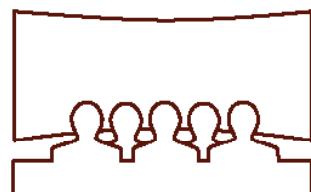


# LA SALA CINEMATOGRAFICA "ALL'ITALIANA". STORIE E CULTURE DI UNO SPAZIO ARCHITETTONICO, TECNOLOGICO E SOCIALE

A CURA DI  
ELENA MOSCONI, PAOLA DALLA TORRE,  
GIOVANNA D'AMIA, MARIAGRAZIA FANCHI

SCHERMI  
STORIE E CULTURE DEL CINEMA  
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA VIII  
NUMERO 14  
2024



*Schermi* è pubblicata sotto Licenza CC BY-SA



# ISOLE NELLA LAGUNA. PER UN'ANALISI URBANA DELLE SALE CINEMATOGRAFICHE DI VENEZIA NEL SECONDO DOPOGUERRA

*Paolo Villa (Università degli Studi di Parma)*

## ISLANDS IN THE LAGOON. AN URBAN ANALYSIS OF VENETIAN MOVIE THEATRES IN THE SECOND POST-WAR PERIOD

*Closely associated with cinema since its beginnings, Venice represents a case of great interest regarding film exhibition history. Its historical, geographical, and demographic peculiarities have shaped the distribution of cinemas and the moviegoing practices. This contribution investigates the history of Venetian movie theatres in the central decades of the 20th century, putting them in relation to the urban and social developments of the city, divided in three main macrozones (historic centre, mainland and lagoon). Other factors such as population movements, industrial and tourist developments, the presence of the annual film festival are also examined, as they have influenced the relationship of the city and its inhabitants with movie theatres and with the practice of moviegoing. From this analysis, Venice emerges as a polycentric metropolis, characterized by dynamics of film exhibition and consumption that differ from area to area.*

### KEYWORDS

Venice; Movie theaters; Moviegoing; Urban planning; Film festival

### DOI

10.54103/2532-2486/25182

DATA DI INVIO 13 agosto 2024

DATA DI ACCETTAZIONE 15 dicembre 2024

## I. INTRODUZIONE

Seppure all'apparenza meno indispensabili di altre infrastrutture o edifici di primaria necessità, le sale cinematografiche hanno rappresentato un elemento altamente significativo della città novecentesca, sia in termini concreti che simbolici, come luoghi di socializzazione comunitaria, di svago, di consumo, di un'esperienza condivisa e accessibile a tutte le fasce di popolazione. La loro presenza si è intrecciata, attraverso il tessuto urbano, alla sfera sociale, economica e culturale delle città, nonché alla quotidianità dei loro abitanti. L'esperienza cinematografica è d'altra parte sempre fortemente caratterizzata spazialmente, e implica un rapporto del cittadino/spettatore con l'ambiente ben al di là della sala: la dimensione spaziale del *cinemagoing* include oltre alla sala anche tutti gli spazi pubblici attorno a essa, strade e piazze, café e bar, negozi e insegne,

la rete dei trasporti e la conformazione del quartiere, elementi che influiscono sull'atto di recarsi al cinema<sup>1</sup>.

Nel suo studio del 1960, l'urbanista e sociologo Kevin Lynch introdusse il concetto di "figurabilità" per indagare l'immagine della città. Con questa espressione indicava il sistema di coordinate e di tattiche utilizzate dai cittadini per relazionarsi con l'ambiente urbano, risultato del modo in cui le persone strutturano lo spazio nelle mappe cognitive, nei discorsi e nelle percezioni sociali, nelle attività ordinarie, assegnando a esso significati multipli e a volte persino contraddittori. Anche Henri Lefebvre, con la nota tripartizione tra pratiche spaziali, rappresentazioni spaziali e spazi di rappresentazione, insisterà pochi anni dopo sulla dimensione sociale dell'ambiente urbano<sup>2</sup>. Usando la terminologia di Lynch, potremmo includere le sale tra i «riferimenti»<sup>3</sup>, cioè quei precisi oggetti architettonici che caratterizzano una porzione dell'ambiente urbano, fungendo da punti di orientamento noti e condivisi, plasmandone usi sociali, connotazioni culturali, attribuzioni di senso.

Negli ultimi anni, la New Cinema History ha esortato a porre attenzione a questi aspetti sociali e culturali, indagando la storia delle sale in connessione con quella del *moviegoing* per meglio comprendere l'esperienza spettatoriale nella sua totalità<sup>4</sup>. Le ricerche di storia del cinema, in realtà, già da tempo hanno affrontato il rapporto tra esercizio cinematografico e spazio urbano<sup>5</sup>, delineando alcune costanti come la dislocazione in senso radiale delle sale oppure lungo grandi assi viari, o la formazione di distretti caratterizzati dalla presenza di locali d'intrattenimento<sup>6</sup>. Le relazioni tra sale, programmazione, dislocazione urbana, abitudini di consumo e composizione sociale nel secondo dopoguerra sono al centro di un crescente numero di studi<sup>7</sup>, tra i quali in Italia si distingue l'indagine del progetto *Romarcord*<sup>8</sup>.

Questo contributo intende focalizzarsi sulle sale cinematografiche di Venezia nel secondo dopoguerra. Sebbene già esplorata in altre sedi, la storia delle sale veneziane si è concentrata quasi unicamente sul centro storico, che rappresenta solo una porzione della città. I quartieri di terraferma, le altre isole della Laguna e il Lido sono stati oggetto di indagini meno sistematiche. Si intende anzitutto mappare la presenza del cinema a Venezia e porre in risalto alcune peculiarità dell'esercizio cinematografico nei diversi settori della città lagunare. Le sue tre macroaree (centro, terraferma ed estuario) conoscono dinamiche differenti, non sempre integrate le une alle altre, che influenzano fortemente il modo in cui ciascuna si relaziona all'esercizio e all'esperienza del cinema.

<sup>1</sup> Ravazzoli, 2016: 38.

<sup>2</sup> Lefebvre, 1974: 59.

<sup>3</sup> Lynch, 1960: 24.

<sup>4</sup> Maltby, 2011; Aveyard; Moran, 2013.

<sup>5</sup> Gomery, 1982; Kelly, 2002.

<sup>6</sup> De Berti; Mosconi, 2020.

<sup>7</sup> Biltereyst; Meers; Van de Vijver, 2011; Lotze; Meers, 2013; Pafort-Overduin et al., 2020.

<sup>8</sup> Antichi; Fedele; Garofalo, 2023.

## II. LE SALE NEL CONTESTO URBANO: DALLA “GRANDE VENEZIA” ALL’ESODO

Una breve premessa sulle vicende urbanistiche di Venezia nel Novecento è necessaria per collocare le sale in tale contesto. Tra il XIX e XX secolo il baricentro della città si sposta definitivamente dal fronte del mare alla terraferma. Il sovrappopolamento e la mancanza di spazio che la città storica conosce a fine Ottocento spingono a ripensare lo sviluppo della città in questa direzione, anche per assegnarle un ruolo di primo piano come metropoli internazionale. Si delinea l’ideale della “grande Venezia”, che mira a una città moderna e produttiva grazie allo sviluppo industriale della terraferma e a quello turistico delle isole affacciate sull’Adriatico.

Nel 1917 viene ufficializzato il progetto di Porto Marghera (avviato nel 1919), che pone le basi per lo sviluppo di uno dei maggiori siti industriali d’Italia. Il 1926 segna l’annessione a Venezia di diversi comuni, di colpo trasformati in quartieri cittadini, compresa Mestre che aveva appena ricevuto, nel 1923, il titolo di città. Si struttura fin da subito, nella percezione comune, un’opposizione profonda tra «Venezia città d’acqua, intrinsecamente e intimamente anfibia; Mestre città di terra»<sup>9</sup>, l’una radicata in una storia secolare, l’altra apparentemente sorta ex novo e «città del Novecento»<sup>10</sup>. Il dialogo tra le due realtà sarà sempre complesso, poiché esprimono «due società completamente diversificate ed estranee, nelle quali si tende perfino a esprimersi con psicologia, linguaggio e giudizi di valori e differenti»<sup>11</sup>. Nel periodo tra le due guerre lo sviluppo urbano si mantiene nell’alveo di una regolamentazione abbastanza stringente, che prevede per ogni zona una specifica destinazione d’uso – industriale, ricreativa o residenziale. Si allarga il polo industriale di Marghera, si irrobustisce la vocazione turistica del Lido, cui contribuisce la fondazione della Mostra del cinema nel 1932: «Compresa tra due nuovi poli, tra la città del tempo libero e la città del lavoro, l’insula veneziana dovrebbe ritrovare il respiro di una grande città, centro propulsore di una metropoli poli-funzionale, articolata su di un territorio che ora abbraccia laguna, terraferma ed estuario»<sup>12</sup>. Si sviluppa inoltre una prima espansione di Mestre: «la grande città del secondo dopoguerra costituisce un ulteriore balzo, ma entro una struttura urbana già forte»<sup>13</sup>.

