

Da: *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, a cura di G. Celant, P. Fossati, I. Gianelli (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 5 febbraio - 25 aprile 1993), Edizioni Charta, Milano-Firenze 1993, pp. 100-111.

Lo schermo grigionero

Gian Piero Brunetta

Museum Prolianium

Torino, 7 giugno 1953

"Mon cher ami,

Vous qui êtes déterministe, écoutez bien: le septième jour du septième mois de l'année, à 7 heures du soir, sept fondateurs ont soussigné l'acte de fondation du Musée de Turin. C'est formidable! Quand nous sommes sortis du bureau du notaire, le président de l'ordre des notaires de Turin, j'étais comme vide, je ne croyais pas que le Musée, attendu depuis le 8 juin 1941, était né".

Sembra giusto - se si vuol tentare di capire il ruolo del cinema torinese nella cultura nazionale e internazionale del dopoguerra - partire dall'annuncio di una nascita voluta e ottenuta dopo una gestazione più che decennale, perché con quel semplice atto legale Maria Adriana Prolo fa di Torino uno dei grandi punti di confluenza e poli magnetici mondiali della memoria delle immagini in movimento.

Quando questa giovane insegnante dell'Istituto Tecnico Avogadro, diplomata in violino e laureata con una tesi in storia economica su Ignazio Donaudi delle Mallere, inizia a svolgere la sua missione, il diluvio sul cinema muto si è abbattuto da alcuni decenni e ha prodotto danni e distruzioni irreparabili: la miriade di frammenti alla deriva di un mondo perduto si possono comunque ancora salvare e ricomporre come se ci si trovasse di fronte a una civiltà scomparsa.

La parola d'ordine è quella di salvare tutto il salvabile. Le cure, i censimenti, le operazioni di restauro, verranno in un secondo tempo.

Il suo museo ideale si viene configurando accumulando nello spazio di fortuna della Mole Antonelliana. Con figurandosi più come una Wunderkammer che come un archivio ordinato di materiali cinematografici.

Mentore di questa avventura è, dai primi anni Cinquanta, Henri Langlois, il padre della Cinémathèque Française e la lettera citata fa parte di una corrispondenza ininterrotta per quasi trent'anni.

L'asse cinematografico Torino-Parigi si consolida: Langlois fa da padrino al Museo del Cinema e da consigliere nei momenti delle decisioni importanti e la Prolo conduce Langlois alla scoperta del cinema muto italiano, di *Cabiria* e Pastrone, della Bertini e dei forzuti, Il primo importante riconoscimento internazionale del cinema muto italiano nel dopoguerra si deve soprattutto a questo sodalizio: "Tutti i miti e tutti i temi di cui si serve ancora Hollywood - scriverà Langlois in un memorabile articolo del 1954 - sono stati fissati dalla produzione italiana degli anni Dieci: la Garbo discende dalla Bertini, Bette Davis dalla Borelli, Douglas Fairbanks, da Maciste e Ghione, Sternberg e Lubitsch discendono da Lucio D'Ambra e De Mille da *Quo vadis?*".

Negli anni in cui al cinema in Italia si affidano non poche speranze di immaginare la ricostruzione del paese, la Prolo, pur in posizione decentrata - o eccentrica - partecipa a questa realtà vivendo la sua doppia avventura, storiografica (scrive la prima *Storia del cinema muto italiano*) e di

progettazione del museo, spinta dall'esigenza di costruire un luogo capace di racchiudere l'immaginazione collettiva dal Rinascimento alla grande stagione a cavallo del primo decennio del Novecento in cui Torino è stata capitale del cinema.

La periferia dell'immaginario cinematografico

Qualsiasi discorso si voglia fare sui rapporti tra Torino e il cinema nel dopoguerra è necessario premettere un rapido flashback per ricordare gli anni dell'ascesa della cinematografia torinese sulla scena mondiale nei primi decenni del Novecento.

Nel disegnare una piccola mappa di persone, situazioni, eventi che aiutino a definire meglio il ruolo complessivo della città nei confronti della geografia e storia del cinema italiano, si intendono sottolineare e collegare i seguenti nodi e archi:

- 1) L'eredità del cinema muto.
- 2) La mancanza di opere capaci di promuovere Torino a capitale dell'immaginario cinematografico popolare italiano e di veicolare valori morali, economici, politici, ideologici e sociali.
- 3) Il sogno di dar vita a una Hollywood sul Po nel dopoguerra.
- 4) L'uso della città come luogo di conservazione della tradizione ottocentesca e come osservatorio della *petite histoire* della borghesia nazionale più che come culla dell'industrializzazione avanzata e della modernizzazione.
- 5) Il contributo alla nascita di una nuova cultura critica e teorica sul cinema, di cui, come si è visto, il lavoro della Prolo costituisce una sorta di pietra miliare.
- 6) La rappresentazione della crescita tumultuosa e del ruolo della città negli anni del miracolo economico e, al 1946 (Carlo Campanini e Gino Cervi) tempo stesso, la percezione delle perdite dovute allo sviluppo.
- 7) Il cinema di finzione su Torino racconta solo in parte la storia della città: esiste invece un materiale documentario che andrebbe riutilizzato per tentare di comprendere meglio i percorsi e le tappe di conquista e perdita di identità.

