

GIANNI RONDOLINO

La nascita del cinema a Torino

A Torino il Cinématographe Lumière giunse relativamente tardi, rispetto ad altre città italiane. Solo il 7 novembre 1896, quasi un anno dopo la prima proiezione pubblica dei fratelli Lumière a Parigi, fu organizzata una serata cinematografica in una sala appositamente attrezzata dell'ex Ospizio di Carità in via Po 33, alla presenza di un pubblico scelto, fra cui lo stesso sindaco di Torino. A organizzarla era stato Vittorio Calcina che, nato a Torino nel 1857 (vi morirà nel 1916), faceva di professione il fotografo e rappresentava per l'Italia la Société Anonyme des Plaques et Papiers Photographiques A. Lumière et Ses Fils.

Introdotti in francese dal professore Louvet-Gay, passarono sullo schermo venti film realizzati dagli operatori di Lumière, che riscossero un notevole successo. Ma più che uno "spettacolo" nel vero senso della parola, fu una serata didattico-scientifica, e l'interesse del pubblico fu rivolto soprattutto alla novità del procedimento tecnico che consentiva la riproduzione della realtà in movimento. Si trattava, in altre parole, di una dotta e piacevole conferenza, in cui l'ultima scoperta nel campo della fotografia – la "fotografia animata" – era illustrata da una serie di esempi particolarmente vivaci e istruttivi: per l'appunto, come altrove, l'arrivo del treno in stazione, i bambini che giocano, la corsa dei ciclisti ecc.

E tuttavia, grazie al successo cultural-mondano della serata, anche a Torino si aprono ben presto le porte a uno sfruttamento commerciale del cinema. Calcina, infatti, organizza nei medesimi locali una serie continua di proiezioni cinematografiche. Il manifesto che le annuncia è accattivante e preciso: in alto, in bella mostra, una grande immagine della sala addobbata, con il palcoscenico, lo schermo illuminato e un folto gruppo di spettatori; ai fianchi le scritte «Cinematografo Lumière» e «Fotografia Animata»; in basso l'indicazione della sede, degli orari e dei prezzi: «Via Po 33. Tutti i giorni, sedute serali dalle ore 20 alle 23. Giovedì e giorni festivi, sedute diurne dalle ore 14 alle 18. Ingresso cent. 50 Militari di bassa forza e ragazzi metà prezzo». Lo spettacolo dura circa venti minuti, ma costa poco; il programma non è molto diverso da quello della serata del 7 novembre, ma tuttavia cambia ogni settimana e va arricchendosi nel corso dei mesi seguenti, per tutto il periodo in cui dura la programmazione della sala di Via Po, che sarà chiusa nella primavera del 1897.

Oltre ai film realizzati da Lumière, vengono proiettati anche brevi documentari girati dallo stesso Calcina, il quale, da buon fotografo e accorto "industriale" cinematografico, comincia in quei mesi a riprendere "scene dal vero". Un certo numero di film li realizza per conto della Casa Lumière di cui è rappresentante esclusivo, altri per conto proprio. E realizza soprattutto i documentari "ufficiali" sulla famiglia reale, divenendone anzi il fotografo ufficiale. Il 20 novembre 1896 gira a Monza *Le LL. MM. il Re e la Regina (al R. Castello di Monza)* – film conosciuto anche col titolo *S.M. il Re Umberto e S.M. la Regina Margherita a Monza* –; poco dopo gira *Uscita del Corteo Reale (dal Quirinale - Roma)* e *Dimostrazione popolare alle LL. AA. i Principi Sposi (al Pantheon - Roma)*, altri due documentari, questa volta su Vittorio Emanuele ed Elena di Montenegro, che si sposarono il 3 dicembre di quell'anno.

Chiusa la sala di Via Po, l'infaticabile Calcina, sempre insieme all'amico Pasquarelli, suo socio d'affari, trasferisce gli spettacoli alla birreria Sala di Via Garibaldi 10, spettacoli che continueranno sino alla metà di giugno, per interrompersi nei mesi estivi. Ormai il cinema fa parte degli intrattenimenti torinesi di fine secolo. Se ne parla, si va con la famiglia o con gli amici, se ne discute al caffè, se ne scrive anche, a volte, sui giornali. Ed entra nel giro, tuttora chiuso e diffidente, della cultura ufficiale. Ad esempio il Teatro Carignano ne annuncia gli spettacoli nel cartellone della nuova stagione teatrale: dal 5 al 24 novembre 1897 vi saranno, nel grande tempio torinese della prosa, regolari proiezioni cinematografiche.

