



Tetti, strade e condomini: l'abitare collettivo nel cinema italiano del dopoguerra *Rooftops, streets and blocks: the "collective living" in the Italian post-war cinema* Elisa Uffreduzzi

*«Laggiù al paese i cristiani campano tutti come tante bestie,
che conoscono solamente la fatica e l'obbedienza.*

*[...] invece tutti devono campare senza essere servi degli altri
e senza scordarsi mai i propri doveri.*

[...] ma che credi di trovare di diverso laggiù?

Pure al paese nostro la vita cambierà per tutti.

*Perché pure laggiù gli uomini stanno imparando che il mondo deve
cambiare.*

Certo dicono che il mondo cosiffatto non sarà migliore...

ma io [...] ci credo invece»¹.

La ricostruzione urbanistica di cui è stata protagonista l'Italia nel secondo dopoguerra, ha visto cambiare rapidamente il volto del Paese, dal punto di vista estetico e non solo, incidendo profondamente sulle strutture sociali oltreché su quelle architettoniche. Una trasformazione che ha raggiunto l'apice con la speculazione edilizia portata dal boom economico, quando il progressivo inurbamento delle periferie cittadine, ha imposto l'edificazione abusiva delle borgate limitrofe. Il cinema, da osservatore attento qual è, ha puntualmente registrato il repentino cambiamento, consegnando alla storia numerose testimonianze visive che conservano ancora intatta l'efficacia espressiva.

Cinematograficamente siamo nel pieno della stagione neorealista (1945-48)², la cui eco si protrae fino ai primi anni Sessanta, quando sfocia nella cosiddetta "commedia all'italiana".

Tra i film che meglio restituiscono il nuovo paesaggio urbano in via di sviluppo negli anni Cinquanta *Il tetto* (regia di Vittorio De Sica, 1955) è il candidato perfetto a tradurre iconograficamente il valore semantico dell'"abitare in tanti" nel dopoguerra: la convivenza forzata, la miseria, la condivisione di spazi angusti che sfocia rapidamente nella mancanza di privacy e intimità.

Nella Roma degli anni Cinquanta Luisa (Gabriella Pallotta) e Natale (Giorgio Listuzzi) si sposano e – come accadeva spesso all'epoca – la mancanza di mezzi costringe la giovane coppia a trasferirsi dai genitori di Natale. Ma nello spazio ristretto della casa convivono già anche le due sorelle di Natale; Cesare, marito della maggiore nonché intestatario dell'affitto; i tre figli della coppia,

*«Down there in the village men live all like beasts,
who only know hard work and obedience.*

*[...] whilst everyone has to get by without being servant of the other
and never forgetting his own duties.*

[...] You think you'll find something different down there?

Even in our village life will change for everyone.

*Since even there men are learning that the world must
change.*

Sure, they say a world like this will not be a better one...

but I [...] believe it will be so, instead»¹.

The urban reconstruction which ran over Italy after World War II, has rapidly changed the "face" of the Country, not only from the aesthetic point of view. In fact it had also a deep impact on the social structures besides those of architecture.

A transformation which reached its peak with the speculative building brought by the economic boom, when the gradual urbanization of the suburbs, imposed the illegal construction of the neighbouring hamlets. The movie screen, as it is a keen observer, has promptly recorded the sudden change, leaving to history several visual testimonies that still retain their expressiveness.

In cinematic terms, Italy was in the middle of the neorealist season (1945-48)², whose echo lasts until the early sixties, when it drifted into the so-called "commedia all'italiana".

Among the movies that better portray the new urban landscape, which was developing in the 1950s, *The Roof* (directed by Vittorio De Sica in 1955) perfectly translates in iconographic signs the semantic value of "the living in many" in the post-war period: the forced cohabitation, the poverty, and the sharing of cramped spaces which quickly falls into the lack of privacy and intimacy.