Dopo il conflitto l’esplosione urbana del mestrino diviene incontrollata, insieme all’intensificarsi dello spostamento della popolazione verso la terraferma. Il sovrappopolamento del centro e la scarsa abitabilità degli edifici storici causano un massiccio travaso di persone/abitanti verso Mestre. Cominciato fin dagli inizi del secolo, l’esodo dei veneziani è frutto di consapevoli decisioni politiche e amministrative mirate a una zonizzazione della popolazione, liberando il centro da alcuni strati sociali per renderlo luogo di residenza più elitario e votato al terziario e al turismo. Un’autentica “bonifica umana” che negli anni Cinquanta raggiunge l’acme, divenendo fenomeno collettivo caratterizzato per età, censo e classe sociale: ad abbandonare il centro (che perde tra il 1951 e il 1968 ben 85.000 abitanti)<sup>14</sup> sono soprattutto giovani della classe medio-bassa, lavoratori

<sup>9</sup> Zanardi, 2020: 16.

<sup>10</sup> Barbiani, 2007: 14.

<sup>11</sup> Dorigo, 1973: 16.

<sup>12</sup> Zucconi, 2002: 13.

<sup>13</sup> Sarto, 2007: 21. Sullo sviluppo di Venezia tra Laguna e terraferma nel secondo Novecento, si veda anche Rubini, 2016.

<sup>14</sup> Zanardi, 2020: 85.

con le famiglie, mentre restano in città i ceti più alti e il sottoproletariato sprovvisto di mezzi economici, stipato nei piani terra sovraffollati e spesso allagati, col risultato di «stratificare per classi l'uso della città»<sup>15</sup>. L'acqua alta eccezionale del 4 novembre 1966 è il colpo di grazia che spinge a un ancora più intenso spostamento di popolazione.

A questa emorragia dal centro risponde lo sviluppo incontrollato della terraferma, senza una politica urbanistica che stia al passo con il moltiplicarsi delle zone residenziali dotandole dei servizi essenziali. Mestre si espande accentrando su di sé i quartieri di Carpanedo, Marghera, Zelarino, Favaro, Chirignago, agendo con potere centripeto sulla fascia che la circonda, e si struttura definitivamente la bipolarità Venezia/Mestre che connota ancora oggi la città. Come sottolinea Giovanni Favero, la conformazione demografica, economica e sociale della Venezia attuale, con le problematiche correlate, va ricercata «nei progetti di sfollamento e di ripopolamento, legati a un'idea di Venezia città manifatturiera o centro culturale e di servizi piuttosto che città portuale o turistica»<sup>16</sup> che hanno caratterizzato la vicenda veneziana nel secondo Novecento. Si tratta di dinamiche di trasformazione demografica profondamente legate a uno stato in qualche modo perpetuo di emergenza abitativa, tra sovraffollamento ed endemica mancanza di alloggi, che ha caratterizzato Venezia già dal XIX secolo<sup>17</sup>, e che prosegue ancora oggi seppur con caratteri diversi<sup>18</sup>.

Negli anni Ottanta, tramontato il polo di Marghera e con esso la visione della "grande Venezia", ci si avvede che la vicenda urbanistica lagunare «ha contribuito a incrinare l'idea di grande città industriale articolata in modo rigido e, insieme, una nozione di "zoning" eccessivamente schematica»<sup>19</sup>, a partire dal binomio centro-periferia. È la conformazione stessa della città a rendere problematico uno sviluppo omogeneo e relazionale tra le sue parti: Venezia resta irriducibilmente «un fenomeno peculiare non integralmente assimilabile ai coevi processi di espansione radiale delle città europee»<sup>20</sup>, per la quale può essere utile elaborare una visione "nissologica" della storia urbana. Proposto dalla storica dell'architettura Ludovica Galeazzo, questo approccio parte dai concetti di isola e di arcipelago per indagare il modello urbano che Venezia ha intessuto per secoli con la Laguna, e «permette una radicale revisione del contributo dei margini veneziani come attori integrali alla storia della città antica»<sup>21</sup>. Anche dopo la perdita dell'indipendenza e a seguito dei cambiamenti sociali, culturali e politici apportati dalla modernità, questo legame tra città e territorio resta centrale, trovando un punto di coalescenza nell'integrazione/scontro con la terraferma. Vale inoltre la pena ricordare che l'arcipelago come modello generale di analisi degli sviluppi urbani contemporanei è stato proposto da studiosi come Francesco Indovina, Luigi Doria, Laura Fregolent o Michelangelo Savino, che proprio sull'urbanistica dei centri veneti hanno esemplificato la loro analisi<sup>22</sup>.

Sulla scorta di queste considerazioni, anche la storia delle sale cinematografiche

<sup>15</sup> Zanardi, 2020: 15.

<sup>16</sup> Favero, 2014: 79.

<sup>17</sup> Somma, 2024.

<sup>18</sup> Fregolent; Torri, 2018.

<sup>19</sup> Zucconi, 2002: 14.

<sup>20</sup> Zanardi 2020: 15.

<sup>21</sup> Galeazzo, 2022: 2.

<sup>22</sup> Indovina, 2009.



cittadine merita di essere esplorata con uno sguardo che vada al di là dell'abituale identificazione di Venezia con il suo centro storico, e rivolto a tutte le "isole" che compongono la metropoli lagunare novecentesca. Più che fenomeni di integrazione, a emergere saranno le discontinuità di un sistema articolato attorno a tre poli autonomi con scambi solo sporadici, che fanno di Venezia, anche per l'esercizio e il consumo filmico, una città policentrica.

### III. LE SALE VENEZIANE: UN TENTATIVO DI CENSIMENTO

Prima di compiere degli affondi specifici, è utile tentare di delineare un panorama quantitativo delle sale cinematografiche tra i tardi anni Trenta e gli anni Sessanta. La ricerca sulle sale si scontra assai di frequente sia con una forte dispersione delle fonti storiche, sia con un alto tasso di contraddittorietà e confusione delle informazioni in esse contenute. Pur con dei margini di incertezza, la situazione generale può essere ricostruita a partire da almanacchi e annuari. Tuttavia, soprattutto gli annuari del dopoguerra costituiscono una fonte parziale e problematica. Basati su informazioni e dati frammentari (soprattutto riguardo alle sale religiose) trasmessi dalle sedi AGIS e solo sporadicamente aggiornati da un'edizione all'altra, fotografano una distribuzione delle sale piuttosto imprecisa. Per quanto fonti preziose per la storia del cinema<sup>23</sup>, necessitano dunque di un'attenta verifica. Un confronto con i registri e le schede delle sale dell'archivio AGIS di Padova può fungere da correttivo, nonostante anche in essi si presentino spesso informazioni incomplete o contraddittorie<sup>24</sup>. Solo il raffronto sinottico tra fonti diverse consente di tracciare con adeguata sicurezza un quadro di massima.

L'almanacco del cinema del 1939 registra 19 sale industriali nel centro storico (di cui una esclusivamente all'aperto) e 8 parrocchiali; a Mestre si contano 4 sale industriali (di cui una con arena all'aperto), 1 dopolavoro ferroviario e 2 cinema parrocchiali; Marghera conta 1 sala commerciale e 1 parrocchiale, e solo 1 cinema parrocchiale a testa per le altre frazioni di terraferma (Chirignago, Zelarino); 1 sala dopolavoro anche a Pellestrina, Caorle (allora parte della città) e Tre Porti. Se Burano può contare su 1 sala commerciale, Murano ha ben 3 sale, tutte parrocchiali. Il Lido presenta già una conformazione specifica, con 4 sale di cui una è il Palazzo del Cinema e altre 2 sono arene all'aperto<sup>25</sup>. Nel successivo almanacco del 1943 la situazione rimane perlopiù invariata<sup>26</sup>, mentre un deciso incremento delle sale si registra nel cine-annuario del 1948 e negli annuari che da metà anni Cinquanta censiscono a cadenza biennale le sale del territorio nazionale<sup>27</sup>. In queste pubblicazioni, con alcune lievi oscillazioni, le sale lagunari si attestano tra 1954 e 1965 attorno a 28 industriali per il centro, 3 arene estive, 18 parrocchiali; 9 sale industriali e 2 parrocchiali a Mestre; 5 sale commerciali

<sup>23</sup> Noto, 2019.

<sup>24</sup> La documentazione presente a Padova, assai completa e ben conservata, andrebbe utilmente integrata con i relativi fascicoli della serie CS, inerenti alle sale cinematografiche, dell'ACS: al momento sottoposti a digitalizzazione, non è stato possibile consultarli per questo studio.

<sup>25</sup> [s.n.], 1939: 223-224.

<sup>26</sup> [s.n.], 1943: 439-440.

<sup>27</sup> [s.n.], 1948: 346-347; Caserta; Ferraù, 1955: 85-87; Caserta; Ferraù, 1961: sezione V 86-89; Caserta; Ferraù, 1964: sezione V, 86-89; Caserta; Ferraù, 1966: sezione V, 81-84.

e 2 parrocchiali a Burano, 1 sala commerciale oltre a 3 parrocchiali a Murano; 4 sale commerciali al Lido.