Insomma, anche a Torino, come nelle altre principali città italiane, l'invenzione dei fratelli Lumière si va diffondendo a macchia d'olio, attirando un pubblico sempre più vario e numeroso. Ma, a differenza della maggior parte di quelle città – se si escludono Roma e Milano e qualche centro minore, in cui nel primo decennio del Novecento nascono le prime case di produzione – a Torino, dopo il primo entusiasmo per i brevi film dei Lumière, di Calcina e di altri, che si rinnova di anno in anno sino al nuovo secolo, si comincia a pensare seriamente di "fare del cinema" in proprio: dar vita a una produzione regolare di film, superare la fase iniziale della curiosità e dell'entusiasmo per le immagini semoventi e avviarsi sulla via maestra intrapresa dai Lumière e soprattutto da Charles Pathé, che può essere considerato, a buon diritto, il primo vero produttore cinematografico.

Ci vuole naturalmente un certo spirito d'avventura, coraggio imprenditoriale, curiosità: doti che possiede Arturo Ambrosio, il quale, nel volgere di pochi anni, si affermerà (come in Francia il citato Pathé) come il primo autentico produttore cinematografico. E se altri italiani, prima di lui o contemporaneamente a lui, avevano imboccato la nuova strada del cinema che partiva da Parigi e stava ormai giungendo in ogni angolo d'Europa e poi del mondo, acquistando macchine da presa, fabbricandosele, riprendendo la realtà in movimento e restituendola sullo schermo davanti a un pubblico estatico e incuriosito, fu certamente Ambrosio a fare del cinematografo la sua ragione di vita, a comprenderne appieno le possibilità commerciali, a intuirne gli sviluppi successivi. Nato a Torino nel 1870, morirà nel 1960. Rimasto orfano, si diploma in ragioneria e studia anche il violino. Impiegatosi in una ditta di tessuti, si licenzia per seguire la sua vera grande passione, la fotografia. Apre un laboratorio fotografico, uno studio di posa, un negozio di fotografia in via Roma 2, nel centro della città, e costruisce un proprio apparecchio, l'"Ambrosio". Con l'inizio del nuovo secolo è un uomo affermato e conosciuto, frequenta la migliore società e, per il tramite del suo operatore Giovanni Vitrotti, diventa (dopo Calcina) il fotografo ufficiale della famiglia reale (la regina Margherita, come si sa, era appassionata di fotografia). Di qui il passaggio dalla fotografia al cinematografo, o meglio l'allargamento del campo d'azione, dalla riproduzione statica a quella dinamica della realtà. Di qui le prime riprese cinematografiche nel 1904 e poi la costruzione del primo teatro di posa. Non solo: quando la sua attività di produttore di film comincia a dare i primi frutti, acquista e gestisce una propria sala cinematografica.

Insomma, ancora artigianalmente, forse senza un vero e proprio piano di sviluppo organico, ma già con una visione globale del problema, con un'intuizione che avrebbe costituito la base di ogni futuro investimento tecnico e finanziario, Ambrosio stava realizzando quel modello produttivo che, per almeno un decennio, avrebbe consentito alla cinematografia torinese di affermarsi in campo nazionale e internazionale. Il modello, cioè, di un ciclo concluso di lavorazione e di sfruttamento commerciale del prodotto: la progettazione, la realizzazione, la distribuzione, l'esercizio. In ogni fase di questo ciclo produttivo occorre competenza che Ambrosio andò cercando attorno a sé. Furono pertanto scritturati attori, registi, operatori, soggettisti, scenografi; si formarono, in altre parole, le prime troupe cinematografiche, che sarebbero state per molti anni la struttura portante di una casa cinematografica sempre più solida e attiva. E si formava anche una coscienza professionale che avrebbe dato linfa a quel cinema torinese che a cavallo degli anni Dieci si sarebbe affermato non solo in Italia, ma in tutto il mondo; un cinema che, anzi, per certi aspetti o, se si vuole, in funzione paradigmatica, poteva essere definito "il cinema muto italiano per eccellenza".