Sede di grandi industrie, Torino fino a tutti gli anni Cinquanta è vista come città ricca di memorie del passato e piena di stratificazioni storiche e artistiche. Dagli anni del boom in poi, da quando il suo indice di immigrazione diventa il più alto non solo dell'Italia, ma di tutta Europa, il tessuto si lacera. L'identità già "imperfetta" perde ulteriormente i suoi connotati diventando un territorio di frontiera rispetto a molte dimensioni, quasi il transfert delle paure collettive nazionali nei confronti del futuro e della metamorfosi di civiltà.

Torino filmopoli

"A clean, healthy, pleasant little city is Turin, which, by reason of its film activities, looms large on the map of cinematography." Così Torino si presenta a Stephen Bush, inviato nel 1913 dalla rivista americana «The Moving Picture World», a redigere un rapporto sull'industria cinematografica italiana in quel momento lanciata alla conquista dei mercati mondiali. *Italy's Film Center* è il titolo dell'articolo che esalta il ruolo preminente delle case torinesi dall'Itala, all'Ambrosio, alla Pasquali e Savoia. Prima di Hollywood, in effetti, Torino appare, nella storia del cinema delle origini, come la Mecca del cinema.

Il cinema dei primi decenni del Novecento non muta i ritmi ancora ottocenteschi delle città né tanto meno ne sconvolge la struttura urbanistica, ma ne assume i modelli imprenditoriali e la spinta propulsiva verso il mercato nazionale e internazionale. I primi produttori torinesi non avvertono alcun complesso di inferiorità nei confronti delle case francesi e puntano da subito verso i mercati europei e americani.

A Torino vengono per primi reclutati attori e registi francesi o tecnici e inventori di scenografie e

trucchi come Segundo de Chomon. Da Torino partono, verso il 1910, operatori come Vitrotti, Calcina, Florio, Omegna, alla conquista dell'America del Sud, dell'Africa, del Caucaso e dell'Asia.

L'invenzione scenografica e il senso di conquista dello spazio e del tempo che caratterizza il primo cinema italiano, trova in *Cabiria*, realizzato nel 1914 da Giovanni Pastrone con la collaborazione di D'Annunzio, il suo momento più alto e capace di modificare il senso, la forma e le ambizioni dello spettacolo cinematografico internazionale.

Poi, con la prima guerra mondiale, il cinema torinese pare dissolversi senza più riuscire nei decenni successivi a lasciare tracce sensibili.

Dal centro alla periferia

Dagli anni Trenta in poi, quando il baricentro produttivo si sposterà definitivamente verso la capitale, Torino esce a tutti gli effetti, dalla storia e geografia del cinema italiano. Il suo ruolo di primo motore per la conquista dell'unità nazionale non viene accolto dal cinema in camicia nera che opta progressivamente per una dimensione romanocentrica.

Però a ben guardare, è grazie alla cultura torinese e milanese e a Carlo Levi e a Enrico Paulucci, che cominciano a circolare sugli schermi italiani lo spirito e le forme della cultura déco e del Bauhaus.

Da Torino, grazie a Riccardo Gualino, parte l'avventura della Lux, che inizia nel 1935 con la realizzazione del *Don Bosco* di Alessandrini. Il film però è un insuccesso totale e gode al massimo di una circolazione nei circuiti dei salesiani.

Ancora nel 1938, tra i film in costume, possiamo trovare un *Pietro Micca* diretto da Amleto Palermi per cui ancora Carlo Levi - non accreditato per ragioni razziali - disegna costumi e scenografie, e negli anni successivi, qua e là, si possono individuare alcuni film ambientali in Piemonte (*Tristi amori* di Gallone, *Cavalleria*, *La damigella di Bard*, *La contessa di Parma*, *Il chiromante*, *Addio giovinezza*), ma in nessun momento si avverte congruenza tra gli ideali e i modelli della storia locale presente e la storia nazionale. Piuttosto vengono indicate alcune tipologie di comportamento ideali, che continueranno ad agire nel tempo. Nella *Damigella di Bard* di Mattali del 1936, forse per la prima volta, si fissa l'attenzione su un modello positivo ideale della società torinese a cui si continuerà a ritornare nel tempo e sullo scontro tra vecchio e nuovo, tra gli ultimi rappresentanti di un'aristocrazia in rovina e quelli di una classe emergente parassitaria. La coesistenza possibile verrà però data dal riconoscimento di una nuova imprenditorialità capace di produrre ricchezza e lavoro ricorrendo semplicemente alla propria creatività e al proprio senso di dedizione all'impresa.

A eccezione di *Soldati*, che tenta di suggerire come le radici dell'identità nazionale vadano ricercate nella capi tale piemontese, Torino non appare, né durante il fascismo né tanto meno negli anni della repubblica, agli occhi di sceneggiatori e registi come un luogo reale e necessario, che abbia giocato in passato un ruolo determinante per la costruzione della nazione e che, al presente, partecipi da protagonista alla trasformazione del paese. Il Piemonte dello schermo è soprattutto un'aggregazione di stereotipi letterali e teatrali più che uno specchio della realtà. L'Italia in camicia nera proiettata verso i destini imperiali difficilmente potrà avvertire un senso di identificazione con i problemi della nobiltà decaduta della *Damigella di Bard*.