Maggiormente affidabile risulta la rilevazione nazionale sui teatri e sui cinema condotta dalla SIAE, che fotografa il panorama al 30 giugno 1953. La provincia di Venezia conta 210 locali prevalentemente o esclusivamente cinematografici, per un totale di 90.783 posti, mentre la città di Venezia ha 97 sale per 41.630 posti (su un totale regionale di 1340 locali e 553.499 posti). Dei locali veneziani, 41 sono dichiarati anteriori al 1938, mentre le aperture dal 1939 al 1948 oscillano da zero a 3 all'anno. Un deciso incremento delle sale, in linea con la tendenza nazionale, avviene all'inizio degli anni Cinquanta: 12 nuove sale nel 1949, 5 nel 1950, ben 15 nel 1951, 9 nel 1952. Venezia può contare su 13,8 posti a sedere ogni 1000 abitanti, un valore piuttosto alto in riferimento alla media italiana (attorno all'8%). Sebbene la rilevazione non indichi le sale di prima, seconda o ulteriore visione, dà informazioni sul costo dei biglietti: 4 cinema sono gratuiti, 6 hanno un biglietto compreso tra 0 e 50 lire, 13 tra le 150 e le 300 lire, 3 tra le 300 e le 500 lire e un solo cinema sfonda le 1000 lire a biglietto. La maggior parte delle sale – 72 locali, per un totale di circa 27.000 posti – si colloca nella fascia di prezzo tra le 50 e le 150 lire<sup>28</sup>.

Su questo sfondo generale, i documenti conservati dall'AGIS permettono di reperire informazioni più circostanziate come la collocazione urbana, il numero di posti, le tecnologie di proiezione e dell'impianto audio, rifacimenti e restauri, numero di dipendenti, gestori e detentori della licenza, consentendo di ricostruire diacronicamente la parabola di ogni singolo cinema.

La situazione delle sale veneziane sembra solo incrinarsi negli anni Sessanta; è nel decennio successivo che Venezia (come tutta l'Italia) vede un drammatico tracollo dei cinema. Un'indagine condotta nel 1977 e riferita al decennio precedente sembra registrare una situazione seria ma non ancora tragica, sebbene tutti gli indicatori siano in negativo: il numero totale di sale in città (da 81 a 73, -5,19%), i giorni di programmazione (-13,74%, tra le peggiori percentuali tra i capoluoghi italiani), il rapporto sale/abitanti, sostanzialmente invariato (-0,61%)<sup>29</sup>. Al di là dei meri dati quantitativi, tuttavia, nella sua analisi Roberto Ellero sottolinea come la scomparsa delle sale sia tutt'altro che omogenea: a chiudere sono soprattutto le sale della città storica, di seconda o successiva visione, nei sestieri più popolari o sulle isole, mentre resistono le sale di pregio e quelle di terraferma<sup>30</sup>. È la mappa delle città capozona dell'AGIS, nel 1980, a registrare il vero tracollo: a Venezia, intesa come centro storico e Lido, sono registrate solo 20 sale. Reggono meglio Mestre e Marghera, con 15 sale<sup>31</sup>.

Pur nell'aleatorietà di queste fonti, la drastica riduzione che intercorre tra il picco di inizio anni Cinquanta e la caduta alla fine dei Settanta rivela un mutamento profondo in soli vent'anni tanto nel panorama urbano quanto nelle abitudini di consumo e di socialità dei cittadini.

<sup>28</sup> [s.n.], 1953: passim.

<sup>29</sup> Ellero, 1977: passim.

<sup>30</sup> Ellero, 1977: 19-22.

<sup>31</sup> [s.n.], 1980.



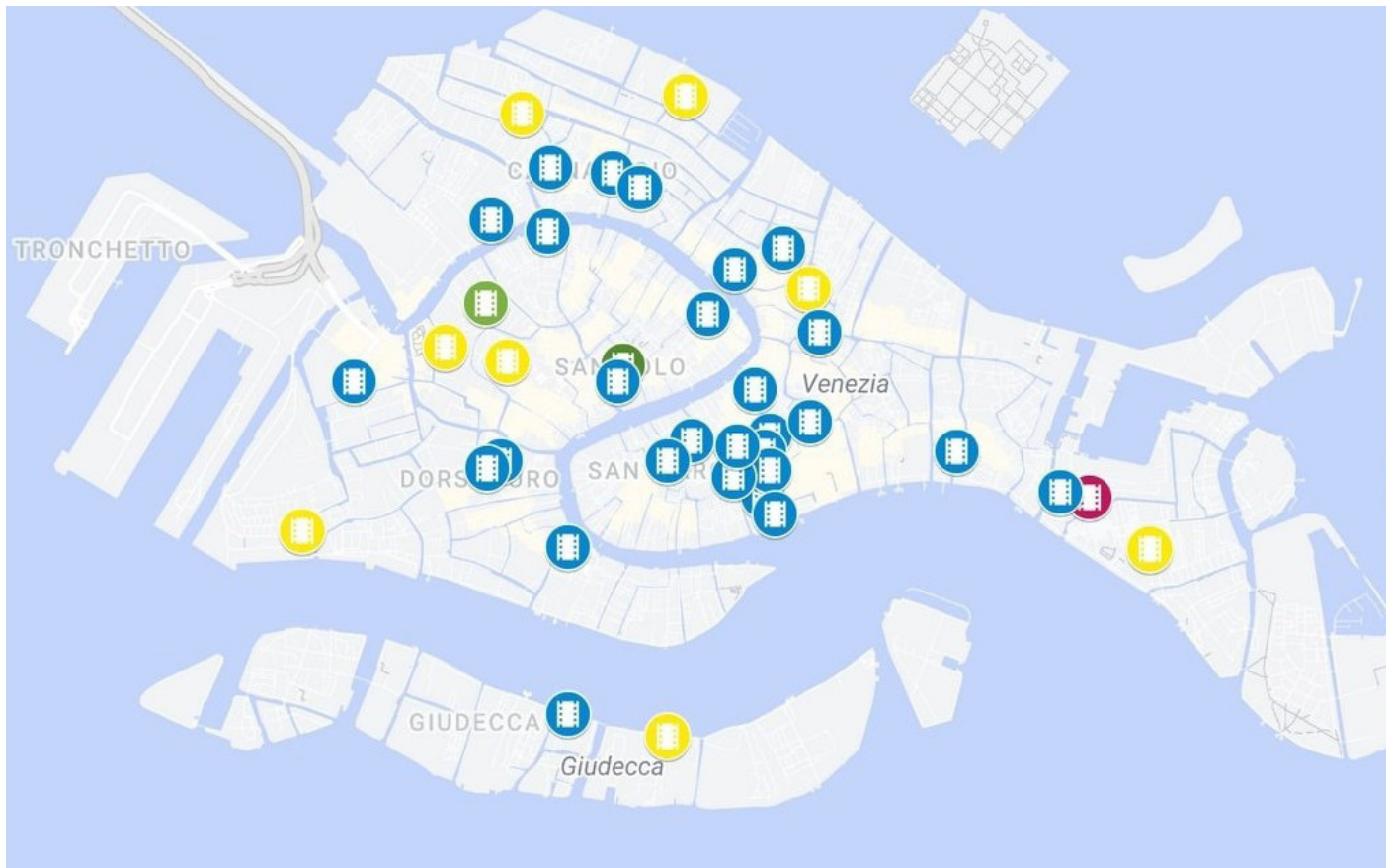


Fig. 1: Mappa delle sale del centro storico negli anni Cinquanta e Sessanta: in blu le sale industriali, in giallo le parrocchiali, in verde le arene estive (fonti: schede della sale AGIS Padova; annuari del cinema).

#### IV. IL CENTRO STORICO: RINNOVARE LE SALE D'ANTEGUERRA

Tornando a una cornice cronologica più ristretta, tra la ricostruzione e il boom economico, l'analisi delle tre principali zone urbane rivela fattori specifici e dinamiche di rapporti interessanti.

Il centro storico è stato a lungo la zona a più alta concentrazione di sale, di ogni genere e ordine di visione. L'arrivo e il precoce radicamento del cinematografo a Venezia sono stati tracciati con accuratezza da Carlo Montanaro, che sottolinea come nel corso del XX secolo siano state aperte in città circa un centinaio di sale, perlopiù nell'insula centrale<sup>32</sup>. Dal 1905 al 1908 aprono i primissimi cinema: l'Edison, il Gigante, il Marconi, il Re, il Goldoni, il San Marco, tutte sale che segneranno a lungo il panorama della città, sorte durante la rapida avventura imprenditoriale di Luigi Roatto<sup>33</sup>. Nei decenni successivi si delineano precise concentrazioni: il sestiere di San Marco detiene il maggior numero di sale, anche di alta categoria, insieme alla Strada Nova, che collega la stazione ferroviaria a Rialto, con una più alta incidenza di sale a prezzi popolari – definite dai veneziani «cinema peocéti» (fig. 1).

