



Politecnico di Torino

Corso di Laurea Magistrale in Architettura
A. a. 2022/2023
Sessione di Laurea: Febbraio 2023

Città proiettata **La percezione di Torino attraverso i suoi immaginari cinematografici**

Relatrici:

Cristina Colet - relatrice
Tatiana Mazali - corelatrice

Candidata:

Fabiana Francesca Antonioli

*“Un paese ci vuole,
non fosse che per il gusto di andarsene via”.*
Cesare Pavese, *La luna e i falò*

- Indice generale:

- Premessa introduttiva	pag. 4
- Metodologia della ricerca	pag. 7
- CAPITOLO 1: La percezione dell'architettura e della città	pag. 9
1.1 La percezione della città moderna	pag. 10
1.2 La percezione dell'architettura in Italia	pag. 13
- CAPITOLO 2: La percezione dell'architettura nei film	pag. 16
2.1 Rapporto tra cinema e architettura	pag. 16
2.2 Il senso dei luoghi	pag. 20
2.3 L'architettura nel film come attore	pag. 23
2.4 L'architettura nel film come emozione	pag. 25
2.5 L'architettura nel film come memoria	pag. 26
2.6 Lo studio critico delle relazioni tra architettura italiana e cinema	pag. 27
2.7 La percezione dell'architettura moderna nella cinematografia italiana	pag. 29
- CAPITOLO 3: La percezione della città nei film, tra generi ed epoche storiche	pag. 31
3.1 Introduzione	pag. 31
3.2 Il carattere cinematografico della città. La diva metropoli	pag. 31
3.3 Urbs vs. Polis	pag. 33
3.4 Città come attore, reale o immaginario	pag. 34
3.5 Le rappresentazioni della città nei generi filmici	pag. 35
- CAPITOLO 4: Torino e il suo cinema	pag. 55
4.1 Il periodo muto: le prime produzioni cinematografiche	pag. 55

4.2 L'epoca degli Studi FERT e l'avvento del sonoro	pag. 57
4.3 Il Neorealismo	pag. 60
4.4 I film degli anni sessanta e settanta. Tra giallo e nero	pag. 61
4.5 I film degli anni ottanta e novanta	pag. 63
4.6 Il cinema dagli anni duemila: nuove visioni della città	pag. 64
- CAPITOLO 5: Torino nei film: lo spazio visivo e la rappresentazione cinematografica della città	
5.1 Introduzione. "Che cosa c'è a Torino?"	pag. 69
5.2 Lo sguardo sulla città	pag. 73
5.2.1 Luoghi ricorrenti e luoghi assenti	pag. 73
5.2.2 L'ufficio postale in due film torinesi	pag. 77
5.2.3 I portici	pag. 78
5.2.4 I monumenti	pag. 80
5.2.5 Il mercato di Porta Palazzo	pag. 82
5.2.6 Torino verde: i parchi e i fiumi	pag. 83
5.2.7 Approfondimento: la visione dei luoghi torinesi di Michelangelo Antonioni	pag. 85
5.2.8 Torino in costume nella città d'epoca	pag. 86
5.2.9 Torino a nudo: le periferie	pag. 88
5.2.10 Torino della fabbrica e degli immigrati	pag. 91
5.2.11 Torino violenta: le strade, il carcere, lo stadio	pag. 96
5.2.12 Torino magica e horror	pag. 99
5.2.13 Approfondimento: Torino d'Argento	pag.101
5.2.14 Approfondimento: La Mole e un museo	pag.103
5.2.15 Torino alienante: i non-luoghi	pag.105
5.2.16 Torino delle emozioni	pag.107
- CAPITOLO 6: Approfondimento. La Torino che sarà.	
<u>Tra Impostor cities cinematografiche e Frankeinstein cities urbanistiche.</u>	
6.1 Introduzione	pag.110
6.2 Esempi torinesi di fake-city	pag.111
6.3 Impostor e fake-cities cinematografiche	pag.112
6.4 Città generica e urbanistica decomposta	pag.116
6.5 Da Bollywood a Pif: Torino città globale	pag.117
- Conclusioni	pag.121
- Bibliografia	pag.126
- Volumi	pag.126

- Articoli di riviste	pag.130
- Interviste raccolte, tesi consultate	pag.131
- Sitografia	pag.132

- Filmografia	pag. 133
---------------	----------

Allegato 1: Elenco dei circa 370 film girati a Torino.

Allegato 2: Interviste a location manager

Allegato 3: montaggi video dal titolo **“City Carpet: viaggio nel senso dei luoghi di Torino”** e contributi esterni; disponibili sul sito web all’indirizzo: <https://www.citycarpet.it/>

- Ringraziamenti	pag.133
------------------	---------

- Premessa introduttiva

L'idea di questa ricerca ha origine nel desiderio di connettere due ambiti di lavoro e interesse che hanno accompagnato la mia vita: studi di architettura e professione in ambito video. Professione iniziata senza concludere i primi e interrotta solo dalla pandemia, opportunità unica per riprendere e chiudere il percorso universitario. Congiunzione tra i due ambiti, fu negli anni novanta la frequentazione del Corso di strumenti e tecniche di comunicazione visiva della facoltà di Architettura di Torino, che mi permise di avvicinarmi a quella che divenne una professione e mi fornì le basi per affrontare, tanti anni dopo, questo lavoro¹.

La presente tesi, di tipo teorico, vuole offrire una riflessione sul tema della percezione dell'architettura e della città al cinema, come chiave di ricerca e filtro di visione della città di Torino.

La ricerca ha analizzato le location cinematografiche esterne nel contesto urbano torinese, indagando il modo di rappresentare e comunicare la visione di Torino attraverso la produzione cinematografica e di come tale rappresentazione si è modificata nel tempo, a partire dai luoghi in cui sono state ambientate le storie narrate. E' un tentativo, del tutto parziale dato il tema vasto ed in continua evoluzione, di realizzare una mappa percettiva dell'immaginario urbano e dell'identità di Torino, una sorta di quadro della condizione della città secondo il cinema, partendo dall'ipotesi che esso costituisca una sorta di evidenza pratica per la comprensione dello spazio urbano.

La tesi approfondisce la funzione del paesaggio urbano filmico per definire la percezione che della città i film hanno generato nei decenni, come possibile origine dei modi di intendere la città. Può rappresentare un viaggio nel senso dei luoghi, nel loro "genius loci filmico", una lettura dei segni della città e di come essa ci parli attraverso (tra gli altri) il linguaggio dei film. Nella convinzione che il cinema sia stato forse il testimone più attento dello spazio urbano, nonché la forma d'arte più convincente nell'influenzare la percezione che abbiamo di esso. E lo spazio urbano è un luogo di espressione, del modo in cui la società rappresenta se stessa.

Questa analisi non ha la pretesa di tracciare mappe o di disegnare carte esaustive, ma l'obiettivo, forse ambizioso, di districare qualche filo nella matassa teorica, emozionale e toponomastica che lega il cinema torinese ai suoi luoghi, quelli in cui il cinema si fa e non quelli in cui si vede.

Lo studio ha avuto inizio con la raccolta e visione di oltre 370 film e la realizzazione delle relative schede in cui sono state raccolte le location identificate per ognuno di essi (Allegato 1); ciò ha costituito una indispensabile base su cui elaborare il lavoro di analisi che ha reso i luoghi di ripresa come chiavi di lettura del rapporto tra il cinema e Torino. Tali dati possono rappresentare anche una fonte di informazioni di supporto alla ricerca storica del territorio, contribuendo alla comprensione dell'identità urbana, della sua architettura e urbanistica, attraverso la creazione di "paesaggi" storici

¹ A partire da quel periodo, la comunicazione visiva dell'architettura e l'interesse degli architetti per il cinema conobbero una maggiore diffusione in molti atenei italiani, divenendo naturale terreno di studio e riflessione nelle

del cinema; inoltre, possono supportare l'analisi e lo sviluppo dell'economia culturale del cosiddetto "cineturismo".

Lo studio si è articolato, come i capitoli della tesi, in una indagine "a zoom" che ha approfondito il tema dalla grande scala al dettaglio: dall'urbanistica, alla città, alla singola opera architettonica e filmica; ed è completato da una analisi conclusiva sulla tendenza, ravvisata in particolar modo negli anni più recenti (ma con interessanti raffronti nelle epoche passate), in cui Torino appare più frequentemente utilizzata come set ma senza essere riconoscibile, come una sorta di "Impostor city" (secondo la definizione data alla Biennale di Architettura di Venezia 2021 dai curatori del padiglione Canada alle città canadesi, così spesso oggetto di "transfer" filmico con quelle statunitensi); Impostor city è un inganno urbano, oggi paragonabile ad una città fluida e indefinita, parte di una visione di città globale che risulta priva di connessione a una realtà identitaria concreta. Il tema è approfondito e confrontato secondo i più recenti studi urbanistici dell'architetto e teorico olandese Rem Koolhaas.

Nella cinematografia italiana attuale sembrano prediligersi le storie stanziali, rispetto a narrazioni che comprendano più ambientazioni geografiche nello stesso film (come ad esempio fu, in un vero "road-movie" con tappa a Torino: *Stanno tutti bene*, di Giuseppe Tornatore, 1990), in cui il viaggio è occasione per indagare al tempo stesso l'identità dei personaggi e l'anima di un luogo. Quanto questo sia stato indotto dai costi produttivi e favorito dalle attività di Film Commission locali (la cui finalità è la promozione del territorio attraverso i film in esso girati) può offrire alcuni spunti di riflessione, in relazione soprattutto al cosiddetto "cineturismo" (termine coniato da Michelangelo Messina nel 2003) forma di promozione della città e occasione di indotto per il territorio, che in altre nazioni europee muove cifre ingenti da tempo, ma nel nostro Paese (che pur ha ospitato uno dei primi casi di turismo cinematografico, nella Brescello di Gino Cervi e Fernandel) appare ancora non strutturato e quindi una possibilità economica fino ad ora in parte mancata²; aspetto questo che, per Torino col suo celebre Museo del Cinema, diviene particolarmente significativo³.

Nel 2000, un piano strategico di rilancio della città aveva tra gli obiettivi quello di individuare Torino come "Città del Cinema"; mentre scrivo, nove produzioni sono contemporaneamente attive in città, dati impensabili solo fino a poco tempo prima⁴. Inoltre la Film Commission Torino Piemonte (FCTP) è

² Su questo dato è utile confrontare quanto riportato da Maria Luisa Fagiani in *Città, cinema, società. Immaginari urbani negli USA e in Italia*, Milano, Franco Angeli, 2008; in occasione del BIT 2006, dove è stata presentata a Milano la prima Borsa Internazionale del Cine-Turismo, è stato diffuso il significativo dato secondo il quale il 70% dei turisti stranieri ha dichiarato di essere stato stimolato a visitare l'Italia dopo la visione di un film in essa girato.

³ Il concetto di cineturismo è molto ampio e riguarda tutte le forme di turismo che si legano in qualche modo al cinema e che dunque includono, ad esempio, anche la scelta di andare a visitare un museo come quello del Cinema di Torino o frequentare i suoi festival cinematografici; per approfondire l'argomento, cfr. Marco Cucco, "Attrante e ingovernabile" in: "8 1/2", bimestrale, n.38, 2018. Inoltre, sullo scarso sviluppo del turismo cinematografico in Piemonte, cfr. Franco Prono, *Torino e Piemonte. Forme e pratiche cinematografiche*, in: "Quaderni del CSCI - Rivista annuale del cinema italiano", n.6, 2010, pag.52.

⁴ Secondo i dati forniti da Film Commission Torino Piemonte e Federalberghi Torino, da inizio 2022 sono più di trenta le produzioni che hanno utilizzato i luoghi del capoluogo piemontese per le proprie riprese. L'indotto generato dal solo film *Fast X*, decimo episodio della serie *Fast & Furious*, è stato pari a 1.109.000 euro. (fonte: <https://www.cnapiemonte.it/blog/turismo-cinematografico-indotto-per-3-milioni-a-torino/>). Secondo la

stata considerata nel 2008, insieme a quella di Philadelphia (Greater Philadelphia Film Office, USA), il caso più interessante tra le Film Commission analizzate, attraverso cui si è ricollocata e molto bene l'immagine torinese all'interno di un nuovo contesto post-industriale⁵. Secondo il testo citato, la strategia della FCTP sembra quella di proporre una immagine nuova della città, distante da quella tradizionale: è una Torino multietnica e nuovamente "città del cinema", non più "città-fabbrica" come per tutto il Novecento.

La città, ora preparata ad offrire ospitalità alle produzioni, potrebbe divenire in grado anche di ospitare un numero maggiore di cineturisti, che all'estero hanno già ricevuto attenzioni commerciali⁶. Iniziative in questo settore aprirebbero nuove possibilità di business, conservando e valorizzando allo stesso tempo il territorio, anche sotto un aspetto architettonico meno noto e decentrato⁷.

Dalle analisi presentate, potrebbero scaturire fonti di ricerca per la realizzazione di strumenti quali piattaforme di podcasting per la geolocalizzazione e fruizione in loco di luoghi e storie del cinema, o per la riscoperta/creazione di "genius loci cinematografici" (i quali, è importante ricordarlo, non si limitano ai centri storici e ai luoghi già noti di una città, ma possono riservare inaspettate sorprese nelle sue periferie e zone invisibili, ri-scoperte da registi e location manager). O ancora schede che, secondo Michelangelo Messina⁸, vengono ritenute indispensabili per una mappatura completa che avvalori progetti statali strutturati e distribuiti sui territori, destinati a supportare chi si muove seguendo le proprie emozioni filmiche, attraverso tour guidati e "movie-maps". I film, del resto, sono sempre stati ottimi mezzi di pubblicizzazione di prodotti di ogni tipo, comprese oggi le nuove idee di città.

Questa ricerca non avrebbe avuto inizio senza la preziosa collaborazione creativa con Giorgio Scianca, architetto torinese, scrittore e amico, il quale ha messo a disposizione un database di oltre 350 film girati a Torino, archivio che grazie a questa tesi ha potuto essere ampliato ed approfondito e che mira a divenire un testo ed un sito web di futura pubblicazione.

- Metodologia della ricerca

testimonianza di Enrico De Lotto, in: Allegato 2: *"A Torino inizia ad accadere di quasi accavallarsi sugli stessi luoghi con diverse troupes; poco tempo fa è accaduto in una piazza del centro torinese, dove ci si è alternati in tre troupes, dandosi il cambio per una decina di giorni. O è accaduto che, nella stessa location in pieno centro e nello stesso giorno di novembre scorso, eravamo tre produzioni, una la mattina, una il pomeriggio, una la sera"*.

⁵ Cfr. Ezio Marra, "Introduzione: Emozioni urbane", in: Maria Luisa Fagiani, *Città, cinema, società. Immaginarci urbani negli USA e in Italia*, Milano, Franco Angeli, 2008, pag.10; ed il capitolo "IV Locations", 12.1, dello stesso volume.

⁶ Per approfondire questi argomenti ed in particolare il "movie-induced tourism", cfr: Maria Luisa Fagiani, *Città, cinema, società. Immaginarci urbani negli USA e in Italia*, Milano, Franco Angeli, 2008.

⁷ Secondo Elisabetta Andreis, il castello di Agliè (in prov. di Torino), location della fiction *Elisa di Rivombrosa*, da 3.000 visitatori/mese è passato a 90.000 dopo la messa in onda in tv, nel 2003 (in: "8 1/2", n.5, 2013, pag.8).

⁸ Michelangelo Messina, *Parola d'inventore*, in: "8 1/2", bimestrale, n.38,2018.

Procedendo nella ricerca e nell'analisi del presente lavoro, sono emersi alcuni temi generali presenti in misura e con modalità differenti in ognuno dei capitoli sviluppati.

Questi temi possono essere rappresentati da quattro parole chiave che corrispondono agli argomenti principali dei sei capitoli del testo: percezione, architettura, città, film.

Come in ogni ricerca l'analisi di questi temi generali è stata supportata dalla lettura di molti testi di natura varia ed eterogenea, ma soprattutto dalla visione delle pellicole.

I testi di storici, di critici cinematografici, di studiosi di scienze sociali e urbanistiche, di tecnici, di architetti, sono stati selezionati sulla base della domanda iniziale: quale è la percezione della città di Torino al cinema e che impressione viene lasciata sullo spettatore. La eterogeneità delle fonti ha forse ridotto la portata accademica di questo lavoro ma ha reso possibile incontri felici, riflessioni inattese e, soprattutto, il proposito di proseguire la ricerca.

Alcuni di questi testi e film sono serviti letteralmente da filo conduttore per la stesura dei capitoli e possono perciò anche essere considerati il punto di osservazione da cui sono stati guardati gli argomenti generali, altrimenti enormemente vasti per essere compresi all'interno dei limiti di questo elaborato. Per essi, sono state riportate in nota a fondo pagina le fonti e, lungo il testo, si sono utilizzate recensioni, articoli e commenti utili nel definire quale percezione della città quello specifico film ha rappresentato e perchè.

La tesi è articolata in diverse parti, che sono state realizzate dopo aver visionato e schedato la cinematografia torinese, secondo le regole indicate nell'Allegato 1.

La prima parte è dedicata a definire ed approfondire il concetto di percezione dell'architettura e della città, in particolar modo nel nostro paese. La parte successiva elabora la relazione tra cinema e architettura, definendo le modalità con cui si percepisce quest'ultima nei film e quale ruolo essa svolge nella narrazione cinematografica.

La terza parte analizza la storia del modo con cui la città è stata ripresa ed interpretata dalla cinematografia, dagli esordi del muto ad oggi; e di come essa, nelle diverse epoche, è stata mostrata dal cinema.

La quarta parte approfondisce il rapporto tra Torino ed il cinema, a partire da come il cinema è nato e si è sviluppato in città, giungendo ad interpretare (attraverso alcuni generi di maggiore diffusione) i ruoli che essa ha svolto ed i luoghi che si sono maggiormente prestati ad essere co-protagonisti delle vicende, con ricorrenti presenze; infine, i loro confronti con tipici "topos" torinesi.

Infine, alcuni approfondimenti. Si è svolta una ricerca dei luoghi maggiormente frequentati dalla macchina da presa (e di alcuni di quelli considerati poco presenti tra i set torinesi) per poi raccogliervi dove possibile per generi e confrontarli nei film in cui appaiono.

E' stato sviluppato inoltre un case-study, definito "Impostor cities", che si è proposto di definire una percezione urbana nel cinema propria dei nostri anni e che a Torino ha avuto alcuni recenti spunti esemplificativi.

A corredo della tesi, sono stati allegati l'elenco, nei film realizzati a Torino, delle ambientazioni esterne in luoghi della città (Allegato 1); le trascrizioni di alcune interviste realizzate a location manager

(Allegato 2) ed un sito web che raccoglie alcuni montaggi video di location, realizzati per analogia architettonica e topografica, oltre a materiali utili per rendere visivamente manifesti alcuni concetti sviluppati nella ricerca (<https://www.citycarpet.it>).

- CAP.1 - La percezione dell'architettura e della città

La percezione è la capacità con la quale le persone riescono ad orientarsi e comprendere un determinato luogo; è la conoscenza che si ha del mondo esterno tramite i nostri organi di senso, di cui la visione è uno degli elementi più importanti, per la nostra specie e ancor più dall'avvento della fotografia. Tutto ciò definisce un elemento di soggettività, con cui percepiamo anche l'architettura. Lo spazio stesso è una esperienza soggettiva.

Per Fabia Begliomini⁹, il linguaggio dell'architettura viene percepito e poi vissuto attraverso la trasformazione del percepito, del vissuto interno di ciò che si è percepito, in metafora, e da essa in un nuovo oggetto di percezione esterna.

La metafora è ad esempio quella che descrive delle città inesistenti, come la città del buon o cattivo governo del pittore Lorenzetti, o la città metafisica di angoscia e solitudine ritratta da De Chirico. Ma è metafora anche la definizione che ognuno di noi assume nel proprio immaginario di alcune città: la Serenissima, la città di Tangentopoli, la Ville Lumière, etc. E' come se tra percepito e metafora si costruisse una illusione, una finzione, che ci ricollega immediatamente, nel termine stesso, al cinema.

Il tema che può essere utile approfondire per comprendere la percezione della città (e per città intendiamo paesaggio urbano, architettura della città) è quello del rapporto in divenire tra osservatore (chi percepisce), luogo e sua percezione.

Il sociologo Georg Simmel aveva ben compreso la natura dinamica di questo processo che impedisce di pensare al paesaggio (urbano e non) come qualcosa di compiuto in modo definito, che noi possiamo solo contemplare dall'esterno¹⁰. L'esperienza estetica del paesaggio, in comune con quella dell'architettura e della città, ha come elemento di base il non poter separare, se non per un atto di astrazione a posteriori, la contemplazione dell'ambiente in cui viviamo dal vivere in esso, con tutte le sue implicazioni. Oggi si può dire che l'immaginario più vero di una città lo trasmetta il cinema, ma è un immaginario che può variare, perchè la città stessa muta e perchè in essa cambiano le zone di interesse in cui guardare, attraverso l'occhio della cinepresa.

La città è una serie di abitudini sociali, di simboli, una atmosfera che si sperimenta vivendoci e guardandola. Dall'avvento di cinema e televisione, che hanno assunto in questo un ruolo primario (prima svolto da letteratura, pittura, fotografia), le città le conosciamo anche per immagini riprodotte, che rappresentano una anticipazione culturale a nostra disposizione. Il cinema è indubbiamente stato la più potente "macchina" di immagini collettive ed anche la fonte principale di diffusione dell'"immagine-città", secondo Leonardo Ciacci¹¹. Un dialogo che produce un immaginario urbano (o, secondo l'autore, concetto meglio definito dai termini "memoria urbana") ed è un dialogo come tale in

⁹ Begliomini Fabia, *Sull'immaginario e il reale della città*, Genova, JoshuaLibri, 1996.

¹⁰ Cfr. Sassatelli Monica (a cura di), *Georg Simmel: Saggi sul paesaggio*, Armando Editore, Roma, 2006.

¹¹ Leonardo Ciacci, *Progetti di città sullo schermo. Il cinema degli urbanisti*, Venezia, Marsilio, 2001, pag. 135.

continuo divenire, che trasforma lo spazio reale di una città (anche non fisicamente conosciuto) in un luogo della mente.

In passato, la nostra immagine di città era comunicata soprattutto attraverso le parole, oggi invece questa comunicazione avviene quasi del tutto per mezzo di fotografie e video; siamo noi stessi delle macchine da presa, che guardano l'architettura muovendosi nello spazio, percependo lo spazio urbano in modo dinamico. Che si registrino immagini come un turista fa fotografando senza guardare il mondo, oppure con la propria memoria visiva, non facciamo altro che utilizzare la visione, esplicitando il modo di percepire la città. Secondo il poeta Edoardo Sanguineti, "la città è una atmosfera che si sperimenta soprattutto guardandola". (Begliomini Fabia, op.cit.). E per Walter Benjamin, nella sua *Breve storia sulla fotografia*¹², esistono due modi per fruire dell'architettura: attraverso l'uso e attraverso la percezione, in modo ottico.

Possiamo considerare quindi il paesaggio urbano come un teatro, dove tutti noi siamo contemporaneamente attori e spettatori. E nel paesaggio architettonico, ciò a cui assistiamo è il "significare qualcosa", il compito cioè dell'architettura come forma espressiva individuato da Georges Baird in *Il significato dell'architettura*¹³. Come l'autore spiega, la semiotica architettonica si sviluppa nel corso dei secoli secondo una intenzionalità semantica, ma anche secondo segni che non sono intenzionali, cioè casuali e non consapevoli o frutto di precise intenzioni da parte dell'architetto.

E' come se l'architettura avesse una capacità comunicativa che sopravvive alla funzione: le pietre dei dolmen e dei nuraghi hanno perduto la loro effettiva denotazione (antiche cittadelle o tombe o basi di lancio di navicelle che esse fossero) ma hanno su di noi ancora una immensa efficacia: estetica, psicologica e storica. Tutta l'architettura, in una certa misura, è aleatoria, perchè può mutare nel corso degli anni, per adattarsi ai mutati bisogni dei suoi abitanti. Nel testo citato, Geoffrey Broadbent conclude che "all'interno dei limiti del contratto sociale, il significato più importante in architettura è il significato che essa ha per voi".

Nei testi prima e nei film da oltre un secolo, la città può essere protagonista, un personaggio essenziale, non solo un fondale ma qualcosa che agisce. Tanto da creare l'impulso, per chi va in una città, di ritrovare quelle immagini che ha conosciuto in anticipo. A questi stereotipi, si aggiungono fatti accidentali del vissuto, esperienze positive o negative, che concorrono all'idea di città. Edoardo Sanguineti ricorda come essendosi formato a Torino, la sua immagine di città sia stata fundamentalmente legata a Torino, come immagine da cui partire. "Il che non vuol dire che per me Torino sia la città esemplare. Però è chiaro che questa città tutta squadrata fa sì che percepisca qualsiasi altra città come più labirintica¹⁴".

In un passo di Walter Benjamin, tra i più importanti interpreti della città nella cultura moderna, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, l'autore osserva che "l'architettura ha sempre fornito il prototipo di un'opera d'arte la cui ricezione avviene nella distrazione e da parte della

¹² Benjamin Walter, *Breve storia della fotografia*, Firenze, Passigli, 2004.

¹³ Georges Baird e Charles Jencks, *Il significato in architettura*, Bari, Dedalo, 1992.

¹⁴ Edoardo Sanguineti, "L'immaginario nella città", in Begliomini Fabia, *Sull'immaginario e il reale delle città*, Genova, Joshualibri, 1996, pag.97.

collettività”. Questo soprattutto perchè il suo uso viene fatto “non tanto sul piano dell’attenzione quanto su quello dell’abitudine. Nei confronti dell’architettura quest’ultima determina ampiamente perfino i modi della sua percezione.(...) Avviene molto più attraverso sguardi occasionali che non attraverso una attenta osservazione”¹⁵.

Osserva sempre Benjamin in un articolo del 1929¹⁶: “Lo stimolo epidermico, l’esotico, il pittoresco prendono solo lo straniero. Ben altra, e più profonda, è l’ispirazione che porta a rappresentare una città nella prospettiva di un nativo. E’ l’ispirazione di chi si sposta nel tempo invece che nello spazio. Il libro dei viaggi scritto dal nativo avrà sempre affinità col libro delle memorie: non invano egli ha vissuto in quel luogo la sua infanzia”. Le altre città, rispetto alla mia, sono spazio, perchè non mi dicono nulla del tempo.

Ed è questa considerazione, valida anche per la memoria, che può offrirci il cinema, perchè anch’esso si muove nello spazio e nel tempo. L’ambientazione del film ci trasmette un ricordo, analogo (perchè implica l’emozione, tipica dell’arte filmica) a quello del nostro vissuto. Vedere una città al cinema, è come un poco averla vissuta, anche se con lo sguardo del regista e attraverso le sue metafore e simbologie proposte.

Quello che può essere importante in conclusione notare è quanto la città, come luogo mentale così vissuto, possa orientare i codici culturali di quanto ci sarà di nuovo nel futuro della nostra memoria visiva¹⁷.

1.1 La percezione della città moderna

Nell’immaginario culturale dell’Occidente, la città è vista e vissuta come una coincidenza tra essa e la civiltà, in una originaria separazione dell’uomo dall’ambiente circostante, della civitas dalla natura. E la città continua ad essere il luogo della cultura e del non-naturale per eccellenza, luogo artificiale con una diffusione pressochè planetaria. La cultura urbana domina il mondo e corre oggi il rischio, per la sua stessa diffusa estensione, che non possa più porsi in opposizione dialettica con ciò che città non è, perchè tutto è città, in forma sempre più anonima e omogenea siamo tutti cittadini di un mondo di città. E la non-città, la campagna, la natura, viene ed essere considerata non come tale ma in funzione di una coscienza urbana.

Per Italo Calvino “le città sono come i sogni [...] sono costruite di desideri e di paure”. Nel suo *Le città invisibili*, ci racconta di un uomo che cavalca lungamente per terreni selvaggi a cui viene il desiderio di una città, fantastica e fatta dei suoi sogni, Isidora¹⁸.

¹⁵ Benjamin Walter, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2011.

¹⁶ Benjamin Walter, *Opere complete III - Scritti 1928-1929*, Torino, Einaudi, 2010.

¹⁷ Cfr. per questo tema quanto analizzato da Maria Corti nel suo “La città come luogo mentale”, riportato in: Ciacci Leonardo, *Progetto di città sullo schermo. Il cinema degli urbanisti*, Venezia, Marsilio, 2001, pag.143.

¹⁸ Italo Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972. Nel romanzo, incentrato sulla analisi della relazione tra l’uomo e la dimensione cittadina, vengono descritte tra il serio e il surreale cinquantacinque città, ognuna delle quali appellata con un nome di donna ed ognuna “impossibile”, perchè con caratteristiche in contraddizione con le leggi naturali. Sul tema si veda: Costanza Geddes Da Filicaia, “Paesaggio, natura e società nelle Città invisibili”, in:

Le città sono sogni che crescono, ad un ritmo incessante: dalla Roma imperiale di 650.000 abitanti, alle 27 città tra i 5 e i 10 milioni di abitanti censite nel 1990. Nel 2007, la metà della popolazione mondiale abitava nei centri urbani; ed è previsto che sarà il 75% nel 2050. Viviamo nell' "era delle metropoli"¹⁹.

Le città non sono soltanto abitate ma sono vive, pulsanti e allo stesso tempo sono soggette alla trasformazione e al precario equilibrio di due forze contrapposte. Possono cioè essere definite due caratteristiche fondamentali strettamente collegate a chi quei luoghi li vive:

lo spazio: l'ambiente nel quale le persone si muovono; e

la percezione: cioè la capacità con la quale le persone riescono ad orientarsi e comprendere quel determinato luogo.

"Ogni cittadino ha avuto lunghe associazioni con qualche parte della sua città e la sua immagine è imbevuta di memorie e di significati. (...) Noi non siamo soltanto testimoni di questo spettacolo, ma siamo noi medesimi interpreti di esso, siamo sulla scena con gli altri attori". (secondo Kevin Lynch, in: *L'immagine della città*²⁰).

Le città possono essere viste come trame di luoghi tra di loro strettamente connessi e capaci di costituire punti di riferimento per chi le abita. E le città cambiano perché cambiano, tanto nella forma quanto nelle finalità, i mille luoghi di cui sono composte. Secondo Giampaolo Nuvolati, nell'introduzione alla *Enciclopedia sociologica dei luoghi*²¹, la memoria e l'identità degli individui si basano sulle costellazioni degli innumerevoli luoghi che hanno arricchito la loro esistenza, costruendo personali mappe mentali su cui fare affidamento. Questi luoghi, intesi soprattutto come spazi carichi di significati, hanno una forza propria, spesso misconosciuta, e costituiscono variabili indipendenti e autonome che generano atteggiamenti e comportamenti negli esseri umani.

Per studiare la città e i territori e per capire cosa succede nella vita dei suoi abitanti, occorre prima di tutto capire in quale contesto avviene questa vita. Questo assunto di carattere sociologico ha un riflesso nel racconto filmico, dove per comprendere un personaggio, occorre osservare dove si ambienta la sua vita filmica.

Analizzandola dal punto di vista percettivo (ma non solo), la città è una palestra impegnativa per lo sguardo che, sottoposto a mille sollecitazioni, può perdere il suo potere conoscitivo e diventare distratto: possiamo perdere interesse al palcoscenico urbano in cui ci troviamo.

Walter Benjamin, rispetto alla nuova arte cinematografica e alla sua influenza nella percezione, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, afferma:

"Il cinema risponde a certe profonde modificazioni del complesso percettivo, modificazioni che nell'ambito dell'esistenza privata, sono subite da ogni passante immerso nel traffico cittadino, e nell'ambito storico da ogni cittadino". Le metropoli quindi, in quel periodo storico (il testo è del 1936),

Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. Campana e F. Giunta, Roma, Adi editore, 2020.

¹⁹ Zimmermann Clemens, *L'era delle metropoli. Urbanizzazione e sviluppo della grande città*, Bologna, Il Mulino, 2004, riportato in: Giacomo Ravesi, *La città delle immagini*, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino, 2011, pag.11.

²⁰ Kevin Lynch, *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio, 2013.

²¹ Nuvolati Giampaolo (a cura di), *Enciclopedia sociologica dei luoghi*, volumi 1-6, Milano, Ledizioni, 2019.

secondo l'autore sottopongono l'abitante a nuovi stimoli sensoriali, che determinano nuove abitudini percettive. Sono "il ginnasio in cui si esercita il cambiamento del percepire"²².

Se la città moderna interviene come una particolare condizione, definita dallo studioso tedesco Georg Simmel nel 1903 "intensificazione della vita nervosa" degli abitanti della città moderna, perennemente sovrastimolati e soggetti ad una vertigine sensoriale, tutto ciò appare in perfetta consonanza con l'esperienza consentita dal nascente cinema, in grado di rappresentare tale condizione. Città e cinema sono nate entrambe dal medesimo vortice del vivere moderno.

Georg Simmel nel 1904, nello scritto *Le metropoli e la vita dello spirito*²³, descrive la città (o meglio la metropoli) come un luogo complesso, capace di riversare sul cittadino una serie ininterrotta di stimoli sempre cangianti, aventi l'effetto di produrre una sorta di atrofia dei sensi. La conseguenza può essere, come abbiamo visto, una certa indifferenza ai luoghi ed alla loro valenza estetica che può essere sintetizzata come un'incapacità a leggere la città; entra in crisi la struttura simbolica della città ed il senso dei luoghi si perde.

Se questa crisi della città oggi è visibile nelle aree degradate delle periferie urbane, è più difficile individuare questa perdita di senso nei luoghi della città storica. Eppure le difficoltà che si incontrano a volte nella tutela di questi stessi luoghi sono indicative di come in realtà il loro valore estetico, pur riconosciuto a livello collettivo, sia imposto da norme prescrittive ma non sia pienamente recepito dai singoli, che faticano a considerare quei luoghi un bene comune, da vivere e condividere. E infatti, spesso non ci vivono più. I centri sono divenuti luoghi-palcoscenico turistici, dove la vita reale dei cittadini viene allontanata, più o meno consapevolmente e sostituita da vetrine e merci. Un teatro quindi, dove gli abitanti non sono più attori, hanno perso l'aura del luogo, del suo significato simbolico e del suo spirito comune legato alla vita vissuta; emerge un tutto indifferenziato, emanazione di un'economia del consumo che trova interessanti corrispondenze nell'analisi conclusiva della presente tesi (cfr. Capitolo 6 - Approfondimento: la Torino che sarà).

Peraltro, i modi di abitare la città e le condizioni socio-culturali dei suoi cittadini, sono in continua evoluzione. I luoghi centrali sono cambiati, così come i valori, il senso di appartenenza, le relazioni ed il rapporto con gli spazi. La città si trasforma su se stessa, variando ruoli e forme in relazione alle mutate esigenze dei suoi abitanti, secondo equilibri instabili.

I luoghi classici della centralità urbana, secondo Luca Barbarossa in *Metropoli immaginate*²⁴, sono soppiantati da ipermercati, motel, svincoli e autogrill, elementi caratterizzanti la nuova realtà, i nuovi bisogni. Colossali "nonluoghi" votati più al consumo che alla socializzazione. Secondo Simonetta Licata, "i nonluoghi descritti dall'antropologo Marc Augé costituiscono il nostro paesaggio quotidiano e, anche se continuiamo a fare finta che l'architetto non possa che occuparsi di luoghi, saremo presto costretti a fare i conti con la proliferazione di nonluoghi e soprattutto con la conseguente modificazione del rapporto uomo-spazio"²⁵.

²² Benjamin Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2011.

²³ Simmel Georg, *Le metropoli e la vita dello spirito*, (1a ed. 1904), Roma, Armando Editore, 1996.

²⁴ Nigrelli Fausto (a cura di), *Metropoli immaginate*, Roma, Manifestolibri, 2001.

²⁵ Simonetta Licata, *Nonluoghi ed eterotopie. Indagine sui luoghi dell'altrove*, in: "Urbanistica", n.106, 1996.

Tutto ciò ha portato ad una crisi dell'identità urbana e della condizione umana. La città avrebbe dichiarato il suo fallimento di progetto originario, perdendo il senso di sé²⁶. L'architettura non riesce più, sembra, ad incidere il proprio segno ed a determinare il suo intorno; secondo Simonetta Licata (nota 25, op.cit.), nella nostra epoca urbanistica la dislocazione si sostituisce all'estensione che a sua volta rimpiazza la localizzazione. Solo nella dimensione turistica si creano punti centrali, pezzi d'autore decisi da archistar o dallo star-system dell'immagine, ma a scapito della comunicazione tra gli abitanti. Occorre ricordare, come descritto da Antoine Picon²⁷, che riferirsi allo studio della città richiede il considerare che l'oggetto di studio evolve più rapidamente dei concetti di analisi elaborati dai ricercatori per spiegarla ed illustrarla. E in alcuni casi, come verrà sviluppato nei capitoli successivi, è il cinema a rappresentare per primo questa evoluzione o addirittura ad anticiparla.

1.2 - La percezione dell'architettura e della città in Italia

L'immagine di una Italia come luogo di bellezza, presente in modo diffuso e garantita dai resti di un persistente passato, avrebbe per secoli canonizzato la visione nel nostro Paese secondo forme del vedere tradizionali (come il vedutismo, ottico e pittorico). E' questa la tesi espressa da Marco Bertozzi in "Paradigmi indiziari. Auspici di modernità fra muto e sonoro"²⁸.

Secondo Bertozzi, dalla fine dell'Ottocento e dopo le miserie della Grande Guerra, la cultura visiva italiana ambiva ad un "nuovo Rinascimento", senza però la capacità di accogliere nuove strutture formali in arrivo dall'Europa, limitata proprio da quel prezioso tappeto comune offerto dalle opere artistiche dei secoli passati.

E sarà il cinematografo a consentire, secondo lo stesso autore, all'Italia di "rivedersi, di riconsiderarsi e di riesplorarsi nel travagliatissimo tentativo di diventare paese moderno, cioè, in qualche modo e tragicamente, altro da sé", proiettando lo spettatore verso desideri sovranazionali, verso cioè "una indistinta modernità cosmopolita", una visione del mondo diversa dalla propria, fino ad allora unica grande storia visiva italiana, ricordata anche da Federico Zeri²⁹.

Per lo storico dell'arte, questa grande storia visiva inizia con Filippo Brunelleschi e la prospettiva nel primo Rinascimento, la quale fissa l'avvio verso una rappresentazione urbana e paesaggistica dell'Italia. La città assume un ruolo scenografico, di fondale agli eventi narrati in primo piano, con cui spesso non vi è un effettivo legame. Nei secoli successivi, l'immagine classicista, tra bamboccianti e visione arcadizzante, determinerà una immagine di Italia come "Bel paese": l'Italia, secondo Zeri, si avvierà dal 1600 a divenire nei dipinti il paese turistico per eccellenza, dipinti che "continuano ad annebbiare la realtà, imbellettando l'immagine dell'Italia e i suoi abitanti col cerone classico-turistico". E' il *locus amoenus*, un luogo idealizzato, dove i grandi monumenti architettonici attirano per i loro Grand Tour

²⁶ Per un approfondimento del tema, vedi Enzo Scandurra, *Città del terzo millennio*, Molfetta, la Meridiana, 1997.

²⁷ Antoine Picon, "L'epoca del cyborg nella città territorio", in Nigrelli Fausto (a cura di), *Metropoli immaginate*, Roma, Manifestolibri, 2001.

²⁸ In: Bertozzi Marco (a cura di), *Il cinema, l'architettura, la città*, Roma, Librerie Dedalo, 2001.

²⁹ Federico Zeri, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani*, Torino, Einaudi, 1976.

uomini di cultura da tutta Europa. Una visione che proseguirà col neoclassico e con l'opera italiana: un riandare continuo al passato che a volte è divenuto pittoresca esaltazione retorica.

Avverrà solo nel buio delle sale e dal secondo dopoguerra in poi, una fascinazione per l'altrove, che costruirà l'immaginario dell'Italia contemporanea e con una diffusione del tutto nuova in un paese come il nostro. Perché, come nota il critico d'arte Luigi Chiarini, l'enorme popolarità del cinema è dovuta alla suggestione che assorbe completamente lo spettatore, "interrompendo il corso della sua vita e dei suoi pensieri per immergerlo in un mondo diverso (...) e che lascerà una traccia nella sua personalità³⁰". Il film diverrà dunque un documento significativo perché in grado di connettere gli scenari filmati a una reazione emotiva, rendendoci parte dei luoghi narrati, finalmente anche oltre i confini nazionali.

Le città italiane hanno sempre avuto storicamente una conformazione conclusa, con un adattamento simbiotico ad un paesaggio che ne definisce in modo preciso i confini. Immaginiamo ad esempio un paesaggio toscano o delle Langhe, dove si alternano paesi coi campanili o torri alle aree verdi: un paesaggio che è identità culturale e sociale, non solo locale ma nazionale. I valori storici e letterari di quel paesaggio hanno contribuito a rafforzare il concetto di luogo, di *locus*, che ne rende l'identità immediatamente riconoscibile. Oggi però, le città sono circondate da frange periferiche che hanno assorbito i bisogni consumistici dei nuovi abitanti, sfruttando i vuoti urbani lasciati ancora liberi dal cemento.

Ci si può chiedere, come fa Mario Manganaro in *Metropoli immaginate*³¹, se la conoscenza della memoria storica dei luoghi cittadini, delle pietre della sua città, sia ancora un bisogno del cittadino che abita quelle frange. Per esso probabilmente, la città globalizzata ritratta in alcune pellicole (e descritta nel capitolo 6), che può essere qui o altrove, sembrerà meno un nonluogo, ma semplicemente una città come tante, come quella in cui vive.

³⁰ In: Leonardo Ciacci, *Progetti di città sullo schermo. Il cinema degli urbanisti*, Venezia, Marsilio, 2001, pag. 169.

³¹ Manganaro Mario, "Interrogativi sulle periferie e percezione della città futura", in Nigrelli Fausto (a cura di), op. cit.

- CAP.2 La percezione dell'architettura nei film

*"L'indiscusso antenato del film... è l'architettura."
(Sergej Michailovic Ejzenštejn³²)*

2.1 - Rapporto tra cinema e architettura

Il rapporto tra cinema e architettura è un rapporto privilegiato, una affinità elettiva, poichè affianca due arti con molti tratti in comune. Si può arrivare a sostenere che il cinema è architettonico, come l'architettura è filmica.³³ "Il cinema è una narrazione architettonica così come l'immagine della città vive nella finzione della celluloida³⁴".

Cinema e architettura hanno, quale prima caratteristica da condividere, quella dell'aver contribuito alle modificazioni che nel corso del ventesimo secolo hanno mutato radicalmente la società contemporanea. Ed il mezzo cinematografico ha la riconosciuta funzione di essere indicatore dei passaggi evolutivi e involutivi della città nel corso del tempo, a livello urbanistico e sociale, secondo Maria Luisa Fagiani.³⁵

Esiste tra loro una analogia di procedure creative, che affianca ad esempio un progetto di massima al trattamento di una idea iniziale, o il progetto esecutivo alla sceneggiatura, ma soprattutto una libertà creativa iniziale che deve fare i conti con le leggi di mercato del lavoro conclusivo.

Hanno entrambe quindi "un obbligato rapporto diretto con la società delle merci³⁶". Nei casi peggiori, se di questo non si tiene conto, possono risultare edifici inabitabili e film senza un pubblico.

Come per un edificio, anche la realizzazione di un film – sulla base di quel progetto di fattibilità che è la sceneggiatura – coinvolge una serie molteplice di apporti, ancora una volta sinergici, la cui qualità è determinante nei confronti del risultato finale. La qualità del progetto non ci assicura la medesima qualità nella fase realizzativa, in quanto troppe sono le variabili che costituiscono l'opera conclusa (qualità dei materiali di costruzione, capacità di direzione dei lavori, ecc.); nel cinema nulla è diverso, un'ottima sceneggiatura non assicura un'ottima pellicola.

In ambedue i casi occorrono capitali e questo fatto assume un ruolo decisivo per l'essenza stessa delle due arti; entrambe partono dalla fase progettuale regolata sulle leggi della libera creatività, le quali entrano ben presto in attrito con le leggi del mercato e proprio attorno a questa dialettica si muove la ricerca di fondi. Entro questo rapporto dialettico dove, da una parte nel ruolo di tesi abbiamo il

³² Citazione in: Bruno Giuliana, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Mondadori, 2006, pag.15.

³³ Trione Vincenzo (a cura di), *Il cinema degli architetti*, Monza, Johan & Levi, 2014, pag.15.

³⁴ Bruno Giuliana, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Mondadori, 2006, pag.61.

³⁵ Fagiani Maria Luisa, *Città, Cinema, Società. Immaginari Urbani negli USA e in Italia*, Milano, Franco Angeli, 2008, pag.28.

³⁶ Lino Micciché, prefazione a Marco Bertozzi, (a cura di), *Il cinema, l'architettura, la città*, Roma, Dedalo, 2001.

progetto e in quello di antitesi abbiamo il mercato, la sintesi non armonica dei due elementi può generare film senza distribuzione, quartieri disabitati o più genericamente brutti film e brutti edifici.³⁷

Cinema e architettura hanno quindi un obbligato rapporto diretto con il mercato, in quanto ambedue producono opere che, prima di tutto, sono merci, ovvero entrambe debbono essere in grado di pre-valutare la fattibilità del lavoro che si apprestano a realizzare sin dalle sue prime fasi di progettazione, ed essere in grado di conciliare la libertà creativa con la possibilità di concreta realizzazione che l'opera avrà entro la società nella quale, invariabilmente, sarà immersa; il cinema e l'architettura sono arti commerciali, profondamente inserite nell'economia e nei processi produttivi della società capitalista. L'artista, regista o architetto che sia, deve riuscire a convincere qualcuno a credere nel progetto, e a finanziarlo. Deve riuscire a condividere un proprio sogno con un possibile investitore. Il cinema, come l'architettura, nasce da un atto di fiducia, da una concessione di credito, da un investimento economico oltre che emozionale³⁸.

Per Sergej Ejzenštejn, nel saggio scritto alla fine degli anni trenta "Montaggio e architettura", l'architettura col cinema condivide il montaggio, come decomposizione e ricomposizione di elementi: e come nell'urbanistica i singoli edifici trovano nuovo senso a partire dall'insieme in cui sono inseriti, così ogni immagine filmica trova il proprio senso nel modo in cui è composta con le altre.³⁹

Cinema e architettura appaiono in definitiva, pur in tutte le loro differenze, come termini facilmente accostabili l'uno all'altro, o addirittura sovrapponibili: per Robert Mallet-Stevens "cinema è architettura"⁴⁰. Ed ancora: "l'architetto sarà il collaboratore indispensabile del regista".

Questa definizione richiama quanto scritto da Gianni Canova nel 1996: "Perché i film sono luoghi, case, paesaggi, camere. Sono strade e piazze, cieli e deserti, catapecchie e grattacieli. Sono, non mostrano"⁴¹.

Che per il cinema non ci sia modo di sfuggire all'architettura è d'altronde evidente: durante le riprese, la camera cattura inevitabilmente gli spazi architettonici che si trovano di fronte al suo obiettivo, anche quando questi fungono solo da sfondo. Ma il cinema non si accontenta di rappresentare lo spazio dato: esso invece lo ricostruisce già nel trasporlo in un altro medium, lo espande e lo delimita, lo taglia e lo ricompono. L'architettura non rappresenta, per il cinema, soltanto uno tra i tanti soggetti possibili, ma lo permea fin nelle sue fasi elementari. Tramite tecniche cinematografiche come l'angolo di ripresa, l'inquadratura, il montaggio, la colorazione o il sound design "vengono creati nuovi spazi che, anche quando si rifanno ad architetture esistenti, non coincidono mai del tutto con esse"⁴².

³⁷ In entrambe le discipline sono molti gli autori che per mancanza di risorse economiche hanno visto naufragare i propri progetti; due esempi significativi sono l'opera di Orson Welles, che annovera una lunghissima serie di fallimenti produttivi e di progetti mai realizzati; e l'opera del maggiore architetto dell'Illuminismo francese, Étienne-Louis Boullée, con la mancata concretizzazione di grandissima parte delle sue idee.

³⁸ Un utile approfondimento di questo tema è in Gianni Canova, "La finestra sul cortile", in: 8 1/2, bimestrale, n.58,2021.

³⁹ Sui rapporti tra cinema e architettura come montaggio, cfr. Pier Luigi Basso, "Degli spazi possibili: cinema e architettura", in: "Carte di cinema", n.7, 2000-2001, pag.135.

⁴⁰ Massimo Chirivi (a cura di), *Cinema & Architettura*, in "Circuito Cinema", Quaderno n.37, Venezia, 1990, pag.4.

⁴¹ Gianni Canova, *I luoghi del cinema*, in: "Speciale Segnocinema", n.78, 1996, pag.17.

⁴² Johannes Binotto in *Film | Architektur. Perspektiven des Kinos auf den Raum* (2017), citato da Cristiana Paternò, *Come farfalle rinchiuso*, in: "8 1/2", n.58, 2021.

E' interessante ricordare come François Truffaut⁴³ abbia visto il cinema e l'architettura accomunati dal produrre entrambi opere la cui paternità è tradizionalmente ricondotta ad un solo nome (regista o architetto che sia) mentre sono sempre frutto della collaborazione di molte professionalità e di molti punti di vista. Sul cantiere, come sul set, solo se l'architetto/regista riesce a rendere sinergiche le competenze, a coinvolgere, a motivare, a ottimizzare il lavoro di tutti, il risultato sarà rispondente alle aspettative.

A questo proposito, una efficace descrizione di una fase della realizzazione filmica, basilare per la scelta dei luoghi da filmare è lo spoglio, analizzato dagli autori di "Ombre urbane"⁴⁴. E' un lavoro preliminare ad ogni ripresa, operato sulla sceneggiatura, con cui si smembra il copione come in carte, da ripartire in mazzette che limitino i costi di spostamenti del set, delle richieste di permessi e degli interventi di adattamento sul reale operati dagli scenografi. A monte, è una ripartizione tra interni ed esterni, dove si contrappone alle certezze del controllo possibile sui primi, il rischio dei secondi, che non possono essere mai del tutto controllabili, banalmente ad esempio per il condizionamento ambientale degli eventi atmosferici. E' inoltre un rischio, una sfida che la città pone, con il suo traffico, i suoi pedoni e il commercio che non si ferma: elementi che possono intervenire determinando una variabile non prevedibile. Spesso quindi i set nelle città saranno mattutini, prima che la città si svegli, sfruttando le ore notturne per i preparativi.

Altre declinazioni dello stretto rapporto tra architettura e cinema possono essere individuate nella formazione degli autori. Molti registi hanno avuto una formazione professionale da architetti, come Luigi Comencini, Amos Gitai⁴⁵, Michelangelo Antonioni, Fritz Lang.

Ci sarà pure un motivo se tanti registi sono laureati in architettura. E se altrettanti, interrogati su quale altra professione assomigli di più alla loro, rispondono: "l'architetto"⁴⁶.

Oggi, Massimiliano Fuksas definisce il cinema una delle sue fonti di ispirazione, mentre Jean Nouvel⁴⁷ scrive che su molte cose, i cineasti "mi hanno aperto gli occhi".

Inoltre, entrambe le arti hanno una prefigurazione attraverso gli story-board ed i tacchini di schizzi.

In una interessante osservazione del filosofo Franco Bolelli, ciò che i progettisti devono prendere dal grande cinema è "lo sguardo che circonda il progetto, il suo metabolismo, la sua atmosfera" e non solo considerare la sua struttura materiale e stilistica. "L'architettura, il cinema, l'arte, non vanno pensate nel loro ordine territoriale, ma immaginate in una dimensione globale. Nasce così il prototipo di una nuova figura che, prima che architetto o regista, è innanzitutto progettista di atmosfere"⁴⁸.

⁴³ citato in Massimo Casavola, "La città Neorealista", in: Marco Bertozzi, (a cura di), *Il cinema, l'architettura, la città*, Roma, Dedalo, 2001. pag.124.

⁴⁴ Cappabianca Alessandro, Mancini Michele, "Lo sguardo del cittadino", in: *Ombre urbane. Set e città dal cinema muto agli anni Ottanta*, Roma, Kappa, 1982, pag.5.

⁴⁵ A chi gli chiedeva come si fa a entrare nel mondo del cinema, il regista isrealiano Amos Gitai rispondeva: "Studiate Architettura", poiché, secondo Gitai, è "l'architettura di ogni costruzione filmica" degna di questo nome. (citato in Paola Casella, *Il disordine degli architetti-registi*, in: "8 1/2" n.58,2021,pag.46).

⁴⁶ Cfr. Gianni Canova, *La finestra sul cortile*, in: "8 1/2", bimestrale, n.58, 2021.

⁴⁷ Citato in AA.VV., *Architetture per lo sguardo: il cinema nella definizione dello spazio filmico e delle strutture narrative, l'architettura per lo schermo e per gli scenari urbani*, Comune di Bari, Assessorato alla cultura,1988.

⁴⁸ Franco Bolelli, "La città delle visioni", in: Galbiati Marisa, *Proiezioni urbane. La realtà dell'immaginario*, Milano, Tranchida, 1989, pag.127.

E' un rapporto, quello analizzato in questo capitolo, che può concretizzarsi in diversi ambiti:

- nelle sale cinematografiche: il rapporto primario, che si manifesta cioè nella concretezza del cinema;
- in un fondamentale ruolo di documentazione, di archivio per immagini di architettura e urbanistica filmata da oltre un secolo, a testimoniare il costruire e il vivere del nostro tempo; tale ruolo è definibile come una sorta di archeologia urbana cinematografica. Essa è presente ogni qualvolta le immagini di un film d'epoca, o genericamente "realistico", documentano aspetti architettonici di un'epoca passata. E l'esplorazione degli spazi filmici del passato può consentire a storici, architetti e urbanisti di anticipare meglio la città del futuro.
- infine quello secondo cui, in ogni film, il valore espressivo che l'architettura porta con sé contribuisce a definire personaggi, stili di regia, emozioni e costruisce una rappresentazione mentale della città (costruzione che è oggetto di questa tesi).⁴⁹

Quali sono il senso e l'utilità dell'accostare cinema e architettura?

La storia del cinema è anche storia del paesaggio, urbano e naturale, raccontato nei film.