D'altra parte se il mondo della nobiltà appare estraneo all'Italia del dopo guerra tanto meno si rivendicherà con orgoglio l'appartenenza a un proletariato di cui la città fin quando ha potuto ha cercato di dissimulare l'esistenza: "La signora è stata ancora a Torino?" viene chiesto a Clelia nelle *Amiche* di Antoniani. La risposta è: "Ci sono nata". Nient'altro.

Dal dopoguerra in poi le immagini di Torino che passano sullo schermo sviluppano il senso della perdita irreversibile di identità e fluttuano lanciando inquietanti segni premonitori sul futuro, rendendo progressivamente Torino più vicina a Parigi o a Chicago che a Bologna, Firenze o Roma.

Forzando un po' le cose si potrebbe dire che Torino gode o assume, rispetto a molte altre città

italiane, quasi di una situazione di extraterritorialità. È un po' una zona d'ombra, della storia nazionale.

È solo agli inizi degli anni Sessanta, e in particolare a partire da *Omicron* di Gregoretti che Torino ridefinisce la propria identità.

In qualsiasi viaggio cinematografico che abbia percorso longitudinalmente la penisola da *Paisà* al *Cammino della speranza*, da *Italia mia* (soggetto mai realizzato da Zavattini) al *Ladro di bambini*, escluso il recente *Stanno tutti bene* di Tornatore, Torino non è mai stata promossa a città del cinema. Anche se registi importanti, da Soldati ad Antonioni, da Lizzani a Scola, da Gregoretti a Cottafavi, da Lattuada a Monicelli, dalla Wertmüller a Dario Argento, da Comencini a Tornatore, hanno periodicamente fatto muovere la loro macchina da presa da via Roma, piazza San Carlo al Valentino, da via Po alla basilica di Superga, da piazza Carlo Felice a Porta Nuova, da Palazzo Chiabrese alla Galleria d'Arte Moderna, alla Palazzina Scott, da via XX Settembre al Balòn, a Mirafiori, non ci sono in realtà sequenze o film che facciano brillare nella memoria cinematografica collettiva l'anima della città, così come tuttora avviene per la Parigi di Clair e Truffaut, per la New York di Woody Allen e Scorsese, per la Roma di Rossellini, Fellini o Pasolini, per la Rimini di Fellini, per la Sicilia di Germi o di Visconti.

Le immagini torinesi, notturne o diurne, brillano in secondo piano nel paesaggio, ma sommate nell'arco di alcuni decenni ad altre attività o eventi che circondano il testo cinematografico, contribuiscono egualmente a fissare alcuni punti notevoli per la cultura e la vita nazionale del dopoguerra.

Dagli anni della ricostruzione agli anni Settanta il percorso si apre in più direzioni giungendo a includere una molteplicità di itinerari significativi e di spazi topologici che vanno dal territorio della produzione cinematografica e culturale a quello della ricostruzione della memoria e della formazione di nuove generazioni di critici e teorici del cinema.

Se non ci si limita a censire la presenza della città sullo schermo ci si accorge allora che il suo ruolo nel territorio della cultura cinematografica è tutt'altro che marginale. La periferia può riacquistare una sua posizione centrale all'interno di varie forze e tensioni che percorrono il territorio del cinema e non solo del cinema.

Tra vecchio e nuovo

Dopo la città colta nella sua vita quotidiana dalle comiche dell'Itala e dell'Ambrosio le prime Torino che veramente si ricordino grazie al cinema sono quella dei documentari sulla Liberazione (*Aldo dice 26 x 1*), una città luminosa, che rinasce, pulsante di vitalità, festante e imbandierata, e quella distrutta, a cui ritorna il reduce del *Bandito* di Lattuada.

La rappresentazione delle ferite si mescola alla percezione entusiasmante della vita che riprende e del futuro che si apre. La visione delle rovine e delle macerie per i due soldati reduci dai campi di prigionia, Ernesto e Carlo, si traduce, almeno all'inizio, in luce di speranza che si irradia iperbolicamente: "Qui c'è da lavorare fino al Tremila! Meglio: ci sarà lavoro per tutti!". Certo la luce di speranza è destinata a spegnersi ben presto a contatto con una città listata a lutto, che comunica fisicamente il senso della morte, immersa com'è ancora in un'atmosfera notturna, plumbea, nebbiosa. Ma la Torino che il cinema riscopre nell'immediato dopoguerra è ancora una città vista attraverso il filtro della cultura cinematografica. L'Ernesto interpretato da Giachetti è più vicino culturalmente e ideologicamente al Jean Gabin di *Quai des brumes* e di *Le jour se lève* che al Don Pietro di *Roma città aperta* o al personaggio di reduce che lui stesso interpreta in *La vita ricomincia* di Mattoli quasi negli stessi mesi. I registi che guardano a Torino sono concordi nel mostrare come l'autunno, l'inverno, le nebbie e la notte non finiscano mai. L'immagine forse più giusta e poetica per alcuni anni è quella della bella addormentata, di una città in letargo apparente (è

questa una evidente intenzione del *Monello della strada* di Borghesia in cui, con una citazione da Clair di *Paris qui dort*, si mostra nel finale una città dove tutti gli abitanti sono magicamente addormentati e bloccati nella posizione in cui si trovano).

