Zeitschrift: Archi : rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanistica = Swiss review of architecture, engineering and urban planning

Herausgeber: Società Svizzera Ingegneri e Architetti

Band: - (1998)

Heft: 3

Artikel: Il cinema in città : qualche considerazione sui luoghi delle origini

Autor: Bertozzi, Marco

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-131418

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

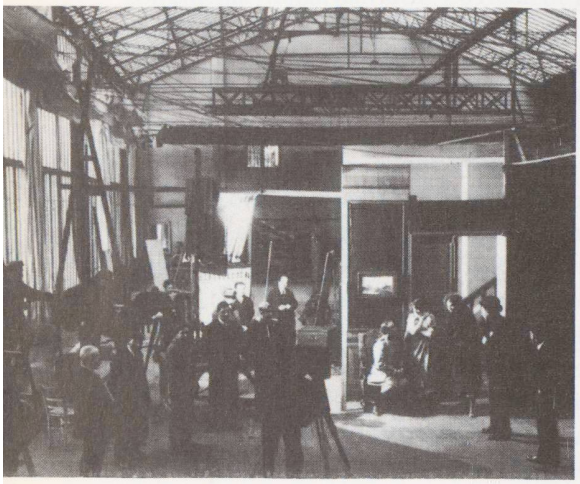
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

