

J E A N A . G I L I

**Riferimenti soggettivi
per una Torino al cinema**

Torino, pensata o sognata dalla Francia, è una combinazione di ricordi, di luoghi percorsi – la stazione di Porta Nuova, la lunga via Nizza, le fabbriche Fiat, il Po e i giardini del Valentino, palazzo Chiabrese, che accoglieva il museo del cinema, il Centre culturel français, che per diversi anni pubblicò una bella rivista di cinema –, e di persone incontrate, Maria Adriana Prolo e Roberto Radicati, Paolo Gobetti e Paola Olivetti, il gruppo della fondazione Agnelli... Torino è anche un ricordo di lettore, Edmondo De Amicis, Cesare Pavese, Mario Soldati, Primo Levi, che si sarebbe suicidato lanciandosi nella tromba delle scale, un ricordo di spettatore, cui affluiscono sia le immagini di documentari che evocano l'atmosfera tanto particolare della città che quelle ricostruite negli studi romani, per esempio per *Le miserie del signor Travet* di Mario Soldati – alle scenografie di Piero Filippone fu riconosciuto un "Nastro d'argento" – o per *Cuore* di Luigi Comencini, calato nelle scenografie costruite da Sbarra a Cinecittà.

Torino è l'immagine di una città ripresa in bianco e nero negli anni del neorealismo: *Il bandito* di Lattuada ne è un buon esempio in chiave drammatica. Nel loro libro, Raymond Borde e André Bouissy scrivono: «Un prigioniero rimpatriato, Ernesto (Amedeo Nazzari), scopre un'Italia infangata dalla guerra: affamata, più miserabile che mai. Le strade di Torino sono sventrate. Cerca la sua casa. Tutto è stato distrutto, sua madre è morta, sua sorella è scomparsa. La ritrova, è una puttana. E la gioia del ritorno diviene lacerazione. Senza lavoro, senza denaro, si scontra con l'indifferenza dei burocrati e vagabonda senza meta, il ventre vuoto». I film di Macario e di Carlo Campanini – che interpretava già il compagno di prigionia in *Il bandito* – in sostanza affrontano lo stesso tema in chiave di commedia. Successivamente Torino sarà ripresa a colori da numerosi cineasti: Francesco Maselli in *Il sospetto*, Ettore Scola in *Trevico-Torino*, Luigi Comencini in *La donna della domenica*, Mimmo Calopresti in *La seconda volta*, Gianni Amelio in *Così ridevano*, Gianluca Maria Tavarelli in *Un amore*, con i virtuosismi dei suoi arabeschi nelle vie della città, Peter Del Monte in *Controvento*, in cui si vedono i quartieri della periferia, e Dario Argento, con le sue immagini inquietanti: «Torino è un luogo misterioso. La città che mi affascina non è la Torino delle grandi piazze parigine, ma quella delle strade segrete. Si entra in un portone e si scoprono le grandi vetrate liberty, con una scalinata monumentale piene di ornamenti e amorini».

Così, in questo ricordo cinematografico disordinato e contraddittorio, affiorano alcuni film, scelti senza alcuna giustificazione che non sia la loro pregnanza visiva o il loro carico affettivo.

ADDIO, GIOVINEZZA!

Pièce fondatrice scritta da Sandro Camasio e Nino Oxilia, *Addio, giovinezza!* sottolinea la ricchezza del teatro torinese. Originariamente redatta in dialetto piemontese, viene tradotta in italiano per raggiungere un pubblico più ampio ed essere messa in scena a Milano nel marzo 1911. Dal 1913 al 1940 viene adattata quattro volte per il grande schermo, circostanza che, come per tutti i remake, senza dubbio dipende dalla sua capacità di esprimere un universo affettivo in cui gli spettatori si riconoscono.

Dagli anni Dieci agli anni Quaranta, *Addio, giovinezza!* è allestita a turno da Nino Oxilia (o da

Sandro Camasio, secondo le fonti), Augusto Genina – due volte, nel 1918 e nel 1927 – e Ferdinando Maria Poggioli: il melodramma sentimentale esalta la spensieratezza giovanile e gli amori senza futuro, ed esprime le costrizioni di una morale e di un ordine sociale che i film non rimettono in causa. La toccante Dorina è la vittima designata di affetti che non resistono alle norme della responsabilità dell'età adulta. Con i volti sempre delicati di Lydia Quaranta, Maria Jacobini, Carmen Boni e Maria Denis, alla giovane sarta restano i suoi soli occhi per piangere l'abbandono dello studente, che l'ambita laurea consegna pieno di malinconia a un matrimonio d'interesse e a una vita professionale senza sorprese.

