

Franco Prono

Una città-personaggio invisibile

«Durante un viaggio in Italia mia moglie e io ci trovammo per caso dinanzi alle porte di un castello medievale in un parco di Torino. Era stato costruito, per una esposizione, secondo i modelli storici del Medioevo» racconta Konstantin Stanislavskij, il grande attore, regista e teorico della prassi teatrale, nel suo libro di memorie *La mia vita nell'arte*. «Viene rumorosamente calato il ponte attraverso lo stagno pieno di acqua, si aprono le porte cigolanti e, come in sogno, ci si trova in una cittadina feudale». L'illustre viaggiatore russo descrive minuziosamente i particolari del borgo medievale e della rocca che si trovano sulla sponda del Po, e conclude: «Chi è stato in questo castello ha potuto sentire lo spirito del Medioevo. Decisi di fermarmi un po' nella cittadina feudale e di riempirmi delle impressioni che mi procurava».

Stanislavskij era reduce da una insoddisfacente messinscena dell'*Otello* di Shakespeare, e decise quindi di non misurarsi più per il momento con la tragedia, ma di affrontare la commedia, mettendo a frutto le suggestioni suscitate dal castello torinese: «Ebbro per tutto ciò che avevo visto, incominciai a cercare un dramma allo scopo di utilizzare questo eccellente e pittoresco materiale. Non m'occorreva una messinscena per il lavoro da realizzare, ma, al contrario, un lavoro per la messinscena. Ecco con quali propositi sfogliai tutto Shakespeare, e mi sembrò che le mie idee sulla messinscena potevano andar bene soprattutto nella commedia *Much Ado about Nothing*». Purtroppo il ruolo del protagonista – un burlone loquace, arguto e svelto - si sarebbe dimostrato poco adatto a Stanislavskij, uomo di corporatura «enorme», ma il regista raggiunse il suo obiettivo di creare una rappresentazione realistica, calando lo spettatore nell'atmosfera della vita quotidiana di molti secoli prima: «La commedia entrava bene nel mio castello medievale, in cui mi sentivo come a casa mia, e tutto mi era comprensibile».

L'esperienza torinese confermò a Stanislavskij la correttezza di uno dei principi su cui stava iniziando ad edificare il suo "metodo" di recitazione: le idee utili per creare una nuova messinscena non erano quelle ereditate dalla tradizione attoriale e registica, ma dovevano essere cercate nella vita reale, nei viaggi, nei musei, in tutti quei luoghi in cui si trova «ciò che descrive la vita esteriore degli uomini, caratterizzando nello stesso tempo anche la loro vita interiore».

Il castello ed il borgo medievale che stimolarono l'immaginazione e la creatività del regista/attore russo furono spesso il *set en plein air* prediletto da molti cineasti del periodo muto, non certo perché essi avessero simili esigenze estetiche ed espressive, ma perché in quel luogo potevano usufruire di una grandiosa e perfetta scenografia già pronta per accogliere vicende ambientate nell'epoca

feudale. Negli archivi del Gabinetto del Sindaco di Torino si trovano numerose domande redatte dalle Case di produzione, al fine di poter effettuare riprese cinematografiche in questo spazio suggestivo. Nessun altro edificio o sito torinese fu frequentato in tale misura dalle *troupe* durante i primi decenni del secolo, ma anche il Valentino, la collina, le sponde del Po, della Dora e del Sangone, le campagne del Canavese e del Monferrato, le strade e le piazze di Torino ospitarono sovente *set* che cercavano per lo più di mascherare ciò che nel paesaggio era maggiormente riconoscibile come torinese e piemontese, soprattutto quando le vicende erano ambientate in epoche e luoghi molto lontani nel tempo e nello spazio. Rare foto di scena tuttora conservate ci permettono di riconoscere qualche scorcio di paesaggio familiare: così oltre le mura di un'antica città assediata può spuntare la *silhouette* della basilica di Superga, la riva di fronte alla quale si svolge una battaglia navale può rivelarsi quella del lago di Avigliana, di fianco ad un vulcano in eruzione può apparire l'inconfondibile tracciato di una strada collinare.

