



**QUADERNI di ARCHITETTURA e DESIGN**

**3|2020** **S u d**

Vitangelo **Ardito** · Vincenzo **Bagnato** · Ivo **Caruso**  
Simonetta **Ciranna** · Salvatore **Damiano** · Valerio **De**  
**Caro** Nicoletta **Faccitondo** · Matteo **Iannello** · Alberto  
**Lanotte** · Stefania **Liuzzi** · Francesco **Maggio** · Giovanna  
**Mangialardi** · Francesco **Martellotta** · Nicola · **Martinelli**  
Carlo **Martino** · Vincenzo **Maselli** · Walter **Mattana**  
Ludovico **Micara** · Patrizia **Montuori** · Johan **Nielsen** · Kris  
**Scheerlinck** · Yves **Schoonjans** · Giulia **Spadafina** Pietro  
**Stefanizzi** · Leonardo **Rignanese** · Giuseppe **Tupputi**

## QuAD

### Quaderni di Architettura e Design

Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura – Politecnico di Bari

[www.quad-ad.eu](http://www.quad-ad.eu)

*Direttore*

Gian Paolo Consoli

*Responsabile scientifico della Sezione Design*

Rossana Carullo

*Caporedattore*

Valentina Castagnolo

*Comitato scientifico*

Giorgio Rocco (*Presidente*), Antonio Armesto, Salvatore Barba, Michele Beccu, Vincenzo Cristallo, Daniela Esposito, Riccardo Florio, Angela Garcia Codoner, Maria Pilar Garcia Cuetos, Roberto Gargiani, Imma Jansana, Loredana Ficarelli, Fabio Mangone, Nicola Martinelli, Giovanna Massari, Dieter Mertens, Carlo Moccia, Elisabetta Pallottino, Mario Piccioni, Christian Rapp, Raimonda Riccini, Augusto Roca De Amicis, Michelangelo Russo, Uwe Schröder, Fani Mallochou-Tufano, Claudio Varagnoli

*Comitato Editoriale*

Roberta Belli Pasqua, Francesco Benelli, Guglielmo Bilancioni, Fiorella Bulegato, Luigi Maria Calò, Rossella de Cadilhac, Fernando Errico, Federica Gotta, Francesco Guida, Gianluca Grigatti, Luciana Gunetti, Matteo Ieva, Massimo Leserri, Monica Livadiotti, Anna Bruna Menghini, Giulia Annalinda Neglia, Valeria Pagnini, Beniamino Polimeni, Gabriele Rossi, Rita Sassu, Lucia Serafini

*Redazione*

Mariella Annese, Tiziana Cesselon, Nicoletta Faccitondo,  
Antonello Fino, Antonio Labalestra, Domenico Pastore

**Anno di fondazione 2017**

Walter Mattana

*Sud come Nord*

*Il Meridione nel cinema industriale degli anni Sessanta*

Il contenuto risponde alle norme della legislazione italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'Editore ed è soggetta a copyright. Le opere che figurano nel sito possono essere consultate e riprodotte su supporto cartaceo o elettronico con la riserva che l'uso sia strettamente personale, sia scientifico che didattico, escludendo qualsiasi uso di tipo commerciale. La riproduzione e la citazione dovranno obbligatoriamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il riferimento al documento. Qualsiasi altro tipo di riproduzione è vietato, salvo accordi preliminari con l'Editore.

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l., via Ajaccio 41-43, 00198 Roma (Italia)  
<http://www.edizioniquasar.it/>

ISSN 2611-4437 · eISBN (online) 978-88-5491-096-6

Tutti i diritti riservati

Come citare l'articolo:

WALTER MATTANA, *Sud come Nord. Il Meridione nel cinema industriale degli anni Sessanta*, QuAD, 3, 2020, pp. 273-285.

Gli articoli pubblicati nella Rivista sono sottoposti a referee nel sistema a doppio cieco.

## 3|2020 Sommario

7 EDITORIALE  
*Gian Paolo Consoli*

### Architettura

13 PAESAGGI E CITTÀ DEL SUD. IDENTITÀ E CONTRADDIZIONI  
*Ludovico Micara*

29 FESTÌNA LENTE. TRADIZIONE E INNOVAZIONE ARCHITETTONICA  
IN TERRA DI BARI TRA XVI E XVIII SECOLO  
*Alberto La Notte*

51 IL MODERNO E LA PROVINCIA. RIFLESSIONI GRAFICHE SU UNO  
SPAZIO MAI NATO: LA CASA DEL BALILLA DI LUIGI MORETTI A  
BITONTO  
*Salvatore Damiano*