Seguendo il cammino intrapreso da Ambrosio, altri si diedero alla produzione cinematografica, attratti in pari misura dal facile guadagno, dalle avventure galanti, da un mondo affascinante che contrastava con il lavoro quotidiano in fabbrica e in ufficio. Se Ambrosio, con l'aiuto del grande fotografo-operatore Roberto Omegna (nato nel 1876), comincia a produrre documentari di più ampio respiro, e poi, via via, brevi film drammatici, comici, avventurosi, spesso con la collaborazione del citato Giovanni Vitrotti, gli altri seguono il suo esempio e, nel volgere di pochi anni, danno vita a una produzione continuativa e sempre più curata tecnicamente. Nel 1906 Ambrosio fonda la sua casa produttrice, che l'anno dopo diventa l'Anonima Ambrosio, con un capitale sociale di 700.000 lire, una cifra piuttosto cospicua per quei tempi. Nello stesso 1907 Camillo Ottolenghi fonda la propria Casa, a cui darà successivamente il nome di Aquila Film; mentre Carlo Rossi e Guglielmo Remmert creano la Rossi & C., in seguito Sciamengo e Pastrone, con l'apporto dell'ingegner Sciamengo (genero di Remmert) e di Giovanni Pastrone (1883-1959), e quindi l'Itala Film, che diventerà una delle case cinematografiche torinesi più importanti del tempo, se non la più importante. A queste se ne aggiungeranno, fra il 1907 e il 1915 (anno dell'entrata in guerra dell'Italia), più di dieci, raggiungendo il numero di circa trenta entro il 1920 (anche se non poche spariranno presto o produrranno un solo film). Tra le maggiori, oltre all'Ambrosio, l'Itala e l'Aquila, bisogna segnalare almeno la Pasquali & Tempo, divenuta il 1° luglio 1910 Pasquali & C., fondata da Ernesto Maria Pasquali, commediografo e giornalista, già soggettista dell'Ambrosio prima di Arrigo Frusta (al secolo Augusto Ferraris), che all'Ambrosio divenne una delle figure di maggior spicco, l'artefice di alcuni dei maggiori successi della Casa. E va segnalata anche la Savoia Films, creata nel 1911, con intenti artistici e culturali alquanto ambiziosi, dal pittore Piero Antonio Gariazzo, il quale nel 1919 pubblicherà un libro prezioso, *Il teatro muto*, in cui si traccia una prima teoria del cinema come arte essenzialmente mimica. Attorno agli anni Dieci Torino è insomma una città in cui il cinema ha posto le sue radici.

Non solo, ma accanto alle case di produzione nascono le sale cinematografiche, sempre più numerose e sparse in ogni quartiere della città; e le stesse sale diventano il luogo di ritrovo di una società che, a poco a poco, abbandona i caffè e i teatri per scoprire il nuovo fascino delle immagini semoventi. Le quali, lasciato lo stretto ambito del documentario e del breve film comico, si muovono ormai nel più vasto campo del film di medio e lungometraggio: dai drammi passionali a quelli storici e mitologici, dalle avventure esotiche alle commedie di costume. È un repertorio di situazioni, ambienti, personaggi, storie a cui attingono soggettisti, sceneggiatori, registi, attori e operatori: un repertorio che abbraccia la storia patria e le letterature d'ogni Paese, la cronaca mondiale, le favole infantili, i casi giudiziari. Sulle rive del Po, nei teatri di posa, in collina e nella pianura circostante si girano quotidianamente film su film, che trovano poi, sugli schermi cittadini e nazionali, spesso anche internazionali, il loro pubblico entusiasta.

Nascono anche le prime riviste cinematografiche, i giornali di categoria, la pubblicistica più o meno pubblicitaria. E la stampa si occupa non saltuariamente di cinema. Nel 1907, il 18 maggio, compare sul quotidiano "La Stampa" un articolo dello scrittore Giovanni Papini intitolato La filosofia del cinematografo, in cui si può leggere: «I cinematografi, colla loro petulanza luminosa, coi loro grandi manifesti tricolori, e quotidianamente rinnovati, colle rauche romanze dei loro fonografi, gli stanchi appelli delle loro orchestre, i richiami stridenti dei loro boys rosso vestiti, invadono le vie principali, scacciano i caffè, si insediano dove già erano gli halls di un restaurant o le sale di un biliardo, si associano ai bars, illuminano ad un tratto con la sfacciataggine delle lampade ad arco le misteriose piazze vecchie, e minacciano a poco a poco di spodestare i teatri, come le tramvie hanno spodestato le vetture pubbliche, come i giornali hanno spodestato i libri, e i bars hanno spodestato i caffè». Qualche anno dopo, in occasione dell'apertura durante le feste natalizie del 1913 del nuovo Cinema Ambrosio – il miglior cinema della città, che si aggiungeva ai circa settanta che allora esistevano a Torino –, si poteva leggere sul periodico "Vita cinematografica": «Nelle ore pomeridiane avanti al Cinema Ambrosio, ove si susseguono interessanti films, quanto di migliore conti l'applaudita produzione italiana, si vedono sempre lunghe teorie di automobili e di carrozze, il che dimostra il grande favore incontrato da questo nuovo Cinematografo fra il nostro pubblico più scelto. Entrate grandiose, rischiarate da grandi lampade ad arco, immettono nelle sale di attesa, ove si ha una scelta orchestra di Tzigani, che con musica graziosa interessa vivamente il pubblico. Le sale di attesa dei vari posti sono larghe e spaziose ed artisticamente decorate con stucchi e con statue. Da una galleria, che ha della veranda e della serra, perché ornata di belle ed alte piante, il pubblico passa nella sala di proiezioni, e mi piace qui ricordare i nuovi mezzi di luce adottati, affinché lo spettatore possa comodamente prendere posto».