Set in the 1950s Rome, *The Roof* tells the story of Luisa (Gabriella Pallotta) and Natale (Giorgio Listuzzi) who got married and – as it often happened at that time – at first they had to move to Natale's parents house, due to misery. However, in the narrow space of the house, there are many people already living together: the two sisters of Natale; Cesare, the husband of the eldest (and rent holder), and the three children of the couple... plus the fourth on the way. The



più un quarto in arrivo. La promiscuità dell'abitazione esacerba ben presto gli animi da entrambe le parti, cosicché i due sposini finiscono per costruire una casa abusiva nella periferia romana del Prenestino, subissata dalla speculazione edilizia del dopoguerra. Il tema dell'abitare collettivo è dunque proposto in due situazioni diverse eppure speculari: la casa del cognato nella prima parte del film e quella dei neosposi, persino più claustrofobica, nel finale. In altre parole i due giovani ripristinano per sé una situazione abitativa che ricalca quella d'origine, optando – per ragioni di tempo³ ed economiche insieme – per una soluzione già in partenza inadeguata. È folgorante in questo senso il valore iconico della sequenza finale: all'arrivo della polizia un lento campo-controcampo svela allo sguardo severo e pietoso della guardia un *tableau vivant* commovente, dove Luisa, la suocera e Natale più un paio di bambini “raccolti” per l'occasione, inscenano una sorta di presepe scalcinato all'interno di una stanza-casa ridotta all'osso della struttura architettonica. Quattro pareti, un tetto – peraltro incompleto – una finestra senza vetri e una porta che non si chiude, costituiscono il grado zero di un'edilizia già in partenza sovraffollata e insufficiente. Per di più stavolta neanche i posti letto improvvisati sono sufficienti rispetto al numero di inquilini “sorpresi” dai gendarmi. Fa eco alla spazialità claustrofobica dell'abitazione la landa desolata del quartiere abusivo, dove le case irregolari – anziché distribuirsi uniformemente sul terreno – si affastellano l'una sull'altra, come cercando conforto nell'illecito altrui. Quasi che questo fornisca una giustificazione giuridica *a posteriori*.

In *Le ragazze di San Frediano* (regia di Valerio Zurlini, 1955) la dimensione coabitativa si allarga (o si restringe) ulteriormente: stavolta ad assottigliare le “pareti” della privacy e dell'intimità è un intero quartiere, quello fiorentino di San Frediano. Il rione popolare fin dal titolo si profila come il vero protagonista: è un microcosmo dove la macchina da presa indugia sui mezzibusti delle comari affacciate alle finestre, metonimia dell'esistenza condivisa, nel bene e nel male, come in una grande famiglia.

Man mano che ci si allontana dal centro città troviamo invece i grandi caseggiati: grigie palazzine dove le vite dei singoli individui s'intrecciano in cortile o nelle chiacchierate tra una finestra e l'al-

dwelling promiscuity soon exacerbates the cohabitants' tempers, to the extent that the newlyweds end up with building an abusive house in the outskirts of Rome, in the Prenestino area, which was overwhelmed by the speculative building in the post-war period.

The theme of the “collective dwelling” is therefore proposed in two different, yet specular, situations: the home of the brother-in-law in the first part of the movie, and the brand-new house of the newlyweds (even more claustrophobic) at the end of the story. In other words the young couple re-establishes the housing (cramped) conditions from which they come from, by choosing – due to lack of time³ and money – a solution inappropriate from the very beginning. In this sense, it is striking the iconic value of the final sequence: when the police arrives, a slow “shot reverse shot” reveals to the stern and merciful gaze of the guard a kind of touching *tableau vivant*, where Luisa, her mother-in-law, Natale and a couple of kids gathered *ad hoc*, stage a sort of shabby Nativity, inside a room-house, reduced to the skeleton of its architectural structure. Four walls, a roof – furthermore unfinished – a window without glass and a door which does not close, constitute the zero degree of a housing already overcrowded and inadequate. Moreover, this time even the makeshift beds are insufficient respect to the number of tenants found by the police. The claustrophobic space of the dwelling is echoed by the surrounding land, where the abusive houses – instead of spreading evenly throughout the area – pile up on one another, as if they were seeking comfort from the others' illegality. As if this could provide a legal justification *a posteriori*.

In *Le ragazze di San Frediano* (directed by Valerio Zurlini in 1955) the co-housing condition expands (or shrinks) even further: this time the “walls” of privacy and intimacy have been thinned until they phagocytized a whole district: San Frediano, in Florence. The popular neighbourhood looms as the real star, starting from the title: it is a microcosm where the camera lingers on the medium close-ups of the goodwives at the windows. They stand as the metonymic icon of the “life sharing” for better or for worse, like in a big family.

As we move away from the cities' centre, the narrow alleys of the neighbourhood are replaced by large housing estates: shabby, grey complexes where people's lives interweave in the courtyard, or chatting between a window and the other. Like in *Bellissima* (directed by Luchino



tra. Come in *Bellissima* (regia di Luchino Visconti, 1951), dove la piccola Maria Cecconi (Tina Apicella) prende lezioni di recitazione sotto gli occhi scettici del vicinato.