71 LA MARSICA NEL NOVECENTO. TRASFORMAZIONE, MARGINALITÀ  
E SPERIMENTAZIONE  
*Simonetta Ciranna, Patrizia Montuori*

- 89 UNA DAMA DELL'ARCHITETTURA A PALERMO  
*Francesco Maggio*
- 109 IN FORMA DI SFINGE. L'OSSARIO DI BARLETTA E GLI *SPOMENIK*  
JUGOSLAVI: TRA IDENTITÀ LOCALI E LINGUAGGI UNIVERSALI  
*Giuseppe Tupputi*
- 125 LA LINGUA AUTENTICA E LA LINGUA STRANIERA. LE ORIGINI  
DELL'ARCHITETTURA DI ARIS KONSTANTINIDIS  
*Vitangelo Ardito*
- 143 ARCHITETTURA E RIFORMA SCOLASTICA NEL CANTONE TICINO.  
L'ISTITUZIONE DELLA SCUOLA MEDIA UNICA NEI PROGETTI DI  
LIVIO VACCHINI, AURELIO GALFETTI E MARIO BOTTA  
*Matteo Iannello*
- 163 DISPOSITIVI SUL MARGINE. LA SOGLIA IN ALCUNE OPERE DI  
UMBERTO RIVA NEL CONTESTO MERIDIONALE  
*Nicoletta Faccitondo*
- 177 LA LENTEZZA COME VALORE DELLA TEMPORALITÀ  
*Valerio De Caro*
- 193 SOUTH GOING NORTH. DESIGNING FOR COMMUNITIES, FROM  
SANTIAGO-DE-CHILE TO LJUBLJANA  
*Johan Nielsen, Kris Scheerlinck, Yves Schoonjans*
- 209 ABITARE LA PUGLIA. CRITICITÀ E SFIDE PER NUOVI MODELLI  
ABITATIVI NEL MEZZOGIORNO  
*Giovanna Mangialardi, Nicola Martinelli, Giulia Spadafina*
- 229 TERRA CRUDA E SCARTI AGRICOLI. MATERIALI EDILI EFFICIENTI  
MADE IN PUGLIA  
*Stefania Liuzzi, Francesco Martellotta, Pietro Stefanizzi*
- Recensioni
- 243 LA CULTURA DELLO SPAZIO URBANO. I SAPERI DELL'URBANISTICA  
TRA ITALIA E FRANCIA  
*Leonardo Rignanese*

## Design

- 253 GIO PONTI E IL DESIGN SPAGNOLO. LA MODERNITÀ “A SUD” NEGLI ANNI '50 E '60 TRA ITALIA E SPAGNA

*Vincenzo Bagnato*

- 273 SUD COME NORD. IL MERIDIONE NEL CINEMA INDUSTRIALE DEGLI ANNI SESSANTA

*Walter Mattana*

- 287 AFRICAN DESIGN WAVE. PARADIGMI ESTETICI, MATERICI E IDENTITÀ DI UN SUD GLOCALE

*Ivo Caruso, Carlo Martino, Vincenzo Maselli*



# Sud come Nord

Il Meridione nel cinema industriale degli anni Sessanta

Walter Mattana

Politecnico di Milano | Scuola del Design - [walter.mattana@polimi.it](mailto:walter.mattana@polimi.it)

*For some time the study of what was once industrial cinema is no longer been confined to the specific areas of the history of cinema and documentary, but has also become part of communication design. As has been highlighted by the most recent theoretical studies, the nature of corporate cinema does not end with its individual films, but constitutes a real communication system; a media, professional and entrepreneurial network. Within this perspective, industrial cinema in the Sixties played a significant role in the industrialization of Southern Italy. If on one hand the "tecnofilm" had the task of showing and magnifying the industrial intervention in the southern areas, on the other it was in charge of creating a precise imaginary of the South and its future scenarios of economic development. Starting from the analysis of some films produced by Italian major companies, this article intends to explore, albeit briefly, the various way in which the corporate cinema has narrated the South as a metaphor of the country renewal.*

*Da diverso tempo lo studio del cinema industriale non è più relegato negli ambiti specifici della storia del cinema e del documentario, ma è entrato a far parte anche degli ambiti del design della comunicazione. Come evidenziato dai più recenti studi teorici, la natura del cinema industriale non si esaurisce nei singoli film, ma costituisce un vero e proprio sistema di comunicazione, una rete mediatica, professionale e imprenditoriale. All'interno di questa prospettiva il cinema industriale degli anni Sessanta ha svolto un ruolo consistente nell'industrializzazione del Sud d'Italia. Se da un lato il "tecnofilm" industriale aveva il compito di mostrare e magnificare gli interventi nel Mezzogiorno, dall'altro aveva l'incarico di realizzare e proporre al pubblico un preciso immaginario del Sud e dei suoi futuri scenari di sviluppo economico e consumistico. A partire dall'analisi di alcuni dei film prodotti dalle maggiori imprese italiane, questo articolo intende esplorare, seppur sommariamente, i vari modi in cui il cinema industriale ha raccontato il Sud come metafora del rinnovamento del paese.*

Keywords: *industrial cinema, communication design, Olivetti, Eni*

Parole chiave: *cinema industriale, design della comunicazione, Olivetti, Eni*

In un recente saggio Angela Bianca Saponari parla di “iconizzazione del Sud” per descrivere la capacità del cinema italiano di leggere le trasformazioni del Paese<sup>1</sup>. Tra le varie esperienze filmiche che hanno contribuito a raccontare il Sud vi è anche quella particolare del cinema industriale, che tra gli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso ha dedicato parecchi film agli interventi industriali nelle regioni del mezzogiorno. Gli anni che vanno dall’istituzione della Cassa del Mezzogiorno (1950) alla Legge 717 del 1965 - che prorogava le attività della Cassa fino al 1980 e che inseriva gli interventi straordinari per il Sud nella programmazione nazionale - coincidono con l’epoca d’oro del cinema industriale italiano. Mentre in Meridione si attuano gli investimenti finanziari e materiali che porteranno alla realizzazione di grandi insediamenti produttivi, al Nord i maggiori gruppi industriali sviluppano un intenso e ambizioso piano di produzione cinematografica che nel giro di poco tempo porterà il cinema d’impresa a livelli mai visti prima in termini di produzione, organizzazione e distribuzione.

