

STEFANO DELLA CASA

Una lunga lunga lunga storia d'amore

La storia del cinema italiano è la storia dei mille modi diversi per raggiungere lo stesso scopo: la realizzazione di un film. Le varie fasi del cinema italiano sono scandite dal modo in cui, nelle differenti epoche, si è cercato di reperire i finanziamenti necessari, di individuare la fascia di mercato, di catturare un pubblico una volta ultimato il prodotto stesso. La ricerca più affascinante sul cinema italiano riguarda quindi il modo di produzione dei film. Quasi sempre, le teorie precostituite e le sistematizzazioni a tavolino naufragano miseramente quando si raccolgono i racconti dei protagonisti o quando si viene in possesso di epistolari, di contratti, di documenti. In realtà, anche nei periodi di apparente razionalizzazione produttiva, ogni film e ogni autore fanno storia a sé stante.

Il cinema italiano non è mai stato un'industria privata, perché l'intervento statale è sempre stato presente e condizionante, ma non è neanche stato un'industria pubblica e la prova più evidente di questa realtà è fornita dal fatto che i più importanti gruppi industriali italiani non sono mai stati coinvolti nella produzione, se non in modo occasionale o marginale rispetto alle loro attività prevalenti. Paradossalmente, il cinema italiano, che in certi periodi (negli anni Dieci, negli anni Sessanta) è stato tra i più importanti del mondo per qualità dei prodotti e per resa commerciale degli stessi, non è mai stato un'industria (lo studio system non si è mai affermato, se non con fenomeni unici e peraltro contraddittori tra loro: la Lux, la Titanus...), non ha mai prodotto una razionalizzazione del processo di produzione. All'ottimizzazione dei profitti sul lungo periodo ha sempre preferito la monetizzazione immediata dell'investimento, alle regole auree (e ferree) della programmazione industriale di Hollywood ha sempre contrapposto, persino nei momenti migliori, una sorta di anarchia produttiva fatta di botteghe artigiane, di talenti singoli, impegnati a ricavarci con genialità spazi di autonomia, cercando di intercettare un pubblico non solo nazionale per i propri prodotti.

Partendo da questi presupposti, l'indagine su cento anni di cinema a Torino e in Piemonte assume un significato diverso. Non si tratta solo di raccontare il profondo legame della città con la nuova forma di produzione artistica subito importata dalla vicina Francia, ma di sottolineare come il laboratorio torinese abbia registrato, periodo dopo periodo, tutte le diverse emergenze del cinema italiano. Sul piano quantitativo, l'industria cinematografica italiana ha un riferimento ben più importante in Roma, la capitale, la sede del governo, il posto dove a partire dagli anni Venti si concentra il novanta per cento della produzione nazionale, ma a Torino si possono trovare le tracce di tutti i modi di fare cinema che sono via via emersi, le varie manifestazioni di quella che al tempo stesso è stata arte d'arrangiarsi e vivacità del dibattito culturale. Torino è una città in cui il cinema ha visto nei vari periodi l'interesse di ambienti intellettuali (pittori, letterati, artisti) e di ambienti politici (la Resistenza, la generazione del '68), che ha assistito al nascere continuo di riviste e di attività culturali e contemporaneamente, è la città che è stata teatro del primo serio tentativo di salvare la memoria della nuova arte, grazie al paziente lavoro di Maria Adriana Prolo, fondatrice del Museo del Cinema. D'altro canto, Torino è una città che si è talmente

modificata, nel corso del secolo del cinema, da poter essere utilizzata come scenario per ricostruzioni in costume o per crudi racconti metropolitani, potendo fornire al tempo stesso l'elegante razionalità del centro e la tetra disciplina della città-fabbrica, la persistenza di tradizioni antiche e il sorgere di tensioni sociali dirette e senza mediazioni. Già nel primo dopoguerra, Antonio Gramsci parlava di Torino come città-laboratorio e contemporaneamente mostrava un'attenzione non di maniera per la nuova industria delle immagini in movimento; possiamo dire che tale considerazione continua ad avere un senso ancora oggi e riguarda sia la città nel suo insieme sia il suo particolare rapporto con il cinema.