Una variante significativa del cortile sono le terrazze comuni. Per lo più “a tetto” nelle *location* del centro Italia, è qui che i condòmini stendono i panni e organizzano furti improbabili (*I soliti ignoti*, regia di Mario Monicelli, 1958) o si riuniscono per ballare nelle calde sere estive (*Poveri ma belli*, Dino Risi, 1957).

L’onda lunga della stagione neorealista arriva fino agli anni Sessanta, pedinando i suoi personaggi di poveri, perdenti ed emarginati fino alla periferia di Milano. Qui troviamo *Rocco e i suoi fratelli* (regia di Luchino Visconti, 1960), che in una sorta di scalata al paradiso del successo, percorrono tutti i gironi infernali, dal seminterrato alla balconata della casa di ringhiera. Un tipo di costruzione caratteristica che troviamo già ai primi del Novecento, soprattutto nel Nord Italia. Il ballatoio comune, che scandisce di piano in piano la suddivisione verticale degli appartamenti, è la zona franca dove si incontrano gli altri inquilini, magari per brindare a una vittoria. Qualcosa è cambiato però, nell’arco di un decennio: se Natale e Luisa, nel momento di maggiore difficoltà, trovavano nei futuri vicini di casa l’aiuto morale e materiale per costruire il proprio futuro⁴, Rocco (Alain Delon) invece è libero di condividere col vicinato la gioia per la vittoria sul ring, ma non il dolore e la vergogna di un fratello assassino. Sintomaticamente infatti la madre chiude fuori i vicini quando scoppia la lite finale tra i fratelli, mentre la macchina da presa, come i guai, rimane nel chiuso delle pareti domestiche, a scrutare i volti in primo piano o indugiando in un opprimente totale dall’alto.

Proprio l’epopea familiare dipinta da Visconti ci consente una sintesi cinematografica e semantica dell’abitare collettivo nel dopoguerra. Lo stanzone sovraffollato nel seminterrato prima e il ballatoio condiviso poi, riassumono le due forme della convivenza forzata nell’Italia degli anni Cinquanta e oltre: da un lato

Visconti in 1951), when the little Maria Cecconi (played by Tina Apicella) takes acting classes under the sceptical eyes of the neighbours.

In this perspective, shared terraces constitutes a significant alternative to the courtyards. Mostly located on the rooftop of the buildings, these are the places where the tenants hang their laundry and organize improbable thefts (like in *Big Deal on Madonna Street*, directed by Mario Monicelli in 1958), or perhaps they gather to dance on summer evenings (*Poor but Handsome*, directed by Dino Risi in 1957).

The echo of neorealism resonates up to the 1960s, pursuing its characters of poor people, losers and outcasts up to the outskirts of Milan, where we find *Rocco and His brothers* (in the homonymous movie directed by Luchino Visconti in 1960). In a sort of climbing to the paradise of success, they run through all the infernal circles, from the basement to the balcony of the so called “casa di ringhiera”. This was a kind of tenement, consisting of series of flats, aligned alongside a shared balcony. Typical of Northern Italy in the early 20th century, these housings had also shared services and were intended for lower class people. The communal balconies constituted a free zone for meeting the other tenants, maybe for toasting to a victory. Nevertheless something has changed in a decade: if Natale and Luisa found in their forthcoming neighbours the moral and physical help for building their future (they suggest them the expedient of the illegal construction), on the contrary Rocco is free to share with the neighbourhood the joy for his victory in the ring, but not the pain and the shame of a murderer brother. In fact, symptomatically the mother shuts out the neighbours when the final quarrel between the brothers breaks out. While the camera, as well as the troubles, remains indoors, between the domestic walls, to scrutinize the close-ups of the faces, or indulging in an oppressive master shot from above.

Somehow, the family epic painted by Visconti traces a cinematic and semantic summary of the “collective housing” in the post-war period. Firstly the crowded flat-room in the basement, then the shared balcony, they summarize both formulas of cohabitation typical of Italy in 1950s



la casa-stanza stracolma, dove si vive pur sempre in famiglia; dall'altro gli spazi sociali introdotti dalle nuove costruzioni di periferia, che si tratti della terrazza, del cortile, o del lungofiume bersagliato dalla speculazione edilizia.