Se invece veniva realizzato un film di ambientazione contemporanea (soprattutto melodrammi passionali o comiche), allo stesso modo si evitava di mostrare indizi espliciti delle *location*, in quanto spesso la finzione della messinscena imponeva che la vicenda rappresentata si svolgesse in una città indefinita, oppure all'estero, in paesi esotici, per lo più a Parigi. Lo spettatore cinematografico torinese poteva riconoscere solo con molta fatica i luoghi frequentati quotidianamente, e veniva così indotto a confondere il paesaggio urbano in cui viveva con la geografia virtuale del cinema. L'architettura tardo ottocentesca di Torino, i suoi ampi viali e le sponde del fiume avevano senza dubbio (certo più all'inizio del secolo che oggi) molte somiglianze con l'aspetto urbano di Lione e della capitale francese, e pertanto gli spazi in cui gli spettatori torinesi si muovevano quotidianamente diventavano sullo schermo i luoghi che, secondo l'immaginario collettivo del tempo, caratterizzavano la *Ville lumière*.

Il cinema nacque ed iniziò a sviluppare le proprie potenzialità tecniche e linguistiche negli anni in cui sia in Francia che in Italia si affermava con successo il romanzo d'appendice. Torino è spesso la sede privilegiata in cui si dipanano le complicate vicende narrate nei testi della narrativa popolare italiana, da Bersezio a Carolina Invernizio. I *feuilleton* nostrani, nota Silvio Alovio in un recente studio su Pastrone, descrivono la città della Mole in modo realistico e fantasioso insieme: «avvolta dalle tenebre della notte, battuta da pioggia e vento, dalla fittissima nebbia autunnale, dal rigido vento invernale di tramontana, sommersa dalla neve, dalle case nere e dai marciapiedi» coperti di fango, illuminata malamente da pochi lampioni. Si tratta di un ambiente degradato, triste, insicuro e misterioso, funzionale all'esaltazione della calda e rassicurante dimora borghese. Da queste pagine «emerge una Torino invernale, nebbiosa, prostrata dal rigore del clima, dall'indigenza, una città magica divisa tra splendori e miserie, non lontana dalla Parigi di Sue».

Si può così pensare che la città descritta nei romanzi popolari si identificasse, nell'immaginario dei lettori, con gli scorci torinesi mostrati dai melodrammi cinematografici che qui venivano realizzati. È noto che i piemontesi hanno sempre guardato alla Francia ed alla sua capitale come a modelli, da imitare o da

contrastare, ma sempre in qualche modo vicini e familiari, per cui il fatto che spesso Torino sia stata chiamata “piccola Parigi” non è soltanto uno slogan turistico, ma interpreta una concezione diffusa a livello polare.

Non era difficile peraltro rendere la città subalpina difficilmente riconoscibile nelle inquadrature dei film muti che in gran numero vi venivano girati, soprattutto perché essa possiede pochi elementi architettonici e paesistici tali da renderla unica e inconfondibile, ma al contrario offre la possibilità di essere utilizzata come scenografia adattabile alle esigenze – quasi – di ogni sceneggiatura. Torino si propone come città-personaggio capace di interpretare più ruoli, di suggerire diverse atmosfere esistenziali.

Con l'avvento del cinema sonoro diminuirono notevolmente le occasioni in cui Torino compariva sullo schermo, a causa della chiusura delle maggiori Case di produzione locali, ma il ruolo della città-personaggio non cambiò, e restò disponibile agli approcci, ai camuffamenti più vari. Tante bellissime realtà urbane italiane e straniere sono quasi infotografabili, difficili da riprodurre visivamente perché troppo “invadenti”, ingombranti, pesantemente connotate. In esse le vestigia del passato o le grandi costruzioni più recenti si fanno notare con eccessiva evidenza, sovrapponendosi ad ogni altro elemento ambientale: ne deriva l'effetto “cartolina illustrata”, tanto stucchevole quanto deleterio nei confronti di qualsiasi intento creativo posseduto dall'autore del film. Gianni Amelio sostiene che è ormai difficilissimo mostrare un aspetto nuovo, originale, non banale di Roma, perché essa, «cinematograficamente parlando, è stata creata e insieme distrutta da Fellini il quale ha esasperato fino al limite estremo la sua rappresentabilità». A Torino ciò non è mai avvenuto, e probabilmente non potrà mai avvenire: difficilmente può essere “consumata” dall'uso cinematografico, perché «possiede una fotogenia molto particolare: non ha mai l'aspetto di una cartolina, ma offre molte possibilità di ambientazione, in quanto vi coesistono differenti aspetti del paesaggio urbano». Le belle costruzioni sono infatti numerose, ma nessuna ha un prestigio ed una prepotenza tali da dettare la propria legge e produrre un contrasto stridente con gli edifici contigui.