In ogni caso la capitale piemontese nell'immediato dopoguerra, pur ponendosi alla testa della ripresa, non vuole rinunciare a mantenere il suo volto e i suoi ritmi di capitale sabauda. In un certo senso dissimula più a lungo possibile la sua anima e la sua crescita industriale quasi si trattasse di una maternità indesiderata. E i registi che le si accostano assecondano questa esigenza osservandola soprattutto con gli occhi del cinema e della letteratura. Non a caso il film che più cerca di coglierne appunto l'anima, di celebrarne la sua natura borghese con un segno positivo - *Le miserie di Monsù Travet* - guarda alla Torino della fine dell'Ottocento, cerca di respirarne al presente, quasi in senso proustiano, i profumi, le atmosfere, il senso di un tempo perduto di una società di cui si vuole sentirsi eredi.

Soldati, che pure dà il meglio di sé nei film d'atmosfera piemontese, non riesce e non vuole osservare la città con gli occhi del presente: guarda piuttosto con nostalgia a una Torino borghese ottocentesca nell'atto di abbandonare lo spirito pigro, arretrato e burocratico per assumersi nuovi rischi finanziari e tuffarsi in avventure imprenditoriali capaci di imprimere una svolta in senso moderno al Paese. L'autore delle *Due città* vede in Monsù Travet, nella sua integrità, nella sua diversità genetica rispetto al burocrate romano, e nella sua capacità di ripartire da zero, lo spirito di quel *self-made man* che ha ritrovato in parte anche in America, uno spirito che ha contribuito a creare l'Italia nuova.

Qualche anno dopo Soldati sposa più apertamente la causa del Neorealismo usando per il soggetto di *Fuga in Francia* ambienti reali della Torino popolare, ancora traumatizzata dalla guerra, ma non sconvolta nei suoi ritmi abituali, facendo un uso del dialetto molto funzionale al tipo di sguardo sulla vita quotidiana ("A l'ha visti prezzi ancoei madamin?"). Un curioso *noir* d'ambientazione neorealista torinese, ma ancora carico di echi del cinema francese degli anni Trenta, si può considerare *Il bivio* di Fernando Cerchio girato nella periferia della città "in interni scuri, squallidi, scale e ringhiere di case popolari sfatte, ma con un vibrante senso elegiaco nel far irrompere il paesaggio, l'alba sulla collina, pur in un finale tragico" (Lorenzo Ventavoli). E negli stessi anni, grazie ai film di Macario, *Il monello della strada*, *Come persi la guerra*, *Il vagabondo*, Torino fa da sfondo alle surreali vicende di un figlio di Harry Langton e di Chaplin.

Fino agli anni Cinquanta Torino è ancora una città sonnolenta, avvolta da atmosfere nebbiose, ma affatto turbata dai segni e dai traumi della storia. Una città che in apparenza tenta di prolungare al massimo il letargo in cui si trova da quando ha rinunciato a essere la capitale del Paese.

Il fantasma di Pavese

È curioso come per molto tempo nel dopoguerra la fabbrica e la grande industria rimangano rigorosamente al di fuori dello sguardo dei registi italiani. Soltanto grazie ad alcune scene di scorcio verso la fine degli anni Cinquanta in film come *Esterina* di Lizzani si entra in contatto con un proletariato immigrato dal Sud, che affolla i casamenti popolari.

Il cinema italiano - per la verità - non ha mai posseduto, né tanto meno sposato, la cultura dell'industrializzazione e della modernizzazione e soprattutto negli anni del Neorealismo, in cui in massa i registi vengono attirati dal modello della realtà rurale, dal Sud, come culla dell'Italia nuova, città come Torino appaiono come dimensioni indistinte, spazi separati dalla vita nazionale e per lo più marcati da segni negativi.

Tra la realtà siciliana, i cui miti oscillano alle porte della storia e il mondo piemontese, dove la vita scorre scandita ancora dal tempo di una società piccolo-borghese che non vuole rinunciare ai propri riti, il cinema italiano non ha dubbi, sceglie la regressione nella culla della civiltà mediterranea

(vedi *La terra trema* di Visconti), preferisce piangere la perdita o la cacciata dal paradiso della civiltà preindustriale piuttosto che abbracciare la causa dell'industrializzazione e accostarsi a una cultura che si pone - comunque lo si voglia considerare - come il punto d'osservazione e collegamento più avanzato con l'Europa.

Molto significativo in questo senso, in quanto costituisce una sorta di unicum, *Le amiche* di Antonioni - uno dei film che meglio cerca di respirare e distillare l'essenza della città - in cui il ritorno alle madri, da parte di Clelia, appare del tutto casuale e sembra che ormai quasi non esista più alcun legame tra lei e il mondo da cui è uscita. Per Clelia di Pavese e in parte anche di Antonioni, Torino rappresenta il volto negativo del mito: il vero mito per lei è quello del mondo ricco e borghese, felice in apparenza a cui aspira fin da piccola. Il suo pellegrinaggio in via della Basilica è un ritorno a sensazioni rimosse, che riemergono con forza, suscitando emozioni dolorose e sgradevoli ("Questo era tutto il mio passato, insopportabile, eppure così diverso, così morto"). Antonioni non è interessato a ripercorrere fedelmente i luoghi del romanzo di Pavese, ma intende rispettare lo spirito delle atmosfere. Nel film, se si escludono la panoramica generale sui titoli di testa, un breve scorcio di piazza San Carlo e un interno del bar Torino, la città è definita in modo molto generico, come ha più volte dichiarato l'autore stesso.

