

## Cinecittà. Genesi ed elaborazione del progetto della Città del Cinema

Sara Martin

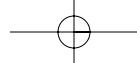
Cinecittà è uno di quei luoghi che hanno assicurato un'esistenza, una storia e un'identità al cinema italiano e che presumibilmente ne trasmetteranno, più di altri, la memoria. Afferma infatti Callisto Cosulich: «Se per ipotesi il cinema si ritagliherà un sia pur piccolo spazio nella memoria collettiva, [...] almeno da noi in Italia, le sue vestigia non risiederanno nei frammenti di pellicola, di nastri magnetici e di videodischi, troppo caduchi per resistere all'usura dei millenni, bensì nei ruderì di Cinecittà che verranno confusi con quelli del Colosseo: un altro Colosseo, in cui si dirà lo spettacolo della morte in diretta era stato abolito, anche perché il nuovo culto, avendo sostituito la realtà con la finzione, non obbligava nessuno a morire veramente per la propria fede»<sup>1</sup>.

Certo, Cinecittà è stata spesso oggetto di attenzione e di analisi, ma perlomeno come luogo di produzione cinematografica; l'edificio di Cinecittà in quanto tale, tra l'altro dotato di caratteristiche strutturali e architettoniche altamente significative, non sembra aver riscosso pari interesse da parte degli studiosi; o forse, semplicemente, le difficoltà nel reperire il materiale documentale necessario a ricostruire le motivazioni, le scelte stilistiche, le problematiche economiche, politiche e architettoniche che stanno alle origini degli stabilimenti cinematografici più grandi d'Europa, hanno impedito che si riuscisse a togliere gli stabilimenti di Cinecittà dall'oscurità in cui sembravano essere avvolti.

La ricostruzione dei fatti e dei motivi per cui sorgono i nuovi stabilimenti di via Tuscolana – inaugurati dal Duce il 28 aprile del 1937, voluti fortemente dal Direttore generale della Cinematografia Luigi Freddi, dall'onorevole Carlo Roncoroni (proprietario degli stabilimenti Cines) e progettati dall'architetto Gino Peressutti, con l'appoggio incondizionato del Capo del Governo – rappresenta il passaggio fondamentale della ricerca. Su tali basi si prenderanno in considerazione gli avvenimenti precedenti la posa della prima pietra, con particolare riferimento ad alcuni fatti storici salienti e al coinvolgimento delle figure professionali (in particolare del progettista degli stabilimenti Gino Peressutti) e delle personalità politiche coinvolte. Infine si procederà ad analizzare gli studi preliminari dei teatri di posa europei compiuti dall'architetto e il progetto architettonico vero e proprio della Città del Cinema.

### La genesi

«Cinecittà nasce a New York nel 1928. O perlomeno, in quell'anno e nella metropoli americana nasce l'idea di quella che sarà poi Cinecittà: un complesso di stabilimenti e teatri di posa progettati non soltanto per ospitare la produzione di film ma anche per rappresentare e incarnare l'idea stessa del cinema, per farsi interprete delle sue moderne esigenze industriali e per diventare il polo centrale di tutta l'attività cinematografica nazionale»<sup>2</sup>.



Nel 1928 il giornalista Luigi Freddi, futurista con Filippo Tommaso Marinetti, volontario nella Grande Guerra e al seguito di D'Annunzio nell'avventura di Fiume e di Mussolini nella Marcia su Roma, come racconta nelle sue memorie ha «la fortuna di conoscere, nella casa di Otto Kahn, allora presidente del Metropolitan, il famoso regista David Griffith, ancora carico della gloria di *Birth of a Nation* (1915) e *Intolerance* (1916). Si era alla soglia dell'avvento del sonoro e ricordo le discussioni che si svolsero con quel maestro, genio del muto, in presenza di produttori, autori e attori cinematografici, già turbati dalla imminente rivoluzione cinematografica. Da allora di tanto in tanto, dapprima timidamente, poi sempre con maggior competenza e passione, incominciai a scrivere sui problemi del cinema»<sup>3</sup>.

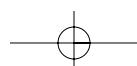
A partire dall'incontro con Griffith e in seguito al lungo soggiorno a Hollywood, il giornalista inizia a convincersi che, per essere competitiva, una cinematografia ha bisogno di un luogo comune, di un punto d'incontro in cui si coalizzino tutte le competenze, dalla scrittura del soggetto alla produzione vera e propria. Il Governo lo appoggia e lo sostiene e nel 1934 lo nomina Direttore Generale della Cinematografia<sup>4</sup>. Da quel momento Luigi Freddi è tra i massimi artefici della nascita dei luoghi-simbolo del cinema e uno dei responsabili del cospicuo apporto da parte del Regime all'intera filiera cinematografica. Si lavora alla riorganizzazione dell'industria per poco meno di un anno; poi, il 25 settembre 1935, vanno a fuoco i più grandi e importanti teatri di posa d'Italia, gli stabilimenti della Cines in via Veio.

