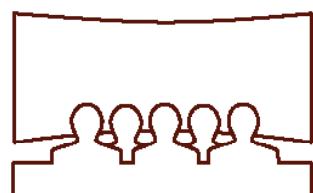


SCHERMI

STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA

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



ANNATA VIII
NUMERO 14
2024



Schermi è pubblicata sotto Licenza CC BY-SA



SCHERMI

STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA

**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

ANNATA VIII
NUMERO 14
2024
ISSN
2532-2486

Direzione | Editors

Mauro Giori (Università degli Studi di Milano)
Giovanna Maina (Università degli Studi di Torino)
Federico Vitella (Università degli Studi di Messina)

Comitato scientifico | Advisory Board

Daniel Bilterezst (Ghent University)
Mariagrazia Fanchi (Università Cattolica di Milano)
David Forgacs (New York University)
Paolo Jedlowski (Università della Calabria)
Giacomo Manzoli (Università di Bologna)
Daniele Menozzi (Scuola Normale Superiore di Pisa, emerito)
Pierre Sorlin (Université “Sorbonne Nouvelle” - Paris III, emerito)
Tomaso Subini (Università degli Studi di Milano)
Daniela Treveri Gennari (Oxford Brookes University)

Comitato redazionale | Editorial Staff

Laura Busetta (Università degli Studi di Messina), caporedattore
Gianluca della Maggiore (Università Telematica Internazionale UniNettuno), caporedattore
Rossella Catanese (Università degli Studi della Tuscia)
Mattia Cinquegrani (Università degli Studi Roma Tre)
Angelo Desole (Università degli Studi di Milano)
Andreas Ehrenreich (Martin Luther University Halle-Wittenberg)
Cristina Formenti (University of Groningen)
Maria Francesca Piredda (Università degli Studi dell’Insubria)
Lucia Tralli (The American University of Rome - AUR)

Redazione editoriale | Contacts

Università degli Studi di Milano
Dipartimento di Beni culturali e ambientali
Via Noto 6 - 20141 MILANO
schermi@unimi.it

Il presente numero monografico di è pubblicato con il contributo del Progetto PRIN 2020 (Prot. 2020SNZMXY) nell'ambito della ricerca PRIN *CinEx. Spazi, pratiche e politiche dell'esercizio cinematografico in Italia* finanziato dal MIUR e coordinato dall'Università Cattolica del S. Cuore di Milano in partenariato con Università degli Studi di Pavia e LUMSA,

Libera Università Maria SS. Assunta, ed esce in concomitanza con il numero della rivista «Comunicazioni Sociali», n. 1, 2024 dedicato a *Italian Cinemas and Moviegoing. Venues, People, Management*.

*Tutti gli articoli sono stati sottoposti
a un duplice processo di valutazione*

All articles in this issue were peer-reviewed



In copertina:
Cinema Modernissimo, Bologna.
Foto di Lorenzo Burlando. Courtesy Cineteca di Bologna.

Progetto grafico, editing e impaginazione: Iceigeo (Milano)
Schermi è pubblicata da Università degli Studi di Milano
sotto Licenza Creative Commons

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

SOMMARIO

- 7 INTRODUZIONE
Paola Dalla Torre, Giovanna D'Amia, Mariagrazia Fanchi ed Elena Mosconi
- 12 ISOLE NELLA LAGUNA. PER UN'ANALISI URBANA DELLE SALE CINEMATOGRAFICHE DI VENEZIA NEL SECONDO DOPOGUERRA
Paolo Villa
- 34 DISPOSITIVI DI COMUNITÀ, ARCHITETTURE DI VISIONI:
LA SALA CINEMATOGRAFICA DI QUIRINO DE GIORGIO
Laura Cesaro
- 48 UN PALAZZO "MODERNISSIMO" PER BOLOGNA: ARCHITETTURA, TECNOLOGIA E IDENTITÀ URBANA NELLA TRASFORMAZIONE DI UN TEATRO E DI UN CINEMATOGRAFO, TRA PASSATO E FUTURO
Elena Nepoti
- 62 "IL MAGNIFICO SFORZO". MODERNIZZAZIONE, INGEGNERIZZAZIONE E DISCIPLINAMENTO INFRASTRUTTURALE DEI CINEMA ITALIANI DEGLI ANNI CINQUANTA
Simone Venturini
- 82 L'IMPERO (AMERICANO) COLPISCE ANCORA. LA CONVERSIONE FORZOSA DELL'ESERCIZIO ITALIANO ALLA PROIEZIONE PANORAMICA
Federico Vitella
- 96 SICUREZZA O SOPRAVVIVENZA: UNA SCELTA DIFFICILE DURANTE LE CRISI. CAUSE E CONSEGUENZE DELL'INCENDIO DEL CINEMA STATUTO (1983)
Barbara Corsi
- 112 TRA MACRO E MICROSTORIA: UN'ANALISI DELL'ESERCIZIO CINEMATOGRAFICO IN PROVINCIA DI PAVIA, 1940-1955
Sebastiano Pacchiarotti
- 132 STORIA E ANALISI DELL'ESERCIZIO DI UNA SALA PARROCCHIALE. IL CINEMA "COASSINI" NELL'ITALIA TRA GLI ANNI CINQUANTA E SETTANTA
Steven Stergar
- 148 LUOGHI DA (RI)COSTRUIRE. ELEMENTI PER UNO STUDIO SISTEMICO DELLA STORIA DEI MULTIPLEX IN ITALIA
Arianna Vietina



Schermi è pubblicata sotto Licenza CC BY-SA



INTRODUZIONE

*Elena Mosconi, Giovanna D'Amia, Paola Dalla Torre,
Mariagrazia Fanchi¹*

A un primo sguardo, è facile legare la ripresa di interesse per la sala cinematografica alla profonda crisi dell'esercizio determinatasi in seguito alla pandemia da Covid-19 che ha colpito pesantemente l'Italia. Per gli addetti ai lavori e gli studiosi, invece, si tratta di un'attenzione che ha origini lontane, risalenti almeno all'emorragia delle sale negli anni Settanta e Ottanta, e che si è manifestata in modo discontinuo con ricerche condotte spesso a livello territoriale, volte a preservare la memoria di luoghi storici e distintivi della vita delle comunità prima della loro sparizione. Dagli anni Duemila, grazie a indagini su più vasta scala promosse da una pluralità di attori, è stata imboccata una nuova strada che ha come caratteristiche peculiari quelle della sistematicità, del reperimento di nuove fonti, di un confronto con la letteratura internazionale e di approcci interdisciplinari. Proprio quest'ultimo aspetto caratterizza la ricerca *CinEx. Spazi, pratiche e politiche dell'esercizio cinematografico in Italia* (PRIN-Progetto di Ricerca di Interesse Nazionale 2020), che indaga la sala da diverse prospettive: come uno spazio urbanistico e architettonico; un apparato tecnologico che evolve e predispone l'esperienza di visione; un'impresa economica con caratteri specifici di organizzazione e gestione; infine, come spazio sociale e culturale dove ha luogo l'esperienza storica dei pubblici.

I contributi del presente volume si collocano nel perimetro ideale di questa ricerca che ha come obiettivo la raccolta sistematica e l'organizzazione di dati, materiali e contributi di ricerca sulla storia delle sale cinematografiche italiane², in sinergia con altri recenti progetti³ incentrati particolarmente sugli aspetti architettonici e urbanistici, tecnologici e sociali: i saggi qui raccolti dialogano con le ricerche ospitate in parallelo sulla rivista «Comunicazioni Sociali»⁴, che indagano invece l'impresa cinematografica e il *moviegoing*, e fanno parte integrante della medesima ricerca.

Le ricerche si caratterizzano per le metodologie e gli approcci innovativi, la

¹ Elena Mosconi, Università di Pavia; Giovanna D'Amia, Politecnico di Milano;

Paola Dalla Torre, LUMSA Università di Roma; Mariagrazia Fanchi, Università Cattolica di Milano

² www.italiancinex.com

³ <https://homernetwork.org>; <https://saras.uniroma1.it/archivionotizie/laboratorio-romarcord-1>; <http://italiancinemaaudiences.org/italiano>

⁴ n. 3, 2024, *Italian Cinemas and Moviegoing. Venues, People, Management*; <https://comunicazionisociali.vitaepensiero.it>

complessità delle problematiche prese in esame, così come per l'esplorazione di fonti nuove, frutto da lavori di scavo in profondità. Ne consegue l'adozione di una prospettiva concentrata su questioni, autori, territori, periodi storici delimitati, privilegiando in molti casi un approccio "micro" che assume tuttavia un rilievo esemplare quando non emblematico: i saggi qui ospitati indicano modelli e percorsi di indagine antesignani di ricerche che possono essere condotte su più vasta scala. Da dove iniziare, allora, per questo studio in profondità della sala cinematografica, aggiornato alle nuove questioni e in grado di farne emergere le peculiarità nazionali?

Un primo aspetto da considerare riguarda l'urbanistica, ed è volto a indagare la relazione dei cinematografi con il territorio nel quale si dispongono. Si tratta di un tema spesso ignorato e rimosso (con alcune eccezioni, che in Italia hanno riguardato soprattutto la Puglia e la città di Roma), ma che torna d'attualità sia nella progettazione di nuovi locali, sia nell'analisi diacronica dello sviluppo urbano: i cinema sono punti nodali di riferimento che interagiscono in vario modo con la configurazione generale della città. Ciò diviene emblematico nel caso di Venezia, a cui è dedicato l'approfondimento di Paolo Villa: il territorio veneziano non può essere classificato secondo i tradizionali moduli di sviluppo urbanistico (centrico, settoriale o per nuclei), ma in relazione a traiettorie più complesse che, nella dinamica interazione tra centro storico, terraferma e isole della laguna, assumono la configurazione di un "arcipelago".

La relazione tra spazi urbani e architetture cinematografiche è posta in luce anche nel contributo dedicato all'attività dell'architetto Quirino De Giorgio. La ricostruzione attraverso lo scavo archivistico di Laura Cesaro ne fa emergere la figura di un protagonista di primo piano – in precedenza trascurato – il quale, pur adeguando i suoi progetti al contesto o alla tipologia degli edifici nei quali sono inseriti, esprime una concezione moderna e autoriale della sala. La struttura spesso imponente ma sobria del fabbricato, nella quale risaltano i nudi materiali costruttivi, presenta all'interno forme mosse e fortemente aggettanti, adatte alle migliori condizioni di visibilità e acustica, mentre la decorazione è limitata agli ambienti che immettono nella sala. All'architetto si deve anche la precoce intuizione della funzionalità della multisala (cinema Altino, Padova) e del connubio tra cinema e edifici polifunzionali (cinema San Marco di Mestre), soluzioni che anticipano lo sviluppo successivo.

Sempre al rapporto tra evoluzione urbana e architettura è dedicato l'intervento di Elena Nepoti, incentrato sul caso del cinema Modernissimo di Bologna. La costruzione del palazzo Ronzani in cui è ospitata la sala avviene nel quadro di un profondo rinnovamento che investe i principali assi viari della città. Ciò che però caratterizza l'immobile è la presenza contemporanea di un cinema al livello del suolo e di un teatro al piano interrato, entrambi denominati Modernissimo, i quali costituiscono un polo attrattivo per la vita dello spettacolo. Il teatro, divenuto nel tempo una sala cinematografica, è stato recentemente oggetto di una profonda ristrutturazione che, ripristinando alcune delle caratteristiche originarie e introducendo nuove decorazioni ispirate al periodo dello scenografo Giancarlo Basili, è divenuto l'attuale Cinema Modernissimo, gestito dalla Cineteca di Bologna: un luogo capace di restituire l'aura di sogno dell'esperienza spettoriale delle origini aggiornata all'odierna cinefilia, attraverso una sapiente opera di valorizzazione del patrimonio architettonico.

All'interno della sala guarda il contributo di Simone Venturini, che prende in considerazione il complesso delle infrastrutture necessarie per il buon funzionamento dei cinema, dall'arredamento (poltrone, rivestimenti) ai sistemi di illuminazione e termoventilazione; dalle tecnologie di proiezione – proiettore, schermo, impianto acustico – agli elementi di complemento, come biglietteria, insegne, materiali scenografici e relativi alla scenotecnica. L'arco cronologico sotto indagine comprende i primi anni Cinquanta: un periodo nel quale si concentrano gli investimenti per la costruzione di nuove sale cinematografiche e per il riammodernamento di quelle già esistenti, alla luce dei nuovi ritrovati in campo tecnico e delle prescrizioni legislative. In tal modo, attraverso l'esempio della società milanese Mesacam, fornitrice di prodotti e servizi per i cinematografi, si evidenzia una componente spesso sottovalutata nell'analisi dell'esperienza degli spettatori: ossia quanto essa dipenda dalle componenti strutturali che regolano la visione, come le condizioni acustiche, l'insieme dei comfort e lo schermo.

A quest'ultimo in particolare è dedicato il saggio di Federico Vitella, volto a ricostruire il processo di introduzione nei cinema italiani dei diversi dispositivi di proiezione messi a punto nei primi anni Cinquanta, dal CinemaScope al VistaVision fino al Todd-AO. Se lo sviluppo tecnologico dello schermo si indirizza verso una visione sempre più ampia e (precocemente) immersiva, tenuto conto del concomitante progresso nella riproduzione stereofonica del suono, i suoi immediati riflessi sono di natura economica: è con questi sistemi innovativi che l'industria hollywoodiana punta a mantenere il suo primato in Italia e nel mondo, sorretta da una forma di pubblicità aggressiva. I risultati, nel nostro Paese, sono tali da legare strettamente l'ammmodernamento degli impianti di visione – secondo le diverse possibilità economiche di ciascuna sala – ai colossi industriali americani, sia sul versante tecnologico che su quello relativo alla scelta dei film da proiettare.

All'inizio degli anni Ottanta, in una fase di forte contrazione dell'esercizio e del consumo cinematografico, proprio un fattore di carattere tecnico diviene la pietra tombale per un consistente numero di locali – soprattutto di seconda e terza visione – già in sofferenza economica. Si tratta dell'incendio del cinema Statuto avvenuto a Torino nel 1983, la più grande sciagura occorsa in un cinematografo italiano, causa della morte di 64 persone per il mancato funzionamento delle uscite di emergenza. Barbara Corsi affronta nel suo contributo le condizioni di sicurezza delle sale prima e dopo questo episodio, adottando uno sguardo interno ai vari soggetti in campo e facendone emergere le culture professionali con le loro contraddizioni e l'arroccamento su posizioni impermeabili al cambiamento. In una situazione di precarietà economica le spese per la sicurezza e per l'adeguamento degli impianti imposte dai nuovi regolamenti si rivelano come cartina di tornasole della diversa solidità dei locali e minacciano la sussistenza delle sale periferiche o molto ampie, gravate da costi di gestione elevati.

La pluralità delle sale cinematografiche e la loro articolazione (commerciali, parrocchiali, dopolavoristiche) è messa in evidenza dal saggio di Sebastiano Pacchiarotti, incentrato sulla composizione e lo sviluppo dell'esercizio cinematografico rurale nella provincia di Pavia. Anche in questo caso è cruciale il reperimento di fonti idonee a far luce su una realtà pressoché sconosciuta,

che viene tuttavia posta sistematicamente a confronto con il capoluogo di provincia per accedere a un'interpretazione complessiva del territorio, nella sua articolazione e dinamica interna (divisa in tre zone distinte: il Pavese, la Lomellina e l'Oltrepò), arricchita da strumenti di geo-visualizzazione. L'arco temporale dell'indagine, tra il 1940 e il 1955, evidenzia l'opportunità di adottare cronologie opportune: lo spartiacque della guerra mondiale non sempre ha ripercussioni dirette sulla gestione delle sale cinematografiche su piccola scala.

Un ulteriore esempio di indagine di taglio microstorico è offerto dal contributo di Steven Stergar che affronta la vita di un cinema parrocchiale di Gradisca d'Isonzo, attivo tra il 1961 (ma progettato cinque anni prima) e l'inizio degli anni Settanta. La ricchissima documentazione rinvenuta consente di ricostruire dall'interno la cultura che anima i promotori dell'iniziativa e, più precisamente, la concezione del mezzo cinematografico da parte di un sacerdote tra finalità pastorali ed economiche. Le vicende che punteggiano la breve attività della sala parrocchiale, messe sistematicamente a confronto con la letteratura scientifica su scala nazionale, consentono di pervenire a una visione più articolata e analitica del fenomeno nel suo complesso, e al tempo stesso evidenziano la singolarità del cinema friulano.

Al termine di questo percorso interdisciplinare sulla sala cinematografica all'italiana è stato posto un necessario riferimento al presente, con un approfondimento relativo all'avvento dei multiplex nel nostro Paese, condotto da Arianna Vietina. La ricostruzione abbraccia la fine degli anni Novanta per giungere al primo decennio del nuovo secolo: un periodo nel quale, dopo le esperienze delle multisale ottenute per frazionamento di precedenti sale monoschermo, i multiplex raggiungono il massimo sviluppo. Attraverso un'indagine a più livelli, che fa interagire aspetti legislativi, urbanistici e di carattere imprenditoriale, viene posto in evidenza come il panorama nazionale si articololi attraverso modalità differenti da altri Paesi europei.

Convinte della produttività dei risultati fin qui raggiunti, mentre ringraziamo gli autori per il lavoro svolto, consegniamo a chi legge l'auspicio a continuare la ricerca, sicure che le indagini future possano poggiare su solide basi.

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 cinema¹.

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 urbano². Usando la terminologia di Lynch, potremmo includere le sale tra i «riferimenti»³, 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 spettoriale nella sua totalità⁴. Le ricerche di storia del cinema, in realtà, già da tempo hanno affrontato il rapporto tra esercizio cinematografico e spazio urbano⁵, 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'intrattenimento⁶. Le relazioni tra sale, programmazione, dislocazione urbana, abitudini di consumo e composizione sociale nel secondo dopoguerra sono al centro di un crescente numero di studi⁷, tra i quali in Italia si distingue l'indagine del progetto *Romarcord*⁸.

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.

¹ Ravazzoli, 2016: 38.

² Lefebvre, 1974: 59.

³ Lynch, 1960: 24.

⁴ Maltby, 2011; Aveyard; Moran, 2013.

⁵ Gomory, 1982; Kelly, 2002.

⁶ De Berti; Mosconi, 2020.

⁷ Bilttereyst; Meers; Van de Vijver, 2011; Lotze; Meers, 2013; Pafort-Overduin et al., 2020.

⁸ 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»⁹, l’una radicata in una storia secolare, l’altra apparentemente sorta ex novo e «città del Novecento»¹⁰. 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»¹¹. 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’isola 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»¹². 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»¹³.

Dopo il conflitto l’esplosione urbana del mestrino diviene incontrollata, insieme all’intensificarsi dello spostamento della popolazione verso la terraferma. Il sovraffollamento 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, censimento e classe sociale: ad abbandonare il centro (che perde tra il 1951 e il 1968 ben 85.000 abitanti)¹⁴ sono soprattutto giovani della classe medio-bassa, lavoratori

⁹ Zanardi, 2020: 16.

¹⁰ Barbiani, 2007: 14.

¹¹ Dorigo, 1973: 16.

¹² Zucconi, 2002: 13.

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

¹⁴ 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»¹⁵. 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 accentrandosi 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»¹⁶ 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 secolo¹⁷, e che prosegue ancora oggi seppur con caratteri diversi¹⁸.

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»¹⁹, 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 comuni processi di espansione radiale delle città europee»²⁰, 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»²¹. 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 analisi²².

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

¹⁵ Zanardi, 2020: 15.

¹⁶ Favero, 2014: 79.

¹⁷ Somma, 2024.

¹⁸ Fregolent; Torri, 2018.

¹⁹ Zucconi, 2002: 14.

²⁰ Zanardi 2020: 15.

²¹ Galeazzo, 2022: 2.

²² 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 cinema²³, 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 contraddittorie²⁴. 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'aperto²⁵. Nel successivo almanacco del 1943 la situazione rimane perlopiù invariata²⁶, 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 nazionale²⁷. 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

²³ Noto, 2019.

²⁴ 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.

²⁵ [s.n.], 1939: 223-224.

²⁶ [s.n.], 1943: 439-440.

²⁷ [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 lire²⁸.

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 diaconicamente 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%)²⁹. 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 terraferma³⁰. 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 sale³¹.

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.

²⁸ [s.n.], 1953: *passim*.

²⁹ Ellero, 1977: *passim*.

³⁰ Ellero, 1977: 19-22.

³¹ [s.n.], 1980.

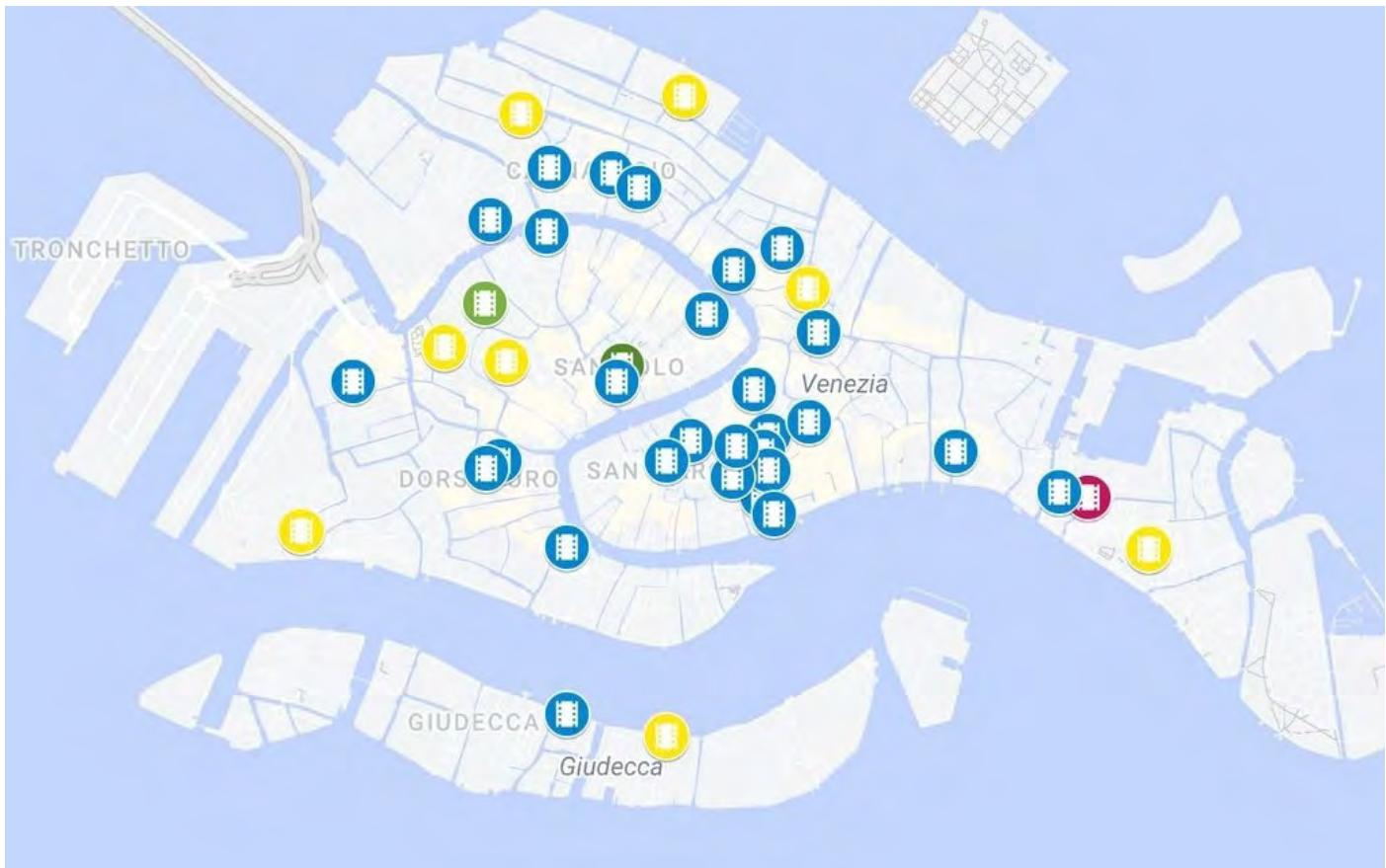


Fig. 1: Mappa delle sale del centro storico negli anni Cinquanta e Sessanta: in blu le sale industriali, in giallo le parrocchiali, in verde le arene estive (fonti: schede della sale AGIS Padova; annuari del cinema).

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'isola centrale³². 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 Roatto³³. 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 sale³⁴. 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

³² Montanaro, 2010: 65.

³³ Montanaro, 2005: 105.

³⁴ 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»³⁵. 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 "bonboniera del cinema"», ma anche «rinnovando radicalmente il complesso del macchinario» e affidandosi alle attrezzature di proiezione della Cinemeccanica di Milano³⁶.

Proprio dall'*house organ* di questa azienda³⁷, 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 Italia³⁸, 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 Bonfanti³⁹. Come avviene per molti ammodernamenti in cui la Cinemeccanica era coinvolta, la «Rivista» traccia un profilo della sala,

³⁵ Montanaro, 2005: 109.

³⁶ Montanaro, 2005: 112.

³⁷ 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.

³⁸ 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.

³⁹ [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. Pre-giati materiali marmorei e vetrati 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 cinematografi 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 ricorda 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 Treviso⁴⁰. 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,

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

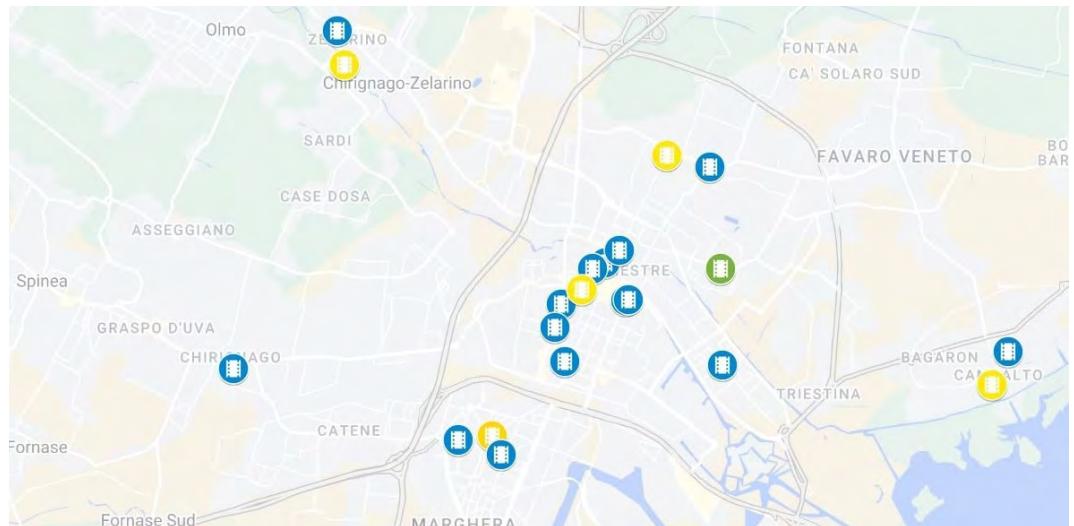


Fig. 2: Mappa delle sale di Mestre e Marghera negli anni Cinquanta e Sessanta: in blu le sale industriali, in giallo le parrocchiali, in verde le arene estive (fonti: schede della sale AGIS Padova; annuari del cinema).

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 direttrice 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»⁴¹. 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 riferito 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

⁴¹ 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»⁴².

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

⁴² 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 dei cinema si è mantenuta abbastanza stabile»⁴³, 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 direzionale⁴⁴. 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 incarri 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,

⁴³ Calebich, 2010: 120.

⁴⁴ Brunetta, 2022: 21-22.

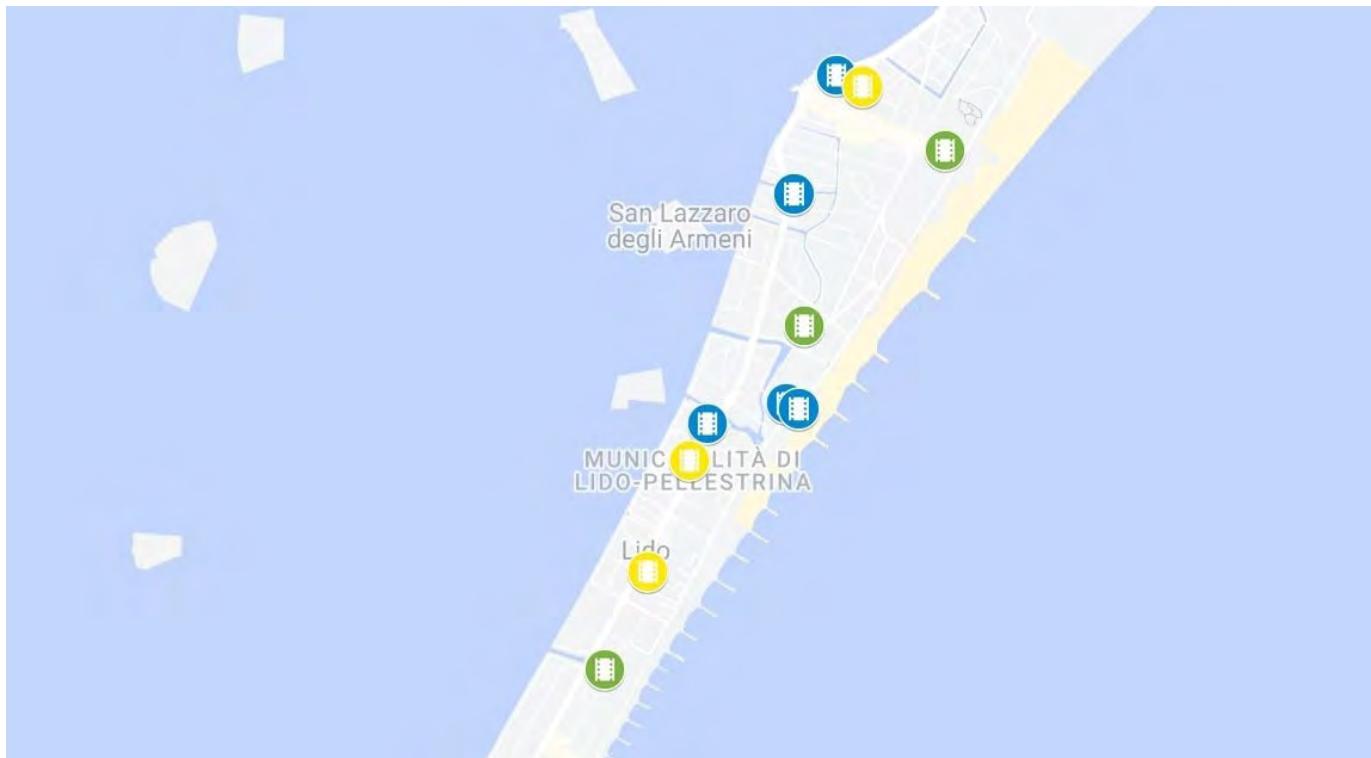


Fig. 4: Mappa delle sale del Lido negli anni Cinquanta e Sessanta: in blu le sale industriali, in giallo le parrocchiali, in verde le arene estive (fonti: schede delle sale AGIS Padova; annuari del cinema).

snaturando l'aspetto e le proporzioni originali⁴⁵. 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»⁴⁶. 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

⁴⁵ 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.

⁴⁶ 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»⁴⁷. A contraddirle 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.⁴⁸

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 cineamatrice, 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»⁴⁹. 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 curiosare, per confrontare la miseria dei suoi vestiti con le splendenti toilettes delle attrici e delle signore. Sotto molti aspetti il festival è un male, come la spiaggia, luogo di scandalo, e i bunker»⁵⁰. 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»⁵¹. 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’isola 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

⁴⁷ Dondero; Mulas, 1954: 138.

⁴⁸ Dondero; Mulas, 1954: 139.

⁴⁹ Dondero; Mulas, 1954: 141.

⁵⁰ Dondero; Mulas, 1954: 143.

⁵¹ 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).

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»⁵². 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 mestri dai veneziani) criticavano ferocemente perché era solo dei vip, era solo per un pubblico elitario. «Qui c'è il vero pubblico genuino» dicevano»⁵³. 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»⁵⁴.

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

⁵² Cuk, 1996: 81.

⁵³ Cuk, 1996: 81.

⁵⁴ 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 Bourdieu⁵⁵. 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, influendo 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)⁵⁶, 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»⁵⁷. 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

⁵⁵ Bourdieu, 1979.

⁵⁶ 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.

⁵⁷ 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 comunitarie⁵⁸. 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 investirono 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 accentra 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 Galleggiante⁵⁹. 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.

⁵⁸ Sull'usura dello spazio urbano si veda Gasparoli; Trovò, 2014.

⁵⁹ Sul Cinema Galleggiante si veda 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.
- Bilterezst, Daniel; Meers, Philippe; Van de Vijver, Lies. 2011. *Social Class, Expériences of Distinction and Cinema in Postwar Ghent*, in Daniel Bilterezst, 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.**
- Gomory, 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 Biltreyst, 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 Barbiani, 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.

DISPOSITIVI DI COMUNITÀ, ARCHITETTURE DI VISIONI: LA SALA CINEMATOGRAFICA DI QUIRINO DE GIORGIO

Laura Cesaro (Università Ca' Foscari di Venezia)

DEVICES OF COMMUNITY, ARCHITECTURES OF VISIONS: THE MOVIE THEATRE OF QUIRINO DE GIORGIO

It is in the 1950s that the figure of Quirino De Giorgio (1907-1997), already a well-known architect of community spaces, comes to the fore in the feverish construction of movie theater that characterised the post-World War II peninsula. The essay investigates De Giorgio's critical thinking by focusing on a case study devoted to the 'microphysics' of the movie theatres, understood as a series of devices, accessories, practices conceived to structure the spectator's cinematic experience (from the environmental disciplining of the audience to the construction of specific temporalities of programming), traces and spies of a material culture and a network of relationships.

KEYWORDS

Quirino De Giorgio, Movie theater, Futurist movement, Architectural decorations

DOI

10.54103/2532-2486/25502

DATA DI INVIO 30 agosto 2024

DATA DI ACCETTAZIONE 15 dicembre 2024

La situazione italiana dell'architettura cinematografica futurista è ben illustrata da Enrico Prampolini che, nel 1929 in occasione del Congrès International du Cinéma Indépendant a La Sarraz (Svizzera), lamenta come l'egemonia di due società commerciali sulle 300 sale cinematografiche esistenti in Italia ostacoli le ricerche di strutture per il cinema di carattere sperimentale. Lo stesso Marinetti non si esprime troppo a riguardo: un accenno lo si può rintracciare nel saggio-manifesto *Il teatro totale futurista* (1933)¹ dove, riferendosi al meccanismo teatrale, appunta l'idea che questo debba contenere una ribalta alta 2 metri e larga 10, le cui pareti poco curve possano ospitare «numerosi e movimenti schermi alle proiezioni cinematografiche e alle proiezioni di aeropittura, di aeropoesia e alla televisione»². Si sintetizza quindi su una parete-schermo,

¹ Dello stesso anno, lo ricordiamo, l'articolo-manifesto *Architettura futurista* comparso nel n. 2 di «Dinamo futurista» (marzo 1933) per mano di Giovanni Lorenzi.

² Marinetti, 1993: 1.

all'interno di un teatro, l'interesse marinettiano nei confronti delle infrastrutture legate al cinematografo.

Si deve attendere il 1936 per una presa di posizione dei futuristi, orientata a un più ampio discorso sul rapporto tra cinema e città, che li porta a reinterpretare lo statuto, il ruolo, la funzione stessa della sala cinematografica in una prospettiva culturale polisemica. Questa si manifesta con l'articolo dello scenografo³ e architetto Virgilio Marchi, il quale afferma come «lo sviluppo preso dal cinema e dall'amore per il cinema è pari allo sviluppo preso dalle città. Estendendosi queste, sorgono quelli: essi seguono gli uomini, tanto il cinema è diventato necessità educativa e pane spirituale delle folle»⁴. E, nell'onda espansiva promossa dalla Direzione Generale della Cinematografia che stanzia appositi finanziamenti per la dotazione ai comuni di sale cinematografiche, Marchi redige una casistica degli edifici per lo spettacolo⁵. Oltre alla costituzione ex novo di nuove architetture, egli prevede trasformazioni di locali esistenti distinguendo: 1) vecchi teatri non più consoni all'uso; 2) locali da adattare nel loro insieme; 3) locali unici adibiti ad altri scopi. Il fine ultimo, per l'architetto futurista, è l'idea di uno spazio inteso non come "macchina per abitare", come per i razionalisti, bensì una "scultura abitabile".

L'auspicio di Marchi risuona quasi letterale in alcuni giovani architetti come Cesare Augusto Poggi, Nello Baroni, Giovanni Lorenzi e soprattutto Quirino De Giorgio, il quale, dalla giovanile adesione al movimento futurista e al fascismo, avvia una intensa carriera che lo vede progettare tra il 1937 e il 1940 una serie di edifici fortemente rappresentativi del programma politico del PNF a Padova (borghi rurali, case del fascio, gruppi rionali), sotto la guida del federale Umberto Lovo. L'esperienza professionale di De Giorgio si estende su un arco temporale che copre le principali fasi storiche del XX secolo, esprimendosi in una varietà di stili e tipologie architettoniche che rispecchiano le trasformazioni sociali, economiche e urbanistiche che hanno investito il territorio italiano nel secolo scorso. Nello specifico l'opera dell'architetto si realizza spaziando in particolare tra il Triveneto (Padova, Venezia, Treviso e Gorizia), Roma e Cesena, specializzandosi, tra l'altro, nella costruzione di cinematografi. Le prassi e, soprattutto, le sue idee sulla sala cinematografica costituiscono l'oggetto del presente contributo, che attinge a fonti dirette dell'architetto.

³ Dal 1935 e fino al 1959 Marchi lavora in qualità di scenografo in circa 60 film, saltuariamente operando anche nella realizzazione dei costumi. Tra il 1940 e il 1942 cura la scenografia di *Un'avventura di Salvator Rosa* (1939), *La corona di ferro* (1941), *La cena delle beffe* (1942) e *Quattro passi tra le nuvole* (1942) di Alessandro Blasetti e di *Un pilota ritorna* (1942) di Roberto Rossellini.

⁴ Marchi, 1936: 19.

⁵ Caccia Gherardini, 2010.

I. QUIRINO DE GIORGIO

Nato il 27 dicembre 1907 a Palmanova, in provincia di Udine, De Giorgio appartiene a una famiglia benestante. Si diploma all'Istituto Pietro Selvatico di Padova e, concluso il quarto anno di studi, «il 3 ottobre del 1925 inizia a lavorare, in qualità di disegnatore tecnico, presso le Officine Gatto Giovanni Carpenterie situate in via Marghera 4, a Padova [...] per la realizzazione di serramenti in ferro e carpenteria»⁶. Dagli ultimi mesi del 1929 risulta infine stabilmente insediato a Padova. È documentata la sua presenza presso lo studio dell'ingegner Francesco Mansutti, insieme a un altro giovane aiutante, Giuseppe Tombola (1909-1990), studente a Venezia che contribuisce a far iscrivere De Giorgio alla Reale Scuola Superiore di Architettura nella città lagunare.

Contemporaneamente, inseritosi nell'ambiente professionale padovano, De Giorgio partecipa alla vita della comunità artistica: la mostra intitolata *7 futuristi padovani*, inaugurata da Marinetti nel gennaio 1931, lo vede presente con due progetti e con una conferenza, tenuta nell'ultimo giorno dell'esposizione (23 marzo). Il testo della conferenza, ricostruito da Enrico Pietrogrande a partire dal manoscritto oggi conservato presso l'archivio personale del progettista, per alcune parti non si discosta molto dalla retorica del primo futurismo e dai proclami di Antonio Sant'Elia che nel *Manifesto dell'architettura futurista* esortava a prestare attenzione a fenomeni quali «[...] il moltiplicarsi delle macchine, l'accrescersi quotidiano dei bisogni imposti dalla rapidità delle comunicazioni, dall'aggiornamento degli uomini, dall'igiene e da cento altri fenomeni della vita moderna [...]»⁷.

Nel suo contributo, il palmenovense si sofferma più volte sull'importanza che deve essere riservata alle due componenti fondamentali dell'architettura, l'una definita "potenza lirica", l'altra "potenza logica". Quest'ultima è da attribuirsi al filone futurista basato su soluzioni scrupolosamente simmetriche e rigoroso rispetto degli allineamenti verticali o orizzontali nella definizione dei prospetti nonché sul ricorso alle forme geometriche primarie per il disegno dei volumi. La liricità invece, per l'architetto, è da intendersi quale «sapiente giuoco armonioso e magnifico delle masse»⁸ abbandonando il grigiore nordico per abbracciare la «policromia dei latini»⁹. Gli strumenti che De Giorgio formula a riguardo, in termini neoclassici, si possono riconoscere quasi come un *fil rouge* che definisce il suo stesso stile: impostazione degli edifici su basamenti rialzati; composizione dell'architettura di tipo paratattico, per blocchi indipendenti e coordinati; impiego della pietra nella finitura delle facciate; aperture ad arco pieno come sviluppo dei portici e delle logge sui colonnati; rinvio tra le facciate principali e articolazione degli spazi interni; decorazione dei volumi concentrati in pochi elementi plastici a lasciare mute ampie porzioni delle facciate; decorazioni estese con narrazioni di carattere allegorico; disposizione di piazzali davanti agli edifici correddati da sculture isolate o colonne celebrative reggenti sculture.

⁶ Possamai Vita, 2007: 23-24.

⁷ Sant'Elia, 1914.

⁸ Pietrogrande, 2011: 24.

⁹ Ivi: 25.

La sperimentazione sul campo ha inizio con la progettazione tra il 1938 e il 1939 delle prime sale di teatro presso le case del fascio di Piazzola sul Brenta, Padova e Pontelongo impiegate come cinematografi in cui proiettare i notiziari dell'Istituto LUCE¹⁰: questa presa di contatto con il cinema porta Quirino De Giorgio ad affinare competenze per un modello architettonico di sala cinematografica destinato a concretizzarsi in decine di edifici a partire dalla fine degli anni Quaranta.

II. ARCHITETTURE DELLA VISIONE

Dopo la caduta del regime fascista, l'architetto si trova a proseguire la sua carriera in un contesto istituzionale e culturale del tutto mutato. Nel 1946, dopo un breve soggiorno romano, torna nel capoluogo veneto dove riprende l'attività proprio con la pianificazione di due sale cinematografiche: La Quirinetta e l'Altino. Si tratta di due progetti che l'architetto non può ancora firmare: mentre in passato la complicità con le gerarchie fasciste gli aveva concesso di operare nonostante fosse privo di un titolo di studio universitario, ora è frenato sia da un'amministrazione che non gli perdonava il passato politico, sia dall'ostracismo di colleghi che gli contestano la grave mancanza di un titolo professionale che conseguirà solo alla fine degli anni Sessanta. In un momento in cui si rischia che la ricostruzione venga affidata agli uffici tecnici dei ministeri, a enti parastatali o a imprese che operano senza finalità estetiche¹¹, anche De Giorgio – come molti altri colleghi – cerca di operare un sodalizio con imprese edili già avviate: ad esempio nel 1950 risulta essere amministratore unico della SARE. Negli anni Sessanta si appoggerà invece a impresari solidi e specializzati come Alfredo e Giuseppe Furlan, famiglia cui si deve l'edificazione dei cinematografi della terraferma veneziana già da due generazioni.

Inizia così il percorso dell'architetto, il quale si specializza nel ventennio successivo proprio nella realizzazione di cinema e locali di spettacolo per città e piccoli centri¹². In questi anni – ricorda Armando Melis – l'architettura delle sale è «sgombra di nostalgie tradizionali e inquadrata in un'impalcatura finanziaria che solitamente non pretende le deprecate nozze coi fichi secchi di troppe altre iniziative edificatorie»¹³ in quanto ci si rende conto che la sala cinematografica rappresenta una tra le tipologie architettoniche più emblematiche del XX secolo, come scrive Enrico Tedeschi su «Architettura»¹⁴.

Proprio tenendo fissa l'attenzione sulla sala cinematografica per quasi quarant'anni di studio e di lavoro, l'architetto De Giorgio riflette le trasformazioni economiche e sociali avviate negli anni del boom economico, i cui effetti si manifestano in Veneto qualche anno dopo rispetto al resto dell'Italia settentrionale. Interviene in contesti urbani caratterizzati da edifici storici e di pregio inserendovi strutture idonee, come il cinema Cristallo di Oderzo (Treviso); costruisce grandi cinema che sovrastano al modo di cattedrali i centri abitati, come il Giorgione di Casale di Scodosia (Padova); oppure appronta sale di

¹⁰ Quella di Quirino De Giorgio verso il cinema pare una devozione. Nella LIII legione in cui è inquadrato, il giovane ha l'incarico di responsabile del servizio cinematografico. Lo riporta un documento datato 18 dicembre 1942 conservato presso l'Archivio Q di Vigonza (Padova).

¹¹ Salamino, 2009; Turco, 2017.

¹² Casetti; Mosconi, 2006.

¹³ Melis, 1930: 461.

¹⁴ Tedeschi, 1936: 17-44.

proiezione più piccole per locali di periferia come il Las Vegas di Trebaseleghe (Padova); e infine allestisce cinema in centri commerciali e uffici, come nel caso del San Marco di Mestre (Venezia).

Sono 45 i progetti realizzati tra il 1949¹⁵ e il 1961 – circa il doppio contando quelli avviati e poi non portati a compimento – tra nuove sale e riedificazioni di strutture già pesantemente rovinate dalla guerra: un percorso difficile da ricostruire a causa dello smembramento dell'archivio personale per la maggior parte conservato all'Archivio Q presso il comune di Vigonza (PD), ove sono depositate le memorie di Quirino de Giorgio, e presso il MART di Rovereto¹⁶.

In essi si ritrovano due costanti. Per prima cosa, all'evidente imponenza della struttura si accompagna la crescente predilezione per la conservazione dei nudi materiali costruttivi nella definizione dell'impianto complessivo dell'edificio stesso. Questo comporta una netta avversione per i rivestimenti di materiali di finitura applicati dopo l'ultimazione della struttura, i quali trovano invece posto, in alcuni e motivati casi, nei locali adiacenti alla sala stessa, come atrio e foyer. De Giorgio affida la sua poetica al dialogo tra cemento lavorato a vista e ampie vetrate e acciaio inox¹⁷, sia enfatizzandone l'aspetto cromatico sia lavorandone la grana della superficie, restituendo in tal modo l'immagine di una struttura moderna, aperta verso il futuro.

La seconda costante è da rilevarsi nel cuore dell'organismo architettonico: a connotare l'interno della sala è il forte dinamismo prodotto da una platea inclinata e da una prima galleria aggettante a posti liberi protetta da cemento armato: il forte movimento plastico di quest'ultimo, estroflettendosi in un gioco di volumi concavi e convessi, sembra rompere la statica verticale-orizzontale della vecchia costruzione del teatro ottocentesco. Le lastre di cemento armato

¹⁵ Non è un caso che si tratti dell'anno della legge n. 958 (del 29 dicembre 1949, conosciuta come legge Andreotti): gli incentivi portano a una diminuzione della capienza media delle sale e un cambiamento del pubblico, sempre meno popolare, più giovane e interessato alla programmazione, in particolare al circuito di prima visione (Brunetta, 1989; Corsi, 2001). Come non è un caso che Quirino De Giorgio vada a lavorare per le città capoluogo e soprattutto per le periferie: la legge autorizza l'apertura di nuovi esercizi cinematografici se la quota di posti esistenti nel complesso è inferiore a uno ogni 12-20 abitanti, da determinarsi rispetto ai dati demografici, limite superabile dalle città sopra i 300.000 abitanti e dalle frazioni isolate. Nel 1954 viene stabilito il limite assoluto di un posto ogni 10 abitanti.