L'enorme patrimonio documentale costituito dal cinema inteso come "archivio di memoria" è una grande risorsa da utilizzare per la ricostruzione di fasi storiche passate, inerente quindi alla funzione archivistica svolta dal cinema nei confronti di architetture, monumenti e città sottratte all'oblio del tempo. La mole di pellicole che materialmente accumula la secolare storia del cinema conservata presso gli archivi, costituisce un deposito documentale della modernità, un deposito potenzialmente infinito di documenti utili per una antropologia del contemporaneo, un deposito di immagini capace di rivelare l'immaginario delle epoche passate, non solo urbano, ma sociale in senso lato. E' la testimonianza della storia sociale e comunicativa della nostra società, più di ogni altro linguaggio. Nel cinema si possono ritrovare l'ambiente, gli stili di vita e di comportamento. Secondo Anthony Aldgate, "il cinema è una fonte storica insostituibile nel rendere manifesti i messaggi su cui si fonda la società"⁵⁰. In senso opposto, l'architettura può essere ispirata dal cinema. Esistono interconnessioni culturali nella realtà moderna, riconosciute in vari filoni di pensiero. Nessuna arte è pura creazione "dal nulla" e, come ricordato da Giorgio Fonio⁵¹, se la letteratura ad esempio si fonda sul patrimonio storico della lingua, così l'architettura attinge da una "langue iconica" per dare corpo alle sue forme. E nessuno può vietare di credere che certe visioni tecnologiche di architetti come Norman Foster, Zaha Hadid e Daniel Libeskind rimandino ad una certa iconografia cinematografica (e non solo) fantascientifica, a certe spazialità intercomunicanti nello spazio cosmico che ognuno di noi ha già visto, senza ricordare dove, perchè ormai patrimonio di una cultura visiva collettiva filmica, audiovisiva e figurativa in genere. Come ha suggestivamente suggerito Franco Boilelli, "C'è innanzitutto una cosa che i progettisti possono prendere dal grande cinema e dalla grande arte: si tratta di guardare (...) quello che circonda il progetto,

⁴⁹ Utilizzo in questo elenco le proposte metodologiche avanzate da Antonio Costa nell'introduzione del suo *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002, pag. 10.

⁵⁰ Anthony Aldgate, citazione da *Cinema & History. British Newsreels and the Spanish Civil War*, riportato in: Leonardo Ciacci, *Progetti di città sullo schermo. Il cinema degli urbanisti*, Venezia, Marsilio, 2001, pag.12.

⁵¹ Fonio Giorgio, *Retorica filmica e immaginario architettonico*, in: "L'Arca", n. 19, 1988, pag. 86.

la sua atmosfera (...) le temperature dell'immagine e il clima emotivo. (...) L'architettura, il cinema, l'arte non vanno pensate nel loro ordine territoriale ma immaginate nella dimensione di una sensibilità globale"⁵².

2.2 Il senso dei luoghi

La città non è solo un insieme di elementi architettonici nè la sola presenza umana in un territorio lo identifica come città; secondo il semiologo Julien Greimas, la città è uno spazio che comunica, che significa (secondo la definizione di "città semiotica") e diviene tale attraverso le relazioni tra le persone che la abitano e gli edifici che la compongono⁵³.

Per Roland Barthes, la città è un discorso, quindi è linguaggio: la città parla e noi parliamo la nostra città abitandola, osservandola, scegliendo in essa dei percorsi.

Tra essi, che definiscono le mappe possibili di una città, ci sono quelli dei suoi set: i *movie walks*, dei percorsi svolti nella città per trovare luoghi filmici e rivivere le sensazioni trasmesse da quei luoghi nel film che li ha ritratti.

Il cinema quindi ha influenzato la modalità di percezione degli spazi (urbani e non) ed ha contribuito alla creazione di un immaginario collettivo strutturatosi nel tempo, alla costruzione del nostro mondo mentale, grazie al suo arricchimento esponenziale del visibile, che ci permette di comprendere il vissuto. E' questa la sua innovazione epocale.

Il cinema diventa "un mezzo indispensabile per analizzare e decodificare l'ambiente, registrare le tracce di un'attività originale, smontare e rimontare i *topoi*⁵⁴ dell'architettura urbana, realizzare indicazioni di comportamento capaci di dar vita alla propria città⁵⁵."

Come sviluppato da Sigfried Giedion nel 1941⁵⁶, per afferrare la vera natura dello spazio "l'osservatore deve proiettarsi attraverso di esso". Ed è esattamente quanto permette il cinema, poichè l'immagine in movimento del film percorre i luoghi e favorisce la possibilità di leggere l'architettura, svelando le sue dimensioni a volte evidenti, a volte latenti, a volte, come vedremo, false, ma altrettanto vere perchè semplicemente diverse da quelle canoniche o già note. Col cinema possiamo avere delle chiavi di lettura con cui rivisitare, vedere con un occhio nuovo lo spazio che ci circonda.

Occorre ricordare però, che il cinema è finzione. La fedeltà delle immagini cinematografiche alla realtà oggettiva, benché a volte pretesa dallo spettatore, è in realtà un falso mito: non solo gli scenari urbani ricostruiti in studio possono definire prototipi realistici ma non veri, ma le location utilizzate sono di regola modificate ad uso e consumo della ripresa da effettuare, eliminando ad esempio tracce

⁵² Franco Bolelli, La città delle visioni, in: Galbiati Marisa, *Proiezioni urbane, Il cinema dell'immaginario*, Milano, Tranchida, 1989, pag.125.

⁵³ Cfr. Algirdas Julien Greimas, *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974; citato in: Monica Dall'Asta, *Per una semiotica dello spazio cinematografico*, in: "Cinema&Cinema", n. 47, 1986.

⁵⁴ Plurale di *tòpos*, s. m. [traslitt. del gr. τόπος «luogo»] (pl. *tòpoi*, gr. *τόποι*). Luogo comune, motivo ricorrente, in un'opera, nella tematica di un autore o di un'epoca (da: Enciclopedia Treccani, <https://www.treccani.it>).

⁵⁵ Mereghetti Paolo, *La riappropriazione della città*, 1977; consultabile in:

<https://www.artapartofculture.net/2022/01/30/il-problema-dello-spazio-e-dello-gioco-nel-cinema-di-ugo-la-pietra>.

⁵⁶ Giedion Sigfried, *Spazio, Tempo e Architettura*, Milano, Hoepli, 1962.

dell'epoca come cartellonistica e arredo urbano, rendendole in generale più asettiche e "pulite" da segni simbolici e da uso sociale e storico, fino ad aggiungere o eliminare quinte di edifici nella post-produzione; si può agire su qualunque aspetto della pellicola manipolando la realtà, servendosi delle scenografie, del montaggio, degli effetti speciali, del suono e delle ricostruzioni in digitale. Il regista crea quindi uno spazio e tempo propri ed il risultato è un quadro fantastico, un nuovo spazio estraneo alla realtà percepita.

Lo studioso Rudolf Arnheim, da tali semplici premesse concludeva che il cinema è diverso dalla realtà, perchè permette salti nello spazio e nel tempo⁵⁷. Congiunge in uno spazio ideale edifici lontani anche migliaia di chilometri e muovendosi liberamente nel tempo.

Non è affatto raro che film il cui titolo reciti il nome di note località, vengano girati altrove (per Torino, cfr. ad esempio in Allegato 1: *Torino Boys*, del 1997, con la regia dei fratelli Manetti, girato in realtà a Roma; ed *Il cavallo di Torino*, 2011, di Béla Barr, che pur riferendosi e descrivendo un fatto avvenuto in città, in essa non viene mai filmato).

Per certi versi si può notare come nell'immaginario dello spettatore gli scenari urbani e paesaggistici fittizi divengano "più veri del vero" (ad esempio la Vigata siciliana e immaginaria della celebre serie tv *Il commissario Montalbano*, alias Porto Empedocle; o, per rimanere a Torino, le location torinesi che divengono ambientazioni argentine in due film a cui ha partecipato la location manager Cristina Vecchio⁵⁸). Il film consente un "passaggio" all'altro mondo, trasportando il pubblico in spazi che forse ci fanno sentire più "reali" di qualsiasi cosa noi abbiamo esperienza nella nostra quotidianità.

Esistono poi specifici luoghi utilizzati più volte come set e di cui è possibile leggere diacronicamente la loro mutazione o la loro fissità nel tempo. La ripetizione di inquadrature, in un processo di continui, involontari rimandi e anche di citazioni esplicite tra le pellicole, genera "stereotipi urbani" e quindi un processo di identificazione dello spettatore (si pensi ad esempio alle citazioni alla trilogia filmica torinese di Dario Argento da parte di alcune pellicole di genere horror ambientate successivamente a Torino, come *Onirica*, del 2019; o più banalmente l'uso del panorama-cartolina torinese filmato dal Monte dei Cappuccini, presente nei film dal muto ad oggi).

In tal modo l'immaginario può anche discostarsi in maniera rilevante dalla realtà dei luoghi, così come il valore attribuito ad un contesto, grazie alla formazione di uno stereotipo urbano, può trascendere quello storico, artistico e architettonico.

"Il problema è quindi quello della funzione che uno spazio, già dotato d'un suo significato e d'un suo valore estetico, svolgerà nell'ambito del film. Uno stesso spazio, inteso come particolare orientamento e organizzazione dell'esperienza visiva, (...) può entrare con funzioni diverse in film diversi⁵⁹".

Per citare alcuni esempi torinesi, Palazzo Nuovo, sede dell'Università, diviene nella finzione scenica di *Stanno tutti bene* (1990, di Giuseppe Tornatore) la direzione generale di una compagnia telefonica e in quella di *Gli uomini d'oro* (2019, di Vincenzo Alfieri), un ufficio postale ed ancora un newyorkese

⁵⁷ Citato in: Giulio Carlo Argan, Lo spazio visivo della città: "Urbanistica e cinematografo", in *Lo spazio visivo della città: urbanistica e cinematografo*, Cappelli, Bologna 1969, pag. 9.

⁵⁸ Cristina Vecchio, intervista in: Allegato 2, pag.11.

⁵⁹ Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002, pag. 20.

palazzo dell'ONU in *I banchieri di Dio* (2002, di Giuseppe Ferrara); mentre nel film di Gianluca Maria Tavarelli *Un amore* (1999) interpreta sè stesso, così come in *Santa Maradona* (2001, di Marco Ponti) e *Tutti giù per terra* (1997, di Davide Ferrario).

L'immagine cinematografica svela, o inventa, nell'architettura come nella città, dimensioni a volte evidenti, a volte latenti, a volte anche false, ma altrettanto vere.

Tale intuizione è implicita nella riflessione compiuta già nel 1969 da Giulio Carlo Argan, secondo cui "più ancora che 'informare' sulla forma o sullo spazio visivo della città, il cinema fornisce una chiave di lettura del fenomeno urbano"⁶⁰.

Scriva inoltre Antonio Costa: "Il problema è pur sempre quello di comprendere la relazione tra intenzionalità architettonica e intenzionalità filmica. Ci può essere una sorta di 'simpatia', di immedesimazione l'una nell'altra. E ci può essere, al contrario, un uso più o meno arbitrario, casuale o improprio"⁶¹. Esistono quindi punti di contatto ma anche percorsi propri, tempi e modalità differenti di manifestarsi tra le due discipline"⁶².

Sandra Bonfiglioli, al Convegno del 1988 "Proiezioni urbane. La realtà dell'immaginario"⁶³, afferma che la metropoli raffigurata nel film è la città che vive, mentre architettura e urbanistica iscrivono i propri precetti in un quadro astratto e metafisico ed è in questo concetto che risiede il valore del cinema nel raffigurare la complessità della metropoli.

Argan, nel testo citato (nota 60), arriva a sostenere che lo spettatore nel film vive l'esperienza della città molto più intensamente di come la viva in quanto cittadino. E questo non per i contenuti del film, ma per il linguaggio filmico in sè, con la sua struttura spazio-temporale. Si deve quindi al cinema la possibilità di afferrare con maggiore profondità il significato dello spazio urbano.

Occorre ricordare, come scritto da Marshall Mc Luhan⁶⁴, che compito del regista cinematografico è trasportare lo spettatore dal suo mondo a quello creato dal film: realizzare cioè quella magia che appassiona e attrae gli amanti del cinema, quel distacco meditativo dal reale che avviene per la durata del film, nel buio della sala.

⁶⁰ Per approfondire, cfr: Giulio Carlo Argan, Lo spazio visivo della città: "Urbanistica e cinematografo", in *Lo spazio visivo della città: urbanistica e cinematografo*, Bologna, Cappelli, 1969, pag.9.

⁶¹ Antonio Costa, *Architetture nel film: istruzioni per l'uso*, in: "Cinema&Cinema", numero monografico, n.66, 1993, pag.15.

⁶² A proposito dell'aleatorietà che a volte caratterizza la scelta delle location, un caso torinese estremamente significativo è quello del thriller horror *Hanno cambiato faccia* (1971) di Corrado Farina, per il quale il regista racconta: "Se fu girato a Torino e dintorni (...) ciò fu dovuto al fatto che i soldi a disposizione erano ridicolmente pochi e a Torino giocavo in casa, avendo la possibilità di sfruttare amici e case di amici, senza guardare troppo per lo stile in quanto a verosimiglianza e rigore. Un esempio fra i tanti: nessuno scenografo, per spericolato che fosse, avrebbe mai pensato di abbinare, per la villa dell'ingegner Nosferatu, il parco e gli esterni di una villa settecentesca in quel di Chieri e gli interni modernissimi di una villa in collina costruita pochi anni prima dall'architetto Zanuso: cosa che probabilmente lasciò perplessi alcuni spettatori, ma ancor prima di loro il protagonista del film che a un certo punto dice pressappoco: "Che strano... ambienti così moderni in una villa così antica...", tanto per permettere alla segretaria dell'ingegnere vampiro di ribattere: "Noi non facciamo nessuna differenza fra presente e passato..." e dare un minimo di giustificazione logica a una scelta dettata esclusivamente da ragioni produttive assai terrena". (Corrado Farina, in: D. Bracco, S. Della Casa, P. Manera, F. Prono, (a cura di), *Torino città del cinema*, Il Castoro, Milano, 2001).

⁶³ Citata in Marisa Galbiati, *Proiezioni urbane, Il cinema dell'immaginario*, Milano, Tranchida, 1989.

⁶⁴ Marshall Mc Luhan, in: *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967.

In tal modo, da semplice trasposizione del reale, lo spazio creato dal film diviene la costruzione di una sequenza spazio-temporale separata dalla nostra realtà quotidiana. In questo divenire, gli spazi urbani hanno gradi diversi di efficienza simbolica ed anche connotazioni culturali sedimentate, che rendono più o meno plausibile ambientare in essi una storia e con cui i set si confrontano inevitabilmente.

2.3 L'architettura nel film come attore

In *L'architettura nel cinema* a cura di Alessio Galbiati⁶⁵, si ricorda come sia possibile affermare che lo spazio architettonico è in grado di mantenere una propria autonomia, che esso possa quindi venire riconosciuto. Vi è sempre, in ogni film che utilizzi architetture preesistenti, la possibilità che l'opera architettonica venga identificata, svincolata dalle maglie del racconto filmico. Su questo si basa la pratica del riconoscimento di location da parte di appassionati cinefili, come coloro che riuniscono da anni le loro "scoperte" sul sito <https://www.davinotti.com>, spesso utilizzato per confrontare dati e ipotesi di riconoscimento nella realizzazione dell'Allegato 1 della presente tesi.

In molti testi citati in bibliografia, l'architettura ripresa nei film viene descritta come un ulteriore personaggio, partecipante della messa in scena. Accade nei film in cui il paesaggio (naturale, architettonico o urbano che sia) assume funzioni drammaturgiche importanti. Film in cui il paesaggio non è più utilizzato per soli fini denotativi e di ambientazione dell'azione, ma diventa esso stesso personaggio, staccandosi dallo statuto di sfondo e di accompagnamento narrativo, per conquistare un primo piano espressivo. E' come se la location fosse il corpo della scena, analogamente a come un attore è il corpo del personaggio; ed è come se i sopralluoghi fossero il suo casting. La sceneggiatura si costruirà come storia adeguata a quella location e non il contrario, perchè quel luogo è quello mitogeno del film, non solo una sua ambientazione. Ed il momento dei sopralluoghi, secondo Marcello Walter Bruno⁶⁶, può essere visto come l'aspetto più ampiamente sottovalutato della creatività registica.

Non è solo quindi un paesaggio funzionale al testo filmico, ma acquisisce un valore di significato aggiunto, di spirito del luogo, a volte non pienamente controllato dal codice linguistico del film. Questo avviene in modo determinante perchè, attraverso l'immagine in movimento⁶⁷, il cinema documenta della città sia lo spazio che l'uso; e per spazio si intende non solo il pieno degli edifici, ma anche il vuoto tra essi, come dichiarò Bruno Zevi, per primo in Italia, nel 1949⁶⁸. Il cinema, più della fotografia, essendo fotografia in movimento, permette di attraversare lo spazio; e diviene medium ideale per leggere e rappresentare l'architettura, sottraendola dalla "rappresentazione delle facciate" che la fotografia aveva fino ad allora utilizzato ed esaltato.

⁶⁵ Galbiati Alessio, *L'architettura nel cinema*, consultabile in: <https://www.rapportoconfidenziale.org>, rivista digitale di cultura cinematografica, 2008.

⁶⁶ Marcello Walter Bruno, *Girati sul posto*, "Segnocinema", n.78, 1996, pag. 22.

⁶⁷ Negli anni ottanta del Novecento, Gilles Deleuze non solo tratterà dell'immagine filmica come 'immagine-movimento', ma anche come 'immagine-tempo', giungendo a definirla come un insieme di rapporti temporali che non sono visibili nella percezione ordinaria: "l'immagine rende sensibili, visibili i rapporti di tempo irriducibili al presente". (Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Milano, Ubulibri, 1984 e *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Milano, Ubulibri, 1989).

⁶⁸ Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Torino, Einaudi, 1993; confronta inoltre, dello stesso autore, quanto riportato sul concetto del suo "modo nuovo di vedere" in Leonardo Ciacci, *Progetti di città sullo schermo. Il cinema degli urbanisti*, Venezia, Marsilio, 2001, pag. 163.

Nella cinematografia italiana, possono essere considerati degli esempi imprescindibili di cosiddetti "attori architettonici" la palazzina romana "Palazzo Federici" di viale XXI Aprile in *Una giornata particolare* di Ettore Scola o la colonia "Le navi" a Cattolica in *La casa del sorriso* di Marco Ferreri. Mentre icona di interpretazione architettonica, emblema di uno spazio che conduce la narrazione fin dal titolo in un film hitchcockiano è il cortile in *La finestra sul cortile*. Esempio tipicamente torinese è la Mole Antonelliana in *Dopo mezzanotte*, di Davide Ferrario. Anche la stessa città è attore: *Il cielo sopra Berlino* di Wim Wenders, non avrebbe potuto essere girato altrove, perchè la città fu spunto principale del film, ancor prima di definirne la storia.

L'architetto del movimento moderno e scenografo Robert Mallet-Stevens già nel 1925 descrisse nella sua riflessione teorica (tra le prime sull'argomento) l'architettura moderna come non limitata a pura scenografia cinematografica: essa "sconfina dal suo campo e lascia la sua impronta sulla messa in scena: l'architettura 'interpreta' una parte"⁶⁹. La scenografia e il set quindi devono recitare come un attore. E questa interpretazione non si avvale che di verosimiglianza, cioè dell'illusione propria del cinema; per essere vera, è sufficiente quanto necessario che appaia verosimile sullo schermo. Renderà gli stati d'animo dei personaggi, ci permetterà di conoscerli, perchè il set introduce il personaggio prima che esso appaia.

Nello stesso testo, secondo l'autore l'architettura porta sì il suo contributo artistico al cinema, ma nello stesso tempo esso avrà una forte reciproca influenza sulla architettura moderna.

Il regista Jean Epstein, lontano dal considerare l'architettura un semplice fondale scenografico al quale sovrapporre il racconto, descrive nel 1974 il cinema come un mezzo per cogliere le infinite esistenze che pulsano nel mondo, compresi, animisticamente, gli oggetti: "Il cinema potenzia la capacità dei nostri sensi e, con la prospettiva del tempo, rende percettibili alla vista e all'udito entità che credevamo invisibili e non udibili". L'architettura, per il teorico francese, è nel film parte primaria di un processo che "indaga gli abissi della realtà"⁷⁰.

2.4 L'architettura nel film come emozione

L'uso di una particolare ambientazione architettonica richiede all'autore una analisi del messaggio emozionale che questa porta con sè. Le sensazioni determinate devono essere funzionali allo sviluppo narrativo del film e possono contribuire al messaggio culturale che il film determina. E' come, di un paesaggio architettonico, considerare pregi e difetti, aspetti di molteplicità, diversità: senza questo attento lavoro, il rischio è che sfugga il messaggio, o che prenda strade non previste, con effetti controproducenti nella comprensione dell'opera.

È lo sguardo dello spettatore che va a costruire forme e nuove geometrie che risultano dalla facoltà della sua memoria di sovrapporre alle immagini della propria biblioteca mentale. Il nostro sguardo

⁶⁹ Luc Wouters, Robert Mallet-Stevens, in Massimo Chirivi (a cura di), *Cinema & Architettura*, in "Circuito Cinema", Quaderno n.37, Venezia, 1990, pag.4.

⁷⁰ Jean Epstein, *Photogénie de l'impondérable*, in Chiara Tognolozzi, *Lo spazio architettonico nella teoria del cinema di Jean Epstein*, in: "Architettura & Arte", 2002, pag.15.

seleziona quindi nel testo cinematografico quei segni che più ci colpiscono, che alimentano la nostra capacità percettiva, che arricchiscono la nostra immaginazione e intervengono nella costruzione del nostro bagaglio di immagini e immaginazione, fino a farci sembrare come familiari scenari che la nostra esperienza non conosce ancora o non conoscerà mai.

Se, all'inizio della sua storia, o anche durante il suo percorso, il cinema si è configurato come strumento di documentazione e testimonianza del reale, è divenuto ben presto luogo della concretizzazione dell'immaginario, attraverso la creazione di mondi ed esperienze filmiche parallele.

Lo spazio, sia cinematografico che architettonico, è un delicato equilibrio artistico di fattori psicologici ed esperienziali. Il termine spazio è l'essenza sia del cinema che dell'architettura. Entrambe le forme d'arte definiscono situazioni umane di interazione, quadri di vita e orizzonti per comprendere il nostro mondo. Entrambe le forme d'arte definiscono le dimensioni e l'essenza, anche emozionale, dello spazio esistenziale. Secondo Ezio Marra, il cinema rappresenta una forma di flânerie urbana che coinvolge lo spettatore e lo emoziona, facendogli vivere una grande esperienza⁷¹. Il cinema è un medium capace di suscitare emozioni, con cui osservare una realtà, anche spazialmente. È stato definito come rapporto logopatico proprio la capacità di un linguaggio di stimolare la sensibilità emotiva, capacità utilizzata dal cinema per coinvolgere lo spettatore nei contenuti narrati⁷².

Secondo Marco Bertozzi⁷³ nel film è come "se il disegno di architettura s'animasse improvvisamente, per erigersi a plastico modello tridimensionale" e si riconoscesse improvvisamente "l'immanenza delle opere riprese", che nel film vengono arricchite dallo scorrere del tempo e da una presenza umana la quale, a differenza degli ometti simulati nelle rappresentazioni 3D dei progetti, portano con sé storie e stimolano emozioni, aggiungendo valori semantici. Arte e industria insieme, architettura e cinema creano spazio visivo e spazio emozionale, con un lavoro di équipe.

Il film però, ci obbliga a vedere ciò che non scegliamo di vedere; secondo Giovanni Lucchesi e Gianfranco Grossi, in "La città nel cinema",⁷⁴ il film si sofferma e prosegue in funzione della diegesi, sottolineando e nascondendo parti della città e rendendo la fruizione differente tra film e film, anche degli stessi luoghi.

2.5 L'architettura nel film come memoria

Il cinema può essere considerato anche una fonte storica diretta dei contenuti visualizzati, grazie alla forza documentale dei film che, indirettamente, svelano una carrellata di significati diversi attribuiti all'abitare, una storia degli immaginari architettonici, come verrà sviluppato nei capitoli successivi.

Questo aspetto è un lascito culturale nei nostri immaginari, un deposito topografico, per nuove visioni del mondo in cui abita l'uomo. Come scritto da Robert Mallet-Stevens nel 1925, l'architettura moderna

⁷¹ Ezio Marra, *Introduzione - Emozioni urbane*, in: Maria Luisa Fagiani, *Città, cinema, società. Immaginari urbani negli USA e in Italia*, Milano, Franco Angeli, 2008, pag.20.

⁷² Cfr. Matteo Cosimo Cresti, *L'architettura nel cinema di fantascienza*, Firenze, Pontecorvoli, 2021, pag.42.

⁷³ Cfr. il cap. "Il fascino discreto del film", in: Marco Bertozzi (a cura di), *Il cinema, l'architettura, la città*, Roma, Librerie Dedalo, 2001.

⁷⁴ Giovanni Lucchesi e Gianfranco Grossi, *La città nel cinema*, in Marco Bertozzi, *Cinema e città*, Quaderni della Cineteca del Comune di Rimini, Rimini, Stamperia del Comune, 1992.

verrà vista attraverso il cinema ovunque e ne diventerà un medium: “nel profondo delle campagne, nei paesi più remoti, le nuove forme, le nuove tecniche, l’arte di oggi: (il cinema) farà conoscere e amare l’architettura universale”⁷⁵. Un medium che, grazie alla evoluzione delle tecniche, arriva ad avere una superiorità come testimone su tutte le altre fonti, perchè connette, conserva e visualizza ambiente, stili di vita e modelli di comportamento. Permette non solo di leggere un avvenimento, ma di farne parte, di esserne partecipi al buio della sala.

Il valore documentale di una ripresa non ha necessariamente a che fare col genere documentario, ma è una esperienza di memoria storica. Per un regista come Wim Wenders, questo aspetto diviene un tratto stilistico: “Il solo fatto che qualcosa dovesse scomparire è sempre stato un buon motivo per girare una scena”⁷⁶, ed ecco che in *Il cielo sopra Berlino* (1987) si raccolgono luoghi che non esistono più e di cui il film diviene documento architettonico, come il Muro e Postdamer Platz, o in *L’amico americano* (1977) viene scelta una casa in un porto come set, perchè destinata ad essere abbattuta. Per ammissione dello stesso regista, Wenders non aveva interesse che per lo spazio: paesaggi e città. Come Michelangelo Antonioni, pare affetto da una forma di “topofilia”, sindrome definita per la prima volta dal geografo Yi-Fu Tuan nel 1974, che si manifesta variamente come amore per i luoghi: “Per me il paesaggio ha a che vedere in tutto e per tutto con il cinema.”⁷⁷

La topofilia esprime il legame emotivo tra l’uomo e un luogo. E’ l’attenzione alla geografia personale di ogni individuo, intesa quindi come sfera soggettiva che si crea attraverso la propria esperienza, la propria cultura, la propria memoria, anche filmica. Concetti che si collegano a quelle movie-maps citate nella premessa introduttiva, destinate a supportare chi si muove seguendo le proprie emozioni filmiche.

2.6 Lo studio critico delle relazioni tra architettura italiana e cinema

Nell’editoriale di Ugo Soragni del numero monografico “Storia dell’Urbanistica” dedicato a *Città e Cinema*⁷⁸, si definisce il legame che intercorre tra la città e la sua rappresentazione cinematografica come tra le meno studiate diramazioni della storia urbanistica.

Lo sviluppo degli studi sulle relazioni tra architettura, città e cinema ha messo in luce l’inclinazione a coltivare separatamente la storiografia dello spazio urbano ed architettonico e quella della scena cinematografica, procedendo per itinerari paralleli, solo occasionalmente capaci di convergere disciplinarmente.

Analogamente, come segnalato dagli autori Santuccio, Veresani e Presicce negli Atti del 1° Convegno Docomomo⁷⁹, a proposito del rapporto tra architettura e cinema, sembrano essere rare le ricerche prodotte e in Italia non esistono studi specifici su questo tema.

⁷⁵ Robert Mallet-Stevens, *Architetture del cinema*, in: “Cinema&Cinema” n.47, 1986.

⁷⁶ Wim Wenders, *L’atto di vedere*, Milano, Ubulibri, 1992, citato in: Marcello Walter Bruno, Girati sul posto, “Segnocinema”, n.78, 1996, pag. 21.

⁷⁷ Citazione e termine tratti da: Bruno Giuliana, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Mondadori, 2006, pag.33.

⁷⁸ Belli Gemma e Andrea Maglio (a cura di), *Città e Cinema*, numero monografico di “Storia dell’Urbanistica, Annuario Nazionale di storia della città e del territorio”, n.11, 2019.

⁷⁹ Luisa Presicce, Salvatore Santuccio, Luca Veresani, “Un film fatto solo di case. Appunti per una ricerca sull’iconografia dell’architettura moderna italiana nel cinema”, in: *Architettura Moderna in Italia*

Mentre la bibliografia sul cinema italiano è molto vasta, essa è avara su questo rapporto. Un esempio di analisi della presenza di architettura moderna nei film italiani, è stata proprio la ricerca condotta dagli stessi autori e promossa da Docomomo che generò il testo *L'attore di pietra*⁸⁰, condotta però ormai più di vent'anni fa. Anche Pier Luigi Basso definisce tutt'altro che folta la bibliografia del rapporto che il cinema ha intrattenuto con l'architettura. Ma la questione inversa, l'importazione di forme e idee dal cinema all'architettura, resta in pratica terreno ancora vergine, per quanto si abbiano testimonianze di architetti che hanno dichiarato di essere stati influenzati dal cinema.⁸¹

Anche per Gianni Canova gli storici e i critici, in genere, non hanno prestato sufficiente attenzione a questo aspetto del cinema, al suo "essere straordinario serbatoio di luoghi da visitare, o di spazi in cui vivere".⁸²

Il cinema porta sempre con sé l'uso pubblico della storia, grazie ad un impatto sull'opinione pubblica molto più forte a volte di dibattiti tra gli storici e i sociologi.

In Il mestiere di storico e le «metafore del cinema», di Sante Cruciani⁸³, in sintonia con le considerazioni di Peter Burque sul "significato storico delle immagini"⁸⁴ si pone l'attenzione proprio sull'uso delle fonti audiovisive come documenti decisivi per leggere la contemporaneità.

Come osserva lo storico Giovanni De Luna, si impone allo storico dell'età contemporanea l'esigenza di una nuova critica delle fonti, con riferimento all'utilizzo di cinema e media, "lungo il percorso che da prodotti artistici, oggetti di consumo e di mercato li trasporta dentro lo statuto scientifico della storia, trasformandoli in fonti per la ricerca storica"⁸⁵.

Si tratta di questioni centrali per l'uso delle fonti audiovisive come documenti decisivi per leggere la contemporaneità architettonica e dei luoghi scelti per girare. Si chiamano quindi gli storici a ricercare in prima persona modi nuovi di saper fare e raccontare la storia, utilizzando compiutamente il cinema e i media come fonti.

Temi particolarmente complessi se si pone oggi attenzione all'innovazione digitale, che ribalta da pochi anni la concezione fotodocumentaristica del cinema e decostruisce la relazione tra immagine e realtà. Quello che vedo è vero? Secondo Giovanni De Luna, ci sono pezzi di verità anche nel più fantastico dei film e elementi simbolici anche nel più realistico. Utile riportare quanto detto dal regista Elio Petri, che anni prima criticamente commentava il cosiddetto cinema del reale: "Non vedo mai i documentari. Mi fanno ridere. Perché partono dal presupposto di poter recuperare l'irrecuperabile"⁸⁶.

Documentazione e conservazione, 1o Convegno Nazionale DO.CO.MO.MO. Italia, Atti, Roma, 1998, pag.116.

⁸⁰ Casavola Massimo, Presicce Luisa, Santuccio Salvatore, *L'attore di pietra. L'architettura moderna italiana nel cinema*, Roma, Testo&Immagine, 2001.

⁸¹ Cfr. su questo tema Basso Pier Luigi, *Degli spazi possibili. Cinema e Architettura*, in "Carte di cinema", n.7, 2000-2001, pag.135.

⁸² Gianni Canova, *I luoghi del cinema*, in: "Segnocinema", n.78,1996, pag.17.

⁸³ Sante Cruciani, *Il mestiere di storico e le «metafore del cinema»*, 2015. Consultabile in:

<https://www.officinadellastoria.eu/it/2015/08/30/il-mestiere-di-storico-e-le-metafore-del-cinema>

⁸⁴ Peter Burque, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci,2002.

⁸⁵ Giovanni De Luna, *La passione e la ragione. Il mestiere dello storico contemporaneo*, Mondadori, Milano, 2004.

⁸⁶ A questo proposito può essere utile menzionare quanto scritto da Carlo Lizzani su *Torino nera*, di cui è stato regista nel 1972: "Un film modesto e di maniera che però offre, più di tanti film girati a Torino, un catalogo di

Già Bruno Zevi nel 1949 aveva elogiato il cinema per la sua capacità di descrivere fedelmente l'anima dell'architettura: svolge, secondo lo studioso, "una funzione didattica che nessun altro mezzo può espletare con la stessa efficacia". E l'elogio è in sintonia con quanto scritto da Giulio Carlo Argan anni dopo, nel descrivere il cinema come medium privilegiato d'indagine, "non rappresentazione ma costruzione della realtà".⁸⁷

Nella presente ricerca, è importante notare come sia stato considerato l'utilizzo esclusivo del repertorio iconografico di immagini di Torino nei suoi film e mai di quello architettonico, il quale si è composto per secoli di piante topografiche, prospetti, sezioni, che non permettono di rappresentare del tutto lo spazio visivo della città⁸⁸. La mappa, la cartografia o il disegno di architettura sono visioni che incorporano solo alcuni degli aspetti dell'universo urbano, sono immagini approssimative della realtà e proprie della visione concettuale degli architetti, astrazioni in termini simbolici e convenzionali. Secondo Alessandro Cappabianca, il cinema finalmente "è venuto a porsi come l'invenzione dello specchio in cui la città stessa potesse trovare una soddisfacente rappresentazione⁸⁹", che potesse cioè raffigurare anche i suoi flussi dinamici, le loro intensità e accelerazioni.

Si ritiene utile quindi provare a dimostrare che l'autonomia e la potenza espressiva dell'immagine sono in grado di restituire non solamente le trasformazioni immateriali delle rappresentazioni filmiche frutto delle scelte stilistiche degli autori, ma anche le trasformazioni materiali che si sono succedute nel tempo e nello spazio della città, riflettendo sul valore conoscitivo e percettivo che l'immagine filmica assume nella disciplina architettonica e urbanistica, al fine di contribuire a migliorare la percezione dei luoghi urbani.

2.7 La percezione dell'architettura moderna nella cinematografia italiana

Una interessante analisi del ruolo che ha assunto nella cinematografia italiana l'architettura moderna e il coinvolgimento delle sue opere è apparsa nel testo *L'attore di pietra* e negli Atti del precedente 1° Convegno Nazionale Docomomo (op.cit., nota 79).

Tale coinvolgimento è definito come risultato di intrecci diversi e a volte concomitanti.

Da una parte spesso è l'interesse specifico dei registi verso la qualità dei luoghi della rappresentazione (come nel film *Una giornata particolare* di Ettore Scola); dall'altra il significato simbolico che certe architetture assumono per gli autori e la loro sensibilità particolare nel riconoscerli; ancora, dalla necessità oggettiva di scegliere un luogo perchè in esso si svolsero nella realtà i fatti (come per la casa di Curzio Malaparte dell'architetto Adalberto Libera a Capri nel film di Liliana Cavani *La pelle*).

Dotato di questa "sostanza architettonica", il cinema (e quello italiano in particolar modo) ha spesso cercato nelle architetture la sua identità. Ha sfruttato le forme statiche di capolavori architettonici per costruire attorno ad esse capolavori filmico-narrativi. È il cinema che ha raccontato non solo e non

immagini forse preziose, un domani, per studiosi di urbanistica, di costume. Un documento d'epoca, insomma". (C. Lizzani, "TorinoSette – La Stampa", data non reperita; fonte: <https://www.torinocittadelcinema.it>).

⁸⁷ Citazioni riportate in Trione Vincenzo (a cura di), *Il cinema degli architetti*, Monza, Johan & Levi, 2014, pag.16.

⁸⁸ Confronta per questo argomento: Cardarelli Urbano, Note sulla rappresentazione dello spazio urbano, in: Giulio Carlo Argan (a cura di), *Lo spazio visivo della città: urbanistica e cinematografo*, Bologna, Cappelli, 1969.

⁸⁹ Alessandro Cappabianca, *Fantasmî dell'abitare. La casa e l'immaginario*, Roma, Prospettive, 2011, pag.124.

tanto le architetture, quanto il modo in cui le architetture hanno cambiato i territori, il paesaggio, le forme e i modi di vita. Più che alle trasformazioni dell'architettura, il cinema italiano degli anni sessanta ad esempio sembrava interessato (giustamente) a mettere in scena le mutazioni della città. Il suo protendersi verso il "fuori", per accogliere la città che avanza⁹⁰.

Appare utile distinguere due ruoli che l'architettura moderna in generale assume nei film.

Uno è quello di interpretare se stessa: un ufficio postale o una stazione appaiono, ad esempio, a prescindere dal loro aspetto qualitativo e a favore di quello funzionale, poichè per esigenze di rappresentazione non possono che interpretare la parte che svolgono nella realtà. Ciò avviene a volte per motivi puramente pratici: una ubicazione fortunata, in una città favorevole ai set; oppure per il loro linguaggio architettonico, che li rende facilmente leggibili in quanto tali.

L'altro è la parte recitata di icone, indicatori irrinunciabili di un quadro sociale. Questa modalità con cui l'architettura moderna entra nel film italiano è quella della citazione, secondo la teoria einsteniana del montaggio; grande autore di questi brevi passaggi fu Michelangelo Antonioni, capace di far apparire ad esempio per pochi fotogrammi la sede della Montecatini a Milano (dell'architetto Gio Ponti) in *Cronaca di un amore*, poi ambientato in una piccola parte a Torino.

Secondo gli autori di *L'attore di pietra*: "L'architettura moderna italiana nel cinema di Antonioni riveste un ruolo particolare, magico, non confrontabile con altre esperienze. Sul piano delle opere, se consideriamo tutta la filmografia del maestro ferrarese, troviamo citati a Milano, il grattacielo Pirelli di Nervi e Ponti, le case albergo di Moretti, alcuni edifici di Asnago e Venders, un'opera di Cereghini e, a Roma, il Palazzo dello Sport di Nervi e Piacentini e il cosiddetto 'Fungo' dell'Eur, e poco più. Sul piano dei tempi, se assommiamo le sequenze in cui compaiono tutte queste opere, non si superano i dieci minuti. Dieci minuti su ventisei titoli prodotti, dal 1947 al 1994, eppure il cinema di Antonioni costituisce un contributo unico alla definizione del rapporto fra architettura moderna italiana e cinema, un contributo assolutamente sostanziale⁹¹".

⁹⁰ Cfr. per questo tema Gianni Canova, *La finestra sul cortile*, in: "8 1/2", n.58, 2021, pag.36.

⁹¹ Salvatore Santuccio, Il nomadismo urbano di Antonioni fra boom e nevrosi, in Massimo Casavola, Luisa Presicce, Salvatore Santuccio, *L'attore di pietra: l'architettura moderna italiana nel cinema*, Testo & immagine, Torino, 2001, pag.23.

- CAP.3 La percezione della città nei film, tra generi ed epoche storiche

"There's Paramount Paris and Metro Paris and, of course, the real Paris. Paramount's is the most Parisian of all." (Ernst Lubitsch)⁹²

3.1 Introduzione

E' dall'arrivo di un treno alla stazione di la Ciotat, filmato nel 1896 (L'entrée d'un train en gare de La Ciotat) insieme all'uscita degli operai dalle officine Lumière (La sortie des usines Lumières à Lyon), che la città è un soggetto filmico. E, per essere coerenti, anche la prima fotografia della storia, nel 1826, fu un ritratto di tetti urbani visti da una finestra della casa dell'autore, Nicéphore Niépce.

Il cinema, come la letteratura e la fotografia, ha la capacità di riflettere e registrare le trasformazioni di una città nel corso della sua storia e allo stesso tempo di partecipare attivamente alla costruzione dell'immaginario ad essa associato, influenzando così il nostro modo di percepirla, di ricordarla e immaginarla: riflette come uno specchio, ed insieme costruisce.

Come si riconosce una città nel cinema? E ancora: cos'è una città senza cinema?. "Le città che non hanno ispirato alcun film, o molto poco, sono condannate a morire di freddo. Sono tristi come paesi senza leggende perché non hanno fantasmi da vendere"⁹³. Per provare a costruire delle risposte a questi temi complessi, si può iniziare a distinguere due poteri opposti del cinema: quello di documentare la città e quello di manipolarla.

Attraverso il cinema, è possibile osservare in una prospettiva diacronica l'evoluzione della "forma" della città (o di una città particolare) dalla fine del XIX secolo ad oggi. Una forma di 'archeologia urbana cinematografica', che rende visibile il divenire della città moderna e le sue successive trasformazioni, dal 1896.

Ma il cinema ha anche la capacità di manipolare la fisionomia e lo spazio della città. Innanzitutto bisogna tenere a mente che le città che vediamo nei film sono il prodotto dello sguardo soggettivo dei registi, che scelgono di filmare alcuni dei loro luoghi e dei loro molteplici aspetti a scapito di altri. Attraverso i film non possiamo che raggiungere una visione parziale e frammentaria di una città, manipolata da inquadrature e montaggio. Ogni inquadratura è scelta, è selezione, implica una divisione dello spazio tra ciò che è mostrato (campo) e ciò che è nascosto (fuori campo).

⁹² Citazione in Mark Sheil, *Hollywood cinema and the Real Los Angeles*, London, Reaktion, 2012, pag.128, consultabile in: <https://books.google.it/googlebooks/>.

⁹³ Citazione di Boujut Michel, *Cinéma, villes ouvertes*, in: François Niney e François Barré, *Visions Urbaines. Villes d'Europe à l'écran*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994; citato in "Cine, ciudad e imagen filmica. Barcelona en pantalla", tesi di dottorato, Sara Antoniazzi, Cà Foscari, Venezia, 2018.

3.2 Il carattere cinematografico della città: la diva metropoli

Sembra che il cinema sia l'unica arte ad aver saputo rappresentare la dinamicità e il ritmo della città, con il contributo del suo suono di sottofondo, dalla comparsa del sonoro nei film.

E' come se la città moderna e il cinema fossero nati insieme: in effetti al suo esordio la settima arte viene inventata in città, rappresenta fin dalla sua prima manifestazione parti di città e viene fruita nei cinematografi urbani. Contribuisce anche a cambiare fisicamente il volto della città, con l'insediamento dei primi stabilimenti dell'industria cinematografica e delle sale di proiezione.

L'atto ufficiale di nascita del cinema viene celebrato in città, davanti ad un pubblico composto dai suoi abitanti, e il primo film della storia mostra una scena tipica della vita urbana, l'uscita degli operai da una fabbrica.

Il cinema nasce come fenomeno tipicamente urbano: nasce nella città. Nasce alla periferia di Lione e debutta sui grandi boulevard di Parigi. La sua rapida e spettacolare espansione le fece attraversare in uno o due anni tutte le capitali europee.

Dopo il successo ottenuto a Parigi, i Lumière iniziarono a inviare i loro operatori nelle principali città del mondo per girare nuovi film ed ampliare il loro repertorio. Anche a Torino, come si evince dal primo film presente nella lista Allegato 1. Questo film è solo uno dei tanti che i cameramen di Lumière girarono in un ambiente urbano: delle 1422 vedute cinematografiche prodotte dalla Société Lumière fra il 1895 e il 1905, più di tre quarti hanno la città come tema principale o ambientazione.

Un'arte della modernità che nella vita urbana, nel movimento, nei congegni tecnici, nella vertigine del moderno trova il contesto e, forse, le ragioni della sua stessa invenzione.

Il cinema, come e più della scrittura letteraria, ci consegna nuove forme di descrizione dell'urbano; secondo la definizione di Richard Sennett è "la coscienza urbana dell'occhio"⁹⁴.

Lo sguardo del cineasta presenta però una diversità costitutiva rispetto a quello dell'architetto, realizzatore della città nel suo concreto. Vedere la città reale è vederla anzitutto nello spazio o, tutt'al più, in quella dimensione dilatata del tempo nella quale si inscrivono le trasformazioni della città; vedere la città filmata, invece, è vederla anzitutto nel tempo, ma nel tempo proprio del racconto filmico, tempo tecnico e insieme narrativo, anzi 'spazio-tempo'⁹⁵.

Secondo Paolo Bertetto, le "grandi metropoli della modernità costituiscono lo sfondo logico delle avventure del cinema, l'oggettivazione materiale delle sue istanze fondanti (...). Per il cinema l'orizzonte urbano è un insieme di intensità, un quadro mobile di forze visive, di figure dinamiche, di entità comunicative. È una partitura di potenzialità visive ed emozionali, un sistema di attrazioni, un patrimonio da utilizzare e da rielaborare"⁹⁶.

⁹⁴ "Il film non aveva un intento decostruzionista; era semmai la sua stessa capacità di disorientarci, e di rifiutare ogni conclusione catartica, a suscitare il nostro interesse e la nostra empatia. È questa la coscienza urbana dell'occhio", in Richard Sennett, *La coscienza dell'occhio. Progetto e vita sociale nelle città*, Feltrinelli, Milano, 1992.

⁹⁵ Cfr. Paolo Cherchi Usai e Frank Kessler, *Avant-Props*, in "Cinema & Architecture", numero monografico di "Iris", n.12, 1991, p. 8.

⁹⁶ Paolo Bertetto, *Torino nel cinema: l'identità imperfetta*, in *Architettura e urbanistica a Torino 1945-1990*, a cura di Luigi Mazza e Carlo Olmo, Torino, Allemandi, 1991.

Per la storia urbana, media quali la fotografia e la cinematografia⁹⁷ hanno finito per rivestire lo stesso ruolo che nelle epoche precedenti apparteneva alla pittura, alle incisioni e ad ogni raffigurazione anche priva di un carattere artistico.

Diversi autori concordano nello stabilire una corrispondenza tra i ritmi frenetici della città moderna e la velocità con cui le immagini si susseguono in un film. Ezra Pound, ad esempio, osserva che la vita in città, a differenza della vita in campagna, ha un carattere cinematografico: “La vita del villaggio è narrativa (...). In una città le impressioni visive si susseguono, si sovrappongono, si incrociano, sono cinematografiche⁹⁸”.

I rapporti tra la nuova arte tecnologica del ventesimo secolo e il modo di vivere, anch'esso tecnologico, della metropoli, con le sue strade affollate, le automobili e i tram, gli sterminati quartieri periferici e i grandi palazzi-alveari, sono rapporti stretti, intrinseci, che si fondano su un profondo mutamento caratteriale dell'uomo metropolitano, abituato ad avere con la realtà circostante una serie di legami quotidiani all'insegna del movimento. Nella città moderna gli uomini si muovono, dentro e fuori degli edifici pubblici e privati, non soltanto nelle forme d'un dinamismo sconosciuto all'uomo di campagna, ma anche stabilendo molteplici relazioni interpersonali che ne modificano il comportamento. La loro vita sembra quasi un film ininterrotto, scandito da un montaggio che ne evidenzia i momenti salienti lungo il tracciato d'un flusso di immagini e di azioni fortemente ritmate. Già nei primi anni venti del Novecento László Moholy-Nagy scriveva: “Con l'enorme sviluppo della tecnica e delle metropoli, i nostri organi di percezione hanno aumentato la loro capacità di volgere simultaneamente funzioni ottiche e acustiche⁹⁹”. Era nata una nuova dimensione dell'uomo, appunto metropolitana, che il cinema doveva e poteva rappresentare.

3.3 Urbs vs. polis

Il cinema, medium moderno per eccellenza, straordinaria “arte di vedere lo spazio”, strumento per aderire alle architetture e per descriverne dall'interno la sintassi e i vuoti, diviene il dispositivo per visualizzare la metropoli contemporanea, grazie alla “figurabilità dello spazio urbano”, definita dall'urbanista Kevin Lynch nel saggio *L'immagine della città*: quella qualità dell'oggetto-città di evocare immagini nello spettatore.

⁹⁷ Parlare di immagini filmate vuol dire riferirsi a diverse modalità espressive, tra cui il film, il documentario e il cortometraggio, tutte proprie all'arte cinematografica, ma anche alla pubblicità, alla video arte o a riprese televisive, in cui comunque emerge la possibilità di leggere e interpretare il contesto urbano attraverso le immagini. Il presente lavoro si riferisce unicamente a lungometraggi, compresi nell'intervallo temporale tra l'avvento del cinema e il 2022.

⁹⁸ Pound Ezra, Review of Cocteau's 'Poesies 1917–1920. *The Dial* (1921), citato in “Cine, ciudad e imagen fílmica. Barcelona en pantalla”, tesi di dottorato, Sara Antoniazzi, Cà Foscari, Venezia, 2018.

⁹⁹ Citato in Gianni Rondolino, La diva metropoli (articolo del 18 agosto 1983), in: Gianni Rondolino, *Casa Ejzenštejn*, Torino, La Stampa, 1990.

Se il film è la forma culturale urbana per eccellenza, la città è “considerata una metafora spaziale del rapporto tra individuo e società¹⁰⁰”. E’ l’icona più rappresentativa della dimensione esistenziale moderna e contemporanea. Molti film ci offrono dati sulla vita dell’uomo urbano, la sua “denaturazione”, come definita da Guido Aristarco¹⁰¹, che la città in parte impone o provoca, come l’eccitabilità della costrizione sociofisica, l’alienazione dell’individuo dai suoi simili e le nevrosi cui lo porta.

L’immagine filmica indaga sulle condizioni dell’habitat urbano, della città. In primo luogo il cinema mette in scena la città, la descrive, ne parla, effettua uno sguardo analitico della spazialità urbana, ne diventa strumento di conoscenza. La città cinematografica, estratta e rielaborata, resa fortemente simbolica, si ripropone come modello all’interno di un processo di dialogo, in continua identificazione e trasformazione. Come struttura simbolica del mondo filmico, la città è dunque riconoscibile, suggerisce o anche solo evoca un’identità, aprendo se stessa nell’accogliere ospitale (o inospitale) lo spettatore¹⁰². Il cinema mette assieme la città fisica e la città delle relazioni, la città soggettiva e la città sociale, la città della memoria e la città del futuro, la città dei microspazi e le grandi dimensioni territoriali. Inoltre, l’immaginario cinematografico reinventa, attraverso la sua manipolazione, un nuovo testo urbano nel film, costruendo un immaginario collettivo nuovo.

Secondo Alessio Galbiati in *L’architettura nel cinema*¹⁰³, lo spazio urbano proiettato sul grande schermo ci appare spesso in forma problematica. Caratteristica del film sulla città è infatti quella di sollevare interrogativi, rimuovere l’indifferenza dalle incongruenze del quotidiano, nel suo essere veicolo di percezione, ascolto, memoria, desiderio. “La città del cineasta non è solo il visibile della città. È possibile, anzi, che proprio questo scarto in rapporto al visibile sia la dimensione peculiare del cinema¹⁰⁴”.

Andando oltre il puro visibile dell’urbano, il cartografabile, il cinema tende a rimescolare le evidenze, smascherare i luoghi comuni e le resistenze del vedere ordinario, disvelare altri frammenti di realtà.

Sono i luoghi che influenzano lo sguardo di registi e sceneggiatori, impregnando l’anima di un film, o sono gli sguardi di questi ultimi che definiscono un luogo e gli danno un’anima? E’ la domanda che si pone Rocco Moccagatta in un articolo sulla rivista “8 1/2”¹⁰⁵. L’autore riconosce due modi di intendere la città nel film, da un lato il filone di chi privilegia registicamente la città in senso urbanistico e architettonico (*l’urbs*), dall’altro quello di chi invece dentro lo spazio fisico dell’*urbs* vuole indagare la *civitas*, cioè l’insieme dei cittadini che nell’*urbs* vivono, lavorano, amano.

¹⁰⁰ Ghisi Grutter, Il cinema come veicolo dell’ideologia urbana, in: Marco Bertozzi (a cura di), *Il cinema, l’architettura, la città*, Roma, Librerie Dedalo, 2001.

¹⁰¹ Aristarco Guido, La città, possibilità del cinema e i film, in: Argan Giulio Carlo (a cura di), *Lo spazio visivo della città: urbanistica e cinematografo*, Bologna, Cappelli, 1969.

¹⁰² Cfr. su questo argomento Alberto Baracco, Città sullo schermo. Prospettive filosofiche sulla realtà filmica, in: “Ricognizioni. Rivista di lingue, letterature e culture moderne”, n.3, 2015.

¹⁰³ Galbiati Alessio, *L’architettura nel cinema*, in: <https://www.rapportoconfidenziale.org>, 2008.

¹⁰⁴ Jean-Louis Comolli, La Ville filmée, in Gérard Althabe, J.e L. Comolli, *Regards sur la ville*, Centre Pompidou, Paris, 1994, pag. 17. Riportato in: Galbiati Alessio, *L’architettura nel cinema*, consultabile in: <https://www.rapportoconfidenziale.org>, 2008.

¹⁰⁵ Rocco Moccagatta, Mari, monti e...periferie, in: “8 1/2”, n.64, 2022, pag.6.

Per un regista limitarsi all'urbs, all'aspetto esteriore dei luoghi, può indurre a fraintendimenti o semplificazioni, ad un non rispetto che finisce per ribaltarsi, imprimendo freddezza ed estraneità alla storia ambientata. Come se il film risultasse impregnato di significati non volutamente scelti. Questo perchè si può ipotizzare che lo spazio architettonico mantenga una sua relativa autonomia, riconducibile alla sua riconoscibilità, storica e stilistica, che solo in parte vengono controllate dalla significazione filmica e che quindi permangono come eccedenza, o residuo.

Nello stesso articolo, l'autore si chiede infine perchè Torino è "avvertita nell'immaginario collettivo come un luogo in cui si va per cercare qualcosa che ancora non si ha", mentre ad esempio "Napoli è un luogo da cui si è andati via per cercare qualcosa altrove". Alcune ipotesi di risposte sono individuabili nell'analisi dei set più frequentati a Torino, nel capitolo 5.

3.4 Città come attore reale o immaginario

La città nel cinema è in grado di suscitare un effetto di identificazione spesso immediato.

Da più di un secolo, il cinema racconta le città del mondo, attraverso i film, vera macchina del tempo che trasporta lo spettatore in un altrove storico e geografico. Le città sono un concentrato di senso, una miniera di possibilità offerte allo sguardo, una risorsa infinita di possibili racconti. E tuttavia, questa ricchezza potenziale, non sempre viene sfruttata e valorizzata, limitandola a volte entro cliché di prevedibilità.

Il cinema si è appropriato dell'ambiente urbano come supporto narrativo. La città è un macrocosmo dove la narrazione accelera anche in modo vertiginoso ed i fenomeni sociali si elevano di potenza, secondo Jean Luise Olive¹⁰⁶.

Nei film, un insieme di umani intrecciano storie. Il cinema, raccontandole, racconta anche le città in cui si svolgono. A volte esse sono co-protagoniste, altre sono solo un cameo. A volte non sono loro, si fingono o si travestono.

La città e la sua immagine filmica si sono rincorse, suggestionate, alternate, dall'avvento del cinema ad oggi. Il cinema rappresenta la città e ne costruisce di nuove. La città al cinema cioè, può essere reale, simulata o ricostruita. Può poi avere una valenza denotativa o connotativa. Nel primo caso, i luoghi mostrati vanno a definire i personaggi, come nel Neorealismo: è l'uso del paesaggio esattamente per quello che è, senza intervenire a modificarlo; nel secondo, sono le storie raccontate a connotare l'immaginario di un luogo in cui si svolgono (come nei poliziotteschi degli anni settanta, in cui vicende di malavita rappresentano una "Torino violenta", già dal titolo del film).

Nella sua espressione, il cinema usa la città in diversi modi: puramente come quinta scenografica delle sue storie, o come contenitore sociale e luogo di riti urbani; e a volte come protagonista vera e propria, quando cioè quella storia, può essere raccontata solo in quel luogo e non altrove, impregnando le vicende e gli attori. A volte il film nasce a prescindere dalla città in cui viene girato, altre è la stessa città a generarlo, non solo come architetture, ma come sua visione sociologica e storica.