Soltanto la Mole Antonelliana con la sua guglia sottile spicca in un panorama dove mancano altri edifici di notevole altezza, marcando in modo caratteristico il paesaggio. Ma proprio perché è un unico edificio dalla forma molto particolare, non si impone ai fotografi ed agli operatori cinematografici come una realtà ingombrante portatrice di un “effetto cartolina” difficilmente eliminabile, al contrario crea problemi di inquadratura a chi decide di fotografarla. La sproporzione tra la sua altezza e lo spazio esiguo delle strade che la contornano, infatti, rende obbligatoria la scelta tra due soli tipi di inquadrature: quella dal basso, estremamente deformata, e la panoramica in campo lunghissimo.

Torino ha tanti volti, ma nessuno prevarica sugli altri, cosicché il visitatore, il fotografo, il cineasta possono osservare e riprodurre ciò che vedono da innumerevoli punti di vista, ognuno dei quali è accettabile e corretto, senza peraltro negare l'esistenza di altre possibili visuali. La regolarità della struttura urbanistica a reticolato, la conformità ad una pianificazione rigida ma non uniforme, la mancanza di squilibri netti tra i vari quartieri, l'assenza di contrasti eclatanti tra vecchio e nuovo sono caratteristiche peculiari assenti in altre realtà

urbane. «Torino è la città italiana in cui l'innesto di un'edilizia moderna nell'edilizia antica è avvenuto con minori danni. [...] Il succedersi dei nuovi stili non ha tolto l'omogeneità, [...] vecchio e nuovo non sono incompatibili»: secondo Guido Piovene, il merito di tale perfetta amalgama architettonica è dato dal barocco, «vero spartiacque nella storia dell'architettura; è uno stile ricettivo, duttile, che [...] crea un ambiente propizio a quello che arriva più tardi e vincola poco il futuro». Mentre le strutture urbanistiche rinascimentali sono vere e proprie «trappole» che ingabbiano l'espansione cittadina ed impediscono l'evoluzione di nuove e originali forme architettoniche, il barocco dà realtà al sogno, apre orizzonti metafisici, dialoga con il passato e soprattutto con il futuro. Qualcuno afferma che Torino, pur esistendo come nucleo urbano fino dall'antichità, è stata fondata *ex novo* in epoca barocca: «la Torino attuale nasce col barocco, [...] perciò nasce moderna», aperta e disponibile ad ogni contaminazione e ad ogni nuova esperienza.