Ma Antonioni come Pavese - come già avevano fatto Lattuada con il *Bandito* e Soldati con *Monsù Travet* e *Fuga in Francia* - mantiene la vicenda in un'atmosfera grigia, plumbea, che concorre a potenziare il senso di squallore dei rapporti e di prospettive ("A Torino - scrive Pavese - pioveva. Tutto era fresco, malinconico e nebbioso"). Nel dopoguerra lo spirito che più aleggia sul cinema realizzato a Torino, senza mai materializzarsi in opere che lo traducano realmente sullo schermo, è quello di Cesare Pavese. Con lui prenderà contatti, nel corso del lavoro preparatorio di *Riso amaro*, Carlo Lizzani e, qualche anno dopo la sua morte, Michelangelo Antonioni con le *Amiche* traduce il romanzo pavesiano *Tra donne sole*, dichiarando programmaticamente l'intenzione di farne qualcosa di diverso ("Non ho mai avuto la preoccupazione della fedeltà a Pavese"). Poi, negli anni Sessanta, Valentino Orsini cercherà di portare sullo schermo senza successo, insieme con Davide Lajolo, una vita di Pavese tratta dal *Vizio assurdo*. Bisognerà attendere fino alla metà degli anni Ottanta perché Vittorio Cottafavi realizzi per la televisione lo splendido *Diavolo sulle colline*. Cesare Pavese fa corpo con le mitologie della cultura torinese e l'evocazione del diavolo del suo romanzo ci dice piuttosto che la sua è una sorta di presenza di angelo necessario: in effetti i suoi romanzi e il diario possono servire per molti anni da viatico per qualsiasi regista che giunga a Torino e cerchi di orientarsi tra le varie dimensioni misteriose e inafferrabili della città.

Una piccola Hollywood sulle rive del Po

Qualche tempo prima di Antonioni per le strade di Torino - in via Maria Vittoria, via XX Settembre, nei pressi di Palazzo Carignano - lavora la troupe diretta da Vittorio Cottafavi del film *Traviata '53*. Cottafavi non vuole una definizione precisa della città per il suo trasferimento all'oggi del melodramma verdiano. Vuol ambientare la storia in una città del Nord ricca e industriale.

Il film è prodotto da Giorgio Venturini, l'uomo che ha diretto per diciotto mesi il cinema della Repubblica di Salò. Giorgio Venturini approda a Torino agli inizi degli anni Cinquanta, spostandosi per caso da Milano alla Val d'Aosta per le riprese di *Genoveffa di Brabante*. E sulla strada si trova Torino.

Venturini può affittare a Torino, a prezzi vantaggiosi, gli stabilimenti della FERT, praticamente fermi da molti anni e dotati di attrezzature per una lavorazione a ciclo completo. E, nel giro di qualche anno, vi realizza, per lo più in coproduzione con partner francesi, una ventina di titoli, in costume o in abiti contemporanei. Per qualche tempo, grazie a Venturini, sembrano rivivere i fasti delle grandi stagioni del cinema muto: sugli spalti del Valentino si incrociano le lame di Cartouche e

dei moschettieri di Dumas, mentre nei dintorni tra casali di campagna, periferie e castelli in rovina si svolgono le tristi storie del *Piccolo vetraio* o dell'*Orfanella di Milano*.

"Fino al 1955 è stato davvero un periodo d'oro per noi del cinema torinese. A Torino c'era tantissima gente che lavorava nel cinema, c'erano tantissimi personaggi, magari apparentemente di secondo piano, ma molto importanti" (l'operatore Antonio Gasperini). Non tutto riluce l'oro torinese, ma certamente l'episodio della produzione messa in moto da Venturini - pur nelle estreme ristrettezze economiche - ha obiettivi tutt'altro che municipali.

Le ambizioni di Venturini saranno quelle di riuscire a produrre onesti film di serie B, e film d'autore a basso costo (Cottafavi si rivelerà un genio in questo senso) capaci di affrontare il mercato internazionale con attori di buon calibro non solo italiani come Richard Basehart, Eddie Constantine, Barbara Laage. Tra gli attori italiani, oltre a Vittorio Gassman, Rossano Brazzi, spicca la figura di Armando Francioli a cui Venturini pensa nei termini di una variante italiana di Tyron Power o Errol Flynn.

Purtroppo in anni di forte crisi del cinema italiano non riesce a calcolare bene i costi di produzione, né ad assicurarsi delle coperture di minimo garantito da parte dei distributori. Il fallimento del suo sogno torinese è dovuto proprio allo scarto tra le sue ambizioni e la realtà del mercato con cui non vuole fare i conti. Ultimo - e non certo minore - una persistente barriera che viene creata dalla critica attorno ai prodotti del suo marchio non solo per ragioni estetiche (il film popolare non godeva certo di grandi attenzioni da parte della critica), ma per ragioni ideologiche. Torino, capitale mancata del cinema dal punto di vista produttivo, diventerà invece capitale per i mass media e le comunicazioni: dalla televisione alla stampa, allo sviluppo della telefonia, progressivamente, proprio negli stessi anni in cui con *L'angelo delle Alpi*, diretto da Campogalliani, finisce il sogno di Venturini, una diversa concentrazione dei mass media riporta nuovamente in posizione d'avanguardia la città sul piano delle comunicazioni.