¹⁰⁶ Citato in: Massimo Chirivi (a cura di), Cinema e architettura, in: "Circuitocinema", quaderno monografico, Venezia, n.37, 1990, pag.22.

Infine, la città può divenire una “coprotagonista kitsch”¹⁰⁷, come una cartolina turistica di se stessa, per assecondarne visioni note e non risemantizzate; quasi una pubblicità di se stessa, magari a fini commerciali più o meno indotti da coproduzioni internazionali e Film Commission locali, che possono “stare agli esterni come il product placement sta agli interni”, secondo il critico Emiliano Morreale¹⁰⁸ (confronta per questo i riferimenti al primo esempio di ambientazione bollywoodiana a Torino, nel capitolo 6).

La città può essere ideata in studio, in essa ricostruita, oppure può essere rappresentata dal vero in esterno, come avveniva già dagli esordi del cinema. Quelle riprese “in esterno” possono essere ritagliate, montate con altri luoghi-città e in altri tempi, attraverso il montaggio cinematografico, generando nuovi significati, e nuove città. Può essere quindi immaginaria o reale: con le infinite possibilità che offre la città, divengono infinite quelle del cinema.

3.5 Le rappresentazioni della città nei generi filmici

Sviluppando l’idea del kinoscopio di Thomas Edison e trasformandolo da visione per un solo spettatore a fenomeno collettivo, sono per primi gli stessi fratelli Louis e Auguste Lumière a raccogliere un’imponente mole di *vues cinématographiques*, relative a numerose città europee ed anche italiane: un’ampia documentazione orientata a mostrare la realtà in modo oggettivo; non un racconto, ma una rappresentazione di luoghi priva di ogni intenzionalità narrativa, una veduta cinematografica appunto, di documentazione pura. Immagini della realtà non alterate da intenzioni narrative.

Se il cinema è fonte di conoscenza del nostro recente passato, occorre ricordare che circa l’80% del cinema muto è andato irrimediabilmente perduto, per la deperibilità delle pellicole¹⁰⁹. Di molti di questi film non restano che titoli, o qualche documento di lavorazione e fotografie di scena.

Nelle pellicole superstiti del cinema delle origini, di cui Torino fu una delle capitali per almeno un decennio, sono di valore documentale, oltre gli interni spesso di stile eclettico e dalle pesanti decorazioni, le riprese esterne filmate in molte città italiane.

Nel cinema dei pionieri, la città resta una presenza costante: molti dei primi film sono vedute urbane, spesso girate da veicoli in movimento, siano essi treni, tram, automobili, barche ed addirittura gondole.

Agli **albori del cinema**, i pionieri si limitavano ad allestire la macchina da presa in strada e a filmare, attenendosi ad un punto di vista frontale immobile e ad un’unica inquadratura, il flusso incessante di folle e mezzi di trasporto. L’intenzione è quella di dimostrare agli spettatori che il film, a differenza della pittura e della fotografia, è in grado di registrare il movimento.

Tuttavia, dopo alcuni anni, i realizzatori introducono nuove risorse tecniche, come movimenti della telecamera, tipi di inquadrature, angoli di ripresa e montaggio, che consentono di abbandonare la telecamera fissa e rappresentare il ritmo accelerato e gli spazi frammentari della città da diversi punti

¹⁰⁷ Secondo la definizione di Luisa Licata, Elisa Mariani Travi, in: *La città e il cinema*, Bari, Dedalo, 1985.

¹⁰⁸ Emiliano Morreale, Paesaggio con mutazioni, in: Vito Zagarrò (a cura di), *La meglio gioventù. Nuovo cinema italiano 2000-2006*, Venezia, Marsilio, 2006, pag.156.

¹⁰⁹ dato indicato da Alberto Barbera in *Cabiria & Cabiria*, Torino, Il Castoro-Museo Nazionale del Cinema, 2006, pag.11.

di vista. Il cinema inizia a rivelare allo spettatore aspetti e dettagli della città invisibili ad occhio nudo. “I nostri bar e strade cittadine, i nostri uffici e stanze arredate, le nostre stazioni ferroviarie e le nostre fabbriche sembravano chiudersi inesorabilmente intorno a noi. Poi è arrivato il cinema e ha fatto esplodere questo mondo-prigione con la dinamite di una frazione di secondo, così che ora possiamo partire con calma per viaggi di avventura tra le sue macerie lontane¹¹⁰”.

Nei primi film girati, si mostra una Torino in crescita, coi villini fuoriporta, i caseggiati di periferia e gli stabilimenti industriali. Il successo iniziale del cinema della fine del XIX secolo è dato dalla sua “certificazione” del reale, secondo nuove prospettive offerte dal mezzo fimico, che vedrà le avanguardie protagoniste, con le loro capacità di penetrare aspetti fino ad allora ignorati del mondo comune intorno allo spettatore.

Le nuove tecniche cinematografiche che mano a mano si inventano e applicano nelle opere dei primi registi (rallenty a svelare nuovi movimenti, primi piani ad amplificare lo spazio, i carrelli di *Cabiria* che ispireranno Griffith in *Intolerance* dando un senso di grandiosità ai monumentali fondali, i primi criteri spazio-temporali di editing) permettono al cinema fin dai suoi esordi di estendere le sue potenzialità oltre la capacità di rappresentare, divenendo strumento per disvelare e reinventare, anche il quotidiano.

Dziga Vertov, in *Kinoglaz* (1924) aveva teorizzato che il cinema fosse in grado di svelare ciò che l’occhio umano non era capace di vedere, poiché la realtà quotidiana, essendo troppo vista, diventava per questo invisibile. Nel 1930, poi, con *Entusiasmo (Simfonija Donbassa – Entuziazm)*, Vertov introduce la ulteriore possibilità di ‘guardare’ il mondo anche attraverso i suoni che esso stesso produce, ampliando lo spazio visivo del film col suo spazio sonoro (che per l’occasione fu registrato nella regione del Donbass, in Ucraina orientale), come riportato da Walter Benjamin in *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*.

Tra **gli anni venti e trenta** del Novecento, il mito della città come paradigma della modernità e del progresso domina gli ambienti artistici e intellettuali europei. Le avanguardie celebrano lo spazio metropolitano, mettendone in risalto la velocità, la forza, il movimento, pari a quelli di una grande “macchina vivente” in cui gli edifici sono visti come macchine da abitare, per usare una celebre definizione di Le Corbusier. Nella vasta produzione filmica di questo periodo, dove la città divenne soggetto di diverse pietre miliari del cinema, si deve sottolineare la presenza sia di città reali sia di città fantastiche: lo spazio in cui si svolgono i film espressionisti non è un semplice sfondo, ma l’immagine o l’utopia urbana del momento. Se nel cinema espressionista si raffigura spesso una città tetra, tentacolare, insidiosa, temibile, nei percorsi paralleli del cinema tedesco di quegli anni se ne presentano i moderni fasti, la bella vitalità, il dinamismo. In *Aurora*, film di Friedrich Murnau del 1927, storia di tentazioni verso la città di una coppia di campagna, una didascalia recita: “Leave all this behind...come to the city!”.

¹¹⁰ Walter Benjamin, *Scritti scelti, 1938-40*, vol.7, Torino, Einaudi,2006.

Il primo cortometraggio dedicato al paesaggio urbano di una metropoli è *Manhatta* (1920), dei fotografi Paul Strand e Charles Sheeler. Le "Sinfonie urbane", come verranno poi definite, sono film documentaristici che ritraggono una giornata della vita di una grande città, scandita dalla sua produttività, filmata nella sua realtà: dalle forme architettoniche e dai mezzi di trasporto alle attività diurne e notturne dei suoi abitanti. In essi, un'ampia gamma di risorse cinematografiche (movimenti della macchina da presa, rallentatore, accelerazione, sovrimpressioni, dissolvenze) viene utilizzata per mostrare e celebrare i nuovi spazi, ritmi ed esperienze della città moderna, senza manipolazione della scenografia urbana. Spesso infatti sono realizzati con la tecnica della cinepresa nascosta: la città non deve sapere di essere guardata. Il nome "Sinfonie urbane" deriva dal titolo del film di Walter Ruttmann *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* (Berlino: sinfonia di una grande città, 1927), che ritrae il corso di una giornata nella capitale tedesca dalle prime ore del mattino fino a notte fonda. Negli anni venti e trenta le Sinfonie urbane invadono letteralmente gli schermi cinematografici: quasi ogni grande città aveva una sua sinfonia e in esse la città ha un ruolo così importante da apparire fin dal titolo della pellicola¹¹¹. La città non appare come una sequenza statica di monumenti ed istituzioni, come accadeva nelle pellicole precedenti, ma come un complesso di esperienze urbane vitali e dinamiche, cambiando la definizione cinematografica della metropoli.

In Russia negli stessi anni, come esempio delle pellicole che celebrano l'andamento propulsivo, vivace delle grandi metropoli, la città diviene co-protagonista di un film: *L'uomo con la macchina da presa* (1929) di Dziga Vertov, in cui si raccontano gli aspetti più dinamici della quotidianità urbana, con tecniche di montaggio inedite, rapido come la civiltà industriale e con punti di ripresa inusuali¹¹². Una didascalia in apertura della pellicola avverte: "Questo film è un esperimento di trascrizione cinematografica dei fenomeni visibili". Tuttavia, non tutti i film degli anni venti condividono questa visione realistica della città.

Nel **cinema espressionista tedesco**, la metropoli diviene uno scenario fantastico e temibile. Già con le stesse avanguardie artistiche dell'inizio del Novecento è luogo di alienazione, fabbrica di mostri (come in *Metropolis*, 1926 e in *M - Il mostro di Düsseldorf*, 1931, di Fritz Lang). Nello squallore di bassifondi sovente ricostruiti in studio, il cinema può mettere in scena ansie, paure collettive e le tensioni di fondo di una società sull'orlo della crisi. L'espressionismo filmico sviluppa un'iconografia urbana sinistra e minacciosa, capace di evocare frustrazioni, problematiche e tormenti di un'intera epoca, quella degli anni seguenti alla sconfitta della Germania nella Prima Guerra Mondiale, con la sua grave crisi economica. La città diviene microcosmo su cui calano le ombre del male, ombre premonitrici di quelle che nel 1933 porteranno all'avvento del nazismo. La città dei film espressionisti è spesso un luogo del tutto immaginario, dalle forme goticheggianti, proiezione di una immagine interiore labirintica e deformata, come in *Il gabinetto del dottor Caligari* (1920), di Robert Wiene. La

¹¹¹ Molti anni dopo, il regista statunitense Godfrey Reggio realizza con metodi simili ma obiettivi opposti *Koyaanisqatsi* (1982), film di montaggio per lo più di nonluoghi urbani, definito da Giacomo Ravesi come "metafora di una babele iconica, componenti frammentarie di una sinfonia urbana, planetaria e caotica" (in: *La città delle immagini. Cinema, video, architettura e arti visive*, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino, 2011, pag.150).

¹¹² Cfr. Walter Leonardi, *Ombre e nebbia: immaginari urbani nel cinema degli anni venti e trenta*, in: "Storia dell'Urbanistica", n. 11, 2019, pag.21.

rappresentazione della città, da semplice sfondo diviene componente drammatica, esemplificazione di uno stato d'animo collettivo (come ad esempio nel corteo di bare tra le strade di Brema nel film *Nosferatu il vampiro*, 1922; o dalle ali di Satana sulla città in *Faust*, 1926). In questo periodo storico e per i film citati, alcuni importanti architetti, attratti dalla potenzialità della nuova arte, dedicarono ad essa parte della loro attività, utilizzando il cinema per propagandare le loro teorie attraverso delle vere architetture scenografiche tridimensionali.

Metropolis (1927), capostipite del genere fantascientifico con la sua visione di metropoli immaginata nel futuro e rappresentata come una moderna e infernale Babilonia, primo esempio di visualizzazione filmica di una evoluzione futura degli insediamenti, rappresenta una riflessione che ha alimentato a lungo il dibattito architettonico intorno al destino della città e dell'urbanizzazione. Il film venne descritto dal regista Luis Buñuel nel 1927 come " il più meraviglioso libro d'immagini che sia mai stato composto"¹¹³; in esso, la città è l'effettiva protagonista della vicenda narrata. Ma è anche l'immagine di uno spazio architettonico e urbano come imprescindibile proiezione dell'interiorità umana, una città verticale sviluppata in altezza e luogo di alienazione, priva di una localizzazione specifica, realizzata dalle classi al potere ed emblema della volontà di potenza, contrapposta allo spazio sotterraneo abitato dalle masse. Fritz Lang costruisce una allegoria della città del futuro come una città-totale, suddivisa tra la città sotterranea dei lavoratori, fatta di inferi e paura, ed i giardini sospesi del mondo dei ricchi, di apparente bellezza e bontà. L'organizzazione verticale e piramidale dello spazio definisce una forma simbolica del potere sovrano, rappresentato da una alta torre, replica avveniristica della Torre di Babele. E' ciò che l'architetto tedesco Bruno Taut auspicava nel 1919 per le nuove città, cioè una significativa emergenza architettonica che ne riassume l'identità¹¹⁴.

Nel film si rappresenta la città come una cosa vivente, un'entità organica che minaccia l'uomo e che di lui sembra cibarsi (ben rappresentato dalla scenografia dell'ingresso di un ascensore della fabbrica a forma di bocca, in cui entrano gli operai). Il regista sembra voler esprimere continuamente la fame della macchina, che è la città stessa, per i corpi umani, mentre il film tematizza le angosce sulla globalizzazione ed esasperazione del modello produttivo di tipo tayloristico, all'epoca diffuso già a scala mondiale, di cui l'accrescersi delle città erano diretta conseguenza, proprio perchè modello di organizzazione che regolava non solo il lavoro ma la vita collettiva e quindi su di esso si disegnavano le metropoli. *Metropolis* descrive una città basata sulla dimensione produttiva, scandita dal grande orologio, che riconduce a sé il tempo dei lavoratori ed anche la geometria degli ambienti, in una visione meccanicistica del mondo.

Tra la fine degli anni venti e l'inizio degli anni trenta avviene un cambiamento cruciale nella storia del cinema: il **passaggio dal muto al suono**. Con l'arrivo del sonoro, non solo gli attori ma anche le città

¹¹³ Citato in Fabio Mangone, Vienna e Monaco, Berlino e Babilonia: il retroterra di *Metropolis*, in: "Storia dell'Urbanistica", n. 11,2019, pag.43.

¹¹⁴ Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, 1919, riportato in: Cresti Matteo Cosimo, *L'architettura nel cinema di fantascienza*, Firenze, Pontecorboli, 2021, pag.19.

iniziano a “parlare”, divenendo sempre più reali: i film con ambientazione urbana infatti, si arricchiscono presto dell'incorporazione di una serie di rumori (il mormorio della folla, le sirene delle ambulanze o della polizia, il rombo della metropolitana, i clacson) che riproducono il caos e la “banda sonora” tipici della grande città. Mediante il ricorso ai rumori fuori campo, si genera quella che è stata definita da Michel Chion la “cacofonia” della grande città¹¹⁵, poichè spesso è stata connotata in chiave negativa.

Da questo momento, inoltre, diventerà comune l'uso di stereotipi musicali nella rappresentazione di alcune città, soprattutto nel cinema hollywoodiano. Parigi è un suono di fisarmonica, Vienna una melodia di cetra (come in *Il terzo uomo*) e suoni di mandolino o canti tenorizzanti riempiono lo schermo dell'aria di una città italiana. Una tromba o un sassofono solo hanno spesso significato nei film noir la solitudine delle città.

Negli anni trenta infine, l'epoca dei film italiani cosiddetti “**Telefoni bianchi**”, arrivano nuovi habitat cinematografici urbani (e nuovi oggetti di scenografia, come dalla loro definizione), simili a “Grand Hotel”: luogo di desideri e sogni degli spettatori. Sono i simboli di nuovi status symbol, di razionalismo architettonico e di una nuova società dei consumi, destinati alla piccola borghesia e al proletariato urbano.

Sulla rappresentazione filmica della città si proiettano, **tra le due guerre mondiali**, le inquietudini profonde di una società sull'orlo della catastrofe.

Il cinema europeo in questo periodo rivela le tracce di un immaginario urbano spesso notturno, in cui i chiaroscuri enfatizzano il carattere tetto di scorci urbani immersi nella nebbia. Le grandi metropoli della modernità, come Parigi e Berlino, sono evocate sovente nella loro immagine più pericolosa, in un dedalo di strade buie, abitate da povertà e violenza.

Nel cinema di Weimar in particolar modo, la città diventa il luogo per antonomasia deputato al malcostume, al vizio che si consuma nei vicoli oscuri dei bassifondi, dove si aprono le porte di fumosi bordelli, come in *L'angelo azzurro*, 1930, di Josef von Sternberg.

Parallelamente, sono questi gli anni in cui nasce e si afferma il mito cinematografico di Parigi, che diventa oggetto di rappresentazione privilegiato dalle avanguardie storiche, con cui si mescolano realtà e immaginazione, surrealismo e nonsense dadaista; ma anche rappresentazione poetica popolare con le sue stradine pittoresche, i bistrot e la loro umanità povera ma autentica (come in *Sotto i tetti di Parigi*, 1930 e *Per le vie di Parigi*, 1936, di René Clair): un “realismo poetico”¹¹⁶, filmato però ancora in studio, che predilige i quartieri di periferia, i personaggi dei bassifondi, le strade desolate, nebbiose, solitarie ritratte da Brassai, cantate da Edith Piaf, raccontate da Prévert¹¹⁷. Sarà proprio René Clair a

¹¹⁵ Riportato in Leonardo Gandini, Il cinema cantore della metropoli, in: Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale, II, Gli Stati Uniti*, Torino, Einaudi, 1999, pag.560.

¹¹⁶ Belli Gemma e Andrea Maglio (a cura di), *Città e Cinema*, numero monografico di “Storia dell'Urbanistica, Annuario Nazionale di storia della città e del territorio”, n.11, 2019, pag.32.

¹¹⁷ Cfr. Su questo argomento Walter Leonardi, *Ombre e nebbia, immaginari urbani nel cinema degli anni Venti e Trenta*, in: “Storia dell'Urbanistica. Annuario Nazionale di storia della città e del territorio”, n. 11, 2019, pag.21.

sostenere che “l’arte a cui il cinema mi fa pensare è l’architettura”¹¹⁸. Walter Leonardi ricorda (nel testo citato, nota 117) come “un saggio di Marcel Carné intitolato *Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue?* (1934) esprime in modo evidente l’anelito ad un cinema che unisca suggestioni poetiche e realismo urbano (...) ed invita a ‘non esitare a scendere nella strada’ “.

L’affermazione dei totalitarismi e lo scoppio del secondo conflitto mondiale segnerà la fine di questa stagione del cinema europeo. L’emigrazione per ragioni politiche o razziali di intellettuali e registi negli Stati Uniti, tuttavia, favorirà la circolazione delle atmosfere urbane dei film tedeschi e francesi, che influenzeranno, con la loro esplorazione di corruzione, sesso e violenza per le strade della metropoli, il cinema noir americano degli anni quaranta. Poco prima, negli anni della Depressione, proprio negli Stati Uniti si evidenziò una visione “demoniaca della città, in particolare di New York, nel periodo 1930-33”¹¹⁹, con una degradazione urbana di violenza, alcol, omicidi ed una condanna della morale urbana.

Col New Deal, i toni si ammorbidiranno e la città inizierà ad offrire di sé una immagine più conciliante, ma sarà una città prevalentemente per interni, vista in esterni solo con rapidi scorci utili allo sviluppo del personaggio e come escamotage o passaggi narrativi, a sottolineare un trascorrere di tempo. Quando verrà mostrata, sarà col trasparente, sempre mediata dai codici hollywoodiani. E la maggior parte delle vicende narrate saranno incentrate su personaggi che arrivano dalla provincia, decisi a trovare quelle opportunità che il villaggio non può offrire, con un inevitabile confronto fra lo stile di vita metropolitano e rurale. Anche l’eroe dei fumetti *Superman*, creato nel 1938, arriva a Metropolis da Smallville e proprio nella grande città dovrà affrontare i conflitti della civiltà industriale. L’estremizzazione del cinema urbano di questo periodo sarà la rappresentazione sfavillante e variopinta della città di smeraldo in *Il mago di Oz* (1939, di Victor Fleming), la quale pare avere come unica funzione quella di attribuire caratteristiche fondamentali ai tre personaggi (coraggio, cervello e cuore al leone, allo spaventapasseri e all’uomo di latta) che solo qui, in città, trovano opportunità di esprimerle. Poi però, terminata la finzione, nessun posto diventa chiaro essere importante come la propria casa, in una small-town di provincia. Questi stereotipi antagonisti, di metropoli come luogo oscuro e inquietante e di small-town dalla tranquillità in parte immaginaria e rassicurante, si fronteggeranno nelle pellicole americane fino ai tempi più recenti.

Durante la seconda guerra mondiale, le città divennero obiettivi militari e furono soggette a massicci bombardamenti aerei che ne alterarono irreversibilmente la fisionomia. Il cinema del dopoguerra abbonda di immagini di città parzialmente o totalmente distrutte dalle bombe: come Berlino in *Germania anno zero* (Roberto Rossellini, 1948); Napoli in *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946); Roma in *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945).

¹¹⁸ Bruno Giuliana, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Mondadori, 2006, pag.27.

¹¹⁹ Vito Zagarrò, La città trasparente, la città immaginaria, in: “Cinema&Cinema”, n.42, 1985, pag.40.

In Germania, uno dei paesi più colpiti dal conflitto mondiale, emerge un nuovo genere cinematografico, il "Trümmerfilm" ("Film delle macerie"), il cui leitmotiv è la rappresentazione delle rovine delle città tedesche devastate dai bombardamenti. In Giappone, invece, le rovine di Hiroshima e Nagasaki sono l'ambientazione in cui si sviluppano gli "Hibakusha eiga" ("Cinema sulle vittime della bomba"), incentrati sulla vita quotidiana degli hibakusha, i sopravvissuti all' olocausto nucleare. Gli iconici Parco e Museo della pace della città giapponese, opere dell'architetto Kenzō Tange, saranno anni dopo le location scelte da Alain Resnais per il film *Hiroshima mon amour* (1959).

Negli Stati Uniti, le tappe salienti dello sviluppo architettonico e demografico delle principali città corre parallelo alla evoluzione del cinema hollywoodiano e si completa con la costruzione diffusa di grattacieli, che trasformeranno radicalmente l'immagine urbana. Sarà la "città in piedi, assolutamente diritta" descritta nello stesso periodo dal protagonista di *Viaggio al termine della notte* di Louis-Ferdinand Céline, contrapposta alle città europee adagate, sdraiate in riva ai fiumi o al mare¹²⁰.

Questa corrispondenza tra affermazione della città e del cinema sarà corredata, a partire dagli anni trenta, da un lato con la presenza sempre più diffusa nel tessuto urbano delle sale cinematografiche e dall'altro, quello che ci interessa, dal ruolo di primo piano che la nuova iconografia urbana assume nei film: strade e traffico, pedoni, edifici, grattacieli, fabbriche, suoni, etc. Ogni genere cinematografico sarà indissolubilmente legato ai luoghi, che, a loro volta, cambieranno il modo di ridisegnare la mappa di quei luoghi stessi.

Secondo Jean Baudrillard, nel suo *America*, la realtà americana ha preceduto lo schermo: "Vedendola oggi tutto lascia pensare che sia stata costruita in funzione dello schermo. (...) Sembra nata dal cinema. Per coglierne l'essenza, non bisogna andare dalla città allo schermo, ma dallo schermo alla città"¹²¹. Non è il cinema a curiosare gli ambienti reali, ma l'architettura che assorbe dalle illusioni sceniche il modo per rendere concrete le sensazioni del sogno.

In Italia, la città non ha gli stessi elementi mitici e diviene contenitore di emozioni, di lacerazioni sociali, ma anche muta protagonista di vicende umane.

Le apparecchiature complesse e ingombranti della industria hollywoodiana spingeranno fasi della ripresa del film verso la ricostruzione in studio di scorci urbani, piuttosto che scendere in strada e filmarne di autentici. Dopo il crollo di Wall Street, che mette a nudo l'estrema vulnerabilità del capitalismo finanziario dei ruggenti anni venti con ricadute pesantissime sulle fasce più fragili e sulla classe lavoratrice, Hollywood si affretta, con poche eccezioni, a rimuovere dallo schermo gli effetti della Depressione con un cinema di evasione: dalla città/vita reale si deve evadere e nessuna love-story, nessuna commedia sarà mai possibile ambientarla nelle baroccopoli che si allestiscono ovunque.

¹²⁰ Louis-Ferdinand Céline, *Viaggio al termine della notte*, Milano, Corbaccio, 1992.

¹²¹ Vito Zaggaro, L'aria serena della città, in: Marco Bertozzi (a cura di), *Il cinema, l'architettura, la città*, Roma, Librerie Dedalo, 2001.

Anche nei generi statunitensi del western o del musical, della commedia e del melodramma degli anni trenta e quaranta, la città sarà spesso ricostruita in studio e puro sfondo, decorazione alle vicende ambientate nelle città, che potrebbero svolgersi lì o altrove.

Nel western ad esempio, la città è un luogo precario e provvisorio, che delimita uno spazio contrapposto al fuori, percorso di corsa a cavallo o in treno. Nella piccola città western si cammina a piedi, si è in un luogo di civiltà ma anche infido terreno di prova, vagheggiando desiderate grandi città lontane.

Nel musical, la città è spettacolo, stereotipata in clichè del già noto, rappresentati da fondali che cambiano ma che tutti accolgono ballerini cantanti ai quali è permesso compiere libertà non concesse ai cittadini, come cantare sotto la pioggia o vorticare attorno i lampioni e saltare sulle auto in sosta¹²². Con l'obiettivo dell'esportazione del film, molti musical americani del dopoguerra verranno ambientati in città europee viste come "città-cartolina": ad esempio Parigi, Roma, la Costa Azzurra.

Spesso, si adotteranno sequenze introduttive con cui i film inizieranno il racconto, necessarie a traghettare gradualmente dalla città vera a quella ricostruita nei teatri di posa. Nei generi della commedia, si descriverà più volte una realistica e caotica vita della città, seppur limitata ad un quartiere, una strada, magari ricostruita e con un prologo che introduce l'ambientazione urbana che seguirà. Il prologo è composto da immagini di repertorio, aeree o dall'alto dei grattacieli o nel traffico orizzontale di auto e pedoni; ha l'esplicita funzione di segnalare il carattere urbano della vicenda.

Parallelamente in Italia, sarà il **Neorealismo**, che metterà in discussione la codificazione dei generi, a permettere "l'irruzione della città nel cinema, nella sua totalità e forza" (...) "La città è il tessuto sociale, architettonico, per quel poco che la guerra può lasciare dell'architettura, umano e culturale su cui è possibile impostare un discorso che va ben al di là dello spettacolo, e diventa una questione politica"¹²³. Una grande stagione, che segnerà il cinema italiano ben oltre la sua durata, patrimonio documentario della città di quegli anni. Si usa ricondurre la nascita al film *Ossessione* (1942) di Luchino Visconti (o a *Roma città aperta*, del 1945, a seconda degli autori) e si svilupperà fino ai primi anni cinquanta. Non sarà una fine la sua, ma solo la conclusione della sua prima e prolifica stagione: negli anni seguenti e fino al duemila, tornerà a sorgere più volte.

Prima di allora, difficoltà tecniche di illuminazione e presa diretta del suono riducevano a brevi e scarse apparizioni la presenza della città reale nei film italiani. Seppur con doverose eccezioni, fino a tutti gli anni trenta, la città italiana non c'è, continua a rimanere fuori dall'immagine cinematografica.

Poi con la guerra, che le città le trasforma in ruderi, desolazione, con le macerie ancora in strada e in una Italia ancora divisa dall'occupazione, parte il capitolo più importante della storia del cinema italiano. Il cinema amplia il suo scenario estendendolo alle periferie e inserendo realtà ordinarie (sia

¹²² Confronta su questo tema: La città nel musical, in: Alessandro Cappabianca e Michele Mancini, *Ombre urbane. Set e città dal cinema muto agli anni '80*, Roma, Kappa, 1981.

¹²³ Massimo Casavola, La città neorealista, in: Alessandro Cappabianca e Michele Mancini, *Ombre urbane. Set e città dal cinema muto agli anni '80*, Roma, Kappa, 1981.

delle vicende, sia della architettura mostrata) che erano state volutamente fino ad allora lasciate fuori dal campo di ripresa: i luoghi del degrado e delle contraddizioni sociali, censurate fino ad allora per pudore e autarchia. Negli anni, il Neorealismo documenterà la creazione della dimensione metropolitana odierna e la sua interferenza nelle vite del quotidiano. Non a caso gran parte delle opere neorealiste sviluppa filmicamente la vita della strada, attraverso vere passeggiate urbane dei protagonisti (come in *Ladri di biciclette* e nella scena conclusiva di *Germania anno zero*), descrivendo chi fa uso di quello spazio nel suo vissuto. E' il rovescio delle *vues cinématographiques* di fine Ottocento, che mostravano il volto sorridente e compiaciuto della città moderna, ottimisticamente proiettata verso il Ventesimo secolo, che metteva in mostra se stessa, senza le periferie industriali con la loro miseria e le loro tensioni.

Pur senza finalità documentaristiche, il Neorealismo, secondo Massimo Casavola “per impostazione ideologica si auto-imponeva di riprendere i luoghi così com'erano, senza trucchi e falsificazioni, senza compiacimenti formalistici”¹²⁴. Anche per vere esigenze di carattere economico, per le povere produzioni neorealiste era importante e indispensabile filmare un set “pronto”, così com'era.

Proprio questa volontà di significare attraverso le immagini, portò a scegliere con particolare attenzione luoghi che erano innanzitutto le aree periferiche, i quartieri nuovi e i loro spazi dilatati e privi di forma, rispetto al centro sempre più distante. E' anche la “città marginale”¹²⁵ prodotta dall'urbanesimo selvaggio del dopoguerra, che determina fenomeni di autocostruzioni fra i vuoti dell'edilizia ufficiale. Spesso i protagonisti dei film neorealisti deambulano entro una città che ha perso il suo centro urbanistico ideale, la piazza. Scrive Gian Piero Brunetta che dagli anni cinquanta la piazza diviene “elemento di separazione più che di unione, emblema di silenzio e solitudine, specchio della disgregazione progressiva e inesorabile dei rapporti sociali”.¹²⁶

L'influenza del Neorealismo cinematografico è fortissima in ogni ambito culturale, compreso quello architettonico, come evidenziano Vittorio Gregotti in *Orientamenti nuovi dell'architettura italiana* e Leonardo Benevolo in *Storia dell'architettura moderna*; in comune vi è il desiderio di ripartire dal concreto della realtà quotidiana, popolare, il rifiuto per le astrazioni; il movimento del cosiddetto “Neorealismo architettonico” arriverà però in ritardo, quando quello cinematografico avrà esaurito il suo primo sviluppo (in realtà, come ricordato, non si esaurirà mai del tutto come approccio alla realtà e permarrà in certe forme fino ai giorni nostri).

Dal Neorealismo in poi e per tutti gli anni sessanta, la città emerge, mostro affascinante e minaccioso allo stesso tempo: periferie che avanzano, degrado del falso benessere borghese, visioni da auto e da tram finalmente senza i finti usi dei “trasparenti” di una volta. Una città moderna ma anche piena di elementi deteriori, che cresce ma si riempie di brutture. I diversi aspetti della città in espansione

¹²⁴ Massimo Casavola, op. cit. nota 123 , pag. 128.

¹²⁵ Cfr. Massimo Casavola, A partire dalla città neorealista, in Casavola M., Presicce L., Santuccio S., *L'attore di pietra*, Roma, Testo&immagine, 2001.

¹²⁶ Brunetta Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano. Dal 1945 ai giorni nostri*, Bari, Laterza, 2004, pag.10.

divengono spunti narrativi nella “commedia all’italiana”, il genere che guarderà ai nuovi vizi portati col benessere, tra cui gli squallori delle speculazioni edilizie e gli aspetti più negativi del boom economico.

Dopo la seconda guerra mondiale iniziò un periodo di accelerata ricostruzione e di intenso sviluppo urbano, che trasformò radicalmente la forma delle città e il modo di abitarla, anche in paesi che non erano stati colpiti dai bombardamenti. L'architettura funzionalista divenne rapidamente la nuova ortodossia e, con il supporto di architetti e governi, prevalse in quasi tutte le città del mondo. Nelle periferie delle grandi città europee si assiste al proliferare di enormi complessi abitativi per le classi meno abbienti, costruiti secondo una versione adulterata dei principi del Movimento Moderno architettonico, facilmente sfruttabili dagli speculatori.

Secondo lo storico e sociologo del cinema Pierre Sorlin, queste profonde trasformazioni del paesaggio urbano si esprimono cinematograficamente in una crisi nella rappresentazione delle città europee. Nello specifico, per Sorlin c'è una "distruzione" o una negazione dell'immagine delle città nei film, che ritraggono decine di metropoli prive di ogni segno di identità che le renda riconoscibili o, come direbbe l'urbanista Kevin Lynch, "leggibili": le città sono state appiattite, ridotte a banali cliché¹²⁷.

Dai **primi anni sessanta**, il cinema propone sguardi diversi sulla città. Una città moderna ma anche piena di abiezioni, una città che cresce e si trasforma, non sempre al meglio. Nozioni come l’atmosfera urbana e la vita delle città, il mito del suo centro come luogo di piacere e animazione, che sono state il tema centrale di tanto cinema degli anni cinquanta, scompaiono.

Per molti cineasti europei, i grandi complessi residenziali di massa, con la loro architettura ripetitiva e standardizzata, divennero un emblema della disumanizzazione dei nuovi paesaggi urbani e dell'isolamento e dell'alienazione che caratterizzavano la società del tempo. I film aiutarono gli spettatori a prendere consapevolezza delle trasformazioni urbane in atto, mostrando anche città industriali, file di muri ciechi, abitanti delle periferie. Il critico Pierre Sorlin¹²⁸ su queste pellicole si chiede: “Dove siamo? Ovunque e in nessun luogo”. I registi non esplorano più il fascino delle città o le loro originalità, ma l’anonimato delle aree in cui esse si stanno trasformando: distese monotone, danneggiate da speculazioni immobiliari.

L'atteggiamento critico del cinema nei confronti dello sviluppo urbano del dopoguerra si riflette anche nell'uso dei nuovi quartieri periferici e suburbani come ambientazioni di un futuro distopico in numerosi film degli anni sessanta e settanta. Esempi celebri sono l'EUR di Roma in *La decima vittima* (1965) di Elio Petri, Roehampton e Thamesmead a Londra, rispettivamente in *Fahrenheit 451* (1966) di François Truffaut e *Arancia meccanica* (1971) di Stanley Kubrick.

In Italia, *Le mani sulla città* di Francesco Rosi¹²⁹ (1963), è divenuto il simbolo della denuncia della fase più aggressiva e devastante della speculazione edilizia e della cementificazione selvaggia dal nord al sud nel nostro Paese. E' il crimine originario alla base di ogni metropoli, quello della speculazione

¹²⁷ Pierre Sorlin, *I figli di Nadar. Il "secolo" dell'immagine analogica*, Torino, Einaudi, 2001.

¹²⁸ Pierre Sorlin, *Cinema e identità europea. Percorsi nel secolo novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 2001, pag.139.

¹²⁹ Il film valse al regista la laurea (tra le altre) honoris causa in Architettura presso il Politecnico di Torino, nel 2001.

fondiaria urbana. Film di critica sociale, pose agli architetti l'analisi della necessità di una architettura dall'etica forte, documentando lo squallore dei vecchi quartieri ma anche l'inadeguatezza per mancanza di identità e qualità di quelli nuovi. La storia inizia con il crollo di una palazzina fatiscente, interessata da un progetto che non rispetta alcun piano regolatore e che provoca vittime in uno dei rioni più popolari di Napoli¹³⁰. Il film è il primo italiano, forse l'unico, dedicato ai problemi della città e provocò al regista questioni giudiziarie che spesso dovette affrontare nella sua carriera di autore scomodo di "cinema della verità", come da lui definito. In questo film, Napoli è davvero attrice, in senso lato. La scena del plastico urbanistico della "Napoli futura", che rappresentava l'espansione a nord della città e l'iniziale ripresa dall'elicottero, rimangono nella storia non solo del cinema, ma dello studio dell'urbanistica, secondo l'idea di molti autori raccolti nel numero monografico dedicato nel 2005 al film (vedi nota 129).

Con la **Nouvelle Vague**, il Giovane Cinema Inglese e il rinnovarsi di Hollywood, torna il desiderio di stare tra la gente, in mezzo alla città, dal vero. I film vengono girati spesso in strada senza illuminazioni supplementari e senza l'elaborata estetica degli studi, con troupe dall'attrezzatura leggera e suono in presa diretta, a riportare anche i suoni della città e tutto lo "sporco", l'accidentale e i "buchi" che i microfoni, in tali situazioni, possono recepire. In qualche modo, è un cinema che sfugge alla città ufficiale, che si realizza tra le sue pieghe. E spesso sfugge anche l'esterno per chiudersi in appartamenti veri, in bar, in auto. Ciò che permise tali cambiamenti, e quindi l'avvio del cinema moderno, fu anche la messa in commercio della cinepresa a 16mm con sonoro ed il perfezionamento delle apparecchiature per la registrazione del suono in presa diretta, che permisero a Jean Rouch (anni dopo, nel 1986, attivo a Torino con la realizzazione di *Enigma*) di iniziare le esperienze del suo *cinéma direct*¹³¹.

La città di Jean-Luc Godard e di François Truffaut è al centro dei loro film, perchè rappresenta l'aspetto più evidente delle aberrazioni della società capitalista; sono città di periferie con edifici tutti uguali che uniformano le coscienze, inquadrature accompagnate da suoni che sembrano rendere la città un essere vivente, luogo di prostituzione ed emarginazione. I terreni "vaghi", appunto, contrapposti alla città monumentale e storica.

Per Godard, la città è sempre presente lungo l'arco della sua produzione e rappresenta il luogo della solitudine e indifferenza, che impedisce ai suoi personaggi qualsiasi evasione dalla realtà che li circonda e permea; in *Fino all'ultimo respiro* (1960) sono due quartieri di Parigi a parlare e automanifestarsi, attraverso finestre, marciapiedi che raccontano agli spettatori dove sono; in *Alphaville (Agente Lemmy Caution: missione Alphaville)*, (1965), l'indifferenza e insensibilità ritrovabile in ogni metropoli è anche nello spazio intersiderale, nella città-pianeta del titolo, girata nella banlieue parigina.

¹³⁰ Il crollo venne realizzato dal vero, costruendo un edificio di 5 piani in loco che venne fatto cadere al suolo e filmato da 7 cineprese; il lavoro fu curato dal fratello di Rosi, Massimo, architetto, come descritto in Enrico Costa (a cura di), "Cinemacittà", vol.1- 4, numero monografico su Le mani sulla città e Francesco Rosi, Roma, Gangemi, 2005, pag.102.

¹³¹ Cfr. Stefano Della Casa, *Innovazione, tecnologia, sviluppo e crisi*, in: "Quaderni del CSCI - Rivista annuale del cinema italiano", n.6, 2010, pag.91.

Uno dei film più famosi di Agnes Varda è *Daguerreotypes* (1975; in realtà un documentario), interamente girato in una via di Parigi, Rue Daguerre, di cui la regista descrive la vita di quartiere e lo spazio urbano, suddiviso dai negozi dei commercianti lungo la strada.

Alain Resnais riprende nelle sue opere spazi labirintici, luoghi nonluoghi in un tempo indefinito, spesso con ambientazioni di architetture razionaliste che contrastano, nelle loro linee rigide e marcate, con le fatiche di relazione e di esistenza dei personaggi. In *Hiroshima mon amour* (1959), la città, co-protagonista del film, moderna e razionalista è quella sopravvissuta e ricostruita dopo la guerra, città dove predomina il colore bianco, spazio di fantasmi di un passato che risucchia i presenti.

Nel nostro paese, con le opere di **Federico Fellini**, il cinema torna ad essere pienamente “finzione” ed a manipolare l’immagine urbana ai fini delle sue opere, quando necessario, come set “onirici”. Il regista non è mai stato particolarmente attratto dalle riprese dal vero: per *La dolce vita*, ricostruirà in teatro di posa tratti di via Veneto (montando queste riprese insieme ad altre filmate in loco e rendendole indistinguibili). Per *Roma* (1970) realizzerà a Cinecittà addirittura dei tratti del G.R.A., Grande Raccordo Anulare. E in *Boccaccio '70* (episodio *Le tentazioni del dottor Antonio*) costruisce un EUR irrealista. Il tutto per dare una immagine di Roma “più vera del vero”¹³².

Michelangelo Antonioni, con un ruolo cinematografico unico e non confrontabile con altre esperienze nella definizione del rapporto tra architettura italiana e cinema, svuoterà le sue città, che diverranno deserti, smarriti e muti contenitori dei drammi narrati. Gli spazi, paesaggi espressivi, sono descritti attraverso il movimento dei protagonisti, rappresentando la loro solitudine e difficoltà del vivere. La città di Antonioni è un luogo grigio, anonimo in cui si muovono vite banali, un paesaggio inespressivo privo di intensità visive, ma che proprio nella sua neutralità emozionale è complice del mondo descritto dal film. “Una storia (ha scritto il regista) può nascere anche in questo modo: osservando l’ambiente che poi sarà il contorno. (...) Il soggetto de *Il grido* mi venne guardando un muro”¹³³. Ed ancora: “E’ sempre da un posto dove ho voglia di girare che nasce il soggetto dei miei film”¹³⁴.

E’ interessante notare come per *Le amiche*, ambientato a Torino, il regista subì critiche proprio per la scelta di filmare della città anche vie e luoghi anonimi e non solo le sue magnificenze architettoniche.

Per **Pier Paolo Pasolini**, lo spazio urbano riaccende il riferimento neorealista e diviene metafora ideologica, architettura spontanea delle periferie, come lo spazio desolato e abbandonato a sè stesso delle baraccopoli. Per Pasolini il cinema è specchio della realtà sociale ed i luoghi partecipano alle vicende umane dei suoi protagonisti. Nei suoi film la città storica, la Roma monumentale e borghese è assente, così come la forma stessa di città, coi suoi spazi organizzati e la rete di servizi. Vi è solo l’informe: i terreni vaghi, le discariche, le casupole abusive, la terra di nessuno. Con le vie che non portano a nulla e vengono percorse dialogando, rinominate con nomi di disoccupati, scopini e scappati

¹³² Cfr. Massimo Casavola, A partire dalla città neorealista, in: Casavola M., Presicce L., Santuccio S., *L’attore di pietra*, Roma, Testo&immagine, 2001, pag. 22.

¹³³ Giorgio Tinazzi, Lo spazio in Antonioni, Wenders, Romher, dal vero al simbolico, in: Massimo Chirivi (a cura di), *Cinema e architettura*, in: “Circuitocinema”, quaderno monografico, Venezia, n.37, 1990, pag.12.

¹³⁴ Citazione di Michelangelo Antonioni riportata in: Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, Venezia, Marsilio, 1994.

di casa, come in *Uccellacci e uccellini* (1966). La rigidità della griglia urbana sfuma nell'indeterminato, nel casuale, nel privo di significato: che senso ha sapere, come indica un cartello, che Istanbul dista 4253 km, se non aumentare il senso di disorientamento dato da un luogo senza geografia?. Non è città e neanche più campagna, non è niente. E questo niente sparirà già durante la carriera cinematografica del regista, inglobato nella griglia periferica in espansione della capitale.

Nei decenni a seguire, in Italia la città continuerà ad apparire nel cinema attraverso modalità diverse ma riconducibili al binomio sopra descritto: la città fantastica dal sapore felliniano oppure quella vera, di riferimento più o meno marcatamente neorealista.

In Francia, nello stesso periodo storico, un autore di rilievo assoluto per la nostra argomentazione è **Jacques Tati**, con la sua "Tatville" (così venne soprannominato il set delle riprese del film *Playtime*, costruito fuori Parigi), città del futuro dai grattacieli immensi, moderni e glaciali, che imprigiona e inabilita l'uomo, rendendolo non conforme al nuovo funzionamento del mondo. L'alienazione del consumismo viene analizzata nelle sue opere principali *Playtime* (1967) e *Traffic* (1971).

Per girare *Playtime*, Tati farà costruire un set che sarà una intera città ex-novo, che avrebbe dovuto trasformarsi in seguito in un centro sperimentale di cinematografia, ma che invece portò al fallimento della sua casa di produzione; nel set di 15.000mq furono costruiti grattacieli e costruzioni industriali con piattaforme mobili, un aeroporto, intere vie dotate di semafori e insegne; Tatville verrà poi demolita per fare avanzare una autostrada e la città reale, Parigi.

Già dalle sequenze iniziali, il film è un continuo ed epico scontro del protagonista con una città ridotta a puro riflesso di superfici, in cui l'uso del vetro elimina la distanza tra pubblico e privato, parodia del modernismo visto come spietato e disumanizzato: una città che appare indistinguibile dalle altre metropoli, asettica a fredda. Esagerando fino al ridicolo sia le caratteristiche progettuali che estetiche dello Stile Internazionale, Tati ci presenta protagonisti che si perdono in una città senza punti di riferimento definibili, che confondono anche lo spettatore. Gli edifici di Tatville sembrano alienare, confondere e disorientare i loro utenti, che paiono al loro interno essere come scomodi inconvenienti.

Nel precedente *Mon oncle* (1958), il regista contrappone due modi di vivere l'urbano nella stessa città, ambientando la storia tra la casa razionalista e geometrica dei signori Arpel e quella di monsieur Hulot, disordinata, del secolo precedente, priva di chiare divisioni degli spazi, ma sede di memoria e ricordi.

L'intero film è una critica della visione razionale del vivere, dove tutto è definito e prestabilito, ma dove i sogni e la fantasia non abitano. Secondo il regista, il film denuncia i limiti e le contraddizioni del rapporto tra architettura e società¹³⁵.

Anche in America negli stessi anni, dopo un lungo periodo di cinematografia classica in cui raramente apparivano vere immagini riprese in esterno ma piuttosto ricostruzioni in studio, uso del trasparente nei camera-car e inserti di panorami di repertorio tra le ambientazioni in interni, la metropoli

¹³⁵ Cfr. Inaki Abalos, *Il buon abitare, pensare le case della modernità*, Milano, Marinotti, 2009; e la scheda del film "Mio zio", in: Giorgio De Silva, *L'architettura nel cinema*, Torino, Lindau, 2022.

americana entra nei film, non solo nelle sue rappresentazioni più note ma anche con gli slums e i ghetti o con le cittadine anonime della provincia sconfinata.

Fulcro delle contraddizioni e simbolo delle ambivalenze urbane è New York ed in essa verrà girato *Taxi Driver* (1976), considerato da molti critici il massimo risultato della corrente di iperrealismo figurativo cui sia giunto il cinema. L'ambiente urbano è il luogo prescelto da questa corrente figurativa, visto nella sua precarietà, provvisorietà, inconsistenza dell'ambiente stesso e di coloro che ci vivono: strade, vetrine, automobili, insegne, affissioni pubblicitarie divengono coprotagonisti, dominando il campo di visione della realtà ineluttabile, luogo di violenza e territorio di perversioni.

Fortemente urbano e con queste stesse caratteristiche sarà in quegli anni il genere d'azione poliziesco, ampiamente realizzato lungo le strade con ritmi in cui l'architettura diviene spesso un ostacolo da oltrepassare in inseguimenti automobilistici alla ricerca di malviventi, anch'essi figure di fatto urbane. La città sembra strutturata dall'indagine, dall'investigazione, come ricordano le mappe urbane appese alle pareti degli uffici di polizia, segnate dalle tacche della geometria del crimine. Il gangster stesso è tipicamente urbano nel modo di vestire e nel modo di muoversi per le strade della città che vuole controllare, tra vicoli ciechi e seminterrati in cui nascondersi¹³⁶.

Esso avrà un riflesso italiano nel genere cosiddetto poliziottesco, che a Torino troverà uno sviluppo ampio come raramente un genere ha potuto avere in questa città, che proprio con lunghi ed economici camera-car per le vie la vedrà documentare (genere approfondito nel capitolo 4).

A **metà degli anni settanta**, inizia una nuova fase di sviluppo urbano, che continua ancora oggi e determina la formazione della metropoli che viviamo tutt'ora, a cui il geografo Edward Soja ha dato il nome di "postmetropolis". Questa nuova forma urbana è il prodotto dell'intensificarsi dei processi di globalizzazione, della rivoluzione nelle tecnologie dell'informazione e della comunicazione e della progressiva deindustrializzazione dell'economia a favore della crescita del terziario.

Il suo spazio è fluido, flessibile, frammentario; i suoi limiti sono quasi scomparsi: "I confini della città", osserva Soja, "diventano più porosi, confondendo la nostra capacità di tracciare linee nette che separano ciò che è dentro e ciò che è fuori città; tra la città e la campagna, la periferia, la non città; tra una città-regione metropolitana e l'altra; tra il naturale e l'artificiale"¹³⁷.

La **cinematografia italiana degli anni settanta e ottanta** inizia a perdere il contatto con l'urbano e l'architettura, a non sapere più individuare agganci con la realtà, perdendo la capacità di essere testimone del tempo, come accadeva invece nell'epoca neorealista; pur rimanendo alto il livello qualitativo dei film, soprattutto all'inizio della prima decade, per lo più divisi tra il genere della commedia ed i prodotti di impegno sociale e politico, essi si rivolgeranno più a spazi chiusi o esotici, infine alle campagne e alle suggestioni della provincia, parallelamente alla diffusione dei primi movimenti ecologisti.

¹³⁶ Cfr. su questo tema "La città nel poliziesco", in Alessandro Cappabianca e Michele Mancini, *Ombre urbane. Set e città dal cinema muto agli anni '80*, Roma, Kappa, 1981.

¹³⁷ Edward Soja, *Dopo la metropoli. Per una critica della geografia urbana*, Bologna, Pàtron, 2008.

Nel 1976 la liberalizzazione dell'antenna di trasmissione televisiva sposterà inesorabilmente la domanda dal grande al piccolo schermo, dando inizio al declino della cinematografia italiana, lasciando spazio a quella statunitense.

La città nei film di genere horror di quegli anni appare periferia, luogo nascosto, interni di abitazioni in cui si impernano le storie: anche per questo genere, Torino colleziona molti film realizzati nelle sue abitazioni (per lo più, in questo caso tipicamente "dentro" le case, più che fuori di esse), film anche di bassa qualità stilistica ma sempre rappresentativi di una sorta di fascinazione che Torino determina verso chi predilige la sua immagine magica e alchemica (confronta il tema nel capitolo 5). Primo fra tutti, Dario Argento, che ha saputo cogliere coi suoi film elementi architettonici divenuti iconici.

Con il cosiddetto "nuovo cinema italiano" degli anni ottanta e novanta, la città torna protagonista; la macchina da presa però si rivolge altrove, emergono nuovi modelli estetici che si diffondono oltre la centralità della capitale e del centro delle città, verso le periferie della provincia italiana, che rivendicano una loro identità culturale, divenendo sfondo indispensabile di tanto cinema di quegli anni; fino ai paesaggi lontani e degradati o virtuali e cyberpunk, come in *Nirvana* di Gabriele Salvatores (seppur rimasto un unicum tra i film italiani) e *Ladro di bambini* di Gianni Amelio.

Anche Torino emergerà all'aperto e si misurerà con gli esterni. Si fotografa finalmente la città "open-air": Torino viene descritta attraverso le opere di Gianni Serra (*La ragazza di via Millelire*, 1980), Daniele Segre (*Manila Paloma Blanca*, 1992), Guido Chiesa (*Babylon*, 1994). Merito anche di una nuova leva di direttori della fotografia, oltre che di registi. E la presa diretta comprenderà anche il suono, finalmente bene essenziale e necessario per dare aderenza alla realtà, compresi i suoi rumori cittadini¹³⁸. La Torino di *Così ridevano* (Gianni Amelio 1998) ad esempio, ha proprio nella immagine di Torino la sua qualità migliore, con la fotografia di Gianluca Bigazzi. Come accaduto negli anni sessanta, furono anche in questo caso delle innovazioni tecnologiche a permettere di realizzare un modo nuovo di fare film, con la diffusione dei videoregistratori e l'apertura di festival italiani alle realizzazioni video, che permisero possibilità di espressione e stimoli per la creazione di nuovi contenuti.

La città è location essenziale, collante tra storia e personaggi. Non più solo la metropoli, ma alcune sue parti meno note e di provincia, sconosciute per lo più al cinema. E' una presenza capace di parlare di sé, di farsi riconoscere: la sua funzione è fare parte del film. Nel 1993, Nanni Moretti in *Caro diario* proporrà la sua Roma attraverso un girovagare in Vespa e raccontando un interesse filmico insolito per l'architettura moderna delle palazzine della capitale, tra quartieri residenziali e periferici. Nel film, il cinema si trasforma in ambiente e l'architettura diviene essa stessa cinema. Una emblematica affermazione nel suo racconto diaristico fuori campo è: "Anche quando vado nelle altre città, guardo le case. Che bello sarebbe un film fatto solo di case". Mostrando episodi architettonici di valore ma che mai avevano avuto rilievo evocativo in un film, il racconto regge la poesia del paesaggio urbano, offrendo una delle più originali descrizioni filmiche di una città italiana, quasi per essa un messaggio d'amore.

¹³⁸ Su questo argomento confronta Vito Zagarrò, L'aria serena della città, in Marco Bertozzi, *Il cinema, l'architettura, la città*, Roma, Dedalo, 2001, pag.94.

Questa riscoperta del paesaggio devia presto nel cinema italiano verso i territori marginali, decentrati, i non-luoghi, che determinano nelle decadi successive una nuova visione territoriale cinematografica, che permane tuttora. E' come se la città si appannasse, rendendosi quasi irriconoscibile o indifferente, a favore delle zone di confine, le terre di nessuno. "Un preciso filone di disorientamento urbano", come riportato da Maria Luisa Fagiani¹³⁹. Anche se parallelamente alcune città, come Torino, si presentano con una immagine rinnovata da proporre, post-industriale. Il concetto di non-luogo richiama alla definizione che ne offrì Marc Augé¹⁴⁰: luoghi uguali pressochè in tutto il mondo, svuotati di un legame col territorio, di passaggio. Sono gli ambienti in cui rappresentare meglio i mutamenti sociali, come vedremo nella filmografia più recente, anche torinese. E la scelta dei luoghi, in generale, è sempre più uno degli elementi creativi caratterizzanti del cinema italiano.

Lo storico e architetto Carlo Cresti nota come¹⁴¹, in anni recenti della cinematografia, si sia manifestato " un soverchiante rilievo affidato al corredo architettonico, reale o effimero, di sfondo all'azione filmica, che ha assunto un valore eccessivo e autonomo, invasivo e predominante rispetto alla debolezza o mediocrità degli aspetti di sceneggiatura". Accade quindi che con l'enfatizzazione data a scenografie architettoniche, si colmino vuoti di struttura e significato filmico, in particolar modo nei film di genere fantastico, come nelle Gotham City ed altre ambientazioni di super-eroi e miti o nei paesaggi urbani di molti film fantascientifici. La città diviene così uno "spettacolare contorno" con cui stordire lo spettatore, in anni di cinema che punta all'azione e spettacolarizzazione, al puro intrattenimento. In queste ambientazioni, spesso la città è cupa e caotica, di stile moderno e antico insieme in disparati miscugli, di solitudini umane e inquietudine urbana.