Negli anni Cinquanta, questa distribuzione delle sale si scontra con gli spostamenti interni al centro, in alcuni anni persino maggiori dell'esodo verso terraferma o Lido. Si svuotano i sestieri più centrali, a partire da San Marco che vede un crollo di popolazione del 39%, ma dove restano concentrate più della metà delle sale cinematografiche, mentre una zona come la Giudecca, pur conoscendo una variazione di popolazione minima (meno del 2%) resta fortemente sguarnita di sale<sup>34</sup>. L'esodo delle fasce medie-basse comporta una maggiore sofferenza proprio per le sale popolari, specie del sestiere Cannaregio, le prime che negli anni Settanta dovranno puntare, per sopravvivere, a divenire cinema

<sup>32</sup> Montanaro, 2010: 65.

<sup>33</sup> Montanaro, 2005: 105.

<sup>34</sup> Zanardi, 2020: 85.

a luci rosse o sale d'essai. Mentre le persone si spostano in zone della città con condizioni più vivibili, i cinema escono dal perimetro della loro immediata esperienza quotidiana.

Il centro, all'indomani della guerra, vede un ampio parterre di sale che hanno però, nella maggioranza dei casi, già tra i venti e quarant'anni. Il fenomeno che interessa maggiormente questa parte della città non è tanto l'apertura di nuove sale, quanto le ristrutturazioni delle esistenti, per adattarle ai nuovi standard tecnologici e di confort. Già nel 1940 l'inaugurazione dopo quattro anni di lavori del San Marco, passato a gestione ENIC, suscita ampi commenti sulla «Gazzetta di Venezia», che lo definisce «lussuoso e modernissimo». La sua riapertura «segna un'altra tappa verso la razionale trasformazione dei teatri e dei cinema veneziani, onde renderli più accoglienti, più decorosi e meglio adatti dal punto di vista tecnico, agli spettacoli che ospitano»<sup>35</sup>. Proseguendo nella descrizione della sala, sia da un punto di vista tecnico (cura speciale dell'acustica, sistema di aerazione e mantenimento della temperatura costante, luce indiretta) che decorativo (mosaici interni di Guido Cadorin con maschere veneziane e Nettuno, un bassorilievo esterno di Napoleone Martinuzzi con simboli del teatro e del cinematografo), l'articolo sottolinea le difficoltà di costruzione e ammodernamento in un tessuto urbano fittissimo come quello veneziano, che lascia poche possibilità di manovra in termini architettonici.

Interrotta momentaneamente dagli anni bellici, questa ondata di rinnovamento prosegue tra gli anni Quaranta e Cinquanta: dalle schede AGIS appaiono numerosi interventi di rifacimento a cavallo dei due decenni. Il primo dei cinematografi veneziani, l'Edison, ribattezzato prima Vittoria e poi Tirana, torna nel 1949 al nome originario, riconquistando «il primato della modernità e dell'eleganza», aggiungendo una galleria, aumentando i posti, migliorando illuminazione e decorazione di sala e vestibolo, tanto da essere definito «un "gioiello", la "bomboniera del cinema"», ma anche «rinnovando radicalmente il complesso del macchinario» e affidandosi alle attrezzature di proiezione della Cinemeccanica di Milano<sup>36</sup>.

Proprio dall'*house organ* di questa azienda<sup>37</sup>, la «Rivista tecnica di cinematografia», possiamo ricostruire dettagliatamente il rinnovamento di uno dei maggiori cinema veneziani, il Rossini. Registrato presso i documenti AGIS nel 1946 come di prima categoria e gestito dalla ICSA, pochi anni dopo il locale passa, insieme ai cineteatri Malibran e Italia<sup>38</sup>, sotto la Società Teatri Rossini e Malibran, gestita da Alberto Baldissera. Nel 1950 si decide di «demolire il vecchio Teatro e di ricostruire un nuovo fabbricato per solo cinema» su progetto dell'ingegnere bassanese Francesco Bonfanti<sup>39</sup>. Come avviene per molti ammodernamenti in cui la Cinemeccanica era coinvolta, la «Rivista» traccia un profilo della sala,

<sup>35</sup> Montanaro, 2005: 109.

<sup>36</sup> Montanaro, 2005: 112.

<sup>37</sup> Fondata a Milano nel 1920 per la realizzazione di componentistica per motori, dal 1924 la Cinemeccanica si volge esclusivamente alla produzione di proiettori e attrezzature per le sale cinematografiche. Dagli anni Cinquanta si espande all'estero e diviene un'azienda leader del settore a livello internazionale, ancora oggi in attività.

<sup>38</sup> Edificato nel 1916 sulla Strada Nova in stile Liberty, l'Italia è uno degli edifici che meglio ha mantenuto i caratteri architettonici d'origine, ma non la destinazione d'uso: divenuto negli anni Novanta una sede dell'Università Ca' Foscari, è oggi un supermercato.

<sup>39</sup> [s.n.], 1952: 87.

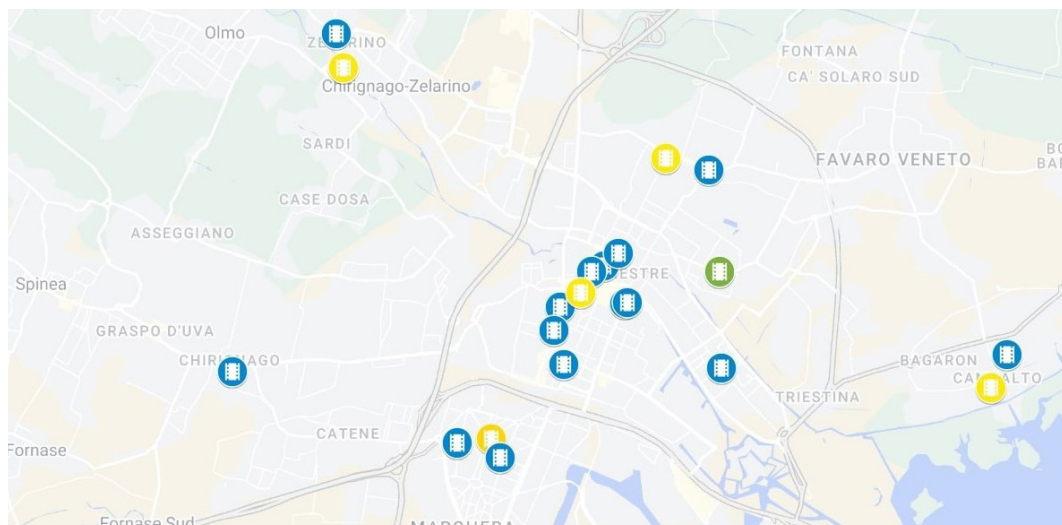
iniziando dalle modifiche architettoniche come i sei gradini che, a partire dal piano della calle e attraverso il vestibolo, conducono alla sala, così sopraelevata di più di un metro e mezzo e (potenzialmente) al riparo da possibili acque alte. L'arretramento della facciata dà maggiore respiro al campiello e sono previsti moderni sistemi di sfollamento sia per la platea che per la nuova galleria. Pregiati materiali marmorei e vetrate di Murano ornano il vestibolo, diviso tra un atrio maggiore con biglietteria e un atrio minore. La decorazione dell'ingresso è una colonna centrale con pannelli in ceramica dell'artista Danilo Andreose, mentre la sala presenta un mosaico vitreo di Aldo Bergomi. Grande attenzione, ovviamente, è dedicata dall'articolo alla cabina di proiezione, al proiettore – il Victoria VI/C, uno dei più diffusi nei locali a passo standard –, all'impianto audio e allo schermo Sunnyscreen, un nuovo modello ampiamente pubblicizzato sulla «Rivista». «Venezia ha ora il vanto di avere uno fra i più ricchi e moderni cinematografhi d'Italia», conclude l'articolo, e tale il Rossini rimarrà fino al 2002. Dopo un periodo di chiusura e la trasformazione in multisala, oggi gestito dal Comune, rappresenta insieme al Giorgione una delle due maggiori sale del centro.

#### V. MESTRE E LA TERRAFERMA: L'IMPERO DEI FURLAN

Mentre il centro storico conosce il rinnovamento delle sale d'anteguerra, nei quartieri di terraferma si registrano nuove aperture, soprattutto di locali parrocchiali e nei centri più periferici (Zelarino, Favaro, Chirignago, Malcontenta). La situazione dell'esercizio rimane tuttavia fortemente concentrata su Mestre. Collocando geograficamente le sale, appare evidente una distribuzione che ricalca l'asse nord-sud attorno a cui, fin da inizio secolo, si sviluppa l'agglomerato mestrino.

