

Festival, tra mercato arte e turismo

Autor(en): **Volonterio, Guglielmo**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1998)**

Heft 3

PDF erstellt am: **07.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-131417>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Festival, tra mercato arte e turismo

Guglielmo Volonterio



Festival Internazionale del Film Locarno 1947

I festival europei del film – in genere tanto più importanti quanto più operanti quali centri del mercato – nati con l'espansione del sonoro, comportano nella maggior parte dei casi una concausalità di fattori, tra i quali primeggia quello turistico. Lo si evidenzia fin dal primo festival – prescindendo dalla fiera del film di Milano del 1910 – la Mostra di Venezia, nella quale tuttavia, in quanto sezione della Biennale, la funzione culturale incide più dichiaratamente che altrove.

Lo scopo turistico emerge in tutto il suo peso nella scelta dell'insediamento delle rassegne. Venezia, ad esempio, che si inaugura nel 1932 (6-21 agosto) nasce alla luce degli interessi di un dinamico impresario, il conte Volpi, proprietario di una catena di alberghi dell'Alto Adriatico, in particolare del sontuoso albergo Excelsior a Venezia-Lido, un fabbricato in stile moresco-veneziano con ampia spiaggia accessibile attraverso una grande terrazza all'aperto e con un approdo privato per i motoscafi provenienti dalla città lagunare. Sulla terrazza, di sera, e nella spaziosa sala del Congressi, si svolsero le prime edizioni della Mostra. Il cinema aveva da tempo abbandonato i suoi originari luoghi di proiezione, i padiglioni

fieristici, i teatri di varietà, gli spiazzi pubblici dove si accampavano i proiezionisti ambulanti, i primi edifici per proiezioni autonome (i Nickelodeon dell'inizio del secolo: a Lugano fecero la comparsa tra il 1912 e il '14)¹, dai quali doveva nascere la prima architettura del cinema: un interno tubolare sul fondo del quale era steso lo schermo. All'esterno, non di rado, essa riprenderà il gusto dei teatri di varietà, un misto di revival e di arte floreale, parallelamente alle pretese artistiche del cinema. In altri termini, il cinema mirava a staccarsi dalle sue origini plebee, in concordanza con un rapporto più intenso e simbolico con la comunità. I festival costituirono il raggiungimento più esplicito di questa nobilitazione: il cinema, impostosi come il principale immaginario collettivo, era andato forgiandosi un proprio linguaggio basato su una serie di teorie e poetiche, che il sonoro arricchiva e completava, e che ora, in forza del perfezionamento tecnico, aveva la pretesa di affermarsi quale «sintesi delle arti».

Con i propri entroterra, i festival vanno pertanto stabilendo un rapporto dinamico a vari livelli, economico, artistico, antropologico, politico. Non è senza ragione, infatti, che Volpi coinvolge-

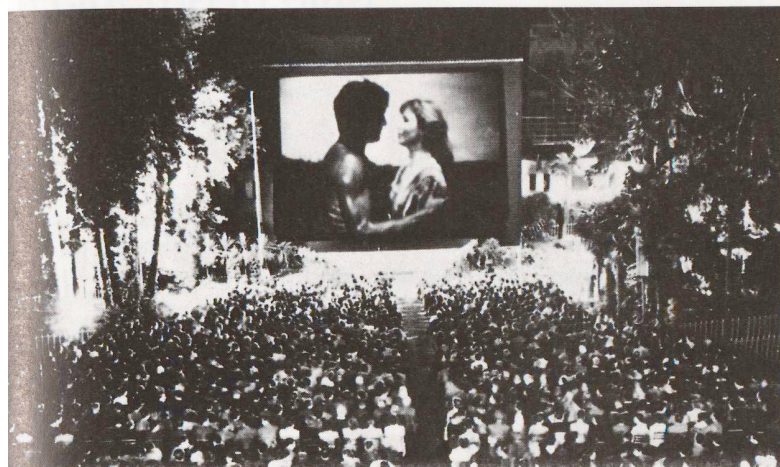
va nella sua impresa il regime fascista, smanioso di occupare un posto predominante nell'evoluzione dell'arte, giudicando il cinema «l'arma più importante» (Mussolini), da non confondere con il motto di Lenin, «fra tutte le arti, la cinematografia è la più importante». Il regime fascista aveva grandi ambizioni: per il rilancio del cinema italiano, si attendeva l'inaugurazione dei grandi, moderni studi di Cinecittà (1937), con propositi concorrenziali nei confronti di Hollywood e, a livello artistico, del cinema sovietico («Scipione l'Africano» di Carmine Gallone, 1937, sarebbe dovuto essere il contraltare di «La corazzata Potemkin» di Eisenstein e di «La nascita di una nazione» di Griffith, sullo sfondo di uno scenario caratterizzato dalla vittoria delle armi fasciste in Spagna e la fondazione dell'Impero italiano con la conquista dell'Abissinia). Mussolini collaborò intensamente all'impresa di Volpi, erigendo a un centinaio di metri dall'Excelsior il Palazzo del Cinema (1937), a fianco del Casinò.