E inoltre non è certo da trascurare l'apporto dato da alcune iniziative editoriali alla formazione di una più matura coscienza teorica, storica e critica.

Officina torinese

Verso i primi anni Cinquanta il capoluogo torinese giungerà a contendere a Milano il ruolo di capitale culturale e di fucina di talenti critici e teorici. Possiamo veder muovere, accanto a figure con un ruolo culturale ormai consolidato, come l'ormai anziano Mario Gromo o il giovane Fernaldo di Giammatteo, i primi passi critici a Paolo Gobetti - poi fondatore nella seconda metà degli anni Sessanta dell'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza - Leo Pestelli, che subentrerà a Gromo come critico della «Stampa», Gianni Rondolino, Bruno Vaglino, Franco Valobra, Carlo di Carlo. Guido Aristarco, prima di approdare a Torino nei primi anni Settanta come titolare di una delle prime cattedre italiane di Storia del cinema, svolgerà un ruolo chiave nell'attività editoriale cinematografica dell'Einaudi. Pur non facendo mai del cinema un punto di forza del suo catalogo, proprio a partire dai primi anni Cinquanta, l'editrice torinese pubblica alcuni testi originali e traduce opere fondamentali di teoria e storia: dalla *Storia delle teorie del film* di Aristarco, alle opere di Sadoul (dal *Manuale del cinema* ai primi volumi della monumentale *Storia del cinema!*) da *Il film* di Béla Balázs a *Il cinema muto sovietico* di Lebedev, *all'Avventurosa storia del cinema americano* di Jacobs, alla pubblicazione della prima antologia di scritti di Ejzenstejn nel 1964, tradotta dall'inglese e curata da Paolo Gobetti (*Forma e tecnica del film e lezioni di regia*). Anche se non raggiunge il prestigio e l'autorità di «Cinema Nuovo» di Aristarco «La rassegna del film», fondata a Torino e diretta da Fernaldo Di Giammatteo dal 1952, ha il merito di liberarsi dalle preoccupazioni estetiche troppo selettive e guardare con maggiore libertà e spregiudicatezza all'intero fenomeno del cinema, esplorando il cinema popolare e i generi, i problemi della censura e offrendo un modello di

critica più portata a porre domande che a suggerire risposte. Tra tutti i Centri Universitari Cinematografici il CUC torinese si rivelerà negli anni Cinquanta uno dei più attivi sul piano nazionale e più capaci di formare nuovi quadri critici e di suggerire nuove strade al lavoro culturale. Verso la fine degli anni Cinquanta «Centrofilm» sulla spinta di quella esperienza anteriore viene concepita come rivista monografica che affronta, di volta in volta, figure di autori, generi o temi di vasta portata.

Arte come paesaggio

Se i registi tardano a vedere la città industriale, il loro sguardo è invece immediatamente attirato dalla ricchezza e complessità del tessuto architettonico.

Si tratta ora di tracce e di segni sparsi, che tuttavia disegnano un itinerario nell'architettura, da Juvarra ad Antonelli, dal Liberty al Déco, da Mollino a Nervi a Cordero di Montezemolo, ora di vere e proprie forme di conversazione e di rilevamento periodico di presenze e influenze artistiche più o meno esplicite fin dalle primissime produzioni mute dell'Italia, dell'Ambrosio e della Gloria Film.

Il cinema nel dopoguerra, che salvo poche eccezioni, sposando la causa realista, non ha mai osservato e fatta propria la lezione della pittura astratta, ha periodicamente osservato il ruolo della città nel promuovere iniziative legate all'arte contemporanea, nel porsi, anche su questo terreno, in posizione di frontiera. In almeno tre film - dalle *Amiche* di Antonioni del 1955 alla *Donna della domenica* del 1976 a *Manila Paloma Bianca* di Segre del 1992 - le gallerie d'arte appaiono come veri "luoghi comuni", punti di passaggio obbligato entro cui si possono verificare i rapporti di forza e i poteri culturali all'interno della città. È interessante cogliere questo elemento specifico completamente assente in tutto il restante cinema italiano (non vi sono gallerie d'arte in film ambientati a Milano, Roma, Napoli o Venezia) e vedere come in tutti i casi dalla piccola galleria delle *Amiche*, in cui espongono Lorenzo e Nene, vengano fatte proposte artistiche che non condividono il discorso realistico e respirano piuttosto un'atmosfera internazionale.

Se prima si era parlato del fantasma di Pavese ora è opportuno evocare ancora il ricordo di Riccardo Gualino, non tanto come fondatore della Lux, quanto come mecenate, protettore di artisti, figura capace di pensare alla cultura in termini non provinciali, ideatore di una cittadella torinese dell'arte, creatore di un teatro negli anni Venti-Trenta e di altri eventi che sono riusciti a fare di Torino un crocevia e un avamposto internazionale dell'arte anche negli anni di maggiore chiusura e aspirazione all'autarchia culturale. E, per molti aspetti, la ricerca visiva di molti film Lux negli anni del Realismo non è estranea all'impronta culturale impressa dal suo fondatore.