Sebbene i primi esempi italiani di film d’impresa risalissero già agli inizi del Novecento<sup>2</sup>, è solo con il secondo dopoguerra che il nostro cinema industriale cessò di essere un’esperienza pionieristica per assumere i caratteri di una struttura pienamente integrata nelle pratiche di comunicazione aziendale. Alcune aziende - come Alfa Romeo, Pirelli, Farmitalia, Breda, Campari, Innocenti, Falck<sup>3</sup> - affidarono la loro produzione audiovisiva a società cinematografiche esterne e indipendenti, mentre altre imprese decisero di istituire delle vere e proprie unità cinematografiche all’interno del proprio organigramma aziendale<sup>4</sup>. Questo modello organizzativo fu inaugurato nel 1951 dalla Montecatini e dalla Olivetti che istituirono rispettivamente il Gruppo Cinema Montecatini - sotto la guida del funzionario e regista Giovanni Cecchinato - e la Sezione Cinema, facente capo al Settore Comunicazione dell’azienda di Ivrea<sup>5</sup>. Nel 1952 la FIAT inaugurò Cinefiat, una vera e propria casa di produzione a ciclo completo, dotata di teatri di posa e di laboratori per lo sviluppo, la stampa e il doppiaggio sonoro. A seguire nel 1954 altri due esordi importanti: il Centro di Cinematografia della farmaceutica Carlo Erba - che ne affida la guida al medico professore Mario Scolari - e il Servizio Cinema della Edisonvolta<sup>6</sup>, animato da un suo giovanissimo dipendente, Ermanno Olmi. Infine, nel 1958, per volontà del Presidente Enrico Mattei, sorse l’Ufficio Cinema dell’Eni, naturale evoluzione dell’esperienza cinematografica iniziata un decennio prima dall’AGIP<sup>7</sup>. Rispetto alla committenza a terzi, le unità filmiche interne consentivano alle aziende un maggior controllo sulle attività di regia e di produzione e un più efficace coordinamento con le operazioni di comunicazione e di *corporate identity* dei vari uffici stampa e pubblicità.

Anche la particolare figura del «regista funzionario»<sup>8</sup> rispondeva alle medesime esigenze, quelle di un *filmmaker* cresciuto all’interno dell’azienda e perciò in grado di comprenderne tanto i processi produttivi e tecnici quanto le politiche di organizzazione del lavoro. Sotto la loro direzione, inoltre, era possibile imprimere alla produzione cinematografica uno stile più uniforme e caratteristico che nel tempo sarebbe diventato uno dei tratti distintivi dell’immagine aziendale.

Allo sviluppo del cinema d'impresa faceva seguito un incremento delle reti di distribuzione e di promozione dei suoi film, che nonostante fossero esclusi da buona parte delle programmazioni cinematografiche e televisive potevano altresì contare su vasti circuiti alternativi rappresentati da: circoli e filiali aziendali, scuole, parrocchie, associazioni culturali e professionali, camere del lavoro e del commercio, fiere, esposizioni e festival<sup>9</sup>. Nelle lande più remote del Paese giungevano infine i *cinemobili*, furgoni attrezzati per la proiezione come il *Centro Mobile* allestito dalla Montecatini<sup>10</sup>.

La sporadica e disomogenea realizzazione documentaristica di una volta si è definitivamente trasformata in una strategia di comunicazione integrata all'interno della quale il cinema d'impresa non ha più soltanto lo scopo di celebrare la produzione industriale, ma è chiamato a contribuire alla costruzione del mito del miracolo economico, a promuovere lo sforzo di ammodernamento delle infrastrutture pubbliche e private, ad educare infine i cittadini - per la prima volta nella storia della nazione - alla nuova dimensione del consumismo<sup>11</sup>. Per alcuni grandi gruppi industriali (Eni, Olivetti, Italsider, Pirelli) questa nuova dimensione dello stile industriale neocapitalista non si esaurisce nella semplice propaganda aziendale, ma va intesa come la realizzazione di un più ampio progetto culturale in grado di attirare gli ambienti artistici e intellettuali, soprattutto quelli più interessati alle tematiche del design e dell'architettura<sup>12</sup>. Sono gli anni delle intense collaborazioni tra gli uffici stampa e le firme letterarie del calibro di Attilio Bertolucci, Leonardo Sinisgalli, Franco Fortini, e che nel cinema si rifletteranno nel coinvolgimento di celebri registi e documentaristi come Joris Ivens, Bernardo Bertolucci, Gilbert Bovay, Nelo Risi, Vittorio Orsini, Ansano Giannarelli. Collaborazioni che spesso si sono intrecciate sui piani della scrittura, della regia, dell'animazione e addirittura della musica e che hanno trasportato il film industriale - il *tecnofilm* secondo la definizione di Mario Verdone<sup>13</sup> - in una dimensione linguistica colta.

In questo senso i film d'impresa dedicati agli interventi nel Mezzogiorno non fanno eccezione, anzi proprio per le tematiche coinvolte - l'industrializzazione, lo sfruttamento delle risorse naturali, la povertà, il lavoro - ne costituiscono il racconto più aderente e complesso per via delle ontologiche contraddizioni del cinema industriale, che nella necessità «di sostenere politiche promozionali al passo coi tempi definisce una pluralità di prodotti filmici, per i quali non sempre è evidente l'obiettivo»<sup>14</sup>.

Se gli scopi comunicativi possono variare da un'azienda all'altra, il tema di fondo della maggior parte di questi film resta il medesimo: un Meridione statico, sideralmente distante dal dinamismo industriale del Nord, dove anche la natura è intesa come un secolare ostacolo al progresso, il quale potrà realizzarsi solo con una radicale trasformazione del paesaggio. La versione più cinematograficamente drammatica di questa visione la possiamo ritrovare in due film Italsider dedicati al polo siderurgico di Taranto: *Il pianeta acciaio* di Emilio Marsili (1962)<sup>15</sup> e *Acciaio tra gli ulivi* di Giovanni Paolucci (1962). Entrambe le pellicole si aprono sul paesaggio agreste in riva al mare «immobile e intatto come ai tempi della

Fig. 1. Elaborazione grafica da fotogrammi del film *Quattro volte Brindisi* (Cecchinato, 1964), <Archivio Nazionale Cinema d'Impresa: <https://www.youtube.com/watch?v=9nBddeMzr7g>> [02/07/2020].