Sullo sfondo di questa Torino “cinematografica”, vera capitale del cinema italiano di quegli anni – per molti versi più di Roma, dove fioriva un’industria non trascurabile, e certamente più di Milano, di Napoli o di altre città –, i produttori si davano da fare per migliorare sempre più la produzione, per dare al pubblico spettacoli sempre più allettanti, grandiosi, magniloquenti, spesso affascinanti. Nel 1911, all’Esposizione Internazionale che si tenne a Torino nel parco del Valentino e lungo le sponde del Po, non poteva mancare il cinematografo, strumento ormai diffusissimo di conoscenza e di divulgazione, d’intrattenimento e di spettacolo, d’arte e di cultura (almeno nella prospettiva di una larga diffusione popolare): mezzo tecnico-artistico che si andava affermando ovunque assumendo poco alla volta la funzione simbolica di “arte del ventesimo secolo”. E il cinema, se non dominò il campo delle varie manifestazioni che furono organizzate dentro e fuori dei confini dell’Esposizione, certamente fu presente in maniera massiccia e attirò l’attenzione del pubblico, focalizzando anzi, per certi aspetti, l’interesse della stampa. Parecchi padiglioni nazionali avevano una propria sala cinematografica in cui proiettavano film e documentari; ma un intero padiglione era dedicato esclusivamente al cinematografo: e in questo padiglione passarono, per tutti i mesi che durò l’Esposizione, film d’ogni Paese, un vero e proprio primo festival internazionale del cinema, con tanto di giuria e di premi.

Alla Casa Ambrosio andò il primo premio per la categoria “artistica” con il film *Nozze d’oro* di Luigi Maggi, su soggetto di Arrigo Frusta, d’argomento risorgimentale; sempre all’Ambrosio, per la categoria “scientifica” andò il primo premio per il documentario *La vita delle farfalle*, realizzato da Roberto Omegna con la collaborazione del poeta Guido Gozzano. Altri premi furono assegnati a film della Cines e della Milano Films. D’altronde Arturo Ambrosio aveva intensificato e diversificato la sua produzione, portandola a un alto livello tecnico-artistico. Già nel 1908 aveva preso contatti con Gabriele D’Annunzio per la riduzione cinematografica di alcuni suoi testi, e tra il 1911 e il 1912 produsse sei film tratti rispettivamente da *La fiaccola sotto il moggio*, *Sogno di un tramonto d’autunno*, *L’innocente*, *La Gioconda*, *La figlia di Jorio*, *La nave*. Nel 1913 fu la volta dei *Promessi sposi* dal romanzo di Manzoni, ridotto da Frusta e diretto da Eleuterio Rodolfi; della *Lampada della nonna* di Maggi, che Lucio D’Ambra definì «una specie di delicato e romantico gozzanismo cinematografico»; soprattutto degli *Ultimi giorni di Pompei*, dal romanzo di Lytton Bulwer, ridotto da Frusta, diretto da Mario Caserini e fotografato da Vitrotti, uno di quei grandi film storici che furono una delle specialità del cinema italiano muto, non solo torinese (basti pensare ai film romani di Enrico Guazzoni). Ma molti altri film dell’Ambrosio andrebbero citati, non foss’altro per il successo che ebbero in Italia e all’estero e per la varietà dei soggetti, degli stili, dei risultati artistici.