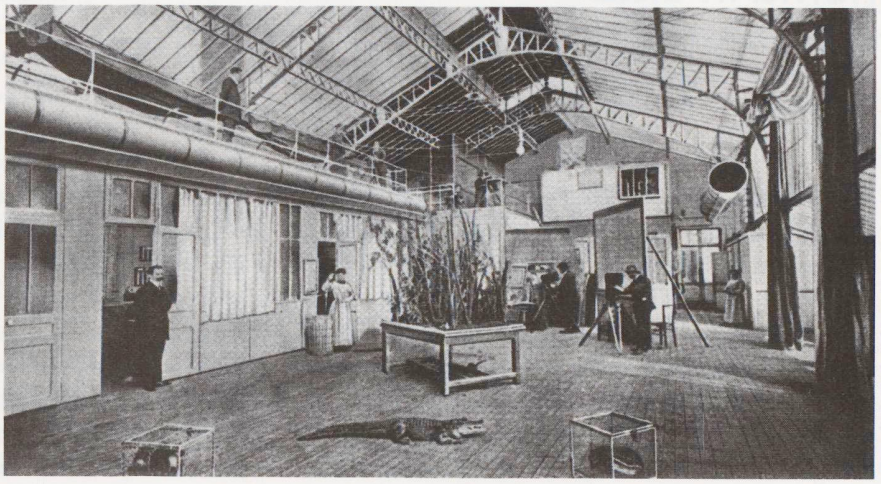
Il cinema in città

Qualche considerazione sui luoghi delle origini

Marco Bertozzi

Nel dinamismo della città in rapida mutazione a cavallo fra XIX e XX secolo, le periferie industriali ospitano, fra l'altro, le officine delle nascenti case di produzione cinematografica. Del 1899 è una descrizione degli stabilimenti Pathé, alla periferia di Parigi, nella quale l'area di Vincennes appare ancora in tono dimesso: «Imaginez un terrain vague, bordé de planches assez hautes pour décourager la curiosité des passants. Au milieu, une grande estrade avec des portants, des toiles de fond suspendues à des perches. A gauche et à droite, deux cabanes rudimentaires: l'une pour les hommes, l'autre pour les femmes»[1]. Sette anni dopo, le officine di Vincennes producono venti chilometri di pellicola al giorno, un analogo complesso della stessa capacità produttiva è già in funzione a Joinville-le-Pont, comincia l'edificazione dello stabilimento di rue des Vignerons e il provvisorio teatro di posa di Montreuil – dotato anche di una piscina per la scene acquatiche – è divenuto ormai permanente. Léon Gaumont chiama invece «Cité Elgé» la vasta area in rue des Alouettes sulla quale termina, nel 1905, la costruzione del suo Théâtre cinématographique. Non è un'iperbole pubblicitaria: nel corso degli anni la Gaumont si dota di un insieme straordinario di edifici che ne fanno una vera e propria cittadella: attorno al più grande teatro di posa del mondo sorgono i laboratori di scenografia e di stampa, di montaggio e di coloritura, nonché nuovi stabilimenti di produzione degli apparecchi e una tipografia per la produzione di materiale pubblicitario, cataloghi, brochures, affiches. Nel catalogo del gennaio 1908, Projections Parlantes - Etablissements Gaumont, la veduta de l'Ensemble des Usines è posta prima dell'indice: mostra l'ampiezza dell'area urbanizzata, con tre ciminiere fumanti e i diversi stabilimenti industriali, alcuni dei quali – trasparenze da esposizione universale – in ferro e vetro. "Quelques mots sur nos moyens de production" è il capitolo in cui vengono illustrate le caratteristiche, l'ampiezza e la qualità di queste officine modello. A pagina 159 dello stesso catalogo troviamo altre due immagini: Nos Ateliers en 1906 e Nos agrandissements en 1907, confermando che gli aspetti promozionali risultano intimamente legati alla qualità e alla quantità degli interventi architettonici realizzati. In Italia la Cines di Roma costruisce il suo nuovo stabilimento nel 1907 «su un'area dell'estensione di oltre 2000 metri quadrati e comprende un grande teatro di posa, una vasca immensa per i soggetti acquatici, parecchie camere oscure, molte sale apposite per la coloritura, in una parola tutto l'occorrente a riprodurre, con meticolosa esattezza di particolari, qualunque scena, qualunque avvenimento reale, fantastico ed umoristico»[2]. Ma anche la Comerio alla Bovisa di Milano, l'Ambrosio, la Rossi e l'Aquila Films a Torino hanno già avviato, dal 1907, stabilimenti produttivi in grado di incidere urbanisticamente sul territorio. Soprattutto per «Filmopoli» Torino, la nuova cinematografia sfrutta la vivacità imprenditoriale e le economie di scala di uno dei futuri vertici del «triangolo industriale»[3]. Autorevoli fonti hanno più volte ricordato come negli anni precedenti la prima guerra mondiale il capoluogo piemontese rappresentasse la punta di diamante del sistema produttivo nazionale: prima del 1915, quando lo scettro passerà a Roma, Torino è all'apogeo della settima arte. In un saggio fin dal titolo di sapore urbano, Gianni Rondolino ricorda che «le case cinematografiche erano in piena attività, i progetti e le realizzazioni dimostravano una vitalità eccezionale, il numero delle sale cinematografiche era altissimo [...] esistevano riviste di cinema e i giornali non trascuravano, di quando in quando, di occuparsi non superficialmente di film»[4].