In questi anni, il cinema usa spesso della città i detriti ed i ruderi della precedente città industriale. Questi luoghi, da supporto alle attività produttive (magazzini, depositi) divengono poi spazi abitativi, o spazi vuoti che non servono più e si trasformano in set, producendo immaginario.

Negli ultimi decenni le città sono state rimodellate in base alla loro commercializzazione nel mercato globale e per raggiungere una maggiore competitività che consenta loro di attrarre turisti, capitali e servizi. In questo contesto, il cinema è stato sempre più utilizzato per promuovere la città e indurre il pubblico a visitarla, grazie alla sua capacità di conferire un'identità attrattiva e originale.

Si tratta di una strategia molto efficace che ha avuto diffusione in varie nazioni, dove film noti le hanno promosse a destinazioni turistiche: ad esempio la Londra di *Notting Hill* (Roger Michell, 1999), la Parigi di *Amélie* (Jean-Pierre Jeunet, 2001), la Barcellona di *Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen, 2008) o la Roma de *La grande bellezza* (Paolo Sorrentino, 2013).

¹³⁹ Maria Luisa Fagiani, *Città, cinema, società. Immaginari urbani negli USA e in Italia*, Milano, Franco Angeli, 2008, pag.215.

¹⁴⁰ Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1993.

¹⁴¹ Carlo Cresti (a cura di) ,*Cinema e architettura*, Firenze, Pontecorboli, 2000.

Negli **anni duemila** tuttavia, occorre notare come sia stato finora il genere di fantascienza quello più diffusamente popolare; in esso, si anticipano le città future frutto di invenzione attraverso la simulazione del reale e si prefigura il futuro utilizzando la memoria del passato. Paolo Bertetto¹⁴² osserva che “il recupero del passato è una costante dell’estetica postmoderna”, cui il film viene spesso correlato. La corrente architettonica del Postmodernismo ha un suo elemento connotativo nel recuperare frammenti di passato e riassettarli, così come il film recupera e riassetta nel racconto filmico hotel in stile americano fatiscanti e uffici della polizia anni cinquanta, o utilizza oggetti di uso comune anacronistici, rafforzando l’immedesimazione dello spettatore, perchè ci fanno sembrare più realistico il salto verso il futuro.

Molti film ambientati nella città del futuro raccolgono l’eredità del genere noir, urbano per eccellenza, che ha creato una iconografia per lo più notturna fatta di grattacieli, viadotti, metropolitane, piogge e degrado, di assenza di regole anche architettoniche, che crea caos funzionali al racconto.

Un caos metropolitano ed una disgregazione sociale che sono da decenni ormai sotto i nostri occhi, ma che rendono affascinanti visioni predittive alcune pellicole, divenute un campionario iconografico che ha profondamente influenzato l’immaginario collettivo e forse anche la storia dell’architettura urbana, mostrando ciò che in architettura si potrebbe realizzare come utopia o assolutamente evitare come distopia. Per alcuni di essi, si è parlato di “archeologia del futuro”, poiché la città di domani appare dal declino della città di ieri¹⁴³. Eccone alcuni esempi.

Blade Runner (1982) di Ridley Scott, è ambientato in una Los Angeles distopica del 2019 dall’aspetto di una megalopoli decadente e ad alto concentrazione urbana. Dopo questo film, il rapporto tra cinema e metropoli non sarà più lo stesso, secondo Sergio Brancato¹⁴⁴. Descrive la città di un mondo post-umano abbandonato a se stesso, in un eclettismo urbano che comprende riferimenti ispirativi a metropoli orientali, in un mix di stili lontani nel tempo e di edifici esistenti (come il grattacielo Pan-Am o la Ennis Brown House di Frank Lloyd Wright, dimora del protagonista), comprese citazioni a templi precolombiani, il tutto in una notte perenne, sotto la pioggia acida. Per Carlos Scolari, nell’opera citata di Bertetto (nota 142), “le immagini della città futura di Ridley Scott sono così forti e sconvolgenti che, da *Blade Runner* in poi, risulta pressochè impossibile pensare ad un altro tipo di ambiente urbano futuristico”. In breve, secondo Sandro Bernardi¹⁴⁵, la città di Ridley Scott ha rivoluzionato la fantascienza cinematografica, con una semplice idea: nel futuro, tutto è vecchio. Ed è una città in cui le persone non si capiscono, gli edifici appaiono in rovina, di fatto inabitabile.

¹⁴² Bertetto Paolo e Scolari Carlos, *Lo sguardo degli angeli. Intorno ed oltre Blade Runner*, Torino, Testo&Immagine, 2002.

¹⁴³ Ronchetta Alfredo e Terranova Andrea (a cura di), *Immaginario urbano nel cinema degli anni ‘80*, Torino, Celid, 1991, pag.13.

¹⁴⁴ Sergio Brancato, *La città delle luci. Itinerari per una storia sociale del cinema*, Roma, Carocci, 2002, pag.96.

¹⁴⁵ Sandro Bernardi, *Stati di incertezza*, in: Leonardo Quaresima (a cura di), *Il cinema e le altre arti - Venezia*, Marsilio/Biennale di Venezia, 1996, pag.313.

Ritenuto un cult, assieme a *Metropolis*, per capacità visionaria e anticipatrice, il film contribuì come nessun altro a consolidare una immagine distopica e apocalittica della città futura, in cui è persa ogni identità culturale e geografica, divenuta, come nella panoramica iniziale del film, una distesa infinita di industrie .

Brazil (1985) di Terry Gilliam, è la realizzazione di un universo urbano nel quale è impossibile districarsi ed uscirne e dove predomina una dimensione claustrofobica degli interni ed esterni. Lo scenario appare immutabile, come se l'individuo fosse del tutto subordinato al luogo, un modello architettonico di controllo totale composto da blocchi residenziali sviluppati in verticale, di cui non si scorge la sommità. E' una rappresentazione distopica e metaforica, trasposta esplicitamente in forma architettonica. In *Brazil* la città è come un organismo vivente gigantesco, entro cui l'individuo appare un parassita. L'aspetto ulteriormente inquietante del film è che non ci immerge in un utopico futuro ma nel "qui e ora": come avverte la didascalia a inizio film, siamo in qualche luogo del ventesimo secolo, cioè in qualsiasi luogo del secolo in cui il film uscì nelle sale.

La trilogia *Matrix* (1999) di Lana e Lilly Wachowski, ambientati in un finto 1999 di fantascienza in stile cyberpunk, descrivono una città che nasce dall'esperienza di quella che esiste, dai desideri e paure che suscita. Nel film esistono due mondi, quello reale e quello cybernetico di Matrix, illusione generata dal computer, metropoli virtuale soggetta ad un nuovo ordine sociale che richiede nuove competenze per essere vissuto. La Los Angeles di *Blade Runner* o la città di *The Matrix* sembrano le nostre città, ma infinitamente più grandi e con i difetti moltiplicati. Nella trilogia, viene anche rappresentata una città aliena, battezzata col semplice nome in codice binario di 01, realizzata dalle macchine fino ad occupare l'intera superficie terrestre, relegando gli esseri umani nel sottosuolo: una sorta di colonizzazione aliena del pianeta, attraverso una città-mondo, contrapposta ad una città-rifugio.

In *Sin City* (2005), di Robert Rodriguez, Frank Miller e Quentin Tarantino, si rappresenta una città del fumetto e del peccato, che aliena, in cui non esiste libertà, una sorta di inferno in terra rafforzato dal bianco e nero della pressochè intera pellicola, megalopoli su cui non sorge mai il sole e la notte è perenne.

The Truman Show (1998) di Peter Weir, è la prova di come sia stato possibile realizzare un film sul futuro, ambientando interamente la pellicola in una città esistente, Seaside, in Florida (città che interpreta la Seaheaven del film), dall'aspetto disneyano, perfetta per descrivere una vita reale divenuta come quella artificiale dei media, in cui famiglie felici fanno colazioni insieme e sorridendo, in un sobborgo di villette unifamiliari, visto come nuova sede dell'incubo metropolitano.

Seaside è stata una perfetta trasposizione urbanistica della cosiddetta "macdonaldizzazione" della società¹⁴⁶. È il cosiddetto "New urbanism", che nel film diviene la città di automi inconsapevoli e manovrati da una regia occulta. Ogni allusione ad interpretazioni negazioniste durante una pandemia poco più di vent'anni dopo sono, evidentemente, del tutto casuali.

Ad eccezione dell'ultimo esempio cinematografico, sono rappresentate in questi film città del futuro che paiono luoghi di insicurezza, di violenza e di aleatorietà della vita¹⁴⁷. Marc Augé aveva già descritto con paura la sua Parigi nel futuro: a causa della sostituzione dei luoghi di abitazione con quelli di lavoro, dei luoghi vitali con una loro evocazione artificiale (le piazze di incontro, sostituite da quelle degli shopping mall), l'autore immagina una Parigi vuota, senza abitanti, se non le autorità e gli addetti alla sicurezza¹⁴⁸.

Il riscontro con alcune scene di questi ed altri film è immediato: la residenza è dentro la città solo per i reietti, i poveri ed emarginati, o è altrove (su altri pianeti in *Blade Runner*: simile a come i ricchi delle metropoli sudamericane oggi vivono, in luoghi blindati autosufficienti, senza contatti col resto del territorio). La città del futuro non tollera i lati sporchi del suo metabolismo e da essi ha preso completamente le distanze. In *Matrix*, non solo l'interscambio umano è virtuale, ma la vita stessa è un software. Chiede Morpheus a Neo: "Che vuol dire reale?. Dammi una definizione. Se ti riferisci a ciò che percepiamo, che possiamo odorare, toccare, vedere, sono semplici segnali elettronici interpretati dal cervello".

Oggi, non avrebbe più senso descrivere un protagonista che si aggira per una città a raccogliere e registrarne i suoni, come fa Philip Winter in *Lisbon Story* (1994) di Wim Wenders: perchè le città hanno tutte lo stesso suono, ogni città è forse la stessa città.

La metropoli che sarà, intesa come destino della contemporaneità, è stata rappresentata cinematograficamente in oltre cento anni di film secondo diversi modelli, dalla città verticale, alla megalopoli, fino alla versione post-apocalittica più tipica dei film di fantascienza. La fine della città stessa, perchè distrutta o perchè spopolata, quindi muta protagonista a testimonianza della nostra scomparsa, o ancora riconvertita ad altra destinazione come carcere di massima sicurezza in *1997: Fuga da New York* (1997). La scomparsa della città evocata da tanti registi è, probabilmente, una paura atavica dell'uomo.

In queste rappresentazioni, l'architettura è stata fonte da cui attingere per accostamenti e contrasti, presa ed accresciuta all'infinito o devitalizzata e scomposta. Il cinema ha spesso rimandato una immagine urbana distorta e negativa, che ha perso il senso di sé: una non-città in cui regna caos e disgregazione sociale, con una identità frammentata, in parte già sotto i nostri occhi.

¹⁴⁶ Termine coniato nel 1993 da George Ritzer nel suo saggio *La McDonaldizzazione della società* per descrivere il fenomeno di iper-razionalizzazione della società contemporanea globalizzata, prendendo spunto dal modello economico e produttivo della catena multinazionale di fast food McDonald's.

¹⁴⁷ Confronta per questo Fausto Nigrelli (a cura di), *Metropoli immaginate*, Roma, Manifestolibri, 2001, pag.30.

¹⁴⁸ Per un approfondimento del tema, vedi Augé Marc, *Storie del presente. Per una antropologia dei mondi contemporanei*, Milano, Il Saggiatore, 1997.

“Che la città muoia, e abbia da tempo cominciato a morire, è un messaggio che la fantascienza, per non dire altro, cerca di comunicarci da anni” scriveva il critico Guido Fink nel catalogo della mostra torinese del 1986 *New York, New York. La città, il mito, il cinema*¹⁴⁹. E' la stessa città, New York, che molti anni dopo osserverà Ground Zero, l'immane voragine al suo cuore che nulla potrà rimarginare, da una finestra in *La venticinquesima ora* (2002), di Spike Lee. Il cantiere illuminato a giorno nel cratere prodotto dell'attacco dell'11 settembre 2001, simboleggia il limite estremo dell'esperienza metropolitana.

Fino ad ora si è approfondita la città raffigurata al cinema; nel capitolo successivo viene analizzato un caso specifico di città, Torino.

¹⁴⁹ Guido Fink in: *New York, New York. La città, il mito, il cinema*, catalogo della mostra, Torino, Aiace, 1986.

- CAP. 4 Torino e il cinema nel tempo

- 4.1 Il periodo muto: le prime produzioni cinematografiche

Torino è stata nei primi anni del Novecento una delle capitali del cinema.

Fu, in quel periodo, sede della più grande fabbrica automobilistica italiana e dei più importanti stabilimenti cinematografici. Il cinema e l'automobile rappresentavano la modernità, erano affermazione delle nuove infinite risorse della tecnologia e della sua capacità di trasformare l'esistente; possono essere considerate come le due scoperte che hanno marcato indelebilmente l'immaginario collettivo del XX secolo¹⁵⁰. Indissolubilmente legati tra loro, nati insieme, hanno entrambi, automobile e cinema, legame col movimento, una esperienza che modificherà il rapporto spazio-temporale e le rappresentazioni del territorio. In inglese si definisce infatti *motion-picture* e la parola "cinema" deriva dal greco *kinema*: "cosa in movimento".

“Forse più della Milano evocata da Marinetti, Torino è negli Anni Dieci la vera città ‘tradizionale e futurista’ italiana che realizza gli apparecchi e l'immaginario della *civiltà della macchina*”¹⁵¹.

La data ufficiale della prima proiezione in città è il 7 novembre 1896; vennero proiettate una ventina di brevi pellicole, alcune già girate a Torino. Due anni dopo però, Roma affianca il capoluogo torinese per quantità di case di produzione e nel primo dopoguerra ne conterà quasi il doppio¹⁵².

Nel 1908, si realizzeranno a Torino il 60% dei film italiani e nel 1912, anno di massima espansione, a Torino verranno girati 569 film¹⁵³.

Negli anni di maggiore sviluppo, determinando un indotto economico di rilievo, le sale di proiezione censite raggiunsero il numero di 63 nel 1915. Torino si meritò il titolo di “Filmopoli”, in un articolo di Gino Pestelli del febbraio 1914 sul quotidiano “Secolo XIX”¹⁵⁴.

Scenografi e pittori erano i realizzatori della messa in scena dei film muti, storica e insieme di fantasia, per lo più costruita negli studi che si concentravano nella zona di precollina e di periferia della città.

Se invece veniva realizzato un film di ambientazione contemporanea (come melodrammi passionali o comiche) si evitava di mostrare indizi espliciti delle location, in quanto spesso “la finzione della messa in scena imponeva che la vicenda rappresentata si svolgesse in una città indefinita, oppure all'estero o in paesi esotici, per lo più a Parigi”¹⁵⁵. Lo spettatore cinematografico torinese poteva riconoscere probabilmente con molta fatica i luoghi frequentati quotidianamente, e veniva così indotto a

¹⁵⁰ Cfr. Giorgio Fonio, *Retorica filmica e immaginario architettonico*, in: “L'Arca”, n. 19, 1988.

¹⁵¹ In: Bracco Davide, Della Casa Stefano, Manera Paolo, Prono Franco (a cura di), *Torino città del cinema*, Milano, Il Castoro, 2001, pag.7.

¹⁵² Dati tratti da: Abrate Piero, Longo Germano, *Cento anni di cinema in Piemonte*, Torino, Abacus, 1997, pag.127. Nello stesso testo, si ricorda il romanzo *Le due città*, di Mario Soldati, che lo scrittore e regista ambienta proprio nell'ambiente cinematografico tra Torino e Roma, attingendo dalla realtà alcuni particolari della vicenda lavorativa del protagonista, un direttore della fotografia torinese che trova fortuna a Roma.

¹⁵³ Fonte: Giacovelli Enrico, *Ciak si gira!*, Torino, Yume, 2019. Nello stesso testo, a pag.93, si riporta che circa l'85% dell'intera produzione cinematografica torinese muta è andata perduta.

¹⁵⁴ Citato in: Pierluigi Capra, *Torino città dei primati - 333 volte prima in Italia*, Torino, Graphot, 2001.

¹⁵⁵ Davide Bracco, Stefano Della Casa, Paolo Manera, Franco Prono (a cura di), *Torino città del cinema*, Milano, Il Castoro, 2001, pag.56.

confondere il paesaggio urbano in cui viveva con la geografia virtuale del cinema. L'architettura tardo ottocentesca di Torino aveva senza dubbio (certo più all'epoca 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". Come riporta Aldo Cazzullo in *Il mistero di Torino*, per Umberto Eco "non c'è nulla di più affine alla civiltà parigina della civiltà torinese"; e forse, al piacere dei torinesi di vedersi filmati come Parigi, concorse in quegli anni anche la fratellanza economica e culturale con la Francia.

L'impianto urbanistico ed architettonico torinese che poco prima avevano impressionato Friedrich Nietzsche e Konstantin Stanislavskij, comprendeva anche un castello medievale ed il borgo annesso, costruiti per l'Esposizione Nazionale del 1884, ad imitazione di antichi manieri valdostani e piemontesi. In questa scenografia pronta all'uso (come appare ancora oggi), fu molto facile ambientare diversi film in costume. Nel vicino Parco del Valentino, lungo il Po, si rappresentavano invece, anche fuori della finzione filmica, gli incontri amorosi ed i passeggi dell'aristocrazia cittadina.

Uno dei generi più diffusi del cinema muto, anche a Torino, fu quello comico, più o meno seriale, prevalentemente tra il 1908 e il 1913; è anche uno dei generi più conservati, forse perchè prodotti in gran numero e abbinati, negli spettacoli in sala, ad altre proiezioni. In essi spesso avvenivano riprese di inseguimenti in auto e a piedi nelle zone precollinari, dove era più semplice girare per la scarsità di automezzi e passanti. Oggi rappresentano una documentazione importante della città di allora.

Per la realizzazione nel 1913 di *In hoc signo vinces!*, parte delle scenografie e delle riprese vennero realizzate nello Stadium, impianto sportivo costruito per l'Expo 1911 nella zona dell'attuale Politecnico di Torino.

Cabiria, il capolavoro di Pastrone e di tutto il cinema muto torinese, primo kolossal italiano, venne girato tra il 1913 e il 1914 negli studi di precollina della casa di produzione Itala, ma anche nelle Valli di Lanzo (nei dintorni di Usseglio, per la famosa scena con gli elefanti, il passaggio delle Alpi dell'esercito di Annibale), ad Avigliana, nell'Isola d'Elba, in Sicilia e in Algeria. Secondo Alberto Crespi però, non si conoscono con precisione le location¹⁵⁶. Fu il primo film a sfruttare il movimento della macchina da presa nel set, con l'invenzione del carrello.

Il film costituisce uno spartiacque del rapporto tra cinema e letteratura, perchè le didascalie di Gabriele D'Annunzio rendono il film opera d'arte, mentre fino a poco prima intellettuali e clero male accettavano il successo e la diffusione, non solo più tra i ceti popolari, delle pellicole ("oppio senza cattive conseguenze", come le definì Giovanni Papini in "La Stampa" nel 1907¹⁵⁷). Era il tentativo di migliorare la qualità della produzione, di nobilitare l'attività cinematografica, anche se le didascalie

¹⁵⁶ Alberto Crespi, *Storia d'Italia in 15 film*, Bari-Roma, Laterza, 2016, pag.29.

¹⁵⁷ Articolo citato in: Ira Fabri (a cura di), *Le fabbriche della fantasticheria. Atti di nascita del cinema a Torino*, Torino, Testo&immagine, 1997, pag. 190.

erano opera di Pastrone mentre D'Annunzio, sembra, solo le tradusse nel suo stile¹⁵⁸. Cabiria verrà proiettato in tutto il mondo con grande successo: a New York terrà il cartellone per un anno intero.

Tra i film muti schedati nell'Allegato 1, appaiono diversi altri luoghi riconoscibili della città, come il monumento a Vittorio Emanuele II in corso Vittorio (in *L'uragano*, 1911), il classico panorama della città dal Monte dei Cappuccini (*Come una sorella*, 1912), l'ex Galoppatoio militare del Parco del Meisino (*Vittoria o morte!*, 1913), il parco del Valentino stesso (*Per il babbo*, 1913 e in *Il supplizio dei leoni*, 1914), piazza Carlo Alberto (*Il fuoco*, 1915), la terrazza ancora esistente del ponte vecchio di Corso Regina Margherita (*Maciste*, 1915), piazza Castello e Palazzo Madama (*Signori giurati*, 1916), o la scalinata della chiesa Gran Madre di Dio (*La portatrice di pane*, 1923).

La grande stagione del muto torinese si chiude pochi anni dopo, già nel 1916, quando a Roma si concentra la produzione di un cinema finanziato da banche e sostenuto dal potere politico, una formula di cinema assistito che disgregherà in parte la professionalità e la creatività torinese.

Negli anni immediatamente successivi, la recessione economica farà crollare la produzione cinematografica (non solo torinese) e le vendite delle pellicole all'estero; inoltre, diminuirà la qualità prodotta, ormai distante a livello di sceneggiature dal gusto del pubblico.

Dopo gli anni del muto, in cui Torino era stata la capitale italiana e per qualche anno addirittura mondiale del cinema, con film di ogni genere (gialli e noir compresi, sia pure in misura minore rispetto ad altri generi come il comico, il melodramma e il "peplum"), con l'avvento del sonoro la città sembra scomparire dal cinema italiano. Sia a livello produttivo, essendosi trasferite a Roma quasi tutte le case di produzione; sia a livello di ambientazioni e location. Degli anni del fascismo e della seconda guerra mondiale l'unico titolo che si ricordi e che appartiene di diritto alla storia del cinema maggiore (tranne rare eccezioni) è *Addio giovinezza!* di Ferdinando Maria Poggioli, un film del 1940 che è tuttavia ambientato nel 1911, ossia negli anni d'oro della Torino cinematografica. Nel film appaiono molte immagini di una Torino rimasta intatta rispetto al periodo in cui è ambientata la commedia: il rettorato di via Po, la zona attorno la Gran Madre di Dio, il parco del Valentino. Per Mario Gromo, "*Addio Giovinezza* è un omaggio che il cinema italiano fa a Torino, ricordandole la sua vita dell'altro ieri (...). Il Valentino, e i portici, e i caffè, e i veglioni, e la festa delle matricole, e le sartine (...)"¹⁵⁹.

4.2 L'epoca degli Studi FERT e l'avvento del sonoro

Gli stabilimenti FERT furono fondati nel 1919 in corso Lombardia 194 dall'industriale Enrico Fiori (e riportati all'attività poco dopo da Stefano Pittaluga nel 1923). Nacquero con la febbre di attività che caratterizzò il cinema dopo la fine della Grande Guerra, ma poco prima della crisi del cinema che distrusse il muto italiano, facendo crollare l'investimento industriale nel settore e riducendo ad un

¹⁵⁸ Sul più complesso, in realtà, rapporto tra Pastrone e D'Annunzio, vedi Alberto Crespi, *Storia d'Italia in 15 film*, Bari-Roma, Laterza, 2016, pag.28.

¹⁵⁹ Da un articolo di Mario Gromo del 31-12-1940, riportato in: Stefano Della Casa (a cura di), *Davanti allo schermo - Cinema italiano 1931-43*, Torino, La Stampa, 1992.

terzo la produzione di film nel 1921. A rendere più critico lo scenario cinematografico di quel periodo, contribuì l'istituzione della censura con Regio Decreto del 1923 ed i tabù di epoca fascista, che non aiutarono la ripresa della produzione cinematografica.

Enrico Fiori diede il proprio nome e quello delle due città in cui operò, Roma e Torino¹⁶⁰, allo stabilimento cinematografico più longevo d'Italia. In una intervista dell'epoca, Fiori dichiarò, tra i propri propositi produttivi, "una unione completa dell'elemento natura con l'elemento persona. Ogni paesaggio dovrà commentare e seguire l'azione; (...) inoltre, ogni film dovrà essere eseguito sui luoghi dove l'autore ha immaginato la vicenda¹⁶¹"; denotando con questi programmi precisi la probabile differenza con cui nacquero la FERT ed altre società con dirigenti più sprovveduti e dalla durata molto più breve. Vennero impostati due stabilimenti, a Roma in via Nomentana e a Torino, in una strada periferica allora senza nome.

Gli studi FERT avranno anni di intensa attività anche durante la guerra. Nel 1926/1927, i soli sei film prodotti in Italia provengono tutti dai FERT.

Intanto, la prima proiezione sonora torinese avviene il 25 gennaio 1930 al cinema Ideal appena sonorizzato, con la visione e ascolto di *Il cantante di jazz* (1927, di Alan Crosland: primo film sonoro della storia). Due anni prima si realizza negli studi FERT *Addio mia bella Napoli!*, titolo poi modificato in *Napoli che canta*, film di Mario Almirante che verrà successivamente sonorizzato e proiettato a Torino anch'esso nel 1930¹⁶². E' nota una riedizione sonorizzata di *Cabiria* del 1931.

Alla morte di Pittaluga, una nuova cordata di imprenditori rileva gli studi, realizzandovi negli anni trenta, tra gli altri, *Contessa di Parma* (1937, di Alessandro Blasetti), in cui appare il nuovo Stadio Comunale e la ristrutturata via Roma.

Sempre in quel periodo, a Roma nasce il Centro Sperimentale di Cinematografia, che emarginerà ancora di più Torino dalla capitale e che costringerà molti tecnici a trasferirvisi.

La ripresa della produzione alla fine degli anni trenta, proseguita fino alla fine della seconda guerra mondiale, anche durante il periodo della RSI e inizialmente sostenuta da un impulso statale finalizzato ad aumentare i film prodotti, non giovò alla fama della FERT, dando l'etichetta di cinema di regime alle opere realizzate durante l'epoca del ventennio. Secondo Alberto Friedemann (op.cit., nota 160) alla FERT è inoltre mancata una caratterizzazione e identità precisa, facendo invece emergere per brevi periodi personalità diverse, ed anche da questi motivi è dipesa la scarsità di studi critici di cui è stata oggetto a posteriori. Quello che è certo è l'aumento in quel periodo della produzione di film in tutta Italia per motivi autarchici, a seguito del divieto di importazione di film americani (con le cosiddette "Leggi Alfieri" del 1938). Ai FERT nel 1941/1942 verranno realizzate 24 pellicole ed un terzo teatro di posa, oltre i due esistenti.

¹⁶⁰ Secondo Alberto Friedemann (in: Quaderni FERT di ricerca storica. *Verso il viale del tramonto*, Torino, Associazione FERT, 2001), dell'acronimo FERT, evidentemente mutuato sul motto dei Savoia, non esiste una versione ufficiale. L'interpretazione più comune è "Fiori Enrico Roma Torino".

¹⁶¹ Intervista del settembre 1919 riportata in Alberto Friedemann, *Storia di un nome, di due società e di tre stabilimenti*, Torino, Associazione FERT, 2008, pag. 12.

¹⁶² Dati tratti da: Piero Abrate e Germano Longo, *Cento anni di cinema in Piemonte*, Torino, Abacus, 1997, pag.116-118.

In quegli anni, l'autarchia richiedeva di girare negli studi, perfettamente asettici, per evitare che, attraverso riprese "en plein air", si filmassero realtà che potevano sfuggire alle norme governative e alla ideologia del potere. Il lavoro in studio permetteva di portare sullo schermo una Italia irrealista, borghese e ricca, quella delle produzioni dei cosiddetti "Telefoni bianchi".

Occorre menzionare nel 1934 la breve esperienza cinematografica torinese di Riccardo Gualino e la sua LUX; l'unico film prodotto, prima del trasferimento a Roma della casa di produzione, sarà un kolossal, *Don Bosco* (1935, di Goffredo Alessandrini), che si può considerare forse il primo film sonoro torinese con alcune riprese in esterni nella città: sono visibili Palazzo Lascaris, Palazzo Madama, l'oratorio Valdocco e le rive del Po, rispettando per gli esterni i luoghi reali della vita giovanile del santo. Come per *Don Bosco*, la LUX continuerà ad utilizzare gli studi torinesi FERT per gli interni di molti film prodotti durante la guerra, come *I Promessi sposi* di Mario Camerini (1941), *Malombra* (1943) di Mario Soldati e *La freccia nel fianco* (1944) di Alberto Lattuada.

Nei giorni immediatamente successivi alla Liberazione torinese del 26 aprile 1945, due registi in attività durante il periodo di Salò, Carlo Borghesio e Fernando Cerchio, usano le attrezzature di ripresa e montaggio dello stabilimento per realizzare un documentario, *Aldo dice 26x1*, che costituirà un documento fondamentale della vita partigiana e della Liberazione di Torino.

Ripristinati i danni subiti dai bombardamenti, nel 1947 la FERT riprende la produzione, ma a fatica. Il produttore Luigi Rovere rilancia con le sue produzioni lo stabilimento (e fino al 1952). Partecipa alla realizzazione di *Il bandito* (1946), film che sarà quasi del tutto girato in esterni a causa della inagibilità degli stabilimenti, in cui vi sarà solo post-prodotto. Come riportato da Alberto Fredemann, Rovere considererà Roma un set migliore, per la maggiore disponibilità di professionisti e attori e per un clima più favorevole¹⁶³.

Seppur come casi sporadici, lavoreranno negli anni successivi a Torino maestri del cinema come Lattuada, De Laurentiis, Cristaldi. E Michelangelo Antonioni, che con *Cronaca di un amore* (1950) vi realizzerà il suo primo lungometraggio, prodotto da due torinesi.

Quando, nel momento più drammatico della crisi seguita al trasferimento definitivo a Roma di Luigi Rovere, si teme per la sopravvivenza stessa degli studi, arriva a Torino il produttore Giorgio Venturini. Vittorio Cottafavi girerà con lui alla FERT diversi film in costume, dando origine ad una piccola produzione di film di genere, spesso in compartecipazione con la Francia e in un caso con gli Stati Uniti, prodotti "medi", realizzati in economia e con predilezione per il genere del melodramma. *Traviata '53*, di Cottafavi, sarà il più importante film girato agli studi FERT negli anni cinquanta, dai suggestivi carrelli nella città deserta e le numerose inquadrature nel centro (come in corso Duca degli Abruzzi e alla Microtecnica di piazza Arturo Graf) che però nella vicenda narrata sono ambientate a Milano.

Giorgio Venturini, regista, drammaturgo e dopo la guerra produttore, stipula con il proprietario della FERT un contratto annuo per l'uso delle strutture e vi sviluppa un concetto moderno e spregiudicato di politica produttiva continuativa, sfruttando al massimo ogni finanziamento e riutilizzando costumi e

¹⁶³ Intervista a Luigi Rovere riportata in: Alberto Fredemann, *Storia di un nome, di due società e di tre stabilimenti*, Torino, Associazione FERT, 2008, pag. 49.

scenografie in più pellicole. Produsse film di mestiere, inizialmente destinati ad un pubblico popolare, con un sistema di grande professionalità e funzionalità (una “factory” torinese in grado di garantire una lavorazione a ciclo continuo, con due o tre film in contemporanea), che seppe sfruttare in modo proficuo i pochi fondi e le risorse a disposizione, tra cui un territorio circostante adatto alle riprese di esterni per la grande varietà di location. Si trattò di una ricerca cinematografica autonoma e lontana dai meccanismi delle produzioni romane, un genere di produzione che seppe creare, proprio dalle ristrettezze dei mezzi di produzione, un cinema indipendente che riuscì a richiamare in città anche alcune star hollywoodiane sul viale del tramonto. Tra il 1952 e il 1957 Venturini punta tutto su alcune produzioni che avrebbero dovuto rilanciare i FERT sul mercato, ma che ottengono l’effetto opposto, fino al fallimento indotto dall’insuccesso di film come *La vedova X*, del 1954, film perduto, con la regia di Lewis Milestone. Negli anni a seguire, si ipotizzarono impossibili rilanci della cinematografia torinese e gli stabilimenti FERT verranno ridotti ad uno (gli altri due affittati a magazzini) ed utilizzati per spot pubblicitari, spesso della FIAT.

L’ultimo film girato nello stabilimento fu *Ciak si muore*; la FERT chiuderà nel 1973.

4.3 Il Neorealismo

Anche il Neorealismo, per sua natura e formazione molto romano o comunque meridionale, sembra tenere la città sabauda in scarsa considerazione. Soltanto *Il bandito* di Alberto Lattuada, che è anche uno dei primi noir del nuovo cinema italiano e la prima pellicola realizzata in città nel dopoguerra, è ambientato in buona parte a Torino, benché si tratti di una Torino appena uscita dal conflitto, con macerie visibili e che potrebbe in fondo essere, rispetto alla sceneggiatura, qualunque altra città italiana. Lattuada firma una lettura delle difficoltà e dei drammi del dopoguerra e li rappresenta in una Torino notturna di grande suggestione e valore, perchè fotografa una stagione rara, quella di Torino ancora permeata, invasa e falsata dalla guerra, un istante prima dell’inizio della sua trasformazione nella città attuale. Il centro cittadino, all’interno del quale si svolge la vicenda, è nero, cupo come certe tonalità dell’espressionismo, come le case bombardate che si vedono nello sfondo di molte inquadrature, tra cui quella del protagonista. Più che visti, i luoghi vengono enunciati nei dialoghi telefonici: Porta Palazzo, Barriera di Milano, corso Francia; come se, nominandoli, si potesse dichiararne la loro esistenza, al di là dei danni subiti durante il conflitto.

Il film è quasi del tutto filmato in esterni e con mezzi tecnici limitati, che richiederanno l’aggiunta successiva del sonoro; il successo però fu notevole, anche all’estero. In *Cento anni di cinema in Piemonte* viene ricordato contro il film una “timida protesta degli enti turistici, che avrebbero preferito un cinema dedito a promuovere un’immagine pulita e asettica dell’Italia”; a cui Lattuada rispose: “Siamo stracciati? Mostriamo a tutti i nostri stracci¹⁶⁴”.

Al Neorealismo metropolitano in chiave noir è riconducibile anche un film girato cinque anni dopo, *Il bivio* (1951) di Fernando Cerchio, storia di un capobanda infiltrato nella polizia, disilluso eroe di guerra, che venne condizionata pesantemente dai tagli della censura. Gli esterni sono spesso stilizzati

¹⁶⁴ In: Piero Abrate, Germano Longo, *Cento anni di cinema in Piemonte*, Torino, Abacus, 1997, pag.148.

simbolicamente, come nelle scene di periferia dominate dalle ciminiere della fabbrica. “Un film di straordinaria compattezza e di grande splendore figurativo, con un finale bellissimo in collina: il cielo livido, le vie della vecchia Torino... *Il bivio* si inserisce nel filone dei noir torinesi dopo *Il bandito* di Lattuada e prima di *Avanzi di galera* di Cottafavi¹⁶⁵”.

Persiane chiuse (1951) di Luigi Comencini, è un altro noir nella Torino dell'immediato dopoguerra, le cui immagini di delinquenza sono raccontate con riferimento agli spazi bui e degradati del cinema di genere americano di quel periodo, con sorprendenti sintonie col degradato contesto urbano della Torino ferita dai drammi degli anni della guerra. Secondo Giorgio Gosetti, nel film “il protagonista è l'ambiente, che induce gli individui a compiere, provvisoriamente o per sempre, scelte estranee alla propria umanità e sensibilità¹⁶⁶”.

La produzione torinese negli anni successivi resterà secondaria nel quadro nazionale, autori e registi torinesi dovranno cercare altrove un rapporto più costante col cinema.

Una ultima stagione significativa sarà quella del ciclo di produzioni di Venturini, descritta solo da Lorenzo Ventavoli nel suo libro *Pochi, maledetti e subito*.

A proposito di *Avanzi di galera*, Ventavoli scrive: “È un episodio compatto, sobrio, (...); che usa le case povere e gli scorci del cuore vecchio di Torino, piazza Quattro Marzo, la ferrovia Ciriè-Lanzo, via Garibaldi per lo sfondo urbano; che narra la storia di un duro e dei suoi ultimi giorni di vita (...). Gli sfondi sono le case popolari della dignitosa classe operaia torinese; poi piazza Benefica, una sala corse, corso Moncalieri, poche auto per le strade (...). Ecco, *Avanzi di galera* è ancora in attesa di una riscoperta che discenda però da una visione del film e non dal sentito dire. C'è da cancellare quella sorta di condanna rimediata, ancor prima dell'uscita, da un giudizio sommario di “Cinema Nuovo” (...)¹⁶⁷”.

Dopo quelli prodotti da Venturini, i film girati a Torino saranno per alcuni anni occasionali e saltuari e la città diventerà lo sfondo urbano di film legati ora alla descrizione della classe operaia e dell'immigrazione, ora alla dimensione del thriller e del giallo, come per Dario Argento in uno spazio urbano letto in chiave di inquietudine e mistero.

Inizia per la cinematografia torinese un percorso tracciato da un procedere non lineare e non in continuo “progresso”, mentre si svolge in città il più rilevante flusso migratorio della storia nazionale.

4.4 I film degli anni sessanta e settanta. Tra giallo e nero

Verso la fine degli anni sessanta la città torna ad essere cinematograficamente competitiva, specializzandosi in generi basati su azione, crimini e mistero. Grazie soprattutto a Dario Argento, che ne fa la città prediletta di almeno sette dei suoi film (pur nascondendola spesso sotto mentite spoglie e “mixandola” con altre città italiane), Torino diventa una città-chiave del thriller con venature horror e del cosiddetto “poliziottesco”, la versione italiana del poliziesco francese e americano.

¹⁶⁵ In: Lorenzo Ventavoli, “Mondo Nuovo” n. 2, 2006.

¹⁶⁶ In: Giorgio Gosetti, *Luigi Comencini*, Firenze, La Nuova Italia, serie Il Castoro Cinema, 1988.

¹⁶⁷ Lorenzo Ventavoli, *Pochi, maledetti e subito. Giorgio Venturini alla FERT (1952-1957)*, Torino, Museo Nazionale del Cinema, 1992.

“Il capoluogo, ‘nero’ o violento, spesso dà l’impressione di essere l’epicentro di tutti i mali della società italiana”, secondo Piero Abrate e Germano Longo¹⁶⁸. Ed un qualsiasi film poliziesco, secondo Giulio Carlo Argan¹⁶⁹, anche se di basso livello, può fornire “interessantissime informazioni in tema di ecologia urbana”; lo studioso cita l’immagine del paesaggio urbano quale può vedersi da un’auto in corsa, come esempio di una rivelazione filmica, una componente essenziale dell’esperienza spaziale dell’uomo moderno.

Ma poco prima, esce un film estremamente particolare, se analizzato nell’immaginario architettonico torinese che propone. *The italian job - Un colpo all’italiana* (1969) di Peter Collinson, è un film britannico quasi del tutto girato a Torino e provincia. Il paesaggio urbano che appare nel film sembra in una certa misura inedito non tanto perché reinventato in modo fantastico, quanto perché visto e rappresentato con occhi e sensibilità anglosassoni. Il film è un lungo inseguimento tra vie ed edifici di auto inglesi e mezzi della polizia italiana. Oltre al traffico di molti set che paralizzarono il centro città e che oggi apparirebbero irrealizzabili nella realtà, alcune immagini mostrano lati della città più o meno frequentati dal cinema, ma con un uso particolare. La scena più famosa è quella in cui le auto scendono la scalinata di Palazzo Madama, protetta dagli attrezzisti con assi di legno. Le ritroviamo, tra gli altri, sul tetto di Palazzo a Vela, nei portici di via Roma e via Po, all’interno della Galleria San Federico e Subalpina, sul tetto del Lingotto, sul Po e in periferia. Ed anche, in una scena tagliata, all’interno dell’edificio di Torino Esposizioni, avanzando a ritmo di valzer. Più che un uso, un vero “ab-uso” della città e delle sue opere architettoniche, nonostante essa venga descritta, in una scena iniziale del film, come “capitale industriale d’Italia, la più moderna in Europa, nota per la sua architettura”.

Tra gli anni sessanta e settanta gireranno a Torino e in Piemonte Monicelli, Risi, Comencini, Scola, Petri, Wertmüller, Montaldo. E poi, a partire da fine anni settanta, si affaccerà una nuova generazione di cineasti, formatasi col video: Segre, Calopresti, Chiesa, Tavarelli, Gaglianone, che troveranno un posto “in quel che resta del cinema italiano, sfiancato dalla crisi dovuta alla profonda trasformazione del mercato dopo l’avvento delle televisioni private”¹⁷⁰.

Nel 1975, Luigi Comencini con *La donna della domenica* realizza quello che, per gli stessi autori, è l’apice della “torinesità”, di quell’aria tipicamente subalpina affidata alle piazze, alle strade e alla collina, in un giallo ambientato nella Torino ricca e omertosa, tra ville e mercato del Baloon, vista con gli occhi di un commissario romano. “La città ha un ruolo di primo piano: ambigua, classista nel fondo, chiusa e al tempo stesso metropolitana, lontana da tutto e cosmopolita”¹⁷¹.

Il nuovo genere poliziottesco, o *poliziesco all’italiana* (che tornò in auge molti anni dopo grazie alla passione per questo genere del regista Quentin Tarantino), eminentemente urbano, distinto dal poliziesco tradizionale per le molte scene d’azione in una città degradata dalla violenza, si afferma negli anni settanta (non solo a Torino) come riflesso al genere statunitense più diffuso in quegli anni, di cui

¹⁶⁸ Piero Abrate e Germano Longo, *100 anni di cinema in Piemonte*, Torino, Abacus, 1997, pag. 196.

¹⁶⁹ Argan Giulio Carlo (a cura di), *Lo spazio visivo della città: urbanistica e cinematografo*, Bologna, Cappelli, 1969.

¹⁷⁰ Dalla prefazione di: Della Casa Stefano, Ventavoli Lorenzo, *Officina torinese. Una passeggiata in 100 anni di cinema*, Torino, Lindau, 2000.

¹⁷¹ Cristina Bragaglia, *Il piacere del racconto*, La Nuova Italia, Firenze, 1993.

estremizza lo stereotipo di metropoli “giungla”, pericolosa e minacciosa, sorta di meta-metropoli in mano alla criminalità. E’ stato un filone importantissimo della cinematografia italiana poichè si è confrontato direttamente con l’attualità, rappresentando i cambiamenti sociali e politici in atto, con una forte caratterizzazione urbanistica delle location, nelle metropoli del periodo. “La potenza del genere sta anche nell’evidenza fenomenica dello sfondo urbano, nella riconoscibilità di vie, piazze, monumenti, nel messaggio immediato che le immagini convogliano¹⁷²”: quello che è mostrato accade qui, dove vivi.

Il poliziottesco scopre la città italiana e la esplicita, spesso fin dal titolo, definendo il genere in modo inequivocabile: *Torino nera*, *Torino violenta*, *Un tipo con una faccia strana ti cerca per ucciderti*, *Ciak si muore*, *Torino centrale del vizio*, *Fango bollente*, *Italia a mano armata*, *Tutti possono arricchire tranne i poveri*, *Quelli della calibro 38*, *Tony l’altra faccia della Torino violenta*. Si dichiara da subito l’intreccio di rapine, assassini, crudeltà delle storie raccontate, anche con toni sadici, corruzione delle forze dell’ordine e la nevrosi di una decade che viveva nella realtà politica e sociale i cosiddetti anni di piombo, lo stragismo e una malavita urbana diffusa. Le accuse mosse in quegli anni a questo genere furono di sviluppare un’eccessiva e compiaciuta brutalità, il risultare l’espressione del sentire reazionario e lo sfruttare le paure sociali diffuse.

Lo stile di ripresa è veloce, tra lunghi inseguimenti in auto che mostrano oggi, ad un livello di documento storico-sociologico, la Torino di allora. La qualità filmica delle pellicole fu a volte bassa e risentì della scarsità di mezzi (tipico esempio torinese sono le pellicole del regista Carlo Ausino, che arrivò ad essere fermato dalla polizia vera mentre “truccava” una loro automobile finta), ma sempre particolarmente efficace. Arrivò a cogliere per la prima volta il contrasto tra zone residenziali ricche e baraccopoli o dormitori di periferia, nonché la cementificazione del paesaggio.

4.5 I film degli anni ottanta e novanta

Negli anni ottanta e novanta, la città sembra di nuovo quasi scomparire, limitandosi anche nei generi thriller e horror a produzioni di secondo piano. Continuano storie di strada come *La ragazza di via Millelire* (1980), ritratto di una periferia torinese senza nessuna speranza, in cui consumano le loro esistenze disperati, drogati e famiglie disgraziate. La via citata nel titolo esiste davvero, a Mirafiori sud, dove gli abitanti non accettarono la visione degradata che il film descrisse e ne chiesero il rogo delle copie.

Eppure, Torino era considerata, già negli anni ottanta, una città-laboratorio del cinema indipendente, soprattutto per la nascita del Festival Cinema Giovani e la caparbia di critici e giovani registi che negli anni a seguire ritrarranno spesso la loro città. Soltanto verso la fine del secolo, proprio com’era accaduto cento anni prima, Torino torna a brillare cinematograficamente, diventando anche location di alcuni film americani.

Torino cambia la sua immagine, trapassa da città operaia verso una rappresentazione in via di definizione, mentre capannoni e fabbriche in disuso appaiono gli sfondi del narrato. In *Babylon. La*

¹⁷² Roberto Curti, *Italia odia. Il cinema poliziesco italiano*, Torino, Lindau, 2006, pag.307.

paura è la migliore amica dell'uomo (1994, di Guido Chiesa) “sono i ruderi abbandonati, i fantasmi e gli scheletri di ferro e cemento di vecchie gloriose fabbriche in totale disuso a far per lo più da sfondo o addirittura da protagonisti emblematici a vicende incrociate di gente delusa, irrequieta, sopravvissuta¹⁷³”. Per Gianni Canova, “mai tante fabbriche come nel cinema degli anni '80 (...) come nei film del periodo in cui la fabbrica perde la propria centralità produttiva. Queste fabbriche tuttavia, non funzionano più: da luoghi di produzione sono divenute segni vuoti, pura archeologia”. Ma “si rifunionalizzano come luoghi di produzione dell’immaginario, cioè in quanto set”¹⁷⁴.

Per *Portami via* (1994) di Gianluca Maria Tavarelli, si filma la desolazione di una città in declino: “non ci sono eroi in questo film, non è “eroica” la città in cui le storie sono immerse: una Torino squallida, che è sempre e comunque desolazione, spegnimento, periferia delle emozioni. Città di macchine scassate e di strade sporche, di umanità triste, di mezzi matti¹⁷⁵”.

In La seconda volta (1995) di Mimmo Calopresti, Torino è la città di due solitudini che si incontrano di nuovo ed è vera co-protagonista della pellicola, un paesaggio di inquietudine, palcoscenico funzionale di una dolorosa reminiscenza degli anni di piombo. Anche qui, una immagine di città che cerca se stessa tentando, senza riuscirci, di fare i conti col passato, con piazza Solferino a fare da nucleo, da cui si dipanano brevi scene nella vita dei due protagonisti. “Per me comunque in questa Torino era fondamentale metterci la fabbrica e le sue trasformazioni degli ultimi anni, queste hanno modificato qualcosa nella città. Oggi non so bene quali siano i risultati di queste trasformazioni, so solo che mi sono ancora incomprensibili”, scrisse il regista¹⁷⁶.

Negli stessi anni, in una recensione si definiscono “i cineasti di Torino (Daniele Segre, Guido Chiesa, Emanuela Piovano, Corrado Franco, Badolisani, e il giovane Calopresti)” che “hanno quasi un marchio di fabbrica, dato forse dalla loro città inospitale e lontana da Roma, che li costringe a inquadrare strade giallastre di luci al sodio e tanti poveracci, il disperato squallore di una città in declino”¹⁷⁷. Il regista Giulio Base, che nel 1995 gira a Torino *Poliziotti*, definisce la città “una piazza che scenograficamente vale molto, anche se è stata spesso trascurata dal nostro cinema”¹⁷⁸. Mentre in una recensione a *Controvento* (2000) di Peter Del Monte, Torino “sarebbe assurda ad emblema dell’alienazione nel recente cinema italiano, da Calopresti in poi”¹⁷⁹.

4.6 Il cinema dagli anni duemila: nuove visioni della città

L’anno 2000 per il cinema torinese fu emblematico. La fondazione della Film Commission Torino Piemonte (FCTP) e l’allestimento del Museo Nazionale del Cinema furono due momenti fondamentali,

¹⁷³ Guido Chiesa, in Domenico De Gaetano (a cura di), *Tra emozione e ragione. Il cinema di Guido Chiesa*, Torino, Lindau, 2000.

¹⁷⁴ Gianni Canova, “Lo sguardo sulla città”, in: Marisa Galbiati, *Proiezioni urbane. La realtà dell’immaginario*, Milano, Tranchida, 1989, pag.82.

¹⁷⁵ Aldo Fittante, in “Segnocinema”, bimestrale, n. 70, 1994.

¹⁷⁶ Mimmo Calopresti, in: Davide Bracco, Stefano Della Casa, Paolo Manera, Franco Prono (a cura di), *Torino città del cinema*, Il Castoro, Milano, 2001.

¹⁷⁷ Da una recensione di *Portami via* di Giovanni Bogani, in: “La Nazione”, 7-12-1994.

¹⁷⁸ Giulio Base, recensione in: “La Stampa”, 16-10-1994.

¹⁷⁹ Mario Mazzetti, in: “Vivilcinema” n. 79, 2000.

che associarono la città e la regione al mondo cinematografico, sia sotto l'aspetto culturale che imprenditoriale.

Parallelamente, Torino ha saputo creare negli anni immediatamente successivi una propria produzione, sia cinematografica che di fiction televisiva, attirando produttori e registi anche di fama e guadagnandosi una propria centralità nel nuovo cinema italiano.

Anche se, data la vicinanza storica, non è possibile se non con cautela formulare delle considerazioni sul cinema torinese più recente, alcuni tratti comuni possono essere individuati:

- è aumentato il numero di produzioni realizzate in città, anche con una percentuale straniera, grazie alla attività di sostegno della Film Commission Torino Piemonte, al product placement, oltre che per i nuovi incentivi al credito d'imposta; si è consolidato quindi Torino come nodo storico della produzione cinematografica italiana, insieme a Roma, Napoli e Milano, ed anzi la città è stata descritta strategicamente come nuova capitale del cinema¹⁸⁰, considerando in parallelo che il numero dei film prodotti nel nostro paese è in costante diminuzione¹⁸¹;

- per il cinema d'autore, è riscontrabile un miglioramento della qualità delle pellicole (in termini di talento, disincanto e maturità registica), spesso frammentato però in opere prime e seconde che non hanno ancora sviluppato (o non svilupperanno) un proseguito registico¹⁸²; pare quindi non presente un progetto a lungo termine di formazione di nuovi autori e sviluppo di una cultura produttiva cinematografica italiana, che ne permetta una affermazione professionale di lunga durata¹⁸³. Inoltre sono aumentate le registe, quindi se possibile uno sguardo femminile sulla città¹⁸⁴; ed anche i registi che provengono dal documentario, che quindi pongono le vicende non "sugli ambienti" ma "con gli ambienti", dove si svolgono spesso storie realistiche, su un presente contrapposto alla fiction, risultato spesso di esperienze dirette degli autori (come per i fratelli De Serio in *Sette opere di misericordia*, o per i lavori di Daniele Gaglianone);

- l'immaginario cinematografico torinese sembra essersi suddiviso in due polarità principali, capaci entrambi di rappresentare fenomeni contemporanei: la prima è propria di una città neutra e generica, adatta a rappresentare le vite di una popolazione etnicamente e socialmente più varia delle decadi precedenti, per cui anche luoghi banali o anonimi possono divenire spazio espressivo; l'altra definisce una Torino finalmente abitabile, visitabile, nè più nè meno di altre città italiane. Il pericolo che il critico Gianni Canova ravvisava nel 2013, cioè un uso "da cartolina" del territorio indotto da Film Commission che non possono permettere di esporre il marginale e lo sgradevole della città nei film da esse

¹⁸⁰ Dati reperiti nel testo di Elisa Ravazzoli, *The Geography of Film Production in Italy: A Spatial Analysis Using GIS*, in: Julia Hallam e Les Roberts, *Locating the Moving Image New Approaches to film and place*, Indiana University Press Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2014.

¹⁸¹ Vito Zagarrìo (a cura di), *La meglio gioventù. Nuovo cinema italiano 2000-2006*, Venezia, Marsilio, 2006, pag.29.

¹⁸² Per un approfondimento, vedi "Forme e caratteri del cinema italiano. Cinema italiano e immaginario collettivo" di Gianni Canova, in Paolo Bertetto (a cura di), *Storia del cinema italiano. Uno sguardo d'insieme*, Venezia, Marsilio, 2011.

¹⁸³ Cfr. Luca Malavasi, *Festival e Film Commission. Turismo cinematografico e centri di produzione*, in: "Quaderni del CSCI - Rivista annuale del cinema italiano", n.6, 2010, pag.105.

¹⁸⁴ Come riportato da Vito Zagarrìo (a cura di), *La meglio gioventù. Nuovo cinema italiano 2000-2006*, Venezia, Marsilio, 2006, pag.16.

coadiuvati, appare disatteso¹⁸⁵, ed è questo un elemento di rilievo, a favore di un cinema anche “scomodo” e di una libertà culturale ed espressiva, contro una tendenza diffusa di certo cinema recente nel deformare i tratti del paesaggio in “luoghi comuni”, omologati¹⁸⁶. Anche se alcune eccezioni vi sono, come i film *Anche se è amore non si vede* (2011) e *La verità, vi spiego, sull'amore* (2017).

- nell'ambito delle produzioni cinematografiche italiane (come riportato da Ezio Marra¹⁸⁷), la città propone di sé una immagine sempre meno connotata, priva dei propri landmarks, fino a divenire una sorta di grande "meta-città". Anche per il location e production manager Enrico De Lotto, una specifica indicazione di Torino come set, presente già in sceneggiatura, è avvenuta in una percentuale molto bassa, sotto il 20% dei film con cui ha avuto a che fare nella sua esperienza professionale¹⁸⁸. Secondo Maria Luisa Fagiani¹⁸⁹ vi è nel cinema italiano una progressiva perdita d'importanza delle metropoli, che, se presenti, appaiono luoghi di caos e annullamento. Raramente, per Francesco Crispino, “le locations rivestono la funzione di semplice sfondo, mentre (...) sembrano caratterizzarsi attraverso un decentramento, concentrando la propria attenzione sui luoghi di confine, sulle periferie, sugli ambienti che (...) producono esperienze di confine”¹⁹⁰.

Ed è possibile riconoscere in recenti film girati a Torino gli stessi tratti caratteristici, insieme però alla proposta culturale di una immagine nuova della città, lontana dalla visione di città-fabbrica fordista, triste e grigia, “interpretata” durante gli anni precedenti¹⁹¹. Un esempio calzante è *Il comandante e la cicogna* (2012) di Silvio Soldini, in cui tagli d'inquadratura e dettagli suggeriscono una ibridata città del nord Italia, in cui sono riconoscibili, con una voluta indeterminazione, sia Torino che Milano, in una sorta di ipotetico "inannellamento" urbano: una meta-città, appunto, dove i landmarks reali non sono presenti ma anzi vi compare una aggiunta e parlante statuaria immaginaria.