Dal canto suo, sviluppando il turismo sulle coste dell'Alto Adriatico, Volpi riusciva a controbattere la concorrenza delle spiagge del Tirreno, ricche di attrazioni naturali. Non molto differenti sono state le origini del festival di Cannes che, a livello turistico, contrapponeva la Côte d'Azur all'Atlantico, sulle cui coste Biarritz si era candidata quale sede del festival francese. E anche per Cannes non era mancata la ragione politica: si trattava, in quella fine degli anni trenta, di innalzare un contraltare alla Venezia «fascista» a favore del cinema delle nazioni democratiche, non di certo emarginato a Venezia, ma sicuramente non favorito, usato spesso quale alibi ai «successi» dell'arte dell'Asse. Ma la prima edizione di Cannes, giuridicamente nata nel 1939, doveva essere rinviata per lo scoppio della guerra: dapprima alla primavera del 1940, poi definitivamente alla fine del conflitto, nel 1946, due settimane dopo l'inaugurazione di Locarno. In quel periodo le ragioni di Cannes si erano modificate: diventerà il trampolino per la riconquista dei mercati cinematografici europei da parte del cinema degli stati vittoriosi, perduti con l'occupazione dell'Europa da parte delle forze dell'Asse. Hollywood doveva riconquistare il predominio del mercato mondiale, messo in discussione anche dall'avvento del sonoro – che ovviamente privilegiava i cinema nazionali – e dagli sconvolgimenti del lungo conflitto. È in questo scenario di riequilibri mondiali che nascerà il Festival di Locarno, la cui occasione era quella di aprire ampiamente le porte al cinema italiano del dopoguerra, quello del neorealismo, che, osteggiato dalla grande distribuzione americana, si im-

poneva quale necessario cinema di rinnovamento. Il consolidamento di Cannes, in genere dei maggiori festival che sorgeranno nel corso del Cinquanta in concorrenza a Locarno, non dipenderà solo dalla confluenza degli interessi industriali. Vi gioca un ruolo importante l'impatto del festival all'interno del comprensorio urbano, vale a dire le risposte positive che la comunità avrebbe dato alla propria rassegna.

È quanto non di rado mancherà a Locarno fino agli anni settanta, all'opposto di Cannes che dal 1947 poteva usufruire di un Palazzo del Cinema in conformità all'impostazione della rassegna, provvisto di un sufficiente numero di grandi e piccole sale di proiezione e di moderne attrezzature, premesse per l'insediamento di un valido mercato. La configurazione della città di Cannes consentiva per altro tutta una proliferazione di sale di proiezione private lungo l'aristocratica via d'Antibes, parallela alla Croisette, il lungo mare, prospiciente al Palazzo, sulla cui spiaggia e nei saloni mondani si prolungava idealmente l'immaginario cinematografico. La ricchezza dei servizi, fra di loro ben articolati, fece e fa la fortuna intramontabile di Cannes. È quanto mancò non solo a Locarno, anche a Venezia, limitata dalla carenza di spazi e attrezzature, sempre in attesa del nuovo Palazzo del Cinema, riguardo al quale qualche anno fa si era organizzato un internazionale concorso di idee. Da queste considerazioni emerge, perché implicita, la limitata influenza culturale dei festival in genere, più che altro centri di informazione, la cui funzione culturale può esplicarsi solo in base all'individuale sensibilità, in quanto alimento spirituale. La richiesta del mercato corrisponde al fatto che la vita di un festival deve essere organizzata in modo che tutto quanto avviene, conferenze-stampa, trasmissioni radiotelevisive, recensioni della stampa, avvenimenti mondani, abbia un solo obiettivo: il lancio dei film. Tutto, il resto è «contorno», come si diceva a Locarno nei primi anni.