Ne emerge la necessità di traghettare un modo di vivere antico (quello della coabitazione nella casa d'origine, che ha radici nella società contadina tardomedievale), fin nella società moderna post-industriale. Una scelta che sembra essere connaturata all'emigrazione interna, non solo e non tanto dal Sud al Nord Italia o verso la capitale; quanto piuttosto dalla campagna più povera alla città del boom⁵ economico. Certo sono in primo luogo le ristrettezze economiche a dettare la morfologia abitativa nelle città italiane dopoguerra, ma non è solo questo.

È Rocco a fornire la chiave di lettura delle nuove (ma antiche) forme dell'abitare condiviso: «verrà un giorno, ma certo è ancora lontano, che tornerò al paese. E se non sarà possibile per me, forse qualcun altro di noi potrà tornare nella nostra terra».

Si tratta in ultima analisi del desiderio – anacronistico e del tutto incoerente col tessuto urbano – di ricreare nel contesto di arrivo un surrogato di quello di provenienza: l'Italia strapaesana dei piccoli centri, dove la famiglia allargata riuniva più generazioni sotto lo stesso tetto. Nel processo di inurbamento massiccio del secondo dopoguerra, il proletariato contadino diviso tra l'eredità della tradizione e la speranza di un futuro migliore, cerca rassicurazioni innestando il *modus vivendi* di matrice rurale nell'arido terreno di città.

¹ Ciro Parondi (Max Cartier) nel monologo finale del film. Cfr. anche Luchino Visconti, *Rocco e i suoi fratelli*, a cura di G. Aristarco e G. Carancini, NUC Cinema, Cappelli, Bologna, 1978 (1a ed. 1960).

² Vd. Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VII, 1945-1948, Roma, Marsilio-Centro Sperimentale di Cinematografia, 2003.

³ La casa dev'essere costruita nottetempo per sfuggire ai controlli della polizia.

⁴ Sono i futuri vicini di casa della giovane coppia a suggerire loro l'espediente della costruzione abusiva, poi ad aiutarli materialmente nell'edificazione stessa.

⁵ Luca Gorgolini, *L'Italia in movimento. Storia sociale degli anni Cinquanta*, Milano, Bruno Mondadori, 2013, pp. 39-52.

and later on: on the one hand the congested house-room, where people still live "in family"; on the other hand the social spaces introduced by the new suburban constructions, whether it is a terrace, the courtyard, or the riverside overwhelmed by the building speculation.

This attitude reveals the need "to ferry" an ancient way of life (the cohabitation in the house of the family of origin, which is rooted in the late medieval peasant civilization), even into the modern post-industrial society. A choice that seems to be inherent to the internal migration, not only and not so much from the South towards the North of Italy or the Capital, but rather from the poor countryside to the city of the economic boom⁴. Of course financial hardships are the first and main reason that moulds the housing morphology in post-war Italian cities, but this is not the only explanation.

Once again Rocco provides us with the key for interpreting the new (and yet ancient) forms of the shared housing: «verrà un giorno, ma certo è ancora lontano, che tornerò al paese. E se non sarà possibile per me, forse qualcun altro di noi potrà tornare nella nostra terra»⁵.

Ultimately it concerns the desire – anachronistic and totally inconsistent respect to the urban landscape – to reproduce in the arrival environment a kind of surrogate of the original context: namely an Italy made of hamlets and villages, where extended families used to gather several generations under one roof. In the massive urbanization process of post-war period, the peasant proletariat – stretched between the legacy of the traditions and the hope for a better future – looks for guarantees, by grafting the rural way of life onto the arid ground of the city.

¹ (Translation mine): as Ciro Parondi (Max Cartier) says during the final monologue of the movie. See also Luchino Visconti, *Rocco e i suoi fratelli*, edited by Guido Aristarco and Gaetano Carancini, NUC Cinema, Bologna, Cappelli, 1978 (1st ed. 1960).

² See Callisto Cosulich (ed.), *Storia del cinema italiano*, vol. VII, 1945-1948, Roma, Marsilio-Centro Sperimentale di Cinematografia, 2003.

³ The house must be built overnight in order to escape the police checks.

⁴ See Luca Gorgolini, *L'Italia in movimento. Storia sociale degli anni Cinquanta*, Milano, Bruno Mondadori, 2013, 39-52.

⁵ «A day will come, but it is certainly still far away, that I will return to the village. And if it will not be possible for me, maybe someone else of us will return to our land.» (Translation mine): as Rocco (Alain Delon) says, during the toast to his victory in the ring.



pp. 24 - 27
Immagini tratte dal film "Il tetto" di Vittorio De Sica, 1955
pp. 28 - 29
Immagini tratte dal film "Rocco e i suoi fratelli" di Luchino Visconti, 1960