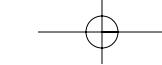
È «l'inizio della storia di Cinecittà. Perché, come la mitologica Araba Fenice, la nuova città cinematografica, [...] è nata dalle fiamme, è sorta dalle ceneri della vecchia Cines, in quella notte memorabile e dolorosa ma anche, per virtù di uomini che vollero e seppero dominare gli eventi, feconda»<sup>5</sup>. Fu una disgrazia quantomeno provvidenziale; infatti se non ci sono sufficienti dati per provare qualche forma di responsabilità diretta per il disastroso incendio, si può tuttavia affermare che, data la velocità con cui vengono costruiti gli stabilimenti del Quadraro e la tempestività con cui l'architetto incaricato alla progettazione, Gino Peressuti, presenta le tavole (le prime sono datate novembre 1935, a meno di due mesi dall'incendio della Cines), l'idea, le persone coinvolte e le coordinate del progetto per la costruzione dei nuovi stabilimenti dovevano aver preso vita, e con un certo grado di definizione, ben prima del 25 settembre 1935.

Inoltre, non è un mistero il fatto che, come testimonia buona parte della stampa quotidiana del periodo, gli stabilimenti Cines, oltre a non essere «più rispondenti alle necessità della nuova produzione nazionale, soffocati quasi nell'angusta cerchia, erano destinati a dover presto sparire per altre ragioni: quelle imposte dal piano regolatore»<sup>6</sup>. Ed è lo stesso Giuseppe Bottai (nel frattempo diventato Governatore) a interessarsi attivamente per la concessione di dodici ettari di terreno alle porte della città, sulla via Tuscolana, in cambio della cessione dell'area degli stabilimenti di proprietà di Carlo Roncoroni, che sorgevano in via Veio, nel cuore della capitale. Speculazioni edilizie, espropri e passaggi di proprietà portano, in qualche mese, a concludere l'affare sui terreni del Quadraro e a predisporre il rito della posa della prima pietra dei nuovi stabilimenti, fissato per il 29 gennaio 1936. A soli quattordici mesi dalla posa della prima pietra, il 28 aprile 1937 (una settimana dopo la data prevista, quella del 21 aprile – Natale di Roma e festa del lavoro – a causa del cattivo tempo) viene inaugurata ufficialmente la Città del Cinema.

«Il Capo del governo ha inaugurato i nuovi stabilimenti, luminosa affermazione dell'architettura e della tecnica italiana»<sup>7</sup>, commenta lo speaker del cinegiornale Luce mentre scorrono le immagini della visita da parte del Duce all'interno dei teatri di posa, alcuni già in azione.

C'è naturalmente molta messa in scena per il giorno inaugurale, ma ciò non toglie che Cinecittà, fin dai suoi primi mesi di vita, e fino almeno al periodo bellico (quando gli stabilimenti diventano temporaneamente rifugio per gli sfollati<sup>8</sup>), sia in grado di far uscire dai suoi studi un numero esponenzialmente crescente di titoli<sup>9</sup>.





## cinecittà. genesi ed elaborazione del progetto della città del cinema

### L'architetto Gino Peressutti

Gino Peressutti è un professionista defilato, schivo; la ricostruzione delle tappe che lo portarono al progetto dei più grandi stabilimenti cinematografici europei è a oggi ancora incompleta. Peressutti nasce nel 1883 a Gemona del Friuli; frequenta la scuola d'Arti e Mestieri e svolge attività pratica presso l'impresa edile del conterraneo Giambattista Della Marina, presso cui lavora anche il padre. Trascorre un periodo a Vienna dove subisce l'influenza dello stile liberty grazie soprattutto alla frequentazione dei seminari tenuti dall'architetto Raimondo D'Aronco<sup>10</sup>.

Tra il 1904 e il 1905 intraprende, poco più che ventenne, la sua carriera padovana. Il primo progetto a lui affidato è il Pensionato Universitario Antonianum, voluto dai Padri Gesuiti. Questa imponente architettura è la prima presenza del liberty nel capoluogo veneto. Le motivazioni per cui questo giovane e sconosciuto progettista ottiene un incarico di tale levatura vanno trovate nel ruolo fondamentale che ricopre, nella Padova di inizio Novecento, l'ingegnere e impresario gemonese Giambattista Della Marina, che negli anni precedenti aveva realizzato l'ampliamento del Seminario di Udine e quello della villeggiatura di Cividale (lavori a cui partecipano anche i Peressutti – padre e figlio), su incarico dell'allora Rettore Mons. Luigi Pellizzo<sup>11</sup>, nominato, fra le polemiche da parte della cittadinanza e della curia veneta, vescovo di Padova nel maggio del 1907. È facile intuire che a partire dal successo dell'imponente progetto dell'Antonianum e grazie alla rete di relazioni instaurate da Gino Peressutti (con l'ing. Della Marina e con mons. Luigi Pellizzo), si apre una vera e propria corsia preferenziale per il futuro professionale del giovane architetto friulano<sup>12</sup>.