A confronto con questo paradigma, a Locarno la situazione si presenta più complessa che altrove, in un certo senso più articolata, più intrisa di imprevedibilità, quindi di contraddittorietà. Per decenni, carente di aggiornate infrastrutture cinematografiche, Locarno ha paradossalmente beneficiato dei limiti impostigli – specie dal 1953 al settanta – dalla FIAPF (Federazione internazionale associazioni produttori di film, in mano a Hollywood) riguardanti l'impostazione della rassegna. Ne è derivata la formula delle «opere prime e seconde», in base alla quale, trasgredendo il diktat della FIAPF, Locarno beneficiava in larga misu-



Grande Hotel, Locarno



Piazza Grande Locarno, Fotografia di Alfonso Zirpoli

ra dei film dei paesi del «blocco comunista». Questa trasgressione faceva di Locarno il festival del Giovane Cinema, completandosi con la produzione del Nuovo Cinema (Terzo Mondo, Indipendenti, produzioni emergenti, ecc.). La formula è stata successivamente dilatata estendendo il discorso alla figura dell'Altro, del Diverso. Ne ha beneficiato il programma Piazza Grande, nel cui contesto sono stati inseriti film premiati in altri festival. Le origini di Locarno non sono per altro differenti dagli altri festival. Anche a Locarno ha agito l'impellente rilancio del turismo: non per nulla la rassegna era stata organizzata nel corso del primo quinquennio dal locale ente del turismo, da cui ereditava le leve dirigenti. Solo nel 1949 il festival se ne affrancherà, in base a uno statuto autonomo. Idealmente l'impresa locarnese si inquadra in quella vasta politica di pianificazione urbanistica delle maggiori città turistiche svizzere promossa nel 1942 dall'Associazione nazionale degli albergatori. Capo del gruppo degli urbanisti era l'arch. Egender. Per la pianificazione di Lugano erano stati chiamati a collaborare gli arch. Rino Tami e Alberto Camenzind. Ma la proposta restò lettera morta, a grave danno dello sviluppo urbano.

Al pari degli altri festival, l'influenza positiva di Locarno non può essere commisurata nell'ordine dei risultati artistici o letterari ma nell'ambito dei costumi, in quanto affrancazione da obsoleti modelli percettivi e comportamentali. Risulta ampliato, ad esempio, il campo del dicibile in arte, favorendo la presa di coscienza dell'evoluzione dei tempi e dei modi espressivi. A caratterizzare

Locarno concorre da questo momento un avvenimento più unico che raro, l'enorme affluenza di pubblico, variante dai quattro agli otto mila spettatori per sera, pur vigendo, per ragioni di sicurezza, il numerus clausus. L'affluenza parrebbe corrispondere a un'insaziabile sete di sapere, di conoscenza, di scambi di opinioni. Invece, dopo il festival questa massa scompare, il bisogno di cinema diminuisce paurosamente e il pubblico si rimobilita solo alle proiezioni dei kolossal. «Titanic», ad esempio. La ragione dell'affluenza è quindi da ricercare altrove, in campo antropologico, in quanto nostalgia di una vita comunitaria perduta, in opposizione, secondo il sociologo tedesco Ferdinand Tönnies, al concetto di società in quanto agglomerazione artificiale, retta dall'«orologio industriale».² Il cinema, in quanto «sogno ad occhi aperti», si coniuga a Locarno con il sogno comunitario, che ha i suoi specifici riti: la riappropriazione della grande piazza, una sorta di agorà e da sempre ritrovo mondano, espellendo gli elementi additivi, come i parcheggi e le automobili. È una coniugazione che concilia – come mi faceva osservare il sociologo ticinese Pietro Bellasi, docente dell'Università di Bologna – il mondo della tradizione con il mondo della tecnologia, in uno scambio di valori nel quale la nostalgia si fonde con i sentimenti onirici. Per il successo di Locarno, scenario ambientale e immaginario cinematografico non sono disgiungibili: l'immaginario accoglie storia e sensibilità moderna. È un fatto che occorrerebbe approfondire. Per intanto possiamo augurarci che questo luogo della sensibilizzazione della storia e dell'avvenimento esteti-