Nel creativo entusiasmo delle origini, il rapporto tra Torino e il cinema è nettamente favorito dalla vicinanza non solo geografica con la Francia. All'inizio del secolo si moltiplicano in pochi anni gli atti notarili che segnalano la formazione di nuove società e gli utili sono talmente interessanti da consentire in poco tempo l'ingaggio di attori francesi che conoscono così Oltralpe la parte più interessante della propria carriera. Ma il contributo più importante per gli sviluppi futuri della storia del cinema viene dal kolossal *Cabiria*, che segna anche il punto di massima espansione del ruolo di Torino come capitale cinematografica internazionale. E non stiamo solo parlando delle dimensioni produttive del film, delle fastose scenografie e delle migliaia di comparse utilizzate durante la lavorazione. *Cabiria* costituisce infatti il primo lucido tentativo di fare piazza pulita del complesso di inferiorità che la nuova arte ha rispetto al teatro. Essendo il cinema la prima forma d'arte nata con l'occhio alla possibile resa commerciale dei propri prodotti, la sua nobilitazione passa attraverso l'uso del denaro; così Giovanni Pastrone, ideatore e regista del film, propone un compenso astronomico a Gabriele D'Annunzio (cioè all'intellettuale più noto nell'Italia del periodo) perché accetti di firmare l'opera. Questa operazione produttiva segnala come il futuro del cinema abbia sempre più bisogno di poter esibire l'aspetto meraviglioso e l'eccezionalità del prodotto e contiene in nuce le ragioni dell'imminente bancarotta dell'industria italiana, troppo aleatoria rispetto ai prodotti dello stesso tipo che saranno prontamente messi in cantiere a Hollywood, e che troveranno in Cecil B. DeMille il massimo definitore di un'estetica e di un metodo produttivo. Negli anni Venti la crisi del cinema italiano è generale e quella del cinema torinese è particolarmente profonda: le case di produzione chiudono una dopo l'altra, autori e attori emigrano all'estero, gli studi rimangono quasi inattivi. Contemporaneamente, il regime fascista inizia una sua politica di intervento nel cinema, che culminerà a metà degli anni Trenta con l'apertura del Centro Sperimentale di Cinematografia e l'inaugurazione dei modernissimi studi di Cinecittà, uno di fronte agli altri, nello stesso quartiere di Roma. E a Roma, di conseguenza, si trasferisce il futuro del cinema italiano.

Il cinema torinese inizia quindi a cercare altre vie, a istituire nuovi percorsi. E lo fa prendendo come riferimento la propria vitalità intellettuale. Tra gli anni Venti e gli anni Trenta, infatti, iniziano ad avvicinarsi al cinema alcuni esponenti di primo piano della vita artistica cittadina.

Enrico Paulucci, Carlo Levi, Italo Cremona e altri ancora, dopo essersi affermati come pittori, iniziano un'attività cinematografica che li vede inventare scenografie ardite, intrise della sperimentazione visiva da loro stessi praticata. Se si osservano gli interni di *La compagnia dei matti* (1928, esordio di De Sica al cinema), o i titoli di testa e gli abiti di *Contessa di Parma* (commedia modernissima diretta nel 1937 da Alessandro Blasetti), ci si accorge di essere di fronte a un intreccio visivo tra i più interessanti nel cinema italiano del periodo. Ma il laboratorio torinese offre anche altro e inizia a segnalare nomi che ritroveremo a lungo nel cinema italiano. Con piccole e improvvisate produzioni, iniziano la loro attività nel campo della produzione Riccardo Gualino (che fonda la Lux, il più importante marchio del sistema produttivo italiano), Dino De Laurentiis e Luigi Rovere. Scelgono Torino perché ci sono nati (Gualino e Rovere) o perché le sue strutture sono adatte per produzioni a basso costo (De Laurentiis): in ogni caso, la loro presenza si fa notare. Così come si fa notare l'utilizzo di Torino come città dove si possono ambientare i film in costume e calligrafici che costituiscono uno degli assi portanti del cinema italiano di quegli anni, con alcuni capolavori (in particolare *Addio, giovinezza!* diretto nel 1940 da Ferdinando Maria Poggioli) e altri film firmati da Mario Soldati, Goffredo Alessandrini, Mario Mattoli. E lo stesso Mattoli, prolifico artigiano, firmerà in quegli anni l'affermazione cinematografica di Erminio Macario, star del varietà torinese, notissimo su scala nazionale, sulla scia di quanto già avvenuto per Totò e per altri comici.