La storia delle sale a Mestre è antica quanto quella dei locali del centro, e fin dal 1905 si ha notizia di proiezioni a pagamento. Le date degli storici locali sono discordanti riguardo all'edificazione del primo cinema, l'Excelsior, certamente in funzione nel 1914 ma probabilmente aperto già dal 1908 o 1911 da Vittorio Furlan, capostipite di una dinastia di esercenti cinematografici di origine friulana che dominerà incontrastata il panorama della terraferma veneziana, con propaggini fino a Treviso<sup>40</sup>. Veneziano trasferitosi a Firenze (dove apre l'Excelsior e il Gambrinus), Vittorio si appoggia al padre Antonio e al fratello Desiderio per gestire l'Excelsior di Mestre; quando, nel 1921, Desiderio muore, il nipote di Vittorio – Giovanni Furlan – prende in carico la gestione della sala e inizia la costruzione di una più vasta rete. Nel 1927 è il cineteatro Toniolo a passare sotto la gestione Furlan; nel 1932 si aggiunge il Marconi e l'anno successivo il Piave, sale aperte con poca fortuna da due esercenti veneziani e cedute in breve tempo. Con 4 sale, già negli anni Trenta i Furlan dominano il mercato mestrino: il Toniolo alterna cinema e spettacoli teatrali, l'Excelsior affianca alle proiezioni la rivista e il varietà, il Marconi si specializza in western e film americani, il Piave in commedie e film romantici. Fino al dopoguerra, i Furlan operano sulla terraferma veneziana un'azione di accentramento che lascia i quartieri limitrofi quasi senza sale; in questo modo, da un lato garantiscono un bacino di pubblico più ampio ai propri locali, dall'altro sfruttano l'incarico di organizzare proiezioni mobili che,

<sup>40</sup> Le informazioni riferite ai Furlan e allo loro sale, oltre che dalle schede AGIS, sono tratte dal libro loro dedicato da Cuk, 1996.



*Fig. 2: Mappa delle sale di Mestre e Marghera negli anni Cinquanta e Sessanta: in blu le sale industriali, in giallo le parrocchiali, in verde le arene estive (fonti: schede della sale AGIS Padova; annuari del cinema).*

nella bella stagione, allestiscono con schermi e proiettori portatili nelle piazze dei comuni attorno a Mestre (*fig. 2*).

I primi dieci anni del dopoguerra costituiscono il momento di maggiore espansione del piccolo impero dei Furlan. Mentre a Giovanni si affiancano i figli Alfredo e Giuseppe, che proseguiranno fino agli anni Novanta nella gestione delle sale, anche locali non commerciali rientrano nell'orbita della famiglia. Il Dante, piccola sala del dopolavoro ferroviario, passa ai Furlan dal 1950, così come il Concordia, sala parrocchiale tra le più frequentate dalla città, con un programma di film ricercato. La gestione dei Furlan si rivela assai capace in tutte queste situazioni, tanto che il cinema Dante in pochi anni raddoppia il numero di spettatori.

La strategia di controllo dell'esercizio mestrino non è solo fatta di acquisizione della gestione di sale esistenti. I Furlan investono nella costruzione di una nuova sala, il cinema Corso, in maniera assai oculata. L'ubicazione del cinema, su corso del Popolo, cade a fine anni Quaranta in una zona ben poco urbanizzata, quasi di campagna, tanto che la costruzione del cinema appare un azzardo. I Furlan hanno invece intuito perfettamente gli indirizzi del caotico sviluppo di Mestre, e come corso del Popolo si avvia a diventare una direttiva di traffico importante e frequentata. Prima di costruire fisicamente il cinema, fin dal 1947 organizzano sul lotto di terreno – acquisito negli anni Trenta – proiezioni estive all'aperto, «così da abituare la gente a prendere la bicicletta e spostarsi fino a quella zona per vedere un film»<sup>41</sup>. Gli esercenti capiscono come la costituzione di un'abitudine all'esperienza cinematografica sia indispensabile perché la sala, addirittura ancora non costruita, possa avere successo. Al contempo, la presenza della sala – subito divenuta punto di riferimento dopo l'inaugurazione del 21 aprile 1949 – contribuì ad accelerare l'urbanizzazione delle adiacenze di corso del Popolo. In poco tempo, da isolato in aperta campagna il Corso si trova circondato da nuovi palazzi, prova dell'oculatezza dei Furlan nel sapere leggere e sfruttare gli sviluppi urbani e demografici del territorio (*fig. 3*).

Oculatezza che ritorna quarant'anni più tardi quando, cavalcando il successo delle sale d'essai, raddoppiano l'offerta sul Corso aprendo il Corsino, piccola sala dedicata esclusivamente al cinema autoriale. Tra queste due imprese si colloca, nel 1963, la costruzione del cinema San Marco, che va a colmare la mancanza di una sala per il quartiere omonimo. Affidato all'architetto padovano Quirino De Giorgio, autore di numerose sale in Veneto, viene inaugurato il 2 novembre

<sup>41</sup> Galeazzo, 1999: XI.





Fig. 3: Cartolina commemorativa per i cinquant'anni del cinema Corso di Mestre, 1999 (Archivio AGIS, Padova).

1963, e «per la sua linea architettonica sobria ed elegante, può considerarsi una delle sale migliori della provincia»<sup>42</sup>.

L'ininterrotta gestione dei Furlan permette di seguire anche l'andamento e la distribuzione del pubblico. Il numero totale di spettatori nelle loro sale si attesta attorno a 1.300.000 presenze annue nell'immediato dopoguerra e diminuisce sensibilmente solo a partire dagli anni Sessanta: nel 1962 scende sotto la soglia del milione. I tardi anni Quaranta sono il periodo aureo della frequentazione dei cinema mestrini, trainata dai film hollywoodiani e da qualche film italiano (in particolare i melodrammi di Raffaello Matarazzo). I livelli si assestano a partire dal 1949 per rimanere costanti per un decennio. Il crollo dei Sessanta non interessa ugualmente tutte le sale: Excelsior, Toniolo e Corso raccolgono le maggiori

<sup>42</sup> Cuk, 1996: 78. Sull'architetto De Giorgio si veda il saggio di Laura Cesaro nel presente fascicolo.

presenze, mentre un sensibile calo si riscontra al Piave e al Marconi, e un tonfo del 60% segna nel 1965 la sorte del Dante. Dalla fine degli anni Sessanta la caduta verticale degli spettatori costringe i Furlan a strategie di differenziazione delle sale, con il Corsino e l'Agorà Mignon (l'ex Concordia) dedicate al cinema d'essai, e a un continuo investimento tecnologico per garantire uno spettacolo aggiornato alle ultime tendenze spettacolari.

A uno sguardo in lunga prospettiva, l'abilità della dinastia Furlan nella gestione delle sale fa sì che il tessuto dell'esercizio cinematografico mestrino resista meglio alle crisi. Se nell'immediato dopoguerra sembrerebbe che le sale della terraferma, oltre che meno numerose, siano meno varie di quelle del centro e quasi accentrate in un monopolio d'esercizio, questa coesione interna si dimostrerà un punto di forza: «a differenza di quanto accaduto nella città insulare, a Mestre l'attività del cinema si è mantenuta abbastanza stabile»<sup>43</sup>, e quasi tutte le sale mestrine giungono alle soglie del nuovo millennio.

## VI. IL LIDO: FARE I CONTI CON IL FESTIVAL

Tra tutte le aree cittadine, quella che intrattiene il rapporto più profondo con il cinema è il Lido, un rapporto che si ripercuote sul resto della città e sull'immagine stessa di Venezia (*fig. 4*).

Destinato a essere quartiere-giardino dalla fine dell'Ottocento, il Lido si connota da un lato per la vocazione residenziale, dall'altro per il turismo internazionale ed esclusivo. Il legame tra cinema, turismo e mondanità si concretizza dal 1932 con la prima Mostra d'Arte Cinematografica, su iniziativa di Giuseppe Volpi di Misurata, del segretario della Biennale Antonio Maraini e di Luciano De Feo, direttore e promotore delle prime due edizioni, tenutesi all'hotel Excelsior. È un'iniziativa che rientra nel progetto di ristrutturazione urbanistica e di rilancio internazionale della "grande Venezia" promosso da Volpi, che vedeva nel Lido, polo turistico e culturale, il contrappunto di Marghera industriale, in una visione tripartita nella quale il centro storico doveva mantenere funzione direzionale<sup>44</sup>. Divenuto da subito un appuntamento rilevante, il festival veneziano fa della città una delle capitali del cinema, ruolo accresciuto con le edizioni postbelliche che rilanciano la vocazione internazionale di Venezia.

Dopo i primi anni all'Excelsior e al Grand Hotel des Bains, la Mostra deve trovare una collocazione stabile, un edificio che ne incarni la presenza nella struttura urbana. La questione non sarà di semplice risoluzione e paradossalmente la sala più celebre della città, il Palazzo del Cinema, è quella dalla storia più tormentata, ancora oggi non definitivamente conclusa. Progettata nel 1937 dall'architetto Luigi Quagliata in stile razionalista, prevede una facciata tripartita da vetrate a tutta altezza, ampie campiture lisce e scanalature orizzontali alla base, una sala principale da 1200 posti e altre sale minori. Già nel dopoguerra si ha necessità di ampliare il Palazzo, e nel 1952 Quagliata concepisce un nuovo progetto con tre corpi di fabbrica aggiuntivi, di cui solo l'avancorpo frontale viene realizzato,

<sup>43</sup> Calebich, 2010: 120.

<sup>44</sup> Brunetta, 2022: 21-22.