La grande immigrazione o fabbrica diffusa

Non c'è un film alla fine degli anni Cinquanta che colga, con lo stesso tempismo e la stessa rappresentatività di *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti il senso della grande immigrazione interna al Nord. Di fatto però dagli anni del boom sparisce la città sabauda e viene in primo piano la città-fabbrica. Lo sguardo dei registi comincia a spostarsi dal centro alle periferie, lo spazio urbano perde il suo senso di familiarità per trasformarsi in "terra incognita", in paesaggio freddo, ostile, inospitale.

A fare da spartiacque tra le due città il documentario *Torino nei cent'anni* di Roberto Rossellini e Valentino Orsini che fa il punto del viaggio di Torino alla conquista della modernità dall'Unità d'Italia al 1960. È un film celebrativo di grande respiro che ha forse per primo il merito di collocare la storia della città al centro della storia europea e di mostrarne la coesistenza del doppio volto orientato rispettivamente verso il passato e il futuro.

La fabbrica, in ogni caso, darà la nuova forma e il nuovo ritmo della città e ne condizionerà

qualsiasi percezione esteriore dai primi anni Sessanta. Da quel momento sarà lo sviluppo dell'industria automobilistica a polarizzare lo sguardo di nuovi registi e a spingerli verso un contatto più diretto e continuo con una specie sociale - quella degli operai - rimasta praticamente sullo sfondo del cinema italiano del primo quindicennio del dopoguerra.

La percezione del mutamento non è comunque immediata né diretta: bisogna aspettare fino al 1962 quando Monicelli gira *I compagni*, un grande affresco popolare che racconta la nascita delle prime forme di coscienza e solidarietà di classe nella Torino di fine Ottocento. Pur partendo da lontano, il tema sembrerebbe ispirato direttamente dall'attualità e in particolare dagli scioperi verificatisi a Torino proprio in quell'anno (raccontati in modo assai forte, quasi dal vivo, da Paolo Gobetti nel documentario *Scioperi a Torino*): di fatto con il suo tentativo di rendere omaggio al protosindacalismo il film non indica in trasparenza la novità del manifestarsi proprio in quel periodo delle prime forme di autonomia e distacco dalle logiche e tradizioni delle lotte sindacali. In un'atmosfera che risente del ricordo e dello spirito socialista di De Amicis, Monicelli tenta di ricostruire, con grande cura, la vita proletaria verso la fine del secolo scorso, ma quella classe operaia allo stato nascente non sembra avere alcun rapporto con quella dell'operaio massa che lavora alla catena di montaggio del Lingotto o di Mirafiori.

Di questi anni esiste tutta una documentazione non a soggetto che scandisce il senso della crescita dell'industria automobilistica e dell'assorbimento progressivo della città nella fabbrica. Si tratta di materiali concepiti per lo più per scopi commerciali e promozionali affidati a registi affermati. In ogni caso lo shock da contatto con la realtà della fabbrica per i registi nati e cresciuti a Roma è così forte che per qualche anno si sceglie la via della rappresentazione indiretta o metaforica.

In ogni caso, da questo momento nell'immaginario cinematografico italiano la città si manifesta come un corpo dallo sviluppo mostruoso, che cresce senza più alcun legame con la storia anteriore, producendo ferite sempre più profonde.

Tutto proiettato verso le spiagge adriatiche o le coste liguri o amalfitane al seguito delle folle transumanti di turisti italiani e stranieri, o impegnato a filmare gli spostamenti di Ercole, degli Argonauti e delle legioni di Cesare e Cleopatra, il cinema medio italiano perde di vista o non si imbatte letteralmente per alcuni anni nel fenomeno dell'immigrazione dal Sud che in breve tempo modifica l'aspetto urbanistico e il tessuto culturale e sociale di Torino.

Il primo a entrare a contatto con la città proiettata avveniristicamente verso il nuovo millennio è un extraterrestre, Omicron, inviato dal pianeta Marte nella città di Subalpia nel 1964. In *Omicron* diretto da Gregoretti, come ha messo in rilievo Paolo Bertetto, Torino appare per la prima volta con il volto di una metropoli del futuro: è "la città fabbrica, la città catena di montaggio, la città dormitorio dei manuali della sociologia dell'industrializzazione, ma anche la città di una micro innovazione architettonica".

Poco tempo dopo, sempre per restare sul piano metaforico, in *Uccellacci e uccellini*, realizzato da Pasolini nel 1965, Totò e Ninetto sono due figure rappresentative di quell'immenso continente sconosciuto costituito dal sottoproletariato che preme alle spalle del proletariato e cerca a sua volta di affacciarsi per le strade del mondo tra cartelli segnaletici che indicano le distanze da Cuba o da Istanbul, seguono, come milioni di altri sottoproletari italiani, la direzione della cometa che punta verso Torino. Agli occhi del Corvo - intellettuale alter ego del regista - che decide di far loro da compagno di strada, e li interroga su dove siano diretti, per metonimia la Fiat è una meta obbligata (Corvo: "Andate... andate da un fotografo a fare le fotografie al ragazzo che deve andare a lavorare alla Fiat...", "No!", "Quello l'avemo fatto l'altra settimana!").