La città squadrata che ripete all'infinito lo schema viario dell'accampamento romano coesiste armoniosamente con le linee curve della facciata di Palazzo Carignano e del portone di Palazzo Barolo nella misura in cui impedisce, con misura cartesiana, che le architetture dei Sei-Settecento vengano mosse da un individualismo anarcoide, un arbitrio disforme e caotico. Il barocco torinese è insomma «un delirio aggraziato, non magniloquente» (Giovanni Arpino) che dissimula, non esibisce, il fasto aristocratico e si accorda perfettamente con il gusto dell'ordine e della simmetria, ne costituisce semmai una variante impazzita che rompe ogni uniformità ed impedisce la noia visiva, l'appiattimento formale. Così Carlo Fruttero: «Torino è, come si sa, una città regolare, ordinata, sobria; ma ha sempre avuto un suo ramo bizzarro. È una terra che, pur così severa, militare, sobria, ha prodotto, per contrasto, un uomo come Vittorio Alfieri: uomo dalla follia totale [...]. Un misto di ribellione, stranezza, bizzarria, avventurosità. [...] Immagino che la città sia definibile per questo suo tratto: tutto vi è tranquillo, piano, sobrio, ma, ogni tanto, un lampo di stranezza vi interviene. Anche Salgari è un tale lampo di bizzarria; e di bizzarria contraddittoria dello stesso tipo del cinema». Il cinema, infatti, a causa dei suoi aspetti effimeri ed evasivi, sembra essere in netta contrapposizione con la serietà ed il rigore della vecchia capitale; eppure fino dall'inizio del Novecento esso è sempre stato, a Torino più che in molte altre città, una fonte di interesse, curiosità, passione, sia per gli artisti, sia per gli intellettuali, sia per gli industriali ed i commercianti, sia per il vasto pubblico popolare. Qui, non a caso, Maria Adriana Prolo progettò e creò con ammirevole entusiasmo, in un'epoca in cui nessuno si preoccupava di conservare i cimeli della storia del cinema, un Museo che racchiude documenti e materiali unici al mondo.

A bizzarria si aggiunge bizzarria: allo stile barocco e ad alcuni personaggi singolari, fanno riscontro due movimenti artistici del Novecento che hanno lasciato segni significativi nella città. L'Art Nouveau, innanzitutto, che si presentò per la prima volta in Italia nelle Esposizioni torinesi del 1902 e del 1911, ha prodotto qui alcune notevoli opere architettoniche: ville collinari e palazzetti la cui struttura è mossa da morbide volute scolpite nella pietra e da grandi vetrate multicolori. Nella massa grigia delle costruzioni si aprono così squarci decorativi

raffinatissimi e dotati di grazia crepuscolare. Inoltre la pittura metafisica ha trovato a Torino uno dei suoi nuclei ispiratori, ed ha riprodotto in maniera stilizzata i volumi squadrati degli edifici, i porticati ampi e regolari, la prospettiva delle lunghe ed ampie strade diritte, esaltandone e accentuandone i tenui colori: il giallo ocre degli intonaci, il grigio della pietra, il verde dei giardini. Nei dipinti di De Chirico il fascino straniante delle piazze deserte prende alimento dalla fusione di antico e moderno, di architetture classiche e contemporanee nello stesso tempo.

Negli stessi anni in cui operavano queste avanguardie artistiche, Torino venne rifondata ancora una volta, come centro industriale. L'antica capitale militare e aristocratica divenne la più grande città operaia d'Europa, una delle quattro città del mondo «essenzialmente produttive» (Lewis Mumford), la meta preferita dell'emigrazione interna. Negli anni Sessanta la periferia e la "cintura" mutarono profondamente il loro volto, in quanto vi furono costruite grandi fabbriche e nuove borgate operaie, mentre nei quartieri del centro le vecchie case accolsero i nuovi immigrati, i palazzi signorili ospitarono centri direzionali, uffici, sedi di società del terziario. Tale violenta e rapida trasformazione causò gravi problemi d'ordine sociale, ma sostanzialmente la città non si lasciò imprigionare dalla fabbrica: la considerò sempre una sua parte importante senza rinunciare mai alla propria fisionomia e alle proprie tradizioni. Così oggi la crisi della grande industria e l'espansione in tutta la Regione di una nuova attività produttiva nel campo delle tecnologie avanzate non producono grandi traumi. La popolazione torinese diminuisce lentamente di numero, mentre il centro cittadino, la periferia e il territorio piemontese progressivamente cercano un'integrazione reciproca secondo il moderno concetto di urbanesimo regionale.