Magna Grecia»<sup>16</sup> dove improvvisamente un esercito di ruspe svelle gli alberi e rade al suolo qualsiasi preesistenza, in una sorta di *damnatio memoriae* che intende cancellare ogni traccia di «rassegnazione e miseria» per costruirvi «una cattedrale immensa di metallo e di vetro»<sup>17</sup>. I nuovi alberi che hanno sostituito gli ulivi secolari sono quelli del gigantesco tubificio che la cinepresa collocata sul carroponete riprende in una spettacolare carrellata. Un tempio dell'acciaio isolato dal resto che lo circonda, che non si confronta con nulla, nemmeno con le arcate dell'acquedotto medievale, ultimo testimone di un'età perduta. Anche il film *Quattro volte Brindisi* di Giovanni Cecchinato (1964) inizia con un'irruzione di ruspe che spianano il campo dove dei ragazzi stanno giocando a calcio. L'area è quella dove la Montecatini costruirà un impianto petrolchimico e l'invasione dal Nord è seguita attraverso lo sguardo di questi giovani brindisini, che si sentono usurpati da un cantiere che progressivamente occupa quelli che erano i loro spazi di svago (fig. 1). Mettendo in scena la loro insofferenza il regista sembra compiere un'infrazione al codice linguistico dei film industriali, che raramente espongono elementi di critica nei confronti delle aziende<sup>18</sup>. Ma anche per i ragazzi giungerà il risarcimento finale: grazie alle infrastrutture create dal petrolchimico potranno tornare a giocare e stavolta sul vero campo da calcio del nuovo centro sportivo. Senza questo conflitto narrativo il film non andrebbe narrativamente molto al di là dell'esaltazione di un gigantismo industriale - il titolo allude proprio alla sua dimensione - enfatizzato con ampio uso di campi lunghi e lunghissimi, panoramiche e carrellate.

Il "tempio d'acciaio" è l'emblema di una retorica filmica che interpreta il rapporto tra antichità e progresso non come condizione di un processo dialettico di trasformazione, ma solo in termini di soggetti contrapposti e sostituibili.



Fig. 2. Elaborazione grafica da fotogrammi del film *Un mestiere per Tutuzzu* (Cecchinato, 1961). <Archivio Nazionale Cinema d'Impresa: <https://www.youtube.com/watch?v=ZGr3EOtKG1s>> [02/07/2020].

Nel giro di poche inquadrature il Meridione sembra passare da una dimensione arcaica intrisa di mitologie al modernismo più scintillante senza alcuna mediazione storica. Un esempio visivamente emblematico lo possiamo ritrovare in un altro film di Cecchinato, *Un mestiere per Tutuzzu* (1961). Dopo aver illustrato le attività della miniera palermitana di San Cataldo della Montecatini, il film si sposta sulla vicina Valle dei Templi di Porto Empedocle dove, in un gioco di dissolvenze incrociate, alle immagini dei colonnati classici si sovrappongono, fino a sostituirsi, quelle delle torri di raffinazione dell'impianto chimico (fig. 2).

Anche Ermanno Olmi ne *Il grande paese d'acciaio* (1960) - uno dei suoi ultimi documentari realizzati per la Edisonvolta - non si discosta molto dalla retorica di una Sicilia anacronistica dove ancora sopravvivono i carrelli spinti a mano delle solfere e i pozzi alimentati dai muli, ma dove anche qui «nel cuore del paese antico sta nascendo qualcosa di nuovo». In questo caso si tratta del complesso chimico e petrolchimico della Società Catanese (SINCAT) e il film restituisce un racconto dinamico ed espressivo di questa «grande città dell'acciaio» (fig. 3) grazie anche all'uso di inquadrature molto angolate e di panoramiche che ne esaltano la verticalità dei tralicci, delle gru e dei *derrick* in contrapposizione all'orizzontalità della campagna catanese. L'immagine degli impianti industriali sembra qui replicare, nel profondo Sud, lo *skyline* dei grattacieli delle metropoli settentrionali. Per molti degli italiani dell'epoca la visione di questo genere di opere civili costituiva un'esperienza sensoriale ancora inedita, affascinante, non dissimile da quella provocata al cinema dalla pellicola a colori e dal formato panoramico<sup>19</sup>. Nonostante ciò Olmi non replicò in questo film quello sguardo poetico e intimista che le sue precedenti regie de *La Pattuglia di Passo San Giacomo* (1954), *Tre fili fino a Milano* (1958), *Manon finestra 2* (1956)<sup>20</sup>.

Fig. 3. Elaborazione grafica da fotogrammi del film *Il grande paese d'acciaio* (Olmi, 1960), <Archivio Nazionale Cinema d'Impresa: <https://www.youtube.com/watch?v=Tnb1Zd1-VL0>> [02/07/2020].



L'esplorazione dei volti e dei gesti degli operai, l'osservazione della natura, l'attenzione ai vari aspetti del lavoro, ivi compresa la fatica, non trovano più spazio nel racconto filmico del petrolchimico catanese, dove è la dimensione materiale dell'industria a imporsi per poi sublimarsi nella promessa di un riscatto dalle storiche arretratezze, nell'immagine stessa del miracolo economico<sup>21</sup>.