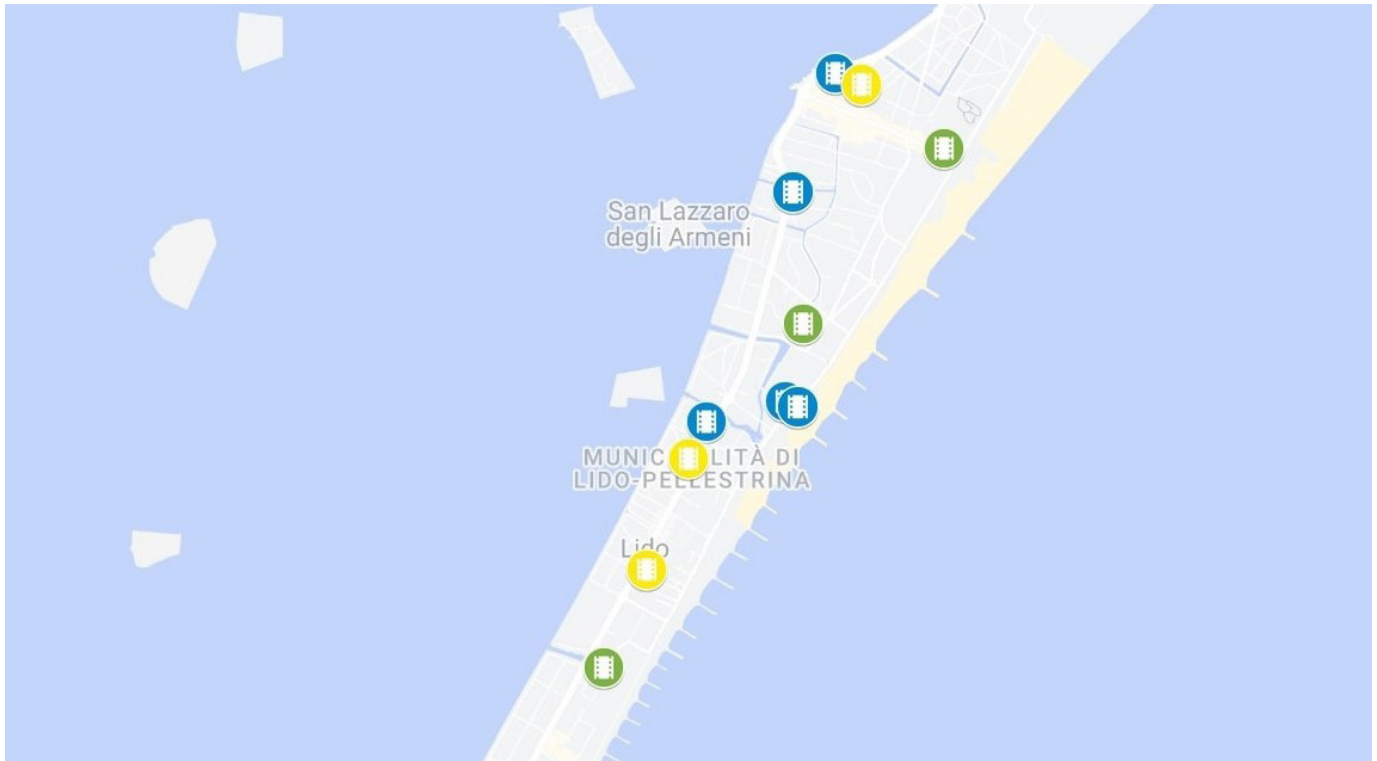


Fig. 4: Mappa delle sale del Lido negli anni Cinquanta e Sessanta: in blu le sale industriali, in giallo le parrocchiali, in verde le arene estive (fonti: schede della sale AGIS Padova; annuari del cinema).

snaturando l'aspetto e le proporzioni originali<sup>45</sup>. Non che al Lido manchino altre sale, che funzionano con maggiore regolarità del Palazzo: 2 sale industriali (Astra e Corno d'Oro, con annessa arena), 2 arene estive (Alhambra e Ariston) e 2 locali parrocchiali (Mignon, poi Supercinema, ed Excelsior). Tanto dagli abitanti quanto dai visitatori il Lido è però associato al Palazzo del Cinema e alla rassegna festivaliera. Ma quanto incideva l'evento sulla fruizione e sulle abitudini cinematografiche dei veneziani? Quale raggio d'azione aveva il festival al di là del Lido? Non è semplice rispondere a queste domande che toccano le pratiche del *moviegoing*, le cui tracce sono più flebili e rare rispetto a quelle riguardanti le sale.

Uno dei fotodocumentari della rivista «Cinema Nuovo» esplora la relazione tra festival e città. Realizzato nel 1954 da Mario Dondero e Ugo Mulas, il reportage vuole indagare «fino a che punto la Mostra internazionale del cinema interessa il pubblico veneziano, in che misura la manifestazione del Lido è avvertita, seguita e sostenuta dalla popolazione di Venezia»<sup>46</sup>. I due si limitano, in realtà, al centro storico, alla Giudecca e al Lido, non interessandosi ai quartieri di terraferma, intervistando dei veneziani che vivono e lavorano nei sestieri storici e che svolgono un ampio ventaglio di professioni.

Le testimonianze raccolte raccontano di una distanza se non indifferenza nei confronti della rassegna festivaliera. Pochi tra gli intervistati dichiarano di andare fino al Lido per assistere alle proiezioni, o che l'evento incida in maniera significativa sulla loro routine. Il gondoliere Luigi Brola «non è mai stato al Festival, anche se gli piace molto il cinema, in particolare i film gialli e di spionaggio»; lo stesso per il cameriere Augusto Rigo, che pur grande appassionato di film non

<sup>45</sup> Successivi concorsi indetti dalla Biennale per un nuovo Palazzo del Cinema (nel 1988, vinto da Raphael Moneo, e nel 2004, vinto dallo studio 5+1 con l'architetto Rudy Ricciotti) non portano ad alcuna realizzazione concreta.

<sup>46</sup> Dondero; Mulas, 1954: 137.

va mai al Palazzo del Cinema «per una questione di *sghei*», e non ritiene che il festival abbia un grosso impatto sul suo lavoro: «la gente viene a Venezia anche senza la Mostra»<sup>47</sup>. A contraddire queste affermazioni è il direttore dell'Ufficio Turistico di Venezia, Pietro Soncin, per il quale

la Mostra del cinema è la più importante delle manifestazioni organizzate a Venezia. Ha ripercussioni insospettabili, interessa ogni sorta di persone. [...] E per i veneziani è una cosa molto importante. La Mostra esercita un formidabile richiamo anche sugli stranieri, che in occasione del festival vengono numerosi a Venezia.<sup>48</sup>

Sono parole subito smentite da due turiste, una canadese e un'americana, che confessano di non conoscere minimamente la Mostra del cinema (nonostante sappiano bene cosa sia il festival di Cannes). Non mancano dei veri appassionati, come Laura Munerato, commessa, «che non si perde nemmeno una proiezione», socia del cineclub Pasinetti e aspirante cine-amatrice, o Aldo Predonanz, operatore di cabina di un non specificato cinema del sestiere Castello (forse il Circolo Marinai?), collezionista di pellicole ed ephemera – soprattutto del muto – che, quando può, va all'arena estiva del festival; ma, afferma, «nel mio cinema non si avverte la concorrenza del Festival. Qui vanno film come *Ergastolo* e *Napoli canta*. C'è un pubblico di ragazzotte e marinai»<sup>49</sup>. Da più voci emerge l'impossibilità economica di frequentare le proiezioni festivaliere, considerate troppo costose, e una predilezione per il cinema popolare, sia esso americano o italiano, reperibile nelle sale del centro che proseguono con la loro programmazione ordinaria. Pur con le limitazioni di una simile fonte, che più che un panorama esaustivo traccia uno schizzo di sapore giornalistico, il festival appare incidere poco sulle abitudini cinematografiche dei veneziani, a meno di intercettare cinefili o cineamatori. Il festival è più una distrazione che un'occasione per vedere film: «Alla gente del luogo – afferma don Silvio Massaria, parroco del Lido – il festival interessa per curiosità, per confrontare la miseria dei suoi vestiti con le splendide toilettes delle attrici e delle signore. Sotto molti aspetti il festival è un male, come la spiaggia, luogo di scandalo, e i bunker»<sup>50</sup>.

Il festival, in realtà, tenta di colmare il divario che lo separa dalla città allargando il proprio raggio oltre il Lido, coinvolgendo il centro storico e anche la terraferma. La prima edizione postbellica, nel 1946, si tiene al cinema San Marco, la successiva a Palazzo Ducale e «il cinema irrompe dunque di nuovo nel cuore della città, nella vita dei veneziani, modificando, coi suoi cartelloni e manifesti, l'arredo urbano della piazza, da sempre aperta ad accogliere i segni della storia in movimento»<sup>51</sup>. Come si evince dai loro cataloghi annuali, la Mostra del cinema documentario e per ragazzi, solitamente programmata a luglio, negli anni Cinquanta è dislocata nelle sale dell'insula centrale. La Mostra Internazionale del Film sull'Arte e d'Arte, inaugurata nel 1957 e proseguita dal 1958 ad anni alterni, si tiene al cinema Olimpia in Campo San Gallo, nel cuore del patrimonio

<sup>47</sup> Dondero; Mulas, 1954: 138.

<sup>48</sup> Dondero; Mulas, 1954: 139.