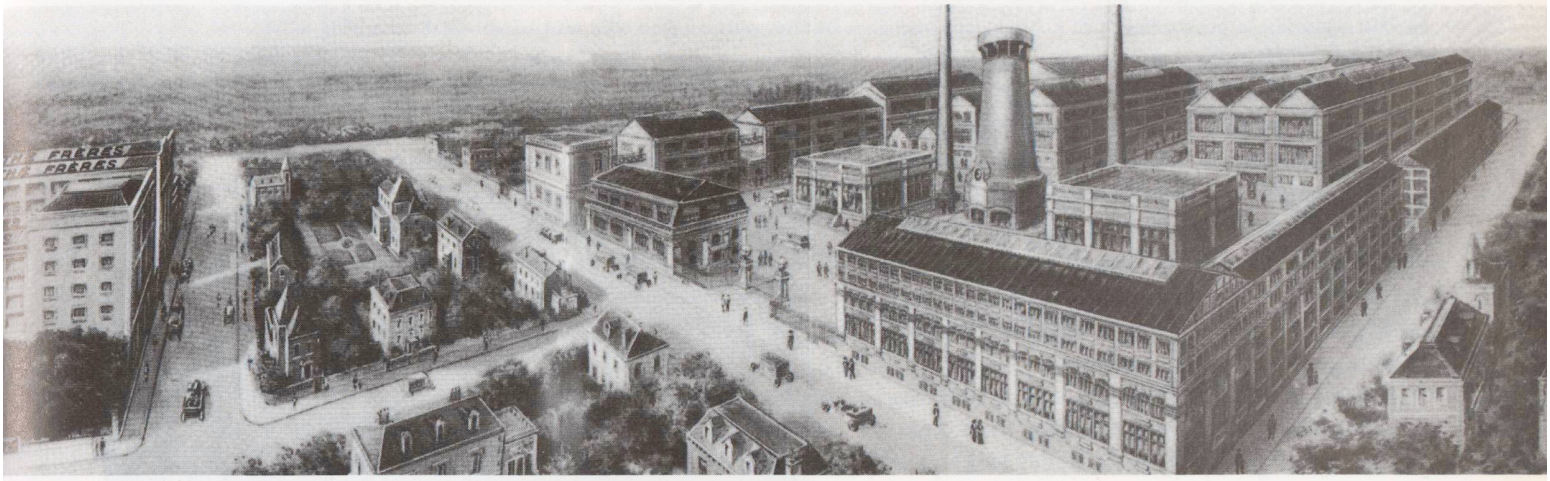




Gian Piero Brunetta rammenta che «alla conquista della città giungono, agli inizi del secolo, nuove figure di imprenditori destinati a trasformare la fisionomia e ridisegnarne la struttura urbanistica e i ritmi di vita. Sono i pionieri dell'automobile, seguiti a ruota da quelli del cinema»[5]. Fra cinema e automobile di generale «moto» comune si tratta, risultando entrambe icone tecnologiche di quella magnifica ossessione della cultura scientifica e spettacolare del XIX secolo, lo studio del movimento, superbamente indagata da Etiènne-Jules Marey, fisiologo e precursore della cronofotografia[6]. È Torino, unica nella giovane Italia dalle antiche cento città, a godere di tale, mercantile sinergia. Lo illustra anche Sergio Toffetti nel catalogo curato sul restauro di Cabiria (Giovanni Pastrone, 1913): «I pionieri dell'automobile e quelli del cinema frequentano gli stessi ambienti, adottano gli stessi ritmi industriali, partono alla conquista degli stessi mercati. Giovanni Agnelli fonda nel 1899 la «Fabbrica Italiana Automobili Torino» [...] cui si affiancano numerosi altri piccoli produttori di automobili: la Rapid, la Taurinia, e soprattutto l'Itala, vincitrice nel 1908 del raid Pekino-Parigi, che porta lo stesso nome della casa di produzione cinematografica fondata da Giovanni Pastrone e Carlo Sciamengo l'anno successivo»[7]. Eppure, non dobbiamo dimenticare che negli anni '10, «Torino rappresenta più di qualsiasi città italiana il luogo ove le forze dell'apparato industriale e quelle del mondo operaio esprimono i massimi livelli di conflittualità e, al tempo stesso, le più avanzate elaborazioni politiche e culturali»[8]. La città subisce un incremento demografico e industriale senza pari. Se al censimento del 1901 raccoglie il 10% della popolazione regionale, nel 1921 ne raccoglie già il 17%, cioè un terzo della forza industriale del Piemonte.[9] La città europea si trasforma all'arrivo del cinema, certo non muta solo per esso: l'impatto degli stabilimenti cinematografici va collocato all'interno delle più vaste dinamiche di crescita della città

1 Georges Monca, in L'image, 1932, cit. da Henri Bousquet, L'age d'or, in Jacques Kermabon (a cura di), Pathé. Premier empire du cinéma, Paris, Editions du Centre G. Pompidou, 1994, p. 50.