Al netto delle invenzioni linguistiche e degli stili di regia distintivi, non è difficile scorgere in questi film una matrice comune nella restituzione delle condizioni di vita nel Sud e nella rappresentazione del progresso portato dai nuovi insediamenti industriali. La povertà, la disoccupazione e la disparità produttiva con il Nord sono trattati in maniera superficiale, fino ad essere ridotte a fenomeni di folklore o di pittoresco anacronismo come ben esemplifica l'irrinunciabile *topos* del carrettino trainato dal cavallo, o dal mulo, che ritroviamo protagonista o meno in quasi tutti questi film. Anche il ricorso alle citazioni del mondo antico sembrano voler cristallizzare le problematiche sociali in una condizione sospesa e irrisolta sin dai tempi della Magna Grecia e che solo ora l'industria saprà mutare, come in un moderno sortilegio, in benessere e lavoro per tutti.

Da questo atteggiamento generale si discostano, almeno in parte le produzioni cinematografiche di due imprese: Eni e Olivetti. Fu soprattutto l'azienda di Mattei a produrre diversi film ambientati in Meridione e dedicati agli impianti che in quegli anni si stavano realizzando in Lucania e soprattutto in Sicilia, nell'area di Gela, dove l'Eni inaugurò lo "Scarabeo": la prima piattaforma di trivellazione *off-shore* in Europa. I film dell'Eni, citando Pierre Sorlin, «vanno più in là di una semplice apologia dell'azienda, aprono una finestra su un paese in piena mutazione, alle soglie di una rapida crescita industriale e di uno sconvolgimento dei consumi»<sup>22</sup>. Un approccio che derivava direttamente dalla filosofia

imprenditoriale di Enrico Mattei che comprese, fin da subito, come un'azienda statale con complesse implicazioni geopolitiche internazionali quale era l'Eni doveva dotarsi di una strategia di *corporate identity* fortemente distintiva e capace di sfruttare ogni *media* a disposizione: dall'immagine coordinata - il celeberrimo Cane a sei zampe ideato da Luigi Brogginì nel 1953 - a iniziative editoriali quali *il Gatto Selvatico*<sup>23</sup>, alle varie declinazioni audiovisive compresi gli spot televisivi. Un progetto ambizioso, che affidava al cinema non solo il compito di promuovere le attività dell'azienda, ma di creare un transfert con gli spettatori italiani che «possono vedere sullo schermo i frutti del loro lavoro e sentirsi parte di una comunità che sta costruendo il proprio futuro»<sup>24</sup>.

Gela diventa così il soggetto cinematografico privilegiato di questa epica industriale dove il progresso è visivamente annunciato nel film *A Gela qualcosa di nuovo* (Ferdinando Cerchio, 1960) non dall'irruzione delle ruspe, ma dal solitario volo dell'elicottero giallo e nero dell'Eni che sorvola la piazza della cittadina. In *Gela 1959: pozzi a mare* (Vittorio de Seta e Franco Dodi, 1960) è sempre l'elicottero a costruire il percorso narrativo, portando lo spettatore prima a incontrare i braccianti durante la trebbiatura per poi condurlo fin sulla piattaforma Scarabeo, in un volo che crea un immediato confronto tra la condizione del lavoro rurale e le prospettive di quello industriale. Uno sguardo dall'alto che è stato anche criticamente interpretato come un chiaro indizio del paternalismo industriale che «cala dall'alto», la forma visiva di una «dissonanza storica e culturale», di un progresso materiale alieno al contesto meridionale<sup>25</sup>. Se l'elicottero «meraviglia moderna che sorvola la miseria antica» (*Il gigante di Gela*, Giuseppe Ferrara, 1964), compie il suo volo sulle campagne, è nelle viscere della terra e negli abissi del mare che l'Eni scruta alla ricerca delle preziose materie estrattive. Il Meridione è una terra povera sotto la quale scorre la ricchezza dell'oro nero, questa è la potente metafora che accompagna i principali film dell'azienda, tanto che *Il tesoro sotto i piedi* era stato il primo titolo dato al documentario *Ch4 in Lucania* (Giuseppe Ferrara, 1963). L'esempio migliore in questo senso è un'altra pellicola di Giuseppe Ferrara *Gela antica e nuova* (1964) che si avvale del commento scritto da Leonardo Sciascia. Il film si apre con i versi della *Sabbia di Gela* di Salvatore Quasimodo e la descrizione dei reperti archeologici venuti alla luce, introducendo immediatamente il tema del sottosuolo come deposito delle ricchezze, ma anche delle memorie del luogo.

A questo proposito si fa uso nel film del termine «trovatura» che, come ha evidenziato Laura Clemenzi, rimanda alla leggenda siciliana di un tesoro sepolto e destinato ai più fortunati o ai più coraggiosi<sup>26</sup>; termine che viene richiamato più avanti nel descrivere il primo giacimento petrolifero scoperto a Gela nel 1956. In un gioco di continui richiami tra passato e presente, il film alterna le opere dell'azienda con le attività tradizionali del luogo fino ad inquadrare le vetrine dei nuovi negozi - simboli del superfluo che ha sostituito la «ricerca ansiosa del necessario»<sup>27</sup> - e l'animazione delle strade percorse dal traffico che conferiscono a Gela l'aria di una città da pionieri.

Fig. 4. Elaborazione grafica da fotogrammi del film *Sud come Nord* (Risi, 1955), <Archivio Nazionale Cinema d'Impresa: [https://www.youtube.com/watch?v=E4u6Rhg\\_GFs](https://www.youtube.com/watch?v=E4u6Rhg_GFs)> [03/07/2020].



Se talvolta i registi dell'Eni sono tentati dal desiderio di riproporre il mito della frontiera nel Meridione più profondo, bisogna riconoscere che l'azienda di Mattei ha anche battuto strade cinematografiche più originali e all'avanguardia, assimilando stilisticamente anche la lezione dei documentari etnografici, specie nei film ambientati al Sud dove l'attenzione verso gli operai degli impianti restituita attraverso la modalità delle interviste dirette<sup>28</sup>.