¹⁶ Lo studio qui condotto mette inoltre in dialogo i due archivi relativi all'architetto con i dati rinvenuti presso l'archivio dell'AGIS - Triveneto con sede a Padova e il materiale conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma nonché il materiale fotografico recuperato, laddove presente, presso fondi civici comunali e fondi privati di esercenti. L'archivio privato di Quirino De Giorgio, donato al comune di Vigonza (PD) dalla compagna Gina Tromben nel 1994, è gestito dall'Ufficio Servizi Culturali del comune di Vigonza. All'interno dell'Archivio sono presenti 290 progetti conservati in 46 cartelle di grandi dimensioni, 52 scatole di rotoli e 157 faldoni per un totale di circa 5200 disegni. Alcuni progetti sono corredati da campioni di materiali di cantiere, plastici e fotografie. Dal 2023, grazie a un finanziamento della Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, l'archivio è stato interamente catalogato e digitalizzato. Per ampliare la divulgazione dei suoi contenuti l'archivio sta promuovendo iniziative multiple: a oggi è stato prodotto e pubblicato un podcast, «Progettare il Novecento», che racconta in cinque puntate, scritte da Luca Scarlini, Laura Cesaro, Marco Felicioni, Martina Massaro e Paola Placentino, alcuni temi dell'opera creativa di Quirino De Giorgio inseriti nelle trasformazioni della società italiana. Per l'enorme lavoro di coordinamento svolto, l'autrice ringrazia l'archivista dott.ssa Francesca Poggetti.

¹⁷ Lo documentano le numerose raccolte fotografiche dei cantieri, conservate presso l'Archivio Q, che permetterebbero oggi uno studio approfondito delle tecniche costruttive.

rappresentano per De Giorgio un'ossatura pieghevole, grazie ad arditi giochi della fantasia, e danno luogo a pareti avvolgenti, soffitto parabolico e a una gradinata fortemente aggettante, che sembra quasi voler abbracciare platea e boccascena: la sala appare così tutta tesa verso lo schermo-palcoscenico, coerentemente con quanto Marchi andava affermando fin dal 1931. La modernità della struttura è valorizzata anche dai dettagli tecnologici: si pensi alla corrugazione del soffitto volta ad assicurare migliori condizioni acustiche, così come alla forma a cucchiaio della platea che è percorsa, lungo i due bracci longitudinali dell'edificio, da onde luminose per esaltare contemporaneamente le linee geometriche generatrici delle forme strutturali e le vie d'uscita.

Lo stile minimale¹⁸ della sala che caratterizza la concezione degiorgiana si percepisce ancor più se posto in antitesi al dinamismo dell'atrio e degli spazi intesi come spazi di condivisione. L'atrio è per lo più caratterizzato dall'impiego del colore: il rosso per i soffitti e le pareti, il verde per i pavimenti in linoleum e l'oro per i dettagli. Elemento strutturale di questo spazio di condivisione è la colonna rivestita di lastre marmoree che scandiscono e al contempo dilatano sapientemente il perimetro di base. Il richiamo al neoclassicismo è evidente: lo spazio della sala è per De Giorgio il tempio dell'arte del cinematografo, è tempio dell'architettura di luce, tema caro ai futuristi, di una visione al contempo condivisa e introspettiva. È in questo accenno al neoclassicismo che si denota il percorso evolutivo di Quirino De Giorgio: dopo la caduta del fascismo, mentre vengono poste le basi per la rinascita democratica del paese e la sua ricostruzione, l'architetto sperimenta nuove trasformazioni atte a coniugare l'originaria passione per il cinema con la richiesta del mercato di nuovi e più ampi spazi. Emergono altresì delle varianti nei progetti tra l'immediato dopoguerra e gli anni Sessanta, quando diventa autonomo nella firma dei bozzetti: se ne possono cogliere le tracce attraverso due esempi.

Rispetto al primo periodo, è esemplare il cinema Altino¹⁹, primo spazio multisala collocato nel centro storico della città patavina:

Lo progettò nel 1946 [...] faticosamente realizzato nel 1949 malgrado i ripetuti divieti della Commissione Edilizia per le forme troppo "avveniristiche". Ma questo cinema è oggi oggetto di studio da parte di ogni cultore e tecnico del ramo, tanto che il famoso storico Kidder Smith, ordinario di Architettura all'Università di Princeton (USA) chiede con lettera autografa i piani e le foto da pubblicare nei suoi testi.²⁰

¹⁸ La mancanza di ogni fatto decorativo è un aspetto che, sapientemente dosato, permette a Quirino De Giorgio di realizzare una tipologia di cinema nuova nel suo genere.

¹⁹ La documentazione al riguardo presente nell'Archivio Q, per lo più emersa dai lavori di studio e catalogazione del 2021, è scarsa. Progetti e fotografie dell'Altino sono stati ritrovati tra i materiali di studio per il cinema Cristallo di Oderzo (la progettazione avviene negli stessi anni) che può considerarsi un gemello della sala padovana. Il materiale è conservato presso Archivio Q, cartella 18b e consiste di 2 disegni (pianta e sezione della galleria) e di 10 fotografie del cantiere.

²⁰ Lettera dattiloscritta conservata tra le carte dell'Archivio Q.



Fig. 1 - Cinema Altino
(Padova, 1952),
oyer della galleria con
il soffitto decorato da
Amleto Sartori.

Inaugurato nel 1952, il cinema Altino presenta in nuce una serie di soluzioni che costituiranno la base di lavoro di Quirino De Giorgio per i locali successivi. La sala da 780 posti a sedere (437 in platea e 327 in galleria) è integrata da una sala più piccola (240 posti, che dal 1967 verrà utilizzata per ospitare le proiezioni del cinema d'essai) e una sala nella copertura pensata per le proiezioni e gli spettacoli estivi in notturna con un tetto apribile. Una multisala, diremmo oggi, nel pieno centro cittadino, che esibisce nella facciata su via Altinate lo sbalzo delle travi in calcestruzzo armato.

La chiusura, a vetrata, permette di vedere dalla strada l'atrio d'ingresso al piano terreno e al primo piano, da cui a tutt'oggi si può scorgere la soletta della galleria decorata con i graffiti dell'artista padovano Amleto Sartori²¹ in cui è riconoscibile il tema dei segni zodiacali (fig. 1).

Si tratta di una scelta, come ricorda Enrico Pietrogrande, in diretta relazione con lo spazio pubblico, dedicato alla comunità: gli affreschi di Sartori si ritrovano dagli affreschi di Palazzo della Ragione ai bassorilievi nella Torre dell'orologio della piazza dei Signori fino al soffitto del foyer, un raffinato salotto finito con un pavimento in linoleum rosso, un rivestimento in pietra e la vetrina a tutta parete che chiude il lato della vetrata strapiombante su via Altinate. Dalle foto emerse dal riordino dell'archivio di Quirino realizzato nel 2021, sappiamo che al centro erano state predisposte comode poltrone accompagnate da un tavolino basso – pensate sia per una confortevole attesa dell'inizio del nuovo spettacolo, sia come spazio di condivisione all'uscita – accompagnate da lampade interpretate come piante in vaso, con le luci schermate da foglie di metallo verde.

²¹ Quirino De Giorgio ha l'abitudine di scegliere, laddove economicamente possibile, artisti riconoscibili e già presenti nell'ambiente di riferimento. Per l'Altino sembra che interPELLI anche il pittore Antonio Morato, probabile autore della decorazione del soffitto della sala del cinema, poi coperto da una ritinteggiatura decisa per rimediare all'alterazione dovuta da fumo di sigarette. Morato è un artista conosciuto: sono sue esecuzioni gli affreschi di diverse chiese del centro storico realizzate negli anni Quaranta nonché il murale presente a tutt'oggi nella Sala delle studentesse di Palazzo Bo, sede principale dell'Ateneo patavino. Amleto Sartori ha avuto con la città di Padova un rapporto continuo nel tempo, arricchendo il contesto urbano dalla metà degli anni Trenta con sculture a tutto tondo e rilievi, più raramente con dipinti. Fin dal 1938 lavora con De Giorgio, realizzando opere di rilievo come il ciclo di incisioni a tutta parete eseguite su lastre di pietra di Nanto nella sede del gruppo rionale fascista Bonservizi.

Nel cinema Altino progettato da De Giorgio la decorazione dialoga con i dettagli che lasciano trasparire dispositivi d'avanguardia, come le bocche dell'impianto di aria condizionata, il rivestimento con pannelli traforati per ottimizzare l'acustica, o ancora un pannello soprastante la cassa con l'indicazione luminosa dei posti liberi che suggerisce agli spettatori in quale parte della sala dirigersi. L'opera nel suo complesso «anticipa le principali caratteristiche del nuovo modo di esprimere l'architettura verso cui De Giorgio si sta orientando dopo il crollo del regime fascista»; inoltre, ricorda Pietrogrande, «lo sfruttamento al limite delle valenze strutturali e la variazione dei materiali espressi con franchezza nell'unarietà dell'organismo edilizio sono le nuove potenzialità su cui ora De Giorgio viene incentrando l'attenzione»²².

A partire dai primi anni Cinquanta De Giorgio elabora quello che potremmo definire un format utilizzato come base di partenza nei successivi progetti per sale cinematografiche, mettendo a punto un sistema sufficientemente flessibile da essere modellato in funzione del numero dei posti e dei limiti di spesa. Il format si struttura su una sala cinematografica di circa 600 posti a sedere (più 200 posti in piedi) con una planimetria che ha le caratteristiche delle sale moderne, con perimetro a tronco di piramide, di estensione variabile. L'architetto presta attenzione alla qualità dell'aerazione, a un numero di servizi adeguato, alla comodità della cabina di proiezione, in modo tale che, anche ampliando la platea, non vengano compromesse l'acustica e le prestazioni di macchine di proiezione all'avanguardia.

Ma alla metà del decennio la situazione sembra cambiare: nel 1955 comincia una lenta diminuzione di pubblico, mentre le sale danno avvio a processi compensativi, come l'aumento del biglietto²³. Il lento declino se da un lato è riconoscibile nella saturazione del mercato, che conduce al cambio dei criteri per la concessione del nullaosta per l'apertura di nuovi locali, come attesta la legge n. 897 del 31 luglio 1956, dall'altro evidenzia la minore sostenibilità del piccolo esercizio, specialmente rurale, che si incamminava verso una «lentissima decadenza e a cui il primo intervento di sostegno diretto per la ristrutturazione delle attività saltuarie e per i comuni sprovvisti di cinema non diede una risposta strutturale»²⁴.

Non a caso sono anni, quelli a cavallo tra i decenni Cinquanta e Sessanta, in cui si verifica un calo nella produzione di De Giorgio, o meglio un tentativo di avviare progetti poi bloccati a causa di finanziamenti insufficienti e mai realizzati. Qualcosa cambia nel 1961 con la progettazione delle sale cinematografiche Mantegna²⁵ di Camisano Vicentino (Vicenza) e Las Vegas di Trebaseleghe (Padova)²⁶. I lavori del primo locale, concepito originariamente come cinema, inizieranno solo sei anni più tardi annettendo alla sala una galleria di negozi e uffici. La seconda sala cinematografica, invece, secondo la ricostruzione dei carteggi,

²² Pietrogrande, 2022: 2586.

²³ Amadori, Fanchi; 2020: 55.

²⁴ Darelli, 2022: 68.

²⁵ Il materiale è conservato presso l'Archivio Q, cartella 12, scatola 2.

²⁶ Il materiale è conservato presso l'Archivio Q, cartella 18A. Questo progetto viene considerato una sorta di prototipo da Quirino De Giorgio che lo denomina «modello 3B», acronimo tratto dal toponimo Trebaseleghe, e lo presenta in numerose versioni per diverse committenze.



Fig. 2 - Complesso e cinema San Marco (Mestre-Venezia, 1962-1963), bozzetto, Archivio Q.

sembra realizzata nell'arco di sei mesi, comprensivi della parte progettuale di De Giorgio: il luogo prescelto è nel centro di un paese della provincia di Padova, all'interno del quadrilatero definito dai centri di Padova, Cittadella, Treviso e Venezia, e dunque appetibile per un investimento di questo tipo. Il progetto prevede una platea con 351 posti a sedere e uno schermo panoramico.

L'attitudine sperimentale di De Giorgio trova un'ultima manifestazione con la realizzazione del complesso e cinema San Marco (fig. 2), pensato in relazione al piano urbano nel quartiere San Giuliano della città di Mestre nel 1963. Quirino De Giorgio, ora laureato, amplia la prospettiva di visione proponendo di collocare la sala di proiezione all'interno di un sistema di servizi commerciali e residenziali per ottenere maggiori finanziamenti su più livelli, da quello ministeriale al piano comunale fino a investimenti di privati. Da questo punto di vista la lungimiranza di De Giorgio e degli impresari con i quali lavora, *in primis* la citata famiglia Furlan, appare notevole. L'edificio di Mestre ha un aspetto monumentale: si ritrovano in modo evidente elementi consolidati che caratterizzano la progettazione dei cinematografi firmati da De Giorgio, come l'ampia vetrata che introduce allo spazio pubblico di un luminoso e accogliente foyer, o come il bassorilievo della facciata che nasconde la cabina di proiezione retrostante. Ma qualcosa cambia. Per prima cosa una sala di 679 posti²⁷ viene corredata da uno schermo di 15 metri, il primo della zona atto alle proiezioni per il cinerama²⁸. La committenza, inoltre, non è più privata: è lo stesso Comune a promuovere il progetto, interessato allo sviluppo dell'area posta a margine del centro, verso la laguna. Il complesso San Marco, che ospita una pluralità di edifici – oltre al cinema, un hotel, delle residenze private e attività commerciali – diviene un modello per i successivi progetti del palmanovense. All'esterno, una generosa gradinata connette lo spazio della strada all'ingresso al piano rialzato, in modo da conferire monumentalità all'edificio e al contempo da attestarne l'importante valenza pubblica.

²⁷ Le informazioni sono ricavate dai documenti conservati presso l'Archivio AGIS – Triveneto (sede di Padova).

²⁸ Vitella, 2018.



Fig. 3 - Cinema Cristallo (Oderzo-Treviso), foto di Quirino alla facciata appena ultimata.

III. ABITARE LA SALA

Il dialogo tra l'architettura interna improntata a una sobria modernità e l'imponenza dell'entrata – foyer e facciata – che conserva un carattere di impronta neoclassica, funziona grazie a un effetto dinamico condiviso dall'intera struttura della sala, basato sul principio futurista della reiterazione di una forma. O meglio, di tre forme: quella obliqua, quella curva e la forma doppia. Proprio il motivo delle linee, da leggersi non come elementi a sé stanti ma come oggetti che vanno a fare della *Danza della mitragliatrice* di Marinetti un unico compimento, permette di addentrarci nella concezione di sala cinematografica di colui che a tutt'oggi è riconosciuto come il massimo esponente triveneto del futurismo in architettura.

LINEA OBLIQUA

Nel Manifesto dell'architettura futurista del 1914, Antonio Sant'Elia proclama al punto 3: «le linee oblique sono dinamiche, per la loro stessa natura hanno una potenza emotiva mille volte superiore a quella delle perpendicolari e delle orizzontali, e non vi può essere un'architettura dinamicamente integratrice all'infuori di esse»²⁹. È la linea che Quirino De Giorgio attribuisce alle facciate e alle porte di accesso alla sala. L'architetto progetta edifici che possano innalzarsi, guardare verso il cielo: le enormi vetrate che caratterizzano le facciate, intrecciate a strutture in acciaio, installate in obliquo, spingono chi le osserva ad alzare lo sguardo (fig. 3).

In antitesi alla dimensione orizzontale della strada, rispetto alla quale il passante subisce un primo momento di straniamento, le linee oblique come delle sciabole trascinano l'immagine dell'edificio in una direzione che De Giorgio definisce «verso le nuvole e verso le stelle»³⁰ pronte a segnalare l'accelerazione di pensiero rispetto al moto della vita quotidiana. La ricezione del pensiero di Sant'Elia si riscontra anche nell'interno: la platea, in un doppio della galleria, segue una inclinazione obliqua. I due ambienti sono da leggersi come un tutt'uno, due spazi indissolubili destinati ad accogliere l'intero microcosmo sociale. Grazie alla continuità dei pannelli in cemento armato e alla scelta dei medesimi

²⁹ Sant'Elia, 1914.

³⁰ Lettera dattiloscritta conservata tra le carte dell'Archivio Q.

arredi tra platea e galleria, la distinzione tra i due spazi sparisce: ogni spettatore, in qualsiasi punto si trovi, è portato a sentirsi parte di un insieme omogeneo. Questa dedizione totale allo spettatore, che ancora si respira, si trova tanto nell'accuratezza dei servizi quanto negli attenti e pregevoli dettagli degli «arredi indispensabili», come li definisce De Giorgio, «per un perfezionista compiaciuto» al punto da disegnarli personalmente in scala 1:1, e memore del parere di Mies che «il buon Dio si nasconde nei particolari»³¹.

LINEA CURVA

Come si desume dai progetti conservati, l'architettura per lo spettacolo cinematografico, oltre a rompere la continuità con la linea stradale, si impone per la sua coerenza e percorribilità, al pari di una piazza circolare, priva di punti ciechi. In tal modo la sala non è, sempre nella concezione di De Giorgio, un luogo di passaggio ma un ambiente che accoglie la comunità. Tale circolarità si trova anche all'interno: si è detto della linea ondulata concavo-convessa che domina il disegno planimetrico, così come i pannelli di cemento armato, ma anche il soffitto è ondulato nel foyer e le colonne ricoperte spesso da lamina oro in stile mosaico hanno una struttura cilindrica. Anche i vetri apposti alle porte in legno di ingresso alla sala sono fatti ad anello. Con forte richiamo agli oblò di un sommersibile, un'imbarcazione cara all'architetto, l'accesso allo spazio dedicato al loisir esprime la separazione dalla cosa pubblica e l'immersione in un'intimità che porta a nuovi intendimenti; così come il «mare quale tavolozza ispiratrice di tutte le razze» – si legge tra gli appunti delle bozze –, la sala si fa rete di relazione con altre e altri, fuoco di elaborazione e costruzione di modi alternativi di guardare il mondo, dove si affinano pensieri e pratiche alternative.

LINEA DOPPIA

Quirino De Giorgio si discosta invece dai futuristi nel ragionare sulla simmetria, tipologia della composizione tradizionale che questi combattono e disprezzano. Tra svettanti cilindri rotondi e spigoli acuminati, l'architetto trova forme di armonia nell'impiego della linea doppia: egli è solito creare delle strisce di pavimento parallele con l'uso di linoleum o marmi di colori diversi, soprattutto nelle scale. Così come realizza accessi speculari, colonne, dettagli simmetrici che vanno da transenne a decorazioni negli spazi della biglietteria. La linea doppia, tuttavia, emerge nella lettura dei progetti come una connotazione particolare dello spazio dedicato al proiezionario. Quirino De Giorgio predisponde per l'operatore un ambiente riservato, intimo: collegati direttamente dalla sala, attraverso un breve tratto di corridoio, si trovano due accessi; sulla destra quello alla cabina di proiezione, atto a ospitare due macchine e una macchina a passo ridotto, uniformata alla cabina regolamentare ANCE. Sulla sinistra invece, in un luogo dalla stessa metratura e dalla medesima suddivisione degli spazi, si trova quello che potremo riconoscere come un monolocale nel quale sono previsti un angolo cottura, la zona notte per il riposo del custode/proiezionario e l'accesso ai servizi dotati anche di piatto doccia.

Le tre linee, lette nella complessa armoniosità della loro intersezione, ci aiutano a comprendere meglio l'evoluzione del pensiero di Quirino De Giorgio rispetto alla sala cinematografica quale ambiente abitativo, del ristoro della mente

³¹ Ivi.

e del corpo, della convivialità, dell'inclusione e della condivisione. Memore della scuola futurista e in particolare della concezione di Marchi del cinema come "scultura abitabile", l'architetto evidenzia una modalità di fare progetti che muove da un'indagine approfondita sulla storia della sala cinematografica, sulle sue articolazioni spaziali e architettoniche, sulle condizioni materiali relative alla fruizione cinematografica quale luogo comunitario e di scambio interrelazionale, catalizzatore di forme di socialità. Lo si riscontra anche nella scelta dei materiali per l'edificazione: le ampie finestre da un lato e l'uso del calcestruzzo armato, lasciato a vista, che regge l'impalcatura dei sogni (sullo schermo) e al contempo protegge dalla pesantezza del quotidiano dall'altro; ma anche l'attenzione all'organizzazione dell'ambiente, alle decorazioni delle zone comuni da rendere il più possibile accoglienti e comunitarie. E infine, la presenza costante del proiezionario: custode della *domus*, come colui che ha il potere di dare vita alla magia.

Questa idea articolata e complessa della sala cinematografica porta l'architetto nell'ultima fase della produzione alla creazione di complessi commerciali, progetti prismatici che racchiudono in sé spazi domestici quanto spazi dedicati all'attività di spettacolo e alle attività ordinarie, tra cui quelle di nuova concezione, quali supermercati e ipermercati, precorrendo i tempi dell'affermazione dei grandi centri commerciali.

La sala cinematografica di Quirino De Giorgio è, in sintesi, un organismo moderno, in continuo sviluppo con i tempi. Nel 1982, in occasione della visita dell'architetto a Oderzo, 33 anni dopo la costruzione del cinema, il conte Berti, proprietario del cinematografo, lo apostrofa come "cappellone"; un termine che, visto il trascorso dell'architetto, suscita non poca ilarità nella stampa dell'epoca. Nei suoi diari, De Giorgio lo ricorda come un complimento rivolto al suo anticonformismo e alla sua opera, «un'opera sempre moderna perché nacque con linee avveniristiche piacevoli e congeniali, inventive e comunque mai viste prima!!»³².

³² Il materiale è conservato presso l'Archivio Q, cartella 18A.

Tavola
delle sigle

ANCE: Associazione Nazionale Costruttori Edili

AGIS: Associazione Gestori Italiani di Sale

MART: Museo di Arte Moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

PNF: Partito Nazionale Fascista

SARE: Società Azionaria Ricostruzioni Edilizie

Riferimenti
bibliografici

Amadori, Gaia; Fanchi, Mariagrazia. 2020. *L'anello forte: il sistema dell'esercizio in Italia. Dati, prospettive, approcci metodologici*, «Imago: studi di cinema e media», vol. 21, n. 1.

Brunetta, Gian Piero. 1989. *Buio in sala. Cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico*, Marsilio, Venezia.

Caccia Gherardini, Susanna. 2010. *Luoghi e architetture del cinema in Italia*, ETS, Pisa.

Casetti, Francesco; Mosconi, Elena (a cura di). 2006. *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico (1900-1950)*, Carocci, Roma.

Corsi, Barbara. 2001. *Con qualche dollaro in meno*, Editori Riuniti, Roma.

Darelli, Virgil. 2022. *Quantità e qualità. La politica economico-culturale delle sale cinematografiche nel 1956, «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes»*, vol. 1.

Marchi, Virgilio. 1936. *Da quattro mura a un cinema sonoro*, «Cinema», vol. I, n. 1.

Marinetti, Filippo Tommaso. 1933. *Il teatro futurista*, «Futurismo», vol. II, n. 19.

Melis, Armando. 1930. *Supercinema Verona a Verona dell'Ing. Arch. Mario Dezzutti, «Architettura e Arti Decorative»*, vol. IX, n. 10.

Pietrogrande, Enrico. 2011. *L'opera di Quirino De Giorgio (1937-1940). Architettura e classicismo nell'Italia dell'impero*, Franco Angeli, Milano.

Pietrogrande, Enrico. 2022. *Il cinema Altino di Padova come risorsa per la crescita culturale della città*, in Edoardo Currà et al. (a cura di), *Stati Generali del Patrimonio Industriale 2022*, Marsilio, Venezia.

Possamai Vita, Luca. 2007. *Quirino De Giorgio. Un futurista protagonista del Novecento*, Danilo Zanetti Editore, Treviso.

Salamino, Saverio. 2009. *Architetti e Cinematografi. Tipologie, architetture, decorazioni della sala cinematografica delle origini 1896-1932*, Arbor Sapientiae, Roma.

Sant'Elia, Antonio. 1914. *Manifesto dell'architettura futurista*, «Lacerba», poi in Guido Davico Bonino (a cura di). 2009. *Manifesti futuristi*, Rizzoli, Milano.

Tedeschi, Enrico. 1936. *Cinematografi, «Architettura»*, vol. XV, fasc. I, gennaio.

Turco, Maria Grazia. 2017. *Dal teatro all'italiana alle sale cinematografiche. Questioni di storia e prospettive di valorizzazione*, Quasar, Roma.

Vitella, Federico. 2018. *L'età dello schermo panoramico. Il cinema italiano e la rivoluzione widescreen*, ETS, Pisa.

UN PALAZZO "MODERNISSIMO" PER BOLOGNA: ARCHITETTURA, TECNOLOGIA E IDENTITÀ URBANA NELLA TRASFORMAZIONE DI UN TEATRO E DI UN CINEMATOGRAFO, TRA PASSATO E FUTURO

Elena Nepoti (Università di Bologna)

A "MODERNISSIMO" PALACE FOR BOLOGNA: ARCHITECTURE, TECHNOLOGY AND URBAN IDENTITY IN THE TRANSFORMATION OF A CINEMA THEATRE, BETWEEN PAST AND FUTURE

The early proliferation of cinema theatres in Bologna is closely linked to the city's urban modernization in the early 20th century. This transformation is exemplified by the Palazzo Ronzani and the Cinematografo Modernissimo, which opened in 1915. The creation of this multifunctional building marked a significant transition to modern urban landscapes, fostering social and cultural interactions. This article explores the architectural, technological, and urban identity changes introduced by the construction and operation of Ronzani's building. The resilience and adaptability of the Cinematografo Modernissimo during challenging times, such as World War I, highlight its importance for Bologna's history. This significance was rediscovered with the recent restoration and 2023 reopening of the new Cinema Modernissimo in the same building by the Film Archive of Bologna (Cineteca di Bologna).

KEYWORDS

Silent Italian Cinema; 20th Century Architecture; Urban Modernization; Palazzo Ronzani in Bologna; Cinematografo Modernissimo

DOI

10.54103/2532-2486/25394

DATA DI INVIO 26 agosto 2024

DATA DI ACCETTAZIONE 15 dicembre 2024

La diffusione dei cinematografi agli inizi del Novecento è strettamente legata alla modernizzazione urbanistica, processo che riguarda molte città italiane. Questo è sicuramente anche il caso di Bologna, dove i primi cinematografi stabili aprono nelle vie centrali da poco rese "moderne" grazie a significativi interventi urbanistici d'allargamento che trasformano l'aspetto medievale della città, con vie strette, in favore di strade ampie e adatte al traffico. Arricchiti da luminose *réclame* elettriche e da manifesti colorati, con vaste sale d'attesa elegantemente decorate e arredate dalle ditte artigiane locali, i cinematografi

stabili diventano frequentati luoghi di ritrovo capaci di ospitare centinaia di persone¹. Il loro carattere innovativo e anche commercialmente attrattivo suscita in modo rapido l'interesse di grandi società di gestione immobiliare che, grazie a un ampio accesso al credito, costruiscono o ristrutturano complessi di edifici preesistenti per ricavarne spazi polifunzionali, come avviene negli anni Venti con la costruzione dei cinematografi Savoia e Medica. Il Palazzo Ronzani, sede del Cinematografo Modernissimo, inaugurato nel 1915, è il primo a essere costruito tra questi edifici polifunzionali bolognesi e per questo motivo rappresenta un interessante caso di studio che ben evidenzia il carattere di queste nuove speculazioni immobiliari ispirate al gusto emergente nelle capitali europee e americane.

I. L'OFFERTA CINEMATOGRAFICA A BOLOGNA NEL CONTESTO DEL RINNOVAMENTO URBANISTICO DEI PRIMI DEL NOVECENTO

All'inizio del Novecento, Bologna sta conoscendo una fervida fase di rinnovamento urbanistico² iniziata con l'entrata in vigore del piano regolatore del 1889. Quest'ultimo prevede innanzitutto l'abbattimento delle mura trecentesche, la progettazione di nuovi nuclei urbani moderni (come il piazzale XX Settembre, snodo tra la città e la stazione ferroviaria) contrapposti al centro antico, e l'allargamento di alcuni assi stradali centrali per favorire il passaggio del traffico. Questa radicale trasformazione dell'aspetto della città antica è però un capitolo molto doloroso e foriero di aspre critiche nella vita cittadina del periodo. Una delle zone sulle quali il dibattito fra tradizionalisti e innovatori diviene più acceso è proprio quella di via Rizzoli: l'asse viario centrale, l'antico Decumano Massimo della *Bononia* romana e parte della consolare Via Emilia che collegava le attuali Rimini e Piacenza. Il nuovo piano prevede un allargamento della strada che richiede l'abbattimento di un intero quartiere con strade e case, delle tre torri medievali Artenisi, Guidozagni e Riccadonna (al posto di quest'ultime sorgerà poi negli anni Venti il fabbricato con il Cinematografo Savoia), nonché l'isolamento del complesso del Palazzo del Podestà e del Palazzo Re Enzo creando una piazza sulla quale si prospetterà l'erigendo Palazzo Ronzani, dopo l'esproprio e la demolizione di numerosi edifici preesistenti tra i quali il Palazzo Lambertini, dimora progettata dall'architetto Baldassarre Peruzzi per l'omonima famiglia senatoria bolognese e l'eliminazione di via Spaderie e di altri edifici di minore valore architettonico, ma di pregio storico.

Il progetto del Palazzo Ronzani nasce quindi in un clima generale molto teso. Mentre nel 1910 per l'attuazione del piano regolatore cominciano gli espropri delle case della zona del Mercato di Mezzo, il suo progettista, l'architetto Gualtiero Pontoni³, che nel 1909 aveva presentato insieme ad Alfonso Rubbiani, famoso restauratore degli edifici medievali bolognesi, una proposta alternativa al

¹ Sullo sviluppo dello spettacolo e del cinema muto a Bologna tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento si rimanda in particolare ai seguenti testi: Cervellati, 1964; Nepoti, 2018; Sicari, 2003.

² Sulle trasformazioni della città in quegli anni si rimanda a Bernabei; Gresleri; Zagnoni, 1984; Dirindin; Pirazzoli, 2008; Greco; Preti; Tarozzi, 1998; Penzo, 2009; Ricci, 1980.

³ Gualtiero Pontoni (Bologna 1875-Riccione 1941) era professore di scenografia all'Accademia di Belle Arti di Bologna. Per un suo profilo si rimanda a Baccilleri; Evangelisti, 1988: 233-237; Murolo, 1992. Sulle polemiche e piani alternativi, a Pontoni; Rubbiani, 1909; Taddei, 2001.

piano regolatore, schierandosi quindi con le voci più tradizionaliste, è costretto a proporre diverse soluzioni a partire dal 1911. Un primo progetto presentato da Pontoni, per esempio, prevede di mantenere la medievale Casa dei Merzari, sede dell'arte omonima, poi invece abbattuta come previsto dal piano regolatore. In seguito, i suoi contatti con un gruppo di "modernisti", tra i quali Alessandro Ronzani (l'industriale per il quale Pontoni aveva già realizzato l'allestimento interno di una birreria), lo inducono a mutare le sue posizioni conservatrici, divenendo uno dei protagonisti del rinnovamento del volto della città.

La nascente industria cinematografica si sviluppa proprio nelle zone interessate dai cambiamenti urbanistici. Dal 1908, le ditte di distribuzione cinematografica s'insediano nell'area tra via Galliera e via Indipendenza, vicino al nuovo piazzale XX Settembre, per sfruttare la vicinanza alla stazione ferroviaria, poiché il commercio delle pellicole si avvale principalmente del trasporto su rotaia e i più importanti cinematografi stabili della città aprono lungo i nuovi moderni rettili di via Rizzoli e via Indipendenza. Tuttavia, l'apertura di cinematografi in edifici appositamente costruiti non è limitata a queste zone, ma si estende anche ai nuovi quartieri periferici popolari, come la Bolognina, evidenziando ulteriormente l'importanza di questa connessione con la modernizzazione urbanistica⁴.

II. IL PROGETTO DI PONTONI E IL GRANDE PALAZZO MULTIFUNZIONALE

Il Palazzo Ronzani diventa un emblema della nuova città con le sue quattro facciate: sulle attuali piazza Re Enzo, via Rizzoli, via degli Orefici e via degli Artieri (allora non esistente). Il progetto definitivo approvato nel 1912⁵ è un esempio di grande e imponente palazzo polifunzionale su cinque piani che comprende, oltre al cinematografo, circa duemila metri quadrati destinati al passeggiato, allo shopping e allo svago, e include un caffè-birreria, un teatro sotterraneo per due-mila persone con ingresso da piazza Re Enzo e un ristorante. Inoltre, il palazzo ospita uffici, abitazioni e un albergo con centocinquanta camere, che si estende dal mezzanino al quinto piano con l'ingresso tra la piazza e via degli Orefici.

Dal punto di vista architettonico, il palazzo è costruito con una tecnica mista, combinando murature laterizie tradizionali con una buona innovazione tecnologica, come l'uso consapevole del cemento armato nella costruzione dell'ossatura del mezzanino e dei piani interrati e in particolare per ottenere spazi aperti anche nell'area destinata al cinematografo, minimizzando i rischi di incendi⁶. I lavori vengono affidati all'impresa degli ingegneri Luigi Bernardi e Carlo Prati⁷,

⁴ Sul ruolo di via Indipendenza si rimanda a Nepoti, 2017; sulle ditte di distribuzione a Nepoti, 2018.

⁵ Atti della Giunta che, in data 29 dicembre 1912, certifica l'approvazione definitiva del progetto che, di massima, era già stato approvato in data 22 aprile 1912; si veda Giovannetti, 1912: 3.

⁶ Per una ricostruzione della storia dei progetti provvisori e delle tecniche architettoniche innovative utilizzate nella costruzione del Palazzo Ronzani si rimanda a Mochi; Predari, 2012: 198-217; Murolo, 1992: 289-305.

⁷ Carlo Prati negli anni Venti è poi coinvolto, assieme a Cesare Medica, anche nella SATA, la cui attività principale era la gestione del caffè Medica, poi annesso al Cinema Centrale e del vicino Hotel Baglioni.

affiancati dall'ingegnere Giuseppe Lambertini⁸, allievo dell'architetto Attilio Muggia. Dal punto di vista decorativo, il palazzo è eclettico, con massicci archi ritmici per formare il porticato, le colonne doriche scanalate, le ceramiche Liberty a forma di figura umana alata dello scultore Arturo Colombarini, la pensilina Liberty in ferro battuto di Umberto Costanzini. Al riguardo Mochi e Predari osservano:

Rispetto ai successivi interventi sul lato sud di via Rizzoli, realizzati nell'arco di una quindicina d'anni, Palazzo Ronzani rimane senza dubbio il fabbricato che meglio ha saputo mostrare la volontà di rinnovamento che caratterizzava il Piano del 1889, grazie all'arditezza dei progettisti nel tentare un nuovo approccio verso l'architettura, ancora in parte fedele ai modelli neo-rinascimentali ma che non disdegna le influenze europee, quali lo smusso e l'altana sull'angolo, tipicamente parigini. Gli altri fabbricati non hanno osato fare altrettanto, mantenendosi nel più cauto e tradizionale percorso del linguaggio neorinascimentale.⁹

Il palazzo viene completato nel 1914, poco prima dello scoppio della Prima guerra mondiale. Al piano terreno si conservano ancora, nella ex profumeria Goselli, l'arredo interno e le vetrate originarie in stile floreale, un allestimento realizzato su disegno di Paolo Sironi e di esecuzione della prestigiosa Aemilia Ars, mentre sul fronte di via Rizzoli è ancora collocata la già ricordata pensilina Liberty a sbalzo in ferro battuto.

III. GLI SPAZI PER IL DIVERTIMENTO: IL CINEMATOGRAFO E IL TEATRO SOTTERRANEO

Fin dalla sua ideazione, il Palazzo Ronzani ha al suo interno spazi appositamente pensati per lo svago e per il divertimento. Inizialmente i primi progetti del 1911 prevedono di realizzare un “politeama” con un *café-chantant* nei due piani interrati, un cinematografo al piano terreno e un teatro ai piani superiori, tanto che nella facciata su via Rizzoli è prevista la scritta «Politeama Regionale»¹⁰. Nel progetto definitivo del 1912, come accennato precedentemente, vengono destinati al teatro i due piani interrati con ingresso da via Rizzoli e da piazza Re Enzo, mentre il cinematografo occupa il piano terra e il mezzanino, con ingresso vicino al caffè, tra via Rizzoli e via Artieri.

⁸ Giuseppe Lambertini frequenta la facoltà di Architettura e, contemporaneamente, il corso di Ornato presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna. Dal 1901 inizia a lavorare sotto la direzione del professor Muggia, uno dei primi a sperimentare con il brevetto Hennebique per il calcestruzzo armato (su Muggia si rimanda a Bettazzi; Lipparini, 2010). A partire dal 1915, Lambertini gestisce una ditta a proprio nome (Mochi; Predari, 2012: 152-155). Lambertini, con esperienza nel campo del cemento armato, sarà poi coinvolto nella ristrutturazione di uno spazio già esistente che diverrà il Cinematografo Centrale di Bologna.

⁹ Mochi; Predari, 2012: 217. Maria Beatrice Bettazzi nota come il volume massiccio dell'edificio rimandi all'architettura americana di Sullivan e Adler, probabilmente conosciuta da Pontoni (Bettazzi, 2020: 160).

¹⁰ Mochi; Predari, 2012: 201. Nei progetti del 1911 sia il cinema che il teatro avevano forma circolare (Bettazzi, 2020: 157).

Come per il palazzo, anche per il cinematografo progettato da Giovanni Costa e Pontoni, vengono presentati diversi progetti. Un primo progetto viene sottoposto alla Prefettura da Alessandro Ronzani nel maggio del 1914: egli è già in trattativa con una società di pubblici spettacoli per destinare a cinematografo la sala al piano terreno e ammezzato del palazzo e così descrive l'immobile:

[...] N° 2 locali al piano terreno, con accesso dalla via Rizzoli, all'estremità a levante del Palazzo, con uscita situata in posizione opportuna mediante cinque aperture nella nuova via trasversale a levante del Palazzo [via degli Artieri]; e di N° 2 locali all'ammezzato, uno dei quali con galleria prospiciente la sala delle rappresentazioni, con accesso interno dalla sala d'ingresso e aspetto al piano terreno, e con 2 aperture per l'uscita verso la nuova via trasversale [...].¹¹

Nell'ottobre dello stesso anno si decide la forma definitiva ribaltando la posizione della galleria ponendola sul lato Ovest per facilitare lo sfollamento del pubblico e per poter collocare la cabina di proiezione fuori dall'ambiente della sala. Il primo a essere inaugurato è proprio il Cinematografo Modernissimo aperto il 16 febbraio 1915¹², che consiste in una sala rettangolare riccamente decorata contenente circa 550 posti con al piano terreno i secondi posti e nella galleria i primi. In questo modo è attuata la completa separazione tra le due categorie di pubblico provenienti da classi sociali diverse, ma partecipanti alla stessa esperienza visiva e culturale. La sala è illuminata con luce elettrica e la proiezione viene considerata nitida e fissa nelle recensioni della stampa quotidiana. Sopra le porte d'ingresso situate nel portico settentrionale (vicino al caffè), all'angolo con via Artieri, gli esercenti chiedono al Comune di poter scrivere in appositi riquadri su vetro in caratteri dorati «Modernissimo Cinema», di esporre tre globi luminosi e di collocare cinque bracci con lampade fra le porte di uscita di sicurezza del lato a levante¹³. Al fianco della vetrina per la vendita dei biglietti gli esercenti chiedono inoltre di porre quattro vetrinette con la scritta «Modernissimo» per avvisi, *réclame* e fotografie¹⁴. Nel corso degli anni seguenti i proprietari chiedono di collocare su ogni lato del portico delle vetrinette con i relativi lumi: esse sono ancora visibili sotto il portico in questione e risultano tutte progettate da Pontoni, come anche le altre strutture per le *réclame* e le insegne. Nel 1922 i gestori chiedono di esporre nell'arco del portico tra via Rizzoli e piazza Re Enzo una *réclame* luminosa con lampadine elettriche progettata dalla Officina Elettromeccanica Barnarbò Francesco di Milano con la scritta «Modernissimo Cine Caffè Teatro»¹⁵ (fig. 1). Risalgono al 1924 i cartelli che indicano l'ingresso ai secondi posti su via Artieri «Teatro Modernissimo | Ingresso ai posti

¹¹ Archivio di Stato di Bologna, Gabinetto della Prefettura, Busta 1224 (1914, cat. 13, fasc. 1), 18 maggio 1914.

¹² *L'inaugurazione del Modernissimo*, «Il Resto del Carlino», n. 48, 17 febbraio 1915: 5.

¹³ Archivio Storico del Comune di Bologna, Carteggio Amministrativo (da ora in poi ASC, C.A.), 1915, XII.4.4, prot. 3420. Sebbene non siano indicate immagini alla domanda, è plausibile ipotizzare che si trattasse di lampade sferiche, forse decorate, simili a quelle utilizzate in altri cinematografi coevi, come il Fulgor (Nepoti, 2018: 481).

¹⁴ Ivi, prot. 5731.

¹⁵ ASC, C.A., 1922, XII.4.4., prot. 41506 del 2 ottobre 1922. Questa viene poi sostituita con un'altra con la medesima scritta nel 1927.



Fig. 1 – In una cartolina d'epoca, via Rizzoli e, a destra in angolo con piazza Re Enzo, l'ingresso del Cinematografo Modernissimo sormontato dalla scritta del 1922 «Modernissimo Cine Caffè Teatro».

popolari» e delle tabelle per le réclame sul lato del portico verso via Artieri¹⁶. Nel 1928 vengono aggiunte delle tabelle a forma di stendardo (anche queste ancora visibili) su via Artieri¹⁷.

La posizione sotterranea del teatro pone delle criticità fin dalla sua apertura per i possibili problemi derivanti dall'incolumità pubblica descritti nella Circolare del Ministro degli Interni Direzione di PS in data 17 giugno 1887 n. 11600, che vieta categoricamente la presenza di teatri sotto il livello stradale¹⁸. La Commissione di Vigilanza nega a Ronzani nel 1915 l'apertura di un teatro, permettendo invece un *café-chantant* che pone meno problemi di pubblica sicurezza, ma che comunque non viene aperto. Quando a Ronzani subentra nella gestione del teatro la ditta Frascaroli Giovannini & Compagni, viene interpellata nuovamente la Commissione di Vigilanza, e il Prefetto, dopo una serie di consultazioni con il ministero, concede il permesso all'apertura del teatro che viene inaugurato il 14 luglio 1921. La sala teatrale sembra rispettare i progetti iniziali, con una platea rettangolare inclinata al secondo piano interrato che ospita circa 2000 posti e una galleria a forma di "U" al piano superiore. L'innovativa armatura in cemento armato permette di ottenere uno spazio libero illuminato di metri 11 x 12 x 9 di altezza, ed è abbinata a un sistema più tradizionale per il sostegno delle gallerie che invece non richiedono la stessa illuminazione¹⁹. I muri inoltre sono realizzati in questa zona con una nuova tecnologia consistente in un getto di calcestruzzo non armato, che permette di risparmiare sui tempi di lavorazione e di creare muri di minore spessore rispetto a una struttura laterizia. Per i piani superiori viene abbandonato l'uso del cemento armato (che rimane confinato alle strutture dei solai) in favore del tradizionale laterizio. Il teatro è decorato in stile floreale da Roberto Franzoni e prende il nome di «Modernissimo»²⁰.

¹⁶ ASC, C.A., 1924, XII.4.4., prot. 33386 e 3387 del 25 agosto 1924.

¹⁷ ASC, C.A., 1928, XII.4.4., prot. 36967 del 7 novembre 1928.

¹⁸ L'avvocato Giovanni Giovannini pubblica nel 1922 un opuscolo a stampa che riassume i problemi amministrativi del teatro e i motivi del ritardo dell'apertura in parte ostacolata dai ricorsi dei concorrenti (Giovannini, 1922. Oggi conservato alla Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna).

¹⁹ Mochi; Predari, 2012: 201.

²⁰ Baccilieri; Evangelisti, 1988: 235. Roberto Franzoni (Bologna, 1882-1960), esponente del modernismo emiliano, aveva dipinto all'interno del palazzo un ciclo dedicato alle Muse e in particolare alla Danza (Salamino, 2009: 90).

IV. LA GESTIONE DEL CINEMATOGRAFO E I SUOI PRIMI ANNI

Il 1914 rappresenta senza dubbio l'anno d'oro della cinematografia bolognese, con ben ventisette cinematografi in attività e un fiorente commercio con tredici ditte di distribuzione di pellicole. Circolano inoltre per la prima volta idee innovative: lo scrittore teatrale Alfredo Testoni fonda La Mimografica²¹, un'azienda dedicata al noleggio di film e alla scrittura di soggetti per le case di produzione italiane, e viene anche istituita la Felsina Film, la prima casa di produzione cinematografica bolognese²². L'introduzione di una tassa di bollo sui biglietti d'ingresso ai cinematografi induce gli esercenti emiliani a unirsi come categoria per esprimere assieme il proprio dissenso al Ministro delle Finanze, una novità nel panorama politico del tempo²³. Con l'industrializzazione della cinematografia bolognese, anche l'esercizio perde l'iniziale carattere di gestione familiare e diventa più strutturato, con la creazione di nuove società di gestione.

Per la gestione del Cinematografo Modernissimo viene fondata a Bologna il 12 dicembre del 1914 la società in accomandita semplice Frascaroli Giovannini & Compagni, con il capitale di L. 60.000 da Giuseppe Frascaroli e dall'avvocato Giovanni Giovannini²⁴, già proprietari in quegli anni assieme a Cesare Degliesposti della società in accomandita semplice Film Emilia. La Film Emilia era stata in ordine di tempo la seconda ditta di distribuzione cinematografica aperta a Bologna dagli esordi del cinema muto, attiva fin dal settembre del 1908 nella distribuzione di pellicole in città e in Provincia e con anche la gestione dal 1909 di diversi cinematografi a Reggio Emilia, Parma e Ferrara²⁵. Una seconda società per la gestione del Modernissimo istituita sempre dagli stessi proprietari il 19 aprile del 1916, assume nel 1917 anche l'esercizio a Bologna del Teatro Eden in via Indipendenza 69, mantenuto in gestione fino al 1924²⁶. Nel marzo 1925 la nuova ditta in nome collettivo con anche Cesare Degliesposti prende in gestione in aggiunta al cinema Modernissimo (via Rizzoli 3/AB), anche il Caffè Modernissimo (via Rizzoli 1-3/via Orefici 2-4) e il Teatro Modernissimo (piazza Re Enzo 1/D-F)²⁷.

La società ha un capitale sociale stabile per tutto il periodo del cinema muto e cambia più volte la ragione sociale pur restando invariato il nucleo delle persone che mantengono la gestione del Cinematografo Modernissimo fino agli anni Trenta e oltre. Anche se non abbiamo trovato documenti che attestino questo

²¹ Per uno studio sul ruolo di Alfredo Testoni nel cinema muto italiano si rimanda a Nepoti, 2020.

²² Sull'argomento si rimanda a Nepoti, 2018: 154-158; 230-233. Questo avviene anche a livello nazionale e internazionale (Bernardini, 1982: 171).

²³ Nepoti, 2018: 190-195.

²⁴ Camera di Commercio di Bologna, Archivio Storico del Registro delle Ditte (da ora in poi CCBO, ASRD), n. 16864, prot. 14521 del 16 dicembre 1914. La società ha sede nel Palazzo Ronzani e ha come soci accomandatari Frascaroli Giuseppe (L. 5.000) e l'avv. Giovannini Giovanni (L. 5.000); come soci accomandanti l'avv. Roffeni Tiraferrri Luigi (L. 15.000), l'ing. Tornani Emanuele (L. 10.000), l'avv. Modena Vittorio (L. 10.000) e l'ing. Bettitoni Enrico (L. 15.000). Nella società, che gestiva esclusivamente il Cinematografo Modernissimo, Degliesposti, l'altro socio della Film Emilia, non figura inizialmente. Egli entra a far parte della società solo successivamente, a partire dal 1924.