Non sarà comunque il Ninetto pasoliniano, quanto un personaggio dal nome egualmente emblematico (Fortunato Santospirito in *Trevico-Torino* di Ettore Scola) a giungere a Torino dal Sud, quasi dieci anni dopo, per essere assunto dalla Fiat.

Fin dal primo impatto la città in cui s'imbatte appare ostile al protagonista e accentua il suo senso di solitudine e di estraneità. Scola sottolinea "quel suo peregrinare per gli stradoni di una città fredda, epidermicamente ostile, contagiata dall'aridità di un sistema produttivo che ha oltrepassato abbondantemente i cancelli della fabbrica" (Roberto Ellero). E questa intuizione della città come "fabbrica sociale - nota ancora Ellero - e non come spazio neutro a rendere la vita anche quella privata un inferno".

Nello stesso periodo e nella stessa logica, Monicelli ambienta a Torino "Il frigorifero" episodio del film *Le coppie* e Lina Wertmüller gira *Mimì metallurgico ferito nell'onore*. Anche in questo film il motivo dell'isolamento, della freddezza, della chiusura dell'ambiente è dato fin dalle prime immagini a confermare come nuovi stereotipi rappresentativi si vengano sostituendo a quelli della città ottocentesca, senza aiutare peraltro a vedere la metamorfosi nella sua complessità. In questi anni la città viene ridotta a una sola dimensione, per lo più estranea se non ostile rispetto al soggetto dell'azione, che tronca il cordone ombelicale con la propria terra madre e non riesce a ricostituire un nuovo habitat. Anche se non si può parlare di impoverimento rappresentativo si avverte l'assimilazione degli sguardi entro moduli visivi comuni.

Dal grigio il colore dominante della città sullo schermo volge ormai decisamente al nero.

Dieci anni dopo, nel 1980, ancora Scola gira un documentario, *Vorrei che volo*, in cui la città è vista più liberamente dagli occhi di un bambino: è una città ancora ostile, dura, ma che fa sentire il peso della propria storia e sa far balenare il senso della propria bellezza.

C'è poi, dalla metà degli anni Sessanta, una seconda percezione del mutamento: quella che fa di Torino una capitale delle nuove forme di delinquenza e la usa, dal centro storico alla periferia, come teatro di inseguimenti e sparatorie all'americana.

Carlo Lizzani con *Banditi a Milano* e poi qualche anno dopo con *Torino nera* è l'autore che per primo coglie nello sviluppo la genesi di nuove forme di criminalità prima spontanea e poi organizzata. La città borghese o quella industriale rimangono sullo sfondo o vengono alternativamente indicate come cause del fenomeno, mentre in primo piano emerge una nuova dimensione che ritroveremo in opere con ambizioni molto diverse, da *Torino città violenta* di Ausino alla *Donna della domenica* di Comencini. Nello stesso periodo anche Dario Argento ambienta a Torino ben tre suoi thriller (*Il gatto a nove code*, *Quattro mosche di velluto grigio*, *Profondo rosso*), facendo emergere il senso di incubo e minaccia dagli splendidi spazi e strutture architettoniche del Teatro Carignano, della Palazzina Scott (capolavoro del Liberty torinese) e della Galleria d'Arte Moderna.

Priva di identità forte e di riconoscimento del suo ruolo determinante nella storia dell'Italia del dopoguerra, Torino diventa - agli occhi del cinema italiano degli ultimi decenni - quasi lo specchio delle paure nei confronti del presente e del futuro: il prevalere del suo volto notturno la rende ancora più sfuggente e indefinita e, al tempo stesso, più inquietante.

Poco per volta si ha l'impressione che diventi la Chicago italiana o europea e addirittura con Tornatore, nel finale di *Stanno tutti bene*, le scene notturne nei pressi della stazione, con la città di cartone creata dagli emigrati, aiutano a collocarla nel nostro immaginario come una variante urbanistica in scala ridotta della Los Angeles di *Blade Runner*.

Quanto più ci si avvicina al presente tanto più i fili del tessuto sociale, urbanistico, umano, si assottigliano e vengono continuamente spezzati e sconvolti da forze esterne.

Sconvolti, ma mai distrutti: nel suo nucleo centrale la città riesce a mantenere ancora visibili, grazie al cinema, alcune caratteristiche originarie: il mistero, la varietà dei volti e delle dimensioni, il dialogo ininterrotto con l'arte e l'architettura, il costante movimento, la capacità di guardare lontano (è quel che tenta di mostrare il documentario di Soldati per *Italia 90*). Piace riconoscere tutto questo in un solo gesto, molto semplice: quello del protagonista di *Manila Paloma Bianca* di Segre (1992)

che, dall'alto del tetto della sinagoga torinese, addita Gerusalemme volgendo le spalle alla Mole Antonelliana. Un gesto che pone lungo uno stesso asse prospettico passato presente e futuro e sa restituire alla città, per merito di un regista torinese, dopo quasi un trentennio di disgregazione in apparenza irreversibile, il suo ruolo privilegiato di crocevia e punto di raccordo e coesistenza tra i piccoli sogni individuali e il grande alveo della storia e delle utopie collettive.