Un atteggiamento che si ritrova anche nella «vocazione osservativo-riflessiva» del documentarista franco-svizzero Gilbert Bovay – che per Eni realizzò vari film, soprattutto sul Terzo Mondo – che nel suo *De Palma à Gela* (1965) esplora sapientemente le espressioni, i gesti e gli umori dei braccianti radunati nella piazza di Palma di Montechiaro in attesa alla chiamata al lavoro<sup>29</sup>. Ma il tratto che veramente distingue i film dell'Eni è un'esibizione della povertà del Sud come mai è stato fatto nel cinema industriale. Immagini di una miseria endemica nel cuore del boom economico, come quella della famiglia gelese che consuma un frugale pasto nell'unica stanza a disposizione, dove bivacca il mulo e la culla dell'ultimo neonato è appesa al soffitto (*A Gela qualcosa di nuovo*, 1960) immagini simili a quelle girate da Joris Ivens a Ferrandina per *L'Italia non è più un paese povero* (1960) e che incorsero nella censura dei funzionari della Rai. Una povertà ostentata anche per enfatizzare il valore salvifico dell'intervento industriale nel Meridione<sup>30</sup>, ma che oggi rappresenta una tangibile testimonianza delle contraddizioni di un paese che celebrava il miracolo economico.

Giungiamo alla conclusione di questo breve excursus con un ultimo, significativo caso, *Sud come Nord*, il film realizzato nel 1955 da Nelo Risi in occasione dell'apertura dello stabilimento Olivetti a Pozzuoli. L'originale complesso fu ideato da Luigi Cosenza nel 1951 con la collaborazione del paesaggista Pietro



Fig. 5. Elaborazione grafica da fotogrammi del film *Sud come Nord* (Risi, 1955), <Archivio Nazionale Cinema d'Impresa: [https://www.youtube.com/watch?v=E4u6Rhq\\_GFs](https://www.youtube.com/watch?v=E4u6Rhq_GFs)> [03/07/2020].

Porcinai per la realizzazione del giardino e di Marcello Nizzoli per le scelte cromatiche degli interni. Di particolare interesse è l'articolazione a croce che permette di distribuire i reparti instaurando un dialogo di rispetto con l'ambiente in cui «l'architettura non domina il paesaggio ma lo incorpora e protegge»<sup>31</sup>. Le ampie pareti vetrate, la disposizione delle essenze nel giardino, le dimensioni degli ambienti sono concepiti per collocare l'operaio in uno spazio comunitario prima ancora che industriale. Anche le inquadrature di Risi enfatizzano le trasparenze, i dettagli dei *brise soleil* e delle pensiline per restituire l'assenza di un ambiente di lavoro inedito, dove l'operaio agisce in costante contatto con il paesaggio naturale (figg. 4, 5).

Proseguendo nel solco dei precedenti film olivettiani<sup>32</sup> il regista non tralascia di descrivere anche l'organizzazione delle attività sociali interne all'azienda: mensa, asilo nido, biblioteca, scuola apprendisti. Questo nuovo complesso, sorto sul Monte Campiglione, nella visione imprenditoriale di Adriano Olivetti non doveva essere solo un caso esemplare di architettura industriale, ma doveva identificarsi come una vera e propria "comunità di pratica" in grado di trasformare «l'ambiente lavorativo da disumanizzante e alienante a mezzo di rinascita della persona e del territorio»<sup>33</sup>. Fedele al messaggio il film di Risi non propone il consueto scontro tra arretratezza e sviluppo, ma al contrario mostra una possibile ricucitura. Le immagini della quotidianità di Pozzuoli - il mercato del pesce, i vicoli, i bassi - seppur intrise di povertà non risultano mai squallide o deprimenti. Allo stesso modo il nuovo stabilimento non rappresenta una frattura nel territorio, ma si colloca serenamente nel paesaggio storico. Anche il montaggio alternato, che accosta i gesti dei contadini e dei pescatori a quelli degli operai specializzati della Olivetti, intende restituire l'immagine di un progresso industriale che non separa

bensì unisce l'industria con il territorio per indicare - come recita il commento sonoro del film - «concretamente la via per la saldatura economica e sociale tra il Settentrione e il Mezzogiorno d'Italia».

Purtroppo le utopie sociali di Adriano Olivetti, come quelle di Mattei, svaniranno con la loro morte e negli anni successivi nemmeno i finanziamenti della Cassa del Mezzogiorno e gli investimenti a partecipazione statale raggiunsero mai gli obiettivi previsti<sup>34</sup>. Nel 2006 con il documentario *Il mio paese*, Daniele Vicari tornò a Gela sulle tracce di Ivens restituendoci l'immagine di una contraddizione, da un lato l'industria e dall'altro «i disoccupati, la crescita esponenziale della popolazione e uno sviluppo urbanistico senza regole che ha "violentato" la città con enormi danni ambientali e sociali»<sup>35</sup>.

Questi immensi poli produttivi oggi sono vissuti come la prova del fallimento di una cultura sociale e imprenditoriale ormai superata. Allo stesso modo, molti film industriali risultano oggi retorici, inadeguati, talvolta anche imbarazzanti, ma le loro immagini hanno ancora un grande valore perché ci portano all'origine di questa contraddizione consegnandoci la vivida testimonianza di un immaginario del Sud che per anni è stato alimentato, consumato e condiviso e che ha contribuito alla costruzione del mito nazionale del miracolo economico.