²⁵ Sulla Film Emilia si rimanda a Nepoti, 2018: 393-394.

²⁶ CCBO, ASRD, n. 16864.

²⁷ Ivi, prot. 4462 del 20 marzo 1925.

aspetto, possiamo ipotizzare che la connessione con la ditta di distribuzione, che rimane aperta per il tutto il periodo del cinema muto, abbia facilitato la programmazione del cinematografo.

I primi mesi di gestione non sono facili. Il cinematografo viene inaugurato nel febbraio del 1915, a ridosso dell'entrata in guerra dell'Italia, e dopo un iniziale periodo di chiusura estiva nel novembre dello stesso anno ha un passivo di L. 18.715, tanto che i due soci accomandatari mettono in liquidazione la società per formare una ditta in nome collettivo e fanno domanda alla Camera di Commercio per ridurre la tassa d'esercizio, calcolata su un reddito annuo di L. 10.000 non raggiunto nemmeno a partire dal novembre²⁸. I motivi di questa difficile gestione sono diversi: innanzitutto quasi subito si riscontra l'intervento italiano nella guerra che vede Bologna, a soli pochi giorni dall'entrata nel conflitto, diventare zona di guerra con restrizione della circolazione ferroviaria e delle persone, la requisizione delle scuole da parte dell'esercito e l'oscuramento notturno. Quest'ultimo è particolarmente rilevante perché la zona attorno al Cinematografo Modernissimo è all'epoca ancora interessata dal cantiere, con conseguenti disagi per percorrerla²⁹. Anche se il Modernissimo non viene requisito dall'esercito, come avviene per altri cinematografi, è soggetto a tasse d'ingresso, limitazioni negli orari notturni di apertura e tasse di affissione sui manifesti cinematografici.

Pur non essendo obiettivo di questo contributo un'analisi approfondita delle programmazioni dei primi anni di attività del Cinematografo Modernissimo, è utile una breve riflessione sui film proiettati almeno nel primo anno d'apertura e sugli annunci pubblicati dalla stampa quotidiana, perché ci permettono di comprendere meglio il tipo di clientela cui si rivolge. Nel 1915 il Modernissimo presenta ancora, come avveniva nella maggior parte dei cinematografi bolognesi dell'epoca, un programma composito che in genere era costituito in apertura da un film «a soggetto», seguito da uno o due film «dal vero» e in chiusura da una «comica». I programmi del cinematografo compaiono nella rubrica dedicata agli spettacoli del giorno dei maggiori quotidiani locali e in questi trafiletti a pagamento, la direzione spesso evidenzia i nomi degli attori principali o le origini letterarie del film³⁰, presentandosi chiaramente come un cinematografo «signorile» con pellicole «di lusso»³¹. Quando non sono evidenziati questi aspetti si punta sull'esplicitazione dei generi con frasi come «film d'amore e d'avventure» o «dramma passionale». Tra i primi film proiettati troviamo *Quo Vadis?* (1913) di Enrico Guazzoni in una «copia speciale» virata e accompagnata dal vivo da un armonium³². Un altro film particolarmente valorizzato dal cinematografo nei

²⁸ Ivi, prot. 4269 del 13 maggio 1916.

²⁹ I motivi sono spiegati dagli esercenti in un secondo ricorso contro la tassa (CCBO, ASRD, n. 18820, prot. 1424 del 31 dicembre 1915).

³⁰ Ad esempio, *L'uccello di Tempesta* viene reclamizzato come film da Lev Tolstoj (*Modernissimo*, «L'Avvenire d'Italia», n. 135, 15 maggio 1915: 4). Per alcune immagini del film *Stormfågeln* (1914) di Mauritz Stiller, si veda: www.svenskfilmdatabas.se/en/item/?type=film&itemid=3340#censorship (ultima consultazione: 21 luglio 2024).

³¹ Queste terminologie vengono dalle inserzioni del cinematografo, per esempio: *Quo vadis domine?*, «L'Avvenire d'Italia», n. 86, 27 marzo 1915: 3; *Modernissimo*, «L'Avvenire d'Italia», n. 131, 13 maggio 1915: 4.

³² Ancora *Quo Vadis?*, «L'Avvenire d'Italia», n. 88, 29 marzo 1915: 4.

primi mesi è *In Hoc Signo Vinces* (1913) di Nino Oxilia³³. Anche se non proietta il film italiano *La grande giornata storica dell’Italia, 20 maggio 1915* (1915) di Luca Comerio, che era invece sugli schermi di altri cinematografi bolognesi nei giorni seguenti all’entrata in guerra dell’Italia, il Modernissimo continua per qualche settimana a mostrare film d’altro genere, ma dai primi di giugno inizia la proiezione di film di guerra e patriottici soprattutto illustranti la guerra sul fronte francese, che divengono poi predominanti fino a fine anno abbinati al cinegiornale Pathé³⁴.

V. TRA PASSATO E FUTURO

In conclusione, il Palazzo Ronzani e il suo Cinematografo Modernissimo rappresentano un esempio emblematico della trasformazione urbana e culturale che Bologna ha vissuto agli inizi del Novecento in quanto non solo hanno contribuito a modernizzare l’aspetto urbanistico e architettonico della città, ma hanno anche influenzato la vita sociale e culturale dei bolognesi. Come si è discusso, l’integrazione di tecnologie innovative, la costruzione di edifici polifunzionali come il Palazzo Ronzani e l’adozione di nuovi modelli architettonici riflettono il desiderio di Bologna di allinearsi alle tendenze d’avanguardia europee e americane dell’epoca.

Il Cinematografo Modernissimo, in particolare, non è solo un simbolo per la nascente industria cinematografica bolognese, ma anche un punto d’incontro per la comunità cittadina, evidenziando il legame tra l’evoluzione del tessuto urbano e la prorompente modernità. Le sfide affrontate durante la sua gestione, specialmente durante gli anni difficili della Prima guerra mondiale, dimostrano la resilienza dei suoi gestori, che hanno saputo spaziare dal commercio di pellicole alla gestione di vari cinematografi, caffè e teatri di varietà in città e in provincia.

Prendendo in considerazione le ricerche condotte dalla Fondazione Cineteca di Bologna nell’ambito dell’odierno restauro, dal 1931 il Teatro Modernissimo inizia a offrire una programmazione cinematografica, trasformandosi in un cinema³⁵. Pur affrontando nel corso degli anni vari mutamenti di nome, ristrutturazioni e modifiche di profilo (negli anni Settanta diviene, come altre sale, un cinema erotico), rimane aperto come sala cinematografica fino al 2007. Nel 2014, su iniziativa della Fondazione Cineteca di Bologna, viene stipulato un protocollo d’intesa tra quest’ultima, il Comune di Bologna e la società Emmegi

³³ *In Hoc Signo Vinces*, «L’Avvenire d’Italia», n. 163, 14 giugno 1915: 4.

³⁴ Sul film di Comerio si veda la scheda in Dagrada; Mosconi; Paoli, 2007: 198-199.

Per quanto riguarda la presenza dei film francesi sugli schermi bolognesi del 1915 si rimanda a Nepoti, 2018: 359-369. Esempi di titoli “dal vero” francesi proiettati al Modernissimo sono *I soldati francesi nella foresta delle Argonne* il 23 luglio 1915 (FR, *Soldati francesi nelle Argonne*, Pathé, v.c. agosto 1915) e film a soggetto come *Vendetta di Sorella* il 18 ottobre 1915, *Vendetta di Sorella*, Pathé, v.c. ottobre 1915).

³⁵ Per una panoramica sul teatro in epoca più recente si veda: <https://cinetecadibologna.it/luogo/cinema-modernissimo/modernissimo-a-cavallo-di-due-secoli> (ultima consultazione 20 luglio 2024). Il progetto per la rivalorizzazione del Cinema Arcobaleno è stato avviato nel quadro delle attività della Giunta Cofferati dal 2004 al 2009, come delineato nel documento 173037/2008 con oggetto la Tutela, sostegno e promozione delle sale cinematografiche del centro storico e delle monosale della periferia: <https://cinetecadibologna.it/wp-content/uploads/2023/11/delibera-guglielmi.pdf> (ultima consultazione 20 dicembre 2024).

Cinema S.r.l., proprietaria dell'immobile, per il recupero dello spazio allora in stato di degrado e abbandono, con l'obiettivo di riaprire il cinema. Dopo un restauro durato nove anni, viene riaperto il 21 novembre 2023³⁶ con il nome di «Cinema Modernissimo», arricchito da nuove decorazioni ispirate a quelle degli anni Venti e realizzate dallo scenografo Giancarlo Basili³⁷. I lavori, eseguiti dalla nuova Società Modernissimo S.r.l.³⁸ e affidati alla ditta Edil Domus S.r.l., hanno incluso diversi interventi interni di demolizione mirati a svelare le caratteristiche architettoniche originarie. È stato inoltre realizzato un nuovo accesso al cinema attraverso i sottopassi di via Rizzoli, insieme a un ingresso vetrato e coperto con la scritta «Modernissimo», che si affaccia su piazza Re Renzo e che ha ottenuto l'approvazione della Soprintendenza (*fig. 2*). La Fondazione Cineteca di Bologna, con questo progetto, ha voluto riconoscere l'importanza di preservare la memoria di ambienti che per decenni hanno caratterizzato in modo significativo il volto urbano con un meritevole recupero dal loro ultimo triste stato di degrado e abbandono. La ricerca storica sui documenti per ricreare le decorazioni del teatro condotta dalla Fondazione Cineteca di Bologna riconosce nella sala cinematografica un patrimonio in termini architettonici, tecnologici, culturali e sociali, e apre nuove prospettive per delineare politiche volte alla conservazione e valorizzazione futura di questo centralissimo spazio culturale.

La storia del Palazzo Ronzani e del Cinematografo Modernissimo dimostra in modo emblematico come l'architettura e la tecnologia possano influenzare profondamente l'identità urbana, trasformando la città in uno spazio che riflette i cambiamenti sociali e culturali mutanti nel tempo. Questi luoghi non sono solo testimonianze del passato, ma rappresentano anche un ponte verso il futuro, sottolineando con forza l'importanza di preservare e valorizzare il patrimonio storico e culturale per le generazioni a venire.

³⁶ Dodicimila persone si sono recate a questo cinematografo nei primi dieci giorni di riapertura: <https://cinetecadibologna.it/news/12mila-spettatori-in-10-giorni-i-numeri-del-nuovo-cinema-modernissimo-di-bologna/#:~:text=12mila%20spettatori%20in%2010%20giorni,della%20citt%C3%A0%20sotto%20Piazza%20Maggiore> (ultima consultazione 20 dicembre 2024).

³⁷ Cfr. <https://cinetecadibologna.it/luogo/cinema-modernissimo/origine-del-progetto> (ultima consultazione 20 dicembre 2024).

³⁸ La società fondata nel 2015 è di proprietà della Fondazione Cineteca di Bologna e della Confindustria Emilia Area Centro, ha realizzato il progetto del Cantiere Modernissimo e oggi gestisce tutte le sale e arene programmate dalla Cineteca: <https://cinetecadibologna.it/luogo/cinema-modernissimo/cinema-modernissimo-cantiere> (ultima consultazione 20 dicembre 2024).



Fig. 2 – Il nuovo ingresso vetrato e coperto con la scritta «Modernissimo», realizzato nel 2023 accanto al Palazzo Re Enzo.

Tavola
delle sigle

ASC: Archivio Storico del Comune di Bologna
 ASRD: Archivio Storico del Registro delle Ditte
 CCBO: Camera di Commercio di Bologna
 SATA: Società di Gestione Alberghi, Teatri e Affini
 PS: Pubblica Sicurezza

Riferimenti
bibliografici

- Baccileri, Adriano; Evangelisti, Silvia (a cura di). 1988. *L'Accademia di Bologna. Figure del Novecento*, Accademia di Belle Arti di Bologna, 5 settembre-10 novembre 1988, Nuova Alfa, Bologna.
- Bernabei, Giancarlo; Gresleri, Giuliano; Zagnoni, Stefano (a cura di). 1984. *Bologna Moderna (1860-1980)*, Pàtron, Bologna.
- Bernardini, Aldo. 1982. *Cinema muto italiano*, vol. III. Arte, divismo, mercato 1910-1914, Laterza, Roma/Bari.
- Bettazzi, Maria Beatrice; Lipparini, Paolo (a cura di). 2010. *Attilio Muggia. Una storia per gli ingegneri*, Editrice Compositori, Bologna.
- Bettazzi, Maria Beatrice; Brini, Elda; Furlan, Paola; Sintini, Matteo (a cura di). 2017. *Via Indipendenza. Sviluppo urbano e trasformazioni edilizie dall'Unità d'Italia alla Seconda guerra mondiale*, Persiani, Bologna.
- Bettazzi, Maria Beatrice. 2020. *Antimoderno e moderno, anzi Modernissimo a Bologna: il Grandioso Palazzo Ronzani di Gualtiero Pontoni*, «Bollettino della Società di Studi fiorentini», 2019/2020, nn. 28/29.
- Cervellati, Alessandro. 1964. *Bologna divertita*, Tamari, Bologna.
- Dagrada, Elena; Mosconi, Elena; Paoli, Silvia (a cura di). 2007. *Moltiplicare l'istante*. Beltrami,
- Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema, Il Castoro, Milano.
- Dirindin, Riccardo; Pirazzoli, Elena (a cura di). 2008. *Bologna Centrale. Città e ferrovia tra metà Ottocento e oggi*, Clueb, Bologna.
- Giovannetti, Eugenio. 1912. *Bologna che si rinnova. Il nuovo Palazzo Ronzani nella via Rizzoli allargata, «Il Resto del Carlino»*, 7 luglio.
- Giovannini, Giovanni. 1922. *A proposito dell'apertura del Teatro Modernissimo di Bologna*, Officina Arti Grafiche Casini, Bologna.
- Greco, Gina; Preti, Alberto; Tarozzi, Fiorenza (a cura di). 1998. *Bologna. IV, Dall'età dei lumi agli anni Trenta (secoli XVIII-XX)*, Atlante storico delle città italiane, Bologna (a cura di Francesca Bocchi), Grafis, Bologna.
- Mochi, Giovanni; Predari, Giorgia. 2012. *La costruzione moderna a Bologna, 1875-1915. Ragione scientifica e sapere tecnico nella pratica del costruire in cemento armato*, Mondadori, Milano.
- Murolo, Mario Gerardo. 1992. *Gualtiero Pontoni il progettista di Palazzo Ronzani. Alcuni inediti, «Strenna storica bolognese»*, vol. XLII, n. 42.
- Nepoti, Elena. 2017. *Via Indipendenza, la grand-rue con i cinematografi*.

- dalle origini alla metà degli anni Venti*, in Elda Brini, Maria Beatrice Bettazzi, Paola Furlan, Matteo Sintini (a cura di), *Via Indipendenza. Sviluppo urbano e trasformazioni edilizie dall'Unità d'Italia alla Seconda guerra mondiale*, Persiani, Bologna 2017.
- Nepoti, Elena.** 2018. *Storia del cinema muto a Bologna. Dalle origini agli anni Venti*, Persiani, Bologna.
- Nepoti, Elena.** 2020. *Alfredo Testoni e il cinema. Un commediografo nell'industria cinematografica italiana degli anni Dieci e Venti*, Persiani, Bologna.
- Penzo, Pier Paola.** 2009. *L'urbanistica incompiuta. Bologna dall'età liberale al fascismo (1889-1929)*, Clueb, Bologna.
- Pontoni, Gualtiero; Rubbiani, Alfonso.** 1909. *Di una via fra le piazze centrali e le due torri e di un'altra tra le due torri e la stazione ferroviaria*, [s.l.].
- Ricci, Giovanni.** 1980. *Le città nella storia d'Italia. Bologna*, Laterza, Roma/Bari.
- Salamino, Saverio.** 2009. *Architetti e cinematografi. Tipologie, architetture, decorazioni della sala cinematografica delle origini (1896-1932)*, Prospettive, Roma.
- Sicari, David.** 2003. *I luoghi dello Spettacolo a Bologna*, Compositori, Bologna.
- Taddei, Anna.** 2001. *L'allargamento di via Rizzoli. I temi del dibattito, in Norma e Arbitrio. Ingegneri e Architetti a Bologna 1850-1950*, Marsilio, Venezia.

"IL MAGNIFICO SFORZO". MODERNIZZAZIONE, INGEGNERIZZAZIONE E DISCIPLINAMENTO INFRASTRUTTURALE DEI CINEMA ITALIANI DEGLI ANNI CINQUANTA

Simone Venturini (Università degli Studi di Udine)

"THE MAGNIFICENT EFFORT". MODERNIZATION, ENGINEERING AND INFRASTRUCTURAL DISCIPLINE OF ITALIAN CINEMAS IN THE 1950S

The contribution deals with the professional knowledge and material cultures that contributed to innovating the infrastructure of Italian cinemas in the early 1950s and the discursive and regulatory driving forces of the modernisation of movie theatres. On the basis of several sources, those aspects are investigated by focusing on the case study of MESAC (later SAM), a technical service company active since 1946 in the design and renovation of cinema-theatres and based on an engineering culture connected with several industrial and manufacturing districts.

KEYWORDS

Movie Theatres; Italian Cinema; Material Culture of Cinema; Film Ephemera; Cinema Technology.

DOI

10.54103/2532-2486/26717

DATA DI INVIO 8 ottobre 2024

DATA DI ACCETTAZIONE 15 dicembre 2024

I. STATO DELL'ARTE, FONTI E PERIODIZZAZIONE

Lo studio dei luoghi di visione e dei consumi cinematografici, delle audience e delle memorie spettatoriali in Italia lungo il Novecento ha conseguito importanti risultati¹. Più ricerche di taglio storico-culturale e di storia sociale sono state dedicate a singole sale, a distretti urbani e geografici, a più periodi dello spettacolo cinematografico². Fondamentali sono stati gli apporti di architetti e urbanisti³

¹ Cfr. Brunetta, 1989; Fanchi; Mosconi, 2002; Casetti; Mosconi, 2006; Mosconi; Ossanna Cavadini, 2006; De Berti; Mosconi, 2007; Fanchi, 2005, 2006a, 2007, 2014; Fanchi; Garofalo, 2018; Comand; Mariani, 2020; Treveri Gennari; O'Rawe; Hipkins, 2020.

² De Berti, 1996; Caneppele, 1995; Mosconi, 2004; Fanchi, 2006b; De Berti; Mosconi, 2007; Petrella; Speciale; Venturelli, 2016; Mosconi, 2018; Antichi; Fedele; Garofalo, 2023.

³ Cfr. Morandi, 2007; Godoli; Belli, 2008; Salamino, 2009; Caccia Gherardini, 2010; Turco, 2017.

e sono state sperimentate le prime restituzioni virtuali⁴. L'esercizio ha ricevuto attenzioni intermitten⁵ti e la sua indagine ha ripreso recentemente forza grazie a più progetti e linee di ricerca⁶. Ha inoltre sofferto una prospettiva restrittiva della filiera industriale che ha ridotto le possibilità di considerarlo parte di essa o persino l'“anello forte” del sistema⁷. Ciò ha comportato un minore interesse verso le infrastrutture operative e normative della sala, i network industriali coinvolti e le società fornitrice di servizi. Il contributo esplora così i saperi professionali e le culture materiali che hanno concorso a innovare l'esercizio cinematografico nei primi anni Cinquanta in un momento di crescita esponenziale delle sale, segnato dalla costruzione di edifici dedicati e dalla trasformazione di quelli già esistenti. In particolare, si interessa ai fattori normativi, infrastrutturali e materiali di ammodernamento, ingegnerizzazione e disciplinamento delle sale. Sulla base di più fonti d'epoca (legislative, statistiche, orali e materiali) e informazioni tratte da periodici, fascicoli ministeriali, archivi associazionistici, camere di commercio, tali aspetti sono indagati ponendo al centro lo studio di caso della società MESAC, fondata a Milano il 18 gennaio 1946 dagli ingegneri Gilberto Salmon e Alberto Cazzaniga, Aroldo Mentaschi e Francesco Mera e attiva nella progettazione e ristrutturazione di cinema-teatri e nella fornitura di prodotti e servizi (arredamenti, termoventilazione, acustica, schermi, scenotecnica, insegne, accessori). Divenuta SAM nel 1952 (soci gli ingegneri Antonio Michele Fantasia, Cazzaniga e Mera) sarà protagonista della trasformazione materiale dei cinematografi e agente discorsivo dell'ingegnerizzazione degli spazi di visione. Una cultura ingegneristica connessa con più distretti industriali e manifatturieri (dall'industria del mobile all'edilizia, dall'acustica alla termogenerazione, dalla fluorescenza all'illuminotecnica) che hanno contribuito al rinnovamento delle sale. Attraverso lo studio di caso, il contributo guarda così in direzione di una sorta di “microfisica” della sala. Innanzitutto, a livello di indagine delle culture materiali del cinema, si sofferma su un complesso di fenomeni “microscopici” dell'infrastruttura materiale dell'esercizio che orientano l'esperienza della sala. In seconda battuta, esplicitando una connotazione biopolitica, indossa una lente per magnificare le forme di disciplinamento e rinegoziazione della relazione con i pubblici, ancora una volta all'opera in una nuova fase di normazione e trasformazione delle sale. In ultimo, circoscrive un'indagine microstoria delle pratiche sensoriali e performative della ricezione e di componenti industriali e tecnologiche non necessariamente correlate al colore, alla stereofonia, all'espansione degli schermi. L'attenzione si sposta verso le “cornici della visione”⁸ e verso la sala come “spazio di manovra dello spettatore”⁹, che governa tempi e vissuti spettatoriali e pone in primo piano l'organizzazione ausiliare del “corpo perverso”¹⁰ della sala.

⁴ Mariani; Roaro, 2020.

⁵ Cfr. Mosconi, 1991, 1994; De Berti; Mosconi, 1994; Garni; Mosconi, 1996; Vitella, 2012; Mazzei, 2018; Darelli, 2023.

⁶ Cfr. PRIN 2020 – CinEx. Spazi, pratiche e politiche dell'esercizio cinematografico in Italia; laboratorio di ricerca Romarcord dell'Università La Sapienza; PRIN 2017 – Modi, memorie e culture della produzione cinematografica italiana (1949-1976).

⁷ Amadori; Fanchi, 2020.

⁸ Fanchi, 2007.

⁹ Fanchi, 2005.

¹⁰ Barthes, 1975.

Il cosiddetto "ammodernamento" delle sale del secondo dopoguerra affonda le sue radici negli anni Trenta, in concomitanza con la ripresa dell'industria cinematografica, l'incremento delle sale e dei pubblici, l'elezione della sala cinematografica a "luogo della modernità" (tra art déco e razionalismo, nuovi materiali industriali, illuminotecnica, cromatismi)¹¹, l'adeguamento normativo (l'obbligatorietà dell'illuminazione artificiale dal 1928, il testo unico di pubblica sicurezza del 1931, ecc.) e infrastrutturale (il "problema acustico" introdotto dal sonoro)¹².

Mentre la successiva fase espansiva ha il suo innesco con la legge n. 958 del 29 dicembre 1949 e in particolare con gli articoli dedicati alla costruzione e all'adattamento degli immobili da destinare a sale cinematografiche, ai criteri di concessione delle licenze e alla verifica dell'efficienza tecnica, igienica e di sicurezza dei locali. Tali disposizioni, in un momento di enorme sviluppo del cinema come «luogo di relazione sociale»¹³, favoriscono «una forte spinta alla crescita e al consolidamento del sistema delle sale», almeno fino alla legge n. 897 del 31 luglio 1956 che muta «radicalmente la regolamentazione dell'esercizio», corolandola non più al quoziente posti-abitanti ma alle presenze in sala per porre freno all'inflazione e alla conseguente crisi del settore¹⁴.

In particolare, il contributo indaga il periodo 1951-54, da un lato (1951) guarda all'attuazione dell'art. 23 della legge del 1949 con il Decreto del Presidente del Consiglio del 21 agosto 1950 sulla verifica e accertamento dell'efficienza tecnica, igienica e di sicurezza delle sale. Verifica estesa a tutte le province il 12 marzo 1951 con un'apposita circolare, preceduta da una analoga del Ministero dell'Interno (n. 16 del 15 febbraio 1951) sulle norme di sicurezza dei locali di pubblico spettacolo. Dall'altro (1954), include l'ammodernamento dei locali tra i fattori problematici in relazione alla crisi incipiente dell'esercizio e più in generale della spesa per il cinema a metà del decennio¹⁵.

II. "IL MAGNIFICO SFORZO": L'AMMODERNAMENTO DELLE SALE

L'ammodernamento agisce in un settore attrattivo di investimenti per i ritorni a breve termine, cui si sommano tuttavia obblighi, necessità e rischi dettati dalle disposizioni sull'efficientamento, dalle innovazioni tecnologiche, dalla competizione mediale con la televisione e dalla saturazione inflattiva del mercato.

Il censimento SIAE e dell'ICS del 1953 registra l'incremento delle sale stabili dalle 5500 del 1946 alle 11.500 del 1953 (16.500 includendo le "sporadiche"), a fronte di un dimezzamento degli spettatori (1946: 8497; 1954: 4064) e una riduzione delle presenze medie per sala (1947: 507; 1953: 409)¹⁶. Alla metà degli anni Cinquanta, all'Italia va di gran lunga il primato in Europa per la diffusione dello spettacolo cinematografico, con un quoziente posti-abitanti pari a un «posto cinema ogni 9 abitanti»¹⁷ (ben al di sotto della normativa, uno ogni

¹¹ Mosconi; Ossanna Cavadini, 2006.

¹² Cfr. Rossi Canevari, 1933; Fanchi, 2006a; Salamino, 2009; Turco, 2017.

¹³ De Berti; Mosconi, 2007: 37.

¹⁴ Antichi; Puleo 2023: 141.

¹⁵ Cfr. Casetti; Fanchi, 2002.

¹⁶ [s.n.], 1954d: 1.

¹⁷ Antichi; Puleo, 2023: 141.

12-20 abitanti) e un esercizio composto in maggioranza (oltre il 60%) da «piccole o piccolissime imprese con medie di incasso estremamente modeste»¹⁸, con aperture limitate e diffuse nelle periferie urbane e nelle aree rurali.

Il peso crescente del “piccolo esercizio” conduce alla formalizzazione di un Consiglio nazionale, insediatosi presso la Presidenza dell’AGIS nel novembre 1954¹⁹ e a un’indagine sullo stato di proiettori e sistemi sonori finalizzata a ottenere agevolazioni per il loro rinnovo, poiché tra le cause della scarsità del pubblico vi sarebbero le «imperfette condizioni di riproduzione delle immagini, dal punto di vista fonico e visivo»²⁰. L’inadeguatezza tecnologica e le criticità correlate all’elevato numero di “imprese cinematografiche” (la diminuzione delle presenze medie per sala, l’incidenza delle spese per oltre il 91% sugli incassi lordi, la prima concorrenza delle utenze televisive e dei locali pubblici attrezzati), sollecitano la riduzione della pressione fiscale e «la necessità di adeguare l’attrezzatura dei locali alle maggiori esigenze del pubblico ed ai nuovi ritrovati della tecnica»²¹. Il tutto alimenta un vasto e differenziato mercato per le società fornitrice di servizi per il rinnovamento infrastrutturale (architettonico, edilizio, impiantistico) e ausiliare (componentistica, accessori) dei luoghi di spettacolo.

Le disposizioni e circolari del biennio 1950-51 sono l’occasione per stimolare ulteriormente la domanda. Nel marzo 1951, la MESAC si rivolge direttamente agli esercenti facendo esplicito riferimento al Decreto del 1950: «Esercenti. Se volete effettuare i vostri acquisti con la certezza che quanto mettete nel vostro locale risponde alle norme di legge vigenti in materia di efficienza tecnica, igiene, sicurezza rivolgetevi alla MESAC»²². La società milanese si pone come garante della traduzione degli obblighi di legge in ottemperanti ed efficienti soluzioni. Il mese successivo pubblica un impressionante elenco di cinema industriali e parrocchiali in cui «la competenza della MESAC ha ottenuto risultati soddisfacenti e rispondenti alle norme di legge»²³.

Il ruolo di intermediario e di informatore professionale²⁴ che la MESAC si attribuisce in seno alla principale rivista di settore denota la volontà di non limitare la propria presenza a una mera funzione promozionale o a un ruolo ausiliare, ma ambisce semmai a porre il proprio operato alla pari della stessa *trade press*, collocandolo nel solco del più ampio movimento di ricostruzione e rinnovamento industriale, culturale e sociale del Paese nel secondo dopoguerra: «l’esigenza di rinnovamento e di adeguamento [...] sentita negli ambienti industriali in genere di tutta la Nazione, ha trovato forme e realizzazioni particolari nel settore dell’esercizio cinematografico»²⁵. La convergenza tra dinamiche di auto-rappresentazione e interessi commerciali di *stakeholder* quali la MESAC si può rinvenire in articoli di approfondimento che legano impatto economico (5 miliardi di lire di investimento per il solo Piemonte per impianti, arredamento, tecnologie, accessoriale) e funzione sociale (la razionalizzazione e soddisfazione dei bisogni di centinaia di migliaia di spettatori) e promuovono le sale a luogo essenziale

¹⁸ De Luca, 1954: 3.

¹⁹ [s.n.], 1954c: 1.

²⁰ [s.n.], 1954b: 2.

²¹ [s.n.], 1954d: 1.

²² MESAC, 1951a: 2.

²³ MESAC, 1951b: 4.

²⁴ Di Chiara; Dotto, 2023.

²⁵ [s.n.], 1954e: 8.

e funzionale dell'estetica dell'ammodernamento e del progresso tecnologico e culturale della Repubblica. Dall'articolo sopracitato si evince come due terzi delle sale piemontesi siano nel 1954 di nuova costruzione o rimesse a nuovo, segnando un divario tra un investimento privato attuato nei capoluoghi e nelle principali sale di provincia e il "piccolo esercizio", impossibilitato a investire. L'esercizio ha così bisogno di porre in valore gli investimenti fatti e il patrimonio estetico, tecnologico e sociale che andava accumulandosi. A tale scopo, la *trade press* agisce da *gatekeeper* comunitario²⁶, promuovendo storie di eccellenza in accordo con le società di servizi. Il «Bollettino» inaugura nel maggio 1954 la rubrica "I più bei cinema d'Italia", con il proposito di «valorizzare questo trascurato aspetto della rinascita economica della cinematografia italiana»²⁷:

L'incremento sorprendente dell'esercizio [...] non è stato sufficientemente valutato e valorizzato, sia nell'aspetto più evidente di apertura di nuove sale al pubblico, sia nell'altro non meno rilevante di trasformazione, rinnovamento ed ampliamento delle sale preesistenti. È difficile azzardare una valutazione degli investimenti effettuati nel settore dell'esercizio, al fine di assicurare al pubblico le migliori condizioni ambientali per il godimento dello spettacolo cinematografico [...] questo *magnifico sforzo*²⁸, mentre ha assicurato il lavoro alle industrie tecniche e dell'arredamento specializzato nel settore, ha offerto al paese, unitamente all'accennato primato numerico, un posto d'onore per quel che concerne la razionalità, il gusto, la funzionalità delle singole sale e delle loro attrezzature.²⁹

Nella rubrica sono messi in vetrina più cinema nazionali, non necessariamente riconducibili ai capoluoghi di regione o alle principali piazze del Paese, testimonianze dei «grandi progressi realizzati nell'attrezzatura tecnica e nella sistematizzazione architettonica»³⁰. Il «Bollettino» aveva in precedenza già dato spazio e voce agli «esercenti intelligenti» e ai «cinema che si rinnovano» e di fatto alle società di servizi. Nel dicembre 1952, sotto forma di pubblicità indiretta della SAM, pubblica un servizio dedicato al rinnovato cinema Marconi di Lecco, in cui investimenti e «maggior afflusso degli spettatori» sono esplicitamente messi in relazione tra loro³¹, all'insegna di un *refrain* del periodo («ambienti confortevoli: diserzioni difficili»³²). La domanda di ampliamento architettonico da 500 a 1200 posti e concessione dell'esercizio come cinema-teatro, motivata da esigenze di qualificazione dell'offerta del territorio a vocazione industriale e turistica, è approvata³³ e i *comforts* sono forniti dalla stessa SAM: «Quanto di meglio, di più moderno ed efficiente è stato applicato nella sala: dagli aspiratori Penotti, alle

²⁶ Di Chiara; Dotto, 2023.

²⁷ [s.n.], 1954a: 2.

²⁸ Corsivo di chi scrive, nda.

²⁹ [s.n.], 1954a: 2.

³⁰ [s.n.], 1954a: 2.

³¹ [s.n.], 1952b: 5.

³² [s.n.], 1952a: 3.

³³ Archivio Centrale dello Stato, Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo Divisione II - Esercizio cinematografico e teatrale, fondo CS, fascicolo CS11232, Cinema Marconi (Lecco). Cfr. Antichi, 2023.



Fig. 1 - Cinema Marconi, a sx Progetto di ampliamento (fonte: Archivio Centrale dello Stato, Fondo CS); a dx "Esercenti Intelligenti. Cinema che si rinnovano" (fonte: «Bollettino dello Spettacolo»).

poltroncine Dal Vera, dall'intonaco Piuma per le pareti, alla collaborazione dei tecnici della SAM per l'allestimento generale»³⁴ (fig. 1).

Il caso esemplifica bene la convergenza tra interessi comunitari e di gatekeeping (il «Bollettino»), di promozione commerciale dell'indotto tecnico-ausiliare (la SAM) e di valorizzazione delle risorse investite dagli esercenti (il Marconi). La costruzione discorsiva eleva l'esercizio a soggetto della trasformazione industriale, economica e finanche sociale e creativa del Paese, ponendo in secondo piano gli apporti di architetti e film e attribuendo all'esercente il ruolo di forza propulsiva della modernizzazione³⁵.

III. "L'ULTIMO ANELLO": L'INGEGNERIZZAZIONE DELLE SALE

L'ammodernamento si nutre dell'innovazione tecnologica e dei materiali, del sapere tecnico-scientifico (architettonico, ingegneristico) applicato ai luoghi di pubblico spettacolo e dei servizi delle società specializzate. In particolare, gli investimenti infrastrutturali in innovazioni come lo schermo panoramico aprono alla rivendicazione della piena integrazione dell'esercizio nella filiera industriale. Il settore preme per equiparare le sale agli "opifici industriali", poiché «è evidente che nel cinematografo si compie l'ultimo anello di quella complessa catena di operazioni che costituisce l'industria cinematografica». L'edificio cinematografico è uno «stabilimento industriale tecnicamente organizzato», in cui avviene la «trasformazione della materia prima». La sala è «elemento indispensabile al perfezionamento del prodotto» e un film «è a "cinemascope" in quanto il cinematografo ha quella particolare capacità tecnica di trasformare [...] suoni e figure»³⁶. Nonostante l'adeguamento al panoramico sia fondamentalmente una

³⁴ [s.n.], 1952a: 5.

³⁵ Modolo, 2023.

³⁶ Corapi, 1954: 4.

leva per assicurarsi i prodotti hollywoodiani, specie in funzione anti-televisiva³⁷, tali rivendicazioni evidenziano

[...] un complesso di elementi organizzati per l'esercizio del cinema (posizione esterna, adattamento interno, sistemazione delle platee e delle gallerie per ottenere il massimo rendimento, scelta ed attrezzatura dei macchinari, convertitori destinati alla produzione di energia elettrica [...] per l'alimentazione della lampada ad arco dei proiettori [...] aspiratori d'aria, impianti di riscaldamento, sistema di condizionamento d'aria [...] va quindi riconosciuto carattere industriale all'esercizio di imprese di pubblici spettacoli cinematografici.³⁸

L'azione di lobbying si concretizza nell'art. 21 bis della legge del 1956, in cui è riconosciuta come "industriale" l'energia elettrica consumata nei proiettori. Tuttavia, ciò non rende pienamente conto del «complesso di elementi organizzati» applicati alle sale e dei loro effetti estetici e sociali. Si pensi all'introduzione nel secondo dopoguerra della «moltitudine di polimeri» che rispondono a «una domanda di modernità fino ad allora inesistente» e attraverso cui «si sperimentava la sensazione di godere del risultato tangibile dei progressi industriali»³⁹.

Prima dell'ingresso nell'immaginario nazionale del Moplen⁴⁰, i polimeri dell'industria chimica (polivinile, polimetilmacrilato, ecc.), le plastiche a base biologica (le fibre semisintetiche o artificiali) e altri composti sviluppati fin dagli Venti e Trenta si diffondono nei cinema. Limitandoci alle nuove fibre, a partire dal 1951 entrano nelle cabine di proiezione i positivi ininfiammabili in triacetato di cellulosa, alleggerendo disposizioni e costi di prevenzione degli incendi e pubblica sicurezza. Fibre cellulosiche artificiali sono impiegate per i veli policromi, mentre il Rhodoid (ottenuto dalla plastificazione dell'acetato) è utilizzato come superficie colorata e traslucida nei segnagradini. Le sale sono un terreno di applicazione dell'innovazione che unisce competenze ingegneristiche e edilizie, architettoniche e scenotecniche⁴¹. Lo spettacolo cinematografico è al contemporaneo parte di una storia profonda⁴² e più soluzioni aggiornano in realtà pratiche, strumenti e quadri normativi già noti, delineando intrecci con l'industria delle costruzioni della prima parte del Novecento e con il settore della progettazione e gestione degli edifici dello spettacolo nel suo complesso⁴³.

L'ingegnerizzazione si dispiega nell'operato delle aziende di fornitura di prodotti e servizi per le sale e la MESAC/SAM, ampiamente presente sul «Bollettino» con inserzioni pubblicitarie e rubriche, offre una prospettiva privilegiata di osservazione, poiché ai servizi di progettazione e costruzione affianca un ampio ventaglio di forniture: insegne luminose e indicatori; sedie e poltrone; impianti di termoventilazione; pavimenti; rivestimenti murali; assorbenti acustici; schermi; tende, velari e attrezzatura per palcoscenici; accessoriistica (*fig. 2*).

³⁷ Vitella, 2012, 2018.

³⁸ [s.n.], 1952c: 3.

³⁹ Cecchini, 2006: 14.

⁴⁰ Manzoli, 2012.

⁴¹ Cfr. Cassi Ramelli, 1945; Cavallé, 1951.

⁴² Cfr. Turco, 2017.

⁴³ Cfr. Rossi Canevari, 1933; Pagliuca, 2019.

Fig. 2 - SAM, a sx
"Forniture complete
per cinema e teatri";
al centro "Accessori";
a dx "Intonaco Piuma
(fonte: «*Bollettino dello
Spettacolo*»).

La società milanese annovera tra i propri clienti centinaia di locali in tutta Italia (cinema, teatri, politeami, salette di presentazione e incisione, ecc.) e può contare su una solida rete di agenti regionali. A inizio 1953 dichiara che 5000 locali utilizzano suoi prodotti, l'installazione di 2500 impianti di termoventilazione e 10.000 poltroncine al mese e di avere sistemato l'acustica di 3600 cinema⁴⁴, mentre gli accessori SAM sarebbero utilizzati da due terzi dei locali di spettacolo italiani⁴⁵. Un esempio di fornitura è documentato nel 1951. A Palermo, i cinema di Luigi Mangano sono attrezzati con aspiratori extrasilenziosi Penotti (Astra), poltroncine Adriano della Dal Vera, pannelli Salamandra e Plastom per l'isolamento acustico (Bellini), mentre sono richiesti i preventivi per insegne luminose Luxin anche per l'Olimpia e il Finocchiaro⁴⁶. I soci perseguono un equilibrio tra vendita di prodotti in serie e impianti industriali e sperimentazione (soluzioni come la fluorescenza), stringendo solide partnership (Penotti, Dal Vera, Prevost, ecc.) e selezionando brevetti (schermi, insegne, materiali plastici e fibre artificiali). Le politiche di offerta seguono principi di customizzazione e differenziazione (schermi su misura, sistemi di condizionamento, le "due colle" per la riparazione dei film) al fine di soddisfare più categorie di sale, "piccolo esercizio" compreso⁴⁷.

Tali competenze si fanno discorso tecnico-scientifico tra il 1952 e il 1953 con la rubrica "Segnalazioni tecniche". Gli articoli, dedicati a problemi di arredamento, acustica e termoventilazione, sono firmati in più casi dall'amministratore unico della SAM Antonio Michele Fantasia (A.M.F.) e hanno sia una funzione commerciale, sia di autorappresentazione della cultura ingegneristica. La sistemazione acustica è «il problema principale» (code sonore, fenomeni secondari,

⁴⁴ SAM, 1952a: 6.

⁴⁵ SAM, 1953a: 2.

⁴⁶ MESAC, 1951g: 6.

⁴⁷ Conversazione privata con Antonio Cazzaniga (direttore tecnico della SAM nel suo ultimo periodo).

isolamento acustico, ecc.), dalla cui risoluzione «dipende in massima parte la comprensibilità della colonna sonora». Il framework ingegneristico riscrive l'identità del pubblico, non più spettatore o *cinemagoer*, ma «singolo oggetto» dotato di «assorbenza» dell'energia sonora di cui tenere conto per i calcoli acustici (uomini e donne con o senza cappotto, ragazzi, ecc.). L'articolo è corredata di casi quali il Corsino di Pavia e l'Orfeo di Genova, forniti di assorbenti acustici Piuma, materiali plastici forati e lana minerale, tutti prodotti della SAM⁴⁸.

La sala diviene così un *dispositivo energetico* da efficientare e un ulteriore articolo, redatto con il partner Penotti, affronta le problematiche di riscaldamento e ventilazione, date per risolte nei grandi e medi locali con impianti dinamici, termoventilazione e ricambio d'aria, e ancora pregnanti per i locali dotati dei soli impianti statici, con incidenza negativa su programmazione e incassi. L'esemplificazione delle situazioni di proiezione in tali casi si presta a descrizione fenomenologica dei comportamenti termodinamici delle sale non ammodernate e improvvise:

Si arriva così dopo qualche mese di gestione alle fortunate serate dei pie-noni per constatare che l'aria del locale è irrespirabile [...] in simili casi (o peggio nelle stagioni intermedie [...]) non è possibile ottenere refrigerio, se non ricorrendo ai soliti ripieghi [...] con l'apertura delle porte e delle finestre, producendo [...] dannosissime correnti d'aria. Come conseguenza logica ne derivano le proteste degli spettatori.⁴⁹

L'articolo avanza specifiche proposte per le piccole e medie sale, rivelando come l'obiettivo strategico di mercato sia ora il "piccolo esercizio" e le sale non ancora investite dalla trasformazione. Intento analogo ha un articolo dedicato all'arredamento, curato con la Dal Vera:

[...] errori che si riscontrano nella pratica corrente della distribuzione dei posti a sedere [...] un mancato raggiungimento, per errati calcoli di spazio, del previsto quantitativo dei posti a sedere vuol dire una minor percentuale d'incassi [e non] coprire il numero dei posti disponibili dati dal quoziente unico posti-abitanti, per i quali si era chiesta la licenza d'esercizio, con le conseguenze del caso.⁵⁰

La MESAC/SAM, principale inserzionista del «Bollettino», tanto da ipotizzarne, seppure in assenza di documenti che lo provino, una compartecipazione più profonda al periodico⁵¹, esplicita una presenza sul mercato ampia e qualificata e manifesta la spinta del vettore industriale, manifatturiero e ingegneristico impegnato nella modernizzazione delle sale. Le forniture offerte dall'azienda milanese sono infine un complesso tipologico di occorrenze utili a ricostruire un ultimo aspetto infrastrutturale della sala, il suo disciplinamento.

⁴⁸ [F]antasia, 1953b: 2-3.

⁴⁹ [F]antasia, 1953c: 5-6.

⁵⁰ [F]antasia, 1953b: 7.

⁵¹ «Bollettino dello spettacolo» e SAM condividono la sede legale in via Soperga 17. La "via del cinema", prossima alla Stazione Centrale, era l'epicentro logistico a Milano, sede delle case di distribuzione, riferimento per l'esercizio e per le ditte ausiliarie.

IV. "INFRANGIBILI, LUMINOSE, COMODE, AFONE": IL DISCIPLINAMENTO INFRASTRUTTURALE

I servizi e prodotti della MESAC/SAM sono spie dell'orientamento degli investimenti dell'esercizio nell'ammodernamento e del disciplinamento infrastrutturale della sala. Per tramite della nozione di infrastruttura (mediale) possiamo inquadrare le sale come «forme materiali tanto quanto costruzioni discorsive»⁵², un dispositivo tecno-industriale e socio-culturale in cui le concrete comunità che lo abitano (pubblici, esercenti, ecc.) sono costruite anche grazie a una dimensione performativa e relazionale e a conoscenze tacite, protocolli informativi, risorse e componenti materiali, lavoro ed energia. L'interesse, più che alla dimensione sociale, comunitaria ed emotiva dei *cinemagoers*⁵³ va alle componenti materiali e normative che dispongono e regolano (o meno) pratiche e pubblici, contribuendo all'esperienza cinematografica.

La MESAC/SAM propone agli esercenti di sostituire i «vecchi lanternini» con «segnattempi», dei «pratici, infrangibili, economici indicatori luminosi» in ottone, alluminio e Plexiglas (il polimetilmetacrilato) con diciture quali «primo», «secondo», «terzo tempo», «attualità», «fuori programma», «varietà», «intervallo»⁵⁴ (fig. 2). La disciplina temporale è già all'ingresso del locale con targhe intercambiabili per gli eventuali sovrapprezzati del giorno, l'orario di apertura, il numero di programma, l'orario del primo e ultimo spettacolo. Cartelli in Plexiglas con diciture in rosso su fondo oro regolano la programmazione settimanale e di medio periodo («Lunedì, Martedì, ... Domenica», «Oggi», «Solo per oggi», «Oggi riduzione E.N.A.L.», «Questa sera», «Spettacoli continuati», «Ultimo giorno», «Imminente», «Prossimamente», ecc.)⁵⁵ e sono replicate sullo schermo grazie a code di pellicola prestampate e riportanti i giorni della settimana, da giungare alle anticipazioni e di cui si trovano ulteriori tracce nelle pubblicità e nei rullini sopravvissuti nelle cabine.

Le «insegne illuminate Luxin» a lettere intercambiabili, presentate alla Fiera di Milano del 1951⁵⁶, operano da punto di sutura tra sala e ambiente esterno e rinsaldano la relazione tra investimento economico e legittimazione sociale⁵⁷. Brevettate e appena «apparse in Italia», attraggono gli sguardi dei passanti e costruiscono eventi unici: «la facciata del vostro locale e il vostro ingresso valgono denaro [...] attirate l'attenzione del pubblico sul vostro edificio [...] presentate ogni spettacolo come un grande avvenimento»⁵⁸ (fig. 3). La gestione degli afflussi è ottimizzata con i «portablocchi [...] per il perfetto distacco dei biglietti» e per «una facile e rapida di distribuzione anche nelle ore di punta»⁵⁹. Mentre gli indicatori luminosi in Plexiglas retro-illuminabili o i Luminax su sfondo nero e caratteri giallo fluorescente razionalizzano percorsi⁶⁰ e orientano pulsioni e bisogni del pubblico: «Grande successo, Vietato ai minori di 16 anni, A colori,

⁵² Parks; Starosielski, 2015: 5.

⁵³ Treveri Gennari; O'Rawe; Hipkins, 2020.

⁵⁴ MESAC, 1951c: 4.

⁵⁵ SAM, 1953b: 2.

⁵⁶ MESAC, 1951f: 1.

⁵⁷ Cfr. Mosconi, 2006.

⁵⁸ MESAC, 1951d: 4.

⁵⁹ MESAC, 1951e: 2.

⁶⁰ «Gli accessi del pubblico nella sala avvengono nell'oscurità e pertanto richiedono studio e disposizioni adeguate, iconograficamente chiare e facilmente percepibili» (Cassi Ramelli, 1945: 135).