E, paradossalmente, sono intensi anche gli anni della guerra. A Torino, nonostante i bombardamenti, il controllo nazista e la lotta partigiana (tutti fenomeni qui più cruenti di quanto registrato altrove), non si smette mai di produrre. Lavora negli studi cittadini un folto gruppo di artisti ungheresi, giunti in città per la politica autarchica dell'Asse, e attori rimasti al nord dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943. Ma fuori dagli studi si svolge un'attività cinematografica non meno importante, visto che i momenti salienti della guerra partigiana conoscono anche una documentazione dall'interno a opera di un sacerdote, Giuseppe Pollarolo, schieratosi con gli antifascisti. E, a guerra appena finita, il neorealismo trova nella grande città del Nord uno degli scenari più interessanti per realizzare nuovi film indirizzati a un pubblico diverso, mutato dalla guerra e insofferente rispetto al formalismo del cinema di pochi anni prima. Tutte le materializzazioni del nuovo cinema italiano conoscono una realizzazione ambientata a Torino e in Piemonte: le atmosfere noir di *Il bandito* e di *Fuga in Francia*, ma anche la rievocazione partigiana di *Aldo dice 26x1*, la comicità e la satira di Macario (un Macario per l'appunto neorealista, molto diverso da quello visto in precedenza) ma anche il melodramma *Grand spectacle* pensato da De Santis con *Riso amaro*. Gran parte dei film citati e degli altri prodotti in questo periodo sono prodotti dalla Lux (che intanto si è trasferita a Roma) e vedono coinvolti i migliori registi e i più coraggiosi produttori del cinema italiano (tra i quali si segnala Luigi Rovere). Ma, soprattutto, sono la conferma di come il cinema italiano del dopoguerra utilizzi lo star system formatosi prima del conflitto a patto che gli attori accettino ruoli molto diversi da quelli ricoperti in precedenza. Vedere Anna

Magnani spietata capobanda, Amedeo Nazzari attratto dalla malavita e Carla Del Poggio dolente prostituta dimostra come il neorealismo sia stato non solo un fenomeno produttivo, ma anche una specie di espiazione da parte del cinema italiano. È una stagione che non dura a lungo, ma che lascia segni indelebili nel cinema italiano e che, per quanto riguarda la produzione torinese, condiziona a lungo le scelte future.

Torino, infatti, sarà oggetto di alcune ambientazioni importanti, a opera di giovani registi che hanno già chiaro come si deve costruire un cinema moderno: stiamo parlando di Michelangelo Antonioni e di Luigi Comencini. Sul piano produttivo, intanto, la normalizzazione che a partire dal 1950 attraversa la società italiana e il suo cinema spinge Giorgio Venturini a utilizzare i vecchi stabilimenti Fert. Si tratta di alcune piccole produzioni, che hanno però il valore di un vero e proprio laboratorio: attraverso una serie di coproduzioni con la Francia, Venturini inizia un'intensa attività dedicata a melodrammi e film d'avventura a basso costo che saranno un modello produttivo per il cinema italiano. Il nome di punta, tra quanti lavorano a Torino in quegli anni, è Vittorio Cottafavi: la sua regia moderna viene notata dai giovani leoni della critica francese (in particolare dal giovane critico dei "Cahiers du cinéma" François Truffaut), il suo cinema è tra i più interessanti del periodo. Ma a Torino giungono per realizzare i piccoli film di Venturini star americane sul viale del tramonto (Lex Barker – che si sposa con Lana Turner proprio nel municipio di Torino –, Lewis Milestone, Ruth Roman), tratteggiando anche in questo caso metodi di lavoro che segnano le stagioni successive del cinema italiano. Sempre sul piano del low budget, ma in modo molto diverso, esordisce nel cinema un altro produttore destinato a ruoli importanti nel cinema italiano: Franco Cristaldi. E mentre sono in atto questi esperimenti a basso costo, il Piemonte ospita paradossalmente anche uno dei primi importanti esperimenti di cinema hollywoodiano girato in Italia: le campagne intorno a Torino sono infatti lo sfondo scelto da Dino De Laurentiis per le scene en plein air di *Guerra e pace*.

Ma presto l'aria cambia ancora. Gli anni Sessanta vedono la massima espansione produttiva del cinema italiano, ma anche il suo primo frastagliarsi in spezzoni che non comunicano più l'uno con l'altro. Se a Cinecittà si realizzano anche trecento film all'anno e si lanciano generi che vengono poi esportati in tutto il mondo (la commedia, il péplum, il western), questa produzione lambisce soltanto una Torino che non ha più studi di produzione in attività; la città sabauda si ritrova come sfondo per alcune commedie, come *I compagni* di Mario Monicelli, ma è evidente il carattere episodico di tali scelte. Sono invece altri i temi che infiammano la vita produttiva torinese. In quel decennio, infatti, fioriscono in continuazione riviste, centri di dibattito sul cinema, cineforum. Ne sono coinvolti personalità come Paolo Gobetti, Guido Aristarco, Goffredo Fofi, Franco Fortini, Gianni Rondolino e, soprattutto, una nuova leva di intellettuali che faranno ben presto sentire la propria voce. Gobetti realizza nel 1962 *Scioperi a Torino*, un film che fonde l'interesse per il cinéma direct e la passione politica