2 Citato da Gian Piero Brunetta, in Cent'anni di cinema italiano, Roma/Bari, Laterza, 1991, p. 28. Per la storia della Cines si veda RICCARDO REDI, La Cines. Storia di una casa di produzione italiana, Roma, CNC, 1991.



industriale, nel flusso della produzione capitalistica delle merci, nella vertiginosa diminuzione dei tempi e incremento dei mezzi di trasporto. Uno degli aspetti dell'internazionalità del cinema è proprio il suo carattere mercantile: la moderna produzione di «officine modello» (secondo la definizione della Gaumont) necessita di spazi ed infrastrutture che solo le periferie sono in grado di offrire. Se l'impatto urbanistico della produzione è evidente soprattutto nelle periferie industriali o, in misura minore, nelle trasformazioni di complessi edilizi preesistenti, l'esercizio pare investire, all'opposto, il cuore dei centri urbani: attuandovi vaste trasformazioni a livello architettonico, sottraendo spazio ad altre attività spettacolari, ai commerci, alle abitazioni. La centralità è una delle esigenze del cinematografo, «giacché difficilmente uno si propone di andare al cinematografo, come farebbe per il teatro, ma vi entra quando, passando davanti, è attratto dal titolo dello spettacolo e dal pensiero che la durata di

3 L'idea di Torino filmopoli nasce nel 1914, dal titolo di un articolo di Gino Pestelli sul «Secolo XX».

4 Gianni Rondolino, Torino come Hollywood. Capitale del cinema italiano, 1896-1915, Bologna, Cappelli, 1980, pp. 12-13.

5 Gian Piero Brunetta, Op. cit., 1991, p. 34.

6 Etienne-Jules Marey, Le Mouvement, Paris, Edition Masson, 1894.

7 Sergio Toffetti, Pastrone a Torino, ovvero l'opera lirica all'epoca dell'automobile, in Sergio Toffetti (a cura di), Il restauro di «Cabiria», Torino, Lindau/Museo Nazionale del cinema, 1995, p. 10.

8 Giorgio Ciucci, Gli architetti e il fascismo, Torino, Einaudi, 1989, p. 37. Per questi temi rimandiamo a P. Spriano, Storia di Torino operaia e socialista. Da De Amicis a Gramsci, Torino, 1972.

9 A. Repaci, La città di Torino attraverso i censimenti, in «La riforma sociale», 1926, pp. 276-305.

10 D. Donghi, Manuale dell'architetto, vol. II, Torino, Utet, 1930, p. 30. Sileno Salvagnini riporta questa citazione sostenendo che, per esplicito chiarimento dell'autore, le osservazioni riguardano il cinematografo sin dalla sua comparsa. Si veda Luoghi dello spettacolo urbano tra Otto e Novecento in Italia, in Antonio Costa (a cura di), La meccanica del visibile. Il cinema delle origini in Europa, Firenze, La casa Husher, 1983, pp. 55-56.

11 Oksana Bulgakova, Chapeaux de dame et distributeurs automatiques de petits pains, in Institut Lumière (sous la direction de), Lumière le cinéma, Lyon, Institut Lumière, 1992, p. 83.

12 Françoise Puaux, La salle de cinéma: du music-hall au temple, in Françoise Puaux, (souso la direction de), Architectu-re, décor et cinéma, «CinémAction», n. 75, 1995, p. 68.

13 Giovanni Papini, La filosofia del cinematografo, «La stampa» del 18/05/1907. L'articolo di Papini è stato ampiamente citato in varie storie o raccolte di saggi sul muto. Ricordiamo Maria Adriana Prolo, Storia del cinema muto italiano, Milano, Poligono, 1951, pp. 27-29.