Nella versione del 1927 o in quella del 1940 – le due che ho potuto vedere – Genina e Poggioli insistono sulle scenografie naturali, la campagna, dove si conservano i valori morali, e la città, dove gli amori facili e gli svaghi sono le occasioni per concedersi le ultime scappatelle prima di entrare negli schemi dell'età della ragione. Così, se la campagna piemontese è pittoresca, le bellezze della città sono evocate a lungo, fatto che Giulio Doria sottolineava già in «Cinema-Star» a proposito della versione del 1927: «Mi sembra di vedere sbocciare e poi appassire l'intrigo – tenue e patetico – sotto i portici risonanti di via Po, sulle cime della Gran Madre di Dio, nei viali del Valentino». Di fatto, Genina alleggerisce il suo racconto con numerose inquadrature di strade con tram e automobili ancora poco numerose, del parco del Valentino, dove gli innamorati si ritrovano e si baciano, dei campi sportivi in cui il protagonista, Mario, pratica il lancio del giavellotto, del cortile dell'Università con i suoi portici, dei caffè fumosi e del Teatro Regio, in cui dal loggione gli studenti osservano l'elegante pubblico dei palchi.

Cineasta delicato, Poggioli conferisce ad *Addio, giovinezza!* una nuova intensità sentimentale, ed esprime la sua visione pessimista del passaggio del tempo. Girato a Cinecittà, ma con alcuni esterni realizzati a Torino, il film racconta con accenti laceranti il dolore di una separazione. La vita gioiosa degli studenti di medicina prossimi alla fine dei loro studi viene messa in scena con un brio che nasconde il sentimento malinconico di un passato compiuto (a differenza di Genina, Poggioli colloca il racconto all'epoca della sua creazione, negli anni precedenti la Prima guerra mondiale). Gli studenti corteggiano le ragazze modeste per avventure senza un domani, e si lasciano sedurre a loro volta dalle cortigiane. La storia viene illuminata da vedute di Torino che conferiscono un delicato tenore realista: il treno a cremagliera, un ballo all'aria aperta, il parco del Valentino, le rive del Po, dove Mario salva un uomo che sta per affogare. Al teatro Carignano gli studenti si esibiscono in uno spettacolo buffo, "Studenti e sartine", e cantano la bellezza di Torino e delle sue donne. Mario sostiene brillantemente i suoi esami e diviene medico. Il successo universitario costituisce una scalata sociale, tenuto conto delle sue modeste origini. Preparando le valige per ritornare al paese, egli dichiara: «Un po' d'amore, un po' di gioia, un po' di malinconia... La nostra giovinezza...». Nell'ultimo incontro al Valentino, Mario dà l'addio a Dorina: in sostanza, una sartina non sposa un medico. La caduta brutale sigilla la fine della giovinezza e della spensieratezza, sfociando nella mestizia rassegnata del passaggio all'età adulta e al rispetto delle convenzioni sociali. Maria Denis qui è la toccante Dorina, mentre il volto celato dietro la veletta nera di

Clara Calamai, la seduttrice, ha una bellezza quasi marleniana. Adriano Rimoldi è un Mario scialbo, dall'insulsaggine propria di un uomo senza convinzione. Il ragazzo ridicolo che tutti prendono in giro ha la presenza indimenticabile del torinese per eccellenza, Carlo Campanini.

LE MISERIE DEL SIGNOR TRAVET

Mario Soldati rappresenta senza dubbio il cineasta italiano legato in maniera più viscerale a Torino e al Piemonte: «Sentimentalmente le radici piemontesi sono molto importanti per me. Ho vissuto a Torino fino all'età di ventun anni; ho passato in questa città gli anni fondamentali della formazione, quelli che vanno dai dieci ai venti. Come dice il poeta Carducci, "Torino è nel mio cuore"». Uno dei suoi libri migliori, *Le due città*, si svolge fra Torino e Roma: il protagonista tradirà i suoi ideali umani e politici passando da una città all'altra, abbandonando in particolare un amore autentico per degli incontri superficiali, e rinunciando alle sue convinzioni per allinearsi con l'ideologia del potere.