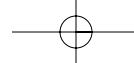
Dopo il periodo di sperimentazione liberty, Peressutti riceve, negli anni Venti e Trenta, incarichi professionali di grande importanza nella città di Padova, in cui prende residenza nel 1915. Diventa principale interprete di due interventi all'interno di un complesso piano edilizio – il nuovo quartiere Vanzo. Questa operazione, negli anni tra il 1919 e il 1927 sconvolgerà gran parte dell'urbanistica della città di Padova suscitando animate discussioni. Nel quadro del piano di risanamento dei quartieri centrali di Padova, viene creata negli anni Trenta Piazza Insurrezione, con i suoi fabbricati principali. Mentre Peressutti attende alla redazione di alcune soluzioni per il sacrario di Redipuglia (Trieste) tra il 1930 e il 1932, progetta due dei tre edifici che definiscono i confini della piazza: i palazzi Inps (sul lato ovest) e Cogi (sul lato nord). Archi, semicolonne giganti, frontoni, coronamento di statue, marcano il classicismo del palazzo Cogi, progettato nel 1931 e ultimato nel 1934. Più semplificato e regolare nella riconoscibilità della trama geometrica è il palazzo Inps, disegnato nel 1933 e terminato nel 1937, in equilibrio tra la precedente architettura monumentale e l'esperienza vicina al razionalismo che Peressutti compirà in seguito con il progetto per Cinecittà. L'istituto Nazionale Fascista per la Previdenza Sociale «è uno dei più imponenti d'Italia e nella bella semplicità degli interni testimonia il gusto sicuro del progettista»<sup>13</sup>.

A partire dal 1935 Gino Peressutti si trasferisce a Roma, impegnato nell'ideazione della sua opera più importante, Cinecittà, e fino alla sua prematura scomparsa, avvenuta il 4 ottobre 1940 a Padova, non vi sono più suoi riscontri professionali significativi nella città veneta.

L'attività professionale dell'architetto non perde mai il legame con l'ufficio pastorale di Luigi Pellizzo, che dal 1923 fino al 1936 (anno della sua morte) è segretario economo della Fabbrica di San Pietro in Città del Vaticano (una trasferta forzata quella di Pellizzo da Padova a Roma, causata da inimicizie insanabili sul territorio veneto<sup>14</sup>).

Durante il periodo romano Peressutti lavora per l'Esposizione Universale del 1942 progettando assieme ad Aschieri, Bernardini e Pascoletti quello che sarebbe dovuto diventare il Palazzo della Romanità, una struttura monumentale dedicata alla celebrazione delle vittorie fasciste<sup>15</sup>.

Gino Peressutti è sicuramente un professionista di prim'ordine, ma l'elemento su cui è ancora difficile far luce è la motivazione che induce Luigi Freddi in prima battuta e poi l'onorevole Carlo Roncoroni (ma anche il Duce stesso), ad affidare un progetto di tale richiamo mediatico come la Città del Cinema a un professionista così lontano dal dibattito sull'architettura che gravita intorno all'am-



biente romano da più di un decennio. Non è da escludersi neppure l'ipotesi di una scelta in funzione del fatto che Peressutti non era mai stato implicato in polemiche e dibattiti legati ai movimenti e ai progetti realizzati dai protagonisti del razionalismo come Piacentini, Terragni, Montuori, Scalpelli, Piccinato, Cancellotti, Michelucci, Pagani<sup>16</sup>... Dati i tempi brevi con cui si volevano realizzare gli stabilimenti cinematografici (che, si ricorda, appartengono pur sempre a una tipologia architettonica industriale), Freddi e Roncoroni potrebbero aver deciso di coinvolgere una figura professionale che garantisse un'elaborazione non soggetta a eventuali polemiche dovute a particolari sperimentazioni tecniche o formali.

Per ragioni diverse, nel Ventennio si crea intorno all'architettura un clima di forte interesse e grande fermento: non solo gli addetti ai lavori, ma anche i vertici istituzionali e gli intellettuali prestano attenzione all'arte di costruire. Cinecittà, con le sue forme rigorose e funzionali, è percepita come un valido esempio di quel linguaggio nazionale capace di unificare visivamente il paese. Se è vero, come si vedrà più avanti, che gli stabilimenti nascono guardando al modello degli *studios* americani, è anche vero che un centro pienamente autosufficiente e concepito come città a sé, fisicamente separato dalle altre aree urbane, e con una propria logica di sviluppo urbanistico e funzionale, riflette compiutamente il disegno mussoliniano di fare del territorio l'immagine simbolica dell'organizzazione del regime<sup>17</sup>.