In quello stesso 1913 ci fu un altro film tratto dagli *Ultimi giorni di Pompei*, in diretta concorrenza con quello dell’Ambrosio. Fu prodotto dalla Pasquali, diretto da Enrico Vidali, interpretato da alcuni attori abbastanza noti. Una concorrenza che portò in tribunale le due Case, invero senza conseguenze penali, e dimostrò quanto fosse spregiudicata, senza quartiere, affannosa, la lotta per la conquista del pubblico cinematografico.

Sempre nel 1913 ci fu il successo strepitoso di *Ma l'amor mio non muore*, prodotto dalla Gloria Films, diretto da Mario Caserini, interpretato da Mario Bonnard e Lyda Borelli, due dei più famosi divi del tempo. Un film che segnò uno dei punti più alti del divismo italiano, in cui gli atteggiamenti della Borelli – da cui nacque il termine “borellismo” – e quelli di Bonnard si integravano in una sorta di paradigma della “passione cinematografica”, tanto affascinante e conturbante quanto foriera di sviluppi ulteriori, quasi modello per il divismo italiano e straniero degli anni seguenti.

Ed è ancora nel 1913 che Giovanni Pastrone, certamente l'autore più importante dell'intero cinema muto italiano nella sua duplice veste di produttore e regista, diede inizio alle riprese di *Cabiria*, il film storico in cui fu coinvolto, per le didascalie magniloquenti, Gabriele D'Annunzio. L'opera, che uscì nel 1914 ottenendo un successo di pubblico e di critica straordinario, superiore a quello di tutti i film storici italiani precedenti e successivi, è ampia, sontuosa e articolata (circa tre ore di proiezione!). Pastrone riesce a dare alla materia narrativa e drammatica una coesione esemplare, a costruire ambienti reali, a tratteggiare personaggi prospettici, a conferire allo spettacolo – che c'è e affascina per la grandiosità della messinscena – uno spessore drammaturgico raro per quei tempi. È come se i modelli del cinema storico, alquanto ripetitivi e rigidi, fossero d'un colpo ribaltati nella nuova dimensione di un film che non si accontenta di seguire la strada battuta, ma vuole al tempo stesso stupire lo spettatore, coinvolgerlo, portarlo a un alto grado di attenzione e partecipazione emotiva: in altre parole, vuole fare dello schermo cinematografico il luogo di una nuova forma di dramma, molto lontano dal palcoscenico e dalla letteratura, tutto interno a un uso della macchina da presa e del montaggio libero dai condizionamenti del cinema delle origini.

In questo senso Pastrone, che produsse moltissimi film sino e oltre il 1920 e ne diresse un certo numero (fra cui il poetico *Il fuoco* del 1915 e il bellissimo *Tigre reale* del 1916, dal romanzo di Giovanni Verga), può essere considerato emblematicamente il simbolo stesso del cinema muto torinese: per la serietà con cui intraprese la carriera di produttore, per l'ingegno che vi profuse e le continue innovazioni tecniche che vi introdusse, per una certa genialità, una certa fantasia, e quella volontà di ben fare che furono le caratteristiche salienti della migliore produzione cinematografica torinese (e italiana). Il decennio che segna la sua massima affermazione – da *La caduta di Troia* del 1910 a *Hedda Gabler* del 1920 – è anche il decennio che segna l'affermazione, e poi il declino, del cinema a Torino. Prima di allora si dovrebbe parlare di tentativi coraggiosi, di scommesse vincenti, di prove riuscite, di qualche film di maggior peso, ma sostanzialmente di un cinema ancora in fasce; dopo, di una produzione dispersiva e spettacolarmente inerte, ripetitiva, stanca, che a poco a poco è andata perdendo il favore del pubblico. Nel mezzo, cioè appunto fra il 1910 e il 1920 (all'incirca), si colloca la grande stagione del cinema torinese, che si impose proprio per l'eccellenza e l'abbondanza dei prodotti, per la varietà dei generi e degli stili, per la ricchezza delle proposte filmiche. Una produzione che ancora oggi – vedendo i non molti film conservati, fra i moltissimi realizzati – ci può stupire e far riflettere, se confrontata con la

maggior parte dei film coevi, italiani e stranieri. Nel senso che in essa confluiscono i diversi caratteri non soltanto della cinematografia italiana, ma anche e soprattutto della società, del costume, della cultura, della moda, della mentalità di una nazione che stava attraversando un periodo solo apparentemente tranquillo, statico, uniforme; e che invece covava al suo interno i fermenti di una trasformazione che si sarebbe manifestata qualche anno più tardi, dopo la fine della Prima guerra mondiale, con l'avvento del fascismo.

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