In questo contesto, è interessante notare una criticità segnalata dal location manager Davide Spina, secondo cui, tra i luoghi che Torino non è in grado di proporre, vi è proprio l'immagine di “city-life”, ultramoderna, dai grattacieli ravvicinati, come invece si trova a Milano. Torino quindi, pur essendo a volte un “piano B” produttivo del capoluogo lombardo, non può del tutto sostituirsi ad esso, ma affiancarsi, come nel film descritto.

¹⁸⁵ Gianni Canova, *Oltre la logica del pittoresco*, in: “8 1/2”, n.5, 2013, pag.6.

¹⁸⁶ Maria Buratti, *Quando la location si mette in posa*, in: “8 1/2”, n.5, 2013, pag.16.

¹⁸⁷ Ezio Marra, Introduzione, *Emozioni urbane*, in: Maria Luisa Fagiani, *Città, cinema, società. Immaginari urbani negli USA e in Italia*, Milano, Franco Angeli, 2008, pag.10.

¹⁸⁸ Intervista a Enrico De Lotto, Allegato 2. Per De Lotto, vi è anche una seconda possibilità, maggiormente frequente, cioè che venga indicata un'altra città (ad esempio una generica città del nord Italia) ed in una seconda stesura della sceneggiatura essa venga poi adattata a Torino e il Piemonte.

¹⁸⁹ Maria Luisa Fagiani, *Città, cinema, società. Immaginari urbani negli USA e in Italia*, Milano, Franco Angeli, 2008, pag.197.

¹⁹⁰ Francesco Crispino, “La regia dei nuovi esordienti”, in: Vito Zagarrò (a cura di), *La meglio gioventù. Nuovo cinema italiano 2000-2006*, Venezia, Marsilio, 2006, pag.83.

¹⁹¹ E' utile riportare a questo proposito una nota presente nello stesso testo a pag.248, dove, secondo Emiliano Morreale, il seppur ottimo lavoro delle Film Commission ha reso talvolta inflazionate e non sempre comprensibili le ambientazioni. Torino, città post-operaia, avrebbe trovato una propria identità proprio come scenario pronto a tutti gli usi.

Torino appare una città che forse è ancora alla ricerca di una propria immagine (quantomeno cinematografica) dopo i cambiamenti economici e sociali che l'hanno vista testimone negli ultimi anni (ed ancora in parte in atto); o che forse non trova perchè ne ha più di una da offrire. Secondo Maria Luisa Fagiani¹⁹² Torino è oggi protagonista di film "in un contrasto di rappresentazioni che a loro volta ben rappresentano le contraddizioni in atto nel postmoderno".

A riprova di questo, permangono al cinema le visioni della città industriale nordeuropea, dai toni sbiaditi, desaturati, come in *L'industriale*, 2011, di Giuliano Montaldo, città fredda e assediata dagli scioperi, dove l'assenza di colore sembra rappresentare l'inverno perenne della crisi economica. E dai tratti periferici, di una periferia che non sa come reinventarsi dopo il tradimento dell'abbandono industriale (in modo evidente in *Mirafiori Lunapark*, 2014, di Stefano Di Polito). O che ancora ospita storie di disperazione lavorativa, quasi surreali, emblema di una epoca sindacale anch'essa passata, come in *Patria* (2014) di Felice Farina, dove ad occupare una fabbrica (o meglio la sua sola ciminiera) non è più una classe lavorativa ma un solo individuo. E' come se Torino non fosse ancora in grado di recidere del tutto i legami col recente passato.

Analogamente, i film torinesi parlano ancora di immigrazione, ma sono cambiati i soggetti ed i luoghi in cui vivono. Se in *Des étoiles* (2013) si parla ancora di immigrazione africana a San Salvario, *Italian movies* (2012) offre nuove visioni di rara attualità, connettendo i problemi lavorativi di varie etnie, la cui vitalità contrasta con l'apatia e la vigliaccheria di una città e di una nazione¹⁹³, andando ad utilizzare spazi periferici e luoghi di lavoro rimossi (anche se abusivamente e di notte) con una nuova visione della vita, di cui si vuole offrire comunque una memoria, attraverso i filmini-ricordo del titolo.

Ancora, Torino appare in certi film una città non dove arrivare (come per tanti film di immigrazione dei decenni precedenti), ma da dove voler (forse finalmente) fuggire, fisicamente o metaforicamente. In *Il padre d'Italia* (2017) la fuga è da una Torino fredda e periferica, ma verso una Calabria ben più spietata. In *La spettatrice* (2004) la protagonista lascia la città verso Roma e Trieste, per poi sconfitta ritornarci. In *Lazzaro felice* (2018) la città è come un mostro di cemento senza anima, contrapposta all'ambiente agreste da cui si proviene. In *Due amici* (2002) è luogo di spaesamento e alienazione silenziosa, "girato in set metropolitani anonimi (ma ci sembra di riconoscere Torino) tali da trasmettere quel senso di angoscia, di solitudine, di spaesamento, di tristezza, di omologazione dato da certe periferie dei grandi agglomerati urbani¹⁹⁴". Gli stessi o quasi in cui è ambientato e girato *Pietro* (2010) di Daniele Gaglianone.

Analizzando le parole dei registi che negli anni duemila hanno lavorato in città, è interessante annotare diversi giudizi favorevoli, ma per motivi nuovi. Sul grande schermo il baricentro della città sembra essersi spostato: non più solo le architetture auliche, i monumenti, i parchi, il fiume, ma anche i non-

¹⁹² Maria Luisa Fagiani, *Città, cinema, società. Immaginari urbani negli USA e in Italia*, Milano, Franco Angeli, 2008, pag. 250.

¹⁹³ Fabio Ferzetti, articolo in: 'Il Messaggero', 11-7-2013.

¹⁹⁴ Franco Carciofalo, in: "Film" n. 60, 2002.

luoghi meno conosciuti. Ambienti anonimi, difficili da identificare, con atmosfere da cinema indipendente americano o nord-europeo.

Gianluca Mangiasciutti, regista di *L'uomo della strada* (2022), descrive come il bello della città sia anche l'hinterland, dal respiro europeo, e per questo motivo considera Torino come più interessante di Roma¹⁹⁵. Roberto Faenza, riferendosi al suo *I giorni dell'abbandono* (2005) dichiara che, dopo la crisi dell'industria automobilistica, Torino sembra essere uscita da un letargo e che “di tutte le città italiane mi pare la sola che guardi al futuro¹⁹⁶”. Mentre per Francesco Munzi, che a Torino ha girato nel 2007 *Il resto della notte*, Torino è la seconda città del cinema, straordinaria nell'offrire quel contrasto tra lusso della collina e marginalità dei nuovi immigrati, in quelle case di ringhiera dove ancora si trovano “anche quegli altri immigrati, gli operai arrivati dal sud, che ora convivono con gli stranieri, i romeni, gli albanesi, i nordafricani (...)”¹⁹⁷. Per il location manager Davide Spina, Torino viene considerata una città molto fotogenica, secondo diversi direttori della fotografia e registi con cui ha lavorato. Chi la conosce come città, torna sempre volentieri a girare perché, fotograficamente parlando, i suoi campi visivi lunghi, la facilità nel raggiungere i luoghi e ad accedervi, rendono Torino un set spesso ottimale¹⁹⁸. Interessante in questo senso anche la testimonianza della location manager Cristina Vecchio, che ha lavorato sul set di *La vita possibile* (2016); il regista del film, il romano Ivano De Matteo, appariva “davvero innamorato della città” e seppur con luoghi di ripresa già identificati negli scouting precedenti ai set, ha variato “in corso d'opera” alcuni luoghi per rendere all'estremo il realismo del film, individuando location congruenti anche topograficamente. Gran parte della pellicola è infatti girata a Borgo Dora e i due luoghi principali, la casa e la trattoria in cui si svolge buona parte del film, sono effettivamente l'uno di fronte all'altro. “Quando la protagonista arriva, nel film, viaggiando da Roma a Torino, la troupe è arrivata davvero con lo stesso treno, al cui interno sono state girate alcune scene del viaggio. Giunti alla stazione di Porta Susa, abbiamo girato le scene in stazione, nello stesso giorno. Abbiamo poi fatto un camera-car a rappresentare l'arrivo nel quartiere Borgo Dora, ed il tragitto in auto è stato esattamente quello che collega la stazione alla casa, su precisa richiesta del regista”¹⁹⁹, racconta Vecchio. Una tale libertà di ripresa è probabilmente irrealizzabile in altre città italiane.

¹⁹⁵ Da una recensione di Fabrizio Accatino, in: *La Stampa*, 07-12-2022.

¹⁹⁶ Roberto Faenza, articolo di Daniele Cavalla, in: “*La Stampa*”, 16-9-2005.

¹⁹⁷ Francesco Munzi, in: “*la Repubblica*”, 11-6-2008.

¹⁹⁸ Davide Spina, intervista in: *Allegato 2*, pag. 9.

¹⁹⁹ Cristina Vecchio, intervista in: *Allegato 2*, pag.11.

- 5 Torino nei film: lo spazio visivo e la rappresentazione cinematografica della città

- 5.1 Introduzione. "Che cosa c'è a Torino?"

Nella famosa intervista realizzata da François Truffaut ad Alfred Hitchcock nei primi anni sessanta , il regista commentò così il suo film *L'agente segreto* (anche noto come *Amore e mistero*, 1936):

"Un aspetto interessante del film è che si svolge in Svizzera; allora mi sono chiesto: 'Che cosa c'è in Svizzera?' Ci sono il cioccolato al latte, le Alpi, balli popolari, i laghi; dovevo mettere nel film tutte queste cose tipicamente svizzere (...). Cerco sempre di fare così ogni volta che è possibile. Deve essere qualcosa di più di un semplice sfondo. Bisogna cercare di utilizzare drammaticamente tutti questi elementi locali. I laghi devono essere usati per annegare le persone e le Alpi devono essere usate per farle cadere nei crepacci!". Hitchcock ritrae così la pittoresca Svizzera, coi tratti delle guide turistiche propri dell'immaginario popolare di tutti coloro che non sono svizzeri²⁰⁰.

Se qualcuno chiedesse, come Hitchcock, "Che cosa c'è a Torino?", su quali clichè visivi può contare la città, la risposta potrebbe essere: a Torino c'è la Mole, viali con portici, palazzi barocchi e ville lussuose in collina, i Lungo Po e il Parco del Valentino, e ancora cioccolato. I film della cinematografia torinese offrirebbero però un'immagine attraente ma parziale o fuorviante della città, ritraendo solo questi luoghi e limitandosi a filmarli in termini canonici, cioè utilizzandoli non come descritto da Alfred Hitchcock.

I film possono permettere, al contrario, di svelare aspetti inaspettati della città: ad esempio in *La luna su Torino* (2013), il regista Davide Ferrario descrive lo spazio urbano in bilico della città, localizzata (come pochi suoi abitanti ricordano) sul 45° parallelo, a metà del globo, tra il Polo Nord e l'Equatore, utilizzando una linea retta del marciapiede di un centro commerciale; per Dario Argento, la villa diviene una casa-fantasma dalla volontà maligna e non l'abitazione di una ricca famiglia; per alcuni film del duemila, i centri commerciali sono spazi anziché aggreganti, stranianti disaggreganti non-luoghi. E per molti film della fine degli anni novanta, l'archeologia industriale torinese rappresentò una location perfetta, disponibile per rappresentare i disagi di una città e società in trasformazione: proprio quei luoghi che oggi, riconvertiti, non esistono più.

In breve, un film presenta un'idea *soggettiva* del luogo, una serie di istantanee, una sequenza di immagini incorniciate dalla narrazione dell'autore. L'immagine cinematografica è stilizzata e parziale e non replica la città in quanto tale, ma presenta una versione di come potrebbe apparire a seconda della creatività del regista, il quale ne estrapola alcuni lati, funzionali alla narrazione.

Il potere suggestivo dell'immagine cinematografica in qualche modo definisce *delle* città di Torino, non solo una di esse, cioè delle visioni diverse. Dove risiede allora il valore della rappresentazione cinematografica di una città, per la città stessa?.

²⁰⁰ I brani dall'intervista a Alfred Hitchcock sono riportati in: *Cine, ciudad e imagen filmica: Barcelona en pantalla*, tesi di dottorato di Sara Antoniazzi, Venezia, Università Cà Foscari, 2008, pag.144; e tratti da: François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Milano, Il Saggiatore, 2014, pag.85.

Negli ultimi anni il cinema è diventato uno degli assi della promozione delle città italiane, sempre più sfruttato come strumento di marketing cittadino e induttore di turismo, come testimonia l'esistenza delle Film Commission²⁰¹, organizzazioni incaricate di promuovere i territori come luogo per le riprese.

Il cinema offre numerosi vantaggi rispetto ad altre risorse di promozione turistica. Innanzitutto, nei film la trama idealizza un luogo, su cui fondare attrattività verso un contesto e percorsi per visitarlo. Inoltre, i film possono diventare eventi ricorrenti perchè riproiettati nelle sale, sui canali televisivi e le piattaforme online. La visione ripetuta rafforza l'effetto iniziale, accrescendo l'interesse di milioni di persone per la location, cioè il pubblico medio a livello mondiale di un film.

Guardando questi lungometraggi, il pubblico dovrebbe facilmente identificare i principali quartieri, i siti "eccezionali" (punti di riferimento della città) ed i percorsi, secondo quanto teorizzato da Kevin Lynch²⁰². Secondo l'urbanista statunitense, la città dovrebbe avere cioè un'immagine cinematografica dotata della qualità visiva definita "leggibilità", che consiste nella facilità con cui le sue parti possono essere riconosciute e organizzate in uno schema coerente, una mappa mentale, da parte del fruitore²⁰³.

La leggibilità dell'immagine della città è strettamente legata ad un altro concetto elaborato da Lynch: quello di "immaginabilità", quella qualità di un oggetto fisico che gli conferisce un'alta probabilità di evocare un'immagine forte in un dato osservatore (nel nostro caso, lo spettatore di un film). Un'immagine della città che sia attraente, forte e altamente riconoscibile è anche facilmente commerciabile e consumabile: è, in definitiva, un'immagine turistica.

Applicando tali concetti alla cinematografia torinese ed utilizzando i temi fino ad ora approfonditi, è riconoscibile come vi siano stati molti registi a Torino interessati ai luoghi del cinema non solo nei termini della location in sè (come luogo ove filmare, più o meno disponibile in termini tecnici ed economici), ma anche come chiave di volta, *genius loci* di una città, cioè un luogo in grado di trasmettere valenze proprie, anche se negative, funzionali al racconto filmico. Ed è con questa considerazione, particolarmente efficace a Torino, che nelle pagine seguenti vengono analizzati generi e filoni della cinematografia, per individuare alcuni "genius loci filmici" ricorrenti, in una serie

²⁰¹ La Film Commission Torino Piemonte fu tra le prime a nascere in Italia (nel settembre del 2000, tre anni dopo quella dell'Emilia Romagna); suoi obiettivi sono "la promozione della Regione Piemonte e del suo capoluogo come location e luogo di lavoro d'eccellenza per la produzione cinematografica e televisiva, attirando sul territorio produzioni italiane ed estere e al tempo stesso sostenendo l'industria cinematografica e televisiva locale" (in: <https://www.filmitalia.org/it/filmcommission/28718>). I parametri adottati dalla FCTP sono: supporto logistico garantito a qualsiasi produzione, mentre la compartecipazione economica dipende dalla ricaduta economica sul territorio, la cui riconoscibilità (che genera a sua volta fenomeni a cascata come il cineturismo) è un obiettivo, ma non una priorità. Cfr. Chiara Gelato, *Anatomia delle Film Commission*, in: "8 1/2", n.5, 2013, pag.23.

²⁰² Lynch Kevin, *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio, 2013.

²⁰³ La pubblicazione in italiano di *L'immagine della città* di Kevin Lynch di qualche anno prima fu tra i motivi che spinsero Giulio Carlo Argan a dedicare al tema nel 1967 "Lo spazio visivo della città. Urbanistica e cinematografo", il XVI Convegno Internazionale "Artisti, Critici e Studiosi d'arte". Secondo Argan, nel testo omonimo edito da Cappelli, Rocca San Casciano, 1969: "più ancora che informare sulla forma o sullo spazio visivo della città, il cinema fornisce una chiave di lettura del fenomeno urbano". In particolare Argan sostenne che per gli studi urbanistici il cinema è o dovrebbe essere un fondamentale strumento di indagine storiografica, con cui analizzare lo sviluppo del nucleo urbano. Perchè "il cinema, visualizzando lo spazio urbano, influenza profondamente le nostre abitudini psicologiche".

numerosa di pellicole estremamente eterogenea come stili, luoghi prescelti di ripresa e qualità o, meglio, efficacia finale (in termini di critica e visibilità) del prodotto.

Spesso anche i film meno riusciti rivelano in Torino una città ricca di location bellissime, tra le più suggestive non soltanto d'Italia. Capita infatti di leggere, nelle recensioni raccolte con la schedatura dei film nell'Allegato 1, che una determinata pellicola "si fa guardare" principalmente per la bellezza delle sue ambientazioni torinesi. Tutto ciò conferma, se occorresse, le potenzialità cinematografiche attuali e future di questa città. Dove, è bene notarlo, le location cambiano, come cambia la città; le riqualificazioni di certi quartieri hanno trasformato le fabbriche dismesse che tante volte (anche perché perfette per i tempi e gli spazi necessari ai set) sono state filmate dagli anni novanta in poi, così come le ristrutturazioni e i cambi di destinazione d'uso di spazi come quelli di Italia '61 (Palazzo a Vela), Torino Esposizioni, la Cavallerizza, la ex Manifattura Tabacchi, hanno sottratto questi luoghi agli scouting possibili dei location manager torinesi²⁰⁴.

Come sintetizzato da Lorenzo Ventavoli e Stefano della Casa in *Officina torinese*²⁰⁵, il cinema realizzato a Torino costituisce un corpus talmente diseguale e frastagliato da poter essere racchiuso in una sola interpretazione: le fasi del cinema torinese ripercorrono tutti i momenti della vita cinematografica italiana e si cimentano negli anni in tutte le direzioni, seguendo il trascorrere del tempo.

Tra le possibili cause, è da segnalare con attenzione quanto descritto da Franco Prono in *Torino città del cinema*²⁰⁶, secondo cui tante bellissime realtà urbane italiane sono quasi infotografabili, difficili da riprodurre perché troppo "invadenti", ingombranti, pesantemente connotate.

Gianni Amelio sostiene ad esempio, come riportato da Prono (op.cit. nota 206) che "è ormai difficilissimo mostrare un aspetto nuovo, originale, non banale di Roma". Al contrario, "Torino difficilmente potrà essere consumata dall'uso cinematografico, (...) non ha mai l'aspetto di una cartolina, ma offre molte possibilità di ambientazione, in quanto vi coesistono differenti aspetti del paesaggio urbano".

Soltanto la Mole Antonelliana spicca, in un panorama dove mancano altri edifici di notevole altezza²⁰⁷, marcando in modo caratteristico il paesaggio (come avviene con la Mole inquadrata in ogni panorama della città realizzato dal monte dei Cappuccini, forse la ripresa più frequente nei film torinesi, dal muto ad oggi²⁰⁸). Torino quindi ha molti volti, ma nessuno prevarica sugli altri. Un città passe-partout²⁰⁹,

²⁰⁴ Cfr. le interviste raccolte nell'Allegato 2.

²⁰⁵ Stefano Della Casa, Lorenzo Ventavoli, *Officina torinese. Una passeggiata in 100 anni di cinema*, Torino, Lindau, 2000.

²⁰⁶ Davide Bracco, Stefano Della Casa, Paolo Manera, Franco Prono (a cura di), *Torino città del cinema*, Milano, Il Castoro, 2001.

²⁰⁷ Nota Bene: Il testo citato è del 2001, non erano ancora stati costruiti a quell'epoca i grattacieli della Regione Piemonte e di Intesa San Paolo, inaugurati rispettivamente nel 2022 e 2015.

²⁰⁸ Come riportato da Leonardo Ciacci, una caratteristica del linguaggio cinematografico è la continua citazione, la riproposizione cioè di inquadrature e sequenze già viste in film precedenti; questa è una analogia con le cartoline illustrate di immagini di città, che divengono simbolo di cosa viene visto e della città stessa (in *Progetti di città sullo schermo. Il cinema degli urbanisti*, Venezia, Marsilio, 2001, pag.29).

²⁰⁹ "Spesso generica città del Nord (*I nostri fantasmi* di Alessandro Capitani, *Boys* di Davide Ferrario, *E noi come stronzi rimanemmo a guardare* di Pif), il perfetto scenario di incubi distopici fuori dal tempo e dallo spazio (*Buio* di Emanuela Rossi), e persino capace di riprodurre la Londra dell'Ottocento (*Miss Marx* di Susanna Nicchiarelli) o la Roma dei Palazzi del potere (*Benvenuto Presidente*, *Bentornato Presidente*, ma anche *Il Divo* di Paolo Sorrentino) e

come l'ha definita Cristiana Paternò²¹⁰, buona per tutte le stagioni (del cinema), poliedrica, smontabile come un puzzle, luogo di epoche passate gelosamente mantenute.

Eppure, secondo il critico Paolo Bertetto²¹¹, come metropoli italiana dell'industrializzazione, Torino (e Milano) hanno suscitato un interesse minore nel cinema e la loro rappresentazione filmica è ridotta ad una presenza secondaria. E' stata Roma a rappresentare "la dominante essenziale del visibile filmico italiano". Troppa tecnologia e produttività, per poter entrare nei modelli narrativi più canonici e per contribuire alla costruzione dell'immaginario italiano del cinema. Torino avrebbe perso "la possibilità di iscriversi con una identità determinata filmicamente ed è restata una variabile generica del paesaggio urbano al cinema". Questa considerazione trova non pochi riferimenti nel capitolo conclusivo della presente tesi, ma anche nelle parole di molti registi e produttori, che scelgono la città sabauda proprio per la "comodità" di non doversi confrontare in essa con una identità riconoscibile, che può divenire un peso. "Resta un insieme di determinazioni spaziali neutre, non eccessivamente caratterizzate, parzialmente plasmabili, funzionali a diverse esigenze narrative". Ciò che in prima lettura l'autore (in un testo di ormai più di trent'anni fa) vede come episodico e debole il rapporto tra Torino e il cinema, in ultima analisi diviene il motivo stesso della scelta operata da molti autori.

In effetti, fino ad allora la città è stata spesso utilizzata come scenario di fabbrica e immigrazione o per ambientare vicende letterariamente torinesi (*Le amiche*, *La donna della domenica*, *Amore e ginnastica*). O per ambientare vicende sentimentali intime, difficili, in una città che sembra limitare le dinamiche esistenziali, come magistralmente in *Le amiche*.

Guido Piovene (in: Aa.Vv., *Torino metropoli d'europa*, Torino, Aeda, 1969) descrive Torino come "la città italiana in cui l'innesto di una edilizia moderna nell'edilizia antica è avvenuto con minori danni" (...) "vecchio e nuovo non sono incompatibili". Secondo Piovene, il merito di tale perfetto amalgama architettonico è dato dalla presenza del barocco, rispetto alle strutture urbanistiche rinascimentali maggiormente presenti altrove, considerate vere "trappole" che ingabbiano l'espansione cittadina e 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".

Quindi Torino appare disponibile con questa lettura ad ogni contaminazione e nuova esperienza. E' d'obbligo aggiungere le difficoltà segnalate da certi registi (riportate tra le recensioni dei loro film nell'Allegato 1) che vedono come difficilmente realizzabili inquadrate nel centro di una città come Roma, ormai, sembra, sempre meno disposta a far bloccare la sua viabilità con un set, rispetto alle possibilità offerte da Torino (e non solo). L'esempio torinese più recente e rappresentativo è stato quello della pellicola *Fast&Furious X*, con viali centrali, ponti e persino il fiume Po scenari di spettacolari incidenti stradali degni della saga statunitense, che però il film ambienterà a Roma e non a Torino. Questo dettaglio è stato rilevato come negativo da alcuni articoli di cronaca cittadina durante le giornate di

perfettamente adatta alle immersioni d'autore nel passato dell'Italia (*Vincere* di Marco Bellocchio)". (Cristiana Paternò in: "8 1/2", n.64, 2022, pag.67).

²¹⁰ Cristiana Paternò, *Torino passe-partout*, in: "8 1/2", n.64, 2022, pag.67.

²¹¹ Paolo Bertetto, *Torino nel cinema: l'identità imperfetta*, in Luigi Mazza, Carlo Olmo, *Architettura e Urbanistica a Torino 1945/1990*, Torino, Allemandi, 1991.

ripresa²¹²; ma secondo chi era presente, come i location manager Enrico De Lotto e Davide Spina, è prevalsa tra la popolazione l'entusiasmo della partecipazione ad un avvenimento rilevante in città, anziché la problematica del blocco viario. A Torino non esiste ancora il problema di "saturazione" della popolazione rispetto alla presenza delle troupes e dei disagi che comporta, come avviene a Roma²¹³.

Per Paolo Bertetto (op.cit., nota 211) Torino viene visualizzata più spesso con opere dell'impianto sei o ottocentesco, che non di architettura moderna novecentesca. E' un ambiente più adatto a storie intimistiche e drammi esistenziali, che non a relazioni di dimensione metropolitana. Ma ammette che proprio l'eterogeneità e l'ambiguità delle immagini filmiche di Torino sono forse l'aspetto più significativo della rappresentazione della città prodotte dal cinema. Una rappresentazione molteplice che non giunge a determinare "una forma forte, ma al tempo stesso non si chiude mai in una impostazione rigida. (...) Gli elementi visivi della città tendono a costruire percorsi difficili, identità deboli, che da film a film si contrappongono e magari si smentiscono, attraversando uno spazio semantico indubbiamente articolato e sfaccettato".

Per altri autori, le diverse Torino stratificate che sembrano apparire sullo schermo, sono fonte di ispirazione. Secondo Gianni Amelio, Torino "è una città che trasuda storia, non la tradizionale, ma quella intesa come esperienza di vita, sulle strade, sui volti degli abitanti, nei colori: una cosa straordinaria per chi fa cinema"(Paolo Bertetto,op.it., nota 211). 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'oggi²¹⁴".

Una città unica, forse per certi aspetti più francese che italiana. Al tempo stesso barocca, liberty e post-industriale. Dominata in altezza dalla Mole Antonelliana, sua inconfondibile cartolina visiva, ha fortemente voluto dedicare il suo edificio-simbolo all'arte filmica, essendo sede dal 2000 del Museo Nazionale del Cinema. Davide Ferrario, regista di *Dopo mezzanotte* (2004), in cui la Mole è architettura recitante, "attore di pietra", viene descritta dal regista come un posto fantastico, cui il Museo del Cinema ha saputo dare un carattere ancora più forte e surreale²¹⁵.

- 5.2 Lo sguardo sulla città

- 5.2.1 Luoghi ricorrenti e luoghi assenti

Vi sono nei film girati a Torino delle presenze ricorrenti, edifici coinvolti che interpretano la loro funzione tipologicamente.

Ne è un esempio classico, trasversale a vari generi, la **villa di collina**, icona abitativa di una ricca borghesia, quale è in fondo tutt'ora. La contrapposizione tra il mondo impenetrabile dei ricchi che

²¹² Tra gli altri, significativi quelli a firma di Stefano Della Casa, Fabrizio Accatino e Sergio Toffetti, in: "La Stampa", 7,8 e 9 ottobre 2022.

²¹³ Cfr. il testo integrale delle interviste nell'Allegato 2.

²¹⁴ Valdo Fusi, *Torino un pò*, Milano, Mursia, 1976.

²¹⁵ Raffaella Silipo, *Amore e segreti nella Mole antonelliana*, in: "Lo specchio, supplemento di La Stampa", 31-1-2004.

abitano in bellissime ville in collina e quello dei poveri, degli emarginati che vivono in periferie malsane, permane nelle decadi, da *La donna della domenica* a *Preferisco il rumore del mare*.

Il primo film a mostrare una villa come luogo di residenza altolocata nella cinematografia torinese risulta essere *La fuggitiva* (1941) di Piero Ballerini, in cui la protagonista fa la istitutrice (in questo caso, una villa in corso Galileo Ferraris 81).

In *La donna della domenica* (1975) di Luigi Comencini, si ha uno dei numerosi esempi di uso della location torinese delle ville collinari, in cui una borghesia educata che le abita cela un delitto per coprire corruzioni e segreti. Il contrasto tra borghesia e disagio dei ceti popolari è rappresentato anche in *Senza scrupoli* (1985) di Tonino Valerii, attraverso le differenti zone della città, l'esclusiva collina con le sue ville e la degradata Porta Palazzo. Una villa della Torino bene in cui si svolgono filmini osè è una location in *Un uomo, una città* (1974) di Romolo Guerrieri. Una villa è il luogo in cui la protagonista di *Il resto della notte* (2007) di Francesco Munzi, trova lavoro come cameriera, da cui verrà licenziata e obbligata a tornare a vivere nel degradato quartiere di Porta Palazzo, abitato da extracomunitari di varie etnie; e dove la storia ritornerà per finire in maniera tragica. "La povertà e l'emarginazione siamo andati a cercarle a Porta Palazzo (...) mentre il lusso l'abbiamo trovato in una villa della collina. Torino è straordinaria nell'offrire questo tipo di contrasti²¹⁶".

Altra villa in cui si consuma un omicidio è quella di *La doppia ora* (2009) di Giuseppe Capotondi. Ed ancora è una villa a definire lo status di una famiglia in *L'industriale* (2011) di Giuliano Montaldo, vicenda dai toni desaturati nella fotografia e nell'ambientazione di una Torino fredda e livida, semivuota, per una storia che lascia fuoriscena i colori. Analoga rappresentazione di una altolocata e vuota ricca famiglia borghese, dove nella villa si esaurisce la loro vicenda sentimentale, si ha in *Nessuno come noi* (2018) di Wolfgang De Blasi. Ed il ricco compagno di banco della protagonista povera abita anch'esso in una villa collinare in *Bene ma non benissimo* (2019) di Francesco Mandelli.

Pur se situate poco oltre il confine comunale, sono le ville in cui si ambientano le vicende di una famiglia ex ricca disgregata dopo la morte del padre (*Un castello in Italia*, 2013, di Valeria Bruni Tedeschi) ed un set frequentato da molti anni, Villa Cimena a San Raffaele Cimena (*Come, quando, perchè*, film di Antonio Pietrangeli e Valerio Zurlini del 1969; *Dalla parte giusta*, 2005, di Roberto Leoni; il bollywoodiano *Khiladi*, del 2022, di Ramesh Varma).

Altro esempio, tra i tanti, è la **stazione di Porta Nuova** (la principale ma non l'unica della città). Come se l'edificio reggesse il suo ruolo e la sua immagine divenisse, così, simbolo. A proposito del suo film *Treviso-Torino. Viaggio nel Fiat-Nam* (1973), Ettore Scola afferma di aver girato "in una Torino oscura, fredda, nebbiosa e, per alcuni aspetti, anche misteriosa e macabra. Notevole a questo proposito è la lunga sequenza della sala d'aspetto della stazione Porta Nuova, dove Fortunato, dopo vari tentativi falliti di trovare un alloggio per dormire, si acconcia a passare la notte²¹⁷". E' la rappresentazione del primo luogo torinese che chi arrivava coi "Treni del sole" dal Sud vedeva: folla di persone anonime,

²¹⁶ Francesco Munzi, in: "la Repubblica", 11-6-2008.

²¹⁷ Citazione di Ettore Scola riportata in: Ennio Bispori, *Ettore Scola, un umanista nel cinema italiano*, Roma, Bulzoni, 2006.

colori grigi, caos di bagagli trasportati, l'ansia di un inizio incerto. La stessa descritta in *Così ridevano* (1998) di Gianni Amelio, ambientato negli anni cinquanta, dove l'edificio, i suoi volumi tra i binari non sono cambiati ed il regista non li camuffa: lo spazio scenico è personaggio, ha un ruolo attivo, interagisce coi personaggi reali che in esso si muovono ed è in grado di interpretare se stesso anche per come era decenni prima²¹⁸.

Vi sono, parallelamente, delle assenze che appaiono ingiustificate, come il **duomo** della città, che non è presente mai come "attore di pietra", ma solo come sfondo in cui ambientare l'azione, in *La damigella di Bard* (1936) di Mario Mattioli e *Ora e per sempre* (2005) di Vincenzo Verdecchi; o solo col suo campanile in *Un uomo, una città* (1974) di Romolo Guerrieri; o solo come parcheggio ora non più esistente, a lato dell'edificio, in *Italia a mano armata* (1976) di Marino Girolami; o percepito dietro la scalinata di accesso, in *Brogliaccio d'amore* (1976) di Decio Silla. Anche il **gasometro** (ex Officina per la produzione del gas Vanchiglia) di corso Regina Margherita appare, nonostante la bellezza e resa cinematografica del set (ricordata dalla location manager Alessandra Curti nella sua intervista, Allegato 2) solo in: *Giallo* (2009) di Dario Argento.

Vi sono anche presenze che funzionano meglio in chiave cinematografica con un'altra destinazione d'uso, come il **conservatorio musicale**, che viene in più di un film del genere poliziottesco (nel già citato *Un uomo, una città* e in *Fango bollente*, 1975, di Vittorio Salerno) interpretato come commissariato di polizia.

Tra i luoghi ricorrenti nella filmografia torinese appare anche l'**aeroporto "Sandro Pertini"**, il quale non è situato all'interno dello spazio comunale ma è stato considerato nella schedatura dell'Allegato 1 come tale, essendo l'aeroporto della città, pur se nella vicina Caselle Torinese. Luogo-metafora della città contemporanea, è luogo di transito e soglia verso un altrove non definito e simbolicamente del vivere in modo provvisorio, mobile. Appare per la prima volta nel film *The Italian Job*, del 1969, e poi nei poliziotteschi *Quelli della calibro 38* (1976) di Massimo Dallamano e *Tony, l'altra faccia della Torino violenta* (1980) di Carlo Ausino.

Analogo luogo ricorrente di arrivi e partenze è la **stazione ferroviaria**, luogo di inquietudini e di frenetica attività, di solitudine tra tante persone in transito e, per contrasto, del loro straniamento. "Luogo-ponte" verso l'altrove, tra centro e periferie. Ma anche luogo simbolo della città nuova che la borghesia ottocentesca andava costruendo, anche come monumento a sé stessa. "La creazione delle ferrovie è un fatto troppo importante nella storia dell'umanità, essa è destinata ad esercitare un'influenza troppo grande sui nostri costumi e sulle nostre istituzioni per non agire pesantemente sulla nostra architettura" recita il *Traité d'architecture contenant des notions générales sur les principes de la construction* del 1858. La stazione è stata simultaneamente palazzo-monumento, porta, piazza, macchina di mobilità, campo di emozioni. Costanti nella sua storia questi aspetti hanno assunto forme

²¹⁸ Confronta per questo Stefano Della Casa, Lorenzo Ventavoli, *Officina torinese. Una passeggiata in 100 anni di cinema*, Torino, Lindau, 2000: "Amelio mette in scena Torino tra anni '50 e '60 attraverso una scelta estetica di per se stessa significativa: gli esterni non sono ricostruiti nè camuffati attraverso manifesti o pubblicità d'epoca, sono quelli della Torino attuale".

e spirito diversi negli anni proprio per la capacità della stazione di incarnare e rappresentare il proprio tempo cogliendone, amplificandone ed incorporandone i mutamenti²¹⁹.

Sono molte le pellicole che ritraggono la stazione di Porta Nuova (*Il gatto a nove code*, *Trevico-Torino, I due carabinieri*, *Stanno tutti bene*, *Ultrà*, *Così ridevano*), meno numerose quelle con la stazione di Porta Susa (*L'eroe della strada*, *Quattro mosche di velluto grigio*, *La seconda volta*, *Mio fratello è figlio unico*; in *La vita possibile* e *E noi come stronzi rimanemmo a guardare* nella attuale stazione sotterranea, che ha sostituito lo storico edificio del 1856); appaiono, soprattutto fino alla metà del Novecento, alcune stazioni extracomunali, come quelle della tratta Torino-Ceres (in *Avanzi di galera*, quella di San Maurizio Canavese; in *Radhe Shyam* e *Passione d'amore*, quella di Ceres; in *Lo vedi come sei?*, quella di Losa di Pessinetto). Infine, la periferica stazione Dora è una delle ambientazioni di *Nonhosonno* (2000) di Dario Argento.

Nel film *Il monello della strada* (1951) di Carlo Borghesio, la stazione di Porta Nuova e le vie vicine vengono filmate con la tecnica dello stop-motion, a rappresentare una intera città che si ferma per aiutare il protagonista Macario a ritrovare un anello perduto. In *Quelli della calibro 38* (1976) di Massimo Dallamano, le volte della "stazione centrale" citata nel film viene squassata da una violenta esplosione descritta con immagini particolarmente drammatiche. In *Ultrà* (1991) di Ricky Tognazzi, la stazione è teatro degli scontri tra avverse tifoserie calcistiche, mentre in *Poliziotti* (1995) di Giulio Base è il luogo scelto dal protagonista per uccidersi, seduto sui carrelli trasportabagagli.

Alcuni spazi torinesi, come la parte del mercato di Porta Palazzo conosciuta in città come "**Mercato dei contadini**", sono filmati con una certa frequenza ma risultano privi di una specifica denominazione di indicazione topografica nelle mappe; apparentemente anonimo, quello spazio è in grado di interpretare se stesso all'interno di generi e epoche differenti, come luogo privilegiato della relazione tra campagne limitrofe, fornitrici di generi per lo più alimentari, e città. Diviene però nelle ore notturne luogo di prostituzione e pericolo, come nell'episodio Il frigorifero (in *Le coppie*, di Mario Monicelli, 1971), in cui la protagonista Monica Vitti accetta di prostituirsi per pagare la rata del nuovo elettrodomestico.

Vi sono poi quelli che Salvatore Santuccio²²⁰ definisce come edifici di grande valore architettonico e che, seppur visti con significative sensibilità registiche, sono in grado di interpretare ruoli da protagonisti nelle vicende filmiche che accolgono, diventando appunto "attori di pietra". A Torino, l'esempio più rappresentativo è l'edificio simbolo della città, la Mole Antonelliana, in molte pellicole ma soprattutto nel già citato *Dopo Mezzanotte*. È interessante riportare quanto scritto da Vito Zagarrò nel 2006: "un giorno lo storico si chiederà come mai tanti film italiani raffigurino la Mole Antonelliana, diventata

²¹⁹ Per un approfondimento del tema, cfr. la voce "metropolitana" di Giandomenico Amendola, in: Giampaolo Nuvolati (a cura di), *Enciclopedia sociologica dei luoghi*, volumi 1-6, Milano, Ledizioni, 2019.

²²⁰ Salvatore Santuccio, L'attore di pietra, in Marco Bertozzi (a cura di), *Il cinema, l'architettura, la città*, Roma, Dedalo, 2001, pag.155.

luogo – e topos – ricorrente di molto cinema del nuovo secolo; noi sappiamo che è merito di una Film Commission particolarmente abile e lungimirante”.²²¹

- 5.2.2 L'ufficio postale in due film torinesi

Salvatore Santuccio, nel libro appena citato, individua, come esempio di edifici-attori protagonisti (nel suo caso, romani), un Ufficio postale icona di architettura moderna. Si tratta dell'edificio di via Marmorata a Roma, opera di Adalberto Libera e Mario De Renzi, che svolge un ruolo rilevante ad esempio nei film *Io la conoscevo bene* (1965) di Antonio Pietrangeli e *Fantozzi va in pensione* (1988) di Neri Parenti: “felice connubio tra funzione e linguaggio architettonico che può essere colta al di fuori della cultura architettonica, e che rende possibile un utilizzo paradigmatico dell'edificio, chiaro e consapevole, di lettura immediata”.

E' interessante riscontrare come, nella cinematografia torinese, sono state filmate negli anni duemila due pellicole entrambe dalla trama liberamente ispirata ad uno stesso fatto di cronaca, realmente accaduto nel 1996: il furto di valori appena prelevati in vari uffici postali della città. Si tratta di *Qui non è il Paradiso* (2000) di Gianluca Maria Tavarelli e *Gli uomini d'oro* (2019) di Vincenzo Alfieri (film che, per espressa affermazione del regista, non è un remake del precedente²²²).

Nei film, si descrive una serie di prelievi effettuati dallo stesso furgone portavalori presso diversi Uffici Postali. Durante i prelievi, all'interno dell'automezzo i valori vengono sostituiti con carta di fumetti. Analizzando le differenze tra le scelte di location operate dai registi nei rispettivi film, è possibile notare come nel film del 2000 le scene di esterni per ambientare questa vicenda sono state girate in veri Uffici Postali; in ordine di apparizione è possibile infatti riconoscere:

- l'Ufficio Postale Torino 62, situato in Via Pietro Francesco Guala 115,
- l'Ufficio Postale Torino 74, situato in Corso Grosseto 425,
- l'Ufficio Postale Torino 55, situato in Corso Nizza 8,
- l'Ufficio Postale di Corso Tazzoli 235 a Torino.

Mentre nella pellicola del 2019, nessun vero Ufficio Postale è stato utilizzato; sono state invece scelte come location esterne, ad interpretare quel luogo:

- la Sede del museo RAI di Torino, in Via Montebello 6 (costruito nel 1968 su progetto dell'arch. Umberto Cuzzi),
- i Magazzini Docks Dora, in via Valprato 58 (1912, su progetto dell'ing. Ernesto Fantini e costruzione edile in calcestruzzo armato dell'impresa Porcheddu),
- l'ex MOI/ex Villaggio Olimpico, via Giordano Bruno 179 (1932, arch. Umberto Cuzzi),
- Palazzo Nuovo, sede dell'Università di Torino in via Sant'Ottavio (1961-1966, arch. Gino Levi-Montalcini, Felice Bardelli, Sergio Hutter e Domenico Morelli),

²²¹ Vito Zagarrò (a cura di), *La meglio gioventù. Nuovo cinema italiano 2000-2006*, Venezia, Marsilio, 2006, pag.16.

²²² Come dichiarato da Silvia Pompei in: “Gli uomini d'oro”, <https://www.asburymovies.it/2019/11/05/gli-uomini-doro/>, 5 novembre 2019.

- Palazzo Affari, sede della Camera di Commercio di Torino, in Via Nino Costa 7 (1964-1972, arch. Carlo Mollino, Carlo Graffi, Alberto Galardi e Antonio Migliasso).

Curiosamente però, in entrambi i film è stato scelto lo stesso pub di Sant’Ambrogio di Torino, per filmare le scene ambientate in una birreria gestita da due protagonisti²²³.

Tutte le location citate comportano difficoltà organizzative e di produzione analoghe, trattandosi di luoghi in attività, situate in centro città o lungo arterie di traffico. Probabilmente, la loro scelta è stata dettata in un film per “far parlare” l’edificio, lasciandolo interpretare sè stesso; nell’altro si è dato invece rilievo a scelte stilistiche che hanno trasformato sul piano funzionale i contenitori architettonici, opere di architettura moderna di rilievo (eccetto i Docks Dora, del primo novecento, i quali però vengono ritratti dando risalto alle asettiche geometrie dei volumi in calcestruzzo armato e soprattutto della copertura a lucernari vetriati, più che enfatizzando l’età della struttura).

In *Gli uomini d’oro* l’ispirazione al fatto di cronaca è solo uno spunto da cui sviluppare una crime-story in chiave “pop”, di libera rilettura dei fatti; *Qui non è il Paradiso* è maggiormente legato alla descrizione scrupolosa degli avvenimenti fino ad allora noti della vicenda e questo può aver influito sulla scelta di luoghi, coerenti con le componenti urbane torinesi. Secondo il location manager di *Gli uomini d’oro*, Davide Spina, nel film “si è cercato più un effetto scenico e visivo degli ambienti, piuttosto che realistico, è indubbio. La ripresa era effettuata con molto ritmo, era molto dinamica; il film non aveva un budget ampio, (...) la città che rappresentava era una città contemporanea, andando “fuori epoca” rispetto alla realtà dei fatti a cui la vicenda si ispira”. Mentre la scenografa Paola Bizzarri, che lavorò in *Qui non è il paradiso*, ricorda come all’epoca lo scouting dei set fu fatto da lei insieme a regista, aiuto regista e direttore della fotografia (i compianti Nicola Rondolino e Pietro Sciortino): “la figura del location manager è stata inserita più tardi nel cinema italiano. Non c’era da parte del regista Tavarelli una richiesta specifica di ambientare il film nei luoghi dove si era svolta la storia, ma questo è normale, perché non tutti gli spazi sono idonei per girare un film.(...) Le contaminazioni che nel frattempo ci sono state nei luoghi originali, ma anche nella città, sono altri motivi che rendono alcuni spazi non adatti alle riprese. Nel caso dell’Ufficio Postale di via Nizza, ho proposto di girare le scene di interni in un reparto diverso da quello originale, per motivi di prospettiva e spazi più interessanti per le riprese”²²⁴.

Pur se con un maggiore rispetto delle ambientazioni quindi, *Qui non è il paradiso* è un film di fiction e non ha filmato i reali luoghi della vicenda, scegliendo i set però tra quelli che potevano interpretare sé stessi. I luoghi delle riprese devono avere delle caratteristiche tali da renderli set: i volumi innanzitutto, capaci di ospitare decine di professionisti e le loro attrezzature, ma anche l’ambientazione sociale, il linguaggio della macchina da presa, l’esposizione, i colori e i materiali che corrispondano a quanto il regista vuole esprimere.

- 5.2.3 I portici

²²³ Per confrontare le location citate, vedi il sito web <https://www.davinotti.com>.

²²⁴ Interviste a Davide Spina e Paola Bizzarri, in: Allegato 2.

Nota Giorgio Treves come, in determinati luoghi, possono avere perfetta espressione certi eventi e sentimenti e non altri. I portici, ad esempio, “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 succeda²²⁵”.

Tipica caratteristica dell’urbanistica di Torino, i ben diciotto chilometri di portici²²⁶ di alto pregio architettonico sono un luogo per eccellenza di ambientazioni filmiche, in cui protagonisti transitano, dialogano con se stessi o vivono incubi notturni.

Costruiti in epoche e stili diversi, le arcate torinesi percorrono tutto il centro città, fino a raccordare i principali assi viari ottocenteschi con le stazioni ferroviarie di Porta Susa e Porta Nuova. Sono spazio “sotto”, rifugi urbani, per lo più del XIX secolo e progettati come passaggi per le passeggiate reali, ma accessibili a tutti; accolgono di notte gli abitanti di strada offrendo loro, almeno, la protezione dal suolo e dal cielo. “Antri urbani naturali”,²²⁷ come definiti in un articolo di cronaca cittadina, dove convivono oggi vetrine di lusso e sacchi a pelo di senzatetto. Sono portici coperti anche le Gallerie, di cui Torino vanta tre esempi molto spesso utilizzati come location (Galleria Umberto I, Galleria Subalpina, Galleria San Federico). Ed ancora i lunghi tratti porticati razionalisti di vie ricostruite durante l’epoca fascista, come via Roma. O i portici ottocenteschi a lato di Porta Nuova che, per la vicinanza alla stazione, durante il corso della giornata raccolgono capannelli di abitanti di strada, prostituzione, venditori e consumatori di droghe, in un degrado architettonico e sociale che diversi progetti degli ultimi anni hanno in parte arginato.

Tra i molti esempi, visionabili nei film, di utilizzo dei portici (una frequenza d’uso probabilmente indotta anche dalla comodità di una location esterna ma sempre protetta dalle intemperie), alcuni appaiono particolarmente significativi.

Nel 1994, Guido Chiesa ambienta a Torino *Babylon - La paura è la migliore amica dell’uomo*, in cui uno dei protagonisti lungo i portici di piazza Vittorio immagina di essere seguito e sente suoni lontani, vivendo una sorta di lucida allucinazione notturna che lo spinge a fuggire.

Nel film *Poliziotti* (1995) di Giulio Base, i portici razionalisti e notturni di via Roma sembrano coadiuvare il senso di disperazione provato da uno dei protagonisti, che ne determinerà poco dopo il suicidio. E prima, il suo amico cammina di notte nella città semideserta, fino a raggiungere la tomba del fratello, proprio attraverso i portici di via Po, a definirne e sottolinearne il senso di solitudine.

In *Le ultime cose* (2016) di Irene Dionisio, sono i portici di via Sacchi ad accogliere una dei protagonisti dalla vicina stazione, in cerca dell’economico affittacamere che diviene la sua abitazione in una città che non è più la sua: è da chi popola quel portico, nel definire la zona della città, che capiamo le condizioni economiche e lo spaesamento della donna.

In diversi film dei più recenti anni duemila, quelli che rappresentano una Torino che appare rinata, dall’immagine finalmente colorata, tornata ad essere un luogo attrattivo, una metropoli che esprime la

²²⁵ Citato da Franco Prono, “Una città-personaggio invisibile”, in Davide Bracco, Stefano Della Casa, Paolo Manera, Franco Prono, a cura, *Torino città del cinema*, Il Castoro, Milano, 2001, pag.56.

²²⁶ Fonte: voce “portici”, in: Giampaolo Nuvolati (a cura di), *Enciclopedia sociologica dei luoghi*, volumi 1-6, Milano, Ledizioni, 2019.

²²⁷ Articolo di Ricca J. citato alla voce “portici”, in: Giampaolo Nuvolati (a cura di), *ibidem*.

qualità della sua vita, anche i portici cambiano tipo d'uso e di destinazione di sentimenti ed emozioni espressi dai registi; in *La verità vi spiego sull'amore* (2017) di Max Croci, la giovane madre passeggia serenamente col proprio piccolo nei giardini della città e sotto i portici cerca un libro su una bancarella, davanti alla stazione Porta Nuova; come anche in *Sul più bello* (2020) di Alice Filippi, nelle bancarelle dei libri lungo i portici di via Po. Un pò come accadeva, quasi un secolo prima, in *Contessa di Parma* (1937) di Alessandro Blasetti, dove il portico serviva ad una coppia per flirtare, tra una colonna e l'altra: sono gli anni dei cosiddetti "Telefoni bianchi", di una Torino piccola metropoli borghese e moderna, prima della sua industrializzazione e di tutti i problemi che essa ha rappresentato nel suo cinema, come a stendere nella percezione filmica torinese una sorta di colorimetria grigia, decolorata dalla fabbrica, dalla nebbia, dagli immigrati del sud e dalla violenza della povertà. E' significativo che i toni scuri e il nero predominante delle prime scene di *Così ridevano*, di Gianni Amelio, ad esempio, lascino il posto alla luce, all'apparizione di sorrisi nella scena finale, ambientata nel 1965, per visualizzare l'integrazione di chi arrivò dal sud Italia tanti anni prima. In *Bene ma non benissimo* (2019) di Francesco Mandelli, i portici di piazza Vittorio sembrano proteggere i cani accuditi dalla giovane e inesperta dog-sitter, tra i commercianti da cui ha cercato e trovato un piccolo lavoro. In *L'uomo che ama* (2008) di Maria Sole Tognazzi, torna la Torino che rispetta le riflessioni della regista, la città bella e discreta, dove le strade e i portici raccontano "la fatica di una storia che finisce, la pena del distacco e l'inevitabile autocombustione di un sentimento"²²⁸.

- 5.2.4 I monumenti

Il concetto di monumento rimanda a un'ampia gamma di espressioni artistiche e creative che occupano lo spazio pubblico di una città, in stretta relazione con esso. A Torino, sono le monumentali opere patriottiche del tardo Ottocento, veicolo di trasmissione di valori politici, economici e sociali, quelle che più spesso vengono mostrate filmicamente, per sottolineare l'austerità della città, il rigore del suo tracciato topografico, il segno tangibile e marcato di alcuni momenti della storia di un luogo urbano che è stato anche capitale, rimandando alla celebrazione di un fatto o per tramandare una memoria. Anche a Torino l'arte monumentale assume le vesti di monumenti equestri, obelischi o moderni archi di trionfo. Nel suo dialogo con il tessuto urbano, il monumento rappresenta un punto fermo, qualcosa di stabile per il maggior tempo possibile. E nell'arco di tutto l'Ottocento, ad esempio, in una città come Torino che vuole affermare la propria supremazia, i Savoia commissionano e collocano sul territorio cittadino decine di monumenti raffiguranti importanti personaggi della casata ed il gruppo monumentale dei Dioscuri posti a coronamento della cancellata del Palazzo Reale. Ma la municipalità cittadina si interessa anche all'inserimento di monumenti dal carattere figurativo essenzialmente religioso, come le statue della "Religione" e della "Fede" presso la chiesa della Gran Madre. Questa interpretazione dell'arte monumentale perdurò fino all'epoca fascista, come per le statue del Po e della Dora in piazza C.L.N. ed il complesso monumentale dedicato al Duca d'Aosta dietro Palazzo Madama, eretto nel 1937.

²²⁸ citazione dall'articolo di Marzia Gandolfi, in: "Duellanti" n. 47, 2008.

Quest'ultimo, filmato raramente in città, è luogo d'incontro di giovani e di appassionati di skate-board, come nella realtà attuale, in *La vita possibile* (2016) di Ivano De Matteo.

Le statue dedicate a due fiumi torinesi sono invece sfondo del dialogo tra i protagonisti di *Profondo rosso* (1975) di Dario Argento, nella piazza in cui si svolge un omicidio, reinventata in modo visionario: "In piazza C.L.N. girai la scena in cui Lavia e Hemmings assistono all'omicidio della sensitiva, li feci costruire appositamente un bar che si ispira al celebre quadro di Edgar Hopper, "Night Hawks", un'opera che mi piaceva molto"²²⁹. Una immagine di solitudine urbana, "come la solitudine storica delle sculture neoclassiche nell'architettura razionalista e metafisica del luogo, guardata da angolazioni dall'alto e a distanza, insieme ad un'umanità alla deriva"²³⁰.

La statua dedicata alla Dora appare anche, in una deserta visione notturna sotto la pioggia, in *Nessuna qualità agli eroi* (2007) di Paolo Franchi.

Tra i monumenti sabaudi, quello a Vittorio Emanuele II all'incrocio tra i corsi Vittorio Emanuele II e Galileo Ferraris, è già presente in un film muto del 1911, *L'uragano*. In *La damigella di Bard* (1937) è ben visibile il monumento dedicato a Garibaldi, lungo corso Cairoli, filmato da un mosso camera-car inusuale per l'epoca.

Molti monumenti equestri sono utilizzati da Pasquale Squitieri in *Razza selvaggia*: "La camera di Squitieri, a un certo punto del film, indugia sui monumenti, le statue equestri di Torino: spade aguzze, baffi a punta, espressioni dure e rapaci. Sotto i monumenti passa la moto di Mario Gargiulo, il protagonista del film, giovane operaio che stando al Nord ha perso la sua identità"²³¹. Una visione della città differente da quella che ha voluto anni dopo descrivere Gianni Amelio nel suo *Così ridevano*, anch'essa pellicola incentrata sul problema dell'immigrazione: "Credo che le mura, i palazzi, le strade di Torino esprimano tutta la loro storia senza però ostentarla: i monumenti, anche i più "eccessivi", sono come velati da una patina di discrezione. La stessa che c'è nei torinesi"²³².