Fig. 3 - MESAC/SAM,
Insegne Luxin, schermo
Splendison, aprivelari
e scenotecnica
(fonte: «Bollettino
dello Spettacolo»).



Due film, Locale riscaldato, A grande richiesta, Posti, primi posti e secondi posti a sedere esauriti, Tutto esaurito, Primi posti, Secondi posti, Platea, Galleria, Direzione, Cassa platea e galleria, Uscita, Uscita sicurezza, Chiuso, Vietato fumare, Uomini, Donne, Signori, Signore, Toeletta, ecc.»⁶¹.

La fornitura degli arredamenti è un servizio chiave, prima ancora della scelta delle sedute, la loro disposizione è regolamentata (larghezza, distanza tra le file e dalle pareti, numero di file per platea e galleria, ecc.) ed è fondamentale per ottimizzare introiti e per il quoziente posti-abitanti. Dopo un primo accordo con la INPA di Novi Ligure, la MESAC stringe una solida collaborazione con l'azienda del mobile Dal Vera di Conegliano Veneto, «la più grande fabbrica italiana di poltroncine per cinema e teatri»⁶². La Dal Vera privilegia materie prime come il faggio di Slavonia, preferito a quelli nazionali, considerati meno pregiati e poco indicati per il tipo di impiego. L'inaugurazione nel 1954 di reparti dedicati di produzione contribuisce a diminuire il prezzo di vendita e a diversificare le sedute (economiche, di lusso, in legno, imbottite), destinate a differenti categorie, tipologie di sala e posti. La poltroncina Gorizia è alla portata di tutti, mentre l'Ivrea è la più economica, comoda e robusta, tale da scoraggiare (assieme all'«Universale»), così si auspica, il ricorso al mercato dell'usato. Per i cinema estivi sono proposte poltroncine in giunco di Singapore e modelli pieghevoli o ribaltabili in legno di faggio crudo o evaporato come l'Arena⁶³, per fornire *comfort* anche laddove «il bisogno di socialità prevale sull'aspetto strutturale»⁶⁴ (fig. 4).

L'insistenza sui dettagli rimarca l'ingaggio sensoriale (aptico, olfattivo, ecc.) con materiali e finiture della sala, espressioni di un *made in Italy* in via di affermazione⁶⁵. La SAM propone sedie che non «smagliano» i collant e installa pavimenti «afoni, caldi, monolitici, lavabili e lucidabili» in Xilit, una resina artificiale

⁶¹ L'apposizione di più cartelli corrisponde agli obblighi di sicurezza introdotti fin dagli anni Venti e Trenta. Cfr. Rossi Canevari, 1933.

⁶² Dal Vera, 1952b: 4.

⁶³ Dal Vera, 1952a: 4.

⁶⁴ Mosconi; Piredda 2006: 122

Mosconi, File
65 Pagliuca 2019

Fig. 4 - SAM, *Dal Vera*,
a sx Fornitura Capitol
Milano, a dx sedute
per cinema estivi
(fonte: «Bollettino
dello Spettacolo»).

REFERENZE DAL VERA

La S.P.A. DAL VERA e figli
è la più grande fabbrica italiana di poltroncine per cinema e teatri. Fondata nel 1876 conta ora in Italia cinque stabilimenti fra i più moderni e attrezzati per la grande produzione in serie.

La vasta gamma di produzione Dal Vera comprende ogni tipo di poltroncine per ogni categoria di sale e soddisfa le più avariate esigenze con le sue costanti ed eccezionali caratteristiche di qualità, prezzo ed eleganza.

IL CINEMA "CAPITOL" DI MILANO INTERENTE ARREDATO CON POLTRONCINE "DAL VERA" È UNA CONVINCENTE AFFERMAZIONE DELLA PRODUZIONE "DAL VERA"

Chiedete chiarimenti e prezzi alla **SAM** Soc. per Az. **MESAC** MILANO - Via Superga 17 - tel. 27.63.08

POLTRONCINE E SEDIE PER CINEMA ESTIVI

La DAL VERA presenta la nuova serie per arredamento di locali estivi

Poltroncina Arena-4 in faggio

Poltroncina in giudea mod. 297

Poltroncina in giudea mod. 294

Sedia a libro in faggio

CHIEDETE CHIARIMENTI E PREZZI ALLA **SAM** Soc. per Az. **MESAC** Via Superga, 17 - MILANO
Telefono num. 27.63.08

isolante brevettata dal chimico Giacomo Carrara a inizio anni Venti. Per le pareti offre il policromatico e «moderno rivestimento» Plastom (un composto plastico isolante e assorbente brevettato nel 1947) e l'intonaco ininfiammabile Piuma, «novità nel campo degli assorbenti acustici», derivato da un brevetto del secondo dopoguerra e disponibile a grana fine o grossa, damascato o liscio⁶⁶ (fig. 2). Gli schermi sono elencati secondo funzioni e specificità materiche:

Schermi transonori a grande luminosità. Schermi in canovaccio di cotone [...] Schermi plasti forati bianchi ed argentati per la proiezione di films normali in bianco e nero ed a colori e di films speciali a rilievo, panoramici, cinema-scope, ecc. Pittura speciale per la rigenerazione e l'argentatura degli schermi in plastica.⁶⁷

La MESAC/SAM tratta il Solex in cotone, il polivinilico Splendidson (il primo in tessuto plastico e il più diffuso), il Plasticson in tutta plastica e tutti i servizi connessi per la loro fornitura e installazione (misure, distanza dalla cabina di proiezione, tipo di obiettivi e formati di proiezione). La cura della superficie di visione si estende alla sua cornice. La scenotecnica e l'illuminotecnica supportano l'ibridazione e sperimentazione cine-teatrale⁶⁸ e l'espansione plastica, dimensionale e percettiva del cinematografo. La SAM propone «attrezzature per qualsiasi tipo di palcoscenico e spettacolo»: sipari, velari, tendaggi per cinema (velluti rasati e a coste, in lana e cotone, in satin, moiré, tessuti plasti), panoramiche, miscelatori di colore, graduatori di luce, riflettori, proiettori e paraboliche. Velari motorizzati e fondali sono proposti «per inquadrare e completare» lo schermo panoramico, un *letter-boxing* scenotecnico che armonizza tra loro differenti proporzioni dello schermo, dell'immagine proiettata e della pianta della sala (fig. 3).

La SAM sprona gli esercenti a non «trascurare l'acustica» poiché equivale a

⁶⁶ SAM, 1952b: 3.

⁶⁷ SAM, 1954: 8.

⁶⁸ Turco, 2017.

«trascurare il pubblico» che «vuole sentire bene». Il *guadagno* acustico è letterale: «migliorate l'acustica», «aumentate gli incassi» è lo slogan che avvicina ancora successo commerciale e investimento infrastrutturale. Offre studi acustici e installa più correttori e isolanti selezionati per la loro efficacia funzionale, facilità di applicazione e resa estetica. Dall'intonaco Piuma all'«elegante» laminato polivinilico Plako, dai pannelli Soundex in gesso forato, celebrati anche dalla rivista «*Domus*», ai Fibratex, la chimica applicata e l'edilizia rafforzano ulteriormente una relazione industriale e di design con il cinema di carattere infrastrutturale, intuita o colta da più studi⁶⁹.

Il disciplinamento si traduce nel “condizionamento” delle sale, cioè nella garanzia di «condizioni ambientali, igieniche e di comfort indispensabili per una sala moderna»⁷⁰. L'accordo con la Penotti trasla nel secondo dopoguerra gli “aspiratori extra-silenziosi” introdotti nel 1938 per il ricambio dell'aria e il raffrescamento estivo, offre i nuovi termogeneratori Genarc (1950) per l'inverno e infine diffonde la termoventilazione in più categorie di sale⁷¹. La SAM fa leva sulla messa a norma e sui nuovi bisogni del pubblico che se non soddisfatti porterebbero gli spettatori a disertare la sala per il caldo, il fumo e l'aria viziata: «non un lusso riservato ai grandi cinema teatri ma una necessità richiesta dal vostro pubblico e dalle disposizioni di legge» e «alla portata di tutti i locali»⁷². La termoventilazione destagionalizza e si offre come dispositivo di “liberazione” umorale e sensoriale del pubblico (*fig. 5*). Più prodotti e impianti istituiscono una costellazione discorsiva e semantica («infrangibili», «policromatici», «afoni», «lavabili», «luminosi», «comodi», «aria pura», «temperature gradevoli», «intercambiabili») che per spettatori (ed esercenti) diviene una promessa di modernità e desiderio di un ambiente multisensoriale accogliente dopo il trauma bellico.

Non da ultimo, la SAM somministra agli esercenti questionari di rilevazione dello stato acustico e termodinamico, un invito implicito a ripensare il proprio edificio come un corpo vitale e che si prestano oggi come strumenti di anamnesi delle sale del periodo. Le domande sono volte a conoscere “anatomie” (forma e capienza, aperture), “organi” e “tessuti” (impianti, superfici, materiali, ecc.), fisiologie e patologie (zone calde, benefici o difetti con sala affollata, ecc.) delle sale⁷³.

Infine, la disciplina non riguarda esclusivamente i pubblici, gli spettatori, gli impianti primari, secondari o gli accessori, ma include i lavoratori dell'esercizio. Gli accordi AGIS, e in particolare i prospetti di contingenze e aumenti⁷⁴, restituiscono un'organizzazione (ideale) che contempla impiegati (direttori di prima e seconda categoria, impiegati di prima, seconda e terza categoria, cassieri, capi sala), operatori (primo e secondo operatore), operai e salariati (aiuto operatori, fuochisti, addetti agli impianti di riscaldamento e condizionamento, cassieri,

⁶⁹ Manzoli, 2012; Corsi, 2021; Comand, 2024.

⁷⁰ Pugnaletto, 2017: 140.

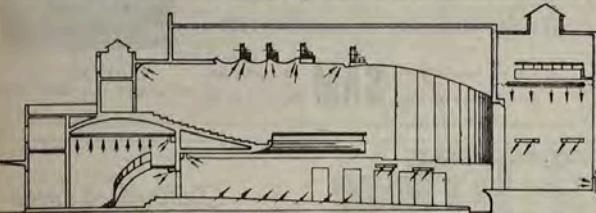
⁷¹ La termoventilazione e gli aspiratori continui e silenziosi iniziano a diffondersi dalla metà degli anni Trenta, a fronte di impianti di riscaldamento tradizionali, a vapore, aria calda, termosifoni e canali di circolazione dell'aria naturali, meccanici, misti, spesso attivati durante le pause e concepiti per evitare innalzamenti delle temperature, accumulazione di ossido di carbonio, asfissie e propagazione di fuochi da incendio. Cfr. Rossi Canevari, 1933.

⁷² SAM, 1953d: 2.

⁷³ SAM, 1953c: 4.

⁷⁴ [s.n.], 1951: 2.

**Oltre 200
IMPIANTI DI TERMOVENTILAZIONE PENOTTI**



Eccovi alcune referenze

Cinema Cervino - Pavia	Cinema Capital - Salerno	Cinema Fortino - Torino
Cinema Alferi - Milano	Cinema Metropol - Salerno	Cinema Apollo - Torino
Cinema Teatro Metropol - Genova	Cinema Teatro Metropol - Genova	Cinema Teatro Verdi - Torino
Cinema Metropolitan - Livorno	Cinema Odèon - Modena	Cin-Teatro Verdi - Firenze
Cinema Pantera - Lucca	Cinema Astor - Vignola	Cin-Teatro Verdi - Brindisi
Cinema Orfeo - Milano	Cinema Modernissimo - Faenza	Cin-Teatro Duni - Matera

Chiedete chiarimenti e prezzi alla SAM Soc. per Az. MESAC MILANO Via Soperga 17 - Tel. 27.63.08

in efficienza in Italia sono la più sicura garanzia di alto rendimento e perfetto funzionamento

POI furono installati gli Aspiratori ultrasilenziosi PENOTTI e.....

.....durante lo spettacolo, fumo, aria viziata e caldo importunavano gli spettatori, che cominciarono a disertare la sala.....

*Exclusivi per l'Italia:
SAM s.p.a. - Via Soperga 17 - Milano - Tel. 276.308-9*

Fig. 5 - SAM, Termoventilatori e Aspiratori Penotti (fonte: «Bollettino dello Spettacolo»).

maschere, lucciole, affissatori, guardiani e custodi, fattorini, personale di pulizia), cui si aggiungono i vigili del fuoco preposti alle ispezioni. Una comunità “sopra” e “sotto” la linea che non affluisce, non guarda, ma che “esercita”, cioè che opera, fatica, professa e disciplina. Un segmento poco esplorato delle “culture dell’esercizio” che meriterebbe, come per le culture della produzione⁷⁵, studi dedicati, orientati a comprendere tali etnografie del lavoro, specie se si vorrà riconoscere all’esercizio, con le sue infrastrutture e i suoi servizi ausiliari, lo statuto storico di “anello forte” o “ultimo anello” dell’industria cinematografica.

⁷⁵ Cfr. Caldwell, 2008.

Tavola
delle sigle

AGIS: Associazione Generale Italiana dello Spettacolo

ICS: Istituto Centrale di Statistica (poi ISTAT).

MESAC/SAM: Materiali per l'Edilizia Sistemazione Acustica Cinema-Teatri.

SIAE: Società Italiana degli Autori ed Editori.

Riferimenti
bibliografici

- Amadori, Gaia; Fanchi Mariagrazia. 2020. *L'anello forte. Il sistema dell'esercizio in Italia: dati, prospettive, approcci metodologici*, «*Imago*», a. XXI, n. 1.
- Antichi, Samuel; Fedele, Luana; Garofalo, Damiano (a cura di). 2023. *Romarcord. Ricerche di storia sociale del cinema a Roma, 1945-1975*, Bulzoni, Roma.
- Antichi, Samuel. 2023. *Le sale cinematografiche romane nel fondo CS del Ministero del Turismo e dello Spettacolo*, in Antichi; Fedele; Garofalo (a cura di), 2023.
- Antichi, Samuel; Puleo, Luca. 2023. *La legislazione sulla sala cinematografica. Uno sguardo d'insieme*, in Antichi; Fedele; Garofalo (a cura di), 2023.
- Barthes, Roland. 1975. *En sortant du cinéma*, «*Communications*», n. 23.
- Brunetta, Gian Piero. 1989. *Buio in sala. Cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico*, Marsilio, Venezia.
- Caccia Gherardini, Susanna. 2010. *Luoghi e architetture del cinema in Italia*, ETS, Pisa.
- Caldwell, Thornton John. 2008. *Production Culture*, Duke University Press, Durham (NC).
- Caneppele, Paolo. 1995. *Il cinema a Bressanone 1896-1918*, Fondazione Museo Storico del Trentino, Trento.
- Casetti, Francesco; Fanchi, Mariagrazia. 2002. *Le funzioni sociali del cinema e dei media. Dati statistici, ricerche sull'audience e storie di consumo*, in Fanchi; Mosconi (a cura di), 2002.
- Casetti, Francesco; Mosconi, Elena (a cura di). 2006. *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico (1900-1950)*, Carocci, Roma.
- Cassi Ramelli, Antonio. 1945. *Edifici per gli spettacoli. Teatri, teatri di massa, cinema, auditori, radio e cinecentri*, Antonio Vallardi, Milano.
- Cavallé, Mario. 1951. *Tecnica delle costruzioni di cinema e teatri*, Gorlich, Milano.
- Cecchini, Cecilia. 2006. *Splendori e miserie delle plastiche nel paesaggio domestico (1950-1973)*, in Id. (a cura di), *Mo... Moplen. Il disegno delle plastiche negli anni del boom*, Design Press, Roma.
- Comand, Mariapia. 2024. *Greta Garbo e il dado da brodo. I concorsi a premi a tema cinematografico con finalità commerciali negli anni del fascismo*, in Mariapia Comand, Sara Martin, Federico Vitella (a cura di), *Speciale Cinephemera. Materiali effimeri per*

- la storia del cinema italiano tra gli anni trenta e Sessanta, «Cinergie», n. 26.*
- Comand, Mariapia; Mariani, Andrea (a cura di). 2020. *Ephemera. Scrapbooks, fan mail e diari delle spettatrici nell'Italia del regime*, Marsilio, Venezia.
- Corapi, [S.]. 1954. *È la sala cinematografica un opificio a carattere industriale?*, «Bollettino dello Spettacolo», a. X, n. 195, 20-31 marzo.
- Corsi, Barbara. 2021. *Un ettaro di cielo e 39 di terreno. Storia d'impresa di Franco Cristaldi*, Marsilio, Venezia.
- Dal Vera. 1952a. *Poltroncine e sedie per cinema estivi*, «Bollettino dello Spettacolo», a. VIII, n. 142, 31 maggio.
- Dal Vera. 1952b. *Referenze Dal Vera*, «Bollettino dello Spettacolo», a. VII, n. 148, 30 giugno.
- Darelli, Virgil. 2023. *La storia dell'esercizio cinematografico di provincia in tre momenti storici. Il caso di Gardone Val Trompia*, «Schermi», a. VII, n. 13.
- De Berti, Raffaele (a cura di). 1996. *Un secolo di cinema a Milano*, Il Castoro, Milano.
- De Berti, Raffaele; Mosconi, Elena. 1994. *Il cinema delle origini a Milano*, «Comunicazioni sociali», a. XVI, nn. 3-4.
- De Berti, Raffaele; Mosconi, Elena. 2007. *L'evoluzione dei luoghi del cinema nell'area metropolitana milanese. Un approccio storico*, in Morandi (a cura di), 2007.
- De Luca, Fabio. 1954. *L'esercizio cinematografico come fattore di progresso sociale*, «Bollettino dello Spettacolo», a. X, n. 215, 20 novembre.
- Di Chiara, Francesco; Dotto, Simone. 2023. *Chronicles of the Film Industry: Mapping the Forms and Functions of the Italian Trade Press (1949-1976)*, «L'avventura», numero speciale, dicembre.
- Fanchi, Mariagrazia. 2005. *Spettatore*, Il castoro, Milano.
- Fanchi, Mariagrazia. 2006a. *Sale e pubblici*, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1934-1939*, Marsilio, Venezia, 2006.
- Fanchi, Mariagrazia. 2006b. *Pubblici. Le molteplici identità dello spettatore cinematografico fra gli anni Trenta e gli anni Sessanta*, in Ruggero Eugeni, Dario Edoardo Vigano (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, EDS, Roma.
- Fanchi, Mariagrazia. 2007. *Cornici di visione, esperienze del film, spettatori. Coordinate per uno studio dei nuovi spazi della fruizione filmica*, in Morandi (a cura di), 2007.
- Fanchi, Mariagrazia. 2014. *L'audience*, Laterza, Roma-Bari.
- Fanchi, Mariagrazia; Garofalo, Damiano (a cura di). 2018. *Storia e storie delle audience in era globale*, «Cinema e Storia», vol. 7, n. 1.
- Fanchi, Mariagrazia; Mosconi, Elena (a cura di). 2002. *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia, 1930-1960*, Marsilio-Bianco e Nero, Venezia-Roma.
- F[antasia], A[ntonio] M[ichele]. 1953a. *Arredamento delle sale cinematografiche*, «Bollettino dello Spettacolo», a. IX, n. 167, 15 aprile.

- F[antasia], A[ntonio] M[ichele]. 1953b. *Note sulla sistemazione acustica ambientale delle sale*, «Bollettino dello Spettacolo», a. IX, n. 168, 20 aprile.
- F[antasia], A[ntonio] M[ichele]. 1953c. *Riscaldamento e ventilazione delle sale di pubblico spettacolo*, «Bollettino dello Spettacolo», a. IX, n. 166, 31 marzo.
- Garni, Alberto; Mosconi, Elena. 1996. *I cinematografi milanesi. Struttura e vita dell'esercizio cittadino tra il 1921 e il 1945*, in De Berti (a cura di), 1996.
- Godoli, Ezio; Belli, Gianluca. 2008. *L'architettura italiana dei cinema*, «Opus incertum», a. I, n. 2.
- Manzoli, Giacomo. 2012. *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma.
- Mariani, Andrea; Roaro Eleonora. 2020. *Un esperimento in "Retro-Spectatorship". Realtà virtuale e patrimonio culturale e architettonico delle sale cinematografiche nel caso del Cinema Odeon di Udine*, in Marco Pretelli, Ines Tolic, Rosa Tamborrino (a cura di), *La città globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo*, AISU, Bologna.
- Mazzei, Luca. 2018. *L'esercizio stabile (1904-1908) nelle principali città italiane*, in Aldo Bernardini (a cura di), *Storia del cinema italiano (1895-1911)*, Marsilio-Bianco e Nero, Venezia-Roma.
- MESAC. 1951a. *Decreto del Presidente del Consiglio 21 agosto 1950. Verifica delle sale cinematografiche*, «Bollettino d'Informazioni AGIS», a. VII, n. 119, 31 marzo.
- MESAC. 1951b. *Efficienza tecnica, igiene, sicurezza*, «Bollettino d'Informazioni AGIS», a. VII, n. 120, 15 aprile.
- MESAC. 1951c. *Esercenti. Sostituite i vostri vecchi lanternini con le segnalazioni luminose*, «Bollettino d'Informazioni AGIS», a. VII, n. 127, 31 luglio.
- MESAC. 1951d. *Insegne luminose Luxin*, «Bollettino d'Informazioni AGIS», a. VII, n. 114, 15 gennaio.
- MESAC. 1951e. *Portablocchi per biglietti d'ingresso*, «Bollettino d'Informazioni AGIS», a. VII, n. 134, 15-20 novembre.
- MESAC. 1951f. *S. E. De Gasperi si intrattiene nel padiglione della cinematografia*, «Bollettino d'Informazioni AGIS», a. VII, n. 123, 31 maggio.
- MESAC. 1951g. *Un altro grande nome attesta la soddisfazione per le forniture MESAC*, «Bollettino d'Informazioni AGIS», a. VII, n. 124, 15 giugno.
- Modolo, Mirco. 2023. *Il diritto d'autore in archivio. Concetti, problemi e prospettive alla luce della Direttiva (UE) 2019/790*, in Leonardo Mineo, Ilaria Pescini, Manuel Rossi (a cura di), *Le Muse in archivio: itinerari nelle carte d'arte e d'artista*, Edizioni Anai, Roma.
- Morandi, Corinna (a cura di). 2007. *Cine-Città. I luoghi del cinema nello spazio metropolitano*, «Territorio», numero monografico, n. 41.
- Mosconi, Elena. 1991. *L'AGIS lombarda*, «Comunicazioni Sociali», a. XIII, nn. 1-2.
- Mosconi, Elena. 1994. *"Venghino signori, si va ad incominciare!" Nascita ed evoluzione dell'esercizio cinematografico*, «Comunicazioni Sociali», a. XVI, nn. 3-4.
- Mosconi, Elena. 2004. *Tecnologia degli spazi di visione. Il Politeama*, «Comunicazioni Sociali», a. XXVI, n. 1, gennaio-aprile.

- Mosconi, Elena. 2018. *Il cinema nei teatri e nei varietà*, in Bernardini (a cura di), 2018.
- Mosconi, Elena; Ossanna Cavadini, Nicoletta. 2006. *La sala cinematografica tra le due guerre. Spazio architettonico e spazio sociale*, in Casetti; Mosconi (a cura di), 2006.
- Mosconi, Elena; Piredda, Maria Francesca. 2006. *Oltre la sala. Il cinema all'aperto*, in Casetti; Mosconi (a cura di), 2006.
- Pagliuca, Antonello. 2019. *Materiali Made in Italy. Avanguardia italiana nell'industria delle costruzioni di inizio '900*, Gangemi, Roma.
- Parks, Lisa; Starosielski, Nicole. 2015. *Signal Traffic: Critical Studies of Media Infrastructures*, University of Illinois Press, Champaign (IL).
- Petrella, Stefano; Speciale, Riccardo; Venturelli, Renato. 2016. *Cinema della Liguria. Storia delle sale cinematografiche dal 1945 al 2015*, Le Mani, Recco.
- Pugnaletto, Marina. 2017. *Innovazione tecnologica e progetto nelle grandi sale di Riccardo Morandi*, in Turco (a cura di), 2017.
- Rossi Canevari, Roberto. 1933. *Trattato teorico pratico internazionale di diritto cinematografico. Volume terzo: impianto e gestione dei cinema*, Cooperativa poligrafica degli operai, Milano.
- [s.n.]. 1951. *Aumenti della contingenza per il bimestre giugno-luglio*, «Bollettino d'Informazioni AGIS», a. VII, n. 124, 15 giugno.
- [s.n.]. 1952a. *Ambienti confortevoli. Diserzioni difficili*, «Bollettino dello Spettacolo», a. VIII, n. 145, 15 maggio.
- [s.n.]. 1952b. *Esercenti intelligenti. Cinema che si rinnovano*, «Bollettino dello Spettacolo», a. VIII, n. 160, 31 dicembre.
- [s.n.]. 1952c. *Natura dell'attività delle imprese di spettacolo*, «Bollettino dello Spettacolo», a. VIII, n. 143, 15 aprile.
- [s.n.]. 1954a. *I più bei cinema d'Italia*, «Bollettino dello Spettacolo», a. X, n. 200, 20 maggio.
- [s.n.]. 1954b. *Il rinnovo delle attrezzature nelle sale cinematografiche*, «Bollettino dello Spettacolo», a. X, n. 214, 10 novembre.
- [s.n.]. 1954c. *Insediato il Consiglio Nazionale del Piccolo Esercizio Cinematografico*, «Bollettino dello Spettacolo», a. X, n. 215, 30 novembre.
- [s.n.]. 1954d. *La gestione delle imprese cinematografiche nell'attuale delicata congiuntura economica*, «Bollettino dello Spettacolo», a. X, n. 203, 20-30 giugno.
- [s.n.]. 1954e. *Tecnica, estetica, funzionalità nelle sale cinematografiche piemontesi*, «Bollettino dello Spettacolo», a. X, n. 198, 30 aprile.
- Salamino, Saverio. 2009. *Architetti e Cinematografi. Tipologie, architetture, decorazioni della sala cinematografica delle origini 1896-1932*, Arbor Sapientae, Roma.
- SAM. 1952a. *Annuncio pubblicitario*, «Bollettino dello Spettacolo», a. VIII, n. 160, 31 dicembre.
- SAM. 1952b. *Piuma, correttore acustico moderno ed elegante*, «Bollettino dello Spettacolo», a. VIII, n. 152, 15 ottobre.
- SAM. 1953a. *Accessori cinema. 2/3 dei locali di spettacolo italiani usa accessori*

SAM, «Bollettino dello Spettacolo», a. IX, n. 162, 15 gennaio.

SAM. 1953b. *Accessori per cinema*, «Bollettino dello Spettacolo», a. IX, n. 162, 31 gennaio.

SAM. 1953c. *Il vostro locale presenta difetti acustici?*, «Bollettino dello Spettacolo», a. IX, n. 163, 15 febbraio.

SAM. 1953d. *L'impianto di termoventilazione alla portata di tutti i locali*, «Bollettino dello Spettacolo», a. IX, nn. 176-177, 1-31 agosto.

SAM. 1954. *Visitateci alla Fiera campionaria di Milano*, «Bollettino dello Spettacolo», a. X, n. 198, 30 aprile.

Treveri Gennari, Daniela; O’Rawe, Catherine; Hipkins, Danielle. 2020. *Italian Cinema Audiences: Histories and Memories of Cinemagoing in Post-War Italy*, Bloomsbury Academic, New York.

Turco, Maria Grazia (a cura di). 2017. *Dal teatro all’italiana alle sale cinematografiche. Questioni di storia e prospettive di valorizzazione*, Quasar, Roma.

Vitella, Federico. 2012. *La guerra degli schermi. Gli esercenti cinematografici e l’avvento della televisione in Italia*, «Bianco e Nero», a. LXXIII n. 574.

Vitella, Federico. 2018. *L’età dello schermo panoramico. Il cinema italiano e la rivoluzione widescreen*, ETS, Pisa.

L'IMPERO (AMERICANO) COLPISCE ANCORA. LA CONVERSIONE FORZOSA DELL'ESERCIZIO ITALIANO ALLA PROIEZIONE PANORAMICA

Federico Vitella (*Università degli Studi di Messina*)

THE (U.S.) EMPIRE STRIKES BACK. THE FORCED CONVERSION OF ITALIAN EXHIBITION CHAIN TO WIDESCREEN PROJECTION

At the end of the Second World War, the American film industry was able to quickly regain the large European market shares it had held in the second half of the 1930s. In Italy, potentially the most lucrative country on the continent, the goal is achieved through the extensive occupation of the exhibition chain: first, between 1945 and 1953, by saturating the market with an abnormal number of films, and then, from 1954, by beating the competition with a brand new generation of widescreen products filmed in CinemaScope, VistaVision and the like. However, in order to properly project Hollywood's widescreen productions, every Italian cinema had to undergo major renovations, as was the case with the widespread transition to talkies. The purpose of this paper is to examine the successful conversion of the Italian exhibition chain to widescreen technology in the context of Hollywood's aggressive commercial foreign policy in the 1950s, using a film industry studies approach within the wider field of media industry analysis.

KEYWORDS

Widescreen Cinema; Movie Theaters; CinemaScope; VistaVision; Todd-AO

DOI

10.54103/2532-2486/25105

DATA DI INVIO 6 agosto 2024

DATA DI ACCETTAZIONE 15 dicembre 2024

In confidenza, il suo¹ CinemaScope ci è anche piaciuto perché fa diventare tutte le persone dei giganti. Si è accesa nei nostri sogni la segreta speranza di essere un giorno ripresi in CinemaScope e di diventare anche noi alti e snelli. Ma altre immagini popolano i nostri sonni e sono proprio i personaggi de La Tunica, consoli, proconsoli, imperatori e apostoli. Tutti in fila fuori del nostro cinema chiedono di entrare e distendersi sui nostri poveri teloni. E noi siamo in un bell'impiccio, perché l'intera altezza dell'edificio che accoglie la sala giunge, nella migliore ipotesi, a lambire la vita dei prodi guerrieri romani.²

¹ Ci si riferisce al francese Henry Chrétien, "padre" del CinemaScope. Per un profilo dell'inventore delle ottiche anamorfiche, in italiano, cfr. Meusy, 2003: 18-35.

² [s.n.], 1954a: 4.

Al termine della seconda guerra mondiale l'industria cinematografica hollywoodiana riuscì a recuperare piuttosto rapidamente le ampie quote di mercato europeo di cui godeva nella seconda metà degli anni Trenta³. Anche in Italia, il Paese più appetibile dell'intero continente per numero di impianti di proiezione, distribuzione sul territorio e bacino potenziale di utenza, i produttori americani non solo si ripresero presto, ma mantennero a lungo quanto solo le misure protezionistiche fasciste erano riuscite a togliere loro: dal 1945 alla fine degli anni Cinquanta, il film hollywoodiano non scese mai sotto la soglia del 50% della spesa annuale deputata ai consumi cinematografici, con risultati ancora più importanti nella seconda metà degli anni Quaranta, quando la fame arretrata degli italiani per i loro beniamini d'oltreoceano, assenti forzati dagli schermi, se non dalla promulgazione della famigerata legge sul monopolio (R.D.L. n. 1389 del 4 settembre 1938) almeno dall'entrata in guerra degli Stati Uniti, si combinò al crollo dell'offerta interna di un'industria cinematografica pressoché azzerata dal rovinoso conflitto bellico⁴. Tra la fine della Seconda guerra mondiale e i primi anni Cinquanta, l'industria cinematografica americana riconquistò il mercato italiano sommergendolo con punte di oltre cinquecento film all'anno, a fronte di un fabbisogno complessivo, per l'intero circuito, assai più limitato⁵. Dai primi anni Cinquanta alla fine del decennio fu invece cruciale diversificare il prodotto americano da quello sempre più appetibile dell'industria cinematografica locale attraverso le nuove tecnologie di ripresa e proiezione per schermo largo⁶.

Se il vincente ritorno nell'Italia "liberata" del prodotto hollywoodiano è stato ampiamente studiato, tutto da studiare è invece il ruolo giocato da dispositivi come CinemaScope, VistaVision e Todd-AO nel mantenimento delle posizioni di mercato eccezionali raggiunte nell'immediato dopoguerra. Eppure il sensibile scarto documentato dalla *trade press* tra l'incasso dei film fotografati con le nuove tecniche rispetto al totale dei film americani circolanti parla di un inequivocabile gradimento degli italiani per il nuovo strategico riconfezionamento hollywoodiano⁷. La batteria di sistemi per grande spettacolo che sul suolo americano cercò di arginare la crescente competizione della televisione fu evidentemente usata nel mercato internazionale come arma non convenzionale contro il film di produzione locale. Ma, perché il film panoramico americano potesse essere opportunamente distribuito oltreoceano, ogni sala dovette rinnovare sensibilmente gli impianti di proiezione a proprie spese. Come si deduce anche dalla scherzosa lettera aperta da cui sono partito, indirizzata idealmente dagli

³ Per la politica internazionale di Hollywood a cavallo della Seconda guerra mondiale, cfr. anzitutto il classico Guback, 1967. Per una prospettiva di lungo periodo, di impianto culturalista, cfr. invece Brunetta, 2013; Di Chio, 2021.

⁴ Cfr. la sezione "Statistiche cinematografiche, culturali e dei consumi" dei volumi De Giusti, 2003: 637-651; Bernardi, 2004: 651-672. Per la questione dell'autarchia distributiva dell'anteguerra, cfr. invece Venturini, 2015: 142-153. Quanto allo stato dell'esercizio italiano, cfr. infine Mosconi, 2003: 177-187; Villa, 2002: 189-203.

⁵ Cfr. Di Nolfo 1991: 37.

⁶ In lingua italiana, per un quadro dell'industria americana che prenda in considerazione l'introduzione dei sistemi *widescreen*, cfr. Sklar, 2000: 1089-1123. Il punto di riferimento storiografico puntuale resta però ancora Belton, 1992.

⁷ La quota di mercato della produzione americana accelerò bruscamente, non a caso, dal 53,3% del 1954 al 69,2% del 1955, per poi riprendere un lento ridimensionamento a vantaggio del prodotto nazionale. Cfr. la "Tabella IV – pellicole cinematografiche in circolazione" del citato Bernardi, 2004: 658-659.

esercenti italiani all'inventore del CinemaScope (Henry Chrétien), si trattò di un processo tecnologicamente, economicamente e culturalmente molto oneroso, paragonabile solo alla drammatica conversione degli impianti "muti" al film sonoro a monte e alla digitalizzazione della proiezione innescata dall'ultimo film stereoscopico a valle⁸. Il presente intervento intende esplorare la profonda ristrutturazione dell'esercizio italiano indotta dall'importazione delle nuove tecnologie per schermo largo, nel quadro dell'aggressiva politica commerciale delle *majors* hollywoodiane degli anni Cinquanta, all'alba dell'"età dello schermo panoramico". Allo scopo prenderò brevemente in considerazione valori e impatto delle principali opzioni tecnologiche a disposizione delle sale italiane, per come emergono dall'ampia pubblicistica economico-industriale del tempo.

I. LA PROIEZIONE ANAMORFICA

Il primo grosso processo di conversione degli impianti italiani alle nuove tecniche venne innescato dalla produzione hollywoodiana realizzata con il dispositivo CinemaScope. Dal punto di vista tecnologico, si trattava di un sistema che sfruttava una proprietà dei complessi ottici a componenti cilindriche per impressionare su comune pellicola 35 mm un campo visivo assai più vasto di quello abbracciato da un obiettivo convenzionale⁹. L'effetto panoramico si otteneva accoppiando una lente anamorfica all'obiettivo primario sia in ripresa che in proiezione: gli obiettivi anamorfici usati in ripresa, davanti all'obiettivo normale, comprimevano l'immagine; gli obiettivi anamorfici usati in proiezione, anteposti all'obiettivo normale, restituivano l'immagine decompressa. La sua relativa semplicità lo rese il candidato ideale per un'industria che stava cercando un'alternativa percorribile su larga scala al vincente ma troppo complesso sistema multicamera Cinerama¹⁰. Lanciato dalla 20th Century Fox nel febbraio 1953, il CinemaScope fu presto dato in licenza alla maggior parte degli studi hollywoodiani, dietro un opportuno compenso economico e previa approvazione della sceneggiatura¹¹. La Metro Goldwyn Mayer fu la prima casa di produzione a utilizzarlo dopo la Fox, seguita da Disney, United Artists e Columbia. L'ultima tra i grossi studi a riconoscerne i valori tecnologici, economici e commerciali fu la Warner, che aveva tentato invano di mettere a punto un suo sistema anamorfico in collaborazione con la tedesca Zeiss. Paramount fece invece caso a sé, investendo tempo e denaro in un dispositivo non anamorfico battezzato VistaVision. Gli oneri a carico dell'esercente intenzionato a equipaggiare la propria sala per la proiezione anamorfica del CinemaScope cambiavano considerevolmente a seconda che si montasse o meno il complesso per la riproduzione stereofonica del suono, in un primo momento obbligatoria per la programmazione dei film fotografati in CinemaScope per volere della stessa 20th Century Fox, poi opzionale a fronte della compatta reticenza dell'esercizio ad adeguarsi, sia

⁸ Parafrasando l'antropologo Marcel Mauss, ho definito suono, schermo panoramico e digitale «fatti tecnologici totali», ovvero innovazioni capaci di condizionare in profondità il cinema stesso come mezzo di rappresentazione (Vitella 2022: 196).

⁹ Per un ampio resoconto delle specifiche tecnologiche del sistema, cfr. Bragg, 1988: 359-371.

¹⁰ Per il Cinerama, che impiegava una macchina da presa speciale, equipaggiata con tre obiettivi Kodak da 27 mm per impressionare altrettante pellicole 35 mm, cfr. Waller, 1993: 289-297.

¹¹ Cfr. [s.n.], 1953a: 2.

negli Stati Uniti che nel resto del mondo¹². L'installazione del complesso stereofonico, complemento decisivo all'estensione panoramica del campo visivo nel progetto originale del sistema, costituiva in effetti l'intervento più gravoso a carico dell'esercente. Per leggere, amplificare e diffondere opportunamente le 4 piste magnetiche del fotogramma positivo CinemaScope 2,55:1 occorrevano un lettore magnetico multiplo da applicare al proiettore, un preamplificatore quadruplo, 4 amplificatori di potenza, 3 altoparlanti bifonici di retroschermo e un'intera batteria di altoparlanti, da disporre lungo le pareti della platea, per veicolare opportunamente gli effetti di sala. L'equipaggiamento indispensabile per la proiezione del film a semplice colonna sonora ottica si limitava invece all'obbiettivo anamorfico e allo schermo panoramico, quest'ultimo ovviamente di dimensioni, proporzioni e rendimento luminoso appropriati all'entità della superficie proiettata. Secondo le fonti consultate, le spese per l'intero equipaggiamento di un impianto stereofonico si aggiravano attorno ai 2 milioni di lire, corrispondenti a circa 33.000 euro di oggi¹³.

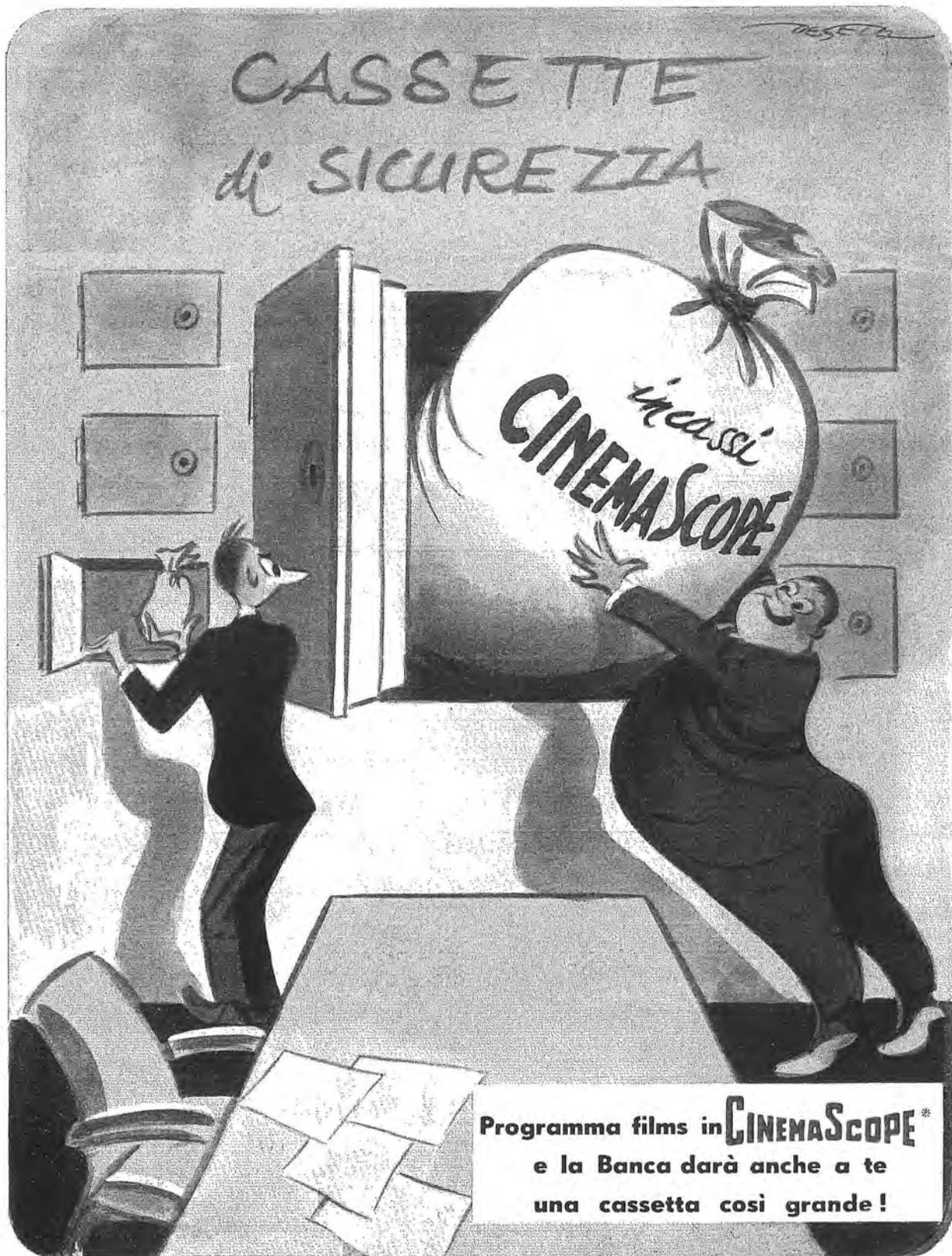
Per agevolare la diffusione del sistema, la fabbricazione del materiale occorrente per l'equipaggiamento delle sale al CinemaScope venne concessa alle società italiane Cinemeccanica, Officine Galileo, Officine Prevost, Angiolo Fedi¹⁴. Le prime ordinazioni partirono ufficialmente nel settembre 1953, dopo che il CinemaScope venne strategicamente presentato alla Mostra del cinema di Venezia con una proiezione speciale riservata agli esercenti. Ma la migliore pubblicità al sistema la fece il primo film fotografato in CinemaScope, *The Robe (La tunica)*, 1953 di Henry Koster, che presentato in serata di gala al cinema Capitol di Roma il 27 novembre, riscosse un'accoglienza clamorosa ovunque venne programmato, tanto da vincere il Nastro d'argento come campione d'incasso della stagione, nonostante il numero relativamente basso dei passaggi. La conquista del mercato italiano proseguì, a partire dal 23 febbraio 1954, con la distribuzione di *How to Marry a Millionaire (Come sposare un milionario)* di Jean Negulesco, seguito dalla programmazione ragionata del resto della produzione via via che gli impianti venivano aggiornati: *Beneath the 12-Mile Reef (Tempesta sotto i mari)* di Robert D. Webb dal 30 marzo; *King of the Khyber Rifles (La carica dei Kyber)* di Henry King dal 13 aprile (fig. 1). Quando la Fox incominciò a distribuire anche copie dei suoi film con colonna sonora ottica, il ritmo delle conversioni si intensificò al punto che alla fine del 1956, con 3011 sale equipaggiate per la proiezione anamorfica, l'Italia registrò addirittura il primato delle installazioni per l'Europa continentale¹⁵. Queste prime 3000 sale, la vera e propria ossatura industriale del settore, costituirono l'infrastruttura portante del nuovo esercizio panoramico. Oltre che dai film CinemaScope, il circuito di sale equipaggiate alla proiezione anamorfica venne sfruttato con profitto fin dal 1954 dagli omologhi sistemi europei (Cinépanoramic, Totalvision, Dyaliscope); a partire dal 1956 dal Technirama, nonché dalle copie 35 mm dei film panoramici ripresi su pellicola 65 mm; a partire dal 1963 dal Techniscope.

¹² Cfr. [s.n.], 1954b: 24-25. Le lamentele del piccolo esercizio italiano si aggiunsero al coro di lagnanze dei gestori europei e alla compatta resistenza statunitense, animata dagli indipendenti della Allied States Association of Motion Picture Exhibitors e dai gestori di drive-in.

¹³ Cfr. [s.n.], 1954c. Per la conversione lire-euro rimando qui come altrove agli strumenti informatici dell'Istituto Nazionale di Statistica, disponibili alla pagina web www.istat.it.

¹⁴ Cfr. [s.n.], 1953b: 29.

¹⁵ Cfr. [s.n.], 1956: 2.



* Voi conoscete già gli incassi record registrati in Italia da "LA TUNICA". Ricordate che la 20th Century - Fox presenterà sugli schermi Italiani, entro il mese di maggio 1954, altri tre films in CinemaScope:
"COME SPOSARE UN MILIONARIO", "TEMPESTE SOTTO I MARI", "LA CARICA DEI KYBER",

Fig. 1 - Un esempio dell'aggressiva campagna pubblicitaria del CinemaScope («20th Century Fox», n. 1-2, 1954).

II. LA PROIEZIONE PSEUDO-PANORAMICA

La maggioranza degli esercenti che, per questioni economiche o strutturali, non si attrezzò immediatamente alla proiezione anamorfica mise comunque mano al proprio impianto, innescando un secondo imponente processo di conversione. Per non restare esclusi dal nuovo mercato in espansione, bastava installare uno schermo panoramico di dimensioni e proporzioni adeguate alla propria sala, ridurre l'altezza della finestra di proiezione, impiegare un obiettivo da proiezione a corta focale e aumentare l'intensità della lanterna. Capillarmente diffusi soprattutto nelle sale periferiche di città e nelle sale di provincia, questi impianti pseudo-panoramici¹⁶ generalizzarono il malcostume, per la verità non esclusivamente italiano, di proiettare su schermo largo anche la produzione nazionale e internazionale ancora fotografata in formato Academy. Proiettare un film di proporzioni 1,37:1 su uno schermo panoramico implicava ovviamente una vistosa perdita di definizione dell'immagine, nonché il sacrificio di una discreta porzione di campo lungo il margine superiore e inferiore del quadro, ma andare incontro alle aspettative degli spettatori fu considerato di gran lunga più importante che rispettare filologicamente il formato del film, con buona pace dei più sensibili critici cinematografici del tempo. Tra le tante testimonianze di indignazione, ricordo a titolo esemplificativo quella di Gian Luigi Rondi, penna del quotidiano «*Il Tempo*», il quale recatosi nel febbraio 1954 in un cinema romano per assistere alla proiezione di *Aida* di Clemente Fracassi, fotografato in formato Academy da Piero Portalupi, lamentava una visione panoramica afflitta da «primi piani con mento tagliato», «scene di massa opache», «colore impastato»¹⁷.