14 Sileno Salvagnini, cit., 1983, p. 44.

esso non è troppo lunga. È però anche un'esigenza che ostacola la costruzione di fabbricati appositi data la difficoltà e talvolta l'impossibilità di trovare nel centro cittadino aree disponibili, a meno di ricorrere a demolizioni troppo onerose per essere effettuate»[10]. Sembra il caso di uno dei primi cinematografi aperti a Mosca, in via Twerskaja, nel 1904: «Buchiamo un tramezzo; soppressa la porta, mettiamo una tenda. Lo spettatore entra direttamente nella sala lasciando la tromba delle scale; la vendita dei biglietti e l'apparecchio di proiezione trovano posto in sala»[11].

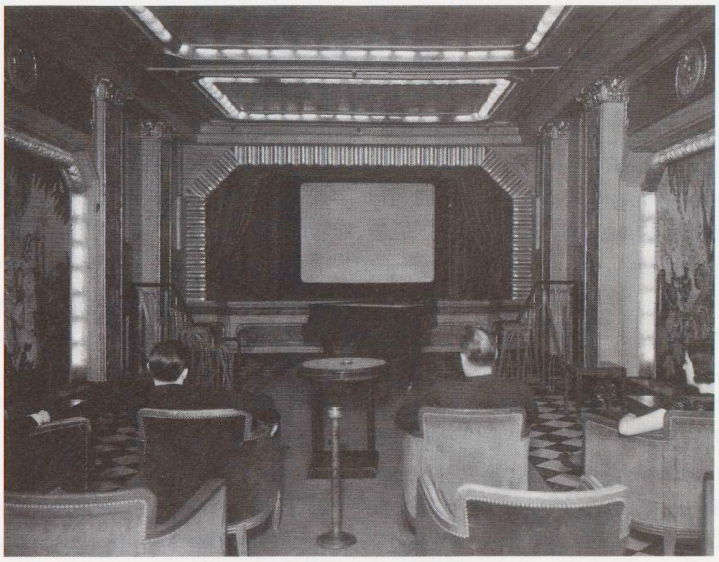
Il padiglione ambulante è destinato a scomparire velocemente, non solo per la nascita di sale permanenti: è l'organizzazione stessa della città posthaussmanniana che impedisce la promiscuità foranea dei baracconi, il caos incontrollabile delle fiere, la magie, l'arte, la ciarlataneria di spettacoli che, guardati con sospetto dalla borghesia urbana, resisteranno per qualche decennio ancora nelle piazze di provincia. In Francia è Charles Pathé che «en 1906, marque la fin de l'exploitation foraine, la fin du voyage et de l'aventure. De la périphérie au centre, les salles se déplacent vers un nouveau public. Le Cinema Pathé, sur les boulevards, avec sa salle très luxueuse, est le symbole d'un âge nouveau, sédentaire»[12].

Nel periodo che Aldo Bernardini definisce come seconda fase di sviluppo del cinema nazionale, la proliferazione delle sale è rapidissima anche in Italia. Il clima aleggiante all'Edison di Firenze o al Nuovo Cinematografo Moderno di Roma è vivacemente illustrato dalla brillante descrizione di Giovanni Papini: «I cinematografi, colla loro petulanza luminosa, coi loro grandi manifesti tricolori, e quotidianamente rinnovati, colle rauche romanze dei loro fonografi, gli stanchi appelli delle loro orchestrine, i richiami stridenti dei loro boys rossovestiti invadono le vie principali, scacciano i caffè, s'insediano dove erano già gli halls di un restaurant o le sale di un biliardo, si accociano ai bars, illuminano d'un tratto con la sfacciataggine delle lampade ad arco le misteriose piazze vecchie, e minacciano a poco a poco di spodestare i teatri, come le tramvie hanno spodestato le vetture pubbliche, come i giornali hanno spodestato i libri, i bars hanno spodestato i caffè[13].

