n. 69, 1999, pp.77-113.

32. *Figures of Neorealism*, Grey Room, n. 5, Fall 2001, Grey Room, Inc. and Massachusetts Institute of Technology, 2001, pp. 78-101.

33. Ivi, p. 79.

34. Ivi, p. 79.

35. Steno, "Star", 24 agosto 1948, ora in *Neorealismo, Cinema italiano 1945-1949*, a cura di A. Farssino, Edt, Torno, p. 130

36. B. Reichlin, *op. cit.*, p. 83.

37. B. Reichlin, *op. cit.*, p. 84, traduzione mia.

38. B. Secchi, *I quartieri dell'INA-Casa e la costruzione della città contemporanea*, in *La grande ricostruzione. Il piano INA-Casa e l'Italia degli anni '50*, a cura di P. Di Biagi, Donzelli, Roma 2001, pp. 149-160.

39. Cfr. M. Tafuri, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Edizioni di comunità, Milano 1964, pp. 99, e ancora p. 96, p. 98.

40. Cfr. P. Ciorra, *Ludovico Quaroni, 1911-1987. Opere e progetti*, Electa, Milano 1989, pp. 93-96.

41. P. Gabellini, *I manuali: una strategia normativa*, in *La grande ricostruzione. Il piano INA-Casa e l'Italia degli anni '50*, a cura di P. Di Biagi, Donzelli, Roma, 2001, p. 104.

42. S. Poretti, *Le tecniche edilizie in La grande ricostruzione. Il piano INA-Casa e l'Italia degli anni '50*, a cura di P. Di Biagi, Donzelli, Roma, 2001, p. 126. Cfr. anche dello stesso autore *Monumenti sommessi. Architettura e costruzione nel Novecento*, Gangemi editore, Reggio Calabria, 2008, pp. 178-196.

43. M. Shiel, *Italian Neorealism: Rebuilding the Cinematic City*, Wallflower, London, U.K. 2006, p. 6.

44. S. Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, New York N.Y. 1960, p. 98.

45. Cfr. M. Tafuri, *Per una critica dell'ideologia architettonica*, "Contropiano Materiali marxisti", 1/1969.

46. Cfr. M. Tafuri, *Per una critica*

dell'ideologia architettonica, "Contropiano Materiali marxisti", 1/1969, p. 31.

47. Cfr. Felice Mometti, *Ideologia come architettura. Manfredo Tafuri e la storia critica*, "Scienza & Politica", vol. XXV, n. 47, 2012, pp. 107-133, segnatamente p. 120.

48. M. Tafuri, *Ludovico Quaroni e la cultura architettonica in Italia*, Edizioni di Comunità Milano, 1964. Cfr. anche *Ludovico Quaroni e la cultura architettonica in Italia*, "Zodiac", 11, 1963. Cfr. inoltre G.C. Argan, *Architettura e ideologia*, "Zodiac", 1, 1957.

49. A. Vidler, *Histories of the Immediate Present. Inventing Architectural Modernism*, MIT PRESS, 2008; trad. it. Zandonai, Rovereto, 2012, p. 181.

50. M. Tafuri, *Ludovico Quaroni e la cultura architettonica in Italia*, Edizioni di Comunità, Milano 1964, p. 96.

51. L. Benevolo, *Storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1960, p. 70.

52. M. Tafuri, *op. cit.*, p. 97.

53. S. Poretti, *Monumenti sommessi*, p. 181.

54. M. Tafuri, *op. cit.*, p. 98.

55. C. Aymonino, "Casabella Continuità", 1957.

56. M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino, 1986, pp. 15-27.

57. V. Magnago Lampugnani (a cura di), *L'avventura delle idee nell'archi-*

tettura: 1750-1980, Electa, Milano
1985.

58. M. Tafuri, *Architettura e realismo*,
in *L'avventura delle idee nell'archi-
tettura: 1750-1980*, a cura di Vittorio
Magnago Lampugnani, Electa, Milano
1985, 123-147.

59. Cfr., L. Skansi, *Manfredo Tafuri
and the critique of realism*, "Serbian
architectural journal", 6, 2014, 182-
195.

60. L. Quaroni, *Il paese dei barocchi*,
"Casabella-Continuità", 215, 1957, p.
24.

61. L. Buñuel, citato da Reichlin nel
saggio citato, tratto da P. Nuzzi, O.
Iemma, *De Sica e Zavattini: parliamo
tanto di noi*, Editori Riuniti, Roma
1997, p. 203.