La città-personaggio offre dunque agli artisti che vogliono rappresentarla tante diverse possibilità espressive, tante realtà stratificate nei secoli e tuttora rinvenibili facilmente se si cerca con attenzione nello schema ordinatissimo del tessuto urbano. «Torino», afferma Gianni Amelio, «è una città che trasuda storia, non la tradizionale, ma quella intesa come esperienza di vita, sulle strade, sui volti degli abitanti, nei colori: ha impresso tutto, una cosa straordinaria per chi fa cinema». Basta chiedere, afferma Italo Calvino, «e la città risponde, le sue pietre conversano, il tempo compenetrato di questi spazi, i molti tempi stratificati in queste facciate, in queste vie, rivelano la loro presenza nell'oggi, [...] la città e il suo passato diventano la stessa cosa dell'uomo e la sua vita». Soltanto chi sa cercare ed è pronto ad accogliere l'imprevisto troverà, al di là dell'aspetto dimesso, sobrio, schivo e sonnacchioso, slanci di fantasia e vitalità, esplosioni di gioia e di rabbia, profondi sentimenti, inesplicabili misteri. Torino è «una falsa magra», diceva Augusto Monti: difficile da guardare, difficile da capire anche per chi la visita spesso, o addirittura vi abita. Per conoscerla ci vuole tempo ed impegno. E lei non si concede mai completamente.

Ancora più difficile è, per un fotografo o un operatore cinematografico, andare al di là di quella "fotogenia" di cui si è detto. Occorre infatti non limitarsi ad usare gli interni e gli esterni cittadini come pura e semplice scenografia o fondale, ma riconoscere il loro ruolo "attivo", come veri e propri personaggi che interagiscono con quelli in carne ed ossa, coglierne le suggestioni nascoste e al tempo stesso portatrici di emozioni dirompenti. Occorre esaltare – o annullare – le rigide

geometrie di strade e case utilizzando grandangoli che esaltino le linee di fuga, o teleobiettivi che le schiaccino. Occorre infine intuire quali eventi, quali sentimenti possono avere perfetta espressione in questi luoghi: i portici ad esempio, nota Giorgio Treves, «hanno il loro grande fascino, ma sono uno spazio che da solo non basta: nella loro ombra deve succedere qualcosa o si è in attesa che succeda».

I portici «così spaziosi che non opprimono» (Nietzsche), i caffè accoglienti e tranquilli, gli androni monumentali, i cortili con statue e fontane, le scalinate delle chiese, le piazzette raccolte, le case con ballatoio, i giardini silenziosi, l'apparizione delle montagne innevate al fondo dei lunghi ed ampi viali, possono suscitare fascino e suggestioni sentimentali, colpire l'immaginazione visionaria degli spettatori. È qui che Torino può diventare oggetto, anzi personaggio del cinema, se si scava nella straordinaria ricchezza di forme che essa offre traendone immagini evocative, fantasticherie piene di verità.

Naturalmente le caratteristiche dell'ambiente cittadino sono dovute non solo al suo aspetto architettonico, ma anche al carattere dei suoi abitanti, i quali oggi più che in passato appartengono a varie etnie e culture, a diversi gruppi sociali; ma pare che un amalgama di fondo tra di loro esista tuttora, e che anzi proprio negli ultimi anni, nonostante occasioni di forte incomprendimento, da un lato si sia affermata una generale accettazione delle diversità altrui, dall'altro si sia esteso a vari strati sociali il gusto per stili di vita in cui il piacere, l'allegria, lo svago non sono momenti sporadici. D'altra parte, la proverbiale serietà dei torinesi non ha mai rifiutato per principio il divertimento ed ha apprezzato in ogni caso l'ironia, mentre è sempre stata priva di pessimismo e senso del tragico.

Non sempre i cineasti che hanno lavorato a Torino ed in Piemonte si sono posti il problema di capire la realtà che stava loro di fronte, ed hanno realizzato qui opere che avrebbero potuto girare altrove in modo molto simile; ma talvolta hanno colto alcuni aspetti salienti di questa realtà, assumendoli non solo come elementi scenografici o ambientali, ma come veri e propri motivi poetici, possibili "chiavi di lettura" di tutto il film. Come non ricordare alcune immagini splendidamente evocative e dotate di potere visionario, ma allo stesso tempo profondamente, autenticamente "torinesi"? Si pensi, ad esempio, allo scalone del palazzo che appare ne *La damigella di Bard* di Mario Mattoli, emblema dell'organizzazione classista della società cittadina ottocentesca (al primo piano, il "piano nobile" abitavano le famiglie aristocratiche, a quello superiore i borghesi, nelle soffitte i poveri, i proletari). Memorabile è pure il modo in cui Ferdinando Maria Poggioli in *Addio giovinezza!* rappresentò l'ambiente degli studenti universitari di inizio secolo, girando quasi negli stessi luoghi in cui Camasio e Oxilia avevano vissuto personalmente le vicende che ispirarono la loro commedia.