Di questo attaccamento a Torino testimonia *Le miserie del signor Travet*, un'opera disgraziatamente inedita in Francia. In origine Soldati pensava di girare il film nel 1942, negli ultimi anni del regime fascista:

«L'autorizzazione di ripresa mi è sempre stata rifiutata dal Ministero della Cultura Popolare: la storia si svolgeva nel 1863 nella Torino divenuta capitale del Regno d'Italia. Era una satira sul governo, sulla burocrazia, con la corruzione, i funzionari che ricevono bustarelle, gli intrighi di ogni sorta, il peso della gerarchia... La sceneggiatura si ispirava all'opera teatrale di Vittorio Bersezio, uno scrittore socialista che con essa aveva creato un vero capolavoro. Malgrado la mia insistenza, il film è sempre stato rifiutato, e non ho potuto girarlo che dopo la caduta del fascismo. [...] Nel 1944, quando abbiamo potuto rimetterci a fare film, Rossellini ha lavorato a Roma città aperta, io ho pensato alla sceneggiatura che dormiva al Ministero della Cultura Popolare e ho cominciato a preparare *Le miserie del signor Travet*. È un film che volevo fare a tutti i costi. Volevo andare a girare a Torino. Eravamo tagliati dal Nord e da Torino da due anni. Ritornarci equivaleva al recupero della libertà. Chiaramente non si poté andare a Torino, dove c'era ancora la guerra, e il film è stato interamente girato a Roma. Ho ricostruito in studio uno scorcio di strada di Torino; ho lavorato con le mie mani allo scenario del film, con i muratori, con gli scenografi. Per gli esterni ho cercato anche a Roma dei luoghi che avessero un'aria torinese, e li ho trovati: dei pezzetti di Torino a Roma, ce ne sono, e sono molto vitali. Inoltre è un film in cui tutti gli attori sono piemontesi – salvo Alberto Sordi, che però interpreta il ruolo di un romano. I funzionari sono tutti piemontesi, tutti con gli occhi azzurri. Laura Gore era piemontese, Vera Carmi era piemontese, Mario Siletti e Michele Malaspina erano piemontesi, il protagonista Carlo Campanini era chiaramente piemontese, un attore meraviglioso, Gianni Agus era sardo, ma un sardo va sempre bene con i piemontesi, Domenico Gambino – regista e attore del cinema muto sotto lo pseudonimo di Sietta – vestiva i panni del panettiere piemontese, Luigi Pavese, che interpreta il ruolo del capo della sezione, il "cattivo" della storia, era un grande attore piemontese, Gino Cervi, il

“commendatore”, era di Bologna, ma Bologna è sempre il Nord; per il suo ruolo di uomo importante poteva esserci un attore che non fosse di Torino. L'unica eccezione quindi era Sordi, ma per quella parte un romano funzionava bene: era il “meridionale” della vicenda... *Le miserie del signor Travet* ha rappresentato un'orgia di Nord, di Piemonte, di Torino. Quando la guerra è finita, il 25 aprile 1945, avevo appena iniziato le riprese: mi ricorderò sempre dell'emozione che ci ha colti, quell'amore per il Piemonte, per il Nord, per Torino, quell'unione che si ricostituiva. Il film è uscito nel settembre o nell'ottobre 1945 e ha avuto un successo enorme. Anche se non aveva alcun rapporto con la guerra, con la resistenza, era un film sulla libertà».

Qualche anno più tardi, con *Policarpo ufficiale di scrittura*, Mario Soldati ritornerà sulla ristrettezza d'orizzonte e sulla meschinità diffusa dei funzionari pubblici nell'amministrazione della fine del XIX secolo. Il suo nuovo signor Travet, Policarpo De' Tappetti, avrà il volto di un altro memorabile attore torinese, Renato Rascel.

COME PERSI LA GUERRA

Nello stesso dopoguerra, un torinese, Erminio Macario, diretto da un altro torinese, Carlo Borghesio, dà vita a una rappresentazione dell'uomo della strada sballottato dagli eventi nel corso di una guerra durata più a lungo nell'Italia del Nord che nel resto del Paese; l'inserito piemontese – oltre a Macario e Borghesio si ritrovano Carlo Campanini e Vera Carmi – si deve alla presenza fisica della città. Già nel 1941, *Il vagabondo* di Carlo Borghesio aveva messo in scena Torino nelle strade e negli studi della Fert, in corso Lombardia. Nel film appariva il personaggio di un vagabondo innamorato della libertà che vive alla periferia di una grande città, la stessa che riemergerà nei film realizzati dopo la Liberazione. Nel 1947-48, *Come persi la guerra* e *L'eroe della strada* riprendono in parte la formula di *Il vagabondo*. I due film, girati negli studi della Fert, impongono definitivamente Macario e valgono all'attore comico una celebrità perpetua.