<sup>49</sup> Dondero; Mulas, 1954: 141.

<sup>50</sup> Dondero; Mulas, 1954: 143.

<sup>51</sup> Brunetta, 2022: 212.

Fig. 5: Il cinema Olimpia in Campo San Gallo, sede della Mostra Internazionale del Film d'Arte e sull'Arte dal 1957 al 1970 (tratta da [https://www.ilgazzettino.it/nordest/venezia/venezia\\_metamorfosi\\_persi\\_negozi\\_residenti-1990545.html](https://www.ilgazzettino.it/nordest/venezia/venezia_metamorfosi_persi_negozi_residenti-1990545.html)).



storico veneziano, l'ambiente considerato più consono per una rassegna di documentari d'arte e film d'artista (fig. 5).

Il festival organizza regolarmente proiezioni al San Marco e al Rossini in centro, all'Astra al Lido, con la presenza di registi e divi, spingendosi fino alle sale gestite dai Furlan. Nel 1953 Alberto Sordi presenta al Corso *I vitelloni* di Fellini, «e mentre al Lido non aveva avuto un gran successo, a Mestre fu un trionfo»<sup>52</sup>. Le proiezioni decentrate, nonostante il favore del pubblico, vengono però interrotte e riprendono solo nel 1963 con rinnovato successo, avvicinando il pubblico a «quella Mostra che fino a quel momento i *campagnoli* (così venivano chiamati i mestrini dai veneziani) criticavano ferocemente perché era solo dei vip, era solo per un pubblico elitario. «Qui c'è il vero pubblico genuino» dicevano»<sup>53</sup>. Proprio il fatto di poter intercettare un pubblico meno elitario e più popolare porta noleggiatori e distributori a considerare Mestre una sorta di «città campione» per testare l'impatto dei film festivalieri in termini di botteghino. Ciò porta negli anni successivi a proseguire la presentazione dei film della Mostra con una serie di iniziative di grande successo: «Mestre vive sul respiro del quotidiano, arraffando, qualche volta anche con un po' di malizia, tutto quello che il grande leone distribuisce»<sup>54</sup>.

Se il festival va ai veneziani, questi rispondono con entusiasmo, segno che si tratta anzitutto di una combinazione di fattori pratici (il costo del biglietto, la

<sup>52</sup> Cuk, 1996: 81.

<sup>53</sup> Cuk, 1996: 81.

<sup>54</sup> Cuk, 1996: 106.

distanza da percorrere in motonave) e sociali o simbolici (uscire dalla propria zona, entrare in un contesto fortemente connotato) a scoraggiare molti dal frequentare la rassegna al Lido. L'interazione complessa tra veneziani e festival dimostra come l'esperienza cinematografica sia fortemente influenzata da cornici di appartenenza e di distinzione sociale e culturale, per dirla con Pierre Bourdieu<sup>55</sup>. Il festival mette in luce aspettative, abitudini di visioni e criteri di apprezzamento diversi nelle varie fasce sociali, che trovano in sale differenti e in precise zone della città una propria collocazione. L'evento, dunque, agisce come fattore attivo nella configurazione sociale e culturale della città, influenzando sulla percezione che i cittadini hanno dell'ambiente urbano, e connotando con la sua presenza un preciso momento dell'anno.

Il caso di Venezia è esempio macroscopico di un fenomeno comune ad altre città che ospitano festival prestigiosi, specie se di piccola o media dimensione. Termine di paragone immediato – pur senza dimenticare le profonde diversità tra le due città – è Cannes, che viene scelta alla fine degli anni Trenta per contrastare Venezia con un nuovo festival per i medesimi motivi che avevano spinto Volpi di Misurata verso il Lido: l'ambiente cosmopolita della Costa Azzurra, il rapporto con il turismo di alto livello, la località mediterranea, i legami della regione con gli ambienti artistici. Come e forse ancora più di Venezia, dal dopoguerra Cannes vive in simbiosi con il suo festival annuale, che si moltiplica con eventi collaterali così da occupare buona parte dell'anno, calamitando il centro urbano e sociale verso la Croisette e il Palais des Festivals. Negli utilizzi e nelle conformazioni degli spazi pubblici così come nella percezione collettiva di Cannes e Venezia (e lo stesso vale per altre città festivaliere)<sup>56</sup>, l'evento mondano diviene tratto definitorio dell'identità locale, dal quale lo sviluppo urbano e lo spirito cittadino non possono prescindere.

## VII. CONCLUSIONE

La città di Venezia, nella sua conformazione geografica e nelle sue vicende storiche, appare caratterizzata da un'unicità che ne è elemento di interesse, ma anche di potenziale criticità. La complessa storia delle sue sale cinematografiche si intreccia a questa unicità, legandosi a fenomeni autoctoni come gli ingenti spostamenti di popolazione, l'espansione non sempre armonica delle sue parti di terraferma, la fragilità ambientale del territorio lagunare, la crescita sempre più invadente del settore turistico tale da mettere oggi in crisi l'identità stessa di Venezia, divenuta «il giocattolo del mondo»<sup>57</sup>. Il secondo dopoguerra è il momento storico in cui queste tendenze sembrano convergere verso un punto di coalescenza, nel quale le premesse poste nella prima metà del secolo dal progetto della “grande Venezia” sono ancora il paradigma di riferimento, ma già si intravedono processi che caratterizzano i decenni successivi come il prevalere di Mestre, l'indebolirsi di Marghera, la terziarizzazione e turisticizzazione del centro storico. Si tratta anche del momento di massima espansione

<sup>55</sup> Bourdieu, 1979.

<sup>56</sup> Sul rapporto tra feste e festival, sviluppo urbano e identità locale si veda Gold; Gold, 2020, che esamina i casi storici di Venezia, Salisburgo, Cannes, Edimburgo, fino alla proliferazione contemporanea di eventi in quasi tutte le città medio-grandi.

<sup>57</sup> Davis, 2022.

dell'esercizio cinematografico, che si integra fortemente alle diverse parti della città per poi, con il diradarsi dagli anni Ottanta, confermare un processo di svuotamento e di usura del tessuto urbano nelle sue componenti non solo architettoniche, ma anzitutto sociali e comunitarie<sup>58</sup>. Ripercorrere la storia delle sale lagunari nel XX secolo consente di leggere in filigrana le molte contraddizioni e fragilità peculiari di Venezia, ma anche di osservare attraverso una sorta di lente d'ingrandimento alcuni processi più generali, che investono l'esercizio e la fruizione filmica in molti altri centri della penisola.

Con lo sguardo sinottico che questo saggio ha tentato di gettare, la Venezia cinematografica del dopoguerra appare composta da realtà molto definite, quasi indipendenti tra loro. Il centro, zona con il più alto numero di sale, attraversa una fase di rifacimenti e ristrutturazioni dei locali d'anteguerra; Mestre è caratterizzata da una rete di sale che concentra l'offerta di tutto il territorio circostante, saldamente in mano alla famiglia Furlan; il Lido si connota come luogo cinematografico per eccellenza grazie al festival e a un ambiente cosmopolita e mondano, che rischia però di isolarlo rispetto al resto della città. Riprendendo la metafora delle isole e dell'arcipelago proposta dall'approccio nissologico, anche nell'analisi dell'esercizio e del *moviegoing* Venezia appare – assai più di altre città – caratterizzata da “isole” di esercizio e fruizione del cinema, molto meno connesse e integrate di quanto accadrebbe in centri urbani più canonici. Certamente, l'indagine delineata in queste pagine lascia aperte numerose questioni che varrebbe la pena raccogliere e investigare. Dal punto di vista storico, ricostruire le vicende dettagliate dell'esercizio, come Carlo Montanaro ha fatto per alcune sale del centro o come nel caso dei Furlan per Mestre, consentirebbe di approfondire la conoscenza di una figura centrale nella filiera cinematografica – l'esercente, con le società di gestione delle sale – ancora poco esplorata. L'esame della presenza di un festival cinematografico sulle sale e sulla fruizione della città potrebbe estendersi al confronto, oltre che a Cannes, con altri centri italiani come Pesaro, Taormina, Udine, Torino. Guardando alla contemporaneità, invece, merita certamente attenzione la questione delle trasformazioni, architettoniche e d'uso, delle sale cinematografiche sopravvissute, il tema aperto della tutela e valorizzazione delle sale storiche, come anche la relazione tra sale tradizionali e modalità alternative di fruizione cinematografica – ricordo, tra tutte, l'esperienza ormai consolidata da qualche anno del Cinema Galleggiante<sup>59</sup>. Le sue specificità fanno di Venezia un caso talmente unico da non poter offrire spunti per una generalizzazione circa i rapporti tra sale e città, tra esercizio cinematografico e sviluppo urbano, se non la considerazione – fondamentale – che si tratta sempre di un rapporto simbiotico. Proprio l'eccezionalità del caso veneziano spinge a riflettere su come ogni città rappresenti una singolarità, e compito della ricerca storica deve essere anche quello di evidenziare, oltre a dinamiche generali, queste specificità irriducibili a modelli o schemi più ampi.

<sup>58</sup> Sull'usura dello spazio urbano si veda Gasparoli; Trovò, 2014.