### **Il viaggio attraverso gli stabilimenti cinematografici europei**

Se buona parte della documentazione relativa ai rapporti intercorsi tra Mussolini e Peressutti o tra Peressutti e Freddi prima della progettazione di Cinecittà, come si è detto, non è rintracciabile, è utile compiere un percorso di raffronto fra i diversi teatri di posa europei attivi negli anni Trenta, a partire dalle informazioni sul viaggio di studio che avrebbe compiuto l'architetto poco prima di firmare le prime tavole del progetto per gli stabilimenti del Quadraro.

Gino Peressutti nel saggio che pubblica su «Cinema», il 25 aprile del 1937 dichiara:

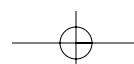
L'on. Roncoroni nell'affidarmi l'incarico dello studio del complesso progetto, ha voluto che io visitassi espressamente i maggiori Stabilimenti Cinematografici d'Europa.

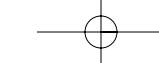
Questo mio viaggio, effettuato ai primi di novembre - anno XIV, mi fece vedere tutta l'importanza dell'incarico affidatomi, e la utilità di creare finalmente in Europa un centro consone alle necessità moderne della cinematografia, e degno dei compiti che le sono destinati. Difatti tutti i maggiori centri di produzione cinematografica, sia a Vienna che a Berlino e Parigi, sono o riadattamenti di vecchi Stabilimenti, o sono studi che lasciano scorgere evidenti lacune, sia per quanto riguarda la disposizione, spesso non logica o poco razionale, sia per ciò che riguarda il non adeguato sfruttamento dei ritrovati tecnici raramente utilizzati con sagacia<sup>18</sup>.

Peressutti compie il viaggio poco più di un mese dopo il disastroso incendio della Cines e nel novembre del 1935 pone la firma sulla prima tavola del progetto<sup>19</sup>.

Gli stabilimenti cinematografici europei negli anni Trenta, in generale, non rappresentano un modello da seguire. Innanzitutto perché, a parte quelli della London Film, sono strutture obsolete, nate nel pre-sonoro e convertitesi da poco alle esigenze del sonoro; in secondo luogo perché le caratteristiche di clima e di varietà di panorama di Roma e dintorni, non sono paragonabili a quelle delle altre capitali europee.

Gli stabilimenti della London Film, meglio conosciuti con il nome di Denham Film Studios, fondati dal produttore e regista Alexander Korda, dovevano essere in fase avanzata di progettazione nel momento del sopralluogo del progettista italiano, perché furono ufficialmente inaugurati solo nell'estate del 1936. Nonostante siano il miglior esempio nel campo della progettazione di teatri di posa, gli stabilimenti si trovano a circa cinquanta chilometri da Londra, elemento aggravante nel bilancio economico di un film, soprattutto rispetto agli spostamenti delle maestranze e all'accoglienza delle





## cinecittà. genesi ed elaborazione del progetto della città del cinema

masse di comparse; inoltre presentano un complesso organico e una buona disposizione generale, ma immaginata prevalentemente in funzione delle difficoltà di riprese in esterni, determinate dalle condizioni climatiche britanniche. L'impianto estetico del complesso edilizio inglese è tipicamente industriale, non mostra esigenze di rappresentanza o uno stile architettonico individuabile e definito, a differenza della città cinematografica voluta dal Duce, modello industriale, prima di tutto, ma anche simbolo dell'Impero.

L'approccio distributivo degli studi londinesi, rispetto a quelli romani è sostanzialmente opposto. I teatri londinesi sono serviti da un corpo di fabbrica a loro perpendicolare, ma autonomi gli uni rispetto agli altri; non presentano piazzale d'ingresso con funzioni di coordinamento generale ma accessi diretti con mezzi di trasporto o nella zona dei teatri di presa o nella zona dedicata alle lavorazioni (carpenteria, falegnameria ecc.). I teatri di via Tuscolana, disposti lateralmente all'asse centrale, tranne il teatro 5 che si trova sull'asse, (immagine p. 72) sono strutturati invece a gruppi di due teatri coordinati.

In Germania Peressutti visita gli stabilimenti dell'Ufa, a Neubabelsberg a sud ovest di Berlino, «in arretrato perché di realizzazione anteriore al sonoro»<sup>20</sup>, ampliati nel 1922.

Gli imponenti teatri berlinesi, nonostante le carenze tecniche, fino all'inaugurazione di quelli del Quadraro detengono il primato europeo dal punto di vista dell'estensione ricoprendo un'area di 430.000 metri quadrati<sup>21</sup>.