L'aspirazione degli spettatori italiani si traduce nell'accoglienza riservata a quei due film dalle modeste ambizioni, ma la cui particolarità è di trattare in termini comici gli smarrimenti di un uomo comune, di un individuo qualunque, in cui molta gente poteva riconoscersi e che aveva i tratti familiari di Macario, già famoso in Italia dalla fine degli anni Trenta. Così *Come persi la guerra* occupa il primo posto negli incassi della stagione 1947-48 e *L'eroe della strada*, malgrado i fenomeni d'usura che ammorzano sempre la ripetizione di un film di successo, è comunque al settimo posto degli incassi della stagione 1948-1949. Il trionfo arriva allo stesso modo in Francia: uscito nel novembre del 1948 col titolo *Sept ans de malheur* (Sette anni di disgrazia), *Come persi la guerra* attira 3.484.322 spettatori.

In questi due film, Macario incarna il povero italiano prima sballottato da sette anni di guerra, in cui è costretto a indossare tutte le uniformi militari – italiana, tedesca, americana –, finendo, una volta restituito alla vita civile, per dover portare l'uniforme da pompiere, e che poi cerca invano lavoro nell'Italia del dopoguerra, quell'Italia che si disputano monarchici, repubblicani, cattolici, comunisti e addirittura ex fascisti. I due film sono venati d'amarezza:

L'eroe della strada si chiude sull'immagine del protagonista, "Felice figlio di Fortunato", che, dopo essere stato disoccupato, attacchino, operaio, finto poliziotto, finto pensionato, recluso e suonatore d'organino di Barberia, di fronte al suo avvenire si ritrova nella più totale incertezza.

CUORE

Luigi Comencini ha evocato Torino in due film, *La donna della domenica*, tratto dal romanzo di Fruttero e Lucentini, e soprattutto *Cuore*, dal romanzo di Edmondo De Amicis pubblicato nel 1886. Se per il primo utilizza gli scenari autentici della città piemontese, per il secondo ricostruisce Torino a Roma. In un testo che mi aveva affidato e che fu pubblicato in «Positif» spiega la sua scelta:

«I film sono malati d'iperrealismo. Con il pretesto del realismo si fa dell'iperrealismo, vale a dire del verismo. La scena di una morte, di un'esecuzione, più sembra vera, più la si considera riuscita. Uno dei miei nipotini una volta si è stupito di rivedere in un film un attore che aveva visto morire in un film precedente.

Così l'obbligo di andare a girare delle scene esattamente nei luoghi determinati dall'autore del soggetto e del libro da cui è tratto il film non è altro che un modo pigro di concepire le immagini, assimilabile all'indolenza che ci spinge a far parlare a tutti quanti il "romanesco" a Roma, il milanese a Milano, e via dicendo. Quando ho realizzato *La donna della domenica* non ho avuto esitazioni: contro il parere del produttore, che ragionava in termini economici, volevo girare la maggior parte delle scene a Torino. Questa volta è stato il contrario: mi sono rifiutato di andare a girare a Torino un solo metro di pellicola. Cercherò di spiegarne le ragioni. Tradurre in immagini un testo fatto di parole deve sempre significare un arricchimento, una novità, un'aggiunta o un'interpretazione creativa di quel testo. Altrimenti tanto vale lasciarlo perdere: fatto di parole, rimarrà ciò che è.

Nel primo caso, *La donna della domenica*, si trattava di un libro che chiaramente si svolgeva nella Torino d'oggi. Faceva la satira di una certa borghesia, grande e piccola, tipica, secondo gli autori, di questa città. In un film moderno, in cui ci si sposta fra la gente con la macchina da presa, l'obiettivo capta sempre delle cose inusuali, magari addirittura imprevedute, che per via della localizzazione danno spessore all'immagine. Del resto è la lezione del neorealismo: girare in scenari veri, fra la gente vera, con la gente vera.

Far rivivere un'epoca passata è un'operazione opposta, un'operazione di cultura storica in cui tutto viene deciso dall'autore e niente è lasciato al caso (non posso incrociare per caso persone vestite in abiti contemporanei che all'improvviso attraversano il campo). Devo ricostruire ogni cosa, anche ciò che esiste, anche ciò che sussiste, perché i luoghi in cui il passato sembra rivivere in realtà sono contaminati da sovrapposizioni moderne o ammennicoli da uffici del turismo. E se devo ricostruire, poco importa dove ricostruisco, anche meglio a Roma che a Torino: mentre a Torino avrei potuto essere influenzato dai brandelli di passato che esistono ancora, a Roma sono stato ispirato unicamente dai documenti autentici del passato.