Il cinema industriale è un «gigantesco arsenale cinematografico» - secondo Giulio Latini - «diseguale per il tipo di sguardo esercitato dagli autori coinvolti»; un cinema le cui immagini sono in grado di restituire anche una geografia di luoghi, fenomeni sociali, comunità e che «rivelano tracce assai profonde da poter interrogare»<sup>36</sup>. Un cinema particolare e poliedrico che ha trovato nel Mezzogiorno una geografia dell'immaginario contraddittoria, conflittuale, ma proprio per questo estremamente vivace; capace ancora oggi di destare interesse in chiunque abbia voglia di indagarla.

## ▪ NOTE

<sup>1</sup> SAPONARI 2019, p. 560.

<sup>2</sup> Si stima che tra il 1905 e il 1914 siano stati realizzati più di cinquanta documentari industriali da parte di case cinematografiche private; per un elenco dettagliato vedi: BERTOZZI 2008, pp. 51-52 e CLEMENZI 2018, p. 40.

<sup>3</sup> MOSCONI 1991, p. 79.

<sup>4</sup> Un sistema sperimentato da Henry Ford nel 1914 quando incaricò il suo responsabile delle pubblicità, Ambrose B. Jewett, di istituire in seno all'azienda un *Moving Picture Department* (SLIDE 1992, p. 3; STEWART 2011, pp. 1-3). Nonostante ciò negli Stati Uniti il modello prevalente fu quello della committenza a terzi, anche in virtù di una consolidata industria cinematografica.

<sup>5</sup> Il primo film della Olivetti fu *Un millionesimo di millimetro* - 1949, regia di Virgilio Sabel, testo di Leonardo Sinisgalli - mentre la prima troupe cinematografica aziendale fu costituita all'interno del Reparto Fotografico da Aristide Bosio, che nel 1950 diresse il suo primo documentario industriale: *Il martelletto* (BELLOTTO 1994, p. 27-28).

<sup>6</sup> Successivamente denominato: Sezione Cinema Edisonvolta.

<sup>7</sup> I primi documentari realizzati per conto di AGIP risalgono al 1950 e con la costituzione dell'Eni (1953) proseguono nel tempo fino ad una decina di titoli circa (FRESCANI 2010, p. 44).

<sup>8</sup> CECCHINATO 1971, pp. 45-46.

<sup>9</sup> Tra gli eventi importanti ricordiamo: Il Festival del documentario industriale e artigiano di Monza (1959-1964), la Rassegna nazionale del Film Industriale, organizzata dalla Confindustria (1960-1971), la Mostra internazionale del film scientifico promossa dal Centro di cinematografia scientifica del Politecnico di Milano (1960 al 1963).

<sup>10</sup> È stato stimato che tra gli anni Cinquanta e Sessanta i film della Montecatini sui prodotti chimici per l'agricoltura siano stati visti da circa due milioni di spettatori tramite 20.000 proiezioni annuali (ALBERTI 1962, p. 180).

<sup>11</sup> BONIFAZIO 2014.

<sup>12</sup> VINTI, 2007, pp. 239-240.

<sup>13</sup> Per lo storico del cinema Mario Verdone il tecnofilm è un documentario tecnico che fornisce informazioni sulle attività lavorative e ne

illustra i processi produttivi. Per la sua natura utilitaristica è destinato a un pubblico specifico nonostante i suoi film possano contenere elementi spettacolari o addirittura visivamente poetici (VERDONE 1961, p. 27). Più tardi l'autore ne amplierà il concetto definendo il tecnofilm come un produttore di cultura per l'uomo moderno (VERDONE 1971, p. 164).

<sup>14</sup> BERTOZZI 2019, p. 153.

<sup>15</sup> Il film di Marsili dedica all'impianto di Taranto solo la prima parte del film, mentre il resto illustra gli stabilimenti Italsider di Cornigliano, Piombino e Bagnoli.

<sup>16</sup> Dalla *voice Over* del film *Il Pianeta Acciaio*. Il testo è recitato da Arnaldo Foà, scritto da Dino Buzzati su soggetto di Luciano Emmer.

<sup>17</sup> Dalla *voice Over* del film *Il Pianeta Acciaio*.

<sup>18</sup> Secondo Oddone Camerana (responsabile della comunicazione Fiat tra gli anni '60 e '70) i film industriali sono «film d'ordine» ovvero narrazioni filmiche normate sulle esigenze dell'azienda e dalle quali non dovrebbero mai deviare (CAMERANA 1971).

<sup>19</sup> Questo film di Olmi infatti è stato girato a colori e nel formato Totalscope. Nel tentativo di destare l'interesse nei confronti di argomenti molto specialistici e tecnici, il cinema industriale ha sempre fatto largo uso delle tecniche cinematografiche più spettacolari e all'avanguardia, come pure il ricorso a *location* esotiche o agli effetti speciali.

<sup>20</sup> Il commento sonoro di *Manon finestra 2* è stato scritto da Pier Paolo Pasolini.

<sup>21</sup> ANTONELLO 2019, pp. 161-162.

<sup>22</sup> FRESCANI 2014, p. XVI.

<sup>23</sup> Rivista aziendale dell'Eni fondata nel 1955 e affidata alla direzione di Attilio Bertolucci fino al 1963 quando subentrò lo scrittore e storico Franco Briatico fino alla sua chiusura nel 1965.

<sup>24</sup> FRESCANI 2014, p. 26.

<sup>25</sup> ANTONELLO 2019, p. 164.

<sup>26</sup> CLEMENZI 2018, p. 138.

<sup>27</sup> Dal testo di commento del film.

<sup>28</sup> BONIFAZIO 2014b, p. 339.

<sup>29</sup> LATINI 2011a, p. XIX.

<sup>30</sup> BONIFAZIO 2014b, p. 341.