co possa venire esteso oltre il perimetro della piazza allo scopo di garantire maggiore e necessaria unitarietà alla manifestazione. Attualmente essa è infatti divisa, durante le ore pomeridiane, tra Fevi e Morettina, da una parte, e Kursaal e piccoli cinema rionali dall'altra. Lo richiede anche la massa dei partecipanti che secondo calcoli ufficiali ammonta a 150 mila spettatori. L'esigenza corrisponde prima di tutto ai problemi logistici, alla richiesta di accedere alle proiezioni scelte, le une, non di rado, sovrapposte alle altre, nonché alla difficoltà di recuperare con le repliche. Evidentemente si tratta di un problema la cui soluzione esige forti investimenti, confrontati a una realistica politica di ammortamenti. Ma, sogno per sogno, ci esalta la proposta dell'arch. Luigi Snozzi che in occasione del cinquantenario della rassegna locarnese ha promosso un concorso di idee tra i suoi allievi del Politecnico di Losanna, allo scopo di studiare l'ubicazione idonea dell'erigendo Palazzo del Cinema e la sua prevedibile configurazione architettonica. L'ubicazione idonea è risultata il terreno a sinistra del Kursaal, centrale, verso il lago: la soluzione architettonica, ovviamente, si è risolta in una serie di progetti di differenti coniugazioni spaziali.

È in questa direzione che la rassegna locarnese può aprirsi al futuro, assicurando concrete possibilità di sviluppo all'impostazione degli ultimi anni, intesa quale «sacca di resistenza al cinema minoritario». L'intenzione è di creare un centro di irradiazione del film emarginato, non di rado oggetto di coercizione, impossibilitato a usufruire dei canali e degli strumenti del Sistema. La posta in gioco è importante ed esige il massimo impegno non solo manageriale, anche culturale, carente a Locarno, sovente autosoddisfatto dei propri slogan. Se da una parte la continuità di Locarno molto dipenderà dalla capacità di fronteggiare il potere di attrazione e concentrazione dei maggiori festival, dall'altra la vitalità di Locarno sarà in proporzione del suo potere di inserimento nella grande distribuzione. È un problema difficile, con una minaccia persistente all'orizzonte: l'Internet.

1 La rivista d'architettura «Urban» ha dedicato un intero numero (1996, n. 3) all'«architettura e cinematografia» in Svizzera. In particolare, Simona Martinoli è intervenuta con «Cinematografi ticinesi. Appunti per una riscoperta architettonica».

2 Cfr dello stesso autore «Dalle suggestioni del parco alla grande Festa del Cinema. Storia del Festival di Locarno 1946-1997», Cap. «La dimensione Vacchini» e «Il sogno comunitario e il sogno cinematografico» - Marsilio Editori, Venezia, 1997.

Summary

The European film festivals - generally the more they operate as market centres the more they are important - born of the expansion of talking movies, involve a combination of factors in most cases, among which, tourism takes the lead.

This can be pointed out beginning with the first festival - excluding the Milan film fair of 1910 - the Venice exhibition, in which nevertheless, as a section of the Biennale, the cultural function was engraved more clearly than elsewhere. The touristic aim emerged with all of its weight in the choice of the installation of the review. Venice, for example, which began in 1932, was born in the light of the interests of a dynamic entrepreneur, Count Volpi, owner of a chain of hotels in the upper Adriatic, in particular the sumptuous Hotel Excelsior at Venice-Lido. The cinema had long abandoned its original projection places, fair pavilions, variety theatres, public places where the travelling projectionists camped, from which the first cinema architecture would be born: a tubular interior on which the screen was hung. The festivals constituted the most explicate achievement of this ennobling: the cinema, having imposed itself as the main imaginative collective, continued forging its own language based on a series of theories and poetics, which sound enriched and completed and that then, in the force of improved technology, had the pretence to affirm itself as the "synthesis of the arts". With its own background, the festivals thus stabilise a dynamic relationship at different levels, economic, artistic, anthropological, political. The origins of Locarno are not different than those of the other festivals. Also in Locarno the impelling relaunching of tourism: not for nothing was the review organised during the first quinquennial of the local tourist office, from which it inherited the management team. As in the other festivals, the positive influence of Locarno may not be measured in the amount of artistic or literary influence but in the sphere of customs, as a liberation of obsolete perceptive and behavioural models.