Per meglio rifornire anche questa fascia dell'esercizio le *majors* americane orientarono prontamente parte delle proprie risorse verso la produzione di film panoramici «piatti» (*flat*), ovvero film fotografati in formato Academy ma studiati per poter essere propriamente proiettati su schermo largo¹⁸. La qualità della proiezione restava in gran parte compromessa in ragione della maggiore superficie di schermo da coprire, ma almeno i più clamorosi incidenti di composizione quali teste e piedi degli attori mozzati venivano teoricamente scongiurati. Ciascuna casa di produzione americana raccomandò di proiettare i propri film con un determinato mascherino panoramico, evidentemente in accordo alle specifiche precauzioni seguite durante le riprese. L'autorevole mensile dei direttori della fotografia statunitensi «*American Cinematographer*» documenta che i visori delle macchine da presa vennero allo scopo muniti di linee guida per la composizione dell'inquadratura, corrispondenti ai rispettivi formati schermici adottati¹⁹. Secondo la «*Rivista tecnica di cinematografia*» edita dalla Cinemeccanica, società italiana leader del mercato degli accessori per la proiezione, Universal e Columbia propendettero per un audace rapporto d'aspetto 1,85:1, la Metro Goldwyn Mayer per un più moderato 1,75:1, la Paramount per il conservatore 1,66:1²⁰. Il primo film Academy, di cui la stampa italiana registrò

¹⁶ La pubblicità italiana, sul modello di [s.n.], 1953c: 3, usava il prefisso riduttivo («*pseudo*») proprio per distinguere queste installazioni non sempre ortodosse dalle sale propriamente equipaggiate per la proiezione CinemaScope.

¹⁷ Citato in [s.n.], 1954d: 4.

¹⁸ Cfr. Clarke, 1953: 107-108, 129, 138.

¹⁹ Cfr. Gavin, 1953: 210.

²⁰ Cfr. [s.n.], 1953d: 35.

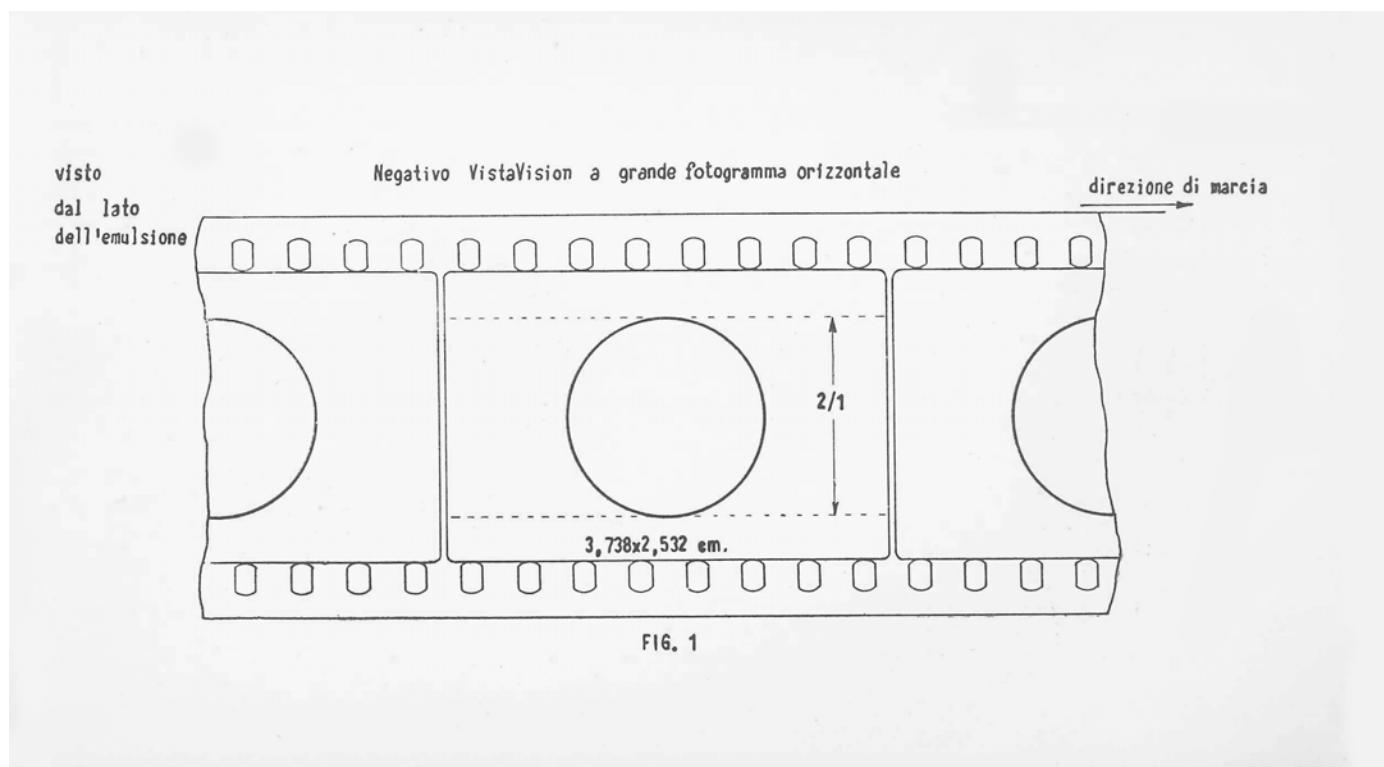


Fig. 2 - Una pagina del programma di sala della dimostrazione del *VistaVision in Italia (Un rapporto della Paramount Films of Italy, Inc. sul VistaVision)*.

la programmazione su schermo largo, fu il mediocre *Hans Christian Andersen (Il favoloso Andersen, 1953)* di Charles Vidor, presentato però in una sala milanese il 20 settembre 1953 con scarso successo di pubblico e di critica²¹.

La proliferazione di schermi dalle dimensioni e proporzioni più svariate fu incoraggiata e promossa anche dalla Paramount, impegnata nel lancio internazionale del citato sistema a grande formato VistaVision, che dei film «piatti» condivideva non la tecnologia ma il formato schermico, di proporzioni variabili tra 1,66:1, 1,85:1 e 2:1²². Se le proporzioni schermiche del film VistaVision coincidevano con quelle di un qualsiasi film piatto, la qualità della proiezione era incommensurabilmente maggiore in ragione delle dimensioni straordinarie dell'area di ripresa, fino a tre volte più estesa dello standard, a causa del peculiare sistema di trascinamento del negativo²³. *White Christmas (Bianco Natale, 1954)*, di Michael Curtiz, primo film girato in VistaVision, arrivò sugli schermi italiani solo nel gennaio 1955, ma la promozione del sistema iniziò sei mesi prima con la proiezione dimostrativa del 25 giugno 1954 al Supercinema di Roma. Agli addetti ai lavori venne consegnato un opuscolo dal grande interesse storiografico, che oltre a celebrare il sistema divulgava l'equipaggiamento necessario per l'adeguamento della sala²⁴ (fig. 2). A differenza della Fox, la Paramount prescrisse agli esercenti interventi proporzionali alle loro disponibilità

²¹ Cfr. [s.n.], 1953e: 12-13.

²² Per l'invenzione del sistema, cfr. [s.n.], 1955: 332-333, 368-370. Per le specifiche tecnologiche, cfr. invece più puntualmente Ryder, Bishop, 1955: 552-553, 573-576.

²³ Il contributo tecnologico specifico del VistaVision alla cinematografia panoramica risiede proprio nel sistema di «trascinamento» della pellicola nella macchina da presa: il dispositivo continua infatti a usare il supporto tradizionale 35 mm, ma aumenta vistosamente la superficie deputata all'immagine facendo scorrere il negativo in senso orizzontale invece che verticale, con passo di otto perforazioni al posto delle quattro ordinarie.

²⁴ Una copia dell'opuscolo *Un rapporto della Paramount Films of Italy, Inc. sul VistaVision* si trova presso la biblioteca Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC) di Roma. Si compone di ventiquattro pagine numerate, articolate nelle seguenti sezioni: definizione del VistaVision; tecnica della ripresa con procedimento VistaVision; stampa delle copie e loro distribuzione; proiezione dei film in VistaVision; riepilogo generale; direttive Paramount; uso del marchio VistaVision.

economiche, assicurando un sensibile miglioramento della qualità dell'immagine proiettata alla luce del grande formato del fotogramma negativo di partenza: le uniche sostituzioni indispensabili per la proiezione VistaVision riguardavano infatti il mascherino del proiettore e l'obbiettivo a corta focale. Certo, la piena valorizzazione del dispositivo dipendeva dalle specifiche di schermo e sistema di riproduzione del suono montati, ma la politica commerciale del sistema andava platealmente nella direzione del piccolo esercizio, per la verità con punte demagogiche di particolare risonanza nella squalificazione dei sistemi rivali²⁵.

III. LA PROIEZIONE 70 MM

La ristrutturazione dell'esercizio italiano venne completata dalla diffusione su vasta scala degli impianti di proiezione a grande formato, per effetto dell'importazione dei film americani realizzati con il sistema Todd-AO. Dal punto di vista tecnologico, si trattava di un dispositivo che utilizzava pellicola 65 mm in fase di ripresa e pellicola 70 mm in fase di proiezione, in modo da migliorare sensibilmente la qualità dello spettacolo panoramico medio²⁶. Se i sistemi anamorfici cercavano di eguagliare le condizioni spettatoriali promosse dal Cinerama pur semplificandone radicalmente l'ingombrante apparato tecnologico, i sistemi a grande formato, fermo restando l'eliminazione delle unità di ripresa e di proiezione straordinarie che gravavano sul Cinerama, cercavano di risolvere i problemi di illuminazione, distorsione, e risoluzione dell'immagine connaturati alla ripresa anamorfica. Concepito dal produttore teatrale Michael Todd (Todd) e realizzato dalla società American Optical (AO), il Todd-AO ebbe il merito di individuare un nuovo mercato tra gli esercenti più facoltosi di ogni Paese che già avevano ammortizzato le spese per la conversione alla proiezione anamorfica ed erano pronti a scommettere sulla lunga durata della febbre panoramica. Le prime produzioni furono progetti indipendenti mediati dallo stesso Todd, poi, dal 1958, con l'entrata della Fox nella Todd-AO Corporation, il sistema venne utilizzato indiscriminatamente dai principali *studios* americani per veicolare produzioni ad altissimo budget, seppur in misura difficilmente superiore a un film per anno.

L'impianto per la proiezione a grande formato era destinato a un circuito di assoluta eccellenza, dato che comportava gravose spese da parte dell'esercente in ordine a tutte le componenti principali della sala. Innanzitutto, per poter proiettare opportunamente pellicola di grande formato, era necessario sostituire i proiettori in uso con una coppia di macchine 70/35 in grado di caricare pellicola 35 mm standard, pellicola CinemaScope e pellicola 70 mm a velocità di scorrimento di 24 o 30 ft/s. La scelta era tra la formula "universale" della Philips

²⁵ In questo senso, si veda la rubrica "Notizie Paramount" del «Bollettino dello Spettacolo», veicolo privilegiato di manipolazione delle aspettative dell'esercente italiano del tempo.

²⁶ Per ricostruzione dell'invenzione e specifiche tecnologiche, cfr. Belton, 1990: 457-465.

In buona approssimazione, se per uno schermo di base inferiore a dieci metri il fattore determinante per la qualità dell'immagine proiettata è la dimensione del fotogramma alloggiato sul negativo, per schermi di estensione maggiore, le dimensioni del fotogramma positivo diventano altrettanto importanti di quelle del negativo.

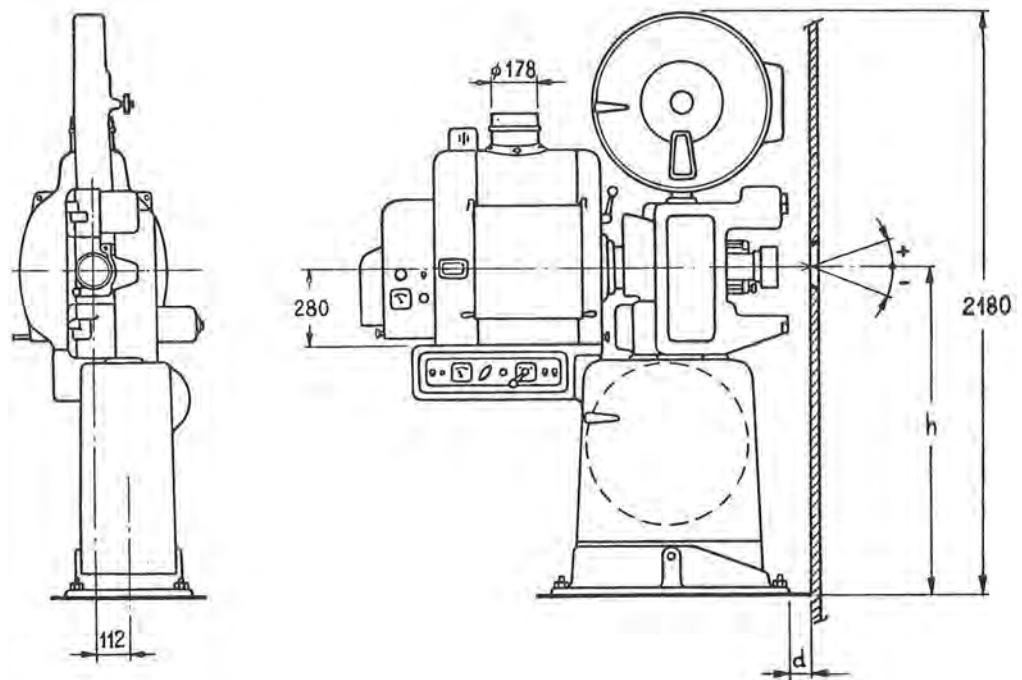


Fig. 3 -
Proiettore Cinemeccanica
Victoria X 70/35 («Rivista
tecnica di Cinematografia,
Elettroacustica, Televisione»,
n. 3, 1953).

e i proiettori "regolabili" di manifattura italiana Victoria x 70/35 (Cinemeccanica), Fedi t 70/35 (Angiolo Fedi), Pion 70/35 (Officine Pio Pion) e Prevost 70/35 (Officine Prevost)²⁷. Al denaro speso per l'acquisto di una coppia di proiettori 70/35, in parte compensato dalla facoltà di poter proiettare qualsivoglia copia in distribuzione, si aggiungeva poi l'esposizione per uno schermo di caratteristiche definite in ordine a dimensioni, proporzioni, rendimento luminoso. La formula originale concepita dall'American Optical, dalla base compresa tra 15 e 20 metri, sposava le caratteristiche riflettenti del modello introdotto dal CinemaScope all'estrema curvatura tipica dello schermo Cinerama. Infine, quanto all'equipaggiamento per la riproduzione stereofonica del suono a 6 canali, in linea teorica occorrevano, oltre al lettore magnetico multitraccia, un preamplificatore a 6 canali, 6 amplificatori di potenza, 6 altoparlanti bifonici di retroschermo e una batteria di altoparlanti per gli effetti di sala²⁸. La spesa per un'installazione completa del sistema era fino a tre volte più ingente di quella occorrente per la proiezione anamorfica, superando, secondo le fonti consultate, i 7 milioni di lire; circa 100.000 euro odierni²⁹ (fig. 3).

Gli ingenti costi di conversione di un impianto alla proiezione 70 mm indussero la RKO a dilazionare sensibilmente l'importazione del primo film fotografato in Todd-AO, *Oklahoma!* (1955) di Fred Zinnemann, rispetto alla prima americana, nonché a distribuire il film, secondo un costume poi generalizzato, in doppia versione. L'edizione originale 70 mm fu infatti presentata esclusivamente al cinema Adriano di Roma dal 14 febbraio 1957, mentre il resto del circuito fu

²⁷ Sugli originali proiettori concepiti dall'industria italiana, cfr. Mannino Patanè, 1957: 9.

²⁸ Cfr. Mannino Patanè, 1960: 5.

²⁹ Per una stima dei costi di installazione del sistema, cfr. Leonard, 1958: 3.

rifornito con l'edizione speciale CinemaScope³⁰. Il rapporto tra gli incassi delle prime visioni e la programmazione dell'Adriano restituisce oggi la misura della presa del sistema sullo spettatore italiano del tempo: il film restò in cartellone per 21 giorni incassando la ragguardevole cifra di 27 milioni di lire, ovvero circa il 30% di quanto la versione CinemaScope incassò in tutti i locali di prima visione delle altre quindici città tradizionalmente monitorate dall'AGIS³¹. Eppure, la diffusione degli impianti in Italia fu lenta e complessa. La seconda produzione, *Around the World in 80 Days* (*Il giro del mondo in 80 giorni*, 1956) di Michael Anderson, circolò nel 1957 solo in una riduzione anamorfica³² e il successivo Todd-AO, *South Pacific* (1958) di Joshua Logan, venne distribuito in 70 mm, nel dicembre 1958, in tre città: Roma³³, Milano³⁴ e Firenze³⁵. Fino alla fine del decennio le installazioni non superarono le poche decine, ma quando il circuito Todd-AO iniziò a essere sfruttato anche dai dispositivi concorrenti Super Panavision, Ultra Panavision e Super Technirama 70, il ritmo di conversione degli impianti crebbe esponenzialmente. Nel corso degli anni Sessanta, aumentato vistosamente il numero di pellicole circolanti, le installazioni raggiunsero capillarmente l'intera penisola, toccando a metà decennio quota 250³⁶.

IV. CONCLUSIONI

L'importazione delle nuove tecniche di proiezione cambiò radicalmente e in modo permanente l'esercizio italiano. A fronte del perdurare della congiuntura favorevole, in vistosa controtendenza rispetto al mercato americano, il circuito di sale economicamente più solido si equipaggiò tempestivamente, orientando la progressiva conversione dell'intera categoria. L'adeguamento dell'impianto alla proiezione panoramica era variamente oneroso a seconda della qualità delle componenti prescelte in ordine a proiettore, schermo e sistema di riproduzione del suono, ma dipendeva soprattutto dalla tipologia del dispositivo installato. I rapporti di forza tra i sistemi concorrenti, delineatisi chiaramente dopo la caotica fase iniziale, determinarono le modalità di ristrutturazione del settore: i tradizionali ordini di consumo del film, articolati dalla prima visione alla "profondità" in funzione della dislocazione della sala nel tessuto urbano, dalla metà degli anni Cinquanta si differenziarono nettamente per equipaggiamento tecnologico. Gli interventi sul piccolo esercizio di periferia, solo moderatamente adeguato alle nuove tecniche, si limitarono generalmente alla sostituzione

³⁰ Cfr. il vistoso e dettagliatissimo spazio promozionale pubblicato sul quotidiano «*Il Tempo*», il 14 febbraio 1957, giorno dell'anteprima romana. L'impianto dell'Adriano era munito del proiettore universale 35/70 della Philips, di uno schermo gigante ricurvo di 16 metri di base, e di una batteria di altoparlanti composta da ben 18 diffusori di sala e 6 diffusori di retroschermo.

³¹ Sono cifre registrate dal «Giornale dello Spettacolo»: sul n. 9 del 1957 si trova l'incasso della versione Todd-AO, precisamente L. 27.366.000, mentre dalle tabelle del n. 25, sempre del 1957, si evince il risultato relativamente deludente della versione CinemaScope, pari a L. 83.315.000.

³² Cfr. pubblicità in «*Corriere della Sera*», 27 ottobre 1957.

³³ Cfr. pubblicità in «*Il Messaggero*», 21 dicembre 1958.

³⁴ Cfr. pubblicità in «*Corriere della Sera*», 23 dicembre 1958.

³⁵ Cfr. pubblicità in «*La Nazione*», 1 gennaio 1959.

³⁶ Cfr. [s.n.], 1965: 11.

dello schermo. La sala di media importanza venne invece opportunamente equipaggiata per la proiezione anamorfica, per chi se lo poteva permettere con il suono stereofonico. La sala di prima visione dei più importanti capoluoghi di provincia vantava anche l'impianto speciale per la proiezione 70 mm. Con l'avvento dei formati panoramici, da un ordine di visione all'altro non furono più in gioco valori relativi come il confort o la qualità della proiezione, quanto la programmazione stessa, determinata ora dall'opportunità di accedere o meno a determinati film a seconda del rapporto tra le tecnologie di "esibizione" installate e le tecnologie di "produzione" disponibili sul mercato. Ne seguì una radicale divaricazione strutturale tra le sale propriamente attrezzate almeno per la proiezione anamorfica e quelle rimaste tecnologicamente più indietro, che trovavano nel costo delle apparecchiature una barriera insormontabile alla conversione, ma anche tra la produzione americana realizzata tempestivamente con le nuove tecniche di ripresa per schermo largo e quella italiana, ancora fotografata in larga maggioranza con i mezzi standard per buona parte del decennio Cinquanta. La conversione delle sale ai formati panoramici legò dunque a filo doppio i distributori americani e la parte più solida dell'esercizio italiano alla luce della convergenza dei rispettivi interessi di medio periodo, ovvero vendere il meglio possibile il film panoramico: i primi per ammortizzare i costi di produzione; i secondi per ammortizzare i costi di rinnovamento degli impianti. E dove non bastava l'impegno degli esercenti, arrivavano le strategie distributive capestro delle *majors*, ancora più efficaci in ragione dell'indubbio valore commerciale della nuova produzione, ancorché numericamente limitata. Non solo le altissime percentuali di noleggio del film panoramico esulavano dalla contrattazione tradizionale tra le parti, ma il film panoramico ottimizzava pratiche diffuse come il noleggio a pacchetti e favoriva di per sé lunghissime teniture di sala fortemente penalizzanti per le pellicole italiane.

Riferimenti bibliografici

- Belton, John.** 1990. *Todd-AO: A History*, «SMPTE Journal», vol. 99, n. 6, June 1990.
- Belton, John.** 1992. *Widescreen Cinema*, Harvard University Press, Cambridge.
- Bernardi, Sandro (a cura di).** 2004. *Storia del cinema italiano. 1954/1959*, vol. IX, Marsilio-Editioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma.
- Bragg, Herbert Edward.** 1988. *The Development of CinemaScope*, «Film History», vol. II, n. 4, November-December.
- Brunetta, Gian Piero.** 2013. *Il ruggito del leone. Hollywood alla conquista dell'impero dei sogni nell'Italia di Mussolini*, Marsilio, Venezia.
- Clarke, Charles Galloway.** 1953. *Practical Filming Techniques for Three-dimension and Widescreen Motion Pictures*, «American Cinematographer», vol. 34, n. 3, March.
- De Giusti, Luciano (a cura di).** 2003. *Storia del cinema italiano 1949/1953*, vol. VIII, Marsilio-Editioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma.
- Di Chio, Federico.** 2021. *Il cinema americano in Italia. Industria, società, immaginari. Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, Vita e Pensiero, Milano.
- Di Nolfo, Ennio.** 1991. *La diplomazia del cinema americano*, in David W. Ellwood, Gian Piero Brunetta (a cura di), *Hollywood in Europa*, La Casa Husher, Firenze.
- Gavin, Arthur.** 1953. *2-D, 3-D, Wide-screen, Or All Three*, «American Cinematographer», vol. 34, n. 5, May.
- Guback, Thomas H.** 1967. *The International Film Industry: Western Europe and America since 1945*, Indiana University Press, Bloomington.
- Leonard, Robert Zigler.** 1958. *Leonard parla del film "South Pacific"*, «Araldo dello Spettacolo», a. XIV, n. 113, 22 dicembre.
- Mannino Patanè, Gaetano.** 1957. *Quarant'anni di progressi e perfezionamenti nel campo della tecnica cinematografica*, «Giornale dello Spettacolo», a. XIII, n. 30, 24 agosto 1957.
- Mannino Patanè, Gaetano.** 1960. *Le installazioni sonore per film a 70mm*, «Giornale dello Spettacolo», a. XVI, n. 3, 23 gennaio.
- Meusy, Jean-Jacques.** 2003. *Un astronomo nel mondo dello show-biz* Henri Chrétien, padre del CinemaScope, «Cinegrafia», n. 16.
- Mosconi, Elena.** 2003. *Tanti punti di proiezione*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1949/1953*, vol. VIII, Marsilio-Editioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma.
- Ryder, Loren L., Bishop, Jack R.** 1955. *VistaVision Moves Forward*, «American Cinematographer», vol. 36, n. 11, November.
- [s.n.].** 1953a. *1926: dal muto al sonoro; 1953: cinematografia a rilievo. Il presidente della 20th Century Fox. Spyros Skouras, presenta alla stampa europea il "CinemaScope"*, «20th Century Fox», vol. 8, nn. 3-4, febbraio.
- [s.n.].** 1953b. *Concessioni europee per il CinemaScope*, «Cinematografia ITA», a. XX, n. 10, ottobre-novembre.
- [s.n.].** 1953c. *I nuovi sistemi di proiezione*, «Bollettino dello Spettacolo», a. IX, n. 184, 30 novembre.
- [s.n.].** 1953d. *Schermi e fotogrammi*, «Rivista tecnica di Cinematografia, Elettroacustica, Televisione», a. III, n. 2, aprile-giugno.

- [s.n.]. 1953e. *Uno schermo di sedici metri per un Andersen ballerino*, «Oggi», a. IX, n. 40, 1 ottobre.
- [s.n.]. 1954a. *I giganti del professore*, «Bollettino dello Spettacolo», a. X, nn. 192-193, 20 febbraio.
- [s.n.]. 1954b. *I problemi del CinemaScope*, «Cinematografia ITA», a. XXI, n. 2, febbraio.
- [s.n.]. 1954c. *Materiale necessario per il suono stereofonico*, «Cinemundus», a. IX, n. 2, 31 gennaio 1954.
- [s.n.]. 1954d. *Divagazioni in 3D*, «Bollettino dello Spettacolo», a. X, nn. 192-193, 20 febbraio.
- [s.n.]. 1955. *The Trend to Wider Motion Picture Negative*, «American Cinematographer», vol. 35, n. 6, June.
- [s.n.]. 1956. *Nel terzo anniversario del CinemaScope un terzo delle sale europee con schermo panoramico*, «Araldo dello Spettacolo», a. XI, n. 98, 17 ottobre.
- [s.n.]. 1965. *Una statistica assai significativa*, «Rivista tecnica di Cinematografia, Elettroacustica, Televisione», a. XV, n. 2, aprile-giugno.
- Sklar, Robert. 2000. *Il cinema americano 1945-1960*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. II, Einaudi, Torino.
- Venturini, Alfonso. 2015. *La politica cinematografica del regime fascista*, Carocci, Roma.
- Villa, Federica. 2002. *Consumo cinematografico e identità italiana*, in Mariagrazia Fanchi, Elena Mosconi (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia*, Marsilio, Venezia.
- Vitella, Federico. 2022. *Tecnologia*, in Fabio Andreazza (a cura di), *Fare storia del cinema. Metodi, oggetti, temi*, Carocci, Roma.
- Waller, Fred. 1993. *The Archeology of Cinerama*, «Film History», vol. V, n. 3, September.

SICUREZZA O SOPRAVVIVENZA: UNA SCELTA DIFFICILE DURANTE LE CRISI. CAUSE E CONSEGUENZE DELL'INCENDIO DEL CINEMA STATUTO (1983)

Barbara Corsi (University of Warwick)

CARE VS SURVIVAL: A DIFFICULT CHOICE DURING THE CRISIS. CAUSES AND IMPLICATIONS OF THE STATUTO CINEMA FIRE (1983)

Taking care of a film audience means, above all, keeping it safe and protecting its health. This duty has not always been accomplished. In the history of the Italian cinema exhibition, sometimes spectator safety conflicted with the financial survival of movie theatres.

From the late 1970s, Italy's exhibition sector suffered from a severe economic crisis due to diminishing cinema attendance. While the exhibitors union AGIS tried to ease official security regulations, many theatres gave up caring for their audience in order to survive. The tension culminated most visibly in a tragic fire disaster in Turin. On 13 February 1983 the Statuto Cinema burned down, resulting in 64 deaths. This case exemplifies the challenging trade-off between adapting modern security standards and maintaining the economic viability of movie theatres.

The article analyses the Statuto disaster itself and contextualises the incident within the broader contemporary trade discussion about safety concerns. Light is shed on the negotiations between the safety authorities and the exhibitors union prior to 1983, and the difficult choice between investing or surviving that concerned many exhibitors. Drawing on archival material from the AGIS archive, the article traces how cinema managers experienced this historical period of change and assessed risk for film audiences in the late 1970s and early 1980s.

KEYWORDS

AGIS; Safety; Risk; Economic survival; Statuto Cinema

DOI

10.54103/2532-2486/25190

DATA DI INVIO 15 agosto 2024

DATA DI ACCETTAZIONE 15 dicembre 2024

I. INTRODUZIONE

Il significato principale del termine "sicurezza" è la condizione che permette di essere al riparo dai pericoli che possono minacciare i propri averi, la salute o la vita. Che si tratti di una corda su una via di arrampicata o della cintura del sedile dell'automobile, l'obiettivo ultimo di ogni regolamento è sempre quello di allontanare il più possibile il rischio di morte nelle varie situazioni, e si accompagna sempre, necessariamente, al senso di cura per il benessere dell'utente di attrezzature, infrastrutture o luoghi pubblici. Ma il rischio non può essere

completamente eliminato e in particolari momenti storici è accaduto che la sottovalutazione del rischio si sia combinata pericolosamente con risorse economiche limitate, portando alla decisione di rinunciare alla prevenzione¹.

Uno di questi momenti è il periodo che precede l'incendio del cinema Statuto di Torino (1983), che, con i suoi 64 morti, è la più grande tragedia avvenuta in Italia in una sala cinematografica, e il punto focale in cui fatalmente convergono la crisi economica dell'esercizio e la mancanza di cultura della sicurezza. Quest'ultima costituisce un problema generale e perdurante, che tocca diversi ambiti di vita e coinvolge un ampio spettro di competenze tecniche (sicurezza sul lavoro, delle infrastrutture ingegneristiche, dei trasporti, stradale, del territorio, della gestione della folla durante gli eventi ecc.). In questo caso verrà esaminato il tema specifico della prevenzione degli incendi nei luoghi di spettacolo in un periodo topico di crisi per l'esercizio cinematografico italiano (1975-1985), prestando particolare attenzione ai comportamenti degli esercenti, determinati dalla loro psicologia e cultura imprenditoriale, e al modo in cui il tragico evento di Torino li modifica.

Per farlo, si cercherà di portare in luce il punto di vista degli esercenti stessi, attingendo alle fonti interne e inedite dell'Associazione Generale Italiana dello Spettacolo (AGIS), conservate nell'archivio dell'AGIS (AGISA), che è stato possibile consultare grazie alla ricerca svolta per il PRIN *CinEx. Spazi, pratiche e politiche dell'esercizio cinematografico in Italia*². Le fonti saranno messe in relazione con il quadro legislativo contemporaneo, i regolamenti di pubblica sicurezza, le fonti a stampa dell'organo portavoce degli esercenti, il «Giornale dello Spettacolo», e dei quotidiani che seguirono la vicenda del cinema Statuto. L'obiettivo è quello di dare voce ai gestori di sale che vissero il drammatico crollo delle frequenze negli anni Settanta e Ottanta, quando il cinema cedette il posto alla televisione come luogo deputato alla visione del film.

Non si è mai prestata attenzione finora alla categoria degli esercenti e alle sue strategie imprenditoriali, mentre gli studi del settore si concentrano piuttosto sull'evoluzione della sala e sulle audience³. Con questo studio si intende, dunque, introdurre una prospettiva inedita che guarda all'esercizio come categoria economica: una categoria che vive sul gradimento del pubblico per un prodotto creativo ed è quindi soggetta a oscillazioni di flussi e a conseguenti crolli economici e psicologici. Il più importante di questi, in tempi recenti, è segnato dalla tragedia del cinema Statuto, che, come uno spartiacque fra un prima e un dopo, avvia finalmente la necessaria riflessione sul modo di concepire il rapporto con lo spettatore.

Caduta l'illusione – o la disperata speranza – di poter trattenere il pubblico offrendo un servizio ormai vetusto, a metà degli anni Ottanta si fa finalmente largo l'urgenza di un nuovo patto basato sulla fidelizzazione e su standard tecnologici più avanzati.

¹ Jones-Lee, 1989: 1-27.

² *CinEx. Spazi, pratiche e politiche dell'esercizio cinematografico in Italia*, P.I. prof.

Mariagrazia Fanchi. Poiché AGISA è privato e non inventariato, e documenti di vario genere sono raggruppati per anno, si è diviso per comodità il materiale utilizzato in due tipologie: corrispondenza e verbali.

³ Fanchi, 2014; Treveri Gennari, O'Rawe, Hipkins, Dibeltulo, Culhane, 2020.

II. LA CULTURA DELLA SICUREZZA

Ancora oggi l'impianto-base delle norme di sicurezza in Italia è la circolare 16 del ministero dell'Interno del 15 febbraio 1951, periodicamente aggiornata e integrata fino all'attuale *Testo per i Locali di pubblico spettacolo*, in vigore dal 1996⁴. La circolare del 1951, molto avanzata per l'epoca, prevedeva già in ogni dettaglio la struttura e le funzioni dei dispositivi tecnici e di arredamento previsti in una sala di pubblico spettacolo, e regole precise sulle uscite di sicurezza e sulle procedure da seguire nell'eventualità di un intervento urgente dei vigili del fuoco:

I serramenti e le porte di uscita debbono avere un sistema di chiusura a barre di comando o altro sistema equivalente, da approvarsi dalla commissione provinciale di vigilanza. Questi devono comunque consentire che la pressione esercitata dal pubblico sulla sbarra o su uno qualsiasi dei battenti, comandi in modo sicuro l'apertura completa del serramento [...] È vietata la immobilizzazione delle porte anche mediante una semplice legatura con cordicella.⁵

Il testo fa un esempio estremo – la cordicella – perché sia chiaro che neanche il minimo ostacolo all'apertura della porta di sicurezza può essere tollerato, un messaggio evidentemente motivato da un malcostume diffuso in molti esercizi e destinato a durare a lungo. A Torino nel 1960, a seguito di controlli, i gestori di alcune sale vengono denunciati per diverse irregolarità, fra cui «porte che dovrebbero aprirsi a spinta e invece erano chiuse con chiavistelli e spranghe»⁶. Nel 1974 l'allarme viene direttamente dal ministero dell'Interno, che invita le questure e gli organi di polizia ad accertarsi che le porte degli esercizi siano libere da impedimenti⁷. La presenza di uscite di sicurezza adatte a sgomberare prontamente la sala in caso di incendio è considerata una delle condizioni necessarie a concedere la licenza per l'apertura dei cinema addirittura dal regio decreto 773 del 18 giugno 1931, che per la verifica della sicurezza e della solidità dell'edificio fa riferimento a una generica commissione tecnica⁸. La sua composizione e le funzioni vengono precise nel 1940 con l'istituzione della Commissione Provinciale di Vigilanza (CPV), nominata dai prefetti in ogni provincia e composta da: il questore, il medico provinciale, un ingegnere del genio civile, il comandante provinciale dei vigili del fuoco, un esperto in elettrotecnica, un rappresentante degli esercenti di locali di pubblico spettacolo, un rappresentante dell'organizzazione sindacale dei lavoratori dello spettacolo e il

⁴ Il *Testo per i Locali di pubblico spettacolo* in Decreto Ministeriale 19 agosto 1996, *Approvazione della regola tecnica di prevenzione incendi per la progettazione, costruzione ed esercizio dei locali di intrattenimento e di pubblico spettacolo*, «Gazzetta Ufficiale» n. 14, 12 settembre 1996.

⁵ Circolare del ministero dell'Interno 16 del 15 febbraio 1951, www.indicenormativa.it/sites/default/files/1951_CIRC16-51%5B1%5D.pdf, art. 56, “Disposizioni sulla chiusura delle porte”; art. 58, “Ostacoli all'apertura delle porte e loro visibilità”. La regola è ribadita dall'art. 145 del regolamento del Testo Unico delle Leggi di Pubblica Sicurezza (TULPS) del 1931. Regio decreto 773 del 18 giugno 1931, in «Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia», n. 146, 26 giugno 1931.

⁶ Questura di Torino, comunicazione alle sedi provinciali di polizia, 18, 19 maggio 1960, in Archivio Storico di Torino (ASTO), b. 101, Teatri, Cinema e Locali pubblici.

⁷ Ministero dell'Interno, comunicato, 24 luglio 1974, in ASTO, b. 101, Teatri, Cinema e Locali pubblici. Nel 1973 un dipendente del cinema Moderno di Lucca si allontana durante la proiezione per andare al bar, chiudendo i cancelli alle porte d'ingresso e lasciando aperta solo metà di una porta di sicurezza. AGIS, corrispondenza, 28 novembre 1973, in AGISA, corrispondenza.

⁸ TULPS, 1931, art. 80.

podestà, poi sostituito dal sindaco del comune dove si trova il locale⁹. Spetta alla CPV il compito di accertare che siano rispettate le leggi e le norme di sicurezza durante la costruzione del locale e ogni volta che siano operate modifiche alla struttura o intervenga un cambio di gestione. Solo dopo il via libera tecnico della CPV, il sindaco può concedere l'autorizzazione all'apertura o alla riapertura. La funzione della CPV è dunque fondamentale per supervisionare cambiamenti cruciali nella vita dei locali e durante le verifiche periodiche, ma non sono esclusi controlli a sorpresa da parte dei singoli membri¹⁰. La normativa di riferimento per la commissione è quella del 1951, che viene modificata ogni qualvolta intervengano innovazioni tecniche, spesso su suggerimento del comitato tecnico dell'AGIS. Nel 1963, ad esempio, vengono accolte le tesi dell'AGIS, secondo le quali l'anti-cabina di proiezione si rende superflua dopo l'adozione generalizzata della pellicola ininfiammabile e delle lampade allo xeno, che riducono drasticamente il rischio di incendio¹¹.

In virtù delle maggiori condizioni di sicurezza in cabina, l'AGIS vorrebbe anche l'abolizione dell'obbligo di presenza di due operatori, che invece la proposta di legge Busetto, Borsari e Abenante (1967) intende mantenere¹². I parlamentari del PCI, oltre al secondo proiezionista, vorrebbero introdurre per legge nei cinema la figura del custode delle uscite di sicurezza (uno per porta) e un sorvegliante che abbia il compito di accompagnare il pubblico e vigilare sul rispetto della morale¹³. Ai sindacati, che polemizzano sui circa tremila licenziamenti che l'abolizione del doppio proiezionista potrebbe provocare, risponde il presidente dell'Associazione Nazionale degli Esercenti Cinematografici (ANEC) Bruno Ventavoli, sollecitando una visione comune dell'economia della sala, poiché i problemi congiunturali investono non solo i margini di resistenza ma la sua stessa sopravvivenza¹⁴. Siamo solo all'inizio degli anni Settanta.

III. LA CULTURA DELLA SICUREZZA

I vertici dell'ANEC e dell'AGIS sono, dunque, già pienamente consapevoli della tendenza alla contrazione del mercato e della situazione delicata degli esercizi minori, che vivono su un margine di profitto così ristretto da non poter sostenere nessuna spesa aggiuntiva oltre all'ordinario. «Va notata la progressiva tendenza alla concentrazione degli spettatori nei locali di prima visione a scapito dei cinema di periferia, che vedono ormai compromessa la loro stessa

⁹ TULPS, 1940, art. 80. Regio decreto 635 del 6 maggio 1940, in «Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia», n. 149, 26 giugno 1940.

¹⁰ A sottolineare questo aspetto, l'esercente deve sempre tenere almeno un posto libero per i rappresentanti delle istituzioni in ogni spettacolo. Art. 195, circolare 16 del 15 febbraio 1951.

¹¹ Circolare del ministero dell'Interno 12 del 24 gennaio 1963, www.fse-italia.eu/PDF/A_65/65_12.pdf. Fino ad allora la cabina era il punto debole per il rischio di fuoco perché vi si concentravano strumenti che surriscaldandosi potevano incendiarsi. La pellicola ininfiammabile (safety) era stata resa obbligatoria dal Decreto del Presidente della Repubblica 322 del 20 marzo 1956, in «Gazzetta ufficiale della Repubblica Italiana», n. 109, 5 maggio 1956. La circolare 12 del 24 gennaio 1963 rende obbligatorio anche il materiale resistente al fuoco per l'arredamento delle sale.

¹² Atti Parlamentari, Atto C.4670, 14 dicembre 1967.

¹³ L'obbligo dei due proiezionisti era previsto nell'art. 182 della circolare 16 del 15 febbraio 1951, che sarà abolito dalla circolare del ministero dell'Interno 72 del 29 luglio 1971, www.fse-italia.eu/PDF/A_65/65_15.pdf.

¹⁴ AGIS, corrispondenza, 28 novembre 1973, in AGISA, corrispondenza.

sopravvivenza», dichiara Alberto Morra dell'AGIS Piemonte al convegno dei Giovani Esercenti del 1978. «Le sale di seconda e ulteriore visione, pur doven-
do affrontare costi simili a quelli della prima, si devono accontentare di incassi
assai scarsi, che non possono essere compensati»¹⁵.

Da quando le major americane hanno lanciato il sistema di distribuzione esten-
sivo (saturation selling) con *The Godfather (Il padrino)*, 1972 di Francis Ford
Coppola, le sale di prima visione hanno un accesso privilegiato, con teniture
lunghe, ai prodotti più spettacolari, accentrandone gli incassi. Dal 1960 al 1977 la
percentuale di incassi delle sale di prima visione sul box office totale cresce dal
14,9 al 54,5%, mentre la percentuale di spettatori delle prime visioni rispetto
agli spettatori totali delle sale industriali aumenta dal 4,4 al 33,3%¹⁶. A causa
della concentrazione degli incassi e della diffusione incontrollata delle televi-
sioni private dopo la sentenza della Corte costituzionale n. 202 del 1976¹⁷, dal
1977 inizia il vertiginoso crollo del pubblico cinematografico – dai 373,8 milioni
del 1977 ai 162 del 1983 – e la chiusura delle sale cinematografiche: dal 1977
al 1983 si perdono complessivamente 4.226 schermi (da 10.587 a 6.361), di cui
1.972 sale industriali (da 6.274 a 4.302)¹⁸.

Sulla base delle allarmanti statistiche della Società Italiana degli Autori ed Edi-
tori (SIAE), nel 1978 la presidenza AGIS invita le sedi regionali a raccogliere
dati sulle chiusure nei vari territori, dai quali risulta che fra il 1970 e il 1979 è
scomparso il 55,3% delle sale in Friuli, il 34,1% in Trentino, il 30,2% in Veneto,
il 25% in Piemonte, Liguria e Sardegna¹⁹. A Torino, la città dove si verificherà il
rogo dello Statuto, fra il 1978 e il 1979 22 locali hanno sospeso l'attività, 17 dei
quali definitivamente (-13,88%), e i cinema non di prima visione registrano una
diminuzione di presenze dal 10 al 30%²⁰.

Per compensare il calo del fatturato dovuto alla contrazione delle presenze,
si registra ovunque in questi anni un sensibile aumento in valori assoluti del
prezzo del biglietto. Dal 1977 al 1983 il costo d'ingresso al cinema aumenta del
23%, 7 punti in più del tasso d'inflazione, passando da 917 a 3.118 lire, ma il
prezzo medio è un dato ingannevole, perché gli aumenti sono concentrati nelle
sale di prima visione e variano da città a città²¹. Alle polemiche su questo tema,
i vertici dell'ANEC rispondono che dal 1960 al 1978 il costo della vita è aumen-
tato di 4 volte, le retribuzioni dei lavoratori di 10 e il prezzo medio del bigliet-
to di 6, ma gli incassi lordi del cinema non sono aumentati allo stesso ritmo:

¹⁵ Alberto Morra, Atti del convegno “Il cinema degli anni '80 e il ruolo dell'esercizio”, Roma,
19 aprile 1978, in AGISA, corrispondenza.

¹⁶ Contaldo, Fanelli, 1979: 57.

¹⁷ In «Gazzetta ufficiale della Repubblica Italiana», n. 205, 4 agosto 1976.

¹⁸ Gyory, Glas, 1992: 156. I numeri riportati nelle tabelle di Gyory e Glas sono di fonte SIAE.
La frequenza media negli stessi anni crolla da 6,7 a 2,9. Secondo la definizione della SIAE, le
sale industriali sono quelle in possesso di una macchina da proiezione formato standard.

¹⁹ Nel 1977 scompaiono 287 sale, nel 1978: 546, e il fenomeno colpisce sia la gestione
industriale che quella parrocchiale. AGIS, comunicazione n. 144, 1 settembre 1978, in AGISA,
corrispondenza.

²⁰ Elaborazione dati da SIAE, 1979. In tutto il Piemonte le presenze fra il 1977-78 sono
diminuite del 17%, più della media nazionale, che è 14,8. Alla fine degli anni Settanta diversi
locali in difficoltà di ogni ordine di visione, si convertono al cinema pornografico, imponendo
prezzi più alti della media, con un recupero temporaneo degli incassi, che in molti casi prelude
alla chiusura.

²¹ Gyory, Glas, 1992: 160.



Fig. 1 - Il cinema Statuto devastato dall'incendio.

Fonte: sicurezzaelavoro.org

«è evidente il peso sui nostri conti economici del fortissimo incremento delle spese fisse (riscaldamento, manutenzione, luce, imposte...) nel loro complesso ben superiori all'incremento degli incassi»²².

La manutenzione è considerata qui fra le spese fisse, ma in realtà è l'unica che si può comprimere, perché occultabile. Così, per tutti gli esercizi al limite della sopravvivenza, ignorare o rimandare il più possibile l'adeguamento a più alti standard di *comfort* e sicurezza diventa un'abitudine, considerando che, oltre all'investimento, bisogna mettere in conto anche le spese dei controlli della CPV, che sono a carico dell'esercente²³.

La cultura della sicurezza è in ogni caso ancora molto deficitaria in ogni settore, come dimostrano i casi del palazzo della mostra dell'antiquariato a Todi (1982), dove 35 persone restano intrappolate nell'incendio per l'assenza di porte di sicurezza, e la caduta di una cabina dell'impianto di risalita di Champoluc in Valle d'Aosta, che provoca 11 morti la mattina del 13 febbraio 1983.

²² Andrea Gazzera, relazione della sezione regionale del Piemonte, 1 febbraio 1980, in AGISA, corrispondenza.

²³ Per avere un parametro, nel 1962 le visite della CPV della provincia di Torino variano dalle 10.000 alle 15.000 lire in base al numero dei posti della sala, maggiorate di 5.000 lire se il locale è in provincia. È prevista una riduzione del 50% per gli esercizi non commerciali (parrocchiali e ENAL) che abbiano una capienza inferiore a 200 posti. Prefetto della Provincia di Torino, comunicazione, 19 ottobre 1962, in ASTO, b. 101, Teatri, Cinema e Locali pubblici. Solo per pagare la commissione, dunque, un esercente di un cinema di provincia che abbia fino a 600 posti deve devolvere una cifra equivalente all'ingresso di 235 spettatori, considerando che il suo incasso netto è pari, più o meno, al 35% del prezzo intero del biglietto, e che il prezzo medio italiano nel 1962 è di 182 lire.

IV. LA CULTURA DELLA SICUREZZA

Nel pomeriggio dello stesso 13 febbraio al cinema Statuto di Torino, dove si proietta il film *La chèvre* (*La capra*, 1981) di Francis Veber, un cortocircuito all'impianto elettrico provoca l'incendio di una tenda che, propagandosi alle poltrone vicine, sprigiona un denso fumo nero. Il calore generato dall'incendio è tale che il materiale di rivestimento delle pareti e del soffitto si fonde, sviluppando gas benefici. Nei pochi minuti che hanno a disposizione prima di essere soffocati, al buio, perché la proiezione non viene interrotta, gli spettatori si lanciano verso le uscite di sicurezza. Ce ne sono 10 in platea, 3 in galleria, ma solo una in platea è aperta, mentre le altre sono bloccate con serratura e chiavistelli interni. Poiché il passaggio verso l'atrio del cinema è stato subito sbarrato dal fuoco, la porta della platea rappresenta l'unica via di fuga per gli spettatori che si trovano nelle vicinanze. I 64 morti, per la maggior parte giovani, saranno trovati ammassati alle uscite di sicurezza della galleria, sulla scala per i bagni e nella toilette. Il loro recupero da parte dei vigili del fuoco sarà ostacolato, oltre che dal denso fumo nero che impedisce la visibilità, dall'assenza di una planimetria del cinema che, secondo il regolamento, avrebbe dovuto invece essere appesa nell'atrio. Il sangue delle vittime risulterà contaminato per il 54% da ossido di carbonio, sviluppato in gran parte dalla combustione della spugna sintetica di imbottitura delle poltrone, materiale scelto perché molto meno caro della gomma-piuma²⁴.