E ricordiamo ancora: le case di moda, l'ippodromo, i grandi alberghi, il teatro, i luoghi di villeggiatura in montagna frequentati dalla ricca borghesia e dall'aristocrazia decaduta, i locali in riva al Po in cui sostano i piccolo-borghesi in *Contessa di Parma* di Alessandro Blasetti; quasi gli stessi ambienti filtrati dalle suggestioni letterarie pavesiane ne *Le amiche* di Michelangelo Antonioni; e poi le terribili immagini dei bombardamenti nella seconda guerra mondiale, gli scontri armati tra partigiani e nazifascisti, l'entusiasmo della Liberazione, le difficoltà del

dopoguerra, così come ci vengono mostrate da alcuni straordinari documentari e da vari lungometraggi a soggetto, tra i quali è opportuno ricordare *Il bandito* di Alberto Lattuada, *noir* in cui i problemi della ricostruzione sono drammaticamente romanzzati. Le montagne e le risaie del Piemonte appaiono con vivezza e dirompente verità in *Fuga in Francia* di Soldati e *Riso amaro* di De Santis; il mondo del lavoro operaio viene rappresentato in chiave drammatica, grottesca, comica, documentaristica da Calopresti, Scola, Monicelli, Wertmüller, Gobetti.

Tre registi soprattutto sembrano aver dato di Torino una visione non banale, comprendendo i vari aspetti della sua complessa struttura culturale: Dario Argento, Gianni Amelio e Mimmo Calopresti. Quest'ultimo ha vissuto a lungo in città, conosce direttamente sia le condizioni di vita dei giovani e degli intellettuali, sia quelle degli operai (a cui ha dedicato un paio di documentari); Amelio invece ha imparato a conoscere Torino girandovi il suo ultimo film, e in quest'occasione è riuscito a comprendere molte caratteristiche dei rapporti umani e sociali esistenti. Vediamo che la dimensione spaziale in cui si muovono i personaggi di *La seconda volta*, *Preferisco il rumore del mare*, *Così ridevano* corrisponde con assoluta coerenza alla situazione esistenziale in cui essi si trovano: un labirinto in che li imprigiona e li opprime. Locali angusti e claustrofobici, muri, reti metalliche e altre barriere architettoniche risultano ostili verso gli esseri umani, li isolano, li ingabbiano. Gli esterni e gli interni torinesi paiono spesso sorprendenti per intensità e autonomia espressiva, e pur nella sostanziale "verità" della loro presenza sullo schermo essi possiedono qualcosa che va oltre la loro effettiva realtà e al tempo stesso perdono alcune delle loro caratteristiche più importanti, tanto da apparire irreali e fantastici.

Torino viene interpretata in modo fantastico anche da Dario Argento, che qui ha girato quattro film privilegiando le atmosfere misteriose ed inquietanti che strade e case cittadine spesso comunicano all'osservatore attento. Il regista romano ha utilizzato elementi caratteristici di vari stili architettonici, dall'*art déco* delle ville collinari, al barocco del teatro Carignano, dal *liberty* dei balconi di via Peyron, alle atmosfere metafisiche di piazza CLN. Ogni luogo viene reinventato in maniera assolutamente visionaria, senza perdere però la propria autentica realtà "torinese".

La città viene dunque mostrata da questi autori non così come è da un punto di vista superficiale, documentaristico, ma in modo più autentico, più profondamente "vero", attraverso un occhio creativo e visionario. Torino riempie di sé le inquadrature con la propria presenza, ma pare spesso irriconoscibile, profondamente modificata e ricreata, fisicamente assente ed "invisibile": essa esplose nelle sue potenzialità figurative in quanto non-luogo, luogo della mente, luogo dell'interiorità.