Nel 2012, il film *Il comandante e la cicogna*, di Silvio Soldini, fa un uso originale di monumenti nella città. L'ambientazione è una città del nord non precisamente definita, composta da inquadrature di Torino e Milano, reali ma modificate in post-produzione. In esse, alcune statue di personaggi celebri della patria parlano tra sé e definiscono una Italia perduta, corrotta e litigiosa, osservando stravaganti personaggi che paiono incantati, sospesi sulla realtà. E' forse l'unico caso torinese (italiano?) in cui la città interpreta una parte attoriale attraverso dei monumenti, poco importa che non esistano nella realtà in quel preciso contesto, perchè ogni città italiana ha un monumento dedicato a Garibaldi o a Verdi o a Leonardo. Sullo sfondo, molti luoghi riconoscibili (ma non tutti sono torinesi) come a rimarcare che i commenti morali e compassionevoli dei grandi personaggi della nostra cultura valgono per l'intera nazione.

²²⁹ Dario Argento, nella prefazione di: Davide Bracco, Stefano Della Casa, Paolo Manera, Franco Prono (a cura di), *Torino città del cinema*, Milano, Il Castoro, 2001.

²³⁰ Giulia Carluccio, in G. Carluccio, G. Manzoli, R. Menarini, (a cura di), *L'eccesso della visione. Il cinema di Dario Argento*, Torino, Lindau, 2003.

²³¹ Callisto Cosulich, recensione in: "Paese Sera", 25-10-1980.

²³² Citazione riportata in: Gianni Amelio, *Così ridevano*, Torino, Lindau, 1999.

Infine, *Fai bei sogni* (2016) mostra i monumenti del centro di Torino osservati dagli occhi di un bambino su un tram, rappresentando quel rigore torinese di un 1969 serio e impenetrabile, come il dramma che di lì a poco vivrà in famiglia.

- 5.2.5 Il mercato di Porta Palazzo

Mercato all'aperto per eccellenza della città, il più grande d'Europa, luogo complesso di incontro e socialità oltre che di tradizionale commercio, luogo simbolo di proletariato e identitario per eccellenza, Porta Palazzo appare frequentemente, anche in immagini notturne deserte o di attività illegali, come spazio urbano dal fascino peculiare.

Il mercato è un luogo iconico di ogni città fin dalle sue origini. Con la nascita delle società urbane moderne, i mercati divengono i primi luoghi pubblici del consumo ove sono consentiti la relazione e lo scambio tra persone diverse per ceto, mestiere e provenienza, aspetto per lungo tempo inammissibile e impraticabile. Esempio calzante di questa visione è ritratto in *La donna della domenica*, dove la ricca borghese protagonista si immerge nella versione domenicale del mercato adiacente, quel Baloon dove perdersi tra robe vecchie e passare apparentemente inosservata.

Tutti i mercati si assomigliano, e ciascuno di essi è tuttavia differente per il carattere e la storia della città che lo ospita. Si aggiunge dunque una forte valenza sociale, frutto della capacità aggregativa di questi luoghi del commercio, soprattutto per le fasce di popolazione più deboli, come gli anziani e le famiglie a basso reddito. Nel film *Razza selvaggia* (1980) di Pasquale Squitieri, appare una tipica frequentazione del luogo, viva fino agli anni novanta del secolo scorso, come ritrovo di immigrati italiani che la domenica si radunavano per incontrare compesani di origine, riproponendo abitudini locali e trasformando Porta Palazzo in una piazza paesana collettiva, mix dialettale, insieme di tante piazze di paesi lontani del sud Italia. Oggi, come ieri, è ancora luogo di incontro dei nuovi immigrati della città.

Persistono, ancora oggi, gli elementi di una vendita dai tratti antichi (le cui radici affondano nella tradizione araba dei suq) ove il cliente prende un ruolo attivo, se lo desidera, contrattando sui prezzi, decidendo a quale operatore offrire la sua fiducia, tra i richiami urlati dei venditori a descrivere la merce. Un'immersione, anche temporanea, in un mondo differente da quello quotidiano, tra relazioni anonime. Questo tratto tipico del mercato, è ben raffigurato negli anni settanta in film come *L'Italia s'è rotta...* di Steno, *Italia a mano armata* di Marino Girolami, *Gli amici degli amici hanno saputo* di Fulvio Marcolin, che rappresentano dei documenti dai tratti documentaristici di Porta Palazzo, perchè accomunati dall'essere girati con la tecnica della cinepresa nascosta (o quasi: a volte qualche sguardo in macchina degli avventori si può scorgere), data l'oggettiva impossibilità di realizzare le scene col controllo totale dell'ambiente, che copre una superficie molto estesa.

In *Mimì metallurgico ferito nell'onore*, di Lina Wertmüller (1972), il mercato è scenario di un primo incontro romantico, seppur nel grigio della fotografia e della nebbia invernale, sottolineato dalla musica di un'aria d'opera; l'incontro sarà suggellato dall'intervento di Mimì a difendere la donna da un attacco di picchiatori di destra, a testimoniare e definire gli anni di piombo in cui il film è ambientato. In

Stanno tutti bene (1990) di Giuseppe Tornatore, Marcello Mastroianni si perde nella notte nebbiosa del mercato, che si trasforma al buio in un dormitorio di senzatetto, in cui anche lui trova rifugio. Mentre è il mercato quotidiano diurna di frutta e verdura, della contrattazione con venditori maghrebini come lui, quello scelto dal protagonista di *La cosa giusta* (2009) di Marco Campogiani; una Porta Palazzo, qui come in altri film, luogo riconoscibile e mai neutro, luogo protagonista, che condiziona i gesti e il muoversi di chi vi si addentra.

- 5.2.6 Torino verde: i parchi e i fiumi

Il parco è una zona incerta, che fa parte della città e allo stesso tempo ne è un altrove, un confine. E' un pezzetto di natura dentro la città, al di fuori del suo ambiente controllato: uno spazio in cui quindi non tutto è governato, dove gli amanti si parlano e mostrano liberamente, dove la prostituzione trova ombre appartate (parco come soglia oltre cui ci si può spingere) , dove ci si dà appuntamenti criminali nel confine tra notte e giorno. Nel parco si consuma qualcosa di oscuro, spesso un crimine, e accade qualcosa di turbamento.

Se la città, secondo Roland Barthes, è l'impero dei segni, cioè il luogo dove tutto ha un significato simbolico, economico ed estetico, nel parco le cose perdono il loro significato e valore e i personaggi si smarriscono, si innamorano, o rischiano di perdersi. Sono una sorta di spazi utopici, mondi sospesi, altri dalla propria quotidianità, dove poter praticare l'illusione di una alternativa.

Secondo il sociologo Michel Foucault i giardini sono ottimi esempi di *eterotopie*, cioè quei luoghi da lui definiti come spazi che sono in relazione con tutti gli altri luoghi, ma che da essi possono sospendersi, rispecchiando e riflettendo questi rapporti; il giardino è come la più piccola particella di mondo, fin dalla più remota antichità rappresenta una eterotopia felice, in cui prendere una pausa, riconnettersi ai propri pensieri in una rottura con il proprio tempo tradizionale.²³³

Grandi interpreti torinesi sono proprio i giardini, i parchi, le fontane allegoriche e la statuaria commemorativa ad essi connessa.

A Torino il parco per eccellenza è quello del **Valentino**, lungo il fiume Po, filmato in un numero considerevole di pellicole e tra gli spazi più ripresi in assoluto dell'intera cinematografia della città; per lo più, esso è stato deputato all'incontro romantico tra amanti e al passeggio, nei film e nella realtà urbana. Ponte tra una pratica sino al XVIII secolo tipica solo della nobiltà (quella di passeggiare nel verde secondo modalità codificate per incontrarsi ed esibire abiti e decorazioni) e le abitudini di cittadini appartenenti ad altri ceti sociali. E' interessante come questa rappresentazione attraversi generi e decenni filmiche, da *Addio giovinezza!* del 1940 a *Rade Shyam* del 2021.

Spesso è stato anche location di incontri malavitosi, violenza e prostituzione: in *Un uomo, una città* (1974) di Romolo Guerrieri, è scena del ritrovamento di una ragazza uccisa nella notte precedente; in *L'Italia s'è rotta...* (1976) di Steno, il Lungo Po sul lato opposto è zona di prostituzione, in cui la protagonista è costretta a lavorare. Sullo stesso tratto, molti anni dopo e con una visione

²³³ Simonetta Licata, *Nonluoghi ed eterotopie. Indagine sui luoghi dell'altrove*, in: "Urbanistica", n.106,1996.

completamente differente della città e dell'uso sociale di quel luogo, in *La verità, vi spiego, sull'amore* (2017) le protagoniste seguono una lezione di danza del ventre sul prato lungo la riva.

Parco immediatamente riconoscibile per i muretti lungo i sentieri che lo percorrono o il profilo del **Borgo Medioevale** al suo interno, appare già in alcuni film muti, come *Per il babbo* (1913), *Il supplizio dei leoni* (1914), *Champagne Caprice* e *L'atleta fantasma* (1919).

Torino, città dei quattro fiumi, è spesso ritratta nei **Lungo Po**: dai Murazzi, ai vicini e storici Circoli dei canottieri, ai tratti più periferici e verdi. E' una stretta relazione quella che lega la città ai suoi fiumi e in particolare al Po: un fiume bagna, trasporta, interseca, segna confini, mette in relazione. Ricorda a chi lo osserva il rapporto con la vita e il fluire del tempo, disegna la morfologia del suo spazio fisico, fornisce elementi identitari e di socialità; e infine segna dei limiti, dividendo Torino in due.

La maggior parte delle principali città del mondo sono situate sulle rive dei fiumi, poiché sono o sono stati utilizzati come fonti d'acqua, di cibo o di energia, come mezzi di trasporto, come confini, come misura difensiva. Ma al di là di queste sue funzioni, è proprio il rapporto di vitale intimità che lega l'uomo all'acqua a fornire la cornice di senso alle percezioni, ai simboli, ai valori che una comunità attribuisce al suo fiume²³⁴.

Tra gli esempi più significativi di un fiume "co-protagonista" delle vicende narrate da una pellicola, è la scena del ritrovamento del cadavere in *Le amiche* di Michelangelo Antonioni, dove l'acqua del fiume restituisce il corpo suicida di una delle protagoniste, in una Torino fredda e invernale, che nel fiume ha deciso di morire. Anche in *Persiane chiuse* (1951) di Luigi Comencini i Murazzi Ferdinando Buscaglione lungo il Po sono ritratti per il ritrovamento del cadavere di una prostituta (scena che venne diretta da Federico Fellini).

Avanzi di galera (1954) di Vittorio Cottafavi, prevede una scena molto importante girata sui ghiaioni del Po, presso Carignano (To).

Fra i luoghi architettonici frequentati dal cinema, il **ponte** occupa senza dubbio una posizione privilegiata. In *La vita possibile* (2016), l'adolescente figlio della protagonista tenta di buttarsi nel fiume o meglio medita di farlo, seduto sul parapetto del ponte Vittorio Emanuele I, in piazza Vittorio. La stessa scena è rappresentata in *Nessuna qualità agli eroi* (2007) di Paolo Franchi, dove il protagonista è vinto dal dolore della depressione, sale sul parapetto e si getta nel fiume.

Molti film torinesi usano come location i **Giardini Cavour** e la vicina **Aiuola Balbo**, esempi di parco all'italiana, con impianto geometrico regolare e popolato da statue e fontane; sono innumerevoli le camminate di dialogo in essi ambientate, primo fra tutti in *Le amiche* di Michelangelo Antonioni, e poi, citando solo alcune delle più rappresentative, *Un uomo, una città* (1974), *La seconda volta* (1995), *Tutti giù per terra* (1997). Anche la vicina **piazza Maria Teresa** ed il suo giardino sono stati filmati in innumerevoli film torinesi, luogo il quale, per il location manager Davide Spina, è (insieme a piazza

²³⁴ Confronta per questo la voce "fiumi" in: Giampaolo Nuvolati (a cura di), *Enciclopedia sociologica dei luoghi*, volumi 1-6, Milano, Ledizioni, 2019.

Cavour) la location dove ha girato di più in assoluto, cioè tra le due più scelte dalle produzioni con cui ha lavorato a Torino²³⁵.

Un altro tipo di parco è quello che nasce dall'eredità di grandi eventi fieristici o sportivi: esso mantiene al proprio interno – più o meno trasformate e rifunzionalizzate – strutture che sono state realizzate in occasione dell'evento stesso. Appartiene tipicamente a questa tipologia il parco e gli edifici di **Italia '61**, sede dell'Expo 1961, che celebrò il centenario dell'unità d'Italia. Importantissimi i palazzi costruiti per l'occasione, tra cui spiccano il Palazzo del Lavoro, il Palazzo a Vela e la monorotaia con la sua stazione. Sul tetto a guscio del Palazzo a Vela, un protagonista tenta di salire mettendo alla prova la sua fisicità in *La luna su Torino* (2013) di Davide Ferrario, film dai suggestivi elogi alla città. Il laghetto della monorotaia era apparso in una scena surreale di *Omicron* (1963) e torna in un altro film dai toni onirici e visionari, *Yuri Esposito* (2013) di Alessio Fava.

- 5.2.7 Approfondimento: la visione dei luoghi torinesi di Michelangelo Antonioni

Michelangelo Antonioni filma a Torino *Cronaca di un amore* (1950) e *Le amiche* (1955).

Cronaca di un amore è un film girato in città solo per le ambientazioni degli interni, mentre *Le amiche* (tratto dal racconto *Tre donne sole*, di Cesare Pavese) è un film torinese sia per l'origine letteraria che per tutti gli ambienti, con una adesione particolare allo spirito della città di allora.

La città, per Antonioni (le cui regie definiscono un contributo unico e sostanziale al rapporto tra cinema e architettura) viene presentata (e non solo nelle due opere torinesi) col carattere del nomadismo, vista in modo itinerante, come un luogo dove raramente ci si ferma. Lo spazio diviene il vero soggetto del film, soprattutto lo spazio vuoto, quella tregua tra il costruito che la città a volte ritaglia; e, tra questo vuoto, vi è anche lo spazio aperto del parco.

In una illuminante lettera di Antonioni allo scrittore Italo Calvino, a proposito dell'immagine della città ritratta in *Le amiche*, il regista racconta: "Ho seguito la polemica intorno alla 'mia' Torino, che non avrebbe soddisfatto i torinesi, alcuni dei quali autori di lettere indignate ad un giornale locale. Secondo costoro avrei scelto le vie brutte, anziché rappresentare il volto inconfondibile della città, la sua civetteria e grazia, etc. Evidentemente ciascun torinese ama e vede la propria città a modo suo (...) venendo a girare a Torino, l'ultima cosa che avevo in mente di fare era occuparmi della città da un punto di vista turistico, 'tout court'"²³⁶. E' la Torino coinvolta nella trama ad essere scelta, senza pregiudizio negativo sui luoghi della vicenda, perchè il regista si riferisce sempre alla città reale, di cui (come in altre sue pellicole anche per Roma e Milano) la sua macchina da presa percorre e svela aspetti inusuali, anche sgraditi. Nel film, il centro ottocentesco si mostra come simbolo della metropoli moderna, ma i tessuti ordinari del vecchio centro storico sono visti come luoghi di degrado, dal quale la borghesia si allontana, andando a vivere nelle case moderne.

²³⁵ Allegato 2, intervista a Davide Spina.

²³⁶ Lettera pubblicata in "Cinema Nuovo", n.76, febbraio 1956, citata in Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere*, Venezia, Marsilio, 1994. E' da notare che in un altro film torinese di pochi anni prima, *Persiane chiuse* (1951) di Luigi Comencini, la scelta dell' Hotel Columbia in San Salvario come luogo di set e prostituzione nella finzione del film, provocò analoghe critiche ed una causa ai produttori della pellicola da parte dei proprietari dell'albergo.

Tra le location di *Le amiche*, è utile ricordare i Murazzi ed il Lungo Po, ritratto per ambientare il ritrovamento della suicida Rosetta. Ed il camminare dei protagonisti lungo i Giardini di piazza Cavour. Secondo Paolo Bertetto, “un autore come Antonioni trova nella tradizionale segretezza di Torino una adeguata corrispondenza con la sua ricerca del non detto e del non visto²³⁷”.

E' importante notare come in altre opere del regista (in particolare la trilogia di *L'avventura*, *L'eclisse* e *La notte*) è il vuoto urbano a concorrere nel rappresentare il disagio dei protagonisti, in un tessuto ambientale che non permette di comunicare e, in una città, anche nella folla ci può essere un vuoto. L'uso del paesaggio torinese in *Le amiche* è più sottile e forse fu anche il senso di effimero, temporaneo, incerto dato dalla trama dei personaggi a riflettersi negli ambienti ed a creare quel disagio in alcuni spettatori torinesi, che non vollero, o non seppero, vedere all'epoca in Torino i segni di un processo di cambiamento che pervadeva ogni città urbanizzata e, con essa, i suoi abitanti.

L'unica ambientazione visivamente “vuota” fu nel film quella girata al mare, in una spiaggia d'inverno (nella trama, ligure, nella realtà della produzione filmica, una spiaggia romana), dove i protagonisti si perdono ulteriormente, non reggendo lo smarrimento del momento dovuto alla mancanza di rapporto fra loro ed il luogo, specchio della mancanza di rapporti tra loro stessi. E così, in uno spazio aperto, immenso come la spiaggia, queste figure si muovono come in città, cercando invano qualcosa da fare, perchè non sono in grado di vedere la natura di fronte a loro. Per Sandro Bernardi²³⁸, “l'esperienza della natura nel cinema di Antonioni potrebbe essere definita come l'esperienza del sacro nel mondo sconosciuto”; essa è come non fosse vista dai protagonisti, da quella borghesia capace di vedere solo oggetti e valori.

- 5.2.8 Torino in costume nella città d'epoca

Il rapporto tra Torino ed i film in costume iniziò nel cinema muto: lo stesso *Cabiria* è il più famoso esempio di film in costume del periodo d'oro del cinema torinese.

Un altro film in costume, interessante per l'uso che viene fatto dell'edificio in cui si svolge l'intera vicenda è *La damigella di Bard* (1936) di Mario Mattioli . Il palazzo dei Bard è il potente leitmotiv spaziale, vero “attore di pietra” che attraversa indenne le alterne vicende della Storia, dal declino dell'antica aristocrazia sabauda all'arrivismo della nuova borghesia. Nella geografia inventata di un set diviso tra Torino per gli esterni e gli studi Cines di Roma per gli interni, questo palazzo nobiliare è uno dei più belli della città, il **palazzo Birago di Borgaro**.

Fu poi nel secondo dopoguerra che si sviluppò nuovamente il genere d'avventure in costume. In quel periodo, il produttore Giorgio Venturini si trasferì in città ed iniziò una importante fase realizzativa negli stabilimenti FERT, come descritto nel capitolo 4. Diversi film di quel periodo richiamano le ambientazioni in costume ed esotiche già nei loro titoli: *Il figlio di Lagardere* di Fernando Cerchio, *Il boia di Lilla* di Vittorio Cottafavi, *I misteri della giungla nera*, *La vendetta dei Thugs*, di ambientazione

²³⁷ Paolo Bertetto, Torino nel cinema: l'identità imperfetta, in: Luigi Mazza e Carlo Olmo (a cura di), *Architettura e urbanistica a Torino 1945-1990*, Torino, Allemandi, 1991.

²³⁸ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002, pag.142.

salgariana ed entrambi con la regia di Gian Paolo Callegari. Ed ancora *Il tesoro del Bengala*, ambientato in India, *Il prigioniero del re* ed anche un periodo "veneziano", con *Ombre sul Canal Grande* e *Lorenzaccio*. Pur se filmati anche in esterni nei dintorni della città, nessuna di queste pellicole è ambientata a Torino.

Per *Le avventure di Cartouche* (1954) di Gianni Vernuccio, il Borgo Medievale del Valentino e il Palazzo Reale offrono sfondi molto suggestivi.

Dimensioni produttive molto diverse da quelle di Venturini saranno utilizzate per *Guerra e pace* (1956). Ambientato in Russia, il film lancerà Dino De Laurentis come produttore internazionale e porterà due star in Piemonte: Henry Fonda e Audrey Hepburn, oltre il regista King Vidor. Gli interni furono girati a Roma ma gli esterni vennero realizzati tutti in Piemonte, con migliaia di comparse in costume e le architetture sabaude utilizzate come russe e borboniche (come il **castello del Valentino**, che interpreta il castello di Tilsit, nella Prussia Orientale)²³⁹.

In anni successivi, la città interpreterà più facilmente al cinema sé stessa al passato: in *Passione d'amore* l'ambientazione è nel 1862, in *Amore e ginnastica* nel 1892, in *Uno scandalo per bene* passiamo agli anni venti del novecento, in *Il sospetto* di Francesco Maselli al 1934. È il potenziale di illusione che molti settori della città portano con sé: piazze, strade e giardini superano il passare degli anni e attestano la relatività del tempo e l'illusorietà dell'immagine filmica, insieme ai costumi, agli oggetti di scena, agli arredi urbani fittiziamente inseriti. In una recensione di *Il sospetto*, il critico Leo Pestelli scrive: "Il film in quanto film, è fatto molto bene (...) per il respiro che il regista ha saputo infondere nella ricostruzione di quegli anni e di quegli ambienti, di una Torino soprattutto, che anche a lasciarne fuori il fotogenico, esprime in ogni punto cronologica autenticità. Come ha fatto Maselli a intuire il fulgore cimiteriale di quel Lungopò, e Superga e Porta Nuova 1934, marca littoria?"²⁴⁰.

Nel film *Bubù* (1971) di Mauro Bolognini, Torino e Milano divengono le location scelte dal regista per ambientare a Parigi una vicenda tratta da *Bubu de Montparnasse* di Charles Louis Philippe, del 1901. Il film di Bolognini trasporta la vicenda del romanzo in un'ambientazione in realtà non definita: i luoghi di Torino e di Milano che appaiono non suggeriscono riferimenti geografici espliciti, ma suscitano richiami visivi ad un certo clima pittorico da fine novecento di una città del nord Europa. Location torinesi suggestive sia a livello di verosimiglianza storica che estetico-figurativo, come piazza IV Marzo e l'adiacente giardino Giovan Battista Bottero, così come la galleria Umberto I e Porta Palazzo, si prestano nuovamente quindi, come già accaduto all'epoca del muto, ad essere scambiate per Parigi.

Passione d'amore (1981) di Ettore Scola, vede girata a Torino solo la sequenza iniziale, in piazza San Giovanni. Anni dopo, *La puttana del re* (1990) di Axel Corti, utilizza in città solo il cortile antistante il **Palazzo Reale** di piazza Castello, come scenario di passaggi di carrozze reali. Mentre *Tra due donne* (2001) di Alberto Ferrari, meglio utilizza gli esterni di una città che ancora in quegli anni può facilmente rappresentare se stessa a inizio novecento (esattamente tra il 1914 e il 1938) nelle vie del centro;

²³⁹ Stefano Della Casa, Lorenzo Ventavoli, *Officina torinese. Una passeggiata in 100 anni di cinema*, Torino, Lindau, 2000.

²⁴⁰ Leo Pestelli, articolo di recensione al film, in: "La Stampa", 26-6-1975.

anche in questo film appare, come tante volte visto in *Amore e ginnastica*, lo scorcio di piazza della Consolata con il caffè storico “Il Bicerin”.

I demoni di San Pietroburgo (2008) di Giuliano Montaldo, ambienta nuovamente, come già accaduto anni prima con *Guerra e Pace*, la San Pietroburgo di Dostoevskij a Torino e nelle vicine residenze sabaude. “Esiste una sorta di matrimonio urbanistico tra Torino e San Pietroburgo grazie all'opera di grandi architetti che lungamente hanno operato in entrambe le città. Penso a Bartolomeo Rastrelli, a Carlo Rossi. Di conseguenza i personaggi possono camminare per le strade di San Pietroburgo ed entrare subito dopo in un salone di Torino, senza interrompere la continuità spazio-temporale tra un ambiente e l'altro²⁴¹”.

Nel 2021, *The King's man - le origini*, di Matthew Vaughn, utilizzerà ancora la Reggia di Venaria come la residenza russa dello zar ed il **Lungo Po Diaz** torinese come un viale di Belgrado in cui rappresentare un corteo reale, ripreso dall'alto in un campo lungo dove gli edifici moderni sono cancellati dalla computer grafica della postproduzione, a rendere tutto straordinariamente realistico.

- 5.2.9 Torino a nudo: le periferie

I film in cui Torino appare una “naked city”²⁴², una città reale, libera di esprimere i suoi lati meno noti e oscuri, con i suoi difetti e contraddizioni, sono un ottimo esempio di come il cinema possa essere utilizzato per documentare l'eterogeneità dell'ambiente urbano e sociale della grande città, senza nascondere gli aspetti considerati negativi, quali le periferie scomposte e la povertà delle classi più popolari che le abitano.

Alla Torino turistica ed esemplare (col punto di vista cioè del visitatore), questi film oppongono una geografia urbana e umana radicalmente opposta. I registi mostrano le periferie e i quartieri degradati della città che non compaiono nelle guide di viaggio (e spesso neanche in quelle di architettura moderna) ed i protagonisti dei loro film divengono i poveri, gli emarginati, gli immigrati, cioè gli esclusi, geograficamente e socialmente; essi rappresentano, nella realtà e nella finzione, le vittime della gentrificazione, che li costringe in un centro non ancora oggetto di riqualificazione o nelle periferie urbane di più recente costruzione.

E' bene notare come il rapporto cinematografico italiano con la periferia sia stato anche positivo negli anni del boom economico, ma nelle epoche successive è divenuto mano a mano unicamente rappresentazione della zona di espulsione dalla vita civile del centro.

L'origine delle periferie coincide con la diffusione della modernità urbanistica e architettonica che deve rispondere, innanzitutto, all'esigenza di fornire alloggi a basso costo alle masse crescenti di operai che si insediano in città, soprattutto in prossimità di nuovi impianti industriali. Ma già in

²⁴¹ Giuliano Montaldo, in: Arnaldo Catinari, *I demoni di San Pietroburgo. Un film di Giuliano Montaldo*, Milano, Federico Motta, 2007.

²⁴² Dal titolo del film *The naked city* (1948) di Jules Dassin, pellicola statunitense tra il noir e i cosiddetti “grey movie”, emblematico esempio dell'ondata di pessimismo, sempre più radicalizzato, con cui i realistici “film grigi” nel secondo dopoguerra attaccarono, criticamente, quei falsi miti di progresso sociale che il capitalismo profetizzava.

passato per le aree più esterne della città si era sviluppata una idea di subalternità, rispetto al resto della polis, idea che affonda le sue radici nel pensiero aristocratico secondo il quale la vita politica si svolge nel centro urbano; dunque, la vita fuori da esso è ritenuta non essenziale²⁴³.

Architettura e urbanistica hanno interpretato la "modernità" come crescita urbana e costruzione intensiva di quartieri residenziali low-cost per le classi sociali meno abbienti. Accadeva nell'Inghilterra e nella Francia della seconda metà dell'ottocento, ma anche in molti insediamenti italiani, come, per citare un unico esempio, quello dei quartieri torinesi intorno al Lingotto. È la "ipocrita urbanistica" che, per non offendere la morale borghese (come scriveva Friedrich Engels²⁴⁴ nel 1845) tenta di nascondere i quartieri dove prende forma il vissuto quotidiano del proletariato, segnato da case fatiscenti, miseria, mortalità infantile, epidemie e azioni delinquenti.

Le borgate, le periferie venute su in modo anche improvviso e disordinato, sono spazio di residenza senza essere luogo di vita. Sono i luoghi in cui possono stare le cose che non potrebbero stare altrove: officine, depositi, autorimesse, carceri, mattatoi. O avvenire cose che non possono avvenire altrove in città. Sono spazi che esprimono molta solitudine, come testimoniano i quadri, ad esempio e molti anni dopo, di Mario Sironi e Edward Hopper.

Questi luoghi potrebbero essere, per Mario Tronti nella presentazione di *L'apparire dei luoghi. I luoghi dell'apparire*²⁴⁵, il punto di partenza per il recupero di una categoria popolare di soggetti abitanti urbani, finora etichettati con una condanna senza appello; occorre cercare lì nuove aggregazioni e riorganizzazioni: ricreare un luogo, dove si sviluppino dinamiche e modi di vita diversi. In modo che possa avere anch'esso una "memoria di luogo", che le appartenga. In questo, il cinema può avere un significato determinante.

Alcuni esempi rilevanti di cinematografia torinese sono significativi nel rappresentare aree periferiche, spesso in costruzione nell'epoca del dopoguerra. Gli alloggi costruiti in quegli anni danno a migliaia di famiglie la possibilità di migliorare le proprie condizioni abitative. I nuovi insediamenti appaiono agli urbanisti e agli architetti come una grande opportunità per dare forma alla ricostruzione delle nuove città italiane. È uno dei momenti cruciali della storia dell'urbanistica e dell'architettura del novecento italiano. A partire dagli anni settanta poi, i quartieri di periferia, nella maggioranza dei casi, sorgono disordinatamente intorno ai centri antichi, dando forma ad un'alternanza suburbana di case, inserti rurali residuali e quartieri industriali e contribuendo allo sviluppo informe delle metropoli, in una conurbazione che comprende le cinture industriali e i comuni limitrofi. Il concetto di "periferia" perde ogni accezione positiva, rimanendo l'indicatore spaziale di un disagio fatto di distanza dal centro, carenza di servizi e infrastrutture, ritardo nell'integrazione, tensioni sociali e senso di emarginazione.

²⁴³ Cfr. La voce "Periferie" in: Giampaolo Nuvolati (a cura di), *Enciclopedia sociologica dei luoghi*, volumi 1 e 2, Milano, Ledizioni, 2019.

²⁴⁴ La citazione è contenuta nel testo di Engels: *Le condizioni della classe operaia in Inghilterra. In base a osservazioni dirette e fonti autentiche* (1845) e riportata nel testo della nota precedente.

²⁴⁵ Mario Tronti, Presentazione al catalogo della mostra *L'apparire dei luoghi. I luoghi dell'apparire. Tra campagna, città e metropoli, la periferia*, Roma, Officina edizioni, 1983, pag. 10.

Un luogo dal quale si vuole fuggire. Il risultato di così tanto malessere sociale concede spazi alla criminalità organizzata, allo spaccio, alla mafia.

Esterina (1959) di Carlo Lizzani, ritrae la città che cambia tra i palazzoni in costruzione di **Barriera di Milano e Falchera** (con location di difficile riconoscimento oggi, proprio perchè filmate in fase di realizzazione). La trama è esemplare: una giovane contadina chiede un passaggio per lasciare la campagna e raggiungere la città, dove scoprirà che la vita è meno bella di cosa immaginava.

“Ricordo bene l’impressione che mi faceva la periferia di Torino, sembrava tutto un cantiere con i palazzi che erano in costruzione un po’ ovunque e pensavo che di lì a pochi anni la città sarebbe completamente cambiata e infatti fu così. (...) Quando vidi il film qualche tempo dopo, vedendo tutti quei cantieri pensai che ormai non mi sarei più raccapezzata in quella città, ci tornai un paio d’anni dopo per uno spettacolo, e infatti non riuscii più a trovare la strada sulla quale arrivavo a bordo di un camion, contadinella decisa a trasferirsi in città. Pensai che alle ragazze di campagna che si erano trasferite a Torino doveva essere successa la stessa cosa: anche se volevano tornare indietro non avrebbero più trovato la strada. La loro vita adesso era lì, in città²⁴⁶”.

Malia, vergine e di nome Maria (1976) di Sergio Nasca, attaccando la religione tradizionale colpevole di diffondere tra il sottoproletariato ignoranza e credulità, ambienta la vicenda in una baraccopoli torinese popolata da immigrati meridionali ed emarginati, poveri e superstiziosi.

In *La ragazza di via Millelire* (1980) di Gianni Serra, ambientato a **Mirafiori Sud**, le immagini dei palazzi-dormitorio ritraggono giovani drogati e famiglie in disgrazia; all’epoca venne fatta una raccolta di firme degli abitanti di quei luoghi, per chiedere che la pellicola non venisse proiettata, ritraendo, secondo loro, solo lo squallore della periferia.

E’ questo un altro aspetto della scelta di location al margine della città, in senso non solo fisico ma anche ideale, come luoghi ostili all’uomo, o di passaggio, abbandonati o inafferrabili: la possibile reazione dei fruitori dei luoghi, che non possono immedesimarsi nella finzione filmica, o non vogliono farlo. Ma più in generale del voler rappresentare da parte di un autore la difficoltà del vivere, ambientando in un luogo riconoscibile la narrazione: che sia esistenziale (vedi la lettera di Antonioni, regista di *Le amiche*, sulla reazione di alcuni cittadini, riportata nel sottocapitolo 5.2.6), lavorativa (in *Razza Selvaggia*, per cui non è stato possibile filmare all’interno delle fabbriche), politica (in *Soledad*, da parte di chi l’anarchica Soledad la conobbe e che ha obbligato la produzione a girare altrove e ricostruire Torino a Genova) o abitativa, come in questo caso.

E’ difficoltà del vivere ed emarginazione propria del “dopo-Fiat”, del periodo di deindustrializzazione, del disagio della città-fabbrica diffusa che sfrutta fino a quando può, spinge alla rabbia e alla violenza, e poi emargina, quella significativamente rappresentata da Daniele Gaglianone in *Nemmeno il destino* (2004). Secondo il regista “*Nemmeno il destino* è Torino. Ed è talmente Torino che non ho bisogno di dichiararlo (...)”. La storia è ambientata ai margini di una città descritta da Gaglianone con attenzione

²⁴⁶ testimonianza di Carla Gravina, citata in: Davide Bracco, Stefano Della Casa, Paolo Manera, Franco Prono, (a cura di), *Torino città del cinema*, Il Castoro, Milano, 2001.

quasi documentaria, devastata e dismessa: “Il visibile seleziona i palazzoni popolari, la periferia degradata, le industrie che incombono con i loro rifiuti tossici sulla salute dei lavoratori, le case spoglie di affetti e di pace del proletariato, infine i relitti umani, inevitabili scarti della democrazia e del consumismo²⁴⁷”. Le fabbriche abbandonate in cui i due protagonisti si incontrano diventano simboli di un vuoto produttivo, urbano e socio-culturale; e di una classe operaia che si trova senza più punti di riferimento. E loro, come quei luoghi ormai svuotati, appaiono sempre “fuori luogo”, anche nelle loro vite.

Nel 2010 lo stesso regista firma *Pietro*, ambientato interamente in città, in cui però nessuna ripresa ostenta luoghi noti di Torino. Periferie, panorami di luoghi vuoti in attesa di cosiddetta riqualificazione, vie anonime dove cercare auto parcheggiate in cui infilare i volantini distribuiti dal protagonista, fermate della Metro, piccoli giardini in cui incontrarsi. Potrebbe essere Torino come qualunque altra città dell’occidente, perchè nessuna insegna, targa o pubblicità contestualizza la vicenda di allucinata e urbana emarginazione che, anch’essa, potrebbe essere qui e ovunque. Una deriva periferica e umana cui sembra tendere la nostra società urbana. In una recensione del film, il regista “restituisce una immagine dell’Italia livida, amarissima e fondamentale verità²⁴⁸”.

In Lazzaro felice (2018) di Alice Rohrwacher, la città viene rappresentata come un enorme e minaccioso mostro di cemento senz’anima, che fagocita le persone rinchiusi nelle loro case e uffici. Tra le location (per lo più strade e contesti periferici, cantieri in costruzione nel quartiere **Spina 3**, tra le aree torinesi di maggiore trasformazione urbanistica di quegli anni) si mostra la vita cittadina del protagonista, fatta di furti ed elemosina. E’, secondo le parole della regista che parafrasa Elsa Morante, il passaggio da un medioevo storico ad uno umano “in cui la democrazia trae in salvo gli schiavi per gettarli poi, soli, in un sistema chiuso e classista²⁴⁹”, ben rappresentato dal freddo incolore di una metropoli. L’idea originale della produzione di *Lazzaro felice* era di filmare interamente a Milano; è stata poi sostituita l’immagine di “city life” ultramoderna, con quella di un immaginario più piatto e ampio, straniante e periferico, una città che sembra sfaldarsi, propria di certe zone di Torino di quel periodo, come nei cantieri della Spina 3 all’epoca in fase di realizzazione²⁵⁰.

- 5.2.10 Torino della fabbrica e degli immigrati

Tra le dieci pellicole della prima proiezione cinematografica, nel 1895 a Parigi, vi furono anche le prime immagini in movimento con soggetto una fabbrica al lavoro, o meglio a fine lavoro, poichè ritraevano l’uscita degli operai dalla fabbrica del padre imprenditore dei fratelli Lumière a Lione: *L’uscita dalle fabbriche Lumière*. In effetti, la fabbrica nel cinema è spesso stata di sfondo, un esterno per eccellenza, perchè troppo difficile girare in fabbriche reali e costoso ricostruire macchinari in studio.

²⁴⁷ Federico Govoni, in: “Cinemasessanta” n. 6/280, 2004.

²⁴⁸ Stefano Coccia, “Mio fratello è unico”, recensione al film, consultabile in: https://www.movieplayer.it/articoli/mio-fratello-e-unico_7112/

²⁴⁹ Alice Rohrwacher, intervista consultabile in: <https://www.cinematografo.it/recensioni/lazzaro-felice/>

²⁵⁰ Cfr. intervista a Davide Spina, Allegato 2.

La Torino-città operaia, la più grande “company town” italiana, la più grande città operaia d’Europa è cresciuta all’ombra della Fiat per lunghi decenni. I film realizzati sul lavoro e sulla fabbrica sono stati tanti e si sono sviluppati tra dramma, rievocazione storico-documentaristica ed anche commedia.

A Torino, lo stabilimento “simbolo” che meglio interpreta le caratteristiche della fabbrica di stampo fordista è quello costruito dalla Fiat a Mirafiori tra il 1937 e il 1939, su iniziativa di Giovanni Agnelli e sul modello delle grandi fabbriche americane. Lo stabilimento venne inaugurato il 15 Maggio del 1939 da Benito Mussolini, che lo definì “fabbrica perfetta del tempo fascista”. La fabbrica occupava un’area complessiva di un milione di metri quadrati e poteva accogliere 22.000 operai, in reparti che si sviluppavano su 500 metri di lunghezza e 700 di larghezza. Sono questi numeri a dare un’idea della fabbrica di epoca fordista: stabilimenti giganteschi sorti alla periferia delle città, se non in aperta campagna, proprio per il bisogno di grandi spazi da colonizzare²⁵¹.

Nel caso delle fabbriche spesso il significato funzionale e quello simbolico si sovrappongono in maniera esemplare e la presenza fisica delle strutture dedicate alla produzione descrivono in modi più o meno complessi il rapporto tra la città e le economie che la permeano. Il sociologo Arnaldo Bagnasco e l’architetto Carlo Olmo definirono alcuni anni fa il termine di “condensatori urbani”: spazi nei quali alcuni aspetti della vita delle città si concentrano, fino ad assumere la fisicità di un quartiere²⁵². E per molti anni l’immaginario collettivo associò Torino alla fabbrica, ai picchetti agli ingressi principali, al lavoro della classe operaia, ai “Treni del sole”. Ed anche il cinema collaborò alla creazione di queste visioni, rappresentando una città in cui tutto richiamava al lavoro, dal clima nebbioso ai suoni del tram con cui recarsi in fabbrica, alla persistenza nel vivere quotidiano di ritmi imposti, ripetitivi e alienanti.

Torino diviene, insieme a Milano, città cinematografica per eccellenza dell’immigrazione e città-fabbrica, in un cinema che registra il cambiamento, come ad esempio delle aspettative consumistiche, vedi l’episodio “Il frigorifero” del film *Le coppie* (1970) di Mario Monicelli.

Ambientato a Torino è anche di Monicelli *I compagni* (1963); il film sarà in realtà ricostruito altrove come ambientazioni, soprattutto a Cuneo ed in Croazia. Questo perchè, secondo il regista, “non era rimasto nulla dell’aspetto urbano dell’epoca²⁵³”. L’unico set torinese riconosciuto, non esiste più: era la caserma Vittorio Emanuele I, poi demolita per lasciare spazio a piazzale Aldo Moro, di fianco a Palazzo Nuovo²⁵⁴. La storia, realizzata con cura e rigore storiografico, è quella di uno sciopero operaio nella Torino di inizio novecento. Non ebbe successo in città e secondo l’attore Marcello Mastroianni, questo accadde anche per una battuta infelice. “A Torino poi il film andò particolarmente male perchè io e

²⁵¹ Cfr. su questo argomento la voce “fabbrica” in: Giampaolo Nuvolati (a cura di), *Enciclopedia sociologica dei luoghi*, volumi 1-6, Milano, Ledizioni, 2019.

²⁵² Arnaldo Bagnasco e Carlo Olmo (a cura di), *Torino 011. Biografia di una città*, Milano, Electa, 2011.

²⁵³ Oscar Iarussi, *Andare per i luoghi del cinema*, Bologna, Il Mulino, 2017, pag. 41.

²⁵⁴ “Benché *I compagni* fosse ambientato a Torino, fu quasi impossibile girare in città, perché non era rimasto nulla dell’aspetto urbano di fine Ottocento; così ho girato a Cuneo, Fossano, Zagabria e in altri luoghi”. Testimonianza di Mario Monicelli, in: “Notiziario dell’Associazione Museo Nazionale del Cinema” n. 68, 2001, riportata in: <https://www.torinocittadelcinema.it/schedafilm.icompagni>.

Lulli avevamo un dialogo che non fu preso bene. Io gli domandavo “Che città è questa?” e lui rispondeva “una città di merda²⁵⁵”.

Tra le pellicole che meno moralisticamente descrivono la realtà operaia torinese vi è *Omicron*, di Ugo Gregoretti (1963), film che riesce ad unire il genere fantascientifico a quello politico; storia dell’operaio “stakanovista” Trabucco, in realtà un alieno in missione esplorativa. In *Omicron*, gli spazi aperti di periferia ed i capannoni costituiscono l’immagine-tipo di una città industriale, insieme alle ripetute inquadrature degli edifici di Italia ‘61, appena costruiti; nell’insieme, ritraggono un modello generale di città-fabbrica e città-dormitorio, ma anche di una città moderna. “*Omicron* era un film sulla fabbrica, o meglio, sulla Fiat, tant’è vero che la sua base documentaria è l’inchiesta sulla Fiat fatta da Giovanni Carocci e comparsa sulla rivista “Nuovi Argomenti”, diretta da Alberto Moravia, che analizzava le difficili questioni sindacali all’interno degli stabilimenti Fiat dopo la creazione di una polizia segreta che vigilava sul lavoro nelle fabbriche²⁵⁶”.

Trevico-Torino (viaggio nel Fiat-nam) di Ettore Scola (1972) è la storia di un operaio meridionale che da Trevico si reca a Torino per lavorare in fabbrica ed è ambientato in parte allo stabilimento della Fiat di Mirafiori, con immagini di reali manifestazioni e picchetti agli ingressi della fabbrica, unico documento filmico di un fenomeno allora diffuso, il volantinaggio di studenti di fronte ai cancelli dello stabilimento. Le prime fredde notti torinesi il giovane le trascorre sulle panchine della stazione. La città ritratta è quella dei cartelli “non si affitta ai meridionali”, dei dormitori nei centri di assistenza e dei fermenti politici e sociali. Viene anche filmato il quartiere di Italia ‘61, monumento metropolitano con le strutture costruite per l’Esposizione e poi lasciate in semi-abbandono, e la zona delle Ferriere di via Livorno, poi demolita e completamente trasformata.

Siciliano e migrante è anche il protagonista di *Mimì metallurgico ferito nell’onore* (1972), scritto e diretto da Lina Wertmüller, storia di sentimenti proletari ma anche di lotta politica, di sfruttamento e lavoro nero nell’edilizia gestita da malavitosi, con Giancarlo Giannini che arranca nella nebbia e nella folla, in una città dove il filtro grigio della ripresa connota semanticamente il carattere della città. Nel film, anche le aree urbane come i viali ed il parco appaiono spazi di solitudine e smarrimento e la città un luogo di isolamento, nonostante la relazione che si instaura tra i due protagonisti; tutti gli esterni sembrano identificare non solo il distacco tra Mimì e Torino, ma la città stessa come luogo problematico.

Per *Razza selvaggia* (1980) di Pasquale Squitieri, il regista dichiarerà: “(Torino) offre, più di ogni altra città, un panorama completo e pauroso del tormento degli immigrati che non si integrano con la popolazione locale, perché il loro problema non è soltanto quello della condizione di vita in fabbrica (bene o male, oggi, quasi soddisfacente) ma la mancanza totale della loro tradizione, del folklore della loro terra, che significa cultura, lingua, teatro ed è anche giustificazione esistenziale²⁵⁷».

²⁵⁵ Testimonianza di Marcello Mastroianni in: Davide Bracco, Stefano Della Casa, Paolo Manera, Franco Prono (a cura di), *Torino città del cinema*, Milano, Il Castoro, 2001.

²⁵⁶ Testimonianza di Ugo Gregoretti, in: ibidem.

²⁵⁷ Intervista a Pasquale Squitieri, in Francesco Fornari, “Due ragazzi in un film di Squitieri a Torino sul dramma (e la speranza) degli immigrati”, articolo “La Stampa”, 23 febbraio 1980.

Sono innumerevoli le immagini di delinquenza e violenza che si affiancano visivamente agli ambienti in cui si svolgono: un prato ed i casermoni delle periferie, il mercato di Porta Palazzo, i palazzi ottocenteschi del centro città, gli ingressi di Mirafiori. Mentre per *La ragazza di via Millelire*, i disagi dell'immigrazione apparivano circoscritti alle loro zone, qui sfacelo e difficoltà di integrazione sembrano aver trascinato con sé l'intera città. Anche per questa produzione, problemi e tensioni con l'ambiente di fabbrica non permisero di filmare in città le immagini ambientate all'interno di una catena di montaggio, che verrà ricostruita in uno studio romano. Secondo alcuni critici, si trattò però di un film fuori tempo, uscito nelle sale quando già la città stava cambiando, uscendo dalla stagione della grande immigrazione; si preferì cioè utilizzare dei clichè retorici di una visione urbana non più corrispondente alla realtà.

La Torino ritratta tra fase industriale e post-industriale è quella di *Babylon. La paura è la migliore amica dell'uomo* (1994) di Guido Chiesa. L'ambientazione è in una **fabbrica dismessa** su cui la protagonista sta scrivendo un libro, luogo sospeso tra passato e futuro, in attesa di una città capace di riqualificare gli spazi appartenuti ad un ruolo ormai superato e di trasformarli in "neo-luoghi". Un luogo di caos, come la parola del titolo, in lingua giamaicana²⁵⁸. Anche *Nemmeno il destino* (2004) di Daniele Gaglianone insiste sul disuso degli spazi della fabbrica, ed è interessante notare come la storia sia stata tratta da un romanzo omonimo ambientato però a Marghera, altro luogo post-industriale interessato da analoghi disagi di malessere sociale e urbanistico del nord Italia.

Così ridevano (1998) di Gianni Amelio, si svolge nell'arco di sette anni decisivi, dal 1958 al 1964, in una città fortemente segnata dalla discriminazione verso gli emigranti meridionali, indispensabile ma disprezzata forza lavoro. È una città ostile, che li vede come inquilini indesiderati, corpi estranei. In questa pellicola volutamente il rapporto del protagonista con la fabbrica è marginale, mentre è molto presente la città degli isolati del centro, nei cui labirinti di vie e cortili si svolge il labirinto esistenziale dei nuovi arrivati. E nello scorrere degli anni, la fotografia passa dai toni cupi dell'arrivo a Porta Nuova, a quelli più chiari della integrazione. Via Milano, i portici di Corso Vinzaglio, Porta Nuova, Porta Palazzo, Palazzo Saluzzo Paesana e piazza Carlina non costituiscono perciò un semplice sfondo delle vicende che vi si svolgono, ma hanno un ruolo "attivo", da veri e propri personaggi, che interagiscono con quelli umani. Con una scelta estetica significativa, questi esterni non sono camuffati con manifesti d'epoca, ma sono quelli della Torino attuale.

"La città riempie di sé le inquadrature con la propria presenza fisica, ma è allo stesso tempo assente, invisibile. Come il sentimento e la realtà intima dell'uomo sono irrapresentabili, così anche il luogo in cui l'uomo vive è ugualmente irrapresentabile. Lo spazio urbano che appartiene a *Così ridevano* è dunque quello di una Torino metaforica, ideale, astratta, non-luogo, luogo della mente, luogo dell'interiorità, e proprio per questo motivo, alla fine, si rivela essere più autentica di quella che riconosciamo vivendovi quotidianamente²⁵⁹". Gli esterni torinesi paiono spesso sorprendenti per

²⁵⁸ Cfr. Maria Luisa Fagiani Maria, *Città, cinema, società. Immaginari urbani negli USA e in Italia*, Milano, Franco Angeli, 2008, pag.211.

²⁵⁹ Franco Prono, dalla scheda del film, consultabile in: <https://www.torinocittadelcinema.it>.

intensità e autonomia espressiva e pur nella sostanziale loro presenza sullo schermo essi possiedono qualcosa che va oltre la loro realtà e al tempo stesso perdono alcune delle loro caratteristiche più importanti, tanto da apparire irreali e fantastici. La città riempie di sé le inquadrature con la propria presenza fisica, ma è allo stesso tempo assente, invisibile.

Sulla scelta di girare a Torino (anzichè a Milano, come dalle prime intenzioni) il regista spiega: "Torino ha questo di particolare, secondo me: respinge l'effetto "cartolina". Mi spiego meglio. Ci sono città un po' troppo consumate dal cinema, come Roma, Napoli, o la stessa Milano. Tutte e tre hanno, nei loro punti chiave riconoscibili, un che di eccessivo, di ingombrante, un eccesso di cristallizzazione in cui l'immagine può apparire statica, da cartolina appunto. Torino invece no. E non perché vi abbiano girato meno film. Credo che le mura, i palazzi, le strade di Torino esprimano tutta la loro storia senza però ostentarla: i monumenti, anche i più "eccessivi", sono come velati da una patina di discrezione. La stessa che c'è nei torinesi²⁶⁰".

Preferisco il rumore del mare (1999) di Mimmo Calopresti, vede una Torino da tempo ormai città meticcica, coacervo di contraddizioni, incontro di culture, laboratorio sociale e politico del nord Italia in misura forse maggiore anche rispetto a Milano. Il tema del film è l'integrazione degli immigrati meridionali nelle città del Nord Italia. La vicenda è quella già presente in parte di tanto cinema torinese: la contrapposizione tra il mondo impenetrabile dei ricchi che abitano in bellissime ville in collina (qui rappresentata da Villa d'Agliè) e quello dei poveri, degli emarginati che vivono in periferie malsane, o vengono ospitati in comunità ove preti volenterosi cercano di assisterli ed aiutarli. E' anche il divario tra nord e sud, tra Torino (regno di incomunicabilità, compromessi, fatica di essere) e la Calabria, dove si torna alla fine del film. "Torino è pressoché tutta racchiusa in inquadrature notturne, oscure, con le luci che si perdono nell'indistinto di uno sfondo sempre troppo lontano per non lasciar trasparire la solitudine che attanaglia ogni personaggio²⁶¹".

Signorina Effe di Wilma Labate (2007) si svolge nel fatidico 1980, quello della cosiddetta "marcia dei quarantamila", anno in cui la Fiat impose il licenziamento di migliaia di operai e la cui reazione paralizzò la produzione dell'azienda, determinando una svolta negativa per i movimenti operai italiani. Tutto ciò è l'ambientazione storica del film, con una protagonista che cerca il riscatto sociale, smarcandosi dalla sua famiglia meridionale e proletaria nei **quartieri Falchera e Mirafiori**, proprio grazie all'impiego in Fiat.

Pochi anni prima con *Sotto il sole nero* (2005), Enrico Verra ambienta con tratti documentaristici il suo primo lungometraggio nel quartiere di **San Salvario**. Il quartiere del centro città è diventato quello in cui trovano casa gli esclusi, la nuova immigrazione dall'Africa che caratterizza Torino dagli anni novanta ed il degrado urbano con cui è stato spesso oggetto delle cronache in quegli anni è il protagonista del film, insieme ai drammi e le storie che in esso si svolgono. Il regista propone un rovesciamento narrativo, perchè lo "straniero" accolto dalla comunità nigeriana è in realtà un giovane italiano

²⁶⁰ Citazione tratta da: Gianni Amelio, *Così ridevano*, Torino, Lindau, 1999.

²⁶¹ Giampiero Frasca, *Mimmo Calopresti*, in: "Quaderni del CSCI - Rivista annuale del cinema italiano", n.6, 2010, pag. 165.

emarginato. Anche Nicola Rondolino aveva ambientato nella multietnica San Salvario di emigrazione e spaccio il suo *Tre punto sei* (2003).

In *Lettere dal Sahara* (2006) di Vittorio De Seta è ancora la città lo spazio che esibisce le contraddizioni dell'incontro con lo straniero, luogo di sofferza ma inevitabile integrazione. Ma soprattutto in *Il resto della notte* (2007) sono le case fatiscenti di **Porta Palazzo** a raccontare di una doppia immigrazione, prima dal sud Italia e poi dal sud del mondo, in cui gli immigrati delle varie etnie si scontrano nei cortili-casbah di case ancora abitate da chi li ha preceduti, tra un grigio e un degrado che sembrano richiamare film impegnati degli anni settanta, non ancora rimossi dalla coscienza cinematografica torinese.

- 5.2.11 Torino violenta: le strade, il carcere, lo stadio

Nelle rappresentazioni visive di Torino degli anni del Neorealismo e dei primi anni cinquanta, da film come *Il Bandito* (1946) di Alberto Lattuada a *Il bivio* (1951) di Fernando Cerchio e *Persiane chiuse* (1951) di Luigi Comencini, la città è attraversata dalla malavita e dal vizio. E' una città di locali notturni e bordelli, di rapine, donne di vita e reduci, fotografata soprattutto di notte in interni o in esterni limitati ad androni e scale di palazzi, nonostante il periodo neorealista, che ampiamente filmava il reale delle città.

A proposito del film di Comencini: "Le immagini della delinquenza sono raccontate con una scelta di riferimento agli spazi bui e degradati, umidi e maleodoranti del cinema di genere americano, che trovano in *Persiane chiuse* sorprendenti sintonie con il degradato contesto urbano della Torino ferita dai bombardamenti e dai disagi degli anni della guerra. (...) E' l'ambiente che induce gli individui a compiere, provvisoriamente o per sempre, scelte estranee alla propria umanità e sensibilità"²⁶².

In *Canzoni a due voci* (1953), giallo in cui un baritono è perseguitato da un pazzo, sono tutti torinesi anche gli esterni (oltre gli interni girati al Teatro Carignano), ma il film risulta introvabile.

Quando, nei primi anni sessanta, la malavita italiana cambia faccia e consistenza, divenendo un fenomeno anch'esso prettamente metropolitano, a Torino molti casi di cronaca rendono la città inevitabilmente location di film che trattano di rapine, corruzione e questure.

Uno dei primi fu, a discapito del titolo e per alcune scene finali, *Banditi a Milano* (1967), di Carlo Lizzani, che narra la vicenda della banda Cavallero, pochi mesi dopo la loro cattura.

Nel 1972, *Torino nera*, dello stesso regista, rappresenta l'immagine di una città di miserie, piccola mafia, degrado e case fatiscenti, una città abitata solo da immigrati e dominata dalla violenza, una città-ghetto in cui anche lo stadio e la stazione sono luoghi di pericolo.