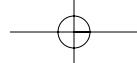
Relativamente al sopralluogo nei teatri di posa francesi, Peressutti si reca negli studi Pathé di Joinville-le-Pont costruiti da Charles Pathé tra il 1908 e il 1910 (e in attività fino al 1987)<sup>22</sup>. Gli studi, anche questi costruiti in epoca pre-sonora, e adattati alle nuove esigenze foniche, sorgono nei pressi di Parigi sulle sponde della Marna, in una zona densamente abitata. Le dimensioni dell'area occupata dagli stabilimenti sono piuttosto ridotte e non vi è un vero e proprio progetto urbanistico-distributivo che preceda la costruzione. A partire dalla pre-esistenza di alcuni teatri, sono stati costruiti i servizi di pertinenza e la modalità di ampliamento è condizionata da una struttura del tutto irregolare del lotto. Le condizioni sono dunque integralmente diverse da quelle in cui si trova a lavorare l'architetto dei futuri stabilimenti del Quadraro, che dispone di ampie metrature e di grande libertà progettuale.

A Nizza, invece, l'architetto visita gli studi della Victorine<sup>23</sup>, costruiti nel 1919 e resi celebri dal film *La Nuit américaine (Effetto notte)*, 1973 di François Truffaut. Gli studi, sviluppati su una superficie di 65.000 mq, sono di dimensioni assai ridotte rispetto a quelli tedeschi, parigini, inglesi e ai costruendi italiani. Ma le particolari qualità del clima permettono al complesso di produzione cinematografica di essere considerato la Hollywood francese. Le caratteristiche sia strutturali che distributive (l'estensione è quasi dieci volte inferiore ai 600.000 metri quadrati del Quadraro), a prescindere dalle caratteristiche climatiche mediterranee, evidentemente simili a quelle italiane e particolarmente favorevoli per le riprese esterne, non sono d'esempio alla futura Cinecittà.

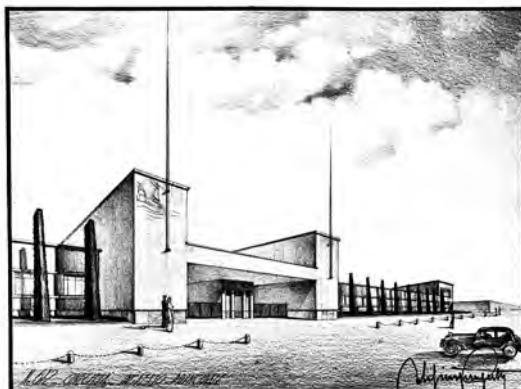
Se, come si è visto, gli stabilimenti europei non hanno influenzato in modo rilevante l'elaborazione del progetto per Cinecittà, osservando le caratteristiche dei teatri della First National/Vitaphone Studios di Burbank in California, si notano evidenti similitudini<sup>24</sup>.

L'impianto distributivo dei due stabilimenti è analogo. Entrambi presentano un ingresso principale di ampio respiro in cui si dispongono edifici bassi dedicati alle funzioni amministrative e gestionali e, disposti parallelamente a un asse centrale (ma in senso opposto), i teatri di posa.

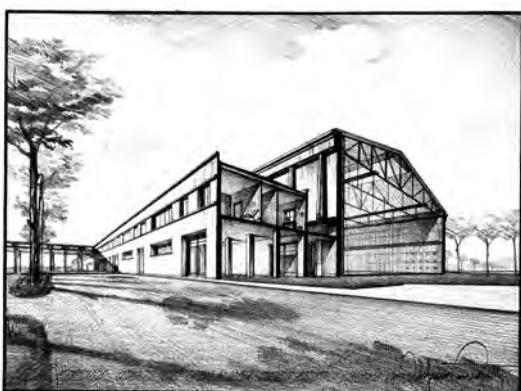
È chiara la forte influenza del modello hollywoodiano, non solo sul piano organizzativo dell'industria cinematografica, ma anche su quello squisitamente architettonico, anche se l'unica fonte che attesta l'effettiva conoscenza da parte dell'architetto dei progetti degli stabilimenti californiani è quella di Luigi Freddi: «Gino Peressutti, prima ancora di definire il piano della futura costruzione, aveva iniziato il giro degli stabilimenti europei per rendersi conto del grado di perfezione raggiunto dai diversi complessi di produzione. Berlino prima, poi Londra, Parigi, Nizza. Io gli fornii i piani e i dati degli stabilimenti di Hollywood»<sup>25</sup>.



**biancoenero** 573 maggio-agosto 2012



Nella veduta prospettica del progetto per l'ingresso principale agli studi di Cinecittà, si possono notare, in alto a sinistra della facciata dell'edificio, le decorazioni che richiamano lo stile liberty previste in fase preliminare dall'architetto Gino Peressutti.



La sezione prospettica di uno studio di presa mette in evidenza sia la struttura reticolare del teatro che i collegamenti previsti con gli altri edifici (camerini, depositi, sartorie, allestimenti scenografici).