E poi, dopo tutto, perché Torino? Visto che l'autore parla in maniera generale di una "scuola d'Italia" e tiene a sottolineare con queste parole la recente realizzazione dell'unità nazionale, e visto che avevo deciso di rinunciare alle coloriture piemontesi nei dialoghi, perché allora sentirsi obbligati di ricostruire Torino e non, per esempio, Milano, Genova o la stessa Roma? Rispondo: perché nella mia memoria tutto quel che racconta *Cuore* si svolge in una città di nome Torino, e di questa Torino io ho alcuni ricordi precisi, diretti, o che sono a loro volta il ricordo di illustrazioni d'epoca o altre letture.

La costruzione nella quale si situa il film è nata come un "ricordo" di Torino, come le cartoline postali illustrate d'altri tempi che si spedivano come souvenir di una città. Tutto sommato, una scena teatrale, una scena teatrale con le quinte, con i fondali di tela, con quell'elemento di falsità, di schematismo, che serve a evocare prima ancora che a rappresentare, ad alludere alla realtà interpretandola, riproducendola, certo, ma non con quel verismo esasperato che annienta tutta l'immaginazione».

PREFERISCO IL RUMORE DEL MARE

Mimmo Calopresti ha ambientato a Torino il suo primo film, *La seconda volta*, e ci è tornato per *Preferisco il rumore del mare*. Calopresti ha del talento, e la sua maniera di riprendere Torino e il Po dimostra che padroneggia la peculiarità di uno spazio e la psicologia di un luogo che portano più al silenzio e alla riflessione che all'esuberanza del discorso. Le zone d'ombra di *La seconda volta*, le domande lasciate in sospeso, sono il pegno di un rifiuto di semplificazione nei confronti di un'avventura umana in parte indecifrabile. *Preferisco il rumore del mare* conferma la giustezza di uno sguardo d'autore capace di far vivere dei personaggi forti, colti in momenti cardine delle loro esistenze. Film d'affronti generazionali, di conflitti di classe, ma anche di scontri fra identità culturali diverse, *Preferisco il rumore del mare* introduce la figura di un imprenditore d'origine meridionale ed emigrato a Torino il cui successo dipende tanto dalle qualità personali che dal matrimonio con la figlia del capo. Dibattuto fra la sua integrazione piemontese (la sua riuscita sociale, la sua automobile, l'amante) e le sue radici calabresi (le vacanze annuali vicino alla madre), l'uomo assiste al suo malessere che in qualche modo si sdoppia nel confronto fra suo figlio e un lontano cugino, un orfano accolto da una comunità torinese che si occupa di reinserimento di giovani in difficoltà. Fra i due ragazzi si stabilisce innanzitutto un rapporto di diffidenza, prima che si instauri una strana connivenza che li aiuterà mutuamente a conoscersi meglio e ad accettare la loro diversità. È un po' la ripresa del tema affrontato da Ettore Scola in *Trevico-Torino*, la messa in presenza di settentrionali e meridionali – qui una studentessa torinese e un contadino di Trevico venuto a lavorare alla fabbrica Fiat: distanza geografica, distanza economica, distanza culturale.

Mimmo Calopresti, lui stesso calabrese, fa vivere Torino con il suo centro monumentale, i suoi portici e le sue strade lastricate, i suoi quartieri periferici e le sue colline su cui si annidano le ville dei ricchi borghesi; analizza le crisi di relazione con tocchi allusivi e senza pathos.

A questo riguardo è ammirevole la sequenza in cui gli adolescenti per Natale regalano ai

membri della famiglia – gente ben pasciuta, cui non manca alcunché – fiale di sapone per fare le bolle. Alla fine dei titoli di coda una breve citazione di *Cuore* di Edmondo De Amicis può far pensare al film di Comencini; altrove nel racconto il giovane calabrese legge *Cuore* ai piemontesi che non conoscono nemmeno quel testo di riferimento. Ci si può vedere l'evocazione dei difficili rapporti fra Nord e Sud; il protagonista, Silvio Orlando, è un tifoso del Torino e non della Juve, e in questo si delinea la parzialità della sua integrazione con la borghesia locale, visto che la Juventus è la favorita dei torinesi di nascita. Così, fra Calabria e Piemonte, il fossato è difficile da saltare.

Eppure Torino è sullo schermo e nella testa!

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