Un'archeologia stilistica conduce dalle lampadine colorate dei padiglioni, dagli ori di esotiche decorazioni zoo e fitomorfe, dalle loggette in cui, sbraitando fra l'organo e la cassa, l'imbonitore reclama il suo gentilissimo pubblico, sino alle eclettiche facciate dei primi cinematografi. La perdita dell'aura è descritta da Salvagnini nella «mescolanza di stratificazioni artistiche appartenenti ad epoche diverse» nella «miriade di luci, che nei loro multicolori sfolgorii prefiguravano l'effetto 'pop' delle insegne luminose delle grandi città» nella «presenza di animali e attrazioni varie»[14]. Si va verso la definizione di una nuova tipologia edilizia e, non a caso, la sala cinematografica sarà uno dei temi prediletti dal movimento moderno: nessuna tradizione «evidente» alle spalle, disposizione assembleare - dunque democratica - dello spettatore, rilevanza dei caratteri distributivi e funzionali.

Ma essere luogo dei sogni, santuario della fascinazione individuale e collettiva, consente ai prospetti e agli arredi dei cinematografi di valicare qualsiasi austerità stilistica dotandosi di abbondanti concessioni formali. Se le immagini dei primi nickelodeons mostrano ancora sale semplicissime – dotate tutt'al più di qualche lampadina attorno allo schermo o di un rimando alla classicità attraverso una facciata archivoltata – i cinema nascenti nelle gallerie e nei boulevards delle capitali europee paiono ben presto appellarsi al binomio prestigio (del locale) artisticità (del mezzo), risemantizzando il vasto repertorio di simboli ed allegorie di una più lunga tradizione spettacolare. Moderne immagini in movimento richiedono templi fascinosi, il flaneur passeggia nella città spettacolo.

Il nuovo cinematografo incide sulla configurazione delle periferie, si insedia nei centri storici con una nuova tipologia architettonica ma, soprattutto, parte alla costruzione di immaginifiche città virtuali, quei personalissimi spazi mentali eretti dal cittadino-spettatore del XX secolo, nella visionaria esperienza «proiettiva» del buio in sala.



Immagini tratte da: Pathè, *Premier empire du cinéma*, Paris, Editions du Centre G. Pompidou, 1994.

Summary

In the dynamism of the city in rapid mutation between the 19th and 20th centuries, the industrial outskirts sheltered, among other things, the workshops of the newly-born houses of cinematographic production. The European city was transformed by the arrival of the cinema but, certainly, was not modified only because of it: the impact of the cinematographic factories must be located at the interior of the most vast dynamics of growth of the industrial city, in the flow of capitalistic production of the merchandise, in the vertiginous decrease in time and increments of transportation methods. One of the aspects of the internationalism of the cinema is particularly its mercantile character: the modern production of "model factories" necessitated space and infrastructures that only the outskirts were able to offer. If the urban impact of production was especially obvious in the industrial outskirts or, to a lesser degree, in the transformation of pre-existing constructions, on the contrary, film showings seemed to influence the heart of urban centres, accomplishing vast transformations at the architectural level. The travelling pavilion was destined to disappear rapidly, not only for the birth of permanent movie theatres but also for the organisation itself of the post Hausmannian city. A stylistical archaeology led from the coloured lamps in the pavilion, from the gold of exotic flora and fauna decorations, from the stalls in which, shouting between the organ and the cashier's desk, the showmen beckoned to his revered audience, to the eclectic facades of the first cinemas. Approaching the definition of a new type of edifice, and not by chance, the movie theatre will be one of the favourite themes of the modern movement: no "obvious" tradition to live up to, an assembly arrangement - thus democratic - of the spectators, relevance of the distributive and functional character. Modern images in movement demand fascinating temples, the flaneur walks in the spectacle city. The new cinema engraves itself on the configuration of the outskirts, it installs itself in historical centres with a new architectural type but, above all, goes on to construct figurative virtual cities, those extremely personal mental spaces built by the citizen spectator of the 20th century in the visionary "projective" experience in the darkened movie theatre.