## Il progetto

Gino Peressutti progetta gli edifici degli stabilimenti dando loro una precisa disposizione logico-funzionale. La maggior parte del complesso fa chiaro riferimento all'architettura razionalista; lo stile è particolarmente evidente nei fabbricati posti vicino all'ingresso principale, caratterizzati da forme geometriche semplici e lineari. Tuttavia si notano, nella veduta prospettica della prima versione dell'ingresso principale (immagine in alto), dei motivi decorativi disegnati in facciata, richiamo a quel liberty che aveva caratterizzato i progetti padovani dell'architetto. I motivi floreali e non, vengono poi eliminati dai disegni prospettici successivi.

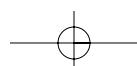
La parte dei teatri di posa, invece, considerata il fulcro degli stabilimenti, è caratterizzata da un'architettura più semplice e pratica, completamente funzionale alla destinazione d'uso.

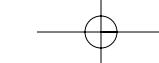
Per la disposizione dei corpi di fabbrica Gino Peressutti ha fatto riferimento a un preciso criterio, che consiste nel collocare i singoli volumi in base al loro rapporto più o meno diretto con gli studi di posa. La progettazione planimetrica è stata affrontata

in funzione delle condizioni climatiche di Roma, che permettono di esplicare la lavorazione all'aperto. Essa è stata progettata in modo da consentire, com'è avvenuto, un ulteriore grande sviluppo oltre a tutti quegli ampliamenti che il continuo divenire nella tecnica cinematografica rende necessari<sup>26</sup>.

Il progettista si propone pertanto di rispondere, nello studio preventivo, a tre criteri fondamentali:

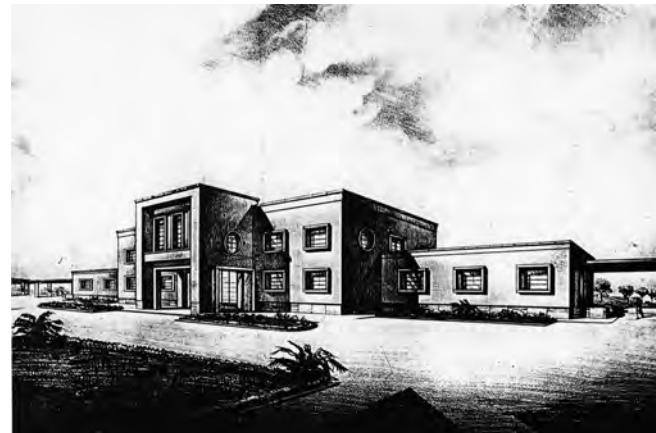
1. organicità della disposizione planimetrica in rapporto alle esigenze tecniche e industriali;
2. rapidità di organizzazione del lavoro al costo del film e alla sua perfezione tecnica e artistica;





## cinecittà. genesi ed elaborazione del progetto della città del cinema

La veduta prospettica dell'ufficio della direzione, evidenzia come l'edificio presenti uno stile razionalista rigoroso; il blocco centrale, con uffici di rappresentanza, è disposto su due piani; al piano terra sono previsti gli uffici di segreteria.



### 3. raggiungimento delle migliori condizioni acustiche.

Per raggiungere tali obiettivi, Peressutti lavora principalmente sulla disposizione degli studi di presa (pagina a fronte, in basso).

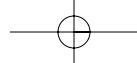
Gli Studi di presa nel loro assieme, e rispetto ai fondali, ai camerini degli artisti, agli impianti tecnici, all'edificio delle masse, tenendo nel massimo conto la disciplina e la possibilità di impiegarli simultaneamente senza che abbia ad essere intralciato il ritmo organico di lavoro.

La soluzione di tale problema vuole essere la caratteristica principale del mio progetto, che pur mantenendo raggruppati in un complesso organico e logico i vari Studi, ne permette la massima articolazione e scindibilità, mantenendoli singolarmente in immediato contatto con tutti i servizi necessari<sup>27</sup>.

Peressutti nell'elaborazione del progetto, come si vede in planimetria (p. 72), suddivide fondamentalmente i corpi di fabbrica in sei gruppi, che corrispondono alle rispettive destinazioni d'uso degli edifici in rapporto con i teatri di posa, centro nodale degli stabilimenti. 1 – gruppi di edifici destinati ai servizi generali, attorno al piazzale d'entrata; 2 – gruppo Studi di Presa; 3 – gruppo centrale di edifici destinati agli studi di presa lungo l'asse generale di simmetria; 4 – gruppo di edifici adibiti a funzioni tecnologiche speciali, parallelamente all'asse generale e a sinistra di esso; 5 – gruppo di edifici destinati a servizi fono cinetici, industriali e accessori, disposti parallelamente all'asse generale e a destra di esso; 6 – gruppi di edifici di ingresso, di controllo, di laboratori, e officine di carattere generale, disposti lungo la via di Torre Spaccata.