nel seguire lo scontro sociale nella sua città; ma a Torino arriva anche per la prima volta in Italia il Living Theatre, e arrivano poi Jonas Mekas e P. Adams Sitney, che mostrano i lavori del New American Cinema a un pubblico di artisti e di studenti universitari pronti a entusiasinarsi. Non è un caso se è poi a Torino che inizia, con le opere di Ugo Nespolo e Tonino De Bernardi, la breve stagione del cinema underground italiano e non è un caso se, subito dopo il '68, si sviluppa in città l'attività del Collettivo Cinema Militante, il più importante tra i gruppi di intervento cinematografico nati in quel periodo. Ma è ancora più interessante segnalare come questo tipo di attività si svolga parallelamente al cinema ufficiale, senza che si verifichino significative convergenze. È questo il sintomo più evidente di come l'Italia, unica tra le cinematografie importanti di tutto il mondo, non viva una vera e propria stagione di Nouvelle Vague: il cinema più significativo del decennio non è quello dei giovani registi che rifiutano il "cinema di papà", ma quello dei quarantenni che fanno un cinema commerciale di ottima fattura. Questa cesura non sarà priva di conseguenze per il futuro produttivo del cinema in Italia.

Infatti negli anni Settanta inizia una crisi profonda per la produzione nazionale, con un cinema commerciale che si trascina sempre stancamente sui terreni già noti e un nuovo cinema che non riesce mai a emergere in modo consistente. Inoltre, l'arrivo delle nuove tecnologie e il video rendono sempre più evidente l'esistenza di due cinematografie italiane: una ufficiale, che vede sempre più ridursi la sua fascia di mercato in patria e sparire quasi completamente il mercato estero, e una indipendente, che produce a volte lavori molto interessanti ma che non riesce quasi mai a rendersi visibile. Questa seconda realtà vede in Torino uno dei suoi centri più importanti, come dimostra l'opera di Daniele Segre, di Mimmo Calopresti e dei molti altri filmmaker che lavorano intensamente tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta. Torino resta nel frattempo lo scenario nel quale vengono girate commedie (in modo particolare, quelle di Elio Petri e di Lina Wertmüller), film d'azione e il sofisticato giallo di Luigi Comencini *La donna della domenica*, con un cast internazionale. Ma, sul piano del cinema commerciale, i film più interessanti sono sicuramente i thriller diretti da Dario Argento, che sfrutta le particolarità architettoniche di Torino per renderla quasi uno spazio metafisico dove ambientare le proprie storie visionarie. Mentre, sul piano del cinema di ricerca, l'adattamento di Pavese fornito da Jean-Marie Straub e Danièle Huillet costituisce il punto più alto nell'incontro tra il maggior scrittore torinese e il cinema.

Questa dicotomia sul piano produttivo caratterizza ancora il cinema italiano di oggi. Con una differenza: il cinema di studio è quasi scomparso, e negli storici studi di Cinecittà si lavora soprattutto per la televisione o per le superproduzioni straniere. Questo fa sì che i registi italiani (tra i quali ci sono oggi alcuni di coloro che negli anni Ottanta lavoravano con il video autoproducendosi) siano sempre meno vincolati dalla centralità romana. D'altro canto, Torino inaugura nella seconda metà degli anni Novanta una politica di appoggio nei confronti di coloro che vengono a girare film in città o nella regione. Così non si contano più

i film realizzati a Torino e i registi coinvolti: Nanni Moretti, Gianni Amelio, Mimmo Calopresti, Luciano Emmer, Dario Argento, Davide Ferrario, Daniele Gaglianone, Guido Chiesa... I loro film ottengono premi a Venezia, sono in concorso a Cannes, costituiscono i pochi squarci di visibilità all'estero del cinema italiano di oggi. Insomma, il cinema prodotto a Torino oggi fotografa nuovamente in modo significativo il cinema italiano nel suo insieme. E Torino continua a essere un laboratorio, una città dove il dibattito e l'interesse per il cinema hanno un'intensità superiore a quella che si può registrare nelle altre metropoli italiane.

IN *TURIN BERCEAU DU CINÉMA ITALIEN*, EDITRICE IL CASTORO, MILANO, 2000