Lo Statuto è un cinema di seconda visione di 1.070 posti, collocato ai bordi del centro di Torino, in via Cibrario: il biglietto costa 3.500 lire, poco meno di quello delle sale di prima visione della città. Il locale è stato rinnovato nel febbraio 1981 in occasione del cambio di gestione da Lorenzo Ventavoli a Raimondo Capella e ha avuto il regolare nulla osta dalla CPV.

Il caso dello Statuto è allo stesso tempo emblematico e paradossale della gestione della sicurezza nei locali pubblici, poiché è un cinema di città tutt'altro che fatiscente, rinnovato da soli due anni con materiali regolarmente in commercio e autorizzato all'apertura. L'impianto elettrico versa, tuttavia, in uno stato «pietoso», come scriveranno i periti, e non è stato sanzionato per l'inadempienza dei tecnici della CPV, che, come capita spesso, hanno sospeso il giudizio per non imporre lavori gravosi all'esercente²⁵.

Di fronte al pericolo che la tragedia dello Statuto provochi un ulteriore allontanamento del pubblico dal cinema, l'AGIS serra le fila, appellandosi al «Fattore I dell'imponderabilità», per ribadire che la tragedia sarebbe potuta avvenire ovunque e che la sala cinematografica non presenta nessuna specifica pericolosità²⁶. La formula viene accolta dalla giunta esecutiva dell'ANEC, che si riunisce il 23 febbraio per cementare il fronte dell'esercizio contro ogni tentativo di

²⁴ Le informazioni sono state ricavate dagli articoli pubblicati dai quotidiani «La Stampa», «Corriere della Sera», «la Repubblica» nei giorni 14 febbraio 1983 e seguenti, fra i quali quelli di Rigaldo, 1983; Vergani, 1983; Nava, 1983.

²⁵ [s.n.], 1983b: 13. Al processo per la strage due membri della CPV saranno condannati. Queste le pene comminate: al gestore Capella 8 anni, al proiezionista Iozzia 4, al geometra direttore della ristrutturazione 7, ai due membri della CPV 5 e 6 anni, al tappezziere 4. Le perizie depositate in tribunale parlano di fili elettrici annodati alla meglio e fatti correre nei tubi usati in precedenza come condutture per l'acqua. Giacchino, 1987: 16.

²⁶ [s.n.], 1983a: 1.



Fig. 2 – Scala della galleria del cinema Statuto (dove fu trovata la maggior parte dei morti).

Fonte: anvvftorino.com

criminalizzare la sala: durante tale incontro vengono esaminate anche questioni tecniche di sicurezza, intorno alle quali c'è grande confusione fra gli stessi dirigenti²⁷.

Eppure, in alcune riunioni precedenti era emersa la consapevolezza dei problemi che affliggevano da tempo la categoria, come la scarsa professionalità o l'inerzia di una parte dell'esercizio, «rassegnata a vivere alla giornata, senza prospettive e subendo gli eventi»²⁸. Nell'assemblea dell'8 febbraio 1983, cinque giorni prima dell'incendio, il presidente dell'AGIS Franco Bruno invitava i colleghi a «rinnovare attrezzature e apparecchiature per il miglioramento dello standard tecnico-ambientale» e nella stessa riunione, con inquietante tempismo, Fabio De Luca rilevava «l'insolita frequenza di sinistri per incendio» che aveva provocato notevoli squilibri nel rapporto tra premi e rifusione del danno

²⁷ ANEC, verbale di assemblea, 23 febbraio 1983, in AGISA, verbali.

²⁸ Franco Bruno in AGIS, verbale di assemblea, 15 ottobre 1982, in AGISA, verbali.

a livello assicurativo²⁹. L'indagine a campione svolta in Piemonte per individuare le cause di questi squilibri indicava i punti deboli nelle fasce minori dell'esercizio e nelle sale di maggiore capienza³⁰. Lo Statuto, con 1.074 posti, è una di queste. La correlazione fra sinistri e tipologie di locali è estremamente significativa, perché indica i possibili punti di rottura nella sostenibilità economica di una sala. Il piccolo esercizio, specie se di bassa categoria, soffre dell'abbandono di un pubblico attirato da altre forme di concorrenza dell'occupazione del tempo libero e sempre più esigente in termini di novità e *comfort* della sala³¹. Sulle sale di grandi dimensioni pesano, invece, spese di gestione altissime che non sono compensate dagli incassi.

All'inizio del 1983, dunque, la dirigenza ANEC conosce la situazione del parco sale ed è consapevole della necessità di cambiamenti, ma allo stesso tempo è paralizzata da una congiuntura negativa alla quale non sa trovare risposte. Nel 1980 è stata varata la legge n. 378 che stanzia contributi in conto capitale e finanziamenti agevolati a favore di esercenti e proprietari di sale «per l'adeguamento delle strutture e per il rinnovo delle apparecchiature, con particolare riguardo all'introduzione di impianti automatizzati o di nuove tecnologie»³². La legge non presta particolare attenzione ai dispositivi di sicurezza, delegati ad altri regolamenti, anche se è proprio in quel settore che gli interventi si rivelano più urgenti.

È solo dopo il caso dello Statuto che si accelera la revisione di regole ormai obsolete e l'introduzione di una procedura di omologazione per la resistenza al fuoco dei materiali di rivestimento, che prima non era obbligatoria³³. Nel 1984 viene varato ufficialmente l'aggiornamento delle norme CEI (Comitato Elettrotecnico Italiano) del 1957 e il conseguente obbligo di adeguamento per i nuovi locali, mentre per quelli di costruzione precedente si valuta caso per caso quando si presenta una necessità. La stessa cosa avviene con il certificato di prevenzione incendi, istituito nel 1982³⁴, che introduce l'obbligo delle ispezioni dei vigili del fuoco nei locali pubblici e privati con più di 100 posti una volta ogni sei anni, mentre la norma precedente, del 1965, non includeva cinema e teatri nei controlli periodici³⁵.

²⁹ Franco Bruno e Fabio De Luca in AGIS, verbale di assemblea, 8 febbraio 1983, in AGISA, verbali.

³⁰ Ivi. Nel settore spettacolo non c'è obbligo di assicurazione. Il proprietario dello Statuto è assicurato, ma i massimali previsti sono irrisoni rispetto all'entità del danno.

³¹ Istituto Doxa, 1983.

³² Legge 378 del 23 luglio 1980, art. 1, in «Gazzetta ufficiale della Repubblica Italiana», n. 209, 31 luglio 1980.

³³ Decreto del Ministero dell'Interno 26 giugno 1984. Regolamenta la classificazione della reazione al fuoco e omologazione dei materiali ai fini della prevenzione incendi. All'epoca non esistevano norme comuni a livello CEE, ma 5 classi di attitudine alla combustione che andavano poi messe in relazione coi dispositivi di sicurezza adottati dai singoli locali. Oggi siamo arrivati alla certificazione REI (Resistenza-Ermeticità-Isolamento) 120 per indicare che il materiale (di una porta o di un tessuto) può resistere 120 minuti al fuoco. I parametri presi in considerazione sono: velocità di propagazione delle fiamme, fumosità, gocciolamento, rilascio di sostanze tossiche.

³⁴ La Norma CEI 64-8, 1984 è la prima edizione di una normativa più volte modificata sugli impianti elettrici di bassa tensione. Il Decreto Ministeriale 16 febbraio 1982 di prevenzione incendi modifica il precedente D.M. del 27 settembre 1965 sulle attività soggette alle visite di prevenzione incendi.

³⁵ I titolari di locali con più di 100 posti sono obbligati a chiedere il certificato di prevenzione incendi. Per la richiesta occorre presentare una documentazione complessa.

Le tragedie di Todi e dello Statuto spingono dunque gli organi istituzionali a varare norme di sicurezza dettagliate e cogenti, ma la situazione generale degli esercizi rivela l'impossibilità di imporre tempi stretti per l'adeguamento. I controlli a tappeto effettuati da vigili del fuoco e vigili urbani nei mesi seguenti al 13 febbraio 1983 evidenziano impianti elettrici deficitari e irregolarità di ogni tipo³⁶. In particolare a Torino le prescrizioni sono molto dure, al punto da richiedere l'asportazione totale di ogni rivestimento che non sia di materiale assolutamente ininfiammabile. Il problema è che «a Torino e probabilmente anche nel resto d'Italia non c'è alcun locale perfettamente in regola, perché non esiste un regolamento organico»³⁷, come dichiara Luigi Gazzera, gestore di alcuni locali del capoluogo piemontese, rivelando ciò che è perfettamente noto sia alla categoria che alle autorità.

Dopo alcune settimane dal disastro, necessarie ad assorbire lo shock ed elaborare una difesa della categoria, il 16 marzo 1983 il presidente dell'AGIS Franco Bruno invita il ministro dello Spettacolo Nicola Signorello a intervenire per contenere l'inasprimento eccessivo dei controlli, complicato dal sovrapporsi di competenze fra varie autorità, che mette a rischio l'attività degli esercizi³⁸. «Converrai – scrive Bruno – che senza la disponibilità dei contenitori, una politica di sostegno e di valorizzazione dei contenuti può essere vanificata o condizionata», intendendo che è nell'interesse dello Stato, per la sua politica cinematografica e culturale, tenere in vita le sale, concedendo una deroga su questioni tecniche di non facile e immediata soluzione³⁹.

L'invito viene raccolto con la legge 818 del 1984, che concede il nulla osta provvisorio alle attività soggette ai controlli di prevenzione incendi⁴⁰. Grazie a questa legge, i comandi provinciali dei vigili del fuoco possono accordare il proseguimento dell'attività agli esercizi che abbiano adempiuto alle misure più urgenti di sicurezza, in attesa di affrontare un percorso di revisione globale della struttura. La legge consentirà di traghettare i locali cinematografici fino al completo adeguamento alle normative nel frattempo emanate, percorso che potrà dirsi concluso solo nel 2005⁴¹. Gli esercizi più deboli saranno costretti a chiudere per mancanza di risorse o di prospettive, ma la natura della composita rete di sale italiane fondate su piccole imprese, ampiamente diffuse sul territorio nazionale, sopravviverà a questo passaggio decisivo⁴².

³⁶ Nella provincia di Firenze su 200 locali pubblici solo 7 hanno denunciato la messa a terra. Nelle province di Siena, Livorno e Pisa, complessivamente 3. Al cinema-teatro Vittoria di Casale Monferrato sono state trovate uscite di sicurezza con serrature a chiavistelli. A Trieste la CPV ha ordinato di sostituire le poltrone dando 6 mesi di tempo, in quanto imbottite di materiale plastico espanso non identificato, per una spesa di circa 100 milioni. AGIS, comunicazioni da sedi regionali, 14-25 febbraio 1983, in AGISA, corrispondenza.

³⁷ Conti, 1983.

³⁸ Franco Bruno, lettera a Nicola Signorello, 16 marzo 1983, in AGISA, corrispondenza.

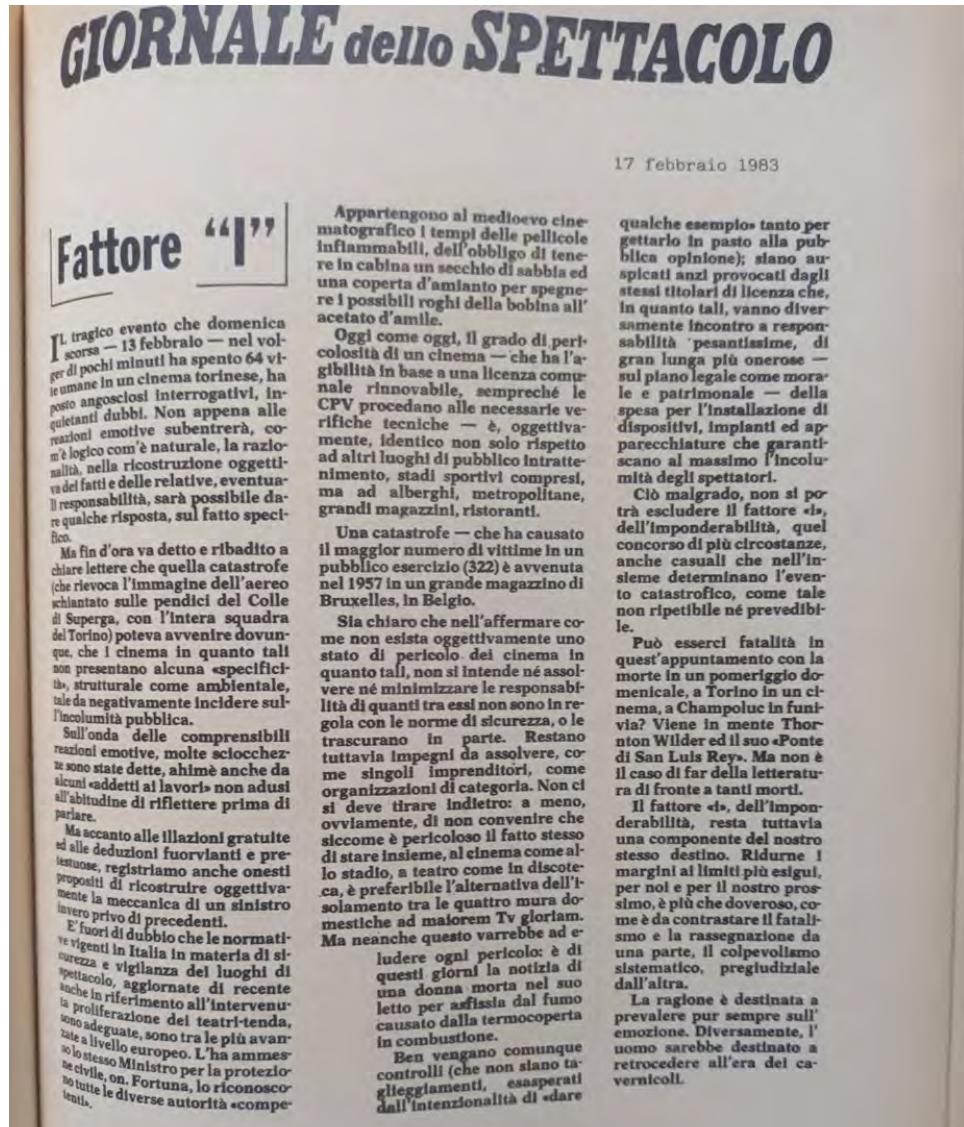
³⁹ Ivi.

⁴⁰ Legge n. 818 del 7 dicembre 1984, in «Gazzetta ufficiale della Repubblica Italiana», n. 338, 10 dicembre 1984.

⁴¹ Nel 2005 viene sancito il superamento della legge 818. Nel frattempo il certificato di prevenzione incendi diventa la norma.

⁴² Fanchi, Amadori, 2021.

Fig. 3 – Il fattore I, articolo pubblicato dal «Giornale dello Spettacolo» (foto intera e dettaglio).



V. LA PSICOLOGIA DELLA PORTA CHIUSA

Quello dello Statuto è l'ultimo caso conosciuto di incendio in un locale pubblico ad aver provocato un così alto numero di vittime. Dal 1983 al 2012 molti altri eventi si sono verificati senza nessuna conseguenza per le persone, tranne in due casi, il Beni Suef Theater in Egitto (2005, 46 morti) e l'Academy Theater a Chicago (2012, 2 morti)⁴³. L'incendio di Torino non avrebbe comunque avuto un esito così disastroso, se le porte fossero state libere e apribili a spinta.

«Porte di sicurezza sempre aperte? Che si aprono a fare quando in sala non ci sono più di venti spettatori?», confessava qualche giorno dopo la tragedia il direttore di una sala cinematografica romana che chiedeva l'anonimato. «Il problema è che dovrebbero essere sorvegliate perché, se servono a uscire, possono anche servire a entrare. Basta uno che apra la porta dall'interno. E a noi il personale da mettere di guardia alle uscite chi ce lo dà?»⁴⁴.

Lungi dall'essere dettata da una necessità straordinaria o dalla scarsa conoscenza degli obblighi di sicurezza, la porta chiusa a chiave è il simbolo del disagio che affligge una parte dell'esercizio cinematografico in questo momento storico. La domenica del 13 febbraio 1983, lo Statuto ha venduto 400 biglietti in tre spettacoli (120 nell'ultimo): per una sala da più di 1.000 posti una giornata dal bilancio nettamente negativo, l'ennesima, probabilmente, di una lunga serie. Come sala di seconda visione cittadina, non ha né i vantaggi dell'attrattività del prodotto di prima visione né può accedere agli aiuti destinati al piccolo esercizio ed è probabilmente schiacciata dai dettami della distribuzione, che impone titoli e tempi di programmazione. Si rivolge prevalentemente a un pubblico di quartiere, ma essendo limitrofa al centro cittadino soffre della concorrenza delle sale storiche di Corso Vittorio Emanuele e della mobilità del pubblico, che ormai non si accontenta più dell'offerta più vicina ma si sposta per vedere lo spettacolo di suo interesse. Per tener dietro alla diminuzione delle frequenze, che si fa sentire soprattutto nelle fasce più deboli dell'esercizio, ha ridotto le spese e l'organico alla stretta necessità⁴⁵.

Che le porte di sicurezza dello Statuto siano rimaste chiuse per una dimenticanza, perché chi se ne doveva occupare aveva un carico di lavoro eccessivo, oppure perché si temevano ingressi illeciti, il motivo di fondo è comunque che la cura della sala è diventata alternativa alla sua sopravvivenza, in una situazione in cui il margine di sopravvivenza si è drasticamente ridotto.

⁴³ Zarabadi, 2019: 22-23.

⁴⁴ Pan., 1983.

⁴⁵ Il personale consiste in un proiezionista e una cassiera, coadiuvati dal gestore. Con l'introduzione del proiettore automatico, l'organico si riduce quasi dappertutto.

VI. CONCLUSIONI

Il legame fra i livelli di sicurezza e l'economia di uno Stato o di un'impresa è ben noto e studiato dagli economisti, soprattutto nel campo delle politiche pubbliche: «the individual or social choice of an optimal level of safety in any particular context has a significant *economic* dimension in that it is a decision concerning the appropriate trade-off, or balance, between competing uses of scarce resources»⁴⁶.

La scelta dell'allocazione delle risorse, quando queste sono scarse, può essere drammatica e comporta sempre dei tagli ad altri settori, senza contare che non sempre i criteri di sicurezza sono chiari e che il costo per adeguarsi completamente a essi può essere percepito come alto in rapporto alla probabilità di eventi avversi⁴⁷.

Di fronte a questa scelta si trovarono tutti gli esercizi italiani dopo la tragedia dello Statuto, e quelli che già si reggevano su un'economia precaria finirono per soccombere. In Piemonte, fra il 1983 e il 1985, oltre 50 locali chiusero definitivamente, determinando un dimezzamento dell'occupazione nei cinema⁴⁸. A Torino, dopo lo shock della tragedia, i contrasti di competenze fra CPV e vigili del fuoco richiesero l'intervento mediatore del sindaco Novelli, per la «drammaticità (psicologica oltre che tecnica) che il problema è venuto assumendo nella città, in alcuni periodi letteralmente depauperata di luoghi di spettacolo, sottoposti a verifiche e controlli di tale rigorosità da diventare vere e proprie distorsioni delle norme»⁴⁹.

In questa comunicazione al ministro dell'Interno Oscar Luigi Scalfaro del 1984, il presidente dell'AGIS Franco Bruno individua un elemento che non è stato mai abbastanza considerato nella vicenda dello Statuto. Il «dramma psicologico» evocato da Bruno non si manifesta solo nella paura degli spettatori e nei controlli compulsivi delle autorità a seguito dell'incendio, ma anche, nella fase precedente al dramma, nella sorda impotenza dell'esercizio di fronte al crollo di un mercato che fino a poco prima era il più prospero d'Europa. Le porte chiuse diventano allora un mezzo per difendersi dagli usurpatori dello spettacolo cinematografico, siano essi persone o nuovi concorrenti, e anche una metafora della volontà disperata di trattenere il pubblico pagante, che si assottiglia sempre di più. Quello del gestore dello Statuto e di una parte del mondo dell'esercizio in quel preciso contesto è un comportamento basato su un'irrazionale valutazione economica finalizzata a perseguire uno scopo di utilità. Secondo la teoria del prospetto di Daniel Kahneman e Amos Tversky⁵⁰, che si focalizza in particolare sulle decisioni economiche e finanziarie in condizioni

⁴⁶ Jones-Lee, 1989: 1. In corsivo nel testo.

⁴⁷ Psicologi come Paul Slovic, Baruch Fischhoff e Sarah Lichtenstein (1981) hanno condotto studi psicometrici sulla percezione del rischio fra esperti e persone comuni, giungendo alla conclusione che le errate valutazioni discendono da convinzioni pregresse, memorie soggettive e collettive e altri *bias* come la dissonanza cognitiva. Purtroppo, la mancanza di consapevolezza del rischio, unita alla convinzione che le spese per la manutenzione, i controlli e la prevenzione siano un freno ai profitti di un'azienda, ha portato a immani tragedie come quella ferroviaria di Viareggio (2009) e quella del ponte Morandi di Genova (2018).

⁴⁸ AGIS, «Dopo Statuto, Torino. Per una nuova mappa dei locali di spettacolo», Torino, 17 aprile 1985, in AGISA.

⁴⁹ Franco Bruno, comunicazione a Oscar Luigi Scalfaro, 23 gennaio 1984, in AGISA, corrispondenza.

⁵⁰ Kahneman, Tversky, 1979; Kahneman, Slovic, Tversky, 1982.

di rischio, una delle conseguenze di questo atteggiamento è il *bias* dello *status quo*, una distorsione valutativa dovuta alla resistenza al cambiamento. Supponendo che qualsiasi cambiamento possa peggiorare la propria situazione, si cerca di mantenerla invariata, col risultato spesso di peggiorarla davvero. Altra conseguenza è la cosiddetta avversione alle perdite, basata sull'osservazione che per molti individui la motivazione a evitare le perdite è più forte di quella a realizzare guadagni. Questo insieme di spinte contraddittorie influisce necessariamente sulle decisioni imprenditoriali nei momenti di crisi.

Da quando le frequenze cominciarono a crollare, gli esercenti italiani si trovarono paralizzati in questo *status quo*: impossibilitati a fare investimenti per i ridotti profitti dell'attività, (auto)convinti di poter fronteggiare il rischio di attrezzature obsolete, resistenti al cambiamento per non perdere i pochi punti fermi rimasti. Nel momento in cui sarebbe stato necessario rilanciare l'offerta secondo nuove modalità, chiusero le porte in difesa dell'esistente.

All'inizio degli anni Ottanta in Francia e negli Stati Uniti c'erano già esempi di nuove strutture cinematografiche – multisale e multiplex – e forme di imprenditorialità basate sulla cura e la fidelizzazione dello spettatore, che avevano stimolato positivamente il mercato dopo un duro periodo di crisi. In Italia molte sale si erano incamminate su quel percorso già dalla fine degli anni Settanta, ma una parte dell'esercizio si arroccò nella difesa dell'esistente contro le minacce esterne, considerando anche la perdita di pochi biglietti come un danno da evitare a tutti i costi. L'incendio dello Statuto li obbligò a evolversi, spingendoli di forza dentro la modernità.

Nota dell'Autrice:

Desidero ringraziare Mario Mazzetti dell'ANEC nazionale, Piero Germani e Marco Lasagni dell'AGIS Toscana, per avermi permesso di consultare gli archivi di loro competenza e avermi dato, sempre con grande disponibilità, utilissimi chiarimenti in materia di sicurezza.

**Tavola
delle sigle**

AGIS: Associazione Generale Italiana dello Spettacolo
AGISA: Archivio dell'Associazione Generale Italiana dello Spettacolo, Roma
ANEC: Associazione Nazionale degli Esercenti Cinematografici
ASTO: Archivio Storico di Torino
CEE: Comunità Economica Europea
CEI: Comitato Elettrotecnico Italiano
CPV: Commissione Provinciale di Vigilanza
ENAL: Ente Nazionale Assistenza Lavoratori
PCI: Partito Comunista Italiano
PRIN: Progetti di Rilevante Interesse Nazionale
REI: Resistenza-Ermeticità-Isolamento
SIAE: Società Italiana degli Autori ed Editori
TULPS: Testo Unico delle Leggi di Pubblica Sicurezza

Riferimenti bibliografici

- Amaro, Giuseppe G.; Amato, Daniela; Guardo, Alessia. 2017. *La reazione al fuoco: dalla circolare n. 12 del 17/5/1980 ai decreti del 10 e 15 marzo 2005, «antincendio»*, a. LXIX, n. 2, febbraio.
- Contaldo, Francesco; Fanelli, Franco. 1979. *L'affare cinema*, Feltrinelli, Milano.
- Conti, Angelo. 1983. *Quindici cinema chiusi in un mese. Ma sono tutti davvero pericolosi?*, «La Stampa», 22 marzo.
- Fanchi, Mariagrazia. 2014. *L'audience*, Laterza, Roma-Bari.
- Fanchi, Mariagrazia; Amadori, Gaia. 2021. *L'anello forte. Il sistema dell'esercizio in Italia: dati, prospettive, approcci metodologici*, «Imago», a. XI, n. 1.
- Giacchino, Claudio. 1987. *Sei condanne per lo Statuto*, «La Stampa», 10 dicembre.
- Gyory, Michel; Glas, Gabriele. 1992. *Statistics of the Film Industry in Europe*, CERICA, Bruxelles.
- Istituto Doxa. 1983. *Il pubblico del cinema: ricerca quantitativa presso un campione di 1000 frequentatori: primavera 1983*, Istituto Doxa, Milano.
- Jones-Lee, Michael Whittaker. 1989. *The Economics of Safety and Physical Risk*, Basil Blackwell, Oxford.
- Kahneman, Daniel; Slovic, Paul; Tversky, Amos (eds.). 1982. *Judgment Under Uncertainty: Heuristics and Biases*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Kahneman, Daniel; Tversky, Amos. 1979. *Prospect Theory: An Analysis of Decision Under Risk*, «Econometrica», vol. 47, n. 2, marzo.
- Nava, Massimo. 1983. *Mandato di comparizione all'operatore per il tragico rogo del cinema Statuto*, «Corriere della Sera», 18 febbraio.
- Pan., M. 1983. *Sicurezza? Tutti in regola i cinema romani. Lo dice il comandante dei vigili del fuoco*, «Corriere della Sera», 15 febbraio.
- Rigaldo, Alessandro. 1983. *Torino, strage nel pomeriggio*, «La Stampa Sera», 14 febbraio.
- [s.n.]. 1983a. *Fattore "I"*, «Giornale dello Spettacolo», a. XXXIX, n. 7, 18 febbraio.
- [s.n.]. 1983b. *Statuto: impianto elettrico pietoso*, «La Stampa», 21 agosto.
- SIAE. 1979. *Lo spettacolo in Italia. Annuario statistico 1979*, SIAE, Roma.
- Slovic, Paul; Fischhoff, Baruch; Lichtenstein, Sarah. 1981. *Perceived Risk: Psychological Factors and Social Implications*, «Proceedings of the Royal Society of London», vol. A376, n. 1764, 30 aprile.
- Treveri Gennari, Daniela; O'Rawe Catherine; Hipkins, Danielle; Dibeltulo, Silvia; Culhane, Sarah. 2020. *Italian Cinema Audiences: Histories and Memories of Cinemagoing in Post-War Italy*, Bloomsbury, London.
- Vergani, Guido. 1983. *E ora torna l'incubo dei piromani*, «la Repubblica», 16 febbraio.
- Zarabadi, Naeimehalsadat. 2019. *Fire Safety in Historical Theatres (Italian Style)*, Tesi di dottorato, a.a. 2018/2019, Università di Palermo (rel. prof. Giovanni Fatta).

TRA MACRO E MICRO-STORIA: UN'ANALISI DELL'ESERCIZIO CINEMATOGRAFICO IN PROVINCIA DI PAVIA, 1940-55

Sebastiano Pacchiarotti

(Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano)

BETWEEN MACRO AND MICRO-HISTORIES: A CINEMA EXHIBITION ANALYSIS OF THE PROVINCE OF PAVIA, 1940-55

The article focuses on the cinema history of the typical rural territory of Pavia. By using a data-driven approach resulting from an archival research, the analysis suggests the usefulness of considering a geographical framework of inquiry (on a territorial level) which can dialogue between the idiosyncrasies of local micro-histories and broader, systematic views. For this reason, the province will be divided into its three sub-areas (Pavese, Lomellina, Oltrepò), evaluating their historical trends and local specificities. The analysis, benefitting from maps representing the cinema exhibition network, will compare two moments: the years 1940-41 and the years 1954-55.

KEYWORDS

Cinema exhibition; Rural cinema; Macro/Micro-historical Approaches; Pavia; Movie theatre

DOI

10.54103/2532-2486/24924

DATA DI INVIO 31 luglio 2024

DATA DI ACCETTAZIONE 15 dicembre 2024

I. INTRODUZIONE

L'8 aprile 1950, i fratelli Berzizza, gestori delle due sale cinematografiche all'epoca esistenti a Broni (il Cinema-Teatro Carbonetti e il Cinema Italia), inviano una lettera di ricorso alla sezione lombarda dell'AGIS, lamentando la possibilità che nel piccolo comune lombardo si apra una terza sala permanente. I toni della lamentela sono piuttosto esplicativi:

Il nostro non è un timore inconsulto poiché se la richiesta avesse buon fine si sarebbe creato un altro disgraziato. Se ora, con due sale cinematografiche, c'è da arrabbiarsi per tirare avanti, figuriamoci domani con un cinema in più.¹

La lettera prosegue riferendo che la capienza totale delle due sale bronesi – a cui si aggiunge un'arena estiva – ammonta a 1.060 posti per un centro abitato di poco superiore ai 7.000 abitanti, e conclude allargando lo sguardo sulla concorrenza nei comuni più prossimi:

¹ Lettera di F. Berzizza all'AGIS, 8 aprile 1950, in ACBr, cat. XV. 3, fasc. 1 – 1950.

In un raggio che va dai tre ai sei Km. con una disposizione a cerchio ci sono ben 10 Cinematografi, e precisamente a: Canneto Pavese; Castana; Pietra de' Giorgi; Redavalle; Barbianello; Verrua Po; Albaredo Arnaboldi, ed infine Stra-della che distando meno di tre Km. ed essendo unita a Broni da moltissimi mezzi di comunicazione, ci ruba con i suoi tre cinema, la clientela.²

Un'offerta cinematografica, dunque, piuttosto fitta in un'area rurale relativamente contenuta; fin troppo fitta agli occhi dei due esercenti, che si considerano ormai succubi di una vera e propria inflazione di sale cinematografiche. Di parere totalmente opposto è invece il sindaco di Broni che, interrogato in merito dalla Questura di Pavia, si pronuncia a favore dell'apertura di una nuova sala, argomentando senza mezzi termini:

[L'] esodo di spettatori va certamente imputato alle scadenti pellicole proiettate in Broni e non alle attrazioni di altri divertimenti o ritrovi esistenti nei Comuni vicini [...], tanto è vero che le poche volte che vengono proiettati film discreti le sale cinematografiche sono gremite ed insufficienti [sic].³

Ora, al di là dell'aneddoto, peraltro autoconclusivo – giacché nei documenti successivi non si farà mai più menzione della terza sala di cui si paventava l'apertura – questo breve scambio di battute apre ad alcune riflessioni sul rapporto tra cinema e realtà provinciale. Siamo infatti di fronte a una micro-scena che si estende al di là dei confini del singolo comune e che già agli inizi degli anni Cinquanta risulta capillarmente servita dal cinema, ma dove, a seconda dei punti di vista, l'attiva mobilità e la domanda del pubblico sembrano giustificare o contraddirie l'immagine di un mercato ormai saturo. Tanto più interessanti risultano queste questioni dal momento che si rivolgono non a contesti urbani, tradizionale oggetto della ricerca storica sul tema, ma a un contesto periferico spiccatamente rurale, in questo caso specifico la Bassa dell'Oltrepò pavese.

In altri termini, nella loro semplicità questi documenti invitano non solo ad allargare lo sguardo al di fuori del perimetro tradizionale dello studio sulle sale cinematografiche, ma anche ad estendere la ricerca *su scala territoriale*: tematiche, queste, che si tenterà di affrontare nel presente articolo.

II. LE SFIDE DELLA NEW CINEMA HISTORY

Una delle prerogative metodologiche fondamentali della cosiddetta *New Cinema History*⁴, e uno degli aspetti di maggiore novità rispetto al tradizionale approccio alla storia dell'esperienza cinematografica, è proprio l'allargamento dell'orizzonte di ricerca e lo spostamento di focus dalla metropoli alle innumerevoli piccole realtà marginali e provinciali in cui il cinema storicamente si è manifestato. È in particolare nella messa in discussione della *modernity thesis*⁵, che fa coincidere in via esclusiva l'esperienza storica del cinema con quella della

² Lettera di F. Berzizza all'AGIS, 8 aprile 1950, in ACBr, cat. XV. 3, fasc. 1 – 1950.

³ Lettera del sindaco di Broni alla Questura di Pavia, 3 maggio 1950, in ACBr, cat. XV. 3, fasc. 1 – 1950.

⁴ Tra i titoli fondamentali, cfr. Maltby; Biltreyst; Meers, 2011; Biltreyst; Maltby; Meers, 2019.

⁵ Fuller-Seeley; Potamianos, 2008.

modernità urbana, che i nuovi studi hanno trovato terreno proficuo per formulare un'idea di cinema come spazialmente e temporalmente situato, e quindi strettamente interrelato al contesto sociale in cui tale esperienza avviene. Sfidando il “Gothamcentrismo”, che fa della scena cinematografica metropolitana un modello normativo da applicarsi indifferentemente a un intero contesto nazionale⁶, la *New Cinema History* invita a decentrare lo sguardo e cogliere le diverse forme che la “modernità” del cinema ha assunto dialogando con realtà socioculturali specifiche.⁷

L'interesse per il dato locale ha portato quindi a uno spostamento da letture eccessivamente generalizzanti a un'attenzione sempre maggiore per le concrete condizioni locali di ricezione del film. Il cinema rurale e la piccola realtà di provincia sono così entrati a pieno titolo nell'orizzonte della ricerca storiografica con una ricchezza metodologica che include la convocazione di fonti inedite o a lungo trascurate e l'adozione di una prospettiva eminentemente multidisciplinare⁸. La svolta empirica negli studi sull'esercizio e sull'audience cinematografica⁹ ha logicamente trovato nell'approccio micro-storico una delle sue migliori risorse; e tuttavia, pur senza disconoscerne i meriti – come il riconoscimento delle circostanze dell'esperienza cinematografica, à la Ginzburg¹⁰ – si è cominciato a interrogarne i limiti. In particolare, Robert C. Allen¹¹, ritenuto un antesignano della *New Cinema History*, ha sottolineato che uno “zoom” stretto sul dettaglio micro-storico esclude necessariamente ciò che sta al di fuori dei confini dello studio, mentre si rende necessaria, oggi, una prospettiva che sia in grado di armonizzare la “granularità” del micro-dettaglio e la rete di relazioni che la singola micro-storia intrattiene con il contesto più ampio.

Ecco che tra il rischio di macro-vedute troppo ampie e generalizzanti, da un lato, e la polverizzazione del dato micro-storico, dall'altro, si può porre una scala intermedia di indagine, che può studiare il fenomeno cinematografico radicandolo sì nella sua effettiva presenza storica, ma ponendolo in dialogo con il contesto macro e trovando nella dimensione regionale-territoriale un punto di incontro¹². Sotto questo aspetto, l'approccio comparativo¹³ allo studio della struttura dell'esercizio ha permesso di indagare specificità e ricorrenze di diversi ambiti storici, sociali e geografici, per esempio confrontando contesto urbano e rurale¹⁴; mentre la dimensione intrinsecamente *spaziale* del *cinemagoing*¹⁵ ha portato a un uso sempre più raffinato di strumenti di visualizzazione geografica¹⁶ che si prestano perfettamente allo studio dell'esercizio su scala territoriale.

⁶ Allen, 2008.

⁷ Biltreyst; Maltby; Meers, 2012.

⁸ Thissen; Zimmerman, 2016; Treveri Gennari; Hipkins; O'Rawe, 2018.

⁹ Allen, 2006a.

¹⁰ Fanchi, 2019.

¹¹ Cfr. Maltby; Meers, 2019.

¹² «The cultural basis of the region admits a scale between the local and the global that is both grounded and yet strongly related to mass practices in the sense of activities open to everyone, and to all places (Moore, 2011: 276).

¹³ Biltreyst; Meers, 2016.

¹⁴ Meers; Biltreyst; Van De Vijver, 2010; Van Oort; Whitehead, 2020.

¹⁵ Allen, 2006b; Hallam; Roberts, 2013; Ravazzoli, 2016.

¹⁶ Verhoeven; Bowles; Arrowsmith, 2009; Klenotic, 2011.

III. DELIMITAZIONI DI CAMPO

Sulla base di quanto detto finora, il presente articolo si occuperà di osservare la presenza storica dell'esercizio cinematografico in un contesto territoriale e culturale specifico, la provincia di Pavia. Situata all'estremità sud-orientale della Lombardia, nel cuore della pianura padana, lambita a nord dall'area metropolitana milanese e a sud dall'Appennino ligure, quest'area può rappresentare un interessante caso di studio per la diffusione "marginale" del cinema. Si tratta infatti di un territorio vasto e variegato, dalla fertile pianura a nord alle aspre colline al di là del Po; un territorio noto per il suo paesaggio rurale, in particolare per quanto riguarda risicoltura e viticoltura¹⁷; e dove, tuttavia, sulle sponde del "triangolo", soprattutto nei principali centri di Pavia e Vigevano, si è storicamente assistito a una dinamica di sviluppo industriale specificamente locale, la cui ascesa è stata rapida tanto quanto il suo declino¹⁸, e ad altrettanto peculiari dinamiche demografiche.

Come si è sviluppata la rete delle sale cinematografiche in questo territorio? Come si sono declinate qui le dinamiche che hanno caratterizzato la storia dell'esercizio italiano in generale, e del Nord in particolare? Tali dinamiche si sono manifestate ovunque allo stesso modo, o la realtà del micro-contesto ha influenzato la presenza del cinema e la "modernità" che lo accompagna, mostrando significative differenze *all'interno* della provincia stessa?

Per studiare questi temi, l'indagine prenderà in esame due momenti cruciali della storia dell'esercizio provinciale in chiave diacronica, che spiccano per l'ampiezza e la varietà di fonti d'archivio disponibili: il biennio 1940-41, momento di incontro tra l'espansione del cinema rurale e le dinamiche di controllo e monitoraggio di tale fenomeno da parte del regime fascista; e il biennio 1954-55, periodo di massima presenza delle sale cinematografiche sul territorio nazionale. Oltre a ciò, si proporrà un'osservazione comparativa sulla provincia di Pavia considerandone la suddivisione interna. I fiumi Po e Ticino, infatti, che attraversano la provincia e si congiungono a pochi chilometri dal capoluogo, costituiscono dei confini naturali (per diverso tempo nell'Italia pre- e post-unitaria dei veri e propri confini amministrativi) che "tagliano" la provincia in tre aree dalla forte identità (Pavese a nord-est, Lomellina a ovest e Oltrepò a sud), ciascuna con un centro principale chiaramente distinguibile (rispettivamente Pavia, Vigevano e Voghera) e con spiccate peculiarità dal punto di vista geografico, economico e sociale. Una suddivisione, questa, che peraltro è ulteriormente rinforzata dalla quasi perfetta coincidenza con le tre diocesi (Pavia, Vigevano e Tortona) che occupano gran parte della provincia. Come vedremo, anche dal punto di vista dello sviluppo del cinema provinciale si assisterà a sensibili differenze interne. L'analisi si appoggerà su dati provenienti da fonti eterogenee, armonizzando l'indagine a livello macro (pubblicazioni di settori come almanacchi e annuari del cinema italiano; fonti di istituzioni nazionali come l'Archivio Centrale dello Stato, AGIS e ACEC), meso (istituzioni provinciali come Prefettura e Camera di Commercio) e micro (fonti strettamente locali come gli archivi comunali).

¹⁷ Maffi, 2018.

¹⁸ Brusa, 2000; Garofoli, 2000; Garofoli, 2021.

Si offrirà una mappatura, agevolata dall'agile geovisualizzazione permessa dal software Palladio della Stanford University¹⁹, che tratterà le dinamiche di sviluppo della sala cinematografica nel territorio considerato, con attenzione per i contesti tanto cittadini quanto rurali.

IV. IL CINEMA IN PROVINCIA DI PAVIA IN EPOCA FASCISTA (1940-41)

Il primo momento indagato, che spicca per la ricchezza e varietà di fonti a disposizione, è il biennio 1940-41. È questa una fase che rappresenta l'apice di una serie di dinamiche storiche che hanno interessato la sala cinematografica nazionale: da una parte, l'imponente crescita dell'esercizio, seppur segnata da evidenti e ben note sperequazioni tra Nord e Sud²⁰; dall'altra, l'intensificarsi di iniziative dall'alto volte a controllare questo fenomeno: si pensi al mondo cattolico, che in questi anni si è ormai dotato di una ben consolidata rete di coordinamento delle sale parrocchiali²¹; e ancor più, soprattutto, alle istituzioni di regime: a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta, infatti, e fino allo scoppio della guerra civile, si assiste al picco del controllo fascista sull'industria cinematografica e sull'esercizio²², fenomeno che risulta ben evidente dalle numerosissime disposizioni e circolari che popolano il Bollettino della Prefettura di Pavia, in particolare con riferimento all'osservanza delle norme di pubblica sicurezza e al divieto – o all'obbligo – di programmazione di determinate pellicole.

Tale atteggiamento di monitoraggio si traduce anche in varie richieste di informazioni rivolte dalla Questura all'amministrazione locale circa la natura e le caratteristiche delle sale cinematografiche a livello comunale: gli "elenchi di consistenza" presentati nel 1938²³ e ancora nel 1940²⁴, e talvolta conservati presso gli archivi comunali della Provincia, sono fonti preziosissime per la completezza dei dati che riportano. Ancora, nel luglio 1941 il prefetto pubblica sul «Foglio degli Annunzi Legali» (FAL) della Provincia una classificazione in cinque categorie di tutte le sale esistenti nel territorio²⁵, vista la Legge n. 406 del 4 aprile 1940. Infine, presso la Camera di Commercio sono conservati i documenti di un'ulteriore indagine avvenuta nel 1943 a opera dei Carabinieri Reali, relativamente ai prezzi applicati dalle sale pavesi nell'anno 1940²⁶. Questa mole di dati, unitamente a quelli presentati sugli «Almanacchi del cinema italiano» del 1939²⁷ e del 1943²⁸, permette di avere un quadro eccezionalmente vasto sulla realtà cinematografica provinciale agli inizi degli anni Quaranta.

¹⁹ <https://hdlab.stanford.edu/palladio>

²⁰ Fanchi, 2006a; Fanchi, 2015.

²¹ Mosconi, 2006; Fanchi, 2006b.

²² Venturini, 2015.

²³ Elenco delle sale cinematografiche esistenti nel comune di Pavia al 19 marzo 1938 – XVI, in ASCP, b. 165, f. 6.

²⁴ Elenco delle sale cinematografiche esistenti nel comune di Pavia al 19 marzo 1938 – XVI, in ASCP, b. 165, f. 6.

²⁵ [s.n.] 1941: 15-16.

²⁶ Documentazione relativa alla disciplina e controllo dei prezzi praticati da cinematografi della provincia di Pavia, in CCIAA, 5413.

²⁷ [s.n.] 1939.

²⁸ [s.n.] 1943.

Di seguito si presenta la situazione delle sale cinematografiche al 1940-41, nei tre territori sopra esposti, rappresentando graficamente il carattere delle sale e la capienza delle stesse. Come si vedrà, emergono fin da subito delle differenze significative tra le aree considerate. Per un quadro d'insieme, si veda la tab. 1²⁹.

	Carattere			Capienza					TOTALE
	Sale commerciali	Sale parrocchiali	Sale OND/SOMS	<100	101-250	251-500	501-1000	>1001	
PAVIA	5	3	1	-	4	2	1	2	9
Pavese	3	3	2	-	5	3	-	-	8
Subtotale Pavese	8	6	3	-	9	5	1	2	17
VIGEVANO	4	-	-	-	-	1	1	2	4
Lomellina	19	2	17	-	14	21	3	-	38
Subtotale Lomellina	23	2	17	-	14	22	4	2	42
VOGHERA	3	1	1	-	1	1	2	1	5
Oltrepò	20	-	7	-	15	12	-	-	27
Subtotale Oltrepò	23	1	8	-	16	13	2	1	32
TOTALE Provincia	54	9	28	-	39	40	7	5	91

Tab. 1 - Sale cinematografiche nella provincia di Pavia (1940-41), per carattere e per capienza.

Partendo da ovest (fig. 1), la Lomellina primeggia di gran lunga per numero e distribuzione di sale cinematografiche in questo periodo. Sulle 91 sale censite nel biennio, poco meno della metà (42)³⁰ sono situate in questo territorio, distribuite capillarmente nei 30 comuni all'epoca più popolosi³¹.

Dal quadro complessivo emergono alcuni elementi significativi. Innanzitutto, si registra una predominanza di sale a carattere industriale permanente (23 su 42 considerate); oltre a Vigevano, nei principali centri della zona – Mortara, Garlasco, Mede e Cassolnovo – si assiste alla compresenza di due sale commerciali concorrenti. Per quanto riguarda il capoluogo, sono attive quattro sale di lunga tradizione³², varie per capienza (dalle grandi sale Marconi e Colli Tibaldi, con

²⁹ Si specifica che nelle tabelle presentate i dati riferiti a Pavese, Lomellina e Oltrepò non includono le sale dei rispettivi capoluoghi, che sono trattate separatamente. Per chiarezza di esposizione, si fornisce per ogni territorio un subtotale che include tanto i dati della scena cittadina quanto di quella rurale.

³⁰ Per precisare il conteggio, oltre alle sale censite dalla Prefettura, gli annuari riportano anche una sala parrocchiale nella frazione Torre de' Torti di Cava Manara (Cfr. [s.n.] 1939; [s.n.] 1943) e l'oratorio Ronza di Robbio, secondo le fonti comunali inattivo dal 1937 (Lettera del Sac. V. Dattrino al Podesta di Robbio, 25 maggio 1939, in ACR, cat. XV. 3, fasc. 1, 1915-1949). La Camera di Commercio cita due sale, a Castelnovetto e Sant'Angelo Lomellina, che non hanno riscontro in nessuna altra fonte e non sono quindi state considerate per insufficienza di dati.

³¹ Si fa qui riferimento all'VIII censimento generale della popolazione realizzato dall'ISTAT nel 1936, temporalmente il più vicino al periodo considerato.

³² Oglietti; Malavasi, 2006.