<sup>31</sup> BRUSCOLI 2005, p. 99.

<sup>32</sup> Facciamo riferimento a quelli dedicati agli impianti del Nord: *Incontro con la Olivetti*, G. Ferroni, 1950, *L'infermeria di fabbrica*, A. Bosio, 1951, *Una fabbrica e il suo ambiente*, M. Gandin, 1957.

<sup>33</sup> ROMANO 2014, p. 788.

<sup>34</sup> PALMIERI 2019b, p. 37.

<sup>35</sup> FRESCANI 2014, pp. 57-58.

<sup>36</sup> LATINI 2011b, pp. 63-64.

#### ▪ BIBLIOGRAFIA

ALBERTI 1962

Alberti W., *Il film industriale*, Milano 1962

ANTONELLO 2019

Antonello P., *The (Political) Forms of Technology: Antonioni, Olmi, De Seta, and Post-War II Industrial Cinema*, in «The Italianist», vol. 32, 2, 2019, pp. 151-170

BELLOTTO 1994

Bellotto A., *La memoria del futuro. Film d'arte, film e video industriali Olivetti: 1949-1992*, Ivrea 1994

BERTOZZI 2019

Bertozzi M., *Cinema dal petrolio. L'Eni e il documentario d'impresa*, in «La Rivista di Engramma», n. 169, novembre 2019, pp. 153-170

BERTOZZI 2008

Bertozzi M., *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia 2008

BONIFAZIO 2014

Bonifazio P., *Schooling in Modernity. The Politics of Sponsored Films in Postwar Italy*, Toronto 2014

BONIFAZIO 2014b

Bonifazio P., *United We Drill: ENI, Films, and the Culture of Work*, in «Annali d'Italiniistica», vol. 32, 2014, pp. 329-350

BRUSCOLI 2005

Bruscoli B., *Trasformazioni di una fabbrica esemplare: Olivetti a Pozzuoli*, in «Rassegna di Architettura e Urbanistica», 117, 2005, pp. 98-106

CAMERANA 1971

Camerana O., *Non forzare*, in Autera L. (a cura di), *Cinema e industria. Ricerche e testimonianze sul film industriale*. Milano 1971, pp. 43-44

CECCHINATO 1971

Cecchinato G., *Esperienze di un «regista-funzionario»* in *Cinema e industria. Ricerche e testimonianze sul film industriale*, Milano 1971, pp. 45-51

CLEMENZI 2018

Clemenzi L., *Il cinema d'impresa. La lingua nei documentari industriali italiani del secondo dopoguerra*, Firenze 2018

FRESCANI 2014

Frescani E., *Il cane a sei zampe sullo schermo. La produzione cinematografica dell'Eni di Enrico Mattei*, Napoli 2014

- FRESCANI 2010  
Frescani E., *L'Italia non è un paese povero. Società italiana e sviluppo industriale nei documentari dell'Eni (1950-1966)*, Tesi di Dottorato, Salerno 2010
- HEDIGER, VONDERAU 2009  
Hediger V., Vonderau P. (a cura di), *Films that Work. Industrial Films and the Productivity of Media*, Amsterdam, 2009
- LATINI 2011a  
Latini G., *L'energia e lo sguardo. Il cinema dell'Eni e i documentari di Gilbert Bovay*, Roma 2011
- LATINI 2011b  
Latini G., *Censire il Visibile, archiviare il Mondo: l'Atlante cinematografico delle imprese industriali*, in «Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia», XXIII, 34, 2011, pp. 47-67
- MOSCONI 1992  
Mosconi E., *Il film industriale*, in De Berti, R., *Il cinema a Milano dal secondo dopoguerra ai primi Sessanta*, Milano 1991, pp. 61-90
- PALMIERI 2019a  
Palmieri M., *Profondo Sud. Storia, documentario e Mezzogiorno*, Napoli 2019
- PALMIERI 2019b  
Palmieri M., *Narrare la rinascita. L'industrializzazione del Mezzogiorno nei film d'impresa*, in «La Valle dell'Eden», 34, 2019, pp. 37-44
- PALMIERI 2019c  
Palmieri M., *Narrare la rinascita. L'industrializzazione del Mezzogiorno nei film d'impresa*, in Parigi S., Uva C., Zagarrìo V. (a cura di), *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*, Roma 2019, pp. 311-320
- ROMANO 2015  
Romano L., *L'impegno educativo della fabbrica Olivetti nell'Italia del secondo dopoguerra*, in Tomacchio M., Olivieri S. (a cura di), *Pedagogia militante. Diritti, culture, territori*, Atti del 29° convegno nazionale SIPED (Catania, 6-8 novembre 2014), Milano 2015, pp. 787-792
- SAPONARI 2019  
Saponari B. M., *L'iconizzazione del Sud tra antropologia visuale e industria culturale*, in Parigi S., Uva C., Zagarrìo V. (a cura di), *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*, Roma 2019, pp. 559-569
- SLIDE 1992  
Slide A., *Before Video. A History of the Non-Theatrical Film*. New York, Westport, London 1992
- STEWART 2011  
Stewart P. W., *Henry Ford - Movie Mogul*, in «The Ford Legend», XX, 2, 2011, pp. 1-3
- VERDONE 1961  
Verdone M., *Il cinema del lavoro*, Roma 1961
- VERDONE 1971  
Verdone M., *Del documentario tecnico-industriale o "tecnofilm"*, in AA.VV., *Cinema e industria. Ricerche e testimonianze sul film industriale*, Milano 1971
- VINTI 2007  
Vinti C., *Gli anni dello stile industriale 1948-1965. Immagine e politica culturale nella grande impresa italiana*, Venezia 2007