Il **carcere**, espressione di un tempo sospeso, da impiegarsi senza alcuna finalità specifica e di ordine sociale inteso come limitazione della libertà, appare nella filmografia torinese in entrambi gli edifici che storicamente hanno ospitato questa funzione: il carcere giudiziario detto "Le Nuove" di corso Vittorio Emanuele II, del 1862 e dismesso nel 2005, (*Avanzi di galera*, 1954 di Vittorio Cottafavi ; *Quelli della calibro 38*, 1976 di Massimo Dallamano; *L'accertamento*, 2001 di Lucio Lunerti; *A cavallo della tigre*,

²⁶² Giorgio Gosetti, *Luigi Comencini*, Firenze, La Nuova Italia, 1988.

2002 di Carlo Mazzacurati) e l'attuale localizzazione del penitenziario (Casa circondariale "Lorusso e Cutugno", nel periferico quartiere delle Vallette, nuovamente vicino all'ex mattatoio, così come era nella localizzazione ottocentesca), ritratto in modo particolarmente significativo e con valenze sociali positive sia in *La seconda volta* (1995) di Mimmo Calopresti (dove la protagonista sconta la pena inflitta per la sua attività brigatistica in semilibertà) che in *Tutta colpa di Giuda* (2009) di Davide Ferrario, storia di uno spettacolo teatrale realizzato con i detenuti, in cui una location malinconica come un carcere viene narrata con un tono da commedia surreale.

Su *La seconda volta*, scrive il critico Giampiero Frasca: "Da questo luogo (piazza Solferino) parte la raggiera dei riferimenti delineata da Calopresti, pronta ad espandersi al carcere delle Vallette, simbolo e materializzazione della pena, ma anche, al contempo, visto il regime di semilibertà cui è sottoposta Lisa, spiraglio possibile attraverso il quale il passato riemerge, sovrapponendosi traumaticamente al presente²⁶³". E' quindi riconoscibile l'intento del regista di definire il luogo come uno spazio in cui l'individuo ha la possibilità di rifarsi (con il risalto dato ad esempio agli abiti civili, gli arredi familiari negli interni delle celle). Mentre nella pellicola di Davide Ferrario, la vicenda rende un luogo triste e narrato coi toni della commedia visionaria un improbabile palcoscenico in cui anche i detenuti possono esprimersi attraverso il teatro. Nel carcere, Ferrario svolse per anni attività di volontariato e, nel descrivere il suo film in uscita, in un articolo di "La Stampa", dirà: "Le prigioni sono sempre descritte come luoghi conflittuali, con detenuti mai belli e direttori laidi. In realtà le carceri finiscono per essere piccole città, in questo momento alle Vallette ci sono 1.600 reclusi, ma sulla carta lo spazio sarebbe per 900, in più bisogna aggiungerci gli agenti, insomma, un modo per andare avanti ogni giorno bisogna trovarlo, non si può fare sempre la guerra".

Tra i set topici scelti dai registi che hanno filmato a Torino scene di violenza, vi è **lo stadio** "ex Mussolini", poi "Olimpico", poi "Grande Torino"; forse, ha contribuito a considerare realistico un ambiente sportivo come luogo di violenza la storica rivalità tra le due squadre di calcio torinesi e gli anni di un tifo violento, prima degli abbonamenti televisivi a sostituire quelli sugli spalti. Ma lo stadio, microcosmo dentro cui si muovono grandi masse di persone, è anche un luogo in cui costruire appartenenze, con il tifo realizzato da coreografie e cori, a manifestare integrazione cittadina e identificazione. Un palcoscenico sul quale si esibiscono gli attori cittadini, divisi in specifici gruppi urbani. E più in generale, lo stadio è una arena, metafora dello scontro per la vita, luogo di agonismo e quindi luogo drammatico.

Nei diversi stadi calcistici (perchè Torino ne conterà tre, con il Filadelfia e l'Allianz Stadium, seppur quest'ultimo situato al confine col vicino comune di Venaria Reale) migliaia di nuovi cittadini hanno sperimentato e attestato negli anni la loro nuova appartenenza alla città. Negli anni settanta, la forte politicizzazione della vita sociale ha un suo correlato dentro lo stadio in una visibile "politicizzazione delle curve", che vede trasferirsi nel tifo parte delle simbologie e delle retoriche proprie della vita urbana.

²⁶³ Giampiero Frasca in: "Quaderni del CSCI - Rivista annuale del cinema italiano", n.6, 2010.

Lo stadio Olimpico ora “Grande Torino” appare in tre pellicole significative: *Torino nera* (1972) di Carlo Lizzani, dove tra le gradinate della curva Maratona, in cui trovare posto all'epoca ancora in piedi, viene commesso un omicidio maturato nell'ambiente dell'edilizia; il poliziottesco *Fango bollente* (1975) di Vittorio Salerno e *Ultrà* (1991) di Rocky Tognazzi, dove dello stadio viene filmato solo lo spazio antistante gli ingressi, in cui le tifoserie avverse si scontrano.

Lizzani, nel descrivere *Torino nera*, dirà: “Un film modesto e di maniera che però offre, più di tanti film girati a Torino, un catalogo di immagini forse preziose, un domani, per studiosi di urbanistica, di costume. Un documento d'epoca, insomma (...). Ho voluto raccontare una storia che offrisse contatti con problemi sociali di drammatica attualità: l'emigrazione verso l'industria settentrionale, l'alienazione consumistica, il “racket delle braccia” nell'edilizia. (...) Torino offriva l'ambiente umano e sociale più adatto ad una storia di mafia per i suoi vistosi contrasti tra modernità, boom economico-edilizio e metodi tradizionali di sfruttamento operaio²⁶⁴”. Ed ancora, da un articolo di cronaca dello stesso periodo: “La splendida fotografia di Pasqualino De Santis conferisce una luce spettrale alle periferie industriali in cui si celebrano sanguinosi trionfi di lussuria e di sangue²⁶⁵”. Un intreccio “giallo” che offrì numerose allusioni alla vera cronaca cittadina di quegli anni.

In *Fango bollente*, uno dei tre protagonisti è lavoratore operaio di giorno e consapevole assassino nella notte torinese: proprio l'alienazione dal condizionamento socio-culturale sembra la causa scatenante di questa vita parallela, fatta di violenza gratuita, furti e perversione. Nel film, topi di laboratorio che, impazziti, si divorano, sono accostati alla massa urlante dei tifosi allo stadio, pronti ad attaccarsi per futili motivi; a rappresentare la violenza come un virus, che dilaga nella città.

Era nato in quegli anni un genere cinematografico che ebbe molti episodi ambientati in città, il cosiddetto poliziottesco, per distinguerlo dal poliziesco tradizionale; in questi film veniva privilegiata la cruda rappresentazione di una violenza metropolitana, che non poteva lasciare indifferente lo spettatore nella durezza di certe scene, dal trasmettere una visione della città senza scrupoli e regole. Le accuse mosse in quel tempo al genere (lo sviluppare un'eccessiva e compiaciuta brutalità, il risultare l'espressione del sentire reazionario, lo sfruttare le paure sociali diffuse) sono ridimensionabili riconoscendo piuttosto tra gli stereotipi la derivazione esplicita dall'action-movie americano di successo, scoprendo la validità delle ambientazioni metropolitane italiane, percorse da lunghi inseguimenti e teatro di estenuanti sparatorie.

Un uomo, una città (1972) di Romolo Guerrieri, è ambientato ampiamente attorno **Porta Palazzo** e i Lungo Po. Alcuni angoli di Torino sono visibili in tutta la loro bellezza, come il **Borgo Medievale**, descritto dal protagonista come “bello e falso, proprio come una certa buona società torinese”.

Tra gli altri film del genere più significativi di quel periodo, il già citato *Fango bollente* (1975) di Vittorio Salerno, ricordato per la violenza esasperata di molte scene; *Quelli della calibro 38* (1976), considerato il migliore poliziottesco e *Italia a mano armata* (1977) di Franco Martinelli, una sorta di sunto delle varie città utilizzate in quegli anni, compresa Torino, come scenari di sparatorie metropolitane.

²⁶⁴ Dichiarazione di Carlo Lizzani, in: “La Stampa”, 6-10-1972.

²⁶⁵ Da un articolo di Paolo Bianchi, in: “Il Giorno”, 7-10-1972.

Sempre nel 1977 esce forse la pellicola più famosa, *Torino violenta*, di Carlo Ausino (ed il sequel *Tony, l'altra faccia della Torino violenta*, nel 1980). Girato nei più diversi quartieri della città, interessante documento storico-sociologico degli anni settanta, secondo Stefano Della Casa è un esempio anticipatore della pratica del product placement, poichè contiene espliciti riferimenti a luoghi (una palestra, una pasticceria, l'Aeroclub) che secondo l'autore contribuirono alla produzione del film in cambio della pubblicità offerta in esso²⁶⁶.

Una ambientazione particolare scelta per il primo violento thriller girato completamente a Torino (*Ciak si muore*, 1974, regia di Mario Moroni) fu l'allora unico lavaggio automatico per auto presente in città, in via Cigna, considerato per l'epoca avveniristico. Il film cercava di dare una immagine metropolitana e "all'americana" delle location, con targhe e scritte pubblicitarie in lingua inglese, probabilmente per favorire l'esportazione della pellicola; fu probabilmente l'ultimo ad essere filmato per gli interni negli studi FERT, poco dopo dismessi.

L'immagine di Torino notturna, popolata da prostitute e bar fumosi, con un centro città teatro di una tentata violenza, è ancora l'immaginario torinese nel 1988 di *Una notte, un sogno*, di Massimo Manuelli.

Nel 1995 *Poliziotti*, di Giulio Base, dalle molte scene girate di notte, in una città angosciante e di grande solitudine, l'ordinata architettura urbana incornicia il dramma di un fallimento, ancora tra prostituzione lungo il Po e night club di malavita.

Una rapina nel quartiere periferico della **Falchera** apre *Figli di Annibale* (1998) di Davide Ferrario, road-movie che poi si svolgerà come un viaggio lungo l'Italia.

Tra gli ultimi noir girati in città, *Tre punto sei* (2003) dell'amico Nicola Rondolino, interamente filmato e ambientato nel quartiere San Salvario, zona di narcotraffico adiacente alla stazione.

- 5.2.12 Torino magica e horror

Torino è una città considerata esoterica ben prima dell'avvento dell'arte cinematografica: è nel vertice di un triangolo magico formato insieme a Praga e Lione (da cui il cinema arrivò a Torino) ed a sua volta apice dell'occultismo in **Piazza Statuto**, localizzata sul 45° parallelo e su una antica necropoli (vedi per questo *Dopo mezzanotte* di Davide Ferrario, 2004, dove l'autore ricorda la apparente dimenticanza di questa caratteristica tra i cittadini torinesi).

Quanto questi aspetti abbiano influito su un variegato genere filmico che, tra mistero, occulto e horror, ha molto spesso trovato location ideale in città, è difficile stabilirlo. Certo è che alcuni accadimenti possono essere stati condizionanti e fonte di ispirazione filmica: la folgorazione di De Chirico²⁶⁷, che trovò in città ispirazione per la pittura metafisica (vedi i riferimenti in alcuni set di *Profondo Rosso*, di Dario Argento); la presenza della maggiore raccolta di mummie e libri egizi dei morti (il film *Berni e il*

²⁶⁶ Stefano Della Casa, in: "La Stampa - inserto TorinoSette", 18 giugno 2010.

²⁶⁷ "Torino è la città più profonda, la più enigmatica, la più inquietante non solo d'Italia ma di tutto il mondo" (citazione di Giorgio De Chirico in Letizia Gariglio, *Torino, esoterismo e mistero*, Firenze, Editoriale Olympia, 2006, pag.12).

giovane faraone è stato girato all'interno del **Museo Egizio** nel 2019); la città più citata da Nostradamus; la città della Sindone e la città dell'Anticristo di Nietzsche, scritto proprio a Torino, e così via.

E' "l'enigma di una 'strana metropoli' ", come ricordano Aldo Cazzullo e Vittorio Messori in *Il mistero di Torino*²⁶⁸, in cui anche la scacchiera romana delle vie implacabilmente dritte, richiama per gli esoteristi al demoniaco. Gli autori concordano nel leggere ogni città come segno e metafora dell'universo umano, ma riconoscono che in questa vi sia qualcosa di singolare, forse di unico, che fa sì che Torino sia anche qualcosa di diverso.

Per Umberto Eco, senza l'Italia Torino sarebbe più o meno la stessa, ma non il contrario. Ed è probabile che, in modo impalpabile ed enigmatico, alcuni di questi spunti "passino" attraverso i film e concorrano ad una visione cinematografica di Torino ove, secondo gli scrittori Fruttero & Lucentini, "gli antichi palazzi, con i loro mattoni a vista, sono di color sangue raggrumato" (op.cit., nota 268 pag.5).

Ricorda ancora Aldo Cazzullo come i quartieri occidentali erano e sono i più inquietanti di Torino, dove salamandre e draghi sono scolpiti in molti palazzi di corso Francia (e inseriti in un numero imprecisato di pellicole, per ritrarre una dimensione oscura e lunare della città). A Torino, le cantine si chiamano infernotti. A Torino, un papa in visita disse: "Quando ci sono tanti santi, è perchè ce n'è bisogno".²⁶⁹

Torino è sfondo propizio di storie macabre: sette pellicole del tante volte citato Dario Argento. E Alfred Hitchcock, in visita nel 1960, trovò l'atmosfera autunnale urbana "promettente per un giallo" (op.cit., nota 268 pag.393).

Thriller horror è *Hanno cambiato faccia* (1971) di Corrado Farina, versione moderna della storia di Dracula, girato a Torino e in una Val di Susa che era quanto di più simile ai Carpazi nelle vicinanze della città potesse permettersi la produzione del film.

Carlo Ausino nel 1982 filmerà *La villa delle anime maledette*, sfruttando la consolidata fama torinese di città magica e satanica e girando per buona parte al **Borgo Medioevale**. Lo stesso autore realizzò nel 1994 *Nebuneff-Il grande custode*, girato in buona parte al **Museo Egizio**.

Heaven (2002) del tedesco Tom Tykwer, ha nelle scelte delle location forti significati simbolici: "Per me era chiaro che *Heaven* dovesse essere girato in Italia. I riferimenti teologici e trascendentali presenti nel film non avrebbero potuto trovare location migliore dell'Italia, specialmente in una città geometrica come Torino. E per di più Torino è sempre stato un riferimento per il mondo dell'occulto e delle sette²⁷⁰". Per *Imago mortis* (2009), film fantasy-horror di Stefano Bessoni, il regista dice: "Mai avrei pensato di trovare (...) un luogo così magico, macabro, elegante ed evocativo come Torino. Certo, avevo visto la città nei film, nelle fotografie, ma quando l'occhio si appropria direttamente di un luogo, avviene qualcosa di prodigioso, e a volte quel posto ti riconosce, ti risponde, ti cattura, trasformandoti in una sua creatura, in un suo abitante²⁷¹". Altri horror low-budget degli anni duemila che proseguono

²⁶⁸ Aldo Cazzullo e Vittorio Messori, *Il mistero di Torino. Due ipotesi su una capitale incompresa*, Milano, Mondadori, 2004.

²⁶⁹ Cfr. Letizia Gariglio in: *Torino, esoterismo e mistero*, Sesto Fiorentino, Olimpia, 2006, pag.11, dove si ricorda come papa Wojtyła, in visita nel 1988 a Torino per il centenario dalla morte di Don Bosco, definì la città come un enigma, ricordando che dove ci sono i santi entra anche un altro, il demonio.

²⁷⁰ Tom Tykwer, nella scheda del film, consultabile in: <https://www.fctp.it>

²⁷¹ Stefano Bessoni, in: "La Stampa - supplemento TorinoSette", 16-1-2009.

la tradizione di Torino come scenario di storie macabre sono: *Blood bags* (2018), *You die* (2018) e *Onirica* (2019), accomunati dalle ambientazioni periferiche e anonime, ma con riferimenti a location nello stile di Dario Argento, nella scelta di una villa abbandonata, o per esplicite citazioni in piazza CLN. *The broken key* (2017) di Luis Nero è invece, secondo Andrea Valentini, il primo film non soltanto amatoriale interamente costruito intorno al mito e ai miti della Torino magico-esoterica²⁷².

- 5.2.13 Approfondimento: Torino d'Argento

Nella rivista "8 1/2", n.38 del maggio 2018, nell'articolo "Cinetest: i luoghi del cuore", l'autrice Alice Bonetti ha realizzato un sondaggio, chiedendo a cento persone quale fosse il primo film a venir loro in mente pensando a città quali Milano, Venezia, Trieste, Torino, Firenze, Roma, Napoli e Matera.

"Il maestro del brivido, Dario Argento, la fa da padrone nella sua Torino. La maggioranza degli intervistati che ha risposto, ha infatti associato i suoi capolavori alla città sabauda: da *Profondo rosso* (come dimenticare la spettrale **Villa Scott**), a *Il Gatto a nove code* passando per *L'Uccello dalle piume di cristallo*"²⁷³.

Nella rappresentazione cinematografica delle città italiane, Argento occupa una posizione a sè, con la sua visione ricercata e attenta ai dettagli architettonici. "Ero sicuro che Torino sarebbe stata una città ideale per girarci un film; anche se non conta la città in se stessa per rendere pauroso un film, perchè dipende da come la si inquadra, da come la si illumina."²⁷⁴ Con Dario Argento, ogni luogo viene reinventato in maniera visionaria e fortemente emozionale, senza perdere però la propria autentica realtà torinese.

Nel 2022 il Museo Nazionale del Cinema di Torino dedica al regista la mostra "DARIO ARGENTO the exhibit" e ad accogliere i visitatori è una grande mappa della città, dove sono individuate le location dei suoi sette film girati a Torino²⁷⁵.

Gli esterni e gli interni paiono spesso nei suoi film sorprendenti per intensità e autonomia espressiva, possiedono qualcosa che va oltre la loro effettiva realtà, o perdono alcune caratteristiche, tanto da apparire fantastici e irreali. Sempre però mantenendo un "universo coerente", quello che, secondo il regista, è necessario ad ottenere la sospensione d'incredulità necessaria a raccontare le sue vicende, come riporta un pannello della mostra.

Argento, regista attento alla scelta dei luoghi, per primo svela di Torino la potenzialità terrorizzante e demoniaca, cupa ed enigmatica di alcune sue architetture e spazi urbani, siano essi liberty, come villa

²⁷² Andrea Valentini, *Torino scena del crimine*, Torino, Yume, 2019.

²⁷³ Nel sondaggio sono stati anche citati i film *La solitudine dei numeri primi*, *Bianca come il latte, rossa come il sangue*, *Santa Maradona*. Proprio per la natura soggettiva della domanda posta, non potevano esserci risposte giuste o sbagliate, come è specificato nell'articolo. Quello che emerge forse è una sorta di universalità soggettiva della bellezza di alcune location cinematografiche rispetto ad altre, o piuttosto una efficacia filmica del personaggio-paesaggio più evidente in certi film.

²⁷⁴ Dario Argento, nella prefazione di: Davide Bracco, Stefano Della Casa, Paolo Manera, Franco Prono (a cura di), *Torino città del cinema*, Milano, Il Castoro, 2001.

²⁷⁵ "DARIO ARGENTO the exhibit", curata da Domenico De Gaetano e Marcello Garofalo, Museo Nazionale del Cinema di Torino, aprile 2022 - maggio 2023; il progetto espositivo completa la mappa delle locations con un Qcode di accesso ad una mappa di lettura, che raccoglie i fotogrammi relativi ad ogni luogo (consultabile in: <http://vqr.mx/ITK9X>).

Scott, o razionalistici come piazza CLN. Nelle ville di collina Argento ritrova l'ispirazione condivisa da un intero genere filmico dell'horror, che nella casa perduta di spettri e ombre ha un suo apogeo, il rapporto fondamentale tra architettura e morte. La Torino al cinema di Argento produce fantasmi, come la Praga letteraria di Kafka. Nel film *Il gatto a nove code* (ed anche nel successivo *Quattro mosche di velluto grigio*, sempre del 1971, dove però Torino è meno presente), Argento costruisce un paesaggio urbano onirico, mischiando immagini di strade di Torino con piazze di altre città, creando un effetto straniante e di suspense che contribuisce a rendere il regista "il maggior talento visivo del cinema italiano dopo Fellini"²⁷⁶.

Le città di Argento sono "non-luoghi, puzzle di elementi architettonici rubati ai rispettivi contesti e cuciti insieme, una immaginifica Xanadu personale dell'autore", per Roberto Curti²⁷⁷. Ed anche quando la città è riconoscibile, "addentrarsi nella toponomastica è come affrontare una vertigine, perché nessun punto di riferimento diventa univoco", secondo Stefano Della Casa²⁷⁸. Quando si parla dei posti dove ha girato i suoi film, per quest'ultimo occorre considerare due fattori. Il primo è che Argento "è il regista italiano che maggiormente cura l'aspetto visivo e visionario dei suoi film. Il secondo è che spesso ha partecipato alla loro produzione". Secondo l'autore, i motivi alla base della cura visiva straordinaria sono quindi anche aspetti di budget: "nel cinema di Argento l'invenzione visiva non è figlia dell'opulenza ma discende direttamente dalla sensibilità". Per *Il gatto a nove code*, lo scenografo Carlo Leva riuscì a far cambiare idea al regista, che voleva girare il film in una città del nord Europa, realizzando con lui i sopralluoghi nella città piemontese, dove venne filmata buona parte della pellicola. Con il suo più celebre *Profondo rosso* (1975), l'autore consolida lo stretto rapporto con la città, che diviene ancora una volta lo spazio del male, il decoro adeguato per la fama di città satanica, promossa non solo dalla pubblicitaria esoterica. Sono innumerevoli nel film gli scenari torinesi proposti e reinventati in modo visionario, dal Teatro Carignano, alla famosa rivisitazione "hopperiana" di **piazza CLN**, alla liberty Villa Scott nella collina, ma anche nei camera-car numerosi che seguono i protagonisti nel muoversi in città. "E' uno dei film più debitori nei confronti dell'architettura urbana torinese"²⁷⁹. Anche se gran parte del film è in realtà ambientato a Roma e nella capitale, come si evince da un quotidiano sfogliato dal protagonista, la pellicola viene girata soprattutto a Torino.

Addentrarsi nel mondo delle location utilizzate da Argento è viaggiare nel suo immaginario, che ha una doppia natura, produttiva e metafisica, secondo il critico Stefano Della Casa (op.cit., nota 278). E' una geografia allo stesso tempo immaginaria e immaginifica.

Dario Argento tornerà in città anni dopo per girare interamente *Nonhosonno* (2001), dove ancora proporrà scenari liberty con le ville del quartiere Crocetta, ma anche nuove ambientazioni di periferia meno note: il quartiere Mirafiori, la **stazione Dora**. "In questo caso ritraggo una Torino diversa rispetto

²⁷⁶ Della Casa Stefano, *Miracolo a Torino. Fatti, personaggi e storie del mondo del cinema a Torino*, Torino, La Stampa, 2003, pag.40.

²⁷⁷ Roberto Curti, *Italia odia. Il cinema poliziesco italiano*, Torino, Lindau, 2006, pag.171.

²⁷⁸ Stefano Della Casa, "La geografia immaginaria nel cinema di Dario Argento", in: *DARIO ARGENTO the exhibit*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, Silvana, pag.68.

²⁷⁹ Della Casa Stefano, Ventavoli Lorenzo, *Officina torinese. Una passeggiata in 100 anni di cinema*, Torino, Lindau, 2000.

al solito: la vedo come una città misteriosa, più piccola; è la Torino vera, cioè quella delle case, dei portoni che si aprono su bellissimi giardini, delle scale di marmo che conducono in appartamenti da scoprire. (...) Mi sono riappassionato a questa città e l'ho voluta riportare nel mio cinema con una nuova chiave di visione, evitando quindi la Torino ormai scontata delle sette sataniche e delle grandi piazze²⁸⁰».

Nel 2009, il regista gira e ambienta ancora a Torino *Giallo* (uscito nelle sale due anni dopo col titolo *Giallo/Argento*). La location manager del film Alessandra Curti menziona, tra i luoghi di ripresa scelti, la **Galleria San Federico**, dai cui vetri della copertura il maniaco cade a terra, ed il **Gasometro** di corso Regina Margherita. La sceneggiatura, ricorda Curti, era opera di autori statunitensi appassionati del cinema di Argento, con molti rimandi e citazioni ai suoi film precedenti. La fuga della protagonista, secondo la prima stesura, era descritta con un dettaglio tipicamente americano di location esterna, cioè le scale anti-incendio, che non fanno parte dell'ambiente urbano torinese. Ciò richiese una modifica al testo e la scelta andò proprio ai Gasometri, un impianto industriale di fine ottocento sito tra corso Regina Margherita e Lungo Dora Siena.

- 5.2.14 Approfondimento: la Mole e un museo

Merita in questa sezione del capitolo approfondire il luogo-simbolo della città, la sua Mole Antonelliana. Per due motivi cinematografici: l'uno è noto, perchè la vede ospitare dal 2000 il Museo Nazionale del Cinema. L'altro è architettonico, per la sua originalità strutturale che con i suoi 167 metri di altezza la rese a lungo l'edificio in muratura più alto d'Europa, nonchè la caratteristica di ogni panorama filmato da allora in città. Ma i riferimenti alla magia torinese non mancano, nella vicenda costruttiva del monumento.

La Mole venne edificata per volontà della comunità ebraica, che volle celebrare l'emancipazione concessa da re Carlo Alberto nel concedere libertà di culto alle religioni non cattoliche. Nasce quindi come sinagoga, ma l'architetto Alessandro Antonelli modificò il progetto in corso d'opera per elevarla d'altezza (e di spese, che indussero la sospensione dei lavori). L'architetto non poté vedere concluso il cantiere, che sarà ultimato dopo molte vicissitudini, data l'arditezza progettuale, nel 1899, quando verrà issato un angelo alato con una corona a stella massonica, abbattuto da un nubifragio nel 1904 (oggi custodito all'interno del Museo). Nel 1955 un altro nubifragio fece crollare parte della guglia, senza miracolosamente provocare feriti, cadendo in un ristretto e unico spazio libero alla base dell'edificio. Inutilizzato per molti anni, l'edificio troverà dal 2000 una nuova vita, con la attuale destinazione museale, che permette di cogliere all'interno oltre che all'esterno l'azzardo architettonico della sua vicenda realizzativa. In realtà, proprio alla Mole ma nel 1941 iniziò la storia del Museo, nelle cui sale concesse dal Municipio iniziò ad accumularsi il materiale raccolto dai FERT e nei cui scantinati venne protetto, durante la guerra. Da lì, verrà esposto nella sede di palazzo Chiabrese dal 1958 al 1983,

²⁸⁰ Lietta Tornabuoni, *Dario Argento torna all'antico*, "La Stampa", 5-1-2001, pag.21.

chiuso a seguito delle normative di sicurezza imposte dopo il disastro del Cinema Statuto e poi trasferito definitivamente nella sede attuale.

Oltre al già citato *Dopo mezzanotte*, la Mole Antonelliana è presente con un ruolo da protagonista in *Al bar dello sport* (1983, di Francesco Massaro), luogo in cui sfuggire da sguardi indiscreti. Ed in *Tutti giù per terra* (1997, di Davide Ferrario); nel torinesissimo *Ogni lasciato è perso* (2000), dove il regista e protagonista Sergio Chiambretti definisce la città “capitale della lamiera e della cioccolata”; in *La valigia di Tulse Luper* (2003, di Peter Greenaway). In *Così ridevano* (1998, di Gianni Amelio), viene scambiata, dal giovane immigrato appena arrivato dal sud, con il Duomo di Milano. Ed ancora in *The broken key*.

Per descrivere *Dopo mezzanotte*, il regista Ferrario racconta: “La storia non è motivata da un personaggio, bensì da un luogo: la Mole Antonelliana. Non so come ci pensai, fu una specie di folgorazione. Si trattava di un luogo estremamente suggestivo in sé, e poi era il Museo del Cinema. Ed era proprio lì, sotto casa²⁸¹”.

Nel film, “la metropoli torinese (...) si fa sintesi di un mondo magico e incantato che trova la sua perfetta espressione architettonica nella Mole Antonelliana, sede del Museo Nazionale del Cinema, in cui si ambienta la maggior parte della narrazione”²⁸². Ma è anche proposta come un mondo alternativo alla periferia della **Falchera**, in cui i protagonisti trovano rifugio, un mondo salvifico fatto di pellicole del cinema muto.

La Mole Antonelliana appare in tantissime altre pellicole, perchè contenuta nel tipico panorama che, dal muto ad oggi, viene filmato dallo spiazzo del Monte dei Cappuccini. E’ quel panorama-cartolina tipico di Torino, utilizzato per vedere la città dall’alto, come si è sempre fatto per mostrare ogni città nella vedutistica “a volo d’uccello”, fin dall’epoca medioevale e rinascimentale, ancor prima di avere i mezzi tecnici di ripresa necessari, fotografici o cinematografici: prefigurazioni di un occhio-aereo non ancora inventato. E’ un modo di leggere la città identificandone alcune costanti invariate (come la Mole appunto), per riconoscere un profilo caratteristico, uno sky-line: i monumenti più noti, i fiumi, le arterie principali. Ma è interessante constatare come negli anni e nei generi più lontani, un panorama con la Mole, prima o dopo, viene inserito nel montaggio di moltissime pellicole e sempre dallo stesso punto di vista (facilmente accessibile) come pausa, stacco tra ambienti narrativi, iniziale introduzione al film o momento dedicato alla descrizione della città, tra tetti e piazze del centro. Secondo Gianni Canova, la veduta dall’alto della città è la più frequente e diffusa “clausola retorica ricorsiva” dello sguardo del cinema sullo spazio urbano; forse perché “il cinema è nato negli stessi anni dell’aereo, condividendone l’ambizione di osservare la città dall’alto per dominarla meglio²⁸³”, illudendosi di dominare la morfologia e la topografia dell’urbano.

²⁸¹ Davide Ferrario, *Il cinema è un’invenzione senza futuro*, Moncalieri, Voir Trade, 2005.

²⁸² Christian Uva, in: “Quaderni del CSCI - Rivista annuale del cinema italiano” n. 6, 2010.

²⁸³ Gianni Canova, “Lo sguardo sulla città”, in: Marisa Galbiati, *Proiezioni urbane. La realtà dell’immaginario*, Milano, Tranchida, 1989, pag.78.

- 5.2.15 Torino alienante: i non-luoghi

Torino riempie di sé le inquadrature con la propria presenza, ma appare in alcuni film, soprattutto di recente realizzazione, irriconoscibile, fisicamente assente o invisibile: essa sembra manifestarsi nelle sue potenzialità figurative in quanto non-luogo, luogo della mente, dell'interiorità.

Le architetture riprese in questi film sono spesso quelle che appaiono disarmoniche o malfatte, di estetica fatiscente o perchè opere catalogate come minori nell'architettura (come sopraelevate, snodi autostradali, rovine industriali di un presente passato in fretta) o spazi e porzioni di territorio abbandonati e in disuso, che hanno perduto la loro originaria funzione e sono in attesa di un nuovo utilizzo e di una nuova identità. Queste aree sono "vuoti urbani", che contribuiscono a creare senso di insicurezza e decadimento; sono non-luoghi perchè non si tratta spesso di ambiti spaziali precisi, delimitati fisicamente, ma aperti. Tali ambientazioni sembrano essere diventate uno dei caratteri che più spesso si incontrano nel racconto filmico del territorio del nord italiano; una specificità del nostro cinema, come evidenziato da Sandro Bernardi, non solo come iconografia ma anche come problema estetico, culturale, antropologico²⁸⁴. Oggi si aggiungono i villini monofamiliari, i multiplex, i capannoni che hanno colonizzato la campagna della cintura torinese e di ogni conurbazione padana, a generare una architettura del commercio, del vivere e del lavorare senza identità, sempre uguale in ogni luogo, priva di anima.

Alcuni antecedenti poco noti erano accaduti già negli anni passati; da menzionare in particolar modo il film *La città dell'ultima paura* (1975) di Carlo Ausino²⁸⁵. Nel film di Ausino si immagina una Torino spopolata dall'esplosione di un ordigno che lascia intatti gli edifici ma uccide le persone. Le riprese apocalittiche vennero effettuate in una via Roma spettralmente deserta, all'alba di una domenica mattina, con una ambientazione che forse potrà aver richiamato quadri di De Chirico, grazie al razionalismo anni trenta degli edifici. Ma il film è perduto e possiamo solo immaginare un ambiente asettico, pieno di luce, un "qui-o-altrove" che tenta una nuova visione di ambienti del centro storico torinese.

Sono presenti non-luoghi emblematici come le periferie torinesi ed il Salone del Libro nella ex fabbrica per eccellenza, il **Lingotto**, anche in *Tutti giù per terra* (1997) di Davide Ferrario. Nel film, il paesaggio urbano appare frammentato con il centro e la periferia che si mescolano, come anche monumenti storici e case popolari, fabbrica e università, configurando un territorio inospitale, in contrasto con una campagna in cui trovare rifugio dal malessere.

In anni molto più recenti baraccopoli e quartieri dormitorio, o luoghi di marginalità e vite estreme, che non si vogliono considerare parti della città, bensì da relegare e isolare, sono le ambientazioni di *Sette opere di misericordia* (2011) e *Le ultime cose* (2016).

Nel primo, dei fratelli De Serio, si ambienta la narrazione nel Platz, una delle **baraccopoli** più grandi d'Europa che sorgeva sugli argini della Stura. Un piccolo insediamento cresciuto fino a divenire una

²⁸⁴ Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002, pag.34.

²⁸⁵ Film andato perduto, secondo lo stesso regista, come riportato in: Andrea Valentini, *Torino scena del crimine*, Torino, Yume, 2019.

città nella città; sconosciuto ancora oggi a molti, perchè invisibile a chi non volle vederlo. Secondo gli autori, “la periferia dell’anima oltre che della città, si fa luogo antropologico di confine. Luogo senza identità ma attraversato da tante identità in viaggio, di cui abbiamo sempre cercato di raccontare le storie”²⁸⁶. La protagonista, che si aggira per una città che le è gabbia da cui voler fuggire, vive in ambienti dove qualsiasi forma di bellezza sembra esclusa ed anche i colori non appaiono, filmati con un rigore stilistico che amplifica la solitudine e il silenzio di certe zone della città che più che nei suoi margini, sembrano non esistere del tutto entro la definizione stessa di Torino.

Le ultime cose (2016) di Irene Dionisio, è un esempio di film in cui un luogo è “attore di pietra” vero e proprio: il **Banco dei Pegni** torinese, nella storica sede di via Botero 9, in cui si dipanano le vicende di chi ha vergogna della sua povertà, di chi in difficoltà impegna i propri averi, in attesa del riscatto, metaforico per sé e reale del bene impegnato. Il luogo è centrale e storico, ma per certi versi un non-luogo perchè invisibile, se non agli occhi di chi ne ha fatto uso e in fasi della propria quotidianità da non voler rivivere.

Solo pochi mesi prima della stesura di questa tesi, un film come *L’uomo sulla strada* (2022) di Gianluca Mangiasciutti, fa scrivere al giornalista Fabrizio Accatino: “Sul grande schermo il baricentro della città sembra essersi spostato: non più solo le architetture auliche, i monumenti, i parchi, il fiume, ma anche i non-luoghi meno conosciuti. Ambienti anonimi, difficili da identificare, con atmosfere da cinema indipendente americano o nord-europeo. Era già successo con *Amanda* (2022), di Carolina Cavalli”²⁸⁷. Sono set che supportano lo sradicamento del personaggio, l’ipocrisia della società contemporanea; il riferimento a certe ambientazioni del Midwest statunitense è confermato anche dalla location manager del set di *Amanda*, Alessandra Curti (vedi la sua intervista nell’Allegato 2). E nello stesso film, un rave party è girato in un ex-capannone industriale ora denominato “MRF”, una vasta area appartenuta alla Fiat ora in disuso e in attesa di riqualificazione, nel quartiere di Mirafiori.

Il concetto di luogo “vuoto”, nella nostra cultura è implicitamente associato a stati sfavorevoli o situazioni avverse, come anche gli usi della lingua sembrano confermare (con frasi come “ho la testa vuota” e “mi sento svuotato”, ad esempio). In *Capire lo spazio architettonico*, l’autore Cesare De Sessa descrive come questo aspetto sia indicativo “sulle abitudini logocentriche del sapere occidentale, da sempre avvezzo a tracciare griglie e schemi entro cui ordinare le proprie cognizioni”²⁸⁸. Ma per altre culture orientali, il vuoto è considerato fattore qualificante. Secondo Roland Barthes²⁸⁹, citato nello stesso testo, tutte le città occidentali sono concentriche ed ogni centro è sede della verità, luogo in cui si concentrano i valori della civiltà ed è quindi sempre pieno (di chiese, uffici, banche, magazzini etc.). Ma in una città come Tokyo, il centro è vuoto, interdetto e indifferente. E’ facile comprendere come, nella nostra cultura, il vuoto divenga luogo rifiutato, perchè privo di norme, in una dimensione di colpa e paura; è il fuori, rispetto ad un dentro dai confini noti e determinati. Sarà sufficiente riempire il vuoto, per esorcizzare la paura che genera.

²⁸⁶ Testo tratto dalla brochure di presentazione del film al festival di Locarno, 2011.

²⁸⁷ Fabrizio Accatino, articolo in: “La Stampa”, 7-12-2022, pag.54.

²⁸⁸ Cesare De Sessa, *Capire lo spazio architettonico*, Roma, Officina edizioni, 1990, pag.177.

²⁸⁹ Roland Barthes, *L’impero dei segni*, Torino, Einaudi, 1984.

Queste considerazioni appaiono utili per leggere la urbanità vissuta come assenza nel film, come luogo infestato da cui isolarsi, come apocalisse, in *Buio (2019)* di Emanuela Rossi, evocata da continui rimandi ad una sua presenza passata da cui si è stati esclusi (gli abiti fuori moda, le vecchie trasmissioni tv, le abitudini con cui si vive all'interno di una casa-prigione) ed in cui non si riesce più a trovare una identità. Molto rappresentativa è l'ambientazione all'interno di uno shopping mall, luogo attrattivo e deputato al consumo, dove perdere la nozione di spazio e tempo, qui rappresentato come privo di una identità precisa, spazio vuoto di transito tra altri edifici pur se dal design sofisticato, in cui il tentativo di contatto col reale, di luogo di incontro tra giovani, non trova compimento per la giovane protagonista. Certo cinema ci racconta quindi di uno spaesamento, secondo Simone Arcagni, che inizia con l'impossibilità di radicarsi ai luoghi che hanno perso il significato e in cui decade lo spazio sociale; in periferie dormitorio e prive di centro, o centri in cui passare come un turista²⁹⁰.

Tra i luoghi privi di anima perchè privi di scopo è forse possibile annoverare il capannone industriale abbandonato in cui è incentrata buona parte della vicenda narrata in *Sangue, la morte non esiste (2006)* di Libero De Rienzo. Ex edifici industriali sono stati oggetto nelle città di occupazioni, rave party clandestini, ritrovi artistici. E nel film di De Rienzo è il non-luogo ai margini urbani di giovani ai margini della società, in cui rivivono come un déjà-vu la violenza di cui, alcuni anni prima, giovani come loro furono oggetto durante i Fatti del G8 di Genova.

- 5.2.16 Torino delle emozioni

Seppur marginalmente e con alcune fasi storiche in cui è scomparso dalla cinematografia torinese, il genere romantico, in cui prevalgono nelle vicende emozioni e sentimenti, ha trovato spazio a Torino ed è interessante definire alcuni esempi, per analizzare le motivazioni che hanno determinato la scelta dei luoghi torinesi in cui sono stati ambientati.

Significativo esempio di un periodo cinematografico di film dai buoni sentimenti, ritraente le aspirazioni del proletariato e della piccola borghesia degli anni trenta è *Contessa di Parma (1937)* di Alessandro Blasetti. L'ambientazione torinese ha un alto valore documentaristico, perchè si filmano, tra gli altri, spazi che non esistono più e che definivano all'epoca la classe e il censo sociale come l'ippodromo, i viali da poco realizzati, il nuovo stadio comunale e simboli "mito" dell'urbanità, come l'automobile. L'auto è un "poter fare", poter essere, quindi è produttore di eventi per antonomasia: partecipare alla mondanità, appartarsi nel parco cittadino per un lieto epilogo, dimostrare il proprio rango²⁹¹.

²⁹⁰ Cfr. Simone Arcagni, *Non-luoghi*, in: "Quaderni del CSCI - Rivista annuale del cinema italiano", n.6, 2010, pag.149.

²⁹¹ E' da ricordare che le scenografie del film vennero curate dal pittore Enrico Paulucci, del gruppo dei Sei di Torino, il quale disegnò anche i cartelli dei titoli di testa, ove gli edifici cittadini diventano puri segni grafici, mentre i nomi del cast tecnico ed artistico si trasformano in pubblicità luminose: rappresentazione particolarmente originale della città moderna. Il fondino dei titoli è probabilmente un bozzetto per la Torre Littoria, ultimata nel 1934 (cfr. per questo: Stefano Della Casa, Lorenzo Ventavoli, *Officina torinese. Una passeggiata in 100 anni di cinema*, Torino, Lindau, 2000, pag.52).

Altro film-icona della cinematografia di quegli anni è *Addio giovinezza!* (1940) di Ferdinando Maria Poggioli. Nel film appaiono molte immagini di una Torino rimasta intatta rispetto al periodo in cui è ambientata la commedia, il 1910: il parco del Valentino, **l'Università in via Po**, i portici, i caffè; è una immagine torinese edulcorata tra feste di matricole e sartine, romantica vicenda di un'epoca felice, di un mondo forse nostalgicamente ricordato da quei torinesi che, narra il regista, assisterono alle riprese diligentemente²⁹².

Per interi decenni e con poche eccezioni, Torino non viene scelta per ambientare storie d'amore, come se calasse un ruolo che non prevede questa interpretazione per la città.

Negli anni duemila, due pellicole della regista Valeria Bruni Tedeschi tratteggiano ricordi ed emozioni della sua vita, legati alla infanzia nella città natale. In *E' più facile per un cammello...* (2004) la nostalgia del passato espressa attraverso la rievocazione di suoi ricordi infantili ha reso necessario che venissero ambientati ed anche girati nella natia Torino, scoprendo i suoi complicati rapporti affettivi, le peripezie sentimentali, le angosce. Sempre con la sua città lì fuori, che interpreta sé stessa coi suoni, la gente, le immagini familiari di un luogo da cui si è trasferita non per scelta, in anni in cui vivere a Torino poteva anche essere, per i ceti sociali più abbienti, rischioso. In *Un castello in Italia* (2013), si tratteggia la storia familiare ed insieme la decadenza della borghesia industriale, nella vicenda della vendita del castello di famiglia, alle porte di Torino. Anche *Fai bei sogni* (2016) di Marco Bellocchio è un lungo flash back nella memoria d'infanzia del protagonista, un racconto cupo e severo di una società dedita al lavoro che vive i drammi esistenziali nel chiuso degli alloggi, ma in cui le ricostruzioni di un'epoca passata permettono anche di comprendere la Torino di allora, con la celebrazione di miti che per molti torinesi sono vivi ancora oggi, come quello del ricordo della tragedia di Superga, chiave di lettura del legame del protagonista col padre, o la partita della propria squadra allo Stadio Olimpico, condivisa col genitore (cfr. la descrizione della location manager del film Alessandra Curti, Allegato 2).

Mimmo Calopresti, pur non ambientando principalmente a Torino *La felicità non costa niente* (2003), è nella sua città che ricerca nostalgicamente quella pace che a Roma, in cui vive il protagonista, pare avere irrimediabilmente perduto. La città della sua giovinezza sembra essere un nido in cui rifugiarsi e ritrovare i suoi genitori, un nascondiglio nel quale escludersi da una realtà che non riesce a gestire.

Alcuni anni dopo, vengono realizzati una serie di film in cui Torino appare in una veste del tutto inedita: turistica, dalla fotografia delle riprese satura di colori e solare, nei suoi scorci migliori del centro e delle nuove riconversioni industriali in spazi d'incontro, ove ambientare vicende leggere, che sembrano voler dimenticare i ruoli fino ad allora assunti dalla metropoli, per assumerne di inediti.

In *Anche se è amore non si vede* (2011), di Salvatore Ficarra e Valentino Picone, i due protagonisti sono guide turistiche che trasportano turisti su un bus a due piani tra gli edifici storici del centro e la fidanzata di uno di loro è una hostess, a testimoniare una nuova valenza turistica che la città aveva iniziato ad assumere dopo le Olimpiadi di Torino 2006.

²⁹² Ferdinando Maria Poggioli in "Film", intervista di Vittorio Clavino, citata in: Stefano Della Cas, Lorenzo Ventavoli, *Officina torinese. Una passeggiata in 100 anni di cinema*, Torino, Lindau, 2000.

La luna su Torino (2013) di Davide Ferrario è una lunga dedica ad una città, a cui l'autore sembra voler offrire una veste facile e serena, in cui le vite dei giovani protagonisti possono scorrere senza nessun travaglio esistenziale, in bilico tra il Polo Nord e l'equatore (ma senza rendersi conto di vivere in un luogo così particolare), in bilico come le vicende narrate, che rimbalzano ogni giorno sulla linea di confine tra una maturità ed una esistenza giovanile priva di responsabilità. E' una visione nostalgica e quasi di déjà-vù, che in alcune riprese sembra rimandare a Parigi, a cui di notte e in lontananza dal fiume, anche la Mole Antonelliana sembra assomigliare, in una ripresa del film.

Dalla seconda decade del duemila, si realizzano diversi film basati sulle vicende sentimentali di giovani adolescenti, come *Bianca come il latte, rossa come il sangue* (2013) di Giacomo Campiotti, *Bene ma non benissimo*, la trilogia iniziata con *Sul più bello* (2020) di Alice Filippi e *Dolcissime* (2021) di Francesco Ghiaccio. O commedie sulle vicende amorose di coppie non più adolescenti: *Ci vuole un gran fisico* (2013), *Non c'è due senza te* (2015), *La verità, vi spiego, sull'amore* (2017), *Nessuno come noi* (2018). Le ambientazioni sono spesso nel centro storico e nei luoghi canonici di ripresa, i set cioè che più spesso nella storia del cinema torinese sono stati utilizzati: il parco del Valentino coi lungo Po, le piazze auliche e i portici del centro. Quello che cambia in modo radicale sono però le vicende a cui quei luoghi fanno da cornice. E con questo, cambia la percezione della città, che finalmente diviene set di commedie, anche comiche, che è poi uno dei generi più tipici del cinema italiano. Era come se a Torino fino ad allora non si potesse ridere, o amare con speranza di un lieto fine. Alcuni problemi e visioni dell'esistenza non sono stati dimenticati, ma hanno permesso di venire a volte messi da parte, concedendo ai set di fare da scenario a nuove ambientazioni. Anche in *Se mi vuoi bene* (2019) di Fausto Brizzi, appare Torino con i suoi caffè, i portici, la sua anima gentile, dove la storia scorre senza inciampi, in una carrellata di situazioni tragicomiche che sembrano finalmente iniziare a tratteggiare una visione realistica del vivere in una città che non è solo lavoro, immigrazione, fabbrica e tensioni, ma anche, semplicemente, una metropoli dove può essere piacevole vivere.

- 6 Approfondimento: la Torino che sarà. Tra Impostor cities cinematografiche e Frankenstein cities urbanistiche .

- 6.1 Introduzione

In questo capitolo conclusivo si vuole individuare un tema di approfondimento che ha la percezione della città nel suo insieme come argomento, ma che esamina una specifica tipologia di rappresentazione urbana, ravvisabile in alcuni prodotti filmici più recenti, che nega la individuazione precisa di Torino, sostituendola con una visione “fake”, cioè sostituta, falsa, propria di una cosiddetta “città generica” e confrontando questa visione con analoghe “false” rappresentazioni della città apparse in anni precedenti, con motivi a mio parere diversi.

Non più pure ragioni commerciali e produttive che spingevano i siti di location verso altre città (cfr. ad esempio il rapporto tra Studi FERT e Roma, nel capitolo 4.2) o la mancanza di una narrazione filmica radicata in un luogo preciso (per cui il film in oggetto poteva essere rappresentato anche altrove, senza perdere le sue caratteristiche e valenze narrative); ma una visione di città “diffusa”, irricognoscibile perchè potenzialmente qui o altrove nel mondo occidentale, parte di una città in realtà (filmicamente parlando) composta da luoghi diversi e privi di un *genius loci*, con analogie a quanto teorizzato recentemente in campo urbanistico per la cosiddetta “Frankenstein city”²⁹³.

O, in un altro caso analogo, volutamente scambiate per una immaginifica e unica città italiana, composta però da luoghi di diverse città del Bel Paese, con un effetto “cartolina” volto a sfruttare il nostro intero patrimonio nazionale con un obiettivo commerciale, fenomeno tipicamente accaduto in anni recenti in un paio di produzioni cinematografiche indiane, dove piazze di Torino sono state editate insieme a palazzi umbri o toscani ed altre città e laghi del nord, a creare una unica “città-Italia” funzionale a trasmettere il fascino e le bellezze architettoniche della nostra nazione, esotiche e attrattive per chi vive al di là del globo, ma senza la necessità di descrivere carattere e identità dei singoli luoghi.

In *Playtime*, di Jacques Tati (1967), appare una sequenza molto interessante rispetto a questo tema, in cui, a ogni oscillazione di una porta basculante, il nome di una diversa metropoli compare su un poster appeso alla parete. In esso, ogni città è rappresentata da un identico blocco abitativo a torre, quale ironico indizio del conformismo architettonico dell’International Style di quegli anni.

E’ questo un esempio adeguato a definire aspetti approfonditi nei capitoli precedenti, per cui si può constatare che anche grazie al cinema, la città sia “ovunque e da nessuna parte”.

Il cinema ha fatto diventare cittadini tutti, perché oltre a diffondere immagini della città, ne ha trasmesso lo stile di vita. Marco Bertozzi nel 1992²⁹⁴ definisce un atto d’accusa spietato e involontario

²⁹³ Cfr. Cugurullo Federico, Frankenstein cities: (de)composed urbanism and experimental eco-cities, in: James Evans, Andrew Karvonen and Rob Raven, *The Experimental City*, London, Routledge, 2018.

²⁹⁴ Marco Bertozzi, Il fascino discreto del film, in: Marco Bertozzi, *Cinema e città*, Quaderni della Cineteca del Comune di Rimini, Rimini, Stamperia del Comune, 1992.

che giunge dal cinema “nei confronti dell’idea semplice e tremenda del controllo totale sulla città”. Riconosce cioè come l’esperienza cinematografica consenta mentalmente di “abitare tutti la stessa polis, secondo il mito perseguito dall’ingenuità del moderno: il predominio della funzione, in un rapporto con lo spazio del mondo ben più virtuale di noti esempi di futuribili città cinematografiche”. Anche Davide Ferrario, nel 1990 ed a proposito di una analisi cinematografica di identità della vicina Milano, scriveva: “Da un punto di vista di immagine mi sembra che la Milano contemporanea tenda sempre ad assomigliare a qualcos’altro (l’America, principalmente) o al suo rovescio speculare: nessun posto.”²⁹⁵

In questo caso, sembra che il cinema precorra la critica urbanistica della città, evidenziando con alcuni film un aspetto percettivo che è ormai diffuso nelle nostre menti, ma di cui forse non sono stati ancora sufficientemente studiati gli effetti sociologici di lunga durata.

- 6.2 Esempi torinesi di fake-city

In alcune fasi della cinematografia torinese, la città è apparsa un altrove. Non è un fenomeno recente: quello che cambia sono le motivazioni che rendono più utile mascherare Torino e trasformarla o in un’altra definita città o, più spesso, in una città indefinita. Analizzo di seguito gli esempi più evidenti.

- Già nel cinema muto, secondo Franco Prono e come abbiamo ricordato nei capitoli precedenti, si evitava di mostrare indizi espliciti delle location, in quanto spesso la finzione della messa in scena imponeva che la vicenda rappresentata si svolgesse in una città indefinita, oppure all’estero, in paesi esotici, o per lo più a Parigi. Pertanto gli spazi in cui gli spettatori torinesi si muovevano quotidianamente diventavano sullo schermo i luoghi che, secondo l’immaginario collettivo del tempo, caratterizzavano ad esempio la *Ville Lumière*.

Era semplice a quell’epoca rendere Torino difficilmente riconoscibile nelle inquadrature dei film muti, perchè essa possiede pochi elementi architettonici e paesaggistici tali da renderla unica e inconfondibile, ma al contrario offre la possibilità di essere utilizzata come scenografia adattabile alle esigenze di quasi ogni sceneggiatura. Torino si propone come città-personaggio capace di interpretare più ruoli, e questa caratteristica accompagnerà l’intera sua cinematografia.

- In un periodo cinematografico successivo e complesso, quello legato alle produzioni realizzate negli studi FERT, Torino viene ad essere solo in parte sede unica di location di una pellicola, poichè per motivi economici e produttivi la macchina cinematografica italiana era ormai stata concentrata a Roma e quindi almeno una parte della realizzazione avveniva nella capitale. E’ utile ricordare questo periodo, dove non è raro riconoscere in immagini realizzate in esterni dello stesso film, alberi non tipici delle zone alpine e nordiche, smascherando così un incerto tentativo di mixaggio tra ambientazioni di paesaggi differenti. “Inanellamenti” di esterni di città differenti torneranno, nei film girati anche a Torino, in epoche successive ed in particolar modo negli anni duemila. Tra i motivi: il vantaggio economico offerto da finanziamenti sul territorio, la localizzazione e disponibilità di troupes e attori,

²⁹⁵ Davide Ferrario, *Turisti per caso*, in: “Cineforum”, Speciale Il paesaggio italiano, n.296, 1990, pag.53.

l'impossibilità per la produzione di avere a disposizione il sito prescelto o la sua indefinitezza in sceneggiatura (ad esempio una "generica città del nord italia" in cui ambientare la narrazione).

- Il lavoro di Dario Argento ha uno stile proprio in cui è evidente la fascinazione per la città, nei film della prima parte della sua carriera (con particolare riferimento alla trilogia filmata a Torino, anche se la città è comparsa con costanza nella filmografia di Argento dal 1971 fino al 2009). In questi film però, esterni di diverse città vengono utilizzati nella stessa pellicola, contribuendo in questo modo ad un senso di straniamento e inquietudine che è funzionale alla narrazione. "Argento costruisce una specie di paesaggio urbano onirico, con strade di Torino che danno su piazze di Bologna e altri effetti stranianti"²⁹⁶. Il regista definisce Torino "una città bellissima e interessantissima, per me è come Cinecittà con scenografie già costruite"²⁹⁷. "Negli esterni sarebbe irrilevante riconoscere un po' Torino, un po' Milano, un po' Spoleto: in realtà non siamo in nessun luogo ma in un campo astratto di sofisticate combinazioni"²⁹⁸. In effetti di Torino si riconoscono alcuni scorci, ma evidentemente Argento cerca nei suoi film, assemblando spazi presi da diverse località, di comporre la sua città ideale, la città di sogno che egli ha creato con la sua fantasia. Nessuno di questi luoghi viene riportato con spirito documentario, ma è reinventato in modo visionario, in modo tale da far vedere di più di quello che la realtà oggettiva sembra offrire alla percezione. Come nel film *Profondo Rosso*, il più debitore nei confronti dell'architettura torinese, è un modo di approfondire, intensificare la percezione, reinventarla in modo visionario.