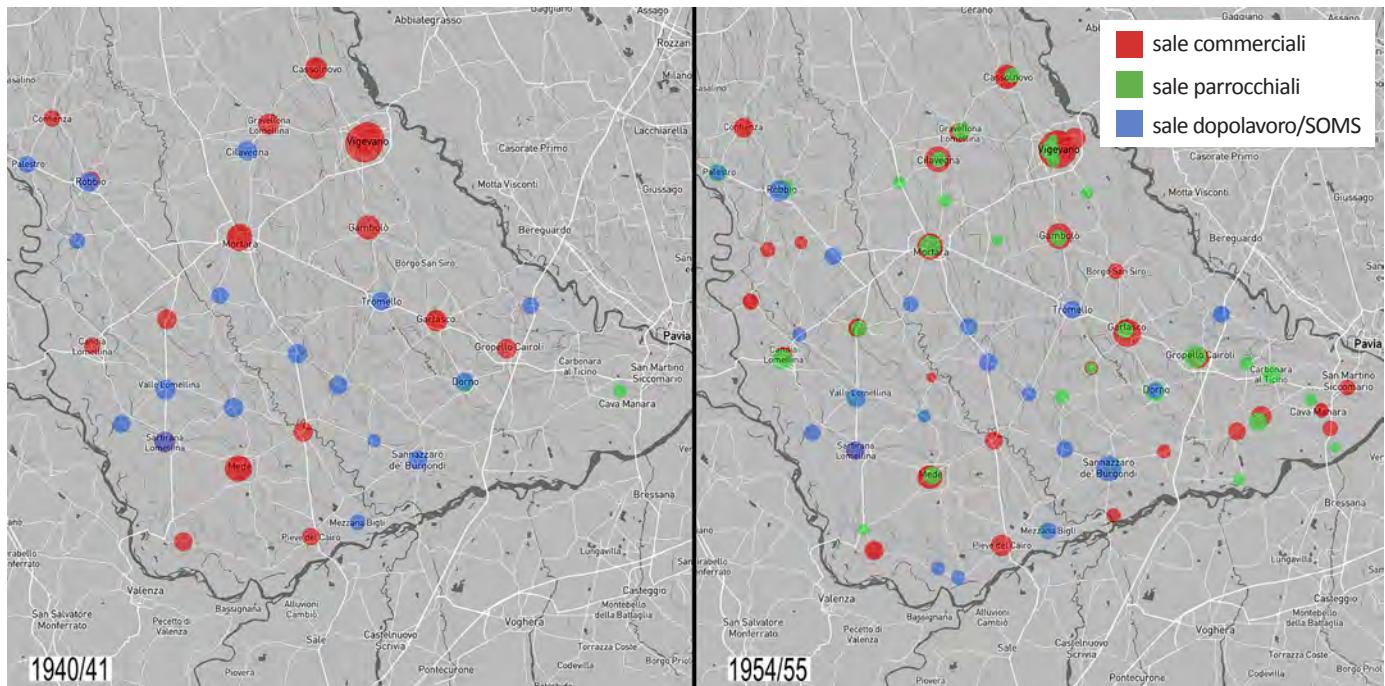


Fig. 1 – Sale cinematografiche in Lomellina. 1940-41 vs 1954-55.

oltre 1.000 posti, al più modesto cinema Vigevanese) e per prestigio; si distinguono gli storici teatri Cagnoni e Colli Tibaldi che, dopo aver ospitato agli inizi del Novecento alcune tra le prime proiezioni cinematografiche a Vigevano³³, sono in questo periodo totalmente convertiti alla programmazione mista³⁴. È questo un aspetto che in verità associa Vigevano a un fenomeno tipicamente provinciale, la conversione a cinema dei teatri storici locali, e che nel nostro caso si può osservare anche con il Martinetti di Garlasco³⁵ e il Besostri di Mede³⁶. Al contrario, appena due sale afferenti a istituzioni religiose, a Cava Manara e a Dorno, risultano attive in questo periodo. Le restanti 17, sparse nei centri minori soprattutto nell'area meridionale della Lomellina, caratterizzate da una capienza ridotta e da un basso prestigio, rientrano nell'ambito dell'associanismo operaio: in realtà, solo due di queste, a Ottobiano e Semiana, afferiscono esplicitamente all'OND, mentre le restanti sono sale delle SOMS locali. Come si vedrà più avanti, un tratto peculiare della provincia di Pavia, e della Lomellina in particolare, è proprio l'ampia diffusione di locali delle Società Operaie, e soprattutto la loro longevità anche nel dopoguerra, laddove la presenza dell'OND è risultata decisamente più contenuta ed effimera. Complessivamente, si osserva per la Lomellina un paesaggio cinematografico già "maturo" agli inizi degli anni Quaranta, con una copertura del territorio forte e caratteristica, destinata in seguito a essere ancora più capillare; e dove, però, si assiste a interessanti elementi di controtendenza in confronto allo scenario nazionale e lombardo. Rispetto a quella della Lomellina, la situazione nel Pavese appare drasticamente diversa (fig. 2). L'assenza di centri di significativa ampiezza, soprattutto nella cosiddetta "campagna soprana" – l'area rurale tra Pavia e il parco agricolo

³³ Malavasi, 2001.

³⁴ In particolare, il Colli Tibaldi riapre nel 1935 dopo un lungo periodo di chiusura. Cfr. ASVi, b. 1383, f. 4, Apertura del Teatro Colli Tibaldi.

³⁵ ACG, cat. XV. 3 – 1945/46.

³⁶ ACMe, cat. XV. 3 – a. 1940, f. 1 – Teatri e trattenimenti pubblici.

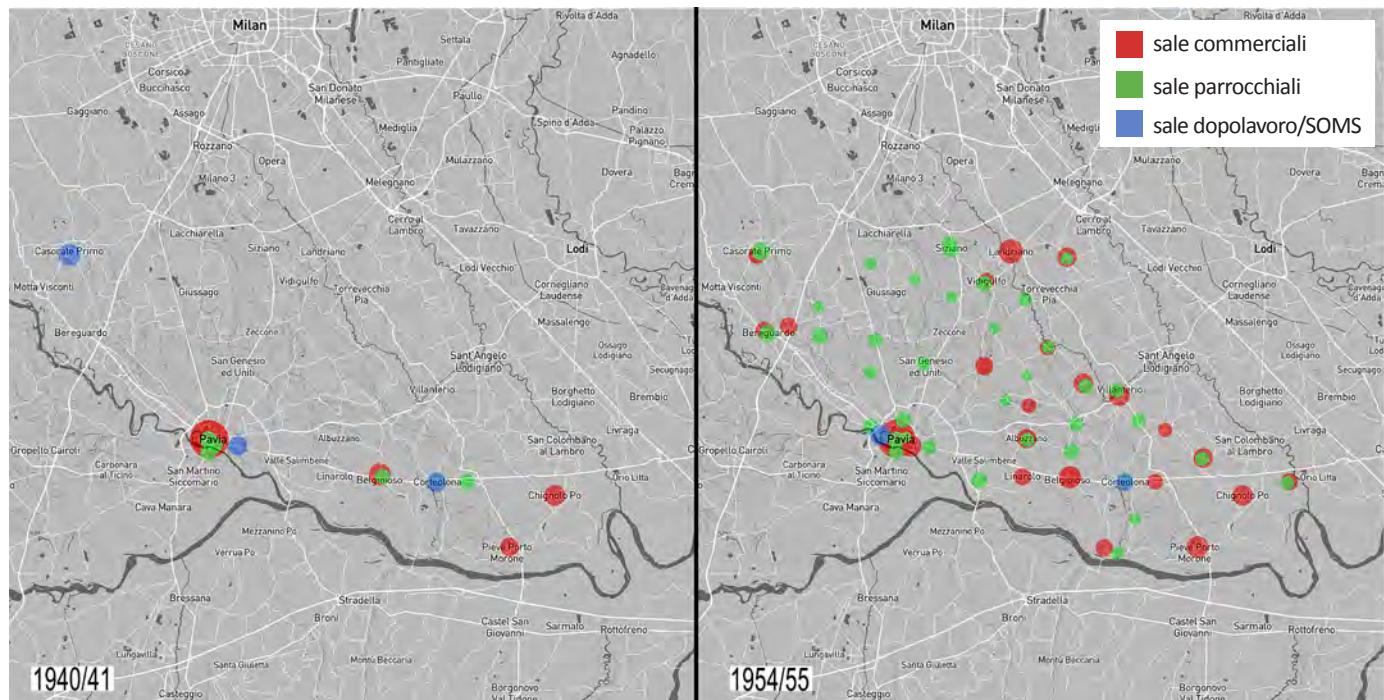


Fig. 2 – Sale cinematografiche nel Pavese. 1940-41 vs 1954-55.

milanese – si traduce nell'evidente “arretratezza” del territorio dal punto di vista dell'offerta cinematografica. Lo sbilanciamento è chiaro se si considera che più di metà delle appena 17 sale rinvenute in questo periodo³⁷ si trovano nel capoluogo; le restanti, come mostra la mappa, sono distribuite in cinque comuni della Bassa, lungo la direttrice che collega Pavia al Lodigiano e a Cremona (da ovest a est: Belgioioso, Corteolona, Santa Cristina, Pieve Porto Morone, Chignolo Po). Unica eccezione, a nord, è Casorate Primo; centro che, però, per la posizione geografica potrebbe comprensibilmente aver “fatto rete” più con i comuni milanesi limitrofi che non con l'area di Pavia.

La città di Pavia risulta a quest'altezza servita dalle cinque sale storiche del centro: il Politeama Principe Umberto e il cinema Corso, entrambi su corso Cavour; il cinema Roma in via XX Settembre (il più antico della città), il cinema Italia in via Bossolaro e infine il Sociale di via Comi³⁸. Rispetto a Vigevano, i teatri storici di Pavia non si convertono a cinema; piuttosto, vengono eretti negli anni Venti appositi spazi a programmazione mista (le due sale di corso Cavour)³⁹, che primeggiano per prestigio (sono le uniche sale di “prima categoria” della provincia) e per ordine di visione, oltre che per capienza. Si segnalano in Pavia anche le prime sale parrocchiali (San Luigi e San Michele in centro storico, San Raffaele in Borgo Ticino) e, dislocata nella periferia est, la sala dopolavoristica della SNIA

³⁷ Per dovere di completezza, si segnala che gli almanacchi 1939 e 1943 riportano altre due sale qui intenzionalmente escluse: il cinema Impero di Villanterio, che in quest'epoca risulta non più attivo, e un cinema Sociale erroneamente riportato a Valle Salimbene anziché a Valle Lomellina. Inoltre, la Prefettura cita anche il cinema Roma a Monticelli Pavese, in merito al quale però non si dispone di informazioni sufficienti.

³⁸ Per uno studio sull'origine del cinema a Pavia, cfr. Oglietti; Malavasi, 2006; Malavasi, 2002; per una visione d'insieme, anche Sollazzi; Zatti, 2023.

³⁹ In particolare il cinema Corso apre come Kursaal Giardino nel 1920, mentre il Politeama Principe Umberto è inaugurato nel 1927.

Viscosa: caso abbastanza raro, questo, e che non avrà particolare seguito in futuro, di una sala associata a una grande industria cittadina.

Ragionando su numeri così contenuti non è possibile trarre significative osservazioni. Invero, l'aspetto che maggiormente salta all'occhio risulta essere la sostanziale *assenza* di sale cinematografiche nel Pavese. Come vedremo, questa carenza sarà ampiamente colmata nel dopoguerra, soprattutto dall'intervento delle numerose parrocchie sotto la diocesi di Pavia.

Era, quindi, il pubblico contadino del Pavese totalmente digiuno di cinema? A smentire questa ipotesi intervengono poche ma interessanti notizie circa la presenza del cinema ambulante. È questa, infatti, un'epoca che vede il moltiplicarsi di iniziative dall'alto a scopo educativo e rivolte al pubblico rurale, come i cine-carri sonori o i cinenatanti lungo il corso del Po⁴⁰; per la provincia di Pavia, si segnala l'iniziativa del Dopolavoro Provinciale, che offre gratuitamente «spettacoli all'aperto nelle piazze di città e campagna con grande concorso di pubblico»⁴¹; e che, dal Comandante dei Carabinieri della Stazione di Bereguardo è citato come l'unico tipo di offerta di cinema nella zona⁴². Esistono anche casi, come per esempio a Villanterio nella Bassa pavese⁴³, di imprese ambulanti individuali di cui però, purtroppo, non si hanno sufficienti informazioni.

Infine, passiamo all'Oltrepò (fig. 3). In questo caso, si può osservare una situazione "intermedia" rispetto alle due sopra considerate: dalla mappa si evince una distribuzione che va anche al di fuori dei centri principali, come in Lomellina, ma, come nel Pavese, concentrata quasi esclusivamente nella Bassa o comunque non lontano dal corso del Po. Si può facilmente ricondurre una tale disparità alla conformazione geografica del territorio, con il Sud della provincia caratterizzato da numerosi piccoli e piccolissimi centri rurali sparsi nel paesaggio collinare e poco collegati: un territorio all'epoca arretrato dal punto di vista sociale ed economico, e quindi scarsamente servito dal cinema, con la significativa eccezione del Dopolavoro di Varzi⁴⁴. Non mancano comunque casi, seppur isolati, di cinema-teatri di lunga tradizione in alcuni centri vitivinicoli di collina, come il Dardano di Montù Beccaria.

In generale, sono censite per l'Oltrepò 32 sale in totale, di cui cinque a Voghera⁴⁵. Ancora, la maggior parte sono commerciali (23), mentre le restanti sono dell'OND o della SOMS (quattro a testa)⁴⁶ e solo una, a Voghera, è parrocchiale

⁴⁰ Per un'ampia trattazione sul fenomeno, cfr. Toschi, 2009.

⁴¹ ASCP, b. 165, f. 6.

⁴² Il 19 febbraio 1943 il Maresciallo scrive al CPC: «Nella giurisdizione di questo comando non esistono cinematografi. Solo di tanto in tanto, a cura del Dopolavoro contadini con sede in Pavia, vengono qui proiettati dei film con macchine di proiezione importate da quella città e le proiezioni vengono fatte per il pubblico, costituito prevalentemente da contadini, gratuitamente»(cfr. CCIAA, 5413).

⁴³ Lettera del Podestà di Villanterio al CPC, 10 giugno 1943, in CCIAA, 5413.

⁴⁴ Non a caso, uno dei pochi centri collegati a Voghera da una linea ferroviaria attivata nel 1931.

⁴⁵ Sarà escluso dal conteggio il cinema parrocchiale San Giovanni in Borgo di Voghera, non avendo alcun riscontro in nessuna altra fonte, compreso l'archivio comunale. Cfr ASCVo, b. 794, ff. 1-2; b. 795, ff. 6-7.

⁴⁶ A queste andrebbe forse aggiunto il cinema Comunale di Bressana Bottarone, sala commerciale che per un breve periodo, nel 1941, è affidata all'OND. Cfr. ACBB, Casa comunale – Cinema Teatro.

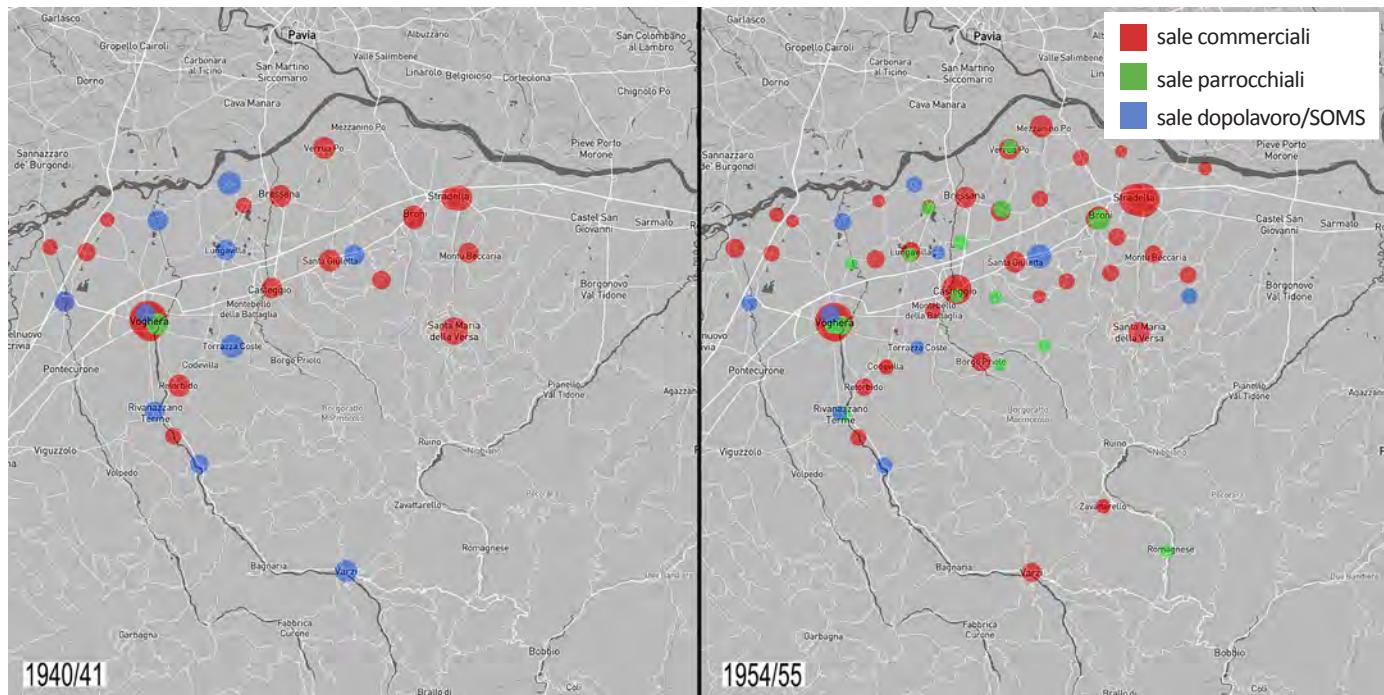


Fig. 3 – Sale cinematografiche in Oltrepò. 1940-41 vs 1954-55.

(l'oratorio dei Padri Barnabiti di Santa Maria della Salute)⁴⁷.

Come in Lomellina, anche qui sembrerebbe sussistere un certo ordine di importanza per le sale dei centri maggiori di provincia: dalla Camera di Commercio apprendiamo che alcune di esse (il Carbonetti di Broni, il cinema-teatro di Santa Maria della Versa e il Politeama Garibaldi di Casteggio) applicavano prezzi speciali per “prime visioni” o “film fuori classe”⁴⁸; una “gerarchia” che non sembra però trovare particolare riscontro nelle categorie assegnate dalla Prefettura; un caso a parte è il cinema-teatro Bagni, di Salice Terme (Godiasco), unica sala di seconda categoria della provincia fuori dalle grandi città, ma situata in una prestigiosa cornice vacanziera.

V. L’EVOLUZIONE DEL DOPOGUERRA (1954-55)

Complessivamente, nei primi anni Quaranta la distribuzione di sale cinematografiche nella provincia di Pavia risulta piuttosto disomogenea, con differenze marcate fra i tre territori considerati. Laddove in alcune aree, come la Lomellina e la Bassa padana, si assiste a una rete diffusa di cinema commerciali o delle associazioni operaie, nelle zone più rurali come il Pavese settentrionale e l’Oltrepò collinare l’assenza quasi totale di offerta sembra essere il riflesso di una certa arretratezza economica e sociale. A colpire è poi la scarsissima presenza di sale parrocchiali.

Come si è evoluto un tale scenario nel dopoguerra? È ben noto che a metà degli anni Cinquanta, secondo periodo preso qui in esame, il numero di biglietti staccati (nel 1955) e di punti di visione (nel 1956) raggiunge in Italia il suo massimo storico, riconfermando però il trend poco omogeneo dei decenni precedenti⁴⁹:

⁴⁷ [s.n.] 1941.

⁴⁸ CCIAA, 5413.

⁴⁹ Mosconi, 2003.

per quanto riguarda il Nord, si assiste ora al processo inflattivo nell'offerta, che la legislazione tenterà di arginare o perlomeno regolare⁵⁰, ma che arriva a metà anni Cinquanta a un altissimo numero di sale destinate, soprattutto per il "mercato di profondità" di periferia e campagne, a un lento declino. È, questa, anche un'epoca di fortissima presenza dell'esercizio cattolico, che si espande nella Penisola incontrando spesso la resistenza, quando non l'aperta conflittualità, degli esercenti industriali di provincia⁵¹.

Sullo sfondo della storia nazionale, alcuni fenomeni caratterizzano il territorio pavese. Seppur limitata ai centri principali, con poche eccezioni nel resto della provincia, la corsa all'industrializzazione⁵² ha interessato anche quest'area: basti pensare che nel 1951 Pavia era il secondo capoluogo lombardo dopo Milano per tasso di industrializzazione. Il modello della grande industria, rappresentata soprattutto dalla produzione di macchine da cucire della Necchi, è l'anima del *boom* industriale pavese: un fenomeno in verità destinato ad avere vita piuttosto breve, ma che innesca, in questo decennio e nel successivo, una forte dinamica demografica di svuotamento delle campagne verso i nuovi quartieri che sorgono attorno al centro città⁵³. Che cosa accade all'esercizio pavese in questo cruciale momento di svolta?

Per avere un quadro della situazione, si sono confrontate fonti locali e dati provenienti dall'Archivio Centrale di Stato⁵⁴; dall'«Annuario» edito da Gino Caserta e Alessandro Ferraù per il 1954-55⁵⁵; da un'ulteriore classificazione prodotta dalla Prefettura (ma rivolta alle sole sale industriali)⁵⁶; si è inoltre tenuto conto del censimento generale realizzato dalla SIAE nel 1953⁵⁷. Per un quadro d'insieme, si veda la tab. 2.

Riprendendo dalla Lomellina (*fig. 1*), appaiono evidenti alcuni elementi di continuità con il passato e altri di profonda novità. Come risulta dalla mappa, la copertura in generale del territorio si fa ancora più diffusa, raggiungendo i centri minori e in taluni casi, come a Cava Manara o Zinasco, distribuendosi anche nelle varie frazioni dei singoli comuni. È questo un periodo in cui il panorama appare ormai saturo in alcune località, come per esempio a Garlasco, dove nel 1951 lo storico Martinetti rinuncia all'attività cinematografica permettendo così l'apertura del cinema teatro Ci-Te (era già stato infatti raggiunto il limite di posti per abitante previsto dalla legge)⁵⁸. Colpiscono due fattori: in primo luogo, come già anticipato, la notevole resilienza delle strutture associate alle SOMS, che costituiscono un punto di riferimento solido e specifico di questa zona, mentre non altrettanto diffuse appaiono le strutture dell'OND prima e dell'ENAL adesso; in secondo luogo, ora anche la rete delle sale cattoliche è consolidata (33 sale, di cui quattro nel capoluogo), con un interesse associativo che trova voce nell'«Araldo Lomellino», organo di stampa della diocesi di Vigevano. Si tratta perlopiù, com'è intuibile, di sale di piccole dimensioni e dall'attività

⁵⁰ Darelli, 2022.

⁵¹ Treveri Gennari, 2018.

⁵² Garofoli, 2021.

⁵³ Ge Rondi, 2021.

⁵⁴ ACS, Fondo Sale Cinematografiche (CS).

⁵⁵ Caserta; Ferraù, 1955.

⁵⁶ [s.n.] 1956: 856-859. Rinvenuto presso ACMo, cat. VI. 1, 1956.

⁵⁷ SIAE, 1954.

⁵⁸ ACG, cat. XV. 3 – 1950.

	Carattere			Capienza					TOTALE
	Sale commerciali	Sale parrocchiali	Sale ENAL/SOMS	<100	101-250	251-500	501-1000	>1000	
PAVIA	9	7	1	1	8	4	2	2	17
Pavese	24	31	1	9	34	12	1	-	56
Subtotale Pavese	33	38	2	10	42	16	3	2	73
VIGEVANO	8	4	-	2	1	4	2	3	12
Lomellina	42	29	21	8	43	33	8	-	92
Subtotale Lomellina	50	33	21	10	44	37	10	3	104
VOGHERA	5	4	1	1	2	2	5	-	10
Oltrepò	46	14	9	8	39	18	4	-	69
Subtotale Oltrepò	51	18	10	9	41	20	9	-	79
TOTALE Provincia	134	89	33	29	127	73	22	5	256

Tab. 2 - Sale cinematografiche nella provincia di Pavia (1954-55), per carattere e per capienza.

saltuaria (1/2 giorni alla settimana): una realtà “di profondità” tipica del circuito parrocchiale di provincia.

Per quanto riguarda Vigevano⁵⁹, mentre le 4 sale cittadine storiche proseguono ininterrottamente la loro attività, dalla metà degli anni Quaranta cominciano a sorgere le prime sale parrocchiali (a partire dal Cinema Famiglia nel 1945); aprono inoltre ben 4 sale estive commerciali, sia in centro sia in periferia, che, con la loro programmazione continuativa da maggio a settembre, affollano le colonne degli spettacoli della stampa locale.

È nel Pavese (fig. 2) che l’evoluzione dello scenario si fa più evidente. Si passa infatti dalle appena otto sale di provincia del 1940-41 alle 56 di metà anni Cinquanta; a queste se ne aggiungono 17 nel capoluogo. Com’è evidente dalla mappa, ora la distribuzione dei cinema in quest’area si fa più uniforme, interessando diffusamente anche i comuni rurali della “campagna soprana” prima sforniti. Il merito è in particolare delle tante piccole e piccolissime sale parrocchiali che sorgono sul territorio, e che in molti centri costituiscono l’unico tipo di offerta cinematografica, in un periodo, come si è detto, di progressivo svuotamento della campagna verso la città. È peraltro curioso notare come il Pavese sia l’unica delle tre aree in esame dove i cinema parrocchiali (38, di cui 7 a Pavia) superano in numero quelli commerciali (33, di cui nove a Pavia)⁶⁰. In un solo caso, a Siziano, ci sono ben due sale parrocchiali; in diversi comuni si afferma invece uno scenario tipico del periodo, con la compresenza di un cinema commerciale e uno parrocchiale. In totale, appena due sale, a Corteolona e nel capoluogo, sono gestite dall’ENAL.

⁵⁹ ASVi, b. 1455, f. 2, 1949-/1951 - Teatri e intrattenimenti pubblici.

⁶⁰ Nel conteggio, il Cinema Ideale dell’oratorio di Belgioioso è stato assegnato ai commerciali in quanto dall’inizio degli anni Cinquanta aveva adottato la gestione industriale. Cfr. ACBe, b. 28, f. 38; b. 32, f. 23.

La dinamica evolutiva dentro Pavia è di grande interesse. Per riprendere uno studio fondativo di Douglas Gomery⁶¹ su scala modestissima, si potrebbe definire Pavia una *fan-shaped city*, con uno sviluppo “a ventaglio” attorno al centro verso i nuovi quartieri residenziali e con la conseguente crescita della rete cinematografica: siamo infatti nel pieno *boom* industriale e demografico della città, nel momento di massimo splendore della grande industria cittadina e di massiccio arrivo dalle campagne di nuova popolazione operaia. È qui che comincia una dinamica destinata a proseguire per tutto il decennio e fino agli anni Sessanta: il consolidarsi di comunità che trovano nelle parrocchie di nuova inaugurazione, e nelle sale cinematografiche di cui subito si dotano, un punto di riferimento. La periferia cittadina è quindi presidiata dal cinema parrocchiale: in particolare, in questa fase sorgono nuove sale a San Lanfranco, a ovest, a Città Giardino, a nord, e presso i Salesiani a est.

La tendenza evolutiva della periferia non sembra però inficiare il panorama cinematografico del centro storico, dove la rete di sale commerciali si consolida e anzi si espande: sorgono quattro nuove sale e il prestigioso complesso del Kur-saal si dota dal 1950 del suo secondo schermo, il Corsino. L'unica sala dopolavoristica di Pavia afferisce al Genio Militare; la grande industria cittadina, Necchi *in primis*, non sembra aver avviato alcuna iniziativa in merito.

Lo sviluppo diseguale del cinema in Oltrepò (fig. 3) sembra riconfermare le tendenze del decennio precedente. Sussiste un'ancora più evidente sperequazione tra la fascia pianeggiante del territorio e l'area collinare: a maggior riconferma di quanto la conformazione geografica della zona sia stata determinante nell'offerta cinematografica nazionale, come già all'epoca aveva notato il celebre studio di Luca Pinna e Malcolm McLean con riferimento al comune sparso di Scarperia (FI)⁶². Nel nostro caso, a nord e specialmente nel Vogherese e nella Bassa la rete dell'esercizio si consolida ulteriormente (si pensi a quanto riportato per Broni in apertura di articolo), arrivando al caso limite di Stradella dove, oltre a tre sale permanenti per un totale di oltre 1.200 posti, nel 1955 sono aperte anche due arene estive da 600 posti ciascuna⁶³; al contrario, a sud la crescita del numero di sale è limitata a pochi casi isolati.

Ancora, a tenere le redini in quest'area è l'esercizio commerciale, con 51 sale totali, mentre la rete parrocchiale rispetto alle altre aree della provincia appare più modesta (appena 14 sale più altre quattro a Voghera) e interessa principalmente centri contemporaneamente serviti dal cinema industriale. Si assiste qui a un'altra dinamica che ha storicamente caratterizzato questa fase dell'esercizio italiano, la tendenza da parte della rete parrocchiale a insistere in territori già coperti⁶⁴, laddove nel Pavese la funzione “presidiale” del cinema cattolico è ben più evidente. Al contrario, solo dieci sale afferiscono all'ENAL o alla SOMS, ma, come si può vedere, tendono a non condividere la piazza con altri cinema; unica eccezione, oltre a Voghera, è Rivanazzano Terme.

⁶¹ Gomery, 1982.

⁶² McLean; Pinna, 1958; ma si rimanda a tutti i contributi presenti in «Bianco e Nero», 1958.

⁶³ Comunicazione del Comune di Stradella alla Questura di Pavia, Elenco sale cinematografiche esistenti in Stradella al 20-2-1955, in ACSt, cat. XV. 3 - Cinema e Teatri - Varie e Operatori.

⁶⁴ Amadori; Fanchi, 2020.

VI. CONCLUSIONI

L'immagine che risulta complessivamente dalla metà degli anni Cinquanta è quella di una spinta all'omogeneizzazione dell'offerta cinematografica della provincia rispetto alle tendenze regionali e nazionali. E tuttavia, questa tendenza diffusa continua a rimarcare idiosincrasie e specificità locali, che segnano la crescita nell'esercizio territoriale di spiccate differenze interne: per esempio, nell'impari distribuzione dell'esercizio parrocchiale. La storia delle sale pavesi, poi, si intreccia profondamente con la storia economica e sociale del territorio: si pensi alla crescita – qui ancora in una fase iniziale – dei quartieri periferici di Pavia; o, all'estremo opposto, all'Oltrepò collinare, area in cui al progressivo svuotamento demografico si affianca una scarsa presenza di sale cinematografiche. Le mappe e l'analisi qui presentate, che hanno fotografato due momenti cardine nella storia dell'esercizio nazionale e locale, hanno voluto offrire spunti di indagine per sottolineare l'importanza della scala *territoriale*. La scelta di una provincia del Nord, dall'anima profondamente rurale e dalla forte identità locale, permette a sua volta di osservare come le macro-tendenze storiche del cinema italiano si siano declinate in un contesto specifico, e siano state riconfermate o contraddette. L'analisi ha posto l'accento sulla distribuzione geografica e sul carattere delle sale; è possibile rilanciare e ampliare ulteriormente l'indagine valorizzando specifici parametri, come ad esempio la capienza, la frequenza di apertura, i prezzi applicati o l'offerta di film, e costruire una "tipologia" di sale cinematografiche da applicarsi su scala comparativa, come è stato proposto metodologicamente dal progetto *European Cinema Audiences*⁶⁵.

La geovisualizzazione dei dati apre infine a nuove questioni⁶⁶, sottolinea trend storici e tendenze diacroniche, rivela punti di eccedenza che possono essere indagati come casi di studio; soprattutto, rende lampante e necessario tenere sempre a mente che il cinema è una pratica profondamente intrecciata allo sfondo sociale e geografico entro cui storicamente si situa.

⁶⁵ Treveri Gennari; Van de Vijver; Ercole, 2021.

⁶⁶ Bowles, 2009.

Tavola
delle sigle

- ACBB: Archivio Comunale di Bressana Bottarone
 ACBe: Archivio Comunale di Belgioioso
 ACBr: Archivio Comunale di Broni
 ACEC: Associazione Cattolica Esercenti Cinema
 ACG: Archivio Comunale di Garlasco
 ACMe: Archivio Comunale di Mede
 ACMo: Archivio Comunale di Mortara
 ACR: Archivio Comunale di Robbio
 ACS: Archivio Centrale dello Stato
 ACSt: Archivio Comunale di Stradella
 AGIS: Associazione Generale Italiana dello Spettacolo
 ASCP: Archivio Storico Civico di Pavia
 ASVi: Archivio Storico di Vigevano
 ASCVo: Archivio Storico Civico di Voghera
 CCIAA: Archivio storico della Camera di Commercio Industria e Agricoltura della Provincia di Pavia
 CPC: Consiglio Provinciale delle Corporazioni
 ENAL: Ente Nazionale Assistenza Lavoratori
 FAL: Foglio degli Annunzi Legali della Provincia di Pavia
 OND: Opera Nazionale Dopolavoro
 SOMS: Società Operaia di Mutuo Soccorso

Riferimenti
bibliografici

- Allen, Robert C. 2006a. *Relocating American Film History: The "Problem" of the Empirical*, «Cultural Studies», vol. 20, n. 1.
- Allen, Robert C. 2006b. *The Place of Space in Film Historiography*, «TMG. Journal for Media History», vol. 9, n. 2, 2006.
- Allen, Robert C. 2008. *Decentering Historical Audience Studies. : A Modest Proposal*, in Kathryn Fuller-Seeley (ed.), *Hollywood in the Neighborhood: Historical Case Studies of Local Moviegoing*, University of California Press, Berkeley (California).
- Amadori, Gaia; Fanchi, Mariagrazia. 2020. *L'anello forte. Il sistema dell'esercizio in Italia: dati, prospettive, approcci metodologici*, «Imago: studi di cinema e media», a. XXI, n. 1.
- Bilterezst, Daniel; Maltby, Richard; Meers, Philippe (eds.). 2012. *Cinema, Audiences and Modernity: New Perspectives on European Cinema History*, Routledge, Abingdon/New York.
- Bilterezst, Daniel; Maltby, Richard; Meers, Philippe (eds.). 2019. *The Routledge Companion to New Cinema History*, Routledge, London/New York.

- Biltreyest, Daniel; Meers, Philippe. 2016. *New Cinema History and the Comparative Mode: Reflections on Comparing Historical Cinema Cultures*, «Alphaville: Journal of Film and Screen Media», vol. 11, Summer.
- Bowles, Kate. 2009. *Limit of Maps? Locality and Cinema-going in Australia*, «Media International Australia», vol. 1, n. 131, May.
- Brusa, Gianfranco. 2000. *L'industria pavese. Storia, economia, impatto ambientale*, «Annali di storia pavese», n. 28, dicembre.
- Caserta, Gino; Ferraù, Alessandro (a cura di). 1955. *Annuario del cinema italiano 1954-55*, Cinedizione, Roma.
- Darelli, Virgil. 2022. *Quantità e qualità. La politica economico-culturale delle sale cinematografiche nel 1956*, «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», a. VIII, n. 1.
- Di Tullo, Matteo; Rizzo, Mario. 2021. *I settori secondario e terziario in provincia di Pavia: numeri e tendenze nel secondo Novecento*, «Storia in Lombardia», a. XLI, nn. 1-2.
- Fanchi, Mariagrazia. 2006a. *Sale e pubblici*, in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1934/1939*, vol. V, Marsilio -Bianco e Nero, Venezia/Roma.
- Fanchi, Mariagrazia. 2006b. *Non censurare, ma educare! L'esercizio cinematografico cattolico e il suo progetto culturale e sociale*, in Ruggero Eugeni; Dario Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia. Dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, vol. II, Ente dello Spettacolo, Roma.
- Fanchi, Mariagrazia. 2015. *Le trasformazioni del consumo dopo l'avvento del sonoro*, in Leonardo Quaresima (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1924/1933*, vol. IV, Marsilio-Bianco e Nero, Venezia/Roma.
- Fanchi, Mariagrazia. 2019. *For Many But Not For All: Italian Film History and the Circumstantial Value of Audience Studies*, in Biltreyest; Maltby; Meers (eds.), 2019.
- Fuller-Seeley, Kathryn; Potamianos, George. 2008. *Introduction: Researching and Writing the History of Local Moviegoing*, in Fuller-Seeley (ed.), 2008.
- Garofoli, Gioacchino. 2000. *Pavia e territorio nel secondo dopoguerra: i processi di trasformazione economica*, «Annali di storia pavese», n. 28.
- Garofoli, Gioacchino. 2021. *Il processo di trasformazione dell'economia in provincia di Pavia: un quadro generale*, «Storia in Lombardia», a. XLI, nn. 1-2.
- Ge Rondi, Carla. 2021. *La dinamica demografica della provincia e del capoluogo pavesi*, «Storia in Lombardia», a. XLI, nn. 1-2.

- Gomory, Douglas.** 1982. *Movie Audiences, Urban Geography, and the History of the American Film*, «The Velvet Light Trap», n. 19.
- Hallam, Julia; Roberts, Les (eds.).** 2013. *Locating the Moving Image: New Approaches To Film and Place*, Indiana University Press, Bloomington.
- Klenotic, Jeffrey.** 2011. *Putting Cinema History on the Map: Using GIS to Explore the Spatiality of Cinema*, in Maltby; Biltreyest; Meers (eds.), 2011.
- Maffi, Luciano.** 2018. *Il settore primario in provincia di Pavia negli anni Cinquanta*, «Storia Economica», a. XXI, n. 1.
- Malavasi, Luca.** 2001. "Prime immagini" di cinema a Vigevano, «Vigevanum», a. XI, marzo.
- Malavasi, Luca.** 2002. *Il cinema a Pavia (1897-1914)*, «Immagine. Note di storia del cinema», nuova serie, n. 53.
- Maltby, Richard; Biltreyest, Daniel; Meers, Philippe (eds.).** 2011. *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*, Wiley-Blackwell, Malden -Oxford.
- Maltby, Richard; Meers, Philippe.** 2019. *Connections, Intermediality, and the Anti-archive: A Conversation with Robert C. Allen*, in Biltreyest; Maltby; Meers (eds.), 2019.
- McLean, Malcolm S. jr.; Pinna, Luca.** 1958. *Chi va al cinema e perché*, «Bianco e Nero», a. XIX, n. 2, febbraio.
- Meers Philippe; Biltreyest, Daniel; Van De Vijver, Lies.** 2010. *Metropolitan vs Rural Cinemagoing in Flanders, 1925-75*, «Screen», vol. 51, n. 3, Autumn.
- Moore, Paul S.** 2011. *The Social Biograph: Newspapers as Archives of the Regional Mass Market for Movies*, in Maltby; Biltreyest; Meers (eds.), 2011.
- Mosconi, Elena.** 2003. *Tanti punti di proiezione*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1949/1953*, vol. VIII, Marsilio -Bianco e Nero, Venezia /Roma.
- Mosconi, Elena.** 2006. *Un potente maestro per le folle. Chiesa e mondo cattolico di fronte al cinema*, in Ruggero Eugeni; Dario Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia. Dalle origini agli anni Venti*, vol. I, Ente dello Spettacolo, Roma.
- Oglietti, Francesco; Malavasi, Luca.** 2006. *Il cinema e Pavia. L'avvento dei cinema nella provincia pavese e i film che l'hanno fatta protagonista*, Selecta, Pavia.
- Ravazzoli, Elisa.** 2016. *Cinemagoing as Spatially Contextualised Cultural and Social Practice*, «Alphaville: Journal of Film and Screen Media», n. 11, August.
- [s.n.] 1939. *Almanacco del cinema italiano 1939-XVII*, Società Anonima Editrice Cinema, Roma.
- [s.n.] 1941. *Decreto prefettizio n. 06245 del 09/07/1941*, FAL, 1941, n. 2.
- [s.n.] 1943. *Almanacco del cinema italiano 1942-43-XXI*, Società Anonima Editrice Cinema, Roma.
- [s.n.] 1956. *Decreto prefettizio n. 0844 – Div. P/S 3° del 21/06/1956*, FAL, 1956, n. 61.

- SIAE. 1954. *Rilevazione dei teatri e dei cinematografi esistenti in Italia al 30 giugno 1953. Locali per tipo di gestione e tipo di macchina da proiezione nei vari comuni*, Pubblicazioni SIAE, Roma.
- Sollazzi, Furio; Zatti, Susanna. 2023. *Che spettacolo! I luoghi del teatro, della musica, del cinema e del ballo, a Pavia dall'Ottocento a oggi*, Univers, Pavia.
- Thissen, Judith; Zimmerman, Clemens (eds.). 2016. *Cinema Beyond the City: Small-Town and Rural Film Culture in Europe*, Palgrave Macmillan, London.
- Toschi, Deborah. 2009. *Il paesaggio rurale. Cinema e cultura contadina nell'Italia fascista*, Vita e Pensiero, Milano.
- Treveri Gennari, Daniela. 2018. *“L'esercente industriale non scocci”.* *Mapping the Tensions between Commercial and Catholic Exhibition in Post-War Italy*, «Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», a. II, n. 3.
- Treveri Gennari, Daniela; Hipkins, Danielle; O'Rawe, Catherine (eds.). 2018. *Rural Cinema Exhibition and Audiences in a Global Context*, Palgrave Macmillan, Cham.
- Treveri Gennari, Daniela; Van de Vijver, Lies; Ercole, Pierluigi. 2021. *Defining a Typology of Cinemas across 1950s Europe*, «Participations. Journal of Audience & Reception Studies», vol. 18, n. 2.
- Van Oort, Thunnis; Whitehead, Jessica Lenora. 2020. *Common Ground: Comparative Histories of Cinema Audiences*, «TMG. Journal for Media History», vol. 23, nn. 1-2.
- Venturini, Alfonso. 2015. *La politica cinematografica del regime fascista*, Carocci, Roma.
- Verhoeven Deb; Bowles, Kate; Arrowsmith, Colin. 2009. *Mapping the Movies. Reflections on the Use of Geospatial Technologies for Historical Cinema Audience Research*, in Michael Ross; Manfred Grauer; Bernd Freisleben (eds.), *Digital Tools in Media Studies*, transcript Verlag, Bielefeld.

STORIA E ANALISI DELL'ESERCIZIO DI UNA SALA PARROCCHIALE. IL CINEMA COASSINI NELL'ITALIA TRA GLI ANNI CINQUANTA E SETTANTA

Steven Stergar (Università degli Studi di Udine)

**HISTORY AND ANALYSIS OF THE MANAGEMENT OF A CATHOLIC CINEMA THEATRE.
THE COASSINI CINEMA IN ITALY BETWEEN THE 1950S AND 1970S**

The article examines the Catholic "Coassini" cinema run to analyze its internal dynamics in the light of the processes that led to the exponential growth and subsequent decline of parish cinemas in Italy from the 1950s to the 1970s. Among these dynamics, it aims to shed light on the stages of the theater's design, the reasons behind its technical and aesthetic modernization, and the management of its cinema run, including the relationships with small and large businesses and local and national institutions. The article adopts a microhistorical approach presenting the hypotheses and findings in the context of the period's broader historical and cultural framework.

KEYWORDS

Catholicism; Cinema Management; Parish Cinemas; Microhistory; Technology

DOI

10.54103/2532-2486/24979

DATA DI INVIO 31 luglio 2024

DATA DI ACCETTAZIONE 15 dicembre 2024

I. PREMESSE STORICHE, MOVENTI E METODO

26 febbraio 1956. La bozza di un'epistola indirizzata alle autorità civili ed ecclesiastiche del comune di Gradisca d'Isonzo, paese di poco più di cinquemila abitanti sito nel territorio goriziano, annuncia l'imminente inaugurazione di un nuovo cinema cittadino: la sala parrocchiale Coassini¹. La notizia è salutata con entusiasmo dall'anonimo autore del documento, verosimilmente il parroco del tempo don Luigi Cocco che, a nome dei fedeli del cosiddetto "Comitato dei buoni gradiscani", non manca di ringraziare le persone e le ditte che hanno contribuito al concretizzarsi dell'opera. Tra queste, ampio spazio viene dedicato ai fratelli Mario e Romano Travan, geometri, ideatori dell'infrastruttura ed entrambi aderenti all'Azione Cattolica Italiana, i quali avrebbero reso gratuito servizio alla parrocchia e alla comunità guidata da don Cocco. Se però la sala parrocchiale rappresenta a quell'epoca una novità per la compagnia cattolica

¹ Lettera alle autorità per l'inaugurazione della sala parrocchiale Coassini, 26 febbraio 1956, in ASCSS, sr. 15, fld. 139, fasc. 152.

del luogo, sino a quel momento sprovvista di una simile sede dove esercitare in questi termini il proprio apostolato, il cinematografo in sé non può dirsi un oggetto nuovo ed estraneo per i residenti locali. Al contrario, il consumo cinematografico e l'abitudine di recarsi in sala sono aspetti culturali e sociali radicati e pienamente soddisfatti dalle altre tre sale industriali del paese – il Comunale, l'Eden e l'Estivo – gestite dai fratelli Edoardo ed Enzo Pian. Alla famiglia Pian, a cui fanno capo anche i cugini Dario e Toni, proprietari a loro volta di due cinema dislocati in comuni limitrofi, si deve infatti sin dai tardi anni Venti l'intera offerta cinematografica della zona. Dal trasferimento delle pellicole da una sede all'altra al servizio nelle rispettive biglietterie e cabine di proiezione, fino al disbrigo di pratiche burocratiche e legali, la piena gestione familiare consente loro di uniformare gradualmente le programmazioni dei cinema di proprietà, garantendo così quotidiane proiezioni di melodrammi, western e commedie². È proprio ai margini di questo stesso monopolio che affiora, e si fa via via spazio, la nuova sala parrocchiale Coassini. La sua proposta culturale e, se vogliamo, il solo fatto di esistere, crea un evidente cortocircuito nelle abitudini e nelle fruizioni cinematografiche della popolazione, ora improvvisamente nelle condizioni di poter scegliere una valida alternativa all'offerta dei Pian. Offerta che, grazie alla ricerca di Giulia Cane, coadiuvata da Francesco Casetti, sappiamo comprendere titoli all'epoca osteggiati dalla compagnie cattolica³.

I documenti oggi presenti nell'Archivio Storico della Chiesa del SS. Salvatore (ASCSS)⁴, adiacente alla dismessa sala parrocchiale, attestano in tal senso la breve e intensa storia locale del cinema e della sua controprogrammazione. Si tratta, in modo particolare, di borderò, carteggi, fatture, opuscoli, volumi e altre tipologie eterogenee di fonti che, se lette sullo sfondo dei dibattiti in corso tra i cinema parrocchiali e industriali nell'Italia tra gli anni Cinquanta e Settanta, consentono di interpretare e analizzare la storia della sala in relazione, parimenti, all'esercizio cattolico nazionale. L'articolo prende perciò in esame gli elementi endogeni ed esogeni dell'esercizio del Coassini valutandone, in un primo momento, i moventi della progettazione e degli ammodernamenti tecnico-estetici per quindi scrutare i rapporti intercorsi sia con le piccole e grandi imprese che con le istituzioni locali e nazionali. Si vuole dunque fare luce sulle possibili motivazioni dell'affiorare, prima, e del declino, poi, dell'unica sala parrocchiale registrata in un comune già forse saturo per intrattenimento e offerta cinematografica. Nel fare questo, non si intende però contrapporre l'esperienza gestionale della sala parrocchiale con quella dei Pian, poiché non sussistono

² Per una storia dell'esercizio della famiglia Pian si veda il contributo di Cane, 2001.

³ La ricerca conferma la presenza degli stessi titoli nelle programmazioni dei cinema dei Pian di Sagrado e Gradisca d'Isonzo. A questo riguardo, sappiamo che film di discussa moralità per la compagnie cattolica come *En effeuillant la marguerite* (*Miss Spogliarello*, 1956) di Marc Allégret, *Et Dieu... créa la femme* (*Piace a troppi*, 1956) di Roger Vadim, *Cat on a Hot Tin Roof* (*La gatta sul tetto che scotta*, 1958) di Richard Brooks, *I piaceri dello scapolo* (1960) di Giulio Petroni, *I dolci inganni* (1960) di Alberto Lattuada, *Sexi al neon* (1962) di Ettore Fecchi e molti altri ancora, vengono proiettati nelle sale dei fratelli nel solco tra gli anni Cinquanta e Sessanta in contemporanea alla programmazione castigata del Coassini.