<sup>59</sup> Sul Cinema Galleggiante si veda [www.cinemagalleggiante.it](http://www.cinemagalleggiante.it)



Tavola  
delle sigle

ACS: Archivio Centrale dello Stato  
 AGIS: Associazioni Generale Italiana dello Spettacolo  
 ENIC: Ente Nazionale Industrie Cinematografiche  
 ICSA: Industrie Cinematografiche Società Anonima  
 SIAE: Società Italiana degli Autori ed Editori

Riferimenti  
bibliografici

Antichi, Samuel; Fedele, Luana;  
 Garofalo, Damiano (a cura di). 2023.  
*Romarcord. Ricerche di storia sociale  
 del cinema a Roma (1945-1975)*,  
 Bulzoni, Roma.

Aveyard, Karina; Moran, Albert. 2013.  
*New Perspective on Movie-Going,  
 Exhibition and Reception*, in Ead. (eds.).  
*Watching Films: New Perspective on  
 Movie-Going, Exhibition and Reception*,  
 Intellect, Bristol.

Barbiani, Elia. 2007. *Mestre Novecento.  
 Esplorare per comprendere,  
 comprendere per conservare*, in Elia  
 Barbiani, Giorgio Sarto (a cura di),  
*Mestre Novecento. Il secolo breve della  
 città di terraferma*, Marsilio, Venezia.

Biltereyst, Daniel; Meers, Philippe;  
 Van de Vijver, Lies. 2011. *Social Class,  
 Expériences of Distinction and Cinema  
 in Postwar Ghent*, in Daniel Biltereyst,  
 Richard Maltby, Philippe Meers (eds.),  
*Explorations in New Cinema History.  
 Approaches and Case Studies*,  
 Wiley-Blackwell, Chichester.

Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction.  
 Critique sociale du jugement*, Minuit,  
 Paris; trad. it. *La distinzione. Critica  
 sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna  
 2001.

Brunetta, Gian Piero. 2022. *La Mostra  
 Internazionale d'Arte Cinematografica  
 di Venezia 1932-2022*, Marsilio,  
 Venezia.

Calebich, Emma. 2010. *Testimonianze  
 di edifici per il cinema in Veneto e  
 Friuli-Venezia Giulia*, in Susanna Caccia  
 (a cura di), *Luoghi e architetture del  
 cinema in Italia*, ETS, Pisa.

Caserta, Gino; Ferraù, Alessandro (a  
 cura di). 1955. *Annuario del cinema  
 italiano 1954-1955*, Cinedizione, Roma.

Caserta, Gino; Ferraù, Alessandro (a  
 cura di). 1961. *Annuario del cinema  
 italiano 1960-1961*, Cinedizione, Roma.

Caserta, Gino; Ferraù, Alessandro (a  
 cura di). 1964. *Annuario del cinema  
 italiano 1963-1964*, Cinedizione, Roma.

Caserta, Gino; Ferraù, Alessandro (a  
 cura di). 1966. *Annuario del cinema  
 italiano 1965-1966*, Cinedizione, Roma.

Cuk, Alessandro. 1996. *Una famiglia.  
 Il cinema*, Alcione, s.l.

Davis, Robert C. 2022. *Il giocattolo  
 del mondo. Venezia nell'epoca  
 dell'iperturismo*, wetlands, Venezia.

De Berti, Raffaele; Mosconi, Elena.  
 2020. *La via del cinema. Corso Vittorio  
 Emanuele e l'evoluzione delle sale*,  
 «Territorio», n. 95.

Dondero, Mario; Mulas, Ugo. 1954.  
*La città e la Mostra*, «Cinema Nuovo»,  
 a. III, n. 42, 1° settembre 1954.

Dorigo, Wladimiro. 1973. *Una legge  
 contro Venezia. Natura, storia, interessi  
 nella questione della città e della  
 laguna*, Officina, Roma.



- Ellero, Roberto (a cura di). 1977. *Offerta e domanda cinematografica. Il territorio veneziano: analisi e proposte*, Marsilio, Venezia.
- Favero, Giovanni. 2014. *Venezia dopo Venezia. Economia e demografia urbana nel Novecento*, «Laboratoire Italien», n. 15.
- Fregolent, Laura; Torri, Rossana. 2018. *L'Italia senza casa. Bisogni emergenti e politiche per l'abitare*, Franco Angeli, Milano.
- Galeazzo, Enrico. 1999. *21 aprile '49, il cinema va in campagna*, «Il Gazzettino», 21 aprile.
- Galeazzo, Ludovica. 2022. *Analysing Urban Dynamics in Historic Settlements Using a Geo-Spatial Infrastructure: The Venice's Nissology Project*, «Journal of Art Historiography», vol. 27, December.
- Gasparoli, Paolo; Trovò, Francesco. 2014. *Venezia fragile. Processi di usura del sistema urbano e possibili mitigazioni*, Altralinea, Firenze.
- Gold, John R.; Gold, Margaret M. 2020. *Festival Cities: Culture, Planning, and Urban Life*, Routledge, London.
- Gomery, Douglas. 1982. *Movie Audiences, Urban Geography, and the History of the American Film*, «The Velvet Light Trap», vol. 19.
- Indovina, Francesco. 2009. *Dalla città diffusa all'arcipelago metropolitano*, Franco Angeli, Milano.
- Kelly, Dennis P. 2002. *When the Movies Played Downtown: The Exhibition System of the San Francisco Theater Row, 1945-1970*, «Journal of Film and Video», vol. 54, nn. 2-3.
- Lefebvre, Henri. 1974. *La production de l'espace*, Anthropos, Paris; trad. it. *La produzione dello spazio*, PGreco, Milano 2018.
- Lotze, Kathleen; Meers, Philippe. 2013. *"They don't Need Me in Heaven... There are No Cinemas There, Ye Know": Cinema Culture in Antwerp (Belgium) and the Empire of Georges Heylen, 1945-75*, in Aveyard, Moran 2013.
- Lynch, Kevin. 1960. *The Image of the City*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts); trad. it. *L'immagine della città*, Marsilio, Venezia 2001.
- Maltby, Richard. 2011. *New Cinema Histories*, in Daniel Biltereyst, Richard Maltby, Philippe Meers (eds.), *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*, Wiley-Blackwell, Chichester.
- Montanaro, Carlo. 2005. *I cinema peocéti*, in Giovanni Sbordone, Giorgio Crovato, Carlo Montanaro, *Via Garibaldi. La regata storica. I cinema peocéti*, Il Poligrafo, Padova.
- Montanaro, Carlo. 2010. *Cinema popolare e sale*, in Gian Piero Brunetta, Alessandro Faccioli (a cura di), *Luci sulla città. Venezia e il cinema*, Marsilio, Venezia.
- Noto, Paolo. 2019. *«Una necessità strettamente professionale». Gli annuari come oggetto e fonte di studio del cinema italiano del dopoguerra*, «Schermi. Storie e culture del cinema in Italia», a. III, n. 5.
- Pafort-Overduin, Clara; Lotze, Kathleen; Jernudd Åsa; van Oort, Thunnis. 2020. *Moving Films: Visualising Film Flow in Three European Cities in 1952*, «TGM. Journal for Media History», a. XXIII, nn. 1-2.

Ravazzoli, Elisa. 2016. *Cinemagoing as Spatially Contextualised Cultural and Social Practice*, «Alphaville: Journal of Film and Screen Media», a. XI.

Rubini, Carlo. 2016. *La Grande Venezia nel secolo breve. Guida alla topografia di una metropoli incompiuta (1917-1993)*, Cierre, Verona.

[s.n.]. 1939. *Almanacco del cinema italiano*, Società Anonima Editrice Cinema, Roma.

[s.n.]. 1943. *Almanacco del cinema italiano*, Società Anonima Editrice Cinema, Roma.

[s.n.]. 1948. *Cine-annuario 1948*, Fratelli Palombi, Roma.

[s.n.]. 1952. *Il cinema "Rossini" di Venezia*, «Rivista tecnica di cinematografia», a. III, n. 4-5.

[s.n.]. 1953. *Rilevazione dei teatri e dei cinematografici esistenti in Italia al 30 giugno 1953*, vol. II, Pubblicazioni SIAE, Roma.

[s.n.]. 1980. *Mappa cinematografica delle città capozona*, AGIS, Roma.

Sarto, Giorgio. 2007. *Mestre Novecento. Il secolo breve della città di terraferma. Profilo delle trasformazioni urbane*, in Elia Barbiana, Giorgio Sarto (a cura di), *Mestre Novecento. Il secolo breve della città di terraferma*, Marsilio, Venezia.

Somma, Paola. 2024. *Non è una città per poveri. Vite e luoghi della Venezia popolare di inizio Novecento*, wetlands, Venezia.

Zanardi, Clara. 2020. *La bonifica umana. Venezia dall'esodo al turismo*, Unicopli, Trezzano sul Naviglio.

Zucconi, Guido. 2002. *Una metropoli incompiuta*, in Id. (a cura di), *La grande Venezia. Una metropoli incompiuta tra Otto e Novecento*, Marsilio, Venezia.