Rispetto a tanti altri esempi di architettura industriale, questo complesso ha l'indubbio vantaggio di non aver subito nel tempo stravolgimenti strutturali tali da comprometterne l'aspetto originario. E ciò per diverse ragioni, non ultime la sua attività produttiva e la presenza delle mura perimetrali che, di fatto, l'hanno protetta dall'esplosione urbanistica e dall'edificazione selvaggia. Cinecittà oggi può essere considerata un esempio pressoché incontaminato di architettura industriale razionalista, un luogo che trova senso e specificità nella piena rispondenza tra efficacia estetica ed efficienza pratica: varcando i cancelli di via Tuscolana, infatti, è ancora possibile percepire quel senso di rigore, ordine, semplificazione e funzionalità degli edifici singoli e dell'insieme che erano alla base del progetto originario. Più precisamente gli stabilimenti indicano un tipo particolare di razionalismo, meno conosciuto di quello monumentale che caratterizza tanti edifici dell'Eur, eppure ugualmente significativo perché, data la destinazione produttiva del complesso, qui forse più che altrove è visibile la concreta rispondenza tra aspetto formale e funzionalità .

Lo sforzo nella costruzione di un'industria cinematografica nazionale da parte del governo fascista assieme al valore dato alla disciplina architettonica nel Ventennio, e la forte volontà di eguagliare il



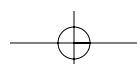
biancoenero 573 maggio-agosto 2012

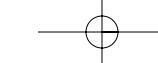


La veduta prospettica del progetto per la torretta serbatoio attesta l'ispirazione al razionalismo industriale.

successo del modello produttivo hollywoodiano, hanno prodotto Cinecittà, opera unica e funzionale da ogni punto di vista. In futuro, forse, «un altro Colosseo».

1. Franco Mariotti (a cura di), *Cinecittà tra cronaca e storia, 1937-1989*, vol. I, *Le vicende*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 1990, p. 178.
2. Franco Montini, Enzo Natta, *Una poltrona per due. Cinecittà tra pubblico e privato*, Effatà Editrice, Torino 2007, p. 11.
3. Luigi Freddi, *Il Cinema. Miti esperienze e realtà di un regime totalitario*, L'Arnia, Roma 1949. Il volume è stato pubblicato in una seconda edizione dal Centro Sperimentale di Cinematografia nel 1994; è stato utilizzato quest'ultimo come riferimento bibliografico: Luigi Freddi, *Il Cinema. Il governo dell'immagine*, (riedizione parziale) Gremese, Roma 1994, p. 15.
4. Dopo una prima relazione consegnata a Mussolini sullo stato della cinematografia hollywoodiana, Freddi – incalzato da Galeazzo Ciano (genero del Duce e capo Ufficio stampa) – scrive invece una relazione accurata sulle condizioni dell'industria cinematografica italiana e formula l'idea di quella che avrebbe dovuto essere la città del cinema italiano: Archivio Centrale dello Stato, Roma, Presidenza del Consiglio (PCM 1934-36) 3.2.2 /1397. Relazione di Freddi sulla cinematografia.
5. Ivi, p. 261.
6. *La città cinematografica alle porte di Roma*, in «Gazzetta del Popolo», Roma, 5 gennaio 1935.
7. Giornale Luce B1087, 5 maggio 1937, *Mussolini inaugura Cinecittà*.
8. Cfr. Noa Steimatsky, *Cinecittà campo profughi* (1944-1950), in «Bianco e Nero», 560 e 561/562, gennaio-aprile e maggio-dicembre 2008.
9. Vengono realizzati negli stabilimenti di Cinecittà 19 film nell'anno dell'inaugurazione, il 1937, 31 nel 1938, 42 nel 1939, 48 nel 1940, 40 nel 1941, 51 nel 1942. Per l'elenco completo di tutti i titoli fino al 2007, si veda *Via Tuscolana 1055, dal nitrato d'argento al digitale*, Cinecittà Holding, Roma 2006. Per quanto riguarda la storia della produzione cine-





## cinecittà. genesi ed elaborazione del progetto della città del cinema

matografica precedente Cinecittà si veda almeno: Riccardo Redi, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, Persiani, Bologna 2009; Vincenzo Buccheri, *Stile Cines. Studi sul cinema italiano 1930-1934*, Vita e Pensiero, Milano 2004. Sulla produzione a partire dall'inaugurazione di Cinecittà si vedano almeno: Massimiliano Fasoli (a cura di), *La città del cinema: produzione e lavoro nel cinema italiano, 1930-1970*, Napoleone, Roma 1979; Aldo Bernardini, (a cura di); *Cinema italiano 1930-1995. Le imprese di produzione*, Anica, Roma 2000; Libero Bizzarri, Libero Solaroli, *L'industria cinematografica italiana*, Parenti, Firenze 1958; Oreste Del Buono, Lietta Tornabuoni, *Era Cinecittà. Vita, morte e miracoli di una fabbrica di film*, Bompiani, Milano 1980; Enrico Magrelli (a cura di), *Sull'industria cinematografica italiana*, Marsilio, Venezia 1986.