- Nel 1974 *Ciak si muore*, di Carlo Ausino, forse il primo thriller girato interamente a Torino, oltre che probabilmente l'ultimo film girato agli stabilimenti FERT, venne realizzato per l'intera sua durata "eludendo" la città, mascherandola cioè con nomi dei personaggi stranieri e targhe e scritte delle automobili cammuffate; probabilmente l'unico intento era economico, con l'obiettivo di facilitare la vendita distributiva all'estero²⁹⁹. Un ulteriore esempio di come non sempre l'identificazione del luogo sia un aspetto rilevante nel racconto filmico, il quale può essere ricercato non per fini estetici o artistici ma puramente commerciali.

- 6.3 Impostor e fake-cities cinematografiche

Alla Biennale di Architettura a Venezia del 2021, il Padiglione Canada³⁰⁰ ha esposto la ricerca dei curatori ed espositori David Theodore e TBA (Thomas Balaban Architect), incentrata su come le città canadesi si sostituiscono ad altri luoghi sullo schermo.

²⁹⁶ Stefano Della Casa, *Miracolo a Torino*, Torino, La Stampa, 2003.

²⁹⁷ Dario Argento, "Mondo Nuovo 18-24 ft/s" n. 2, 2006.

²⁹⁸ Leo Pestelli, in: "La Stampa", 23-1-1972.

²⁹⁹ Il film viene definito perduto da Andrea Valentini in *Torino scena del crimine*, Torino, Yume, 2019, pag.60 : "Oggi è da considerarsi disperso e neppure il regista ne possiede una copia". Carlo Ausino muore nel novembre del 2020.

³⁰⁰ Nell'intervento di allestimento progettato dallo studio di Montréal TBA, uno schermo verde è stato avvolto attorno all'edificio del padiglione canadese, simulando le condizioni in cui le scene dei film vengono create digitalmente sullo schermo. L'architettura del padiglione della Biennale mira a discutere dell'autenticità architettonica e di come le città canadesi spesso si atteggiavano a doppi cinematografici. Impostor Cities è stato anche un intervento digitalmente interattivo, è stato sviluppato un filtro Instagram, in modo che le persone potessero vedere edifici dal Canada inseriti digitalmente al posto del Padiglione, attraverso le telecamere dei loro

Il titolo del progetto era "Impostor Cities", traducibile come "inganni urbani". I curatori si sono chiesti perché i luoghi canadesi fanno tanto spesso da controfigura ad altri luoghi nei film: ad esempio Toronto fa la parte di Tokyo, o Vancouver e Montréal divengono Mosca, Parigi e New York.

Il tema della Biennale del 2021 era "Come vivremo insieme?"; Impostor Cities ha offerto questa risposta: "Il mondo in cui viviamo insieme è la città generica globale che sperimentiamo insieme sullo schermo"³⁰¹. È un'affermazione provocatoria e importante per l'architettura. Come sottolinea l'attrice e regista Sook Yin Lee, nella sua intervista presente sul sito web³⁰² del Padiglione: "Agli architetti piace pensare che gli edifici siano altamente specifici per il loro sito e il loro utilizzo. Ma non è vero".

In *Le città invisibili*, il Marco Polo raccontato da Italo Calvino pronuncia una interessante affermazione: "Viaggiando ci s'accorge che le differenze si perdono: ogni città va somigliando a tutte le città, i luoghi si scambiano forma ordine distanze, un pulviscolo informe invade i continenti"³⁰³. Considerando il testo di Calvino come una sorta di manuale d'uso per la comprensione dello spazio urbano, e che già per l'autore poteva apparire una tale considerazione degna di menzione e constatabile negli anni ottanta, è da ammettere che il lavoro degli architetti spesso prevede (e da tempo) l'assemblaggio di componenti standard, seguendo codici e metodologie globalizzate. Stiamo davvero creando spazi falsi e generici che potrebbero benissimo essere da qualche altra parte nel mondo? L'artista e scrittore Douglas Coupland offre, nello stesso sito web, una risposta: "In Canada, si potrebbe quasi dire che la misura del successo di qualsiasi opera di architettura è quanto i film vogliono farla assomigliare agli Stati Uniti". La produzione cinematografica canadese è stata infatti definita come "Hollywood Nord", secondo un articolo di Daniela Sanzone del 2013³⁰⁴.

Può essere utile chiedersi quali conseguenze possa determinare questo "inganno". Il regista canadese Luc Bourdon sottolinea la forte criticità insita nel cinema di questo tipo: "Come possiamo avere una identità forte, quando guardiamo sempre l'identità di un altro come se fosse la nostra?". È utile ricordare come, secondo Peter Howell, il Canada sia un paese bilingue, geograficamente molto esteso e con un problema identitario, che si riflette anche sul suo cinema, soprattutto anglofono³⁰⁵. La direttrice artistica del film *X-Men*, Tamara Deverall, racconta come i vicoli di Toronto, interpretando il ruolo delle strade secondarie di New York, abbiano distorto il modo in cui il mondo vede Manhattan,

cellulari. A corredo del progetto, un sito web ha raccolto interviste a trenta registi, scrittori, produttori, studiosi e critici canadesi, che offrono un'analisi critica del contributo dell'architettura alla creazione di miti globali condivisi dai film (consultabile in: <https://impostorcities.com/>).

³⁰¹ Consultabile in: <https://www.theglobeandmail.com/arts/art-and-architecture/article-what-does-it-mean-that-canadas-cities-or-pieces-of-them-at-least-seem/>

³⁰² Consultabile in: <https://www.labiennale.org/it/architettura/2021/canada>.

³⁰³ Calvino Italo, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972. In questa frase (secondo Costanza Geddes Da Filicaia, op.cit., nota 18), sembra di intravedere il profetico timore di un appiattimento delle differenze culturali e geografiche indotto dalla globalizzazione, come suo effetto negativo ed a partire proprio dagli anni ottanta, pochi anni dopo la pubblicazione del romanzo.

³⁰⁴ Daniela Sanzone, *Fare un film in Canada? E' come scalare l'Everest*, in: "8 1/2", n.10, 2013, pag.66.

³⁰⁵ Cfr. Peter Howell, *Un paese diviso in due alla ricerca dell'identità*, in: "8 1/2", n.10, 2013, pag.70. Nello stesso articolo si legge: "I cineasti americani arrivano in massa in Canada per sfruttarne i benefici fiscali, una forza lavoro locale qualificata anche per il fatto che città quali Toronto, Montreal e Vancouver possano facilmente somigliare a location americane come New York, Chicago e Detroit. I canadesi non sono però felici di essere considerati interscambiabili con gli americani, i quali spesso trattano i loro vicini del Nord come fratelli minori".

che in realtà non è una città di vicoli. In effetti, il regista e scrittore Marcel Jean descrive il film come "un très beau mensonge" : una bellissima bugia.

Queste interpretazioni contraddittorie dell'inganno e dell'autenticità suggeriscono un terreno comune tra cinema e architettura. Come ha sintetizzato David Theodore, uno dei poteri dell'architettura (non solo del cinema quindi) è la sua capacità di finzione. L'architettura in cui viviamo partecipa anche alla narrazione e alla creazione di mondi fantasiosi. Si sta usando quindi un mondo immaginario per parlare di un'altra storia immaginaria. Sullo schermo, le città canadesi possono sempre trasformarsi in un altro posto: Boston, Montreal o Parigi. "Spesso pensiamo che l'architettura sia plasmata dal clima, dalla cultura o dalla conoscenza locale. È scioccante che questi edifici possano sembrare così facilmente da qualche altra parte"(articolo cit., nota 301).

David Theodore suggerisce, tra i motivi, l'elevata competenza dell'industria cinematografica canadese e gli incentivi fiscali rilevanti. Ma c'è anche una qualità generica e predisponente negli edifici canadesi, perchè la cultura che li ha creati esiste anche in altri luoghi nel mondo. Ad esempio il modernismo di Robson Square (1983) a Vancouver sembra, almeno vagamente, simile ad edifici dell'Europa orientale e dell'Africa occidentale; ed il neoclassicismo canadese della metà del XIX secolo non è molto diverso da quello del New England statunitense. In questo senso l'analisi proposta nel Padiglione canadese pone una domanda che trascende la disciplina architettonica: in che modo gli edifici creano un significato culturale urbano? E cosa rende l'architettura del Canada specificatamente canadese?. Evan Webber, art director, sottolinea nella sua intervista per il sito web del Padiglione che il valore dell'architettura è il grande potere di mutare e rafforzare la sua idea su di te, senza che tu ne sia davvero consapevole. Quindi i registi, come sviluppato nei capitoli precedenti, possono a volte essere vittime dell'architettura, anche se la usano per i loro film.

Impostor Cities presenta un fenomeno emergente ma già presente e incoraggia a considerarlo e analizzarlo, non solo mentre guardiamo queste immagini mutevoli al cinema, ma mentre consideriamo il futuro delle nostre città.

Attraverso il cinema, i mondi vengono creati, trasformati, sviluppati nel tempo e persino vissuti. L'esperienza e l'immaginazione che consentono agli spettatori di farlo sono illimitate. È una fantasia che prende vita, anche se il film rappresenta un dramma reale del vissuto, anche se l'ambientazione è nella città in cui si è cresciuti. Attraverso la persuasione visiva del regista, riviviamo in queste città, ancora una volta. Oltre ad abitare fisicamente uno spazio, una città, nel nostro esistere siamo capaci di abitare simultaneamente luoghi che forse non abbiamo mai visitato fisicamente. Tuttavia, non si tratta della magia dei film e del loro impatto sugli spettatori. Si tratta di quel personaggio pressochè muto sullo sfondo, che recita quanto qualsiasi attore che pronuncia i dialoghi del film: le nostre città. Riguarda la loro identità e l'identità dei suoi residenti; una identità architettonica, culturale, sociale e persino politica, che può essere falsata, come nelle Impostor cities cinematografiche.

Alla luce del percorso di ricerca presentato fino ad ora e grazie alle analisi proposte dai curatori del Padiglione visitato nel 2021, viene da chiedersi se l'architettura e la città in cui viviamo è la stessa

generica che viviamo insieme sullo schermo e se anche Torino ha avuto negli ultimi anni un analogo uso (o abuso) dei suoi spazi perpetrato in alcuni casi dal cinema.

- 6.4 Città Generica e urbanistica decomposta

Confermando l'ipotesi di una globalizzazione dell'architettura, Impostor Cities parla di una città globale, quella in cui forse non viviamo ancora fisicamente, ma che esiste nello spazio mentale di quasi ogni cittadino nel mondo, incisa su di noi attraverso molteplici impressioni di un'architettura quasi omogenea, vista al cinema ed anche fruita attraverso altre forme video, come i videoclip e gli spot pubblicitari.

Nel 1932 Frank Lloyd Wright scriveva: "La città del futuro sarà dappertutto e in nessun luogo e sarà talmente diversa dalla città del passato e da qualsiasi città odierna che probabilmente non saremo affatto in grado di riconoscerla in quanto città"³⁰⁶.

La tesi è che la complessità delle città è diventata oggi illeggibile e quindi tende a renderla anonima. Non è tanto la complessità delle dimensioni fisiche e della popolazione che la vive, ma piuttosto la complessità dei cambiamenti storici e culturali. Gli eventi si muovono troppo velocemente perché l'esperienza umana possa tenere il passo con loro. Ci troviamo di fronte ad una "città infinita", in una condizione definita già di post-metropoli, o del post-urbano, sempre più pervasiva rispetto ai riti della vita quotidiana³⁰⁷. E tanto più oggi la città è complessa, più diventa una città anonima perchè non leggibile, senza qualità riconoscibili. Diventa quella che Rem Koolhaas chiama la "Città Generica". Per Koolhaas la Città Generica è ciò che rimane di quel che la città era una volta, è "la post-città in corso di allestimento sul sito della ex-città"³⁰⁸.

E' un luogo che ha superato ogni fissazione sull'identità, ma questa perdita di identità non è vista come mancanza ma come una liberazione, col passaggio da "differenze" a "somiglianze" identitarie³⁰⁹. La Città Generica, secondo l'architetto e teorico olandese, può produrre una nuova identità ogni lunedì mattina, come un set di Hollywood; ha come elemento proprio più singolare e caratteristico l'aeroporto (luogo non-luogo per eccellenza perchè in esso convergono i flussi che vengono da altrove; a volte, essi non hanno nemmeno un rapporto diretto con una specifica Città Generica) ed è esemplificata da città recenti, tipicamente ma non solo asiatiche, prive di contesto, storia e della trappola della identità, di cui invece è orgoglioso l'occidente europeo. È una sorta di tabula rasa, che consente ai suoi abitanti di fare di se stessi ciò che vogliono, liberata della storia che non ha.

³⁰⁶ Citato in Leonardo Previ, *La città europea la città americana*, in: "Segnocinema" n.33, 1988, pag.35.

³⁰⁷ Giacomo Ravesi, *La città delle immagini. Cinema, video, architettura e arti visive*, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino, 2011, pag.13.

³⁰⁸ Rem Koolhaas, *Junkspace*, Macerata, Quodilibet, 2006, pag.37.

³⁰⁹ Remment "Rem" Koolhaas è un architetto e teorico dell'architettura olandese (e prima di questo giornalista e sceneggiatore cinematografico), curatore della Biennale Architettura di Venezia 2014; i suoi studi filosofici hanno dato vita a concetti come "Generic City" o "XL Architecture", "Bigness" e "Junkspace", che Koolhaas ha teorizzato a partire dal 1994. Koolhaas porta avanti nei suoi scritti anche un ripetuto interesse per la relazione tra architettura e cinema; secondo l'autore, la differenza tra una attività e l'altra, tra la sceneggiatura e il montaggio, è sorprendentemente piccola. Sulle teorie di Koolhaas, cfr. i suoi testi in bibliografia ed anche Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Mondadori, 2006, pag.62.

Parte di questa “omogeneizzazione” può essere dovuta in Occidente al Modernismo, all'architettura leggera e asettica del vetro e dell'acciaio che si realizza soprattutto in verticale. Un “american dream” replicato in vari altri angoli del globo, con le stesse aspirazioni. Tanto che in termini di pianificazione, di architettura e di carattere urbano, tutti noi portiamo inconsciamente nel nostro immaginario una visione molto simile di questa città globale, rendendola facilmente replicabile nei film e influenzando, come è sempre stato per il cinema, la nostra percezione della realtà.

La città postmoderna avrebbe perso l'aura del luogo, del suo significato simbolico e del suo spirito comune legato alla vita vissuta; emergerebbe invece un tutto indifferenziato, emanazione di un'economia del consumo. Questa condizione volta le spalle al paesaggio e alla città, e si ripercuote sulla formazione delle comunità, le quali vivono una forma di sradicamento e non trovano più luoghi per esercitare la dimensione pubblica dello stare insieme. È una forma di nomadismo permanente, che spinge le persone a spostarsi per raggiungere più luoghi, senza stabilire un vero legame con nessuno di esso. Ecco che l'idea di una “città ingannevole” virtuale, in cui tutti viviamo e più reale di quanto immaginiamo, prende forma³¹⁰.

Ad aiutare la comprensione di una tale visione, forse è utile distinguere tra l'idea di città e di metropoli, termini a volte (anche in questa tesi) utilizzati come sinonimi. Donatella Mazzoleni, in *La città e l'immaginario*, già nel 1985 scriveva: “Le metropoli non sono più ‘luoghi’, perchè le loro dimensioni eccedono le soglie percettive degli abitanti. E' infranta la soglia sensoriale più ampia, quella della visione. Il campo visivo definiva in qualche modo, dimensionalmente, la città: nella metropoli non c'è più pan-orama (la visione del tutto) perchè il suo corpo dilaga oltre l'orizzonte. Nell'estetica metropolitana l'occhio fallisce il suo ruolo di strumento di controllo totale a distanza (...). E la mutazione non investe solo il comportamento percettivo, ma molto più profondamente coinvolge le modalità della simbolizzazione dello spazio”.³¹¹

Un altro aspetto utile a interpretare possibili scenari di città future in termini di sradicamento dalle parti di cui sono composte in modo disorganico, è il concetto citato di Frankenstein city, riferito a città asiatiche o eco-cities di nuova e recente creazione, progettate secondo criteri di sostenibilità che sono andati disattesi nella realtà.

In *Frankenstein cities: (de)composed urbanism and experimental eco-cities* (op.cit., nota 293), Federico Cugurullo parla di “urbanistica decomposta” a proposito delle cosiddette “eco-cities”, progetti di eco-città sostenibili che hanno avuto il loro obiettivo fallito da una disorganicità dell'impianto urbanistico con cui sono state realizzate. Hanno disatteso la loro prospettiva di sostenibilità e non sono state in grado di soddisfare i loro ambiziosi intenti ecologici, sociali e economici. La “urbanistica decomposta” viene espressa come concetto attraverso la metafora dell'opera di Mary Shelley, *Frankenstein o il moderno Prometeo* (1818), come esempio di esperimenti generati dall'unione forzata di differenti parti deperibili. La creatura è composta da diversi pezzi diversi che il dottor Victor Frankenstein aveva

³¹⁰ Cfr. su questi temi l'articolo di Anmol Ahuja, consultabile in: <https://www.stirworld.com/think-opinions-stirring-together-david-theodore-and-thomas-balaban-on-impostor-cities>, 2021

³¹¹ Donatella Mazzoleni (a cura di), *La città e l'immaginario*, Roma, Officina, 1985, pag.21.

assemblato per creare l'essere perfetto. Ogni pezzo era stato accuratamente selezionato ed il piano di Frankenstein era quello di creare una creatura che non fosse solo immortale, ma anche bella. I risultati, tuttavia, sono terribili e l'aspetto della creatura sperimentale è quello di un mostro. Non c'è nulla di difettoso nei singoli pezzi; ma è il contrasto che rende la creatura di Frankenstein un mostro, è l'eterogeneità degli elementi che il dottore unisce in un unico artefatto, che alla fine compromette l'esperimento.

La città sembra essere una giustapposizione di sequenze spaziali e funzionali (aeroporti, autostrade, centri commerciali, zone residenziali e così via) dalle relazioni non solide: si passa da una all'altra ma rimangono sequenze autonome, come in un videogioco. E, come in un videogioco, si genera straniamento. Per Giacomo Ravesi³¹², il principio della simulazione e il potere diffuso e capillare delle immagini dei media “stanno producendo in tutto il mondo una nuova concezione dello spazio metropolitano che si auto-legittima e auto-riproduce. Dai parchi a tema, agli shopping mall, ai centri residenziali, molte delle forme caratteristiche del nostro tempo si pongono come entità chiuse e autosufficienti, simulacri di spazi urbani ordinari. Allo stesso tempo e sempre con maggiore frequenza, molte delle città occidentali e dell'Oriente iperavanzato stanno diventando delle città-mondo: cloni e repliche di quelle già esistenti”.

Una analoga sensazione di spaesamento è generata dal cinema per rappresentare la città globale, in cui non è percepibile nessun radicamento perchè, come in una Città generica, è stata operata una “tabula rasa” di storia e identità del contesto.

Constatando che, pur essendo globale per definizione, per Rem Koolhaas la Città Generica è in larga misura asiatica, la visione di Torino inglobata in una rappresentazione urbana italiana generica (come descritto nel sottocapitolo successivo) sembra convergere nella rappresentazione che della città è stata fatta dalla produzione bollywoodiana, indiana, di *Radhe Shyam* (2021).

La definizione di Koolhaas è una osservazione della città contemporanea liberata dalla schiavitù del centro, dalla camicia di forza vincolante della identità; il risultato è una città come sedata, “trionfo di una terribile quiete che si compie tramite l'evacuazione della sfera pubblica”³¹³. E' una città senza storia, abbastanza grande per tutti. Superficiale come uno studio cinematografico hollywoodiano, che reinventa ad ogni set. E se in Asia è un luogo a cui ambire, in altri continenti è un luogo di cui provare vergogna.

- 6.5 Da Bollywood a Pif, Torino città globale

Approfondendo il tema della supposta “città canadese globale” cinematografica di “Impostor Cities”, è interessante riportare una intervista del curatore Theodore³¹⁴, in cui risponde alla domanda: “Perché questo fenomeno avviene in Canada?”. Theodore ha rivelato che l'Università della British Columbia di

³¹² Giacomo Ravesi, *La città delle immagini. Cinema, video, architettura e arti visive*, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino, 2011, pag 79.

³¹³ Gabriele Mastrigli, Postfazione, in: Rem Koolhaas, *Junkspace*, Macerata, Quodlibet, 2006, pag.118.

³¹⁴ apparsa sul sito web <https://www.stirworld.com/think-opinions-stirring-together-david-theodore-and-thomas-balaban-on-impostor-cities>.

Vancouver era la nona location al mondo più filmata, interpretando molte istituzioni di istruzione superiore, sia reali che immaginarie, nei film in cui appare, ed ha affermato che questo accadeva semplicemente perché l'università lo permetteva. Le riprese nei terreni del campus non solo erano consentite, ma erano anche incoraggiate da processi relativamente agevoli per ottenere i permessi. Motivi economici ed organizzativi, quindi. Gli stessi, si è spinti a considerare, alla base delle Film Commission che operano sul nostro territorio nazionale, al fine di attrarre le produzioni ed il mercato connesso alla realizzazione di un film, agevolandone i set.

Secondo il geografo e sociologo David Harvey ed in riferimento alle attività delle Film Commission³¹⁵, la produzione di una immagine urbana può produrre un "senso del luogo" capace non solo di favorire l'economia ma di diffondere tra i cittadini un senso di orgoglio e solidarietà sociale verso la loro città. Parallelamente però, una eccessiva attenzione all'aspetto "spettacolare" della città può mettere in secondo piano i suoi problemi sociali. Sono quindi complessi i temi che tali attività inducono sul territorio, ed anche probabilmente dagli effetti non immediati e quindi non facilmente definibili e controllabili.

Attraverso il montaggio, i registi possono non solo manipolare lo spazio di una città, ma anche creare nuove città che in realtà non esistono. I primi a rendersi conto delle potenzialità del montaggio nella costruzione spaziale furono i registi sovietici. In uno dei suoi famosi esperimenti nei primi anni venti del secolo scorso, il regista Lev Kuleshov "fabbricò" una nuova città combinando una serie di riprese girate a Mosca con una ripresa della Casa Bianca tratta da un film americano. Alcuni anni dopo, Dziga Vertov, contemporaneo di Kuleshov e come lui teorico del montaggio, fece qualcosa di simile nella sinfonia urbana *L'uomo con la macchina da presa*, nel 1929. In esso, il regista ha costruito una città prototipo del nuovo regime sovietico, montando immagini di tre diverse città: Mosca, Kiev e Odessa. Fonde insieme cioè diverse città, per fare la *sua* città.

Prendendo a riferimento l'esperimento di Kuleshov e il film di Vertov, si è elaborato un concetto molto utile nello studio della costruzione dello spazio della città nel cinema, quello della "geografia creativa"³¹⁶, secondo la definizione data dallo stesso Kuleshov a questa tecnica cinematografica.

Si è parlato di "geografia creativa" quando, assemblando riprese di luoghi diversi, anche molto distanti tra loro, si crea uno spazio nuovo che viene percepito con continuità dallo spettatore. E' un nuovo prodotto da un montaggio, esattamente come teorizzato nell' "effetto Kuleshov", dove l'espressività dell'attore non è risultato dell'identificazione recitativa, ma una variabile del montaggio, condizionata da cosa vedo prima e dopo l'attore; la definizione è contrapposta a quella di "coerenza topografica", come ad esempio per Eric Rohmer nel rappresentare una Parigi nei suoi film quanto più coerente con la realtà. Si tratta di strani super-luoghi³¹⁷, formati con frammenti "veri" di città, ma assemblati in

³¹⁵ David Harvey in: *Le città del mondo e il futuro delle metropoli*, XVII Triennale, Milano, Electa, 1988; citato in: Maria Luisa Fagiani, *Città, cinema, società. Immaginari urbani negli USA e in Italia*, Milano, Franco Angeli, 2008, pag.227.

³¹⁶ Cfr. su questo argomento François Penz, *Urban Cinematics. Understanding Urban Phenomena through the Moving Image*, edited by François Penz and Andong Lu, UK, Intellect Ltd, 2011.

³¹⁷ Termine preso in prestito dalla definizione di Marcello Walter Bruno nell'articolo *Girati sul posto*, in: "Segnocinema", n.78, 1996, pag.20.

modo da costruire uno spazio totalmente nuovo, anche se “falso”, in cui non sono riconoscibili le singole parti.

Esistono alcuni casi cinematografici in cui Torino nei suoi film si è trovata a “recitare” insieme ad altre città la stessa parte, in modo da non essere distinta da loro e per motivi prevalentemente produttivi ed estetici sopra descritti. Negli anni più recenti però, sono considerevoli in questo senso due produzioni, che appaiono indirizzarsi verso i temi e le definizioni di Città generica fino a qui descritta.

La prima è un film bollywoodiano, genere che ha fatto per la prima volta tappa in città, portando le caratteristiche di un modello cinematografico inusuale in Europa. Come è tipico nel cinema indiano infatti, coreografie musicali e scenografie sorprendenti corredano una vicenda amorosa del tutto priva di baci, dialoghi e sensualità, come la censura ed i costumi indiani richiedono. In *Radhe Shyam* (2021), a fare da teatro a musica, canto e danza è per la prima volta e solo l'Italia. Ma per gli autori, non è stato rilevante distinguere le città e i paesaggi da cartolina italiani, bensì trasmettere una fascinazione data dal Bel Paese in senso generale. Tra queste ambientazioni, una parte rilevante è stata filmata a Torino e in Piemonte ed editata, come tipico del genere, con un ritmo di montaggio da videoclip musicale, più che quello abituale nei lungometraggi del nostro cinema, europeo o statunitense che sia. Il risultato è che piazze e vie di Torino sono unite a quelle di altri luoghi italiani, a comporre una sorta di unico luogo, una cartolina italiana con cui far conoscere in India le nostre bellezze architettoniche. E per rafforzare la mancanza identitaria, il tutto è stato ambientato in una epoca indefinita e varia, che richiama quella del nostro boom economico, tra colori “polaroid” e automobili d'epoca.

E noi come stronzi rimanemmo a guardare (2021) di Pierfrancesco Diliberto (Pif), è un esempio di come Torino possa essere utilizzata non come se stessa, ma come visione (insieme in questo caso ad immagini di Roma e Milano) di una città in quanto tale, in un tempo indefinito futuro ma prossimo all'attuale, poichè i temi sociali, il male del vivere trattati sembrano essere ad uno stadio di poco oltre quanto stiamo vivendo nell'attualità.

E' un futuro reso plausibile semplicemente scegliendo i luoghi più adatti nella nuova Torino e riprendendoli in modo poco convenzionale, per dare un effetto distopico in cui la città sembra essere particolarmente nella parte: lo spazio del Parco Dora, riqualificazione dello stabilimento delle Ferriere, o la nuova Nuvola Lavazza del quartiere Aurora, centro di una zona urbana che è letteralmente ri-nata. Ed ancora la nuova stazione sotterranea di Porta Susa.

Non a caso, la maggiore fonte d'ispirazione per il film, come dichiarato dal regista stesso³¹⁸, è stato il film *Playtime*, di Jacques Tati. Una ispirazione neanche velata, che traspare in modo efficace nelle scene il cui Pif usa con ironia l'ingresso a oblò del teatro Regio di Carlo Mollino, che pare rendere impossibile l'incontro del protagonista con una cliente. Un immaginario futuristico ispirato da un film che, tanti anni prima, rappresentava in modo altrettanto distopico l'architettura moderna ed il male di vivere in essa, con toni ugualmente ironici.

³¹⁸ Da una recensione del film consultabile in: <https://www.locchiodelcineasta.com/e-noi-come-stronzi-rimanemmo-a-guardare-2021>.

Oggi, in cui molti film non sono espliciti sulla loro precisa location, è difficile stabilire quanto possano essere in grado di promuovere una specifica località. Può anzi accadere che una città venga spacciata per un'altra, come ampiamente descritto in questo capitolo. Il fenomeno è chiamato negli Stati Uniti "licence plating"³¹⁹, dal cambio di targhe delle automobili, modo tra i più semplici per travestire una città e renderla controfigura di un'altra (e con un preciso esempio torinese, nel poliziottesco *Ciak si muore*, del 1974, descritto nell'Allegato 1). Nello stesso testo di Maria Luisa Fagiani, si dichiara come il business delle "città-controfigura" sia forse il più fiorente tra le Film Commission americane, dove molte di esse pubblicizzano la propria città proprio per essere in grado di essere altro: "The many looks of America in just one place" per Washington o "North Carolina is any place you want to be". Una città canadese può essere statunitense al cinema, così come Philadelphia si propone come controfigura più economica di New York.

Anche per le Film Commission italiane, e torinese in particolare, si può correre forse il rischio di tendere ad avere un effetto collaterale e di contribuire a creare "una geografia in parte mostruosa", come secondo l'idea dello scenografo Giancarlo Basili³²⁰?. Egli nell'articolo riporta: "Sempre in *Romanzo di una strage* (2012), giusto per fare un esempio, mi sono trovato a "scenografare" una grande via di Torino per "far finta" che fosse Via Larga a Milano. Il rischio è che si perda il contatto fra le storie e i luoghi in cui le storie sono accadute. E in alcuni casi la rottura può arrivare a produrre ferite non facilissime da cicatrizzare". La tesi infine è che alcune Film Commission possano spingere la realizzazione di un film anche se ambientato altrove, ricreando una città in un'altra, perchè particolarmente efficaci nei loro obiettivi di promozione di un territorio. Ma a quale costo identitario? Rimanendo alla realtà delle pellicole realizzate negli anni più recenti, Torino per ora sembra essere stata controfigura di un luogo non meglio definito o generico, come nei casi sopra citati, solo in poche occasioni. Oppure, in casi meno isolati, "piano B" produttivo di altre città. Ed è questo aspetto che appare particolarmente interessante monitorare nel prossimo futuro.

³¹⁹ Definizione riportata in: Maria Luisa Fagiani, *Città, cinema, società. Immaginari urbani negli USA e in Italia*, Milano, Franco Angeli, 2008, pag.235.

³²⁰ Giancarlo Basili, *Visto dallo scenografo*, in: "8 1/2", n.5, 2013.

- Conclusioni

In questo lavoro è stato analizzato lo stretto rapporto che, fin dalle sue origini, il cinema ha mantenuto con la città di Torino, documentando le sue trasformazioni sociali, culturali e urbane e influenzando con le sue immagini il nostro modo di percepire, ricordare e immaginare la città.

Si è analizzato come il cinema è riuscito a ritrarre i molti volti di Torino, distinguendo alcune forme fondamentali nel rappresentarla cinematograficamente, partendo dalla ipotesi che la pratica del cinema costituisca una sorta di evidenza empirica per la comprensione dello spazio urbano.

Roland Barthes ha criticato, nel suo scritto *Retorica dell'immagine*, la volontà di: "ridurre la geografia alla descrizione di un mondo monumentale" in cui "l'umanità (...) scompare ad esclusivo beneficio dei suoi monumenti". Questa immagine, come sottolinea Barthes, non risponde a nessuna delle domande che il lettore, o nel nostro caso lo spettatore, può porre su "un paesaggio reale che esiste"³²¹.

La mappa, mentale e fisica, che di una città abbiamo attraverso la sua cinematografia appare, alla luce dell'analisi svolta, non solo utile a comprendere le sue diverse "interpretazioni", ma soprattutto importante per anticipare la probabile visione che si avrà di Torino nei prossimi anni.

Allo stato attuale, si è identificata la tendenza delle cosiddette Impostor cities cinematografiche come possibile crisi di un sistema di identificazione urbana che può determinare ripercussioni in ambito sociologico, e di cui alcuni esempi filmici attuali sono stati individuati come possibili nuclei di una prossima visione della città attraverso l'uso che la cinematografia potrà farne. Geografia e urbanistica cinematografica, "cinetecture", città cinematografica, geografia del film: sono definizioni che iniziano ad affacciarsi nello studio della città, con le problematiche proprie di ambiti che rischiano di impantanarsi e di vagare senza punti di riferimento tra zone interdisciplinari. "Localizzare" l'immagine in movimento è però, in prima istanza, un processo di mappatura dei significati che si sono variamente raggruppati attorno alle discussioni sul luogo e spazio negli studi di storia e pratica del cinema, coinvolgendo in modo obbligato architettura e urbanistica, che può e deve portare alla luce relazioni che altrimenti rimarrebbero nascoste tra i confini di diverse discipline.

In conclusione, nel corso di questa indagine si è approfondito come il cinema riesca a ritrarre la realtà complessa, problematica e a volte contraddittoria di Torino. I film analizzati mostrano diverse Torino, antitetiche ma allo stesso tempo complementari, che hanno convissuto in modo anche conflittuale: la Torino reale, con la sua complessa geografia urbana e umana, e la Torino idealizzata, da cui sono stati espulsi alcuni elementi urbani e umani che non rientrano nella visione attrattiva della città, ma che si sono imposti attraverso il cinema.

³²¹ Roland Barthes, "Rhetoric of the Image," in *Image – Music – Text*, Glasgow, Fontana/Collins, 1979. Citato in: Mark Shiel e Tony Fitzmaurice, *Cinema and the city*, Oxford, Blackwell Publisher, 2001, pag.195.

Il cinema può evitare la realtà, limitandosi a mostrare una città "in facciata", o può affrontarla, rivelando ciò che la città nasconde dietro l'angolo e magari da tempo. In altre parole, imparare dagli spazi filmici del passato può offrire un approccio più olistico alla comprensione delle città per anticipare meglio il presente, ma anche il futuro. L'auspicio che ne deriva è quello che vengano ridotti i confini disciplinari tra cinema e architettura e che si trovino dei terreni comuni di studio.

Sta a noi, non solo studiosi ma abitanti urbani, coltivare la capacità di vedere ed osservare, alimentando la capacità di trasformare tale confine in importanti ambiti di ricerca che possano trovare maggiore interesse in questo Paese.

- Bibliografia. Opere consultate:

Volumi:

- Abrate Piero e Longo Germano, *Cento anni di cinema in Piemonte*, Torino, Abacus, 1997
- Alovisio Silvio e Barbera Alberto (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Torino, Il Castoro-Museo Nazionale del Cinema, 2006
- Argan Giulio Carlo (a cura di), *Lo spazio visivo della città: urbanistica e cinematografo*, Atti del XVI Convegno Internazionale di Veruchio, Bologna, Cappelli, 1969
- Augé Marc, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1993
- Augé Marc, *Disneyland e altri nonluoghi*, Milano, Bollati Boringhieri, 1999
- Bagnasco Arnaldo e Olmo Carlo (a cura di), *Torino 011. Biografia di una città*, Milano, Electa, 2011
- Alberto Barbera, Sara Cortellazzo, Lorenzo Riberi e Dario Tomasi, *New York, New York. La città, il mito, il cinema*, Torino, AIACE, 1986
- Basano Roberta e Chiapello Gianna (a cura di), *Immagini del silenzio. L'avventurosa storia del cinema torinese*, Torino, Museo Nazionale del Cinema, 2006
- Bracco Davide, Della Casa Stefano, Manera Paolo, Prono Franco (a cura di), *Torino città del cinema*, Milano, Il Castoro, 2001
- Baird George & Jencks Charles (a cura di), *Il significato in Architettura*, Bari, Dedalo, 1974
- Begliomini Fabia, *Sull'immaginario e il reale della città*, Genova, JoshuaLibri, 1996
- Benjamin Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2011
- Benjamin Walter, *Immagini di città*, Torino, Einaudi, 1971
- Benjamin Walter, *Breve storia della fotografia*, Firenze, Passigli, 2004
- Bernardi Sandro, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002
- Bertetto Paolo (a cura di), *Torino città del cinema* (catalogo della mostra), Torino, Salone del Libro, 1985
- Bertetto Paolo (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2011.
- Bertozzi Marco (a cura di), *Il cinema, l'architettura, la città*, Roma, Librerie Dedalo, 2001
- Bertozzi Marco, *Cinema e città*. Quaderni della Cineteca del Comune di Rimini, Rimini, Stamperia del Comune, 1992
- Bertozzi Marco, *L'immaginario urbano nel cinema delle origini: la veduta Lumière*, Bologna, CLUEB, 2001
- Bertozzi Marco, *L'occhio e la pietra. Il cinema, una cultura urbana*, Torino, Lindau, 2003
- Brancato Sergio, *La città delle luci. Itinerari per una storia sociale del cinema*, Roma, Carocci, 2002
- Brunetta Gian Piero (a cura di), *Storia del cinema mondiale, tomo II, Gli Stati Uniti*, Torino, Einaudi, 1999
- Brunetta Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano. Dal 1945 ai giorni nostri*, Bari, Laterza, 2004
- Brunetta Gian Piero, Costa Antonio, *La città che sale. Cinema, avanguardie, immaginario urbano*, Rovereto, Manfrini, 1990
- Bruno Giuliana, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Mondadori, 2006

Calvino Italo, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972

Cappabianca Alessandro, *Fantasmî dell'abitare. La casa e l'immaginario*, Roma, Prospettive, 2011

Cappabianca Alessandro, Mancini Michele, *Ombre urbane. Set e città dal cinema muto agli anni Ottanta*, Roma, Kappa, 1982

Casavola Massimo, Luisa Presicce, Salvatore Santuccio, *L'attore di pietra. L'architettura moderna italiana nel cinema*, Roma, Testo & Immagine, 2001

Casavola Massimo, *La città neorealista*, Roma, Dedalo, 2001

Casciato Maristella, Mornati Stefania, Poretti Sergio, *Atti del I Convegno Nazionale Do.co.mo.mo. Italia*, Roma, EdilStampa, 1999

Castronovo Valerio, *Le fabbriche della fantasticheria: atti di nascita del cinema a Torino*, Torino, Testo & immagine, 1997

Cazzullo Aldo, Messori Vittorio, *Il mistero di Torino*, Milano, Mondadori, 2004

Celant Germano, Bertetto Paolo (a cura di), *Velocità, cinema e futurismo*, Milano, Bompiani, 1996

Ceresa Carla e Presenti Compagnoni Donata (a cura di), *Tracce. Documenti del cinema muto torinese nelle collezioni del Museo Nazionale del Cinema*, Milano, Il Castoro, 2007

Ciacci Leonardo, *Progetto di città sullo schermo. Il cinema degli urbanisti*, Venezia, Marsilio, 2001

Cianciarelli Luca, *L'apparire dei luoghi, i luoghi dell'apparire*, Roma, Officina, 1983

Crespi Alberto, *Storia d'Italia in 15 film*, Bari-Roma, Laterza, 2016

Cresti Carlo (a cura di), *Cinema e architettura*, Firenze, Pontecorboli, 2003

Cresti Matteo Cosimo, *L'architettura nel cinema di fantascienza*, Firenze, Pontecorboli, 2021

Curti Roberto, *Italia odia. Il cinema poliziesco italiano*, Torino, Lindau, 2006

Cugurullo Federico, "Frankenstein cities: (de)composed urbanism and experimental eco-cities", in: Evans James, Karvonen Andrew and Raven Rob, *The Experimental City*, London, Routledge, 2016

Dal Co Francesco, *Cinema, città, avanguardia 1919-1939*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1974

Deleuze Gilles, *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 2006

Della Casa Stefano, Ventavoli Lorenzo, *Officina torinese. Una passeggiata in 100 anni di cinema*, Torino, Lindau, 2000

Della Casa Stefano, *Miracolo a Torino*, Torino, La Stampa, 2003

De Gaetano Domenico, *Torino ciak si gira. Breve storia del cinema a Torino da Profondo rosso a Dopo mezzanotte*, Torino, Lindau, 2007

De Gaetano Domenico e Garofalo Marcello (a cura di), *DARIO ARGENTO the exhibit*, catalogo della mostra, Milano, Silvana editoriale, 2022

De Sessa Cesare, *Capire lo spazio architettonico*, Roma, Officina, 1990

De Silva Giorgio, *L'architettura nel cinema*, Torino, Lindau, 2022

Eco Umberto, *Come si fa una tesi di laurea*, Milano, Bompiani, 1992

Eco Umberto, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009

Fagiani Maria Luisa, *Città, cinema, società. Immaginari urbani negli USA e in Italia*, Milano, Franco Angeli, 2008

Friedemann Alberto, *Quaderni FERT di ricerca storica. Verso il viale del tramonto*, Torino, Associazione FERT, 2001

Friedemann Alberto, *FERT. Storia di un nome, di due società e di tre stabilimenti*, Torino, Associazione FERT, 2008

Galbiati Marisa, *Proiezioni urbane. La realtà dell'immaginario*, Milano, Tranchida, 1989

Giacovelli Enrico, *Silenzio, si gira! La straordinarissima avventura del cinema muto torinese*, Torino, Yume, 2019

Giedion Sigfred, *Spazio, tempo, architettura*, Torino, Hoepli, 1962

Gromo Mario, Stefano Della Casa (a cura di), *Davanti allo schermo - Cinema italiano 1931-43*, Torino, La Stampa, 1992

Iarussi Oscar, *Andare per i luoghi del cinema*, Bologna, Il Mulino, 2017

Ieva Valentina e Maggiore Francesco, *Territori del cinema. Stanze, luoghi, paesaggi. Un sistema per la Puglia*, Roma, Gangemi, 2013

Koolhaas Rem, *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Macerata, Quodlibet, 2006

Koolhaas Rem, *Testi sulla (non più) città*, Macerata, Quodlibet, 2021

Licata Luisa, Mariani Travi Elisa, *La città e il cinema*, Bari, Dedalo, 1985

Lynch Kevin, *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio, 2013

Mazza Luigi, Olmo Carlo, *Architettura e urbanistica a Torino 1945/1990*, Torino, Allemandi, 1991

Mazzoleni Donatella (a cura di), *La città e l'immaginario*, Roma, Officina, 1985

Mancini Michele (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Architetture della visione*, Roma, Coneditor, 1986

Manti Davide, *Ca(u)se perturbanti. Architetture horror dentro e fuori lo schermo*, Torino, Lindau, 2004

Martini Giulio, *I luoghi del cinema*, Milano, TCI, 2005

Mascini Massimo, *Futuro italiano. Viaggio nelle città che cambiano*, Milano, Il Sole 24 Ore, 2005

Miccichè Lino, *Il neorealismo cinematografico italiano*, Venezia, Marsilio, 1999.

Moro Fanny e Romano Paolo, *Lampi metropolitani. Generi e città nel cinema metropolitano*, Verona, Cierre, 1994

Nigrelli Fausto (a cura di), *Metropoli immaginate*, Roma, Manifestolibri, 2001

Nuvolati Giampaolo (a cura di), *Enciclopedia sociologica dei luoghi*, volumi 1-6, Milano, Ledizioni, 2019

Perilli Plinio, *Cinema/architettura "costruire lo sguardo". Storia sinestetica del cinema in 40 grandi registi*, Roma, Mancosu, 2009

Petrillo Agostino, *La città perduta. L'eclissi della dimensione urbana nel mondo contemporaneo*, Bari, Dedalo, 2000

Prina Vittorio, *Cinema, architettura e composizione*, Rimini, Maggioli, 2009

Quaresima Leonardo (a cura di), *Il cinema e le altre arti*, Venezia, Marsilio/Biennale di Venezia, 1996

Ravesi Giacomo, *La città delle immagini. Cinema, video, architettura e arti visive*, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino, 2011

Ravazzoli Elisa, "The Geography of Film Production in Italy: A Spatial Analysis Using GIS", in: *Locating the moving image new approaches to film and place*, Indianapolis, Indiana University Press Bloomington & Indianapolis, 2014

Ricci Paolo, *Lo sguardo del cinema su Roma. Viaggio nel senso dei luoghi*, Roma, Edilet, 2001

Ronchetta Alfredo e Terranova Andrea (a cura di), *Immaginario urbano nel cinema degli anni '80*, Torino, Celid, 1991

Rondolino Gianni, *Casa Ejzenštejn*, Torino, La Stampa, 1990

Rondolino Gianni, *Storia del cinema*, Torino, UTET, 2000

Rondolino Gianni, *Torino come Hollywood: capitale del cinema italiano (1896-1915)*, Bologna, Cappelli, 1980

Shonfield Katherine, *Walls have feelings. Architecture, film and the city*, London, Routledge, 2000

Sorlin Pierre, *I figli di Nadar. Il "secolo" dell'immagine analogica*, Torino, Einaudi, 2001

Sorlin Pierre, *Cinema e identità europea. Percorsi nel secolo novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 2001

Truffaut François, *Il cinema secondo Hitchcock*, Milano, Il Saggiatore, 2014.

Trione Vincenzo (a cura di), *Il cinema degli architetti*, Monza, Johan & Levi, 2014

Valentini Andrea, *Torino scena del crimine*, Torino, Yume, 2019

Ventavoli Lorenzo, *Pochi, maledetti e subito*, Torino, Museo Nazionale del Cinema, 1992

Zagarrio Vito (a cura di), *La meglio gioventù. Nuovo cinema italiano 2000-2006*, Venezia, Marsilio, 2006

Zeri Federico, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani*, Torino, Einaudi, 1976

Articoli di riviste:

Aa. Vv., *I luoghi del cinema*, in: "Segnocinema", n.78, 1996

Aa. Vv., *I non luoghi del cinema*, in: "Segnocinema", n.79, 1996

Aa. Vv., Speciale: *Il paesaggio italiano. Interpretazioni cinematografiche negli anni '80*, in: "Cineforum", n.296, 1990

Aa. Vv., *La "Questione settentrionale". Vent'anni di mutamenti nel cinema e nella società del Nord*, in: "Quaderni del CSCSI: rivista annuale di cinema italiano", n.6, 2010

Aa. Vv., *Cineturismo, una nuova forma laica di pellegrinaggio*, in: "8 1/2", n.38, 2018

Aa. Vv., *Cose e case, come sono le abitazioni degli italiani raccontate nei film?*, in "8 1/2", n.49, 2020

Aa. Vv., *Oltre le storie, la geografia. Mappe e luoghi del cinema italiano*, in: "8 1/2", n.64, 2022

Aa. Vv., *Cosa si ricorda dei film, come si ricordano i film*, in: "8 1/2", n.14, 2014

Aa. Vv., *Cinema e architettura*, in: "8 1/2", n.58, 2021

Accatino Fabrizio, *Da corso Unità d'Italia ai Dock Dora, anche la periferia arriva sui set*, in: "La Stampa", 7 dicembre 2022

Baldocci Rosa e Spinelli Luigi, *Trent'anni dopo. La città nel cinema di fantascienza*, in: "Domus", n.800, 1998

Baracco Alberto, *Città sullo schermo. Prospettive filosofiche sulla realtà filmica*, in: "Riconizioni. Rivista di lingue, letterature e culture moderne", n.3, 2015

Basso, Pier Luigi, *Degli spazi possibili. Cinema e Architettura*, in: "Carte di cinema", n.7, 2000-2001

Belli Gemma e Andrea Maglio (a cura di), *Città e Cinema*, in: "Storia dell'Urbanistica, Annuario Nazionale di storia della città e del territorio", n.11, 2019

Artese Alberto, *Spazio architettonico e spazio filmico*, in: "Cinema&Cinema" n. 47, 1986

Cacciari Massimo, *Metropoli della mente*, in "Casabella", n. 523, 1986

Canova Gianni, "Su alcuni modi di rappresentazione dell'architettura nel cinema contemporaneo", in Quaresima Leonardo, Raengo Alessandra, Vichi Laura, *I limiti della rappresentazione*, Atti del VI Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Università degli Studi di Udine - Udine, Forum, 2000

Cherchi Usai Paolo e Kessler Frank, *Avant-Props*, "Cinema & Architecture", in: "Iris", n.12, 1991

Chirivi Massimo (a cura di), *Cinema e architettura*, in: "Circuitocinema", quaderno monografico, Venezia, n.37, 1990

Ciacci Leonardo, *Urbanistica filmata. Non progetti illustrati ma trasformazioni della memoria*, in: "Urbanistica", n. 113, 1999

Costa Andrea (a cura di), *Cinema e architettura*, in: "Cinema&Cinema", n.66, 1993

Costa Enrico (a cura di), *Le mani sulla città e Francesco Rosi*, in: "Cinemacittà", vol.1- 4, Roma, Gangemi, 2005

Della Casa Stefano, Fabrizio Accatino e Sergio Toffetti, in: "La Stampa", articoli del 7, 8 e 9 ottobre 2022

Dall'Asta Monica, *Per una semiotica dello spazio cinematografico*, in: "Cinema&Cinema" n.47, 1986

Del Piano Alessandro, Pizzoli Maurizio, *Utopia della città moderna e città della realtà contemporanea*, in: "Urbanistica Dossier", n. 33, 2000

Fonio Giorgio, *Retorica filmica e immaginario architettonico*, in: "L'Arca", n.19, 1988

Foucault Michel, *Eterotopia. Luoghi e non-luoghi metropolitani*, in: "Millepiani", n.2, 1994

Galbiati Marisa e Previ Leonardo (a cura di), *Il cinema e la città*, in: "Segnocinema", n.33, 1988

Geddes Da Filicaia Costanza, *Paesaggio, natura e società nelle Città invisibili*, in: Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. Campana e F. Giunta, Roma, Adi editore, 2020

Licata Simonetta, *Nonluoghi e eterotopie. Indagine sui luoghi dell'altrove*, in: "Urbanistica", n.106, 1996

Robert Mallet-Stevens, *Architetture del cinema*, in: "Cinema&Cinema" 47, 1986

Martini Emanuela, *L'immagine della città nel cinema*, in: "Cineforum", n.151, 1976

Pellizzari Lorenzo, *Michelangelo Antonioni, architetto della visione*, in: "Domus", n.688, 1987

Pellizzari Lorenzo, *Il cinema che abita New York*, in: "Abitare", n.384, 1999

Villari Francesco, *Appunti sulla città e il cinema. Il sistema dello shock*, in: "Cinemasessanta", n.144, 1982

Zagarrio Vito, *La città trasparente, la città immaginata*, in: "Cinema&Cinema", n.42, 1985

Zevi Bruno, *Architettura per il cinema e cinema per l'architettura*, in: "Bianco e nero", n.8, 1950

Interviste raccolte:

Intervista a Davide Spina, location manager, 20 gennaio 2023

Intervista a Enrico Delotto, location e production manager, 17 gennaio 2023

Intervista a Alessandra Curti, location manager, 20 gennaio 2023

Intervista ad Paola Bizzarri, scenografa, 15 gennaio 2023

Intervista ad Cristina Vecchio, location manager, 28 gennaio 2023

Tesi consultate:

- Antoniazzi Sara, "Cine, ciudad e imagen fílmica. Barcelona en pantalla", tesi di dottorato, Università Cà Foscari Venezia, Dottorato di ricerca in Lingue, culture e società moderne e Scienze del linguaggio, Ciclo XXX, 2018
- Tiziana Barichello, Monica Migliore, "Non c'è futuro senza memoria di un passato: l'architettura in cento anni di cinema", Relatore Alfredo Ronchetta. Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura, 2006
- Alessandro Bonzano e Dario Zanon, "Torino: una location per il cinema", relatore Alfredo Ronchetta. Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura 2, 2004
- Andrea Bruno, "Influenze reciproche tra cinema ed architettura", Relatore Piergiorgio Tosoni, Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura, 2004
- Lucia Deligios, Isabella Giordano, "Il cinema e la città: l'immaginario urbano torinese attraverso il cinema", Relatore Piergiorgio Tosoni, Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura, 2004
- Francesca Di Rovasenda Di Melle Di Ceres, "Torino e il cinema: una lettura della città attraverso la macchina da presa", Relatore Guido Montanari. Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura, 2008
- Renata Guadalupi, "Overlook. Dispositivi per riattivare lo sguardo sulla città", tesi di dottorato, Relatrice Antonella Di Luggo, Università Filippo II di Napoli, 2017

- Sitografia

Internet Movie data base, <https://www.imdb.com/>

Internet location data base, <https://www.italyformovies.it>

Internet location data base, <https://www.borsadellelocation.it>

Enciclopedia del cinema in Piemonte, <https://www.torinocittadelcinema.it>

Internet location data base, <https://www.davinotti.it>

Database film e professionisti Film Commission Torino Piemonte, <https://www.fctp.it>

Associazione Docomomo Italia, <https://www.docomomoitalia.it>

Centro internazionale di studi per la storia della città, fonti d'archivio e patrimonio architettonico-ambientale, <https://www.storiadellacitta.it>

Biennale di Venezia, <https://www.labiennale.org/it/architettura/2021/canada>

Pagina social del padiglione canadese Impostor Cities, <https://www.facebook.com/impostorcities>

Enciclopedia sociologica dei luoghi, <https://esl.unimib.it>

Galbiati Alessio, *L'architettura nel cinema*, in: <https://www.rapportoconfidenziale.org>, 2008

Sante Cruciani, <https://www.officinadellastoria.eu/it/2015/08/30/il-mestiere-di-storico-e-le-metafore-del-cinema/>

Flavia Schiavo, <https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/cinema-e-citta-lo-schermo-trasparente-strumenti-di-ricerca-per-la-comprensione-della-cultura-urbana/>

Trojano Filippo, *Cinema e architettura, architettura e tempo*, <https://www.vg-hortus.it/cinema-e-architettura-architettura-e-tempo&catid=2:scritti&Itemid=15>

Articolo senza autore, <https://www.cnapiemonte.it/blog/turismo-cinematografico-indotto-per-3-milioni-a-torino>

- Filmografia:

Allegato 1: Elenco dei circa 370 film girati a Torino

Allegato 2: Interviste a location manager

Allegato 3: montaggi di repertorio con selezione scene dai film visionati; filmato **City Carpet: viaggio nel senso dei luoghi di Torino**; altri materiali correlati alla tesi ed in futuro aggiornamento, visionabili sul sito: <https://www.citycarpet.it>

- Ringraziamenti

Si ringraziano per la preziosa collaborazione Giorgio Scianca, senza il cui sostegno lavorativo e apporto umano questa tesi (e una decina di precedenti lavori documentaristici) non avrebbero avuto origine. La relatrice Cristina Colet (nonostante quanto sostenuto da Umberto Eco in: *Come si fa una tesi di laurea*, op.cit., secondo cui non occorre ringraziare il relatore) per la disponibilità nel seguire la tesi e la fiducia, al pari della corelatrice Tatiana Mazali.

Evandro Costa, Alfredo Ronchetta, Stefano Tealdi ed in particolare Andrea Terranova, del glorioso Laboratorio audiovisivo della Facoltà di Architettura, anno 1998.

Anna Sperone, del Museo Nazionale del Cinema di Torino, per il reperimento di alcuni film; Marco Grifo, della Bibliomediateca "Mario Gromo", per la pazienza nelle ricerche delle riviste; la Biblioteca Centrale di Architettura; Matteo Polo, del Centro Culturale Candiani, Circuito Cinema Settore Cultura Direzione Sviluppo, Promozione della Città, Comune di Venezia; la Biblioteca Comunale di Rimini ed Emma Tagliacollo, della Associazione Do.co.mo.mo. Italia.

I location manager Alessandra Curti, Enrico De Lotto, Davide Spina, Cristina Vecchio; la scenografa Paola Bizzarri.

“L’inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n’è uno, è quello che è già qui, l’inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l’inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e sapere riconoscere chi e cosa, in mezzo all’inferno, non è inferno, e farlo durare, dargli spazio”.

Italo Calvino, *Le città invisibili*