10. Cfr. Diana Barillari, *Raimondo D'Aronco*, Laterza, Bari-Roma 1995.
11. Cfr. Antonio Nazzarini (a cura di), *La visita pastorale di Luigi Pellizzo nella diocesi di Padova (1912-1921)*, vol. I, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1973.
12. Le note biografiche su Gino Peressutti sono state in parte acquisite presso l'erede dell'architetto, l'Ing. Gregorio Belloni Peressutti, in parte sono reperibili anche su Antonio Faleschini, *L'architetto gemonese Gino Peressutti creatore di Cinecittà*, in «Il Popolo del Friuli», Udine, 28 gennaio 1941, e Mario Bortolami (a cura di), *La casa vicariale dei santi Fermo e Rustico. Recupero di un'architettura di Padova dall'epoca preromana al liberty*, Istituto diocesano per il sostentamento del clero di Padova, Grafiche Furato, Padova 2000, pp. 35-36.
13. «Edilizia Moderna», Milano, dicembre 1938.
14. Le vicende relative al vescovado di Pellizzo a Padova e al suo declino sono riportate in dettaglio in Giuseppe Rigoni e Pierantonio Gios (a cura di), *Mons. Luigi Pellizzo nello studio di Don Giuseppe Rocco*, Gregoriana, Padova 2007.
15. L'opera era stata commissionata dalla FIAT, che ne era anche proprietaria. Interrotti i lavori per la guerra, la struttura fu completata solo nel 1952 e destinata poi a *Museo della Civiltà Romana*. Cfr. *Il palazzo della romanità nella sua grandiosa struttura*, si veda «Il Messaggero», Roma, 27 novembre 1940.
16. Sul razionalismo italiano si vedano almeno: Antonio Cederna, *Mussolini urbanista*, Laterza, Bari 1979; Giorgio Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Einaudi, Torino 1989; Cesare De Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Laterza, Bari 1972; Diane Ghirardo, *Architecture After Modernism*, Thames & Hudson, New York 1996; Liliana Grassi, *Razionalismo architettonico dal Lodoli a G. Pagano*, Edizioni Bignami, Milano 1966; Enrico Mantero, *Il Razionalismo italiano*, Zanichelli, Bologna 1984.
17. Sull'uso da parte di Mussolini dell'architettura come strumento pedagogico, si vedano soprattutto gli studi dello storico dell'architettura Paolo Nicoloso: Palo Nicoloso, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Einaudi, Torino 2008; Paolo Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Franco Angeli, Milano 1999.
18. Gino Peressutti, *Cinecittà*, in «Cinema», 20, 25 aprile 1937, pp. 302-306.
19. La data è riportata nel disegno della prima assonometria degli stabilimenti di Cinecittà.
20. Jacopo Comin, *La città del cinema*, in «Sapere», febbraio 1936.
21. Per la storia degli stabilimenti a Neubabelsberg si veda: Hans-Michael Bock, Michael Töteberg, *Das Ufa Buch. Kunst und Krisen – Stars und Regisseure Wirtschaft und Politik*, Zweitausendeins, Frankfurt am Main 1992.
22. Per la storia degli stabilimenti di Joinville-le-Pont si veda: Christian Brieu, Laurent Ikor, J-Michel Viguier, *Joinville, Le Cinéma: Le temps des Studios*, Ramsay, Paris 1985; e anche Jaques Kermabon (sous la direction de), *Pathé Premier Empire du Cinéma*, Centre Georges Pompidou, Paris 1991.
23. Per la storia degli stabilimenti di Nizza si veda: Anne Elizabeth Dutheil de la Rochère, *Les Studios de la Victorine, 1919-1929*, Association Française de Recherche sur l'Historie du Cinéma Et Cinémathèque de Nice, Paris-Nice 1998.
24. Donald Crafton, Charles Harpole, *The Talkies. American Cinema's Transition to sound, 1926-1931*. (History of the American Cinema, vol. IV), Scribner's Sons, New York 1997; Per la storia degli stabilimenti hollywoodiani si veda anche: Karie Bible, Marc Wanamaker, Harry Medved, *Location Filming in Los Angeles*, Arcadia Publishing, Charleston, South Carolina 2010; Clive Hirschhorn, *The Warner Bros. Story: The Complete History of Hollywood's Great Studio Every Warner Bros. Feature Film Described and Illustrated*, Crown Publishers, Columbus, Ohio 1987; E.J. Stephens, Marc Wanamaker, *Early Warner Bros. Studios*, Arcadia Publishing, Charleston, South Carolina 2010.
25. L. Freddi, *Il Cinema. Il governo dell'immagine*, cit., p. 286.
26. Ivi, p. 276.
27. G. Peressutti, *Cinecittà*, cit., p. 302.