⁴ L'ASCSS consta di 140 unità di conservazione e 1437 unità archivistiche organizzate in un totale di 15 serie distribuite in 20 m. lineari. Le fonti squisitamente cinematografiche fanno fede alla serie 15, a cui è altresì associata una ricca documentazione sull'attività scolastica del ricreatorio Giovanni Battista Coassini, e si articolano in sei faldoni (n. 131, 132, 134, 137, 139 e 140) per un totale di undici fascicoli.

le condizioni necessarie per un confronto approfondito. Con questi propositi, l'indagine guarda piuttosto alla storia del Coassini adottando un approccio microstorico che analizzi il caso locale non come un episodio eccezionale, isolato ed estraneo alle dinamiche e agli sviluppi storici più complessi, quanto più come il tassello di una macrostoria che può concorrere, parimenti ad altri casi simili, a confermare o a porre in discussione teorie dominanti⁵. Allineandosi, perciò, con l'odierna corrente della New Cinema History⁶ e con chi invoca a gran voce una costante contestualizzazione dei dati empirici allo scopo di fornire una migliore comprensione a lungo termine delle tendenze e degli sviluppi storico-culturali di una specifica epoca⁷, il contributo riflette sugli strati sedimentati della storia culturale dell'esercizio cinematografico in Italia interrogando il caso studio del Coassini come una delle molte casse di risonanza di fenomeni di ampio respiro nazionale.

II. NASCITA E RUOLO DELLA SALA SULLA SCIA DEL DIBATTITO ATTORNO ALLE PARROCCHIALI

Il carteggio del succitato don Luigi Cocco è un primo punto di approdo fondamentale per inquadrare storicamente il progetto del nuovo cinema. Le istanze esposte in prima persona, e le relazioni con terzi coltivate di volta in volta, sono di fatto esemplificative di un suo impegno della prima ora in questa avventura. A tale riguardo, è lo stesso parroco a interpellare il questore di Gorizia nel luglio 1956 chiedendo l'autorizzazione «che nella sala parrocchiale 'Coassini' vengano dati spettacoli cinematografici a passo normale, teatrali e culturali»⁸. Il permesso, concessogli pochi giorni dopo, corona idealmente un processo in itinere inizialmente caratterizzato da un ingente susseguirsi di preventivi e fatturazioni presentati per l'acquisto dello stretto indispensabile. Passando in rassegna i faldoni della serie 15 conservati in ASCSS, non mancano fatture per l'acquisto di «poltrone usate in legno», di un adeguato impianto per il «suono stereofonico», di «un'insegna luminosa 'Cine'», di «uno schermo e di un obiettivo anamorfico» per il Cinemascope e, ancora, di polizze assicurative antincendio per i film proiettati e per i locali⁹. Osservate assieme, queste informazioni anticipano allo stato embrionale dell'infrastruttura quelle che poi saranno le parvenze tecnico-estetiche della sala, denotando parimenti una certa cura della direzione nell'accontentare, grazie soprattutto all'interesse per i sistemi di proiezione panoramici e stereofonici, le maggiori pretese e aspettative del pubblico dell'epoca.

Mentre don Cocco predispone le infrastrutture necessarie per il nuovo esercizio, il dato sulle parrocchiali dislocate in Italia supera la soglia delle quattromila unità, equivalenti circa a un terzo del totale delle sale registrate nel Paese¹⁰. Le ragioni di questa esponenziale crescita sono da attribuire a più fattori. Come è noto, il raggiungimento della suddetta soglia è l'esito di una moltiplicazione, nel

⁵ Sulla questione metodologica si rimanda ai recenti contributi di Ginzburg, 2021; 2022.

⁶ Cfr. Bilterezst, Maltby, Meers, 2019.

⁷ In particolare, si rimanda alle considerazioni di Thissen, 2017; 2019.

⁸ Don Luigi Cocco, lettera alla Questura di Gorizia, 16 luglio 1956, in ASCSS, sr. 15, fld. 139, fasc. 152.

⁹ Fatture, febbraio-ottobre 1956, in ASCSS, sr. 15, fld. 131, fasc. 122.

¹⁰ Cfr. Fanchi, 2006a.

periodo compreso tra il 1938 e il 1953, incentivata, anzitutto, dal «favoreggiamiento adottato»¹¹ da specifiche cariche politiche nei confronti della Chiesa e delle sue propaggini socioculturali. La legge 958 del 29 dicembre 1949, meglio nota alle cronache e alla storiografia con il nome di legge Andreotti, è il più evidente tra gli esempi nel suo contemplare, di fatto, una “licenza parrocchiale” per semplificare con criteri autonomi la materia legislativa a favore dell’apertura di queste sale cattoliche. Nello stesso anno, la costituzione dell’ACEC sancisce un ulteriore punto di non ritorno nonché «una tappa fondamentale all’interno del processo di grande espansione delle sale parrocchiali»¹², ora istituzionalizzate e legittimate, dalla stessa Presidenza del Consiglio dei ministri, ad avere vita propria ed esercizio distinto dal circuito industriale.

La poderosa rete delle sale parrocchiali, a cui il Coassini è ormai pronto a aderire, sembra pertanto soddisfare a metà anni Cinquanta le condizioni già auspicate, anni indietro, da Pio XI nella sua enciclica *Vigilanti Cura* (29 giugno 1936), che proprio nell’organizzazione e nello sviluppo di tali sale intravedeva le possibilità di rivendicare alle case di produzione la messa in cantiere di pellicole dai contenuti più conformi ai canoni e ai principi della Chiesa. Di questo stesso auspicio è il presidente dell’ACEC, monsignor Francesco Dalla Zuanna. In un articolo pubblicato nel giugno 1956 dalla «Rivista del Cinematografo», Dalla Zuanna elogia infatti i risultati ottenuti nel breve periodo dall’esercizio cattolico per ricordare agli aspiranti esercenti – come don Cocco – che il cinema parrocchiale non nasce in aperta concorrenza con le cugine sale industriali, bensì «per soddisfare particolari esigenze» educativo-morali in un ambiente pensato per essere «attivo strumento sussidiario dell’apostolato e della predicazione pastorale»¹³. In verità, non sono affatto poche le tensioni intercorse in quegli anni tra i cattolici e l’esercizio industriale, divergenze vere e proprie sulle quali torneremo, soffermandoci, in un secondo momento. L’indicazione di Dalla Zuanna è però abbastanza esaustiva per sintetizzare l’atteggiamento che don Cocco, e tutta la direzione del Coassini, ripongono nei confronti della nuova sala e dello spettacolo cinematografico *tout court*. Si pensi ancora alle voci di spesa passate in rassegna.

A motivare tanto la decisione di avviare un nuovo esercizio, quanto di ammodernarlo di coeve tecnologie, pare infatti essere quella stessa visione antropocentrica della Chiesa che posiziona idealmente il pubblico al centro dell’industria e dell’esperienza cinematografica¹⁴, liberando spettatori e spettatrici da ogni etichetta di meri consumatori per dedicare loro, piuttosto, un’attenzione squisitamente educativa. Sono soprattutto i due *Discorsi sul film ideale* pronunciati da Pio XII nel giugno e nell’ottobre 1955 a rivendicare con fermezza questo elemento di centralità del pubblico¹⁵. Se sul piano istituzionale i discorsi favoriscono quello che è un passaggio evolutivo per le politiche della Chiesa da una dimensione protettiva a una propositiva, quindi bendisposta a una sfera pubblica e sociale dove il cinema è ora investito di un valore apostolico e culturale, sul piano locale e territoriale le esortazioni di papa Pacelli persuaderebbero

¹¹ Ne parla in quegli stessi anni Falconi, 1955: 295.

¹² De Berti, 2006: 89.

¹³ Dalla Zuanna, 1956: 27.

¹⁴ Cfr. Fanchi, 2006b.

¹⁵ Cfr. Perin, 2023.

parroci come don Cocco a imboccare a stretto giro il sentiero dell'esercizio. In via ulteriore, saranno ugualmente i contenuti dell'enciclica *Miranda Prorsus*, emanata dallo stesso pontefice l'8 settembre 1957, a riformulare, da un lato, i rapporti della Chiesa con i media e con il cinema e a sostenere, dall'altro lato, i vecchi e nuovi esercenti cattolici per la promozione «[del]la sala parrocchiale come luogo di educazione, e non solo di divertimento»¹⁶. A precedere, tuttavia, queste esortazioni istituzionali sono le voci e le spinte provenienti "dal basso", in particolare quei richiami palesati dalla stessa comunità di fedeli gradiscani. La comunità femminile riunita nel Circolo diocesano, per esempio, esortava già nel 1942 i concittadini a porre massima attenzione nello scegliere i film proiettati nei cinema dei Pian¹⁷, suggerendo la consultazione delle *Segnalazioni cinematografiche* pubblicate dal CCC. E ancora, la stampa e diffusione in quello stesso periodo di opuscoli tra i fedeli, come i volantini riportanti la cosiddetta "promessa circa gli spettacoli cinematografici", denotano una preoccupazione da parte di una fetta della cittadinanza per quel «pericolo morale e sociale che gli spettacoli suddetti rappresentano»¹⁸. Un malcontento parzialmente diffuso, insomma, pronto invece ad accogliere la nuova proposta parrocchiale e a costituire un nuovo pubblico.

Non diversamente, la medesima attenzione nel predisporre con cura le migliori condizioni di visione possibili, a quel tempo necessarie per chiamare a sé spettatori e spettatrici non solo della comunità, trova ulteriore spiegazione proprio nella concorrenza con il già rodato circuito industriale della zona. Il progetto di contropartecipazione è in questo senso sotteso, inevitabilmente, anche nella corsa alla tecnica. Nel giugno 1956, don Cocco fa infatti visita agli stabilimenti centrali della Cinemeccanica di Milano per acquistare l'impianto necessario per gli spettacoli in Scope. A vagliare l'operazione è la Curia Arcivescovile di Gorizia che, sebbene titubante nel procedere fin da subito con l'acquisto, preferendovi inizialmente il solo noleggio¹⁹, decide di appoggiare economicamente le scelte del neo-esercente. Da una disamina dell'ordine confermato²⁰, traspaiono con chiarezza tutte le componenti dell'impianto del Coassini acquistate per una cifra netta complessiva di 1.500.000 L. Tra queste, si annoverano: a) un apparecchio sonoro Victoria IV/E completo; b) un pattino mensola per IV/E rapporto 1:1,66 e un equivalente con rapporto 1:2,35; c) un portaobiettivo anamorfico; d) un obiettivo Neocinar 62,5 mm e uno Cinegran 52,5 mm; e) un amplificatore C/30 con potenza 20 W; f) un complesso bifonico compreso di altoparlanti, filtri e tromba multicellulare; g) cinque bobine fisse; h) uno sportello per cabina con cristallo (150x150 mm); i) un obiettivo anamorfico per le proiezioni CinemaScope; l) un gruppo convertitore Marelli Sigma (dinamo 40 V. e 55 A, motore trifase); m) uno schermo Sunnyscreen, bianco, di 10x5 m. Questi dati squisitamente tecnici restituiscono la misura dell'investimento sostenuto dalla Curia e

¹⁶ Mosconi, 2018: 169.

¹⁷ Lettera delle sorelle del Centro diocesano alla comunità locale, 20 febbraio 1942, in ASCSS, sr. 15, fld. 139, fasc. 151.

¹⁸ Volantino "Promessa circa gli spettacoli cinematografici", s.d., in ASCSS, sr. 15, fld. 139, fasc. 151. Sebbene sprovvisto di data, vi sono alcuni riferimenti, come il nome dell'arcivescovo Carlo Margotti, che suggeriscono un'ipotesi di periodizzazione compresa tra il 1942 e il 1951.

¹⁹ Lettera della Curia Arcivescovile, 17 maggio 1956, in ASCSS, sr. 15, fld. 139, fasc. 152.

²⁰ Documento di conferma ordine Cinemeccanica Milano, 31 luglio 1956, in ASCSS, sr. 15, fld. 131, fasc. 122.

dalla direzione della parrocchiale. A occuparsi della vendita è il triestino Giuseppe De Toni, rappresentante di zona della Cinemeccanica e nome ricorrente nei documenti degli archivi ecclesiastici e laici in Regione, al quale si deve altresì l'installazione dell'impianto nel settembre dello stesso anno. La possibilità di proiettare in sistema anamorfico, modalità introdotta tre anni prima nelle sale italiane²¹, consentirebbe pertanto al Coassini di competere, da subito, con le speculari offerte delle sale industriali della zona. In particolare, il nuovo cinema mira a intercettare il consenso delle famiglie e di quella fascia giovane del pubblico, compresa tra i 16 e i 29 anni, che, stando a un sondaggio Doxa del 1953²², corrisponderebbe ai maggiori fruitori di spettacoli cinematografici dell'epoca. In questo tentativo di guadagnar quartiere in una zona monopolizzata si riflettono le succitate tensioni su larga scala, e mai del tutto sopite, tra la rete delle parrocchiali e il contraltare delle industriali. Al di là delle parole di Dalla Zuanna, la concorrenza tra quelle che sono due vere e proprie fazioni interessate a conquistare lo stesso oggetto del desiderio, il pubblico, è un dato evidente e storicizzato tanto a monte nei palazzi istituzionali, quanto a valle nei territori di provincia. Il conflitto tra queste si acutizza, come è facile intuire, sulla scorta dell'esponentiale crescita in numero delle sale cattoliche. Malgrado la circolare ministeriale del 3 maggio 1950 (9419/A.G. 37), che impegnava i soli sacerdoti all'esercizio limitandone i giorni di proiezione settimanali e gli spazi consentiti per la pubblicità dei loro spettacoli, e un accordo di intesa siglato il 24 novembre dello stesso anno dall'ACEC e dall'AGIS, il circuito industriale continua a sentirsi minacciato dallo stesso favoritismo riservato all'esercizio cattolico, sovente accusato di concorrenza sleale. A questo proposito, Daniela Treveri Gennari evidenzia quanto sia frequente notare nell'esercizio di molte sale parrocchiali dell'epoca titoli in programma non sempre conformi con le segnalazioni del CCC, gestioni laiche non legalmente autorizzate e vantaggi e detrazioni fiscali reiterati, attribuendo in tal senso i sintomi del presunto favoreggiamento alle relazioni intercorse tra il governo democristiano e la Santa Sede²³. Il cinema Coassini partecipa nel suo piccolo agli sviluppi di questo stesso dibattito alimentando il conflitto tra le due tipologie di esercizio. Collaudato l'impianto, don Cocco riceve a settembre l'ultimo placet dalla Curia accompagnato da alcune raccomandazioni in merito alla gestione della sala. Il vicario generale, Mons. Giusto Soranzo, esorta infatti il parroco affinché ricordi che «tutta la gestione amministrativa è bene sia in mano dei sacerdoti, per evitare qualsiasi interpretazione da parte di estranei»²⁴. In queste specifiche traspare tutta la cautela dovuta alla suddetta tensione di un dibattito con gli esercenti laici destinato a durare ancora degli anni. L'iscrizione ufficiale del Coassini alla sezione interregionale Tre Venezie dell'AGIS, siglata da don Cocco nello stesso periodo, distende ulteriormente in via preventiva la minaccia di possibili attriti. Tutto sembra pronto a partire.

²¹ Cfr. Vitella, 2018. Per un approfondimento coevo al periodo si rimanda invece al contributo di Petrucci, 1955.

²² Cfr. Fanchi, 2005.

²³ Treveri Gennari, 2009: 71.

²⁴ Monsignor Giusto Soranzo, lettera a don Luigi Cocco, 10 settembre 1956, in ASCSS, sr. 15, fld. 139, fasc. 152.

III. L'ESERCIZIO DELLA SALA TRA TENSIONI LOCALI E NAZIONALI

Passando proprio in rassegna la documentazione prodotta per aderire all'AGIS si possono trovare ulteriori informazioni sulla sala parrocchiale. Anzitutto la corretta ubicazione. Solamente accennata nei precedenti documenti, la sede del nuovo cinema è posta in via Campiello del Pozzo 2, in un edificio adiacente all'omonimo ricreatorio Giovanni Battista Coassini e alla chiesa del comune di Gradisca. Un dato, questo, confermato altresì dalla partita tavolare e dalla particella catastale indicate negli archivi locali²⁵. Ancora, sappiamo che la capienza dichiarata conta 250 sedute, 192 in platea e 58 in galleria, e che vengono proiettati film a passo normale. Dati, anche in questo caso, confutabili altrove²⁶. Risulta invece più difficile stabilire l'esatto momento di avvio dell'esercizio. Sebbene le fonti di archivio consentano di ricostruire, per sommi capi, quelle che sono le fasi iniziali della vita del Coassini, le stesse fonti sembrano tacere a riguardo. O meglio, ci è dato sapere che il 15 ottobre 1954 don Cocco deposita ufficialmente in Prefettura il progetto per la sala²⁷; che nello stesso periodo i registri dell'Arcidiocesi di Gorizia appuntano, per la prima volta, la voce "sala parrocchiale" tra le pratiche gradiscane²⁸; che, come visto, tra il 1955 e il 1956 la neonata infrastruttura viene dapprima completata, poi arredata e quindi collaudata: eppure, non conosciamo con altrettanta certezza da quando la sala può dirsi a tutti gli effetti in attività. In egual misura, tacciono anche i fascicoli gradiscani depositati alla Camera di Commercio provinciale. L'ipotesi più verosimile di questo silenzio è forse quella meno scontata alla luce dell'accurata documentazione prodotta negli anni a carico della sala. Infatti, nonostante il nullaosta della Curia, la licenza ottenuta, l'adesione all'AGIS, il sostegno della comunità, i meticolosi acquisti e le implementazioni tecniche, il Coassini parrebbe non procedere a regime sulla scia dell'iniziale entusiasmo, stagnandosi, piuttosto, in qualche non precisata complicazione. A dare adito all'ipotesi della stagnazione sarebbero gli stessi documenti prodotti dalla parrocchia nel 1959. Nello specifico, ve ne sono alcuni riferiti all'iter per l'autorizzazione dell'abitabilità dei locali che lasciano intendere la possibilità di un prolungato stallo burocratico risoltosi solo nel dicembre di quell'anno. La ratifica del sindaco alimenterebbe questa congettura dichiarando i locali abitabili a seguito prima del regolare compimento di tutti i lavori e poi di un nullaosta rilasciato dall'Ufficio Sanitario per il lato igienico-sanitario dell'infrastruttura²⁹. Se così fosse, il Coassini avrebbe inaugurato il proprio esercizio solo nel tardo 1959. Eppure, vi sono ulteriori indizi che, al contrario, suggeriscono un'altra ipotesi più verosimile. Anzitutto, si considerino le fatture per il noleggio di titoli³⁰, quali *Amore a prima vista* (1958) di Franco Rossi, *A Day of Fury (L'ovest selvaggio*, 1956) di Harmon Jones, l'onnipresente *Don Camillo* (1952) di Julien

²⁵ Partita tavolare n. 168 e particella catastale n. 129, in Archivio di Stato di Gorizia (ASG), Prefettura di Gorizia, serie Cementi armati, busta 226, filza 2218, s.d.

²⁶ Cfr. Caserta, Ferraù, 1958.

²⁷ Lettera di Don Luigi Cocco, 15 ottobre 1954, in ASG, Prefettura di Gorizia, serie Cementi armati, busta 226, filza 2218.

²⁸ Il dato si riferisce al documento (n. 1147) "Sala parrocchiale nel Coassini", indicato nel registro parrocchiale dell'annata 1954 conservato presso l'Archivio storico dell'Arcidiocesi di Gorizia, ma attualmente contrassegnato tra i documenti non reperibili della sede.

²⁹ Lettera del comune di Gradisca d'Isonzo, 7 dicembre 1959, in ASCSS, sr. 15, fld. 139, fasc. 152.

³⁰ Fatture, gennaio-febbraio 1959, in ASCSS, sr. 15, fld. 131, fasc. 123.

Duvivier, e molti altri fatti pervenire in sede nel primo trimestre del 1959³¹. Più segnatamente, si consideri ora il dato inconfondibile reperibile nell'*Annuario del cinema italiano* dell'annata 1957-1958, stando al quale il Coassini compare per la prima volta tra i cinema in attività della provincia e, di fatto, come unica sala parrocchiale del comune di Gradisca. E ancora, se si confrontano questi dati con le proiezioni registrate regolarmente nel primo dei borderò conservati in ASCSS (17 agosto 1958-10 gennaio 1959, n. 074503), ci è allora dato constatare che il Coassini abbia inaugurato il proprio esercizio nell'annata 1958, o almeno a partire dall'agosto di quell'anno. A ogni modo, le dinamiche del perché di questo ritardo nelle programmazioni, rispetto al termine dei lavori, non sono tuttora del tutto chiare. Si hanno invece maggiori certezze nel sostenere come il cinema abbia dovuto affrontare ulteriori difficoltà, come dimostrato, per esempio, da un cospicuo ammortamento a cui sono soggetti, nel 1959, molti dei suoi beni³². Eppure, nonostante il susseguirsi delle difficoltà, l'esercizio procede con regolarità, nelle giornate di sabato e domenica e, saltuariamente, il venerdì, proprio a seguito delle ultime concessioni ottenute, come testimoniato soprattutto dai registri delle annate successive³³. Il tutto coincide però con un forte momento di crisi per il cinema e per l'esercizio italiano. Alle soglie del nuovo decennio, infatti, si registra una prima inflessione nel numero di biglietti venduti. A disertare gli spettacoli cinematografici non sono «gli spettatori delle prime visioni, i cui orientamenti e preferenze sono attentamente monitorati da produttori e distributori, ma il grosso del pubblico, quello che frequenta le seconde visioni e i cinema di quartiere e di provincia»³⁴ come il Coassini. Malgrado ciò, la sala registra una più che discreta affluenza di pubblico documentata dalla somma totale di biglietti venduti annualmente e desunti dai medesimi borderò³⁵. Sul piano altresì economico, sappiamo che nel 1961³⁶, l'annata più fruttuosa quantitativamente, il cinema parrocchiale incassa dai biglietti venduti un totale di 7.123.155 L. a fronte di un'uscita complessiva di 7.061.423 L. Di queste spese, 2.304.200 L. sono state destinate al noleggio di pellicole e materiale promozionale garantito dall'ufficio di Udine del SAS, il Servizio Assistenza Sale dell'ACEC. Se teniamo conto, invece, del numero di sedute e della loro ripartizione, del prezzario lordo

³¹ Fattura trasporto pellicole, 31 marzo 1959, in ASCSS, sr. 15, fld. 131, fasc. 123.

³² Inventario dei beni soggetti ad ammortamento, 1959, in ASCSS, sr. 15, fld. 131, fasc. 123.

³³ Più precisamente, sono dieci i borderò oggi sopravvissuti al tempo e conservati in ASCSS. Il primo di questi corrisponde al già menzionato documento che comprende i dati sulle presenze, i titoli e i biglietti venduti dal 17 agosto 1958 al 10 gennaio 1959 (n. 074503), smentendo l'ipotesi che la sala possa aver inaugurato il proprio esercizio nel 1959. Sebbene nella sede siano presenti tutti i borderò relativi alle successive annate del 1959 e 1960, è consultando piuttosto i registri delle programmazioni tra le annate 1960 e 1967 che si può ottenere una visione d'insieme sulla tipologia di titoli proposti.

³⁴ Fanchi, 2006a: 123.

³⁵ In ordine: 1959 (17.982 biglietti venduti); 1960 (21.804); 1961 (33.510); 1962 (27.145); 1963 (28.440); 1964 (29.403); 1965 (27.450); 1966 (13.657), non sono invece disponibili i dati completi relativi all'annata 1967. Se si considerano, dunque, i duecentocinquanta posti della sala, i due spettacoli settimanali, tre in occasioni festive, la concorrenza delle sale industriali e limitrofe, il numero della popolazione e le omissioni dei dati delle annate 1958, di fatto comprendente solo cinque mesi di attività registrata, e 1967, la media annuale di biglietti venduti si aggirerebbe attorno ai 24.924.

³⁶ Rendiconto 1961, 22 marzo 1962, in ASCSS, sr. 15, fld. 132, fasc. 127.

relativo a queste (250 L. per la galleria e 150 L. per la platea)³⁷ e del tetto massimo di tre spettacoli settimanali concessi, allora è possibile confermare in via ulteriore il più che discreto seguito di pubblico. Il dato desunto non può però dirsi del tutto positivo in termini squisitamente economici. Infatti, la differenza annua tra entrate e uscite non può pienamente soddisfare né le aspettative dell'annata presa in esame né di quelle successive, come si vedrà a breve.

Frattanto, la gestione della sala, e con essa della contabilità, è passata a don Giuseppe Chinchella. Tra le sue prime iniziative, il neo-esercente decide di ammodernare la struttura acquistando, nonostante le suddette questioni finanziarie, nuove poltrone e un amplificatore WM18 completo di valvole³⁸. I borderò e i rendiconti della gestione Chinchella confermano le tendenze di cui sopra, con un buon riscontro quantitativo in termini di presenze accompagnato, però, da uno scarso tornaconto in termini di capitali incassati a fine anno dalla somma totale di biglietti venduti³⁹. L'equilibrio precario, dovuto soprattutto a un'inconsistente differenza tra entrate e uscite, pertanto da tornaconti esigui, vacilla inesorabilmente poco tempo più tardi, nel 1966. Malgrado l'enorme successo nazionale delle parrocchiali, ora giunte a quasi il 35% dei punti di visione italiani⁴⁰, il circuito cattolico deve ancora una volta fare i conti con un conflitto che vede contrapporsi agli esercenti ecclesiastici una frangia agguerrita di laici scontenti per le presunte concorrenze indebite e sleali. I cattolici sono accusati in più occasioni di programmare settimanalmente un numero maggiore di titoli rispetto a quanto loro consentito, e di non seguire sovente le segnalazioni del CCC. Quanto ne consegue, proprio nel 1966, è allora un rilevamento sulla programmazione delle sale parrocchiali volto a scongiurare, soprattutto, le preoccupazioni di oscenità mosse da taluni⁴¹. Sulla tenuta morale della sala Coassini non vi sono però né dubbi, né segnalazioni di sorta. Tuttavia, a inasprire il clima attorno all'esercizio del cinema è piuttosto un esposto proveniente da un ex dipendente dichiaratosi parte lesa per un mancato pagamento dovutogli. La questione, del tutto delicata, viene in questa sede trattata in estrema sintesi preservando l'anonimato del soggetto interessato. Basti sapere che tra il giugno e il luglio 1966, l'Ispettorato del lavoro con sede a Gorizia svolge indagini e sopralluoghi nei locali del Coassini per stabilire se e perché il fatto sussista⁴². Di riflesso, don Chinchella depone nello stesso periodo la sua versione consegnando agli ispettori copia della documentazione contabile in sua difesa. Comunque si sia conclusa la vicenda, di cui si hanno ingenti testimonianze nei fascicoli ma nessuna riportante l'esito finale, non può di certo dirsi un caso se, poche settimane più tardi, don Chinchella si rivolge alla Curia «nell'impossibilità di poter soddisfare ulteriormente oneri non indifferenti nei riguardi della SIAE, dell'INPS, dell'ENPALS» chiedendo, pertanto, «la facoltà di cedere la gestione del cinema parrocchiale al gestore degli altri due cinema cittadini: il sig. Edoardo Pian»⁴³.

³⁷ Prezzario biglietti cinema, s. d., in ASCSS, sr. 15, fld. 140, fasc. 157.

³⁸ Fatture, agosto-ottobre 1963, ASCSS, sr. 15, fld. 132, fasc. 127.

³⁹ Si rimanda ancora ai dati annuali presentati nella nota 34.

⁴⁰ Cfr. Fanchi, 2006a.

⁴¹ Cfr. Subini, 2021.

⁴² Lettera dell'Ispettorato del lavoro a don Giuseppe Chinchella, 22 luglio 1966, in ASCSS, sr. 15, fld. 140, fasc. 155.

⁴³ Don Giuseppe Chinchella, lettera all'Ufficio Amministrativo Arcivescovile, 23 agosto 1966, in ASCSS, sr. 15, fld. 139, fasc. 152.

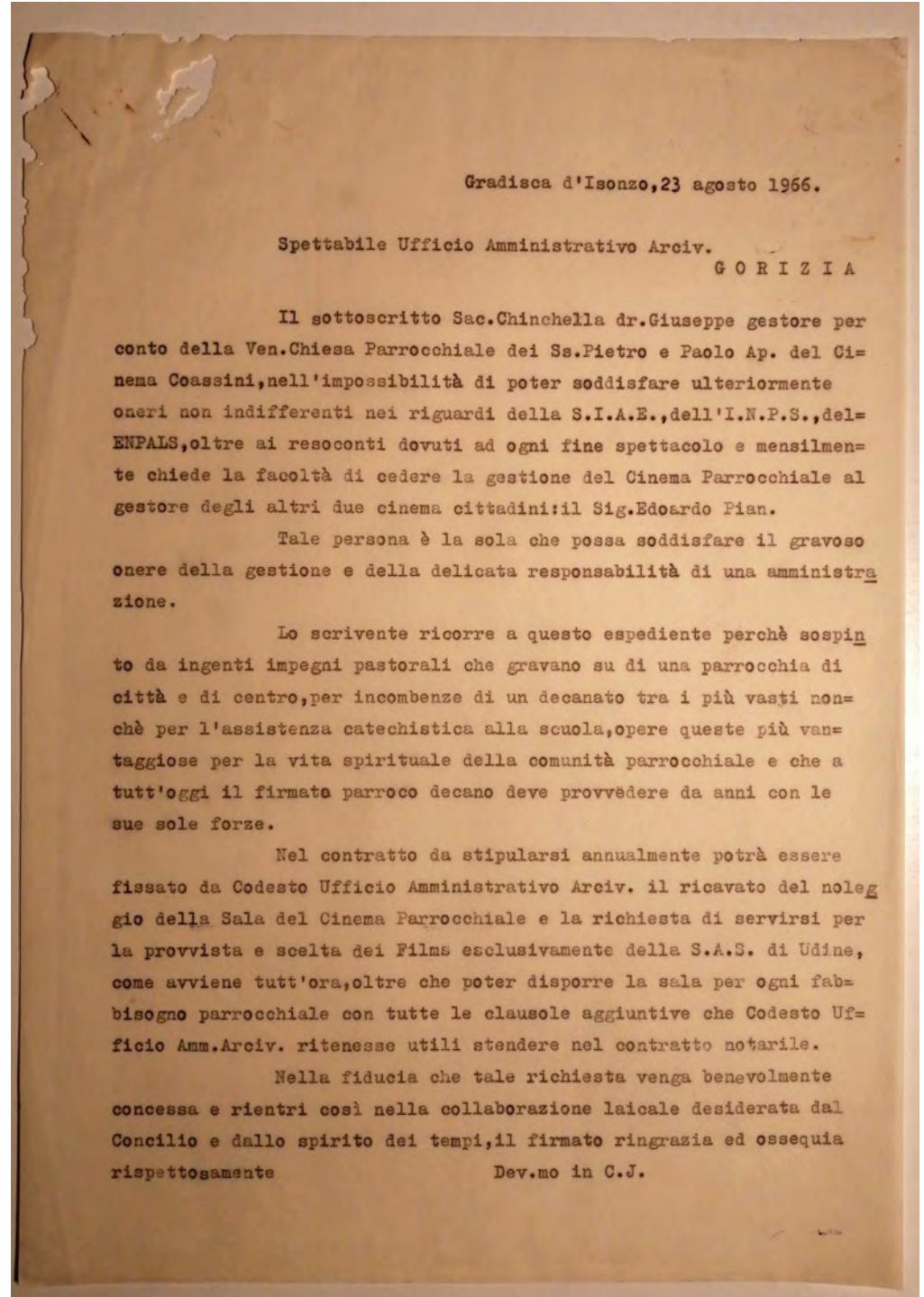


Fig. 1 - Lettera di don Giuseppe Chinchella all'Ufficio Amministrativo Arcivescovile di Gorizia del 23 agosto 1966 (ASCSS, sr. 15, fld. 139, fasc. 152).

La scelta è paradossalmente scontata, essendo Pian, per stessa ammissione del parroco, «la sola persona che possa soddisfare il gravoso onere della gestione e della delicata responsabilità di una amministrazione», ma è avanzata anche in virtù di una maggiore collaborazione laica «desiderata dal Concilio e dallo spirito dei tempi»⁴⁴ (fig. 1).

⁴⁴ *Ibidem.*

Sebbene don Chinchella suggerisca una plausibile soluzione, anticipando sì l'ipotesi di un noleggio della sala da stipulare con i Pian, ma precisando parimenti di stabilire con loro una salvaguardia dei contenuti nel rispetto dei canoni cattolici, la Curia desiste e sembra non volerne inizialmente sapere. Nel comunicato di risposta⁴⁵, il portavoce dell'arcivescovo rigetta la proposta consigliando infatti all'esercente di trovare una soluzione che sia più conforme alle esigenze dell'ufficio, facendo dunque intendere l'impraticabilità e la poca convenienza di affidare la gestione della sala a terzi. L'esercizio prosegue a fatica sino al gennaio 1968, quando don Chinchella, affranto, sottopone nuovamente alla Curia le difficoltà acutesi nel lasso di tempo intercorso dalla precedente richiesta. Se negli anni precedenti l'irrisoria differenza tra entrate e uscite consentiva comunque alla direzione del cinema di programmare con regolarità i propri film, il passivo di 280.611 L. dell'ultima rendicontazione persuade il parroco a dare forfait contemplando, come possibile soluzione, la chiusura definitiva⁴⁶. La Curia, però, tentenna ancora sul da farsi e solo dopo la temporanea chiusura della sala, nell'estate dello stesso anno, si decide ad autorizzare il parroco a predisporre «uno schema di convenzione da stipularsi con il signor Pian», pur suggerendo che questa sia «limitata al massimo di anni tre» per «non pregiudicare future soluzioni»⁴⁷. Nel contratto siglato tra le parti il 1° settembre 1968 viene così concordato, oltre al canone di affitto fissato a 45.000 L. mensili, che l'affittuario signor Pian dovrà farsi carico delle spese di gestione, ivi incluse le tasse e i tributi statali, sottponendo altresì ogni programma al parere del parroco, detentore della licenza, e del CCC⁴⁸. Insomma, una vera e propria gestione cattolica affidata a terzi. Con questi requisiti, la conduzione laica del Coassini resiste poco più di due anni, sino al tardo settembre del 1970, quando, sulla scorta dell'inflessione del numero di biglietti venduti⁴⁹, i fratelli Pian sono costretti a comunicare a loro volta la rinuncia (*fig. 2*). Tra le ragioni espresse nel loro comunicato si evidenziano, in modo particolare, «la crisi degli incassi, dovuta all'aumento delle spese e alla televisione» e il non più sostenibile costo «del noleggio pellicole [che] ha colpito soprattutto i piccoli locali, costringendo i gestori a ridurre nei loro cinema i giorni di programmazione per poca frequenza del pubblico»⁵⁰. La stessa programmazione del Coassini è in quegli ultimi mesi «ridotta alla sola domenica» nel vano tentativo di far fronte agli effetti locali di una crisi che interessa tutto il territorio nazionale e a cui si attribuisce parte del collasso dell'esercizio.

⁴⁵ Lettera della Curia Arcivescovile a don Giuseppe Chinchella, 27 agosto 1966, in ASCSS, sr. 15, fld. 139, fasc. 152.

⁴⁶ Don Giuseppe Chinchella, lettera all'Ufficio Amministrativo Arcivescovile, 31 gennaio 1968, in ASCSS, sr. 15, fld. 139, fasc. 152.

⁴⁷ Lettera della Curia Arcivescovile a don Giuseppe Chinchella, 30 luglio 1968, in ASCSS, sr. 15, fld. 139, fasc. 152.

⁴⁸ Contratto d'affitto, 1° settembre 1968, in ASCSS, sr. 15, fld. 139, fasc. 152.

⁴⁹ Cfr. Nicoli, 2017.

⁵⁰ Edoardo ed Enzo Pian, lettera all'Ufficio Amministrativo Arcivescovile, 15 settembre 1970, in ASCSS, sr. 15, fld. 139, fasc. 152.

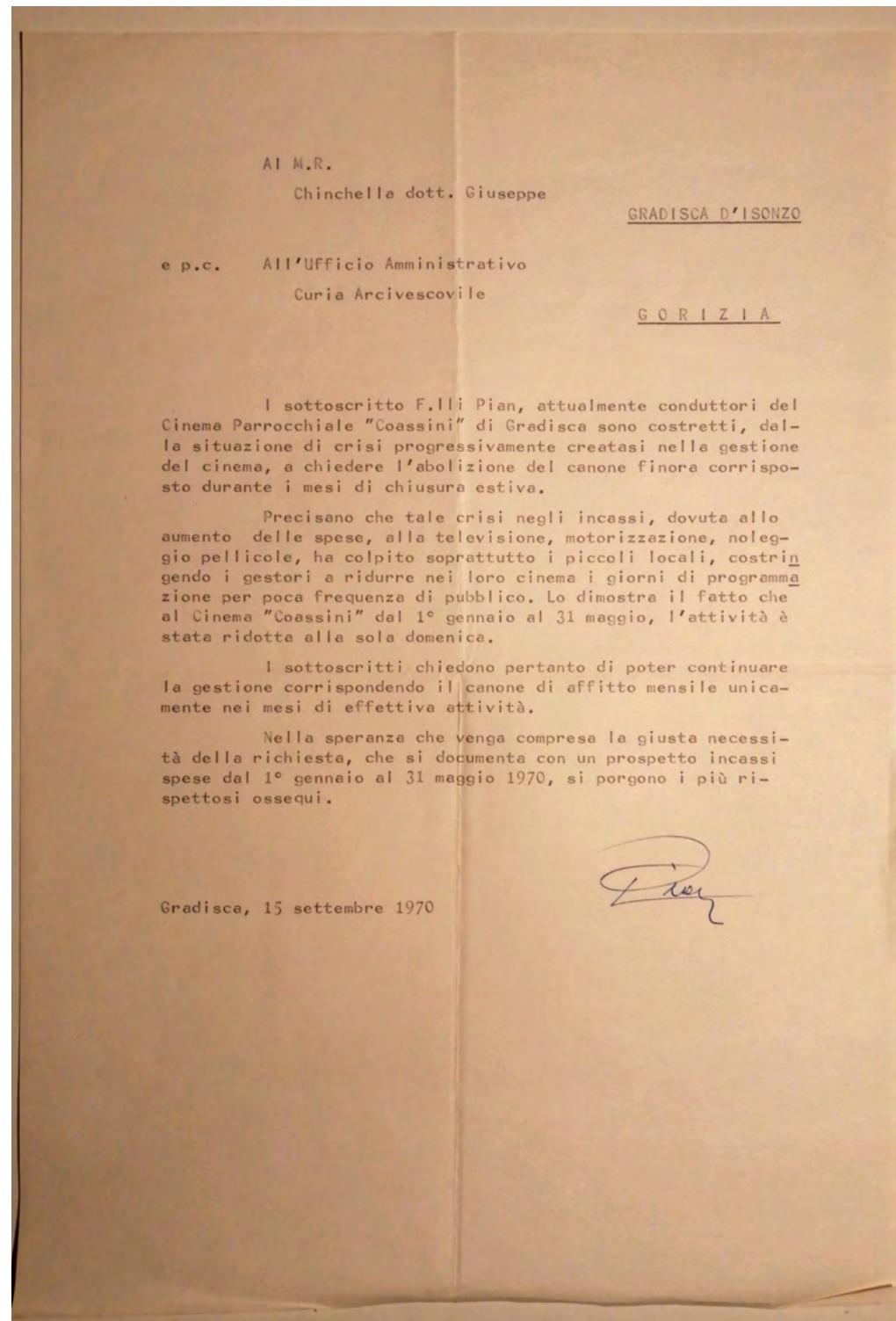


Fig. 2 – Lettera dei fratelli Pian all'Ufficio Amministrativo Arcivescovile di Gorizia del 15 settembre 1970 (ASCSS, sr. 15, fld. 139, fasc. 152).

IV. CONSIDERAZIONI FINALI

Nonostante la rinuncia, la gestione dei Pian si protrae a fatica sino alla primavera del 1971, quando la Curia e la parrocchia decidono di affidare la licenza e l'incarico direttivo a un sacerdote della zona, don Silvano Pozzar, al quale è soprattutto richiesto di animare il ricreatorio e di servirsi del cinema di tanto in tanto come mezzo educativo⁵¹. Il declassamento dello schermo e dell'esperienza cinema a saltuario supporto didattico sancisce in un certo senso la fine di una breve e intensa stagione di esercizio durata a stenti poco più di un decennio. Se, da un lato, il contributo finanziario stanziato dalla Curia, il sostegno legale dell'ACEC e la partecipazione attiva di parte della comunità hanno consentito al Coassini di imporsi come flebile alternativa temporanea al circuito industriale locale, il graduale susseguirsi delle difficoltà gestionali, incorse per ragioni tanto circostanziate quanto comuni sul piano nazionale, ne sancisce, dall'altro lato, il fallimento. Non diversamente, il numero di posti⁵² e di schermi garantiti dalle quattro sale in un comune, tutto sommato, poco popolato e a pochi chilometri di distanza dalla provincia di Gorizia, contribuirebbero a motivare il perché delle difficoltà e degli stenti economici annuali del Coassini. L'esperienza di questo esercizio cattolico, pur nei suoi limiti temporali e spaziali, confermerebbe tendenze geografiche (il maggiore sviluppo al Nord e nei paesi di provincia)⁵³, statistiche (la maggiore presenza in comuni con meno o poco di più di cinquemila abitanti, il calo del pubblico e dei biglietti venduti)⁵⁴ e discorsive (l'esile confine con le gestioni industriali, le mediazioni dell'ACEC e i conflitti sulle programmazioni)⁵⁵ già vagliate dalla storiografia. Ancora, il focus sulla disamina delle componenti tecniche, degli aspetti contabili e delle relazioni con le imprese, le istituzioni e la cittadinanza restituisce la complessità di dinamiche interne all'esercizio sovente lasciate nel fuori campo dell'analisi storiografica. La storia del Coassini è dunque comparabile alla storia di molte altre sale di provincia e di simili dinamiche che, nel loro ripetersi, contribuiscono ognuna ad arricchire il sapere scientifico sulla storia culturale del cinema in Italia.

⁵¹ Don Giuseppe Chinchella, lettera a don Silvano Pozzar, 26 giugno 1971, in ASCSS, sr. 15, fld. 139, fasc. 152.

⁵² Dallo stesso *Annuario del cinema italiano 1957-1958* sappiamo che il Comunale conta all'epoca 404 posti, l'Eden 358, l'Estivo 900 e che, se il primo garantisce una programmazione continua (C), il secondo e il terzo hanno invece una programmazione saltuaria (S) di 2-3 giorni a settimana.

⁵³ Cfr. Fanchi, 2015.

⁵⁴ Cfr. Treveri Gennari, 2015.

⁵⁵ Cfr. Mosconi, 2003; Treveri Gennari, 2018.

Tavola
delle sigle

ACEC: Associazione Cattolica Esercenti Cinema
 AGIS: Associazione Generale Italiana dello Spettacolo
 ASCSS: Archivio Storico della Chiesa del SS. Salvatore
 CCC: Centro Cattolico Cinematografico
 ENPALS: Ente Nazionale di Assistenza e di Previdenza per i Lavoratori dello Spettacolo
 SAS: Servizio Assistenza Sale
 SIAE: Società Italiana degli Autori ed Editori

Riferimenti
bibliografici

- Bilterezst, Daniel; Maltby, Richard; Meers, Philippe. 2019. *Introduction: The Scope of New Cinema History*, in Daniel Bilterezst, Richard Maltby, Philippe Meers (eds.), *The Routledge Companion to New Cinema History*, Routledge, Abingdon/New York.
- Cane, Giulia. 2001. *Cinema Italia. Il cinema a Sagrado: documenti, memorie, emozioni*, Consorzio culturale del monfalconese, Sagrado.
- Caserta, Gino; Ferraù, Alessandro (a cura di). 1958. *Annuario del cinema italiano. 1957-1958*, Cinedizioni, Roma.
- Dalla Zuanna, Francesco. 1956. *L'esercizio cattolico*, «Rivista del Cinematografo», a. XXIX, n. 6, giugno.
- De Berti, Raffaele. 2006. *Dalla Vigilanti cura al film ideale*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. II, Ente dello Spettacolo, Roma.
- Falconi, Carlo. 1955. *La Chiesa e le organizzazioni cattoliche in Italia (1945-1955)*, Einaudi, Torino.
- Fanchi, Mariagrazia. 2005. *Il film ideale in relazione al soggetto, ovvero agli spettatori a cui il film è destinato*, in Dario E. Viganò (a cura di), *Pio XII e il cinema*, Ente dello Spettacolo, Roma.
- Fanchi, Mariagrazia. 2006a. *Non censurare, ma educare! L'esercizio cinematografico cattolico e il suo progetto culturale e sociale*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. II, Ente dello Spettacolo, Roma.
- Fanchi, Mariagrazia. 2006b. *Pubblici. Le molteplici identità dello spettatore cinematografico fra gli anni Trenta e gli anni Sessanta*, in Ruggero Eugeni, Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, vol. II, Ente dello Spettacolo, Roma.
- Fanchi, Mariagrazia. 2015. *The “Ideal Film”: On the Transformation of the Italian Catholic Film and Media Policy in the 1950s and the 1960s*, in Daniel Bilterezst, Daniela Treveri Gennari (eds.), *Moralizing Cinema. Film, Catholicism, Power*, Routledge, New York-Londra.
- Ginzburg, Carlo. 2021. *La lettera uccide*, Adelphi, Milano.
- Ginzburg, Carlo. 2022. *Rapporti di forza. Storica, retorica, prova, Quodlibet*, Macerata.
- Mosconi, Elena. 2003. *Tanti punti di proiezione*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. VII, 1949/1954, Marsilio Edizioni di Bianco e Nero, Venezia-Roma.

- Mosconi, Elena.** 2018. *Quando il cinema scene in piazza. Forme, funzioni, figure del cineforum cattolico*, «Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», a. II, n. 3, gennaio-giugno.
- Nicoli, Marina.** 2017. *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*, Routledge, London.
- Perin, Raffaella.** 2023. *Il «cinema ideale» secondo Pio XII: preparazione e ricezione di due discorsi del 1955*, in Dario E. Viganò (a cura di), *Papi e media. Redazione e ricezione dei documenti di Pio XI e Pio XII su cinema, radio e tv*, il Mulino, Bologna.
- Petrucci, Antonio (a cura di).** 1955. *Cinemascope, Vistavision, Cinerama*, Edizioni dell'Ateneo, Roma.
- Subini, Tomaso.** 2021. *La via italiana alla pornografia. Cattolicesimo, sessualità e cinema (1948-1986)*, Le Monnier, Firenze.
- Thissen, Judith.** 2017. *Multifunctional Hall and the Place of Cinema in the European Countryside (1920-1970)*, «Cinémas: Revue d'études Cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies», vol. 27, nn. 2-3.
- Thissen, Judith.** 2019. *Cinema History as Social History. Retrospect and prospect*, in Daniel Biltreyest, Richard Maltby, Philippe Meers (eds.), *The Routledge Companion to New Cinema History*, Routledge, Abingdon/New York.
- Treveri Gennari, Daniela.** 2009. *Post-War Italian Cinema. American Intervention, Vatican Interests*, Routledge, New York.
- Treveri Gennari, Daniela.** 2015. *Moralizing Cinema While Attracting Audiences: Catholic Film Exhibition in Post-War Rome*, in Daniel Biltreyest, Daniela Treveri Gennari (eds.), *Moralizing Cinema. Film, Catholicism, Power*, Routledge, New York-Londra.
- Treveri Gennari, Daniela.** 2018. «*L'esercente industriale non scocci*»: *Mapping the tensions between commercial and Catholic exhibition in post-war Italy*, «Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia», a. II, n. 3, gennaio-giugno.
- Vitella, Federico.** 2018. *L'età dello schermo panoramico. Il cinema italiano e la rivoluzione widescreen*, ETS, Pisa.

LUOGHI DA (RI)COSTRUIRE. ELEMENTI PER UNO STUDIO SISTEMICO DELLA STORIA DEI MULTIPLEX IN ITALIA

Arianna Vietina (*Sapienza Università di Roma*)

PLACES TO (RE)BUILD. ELEMENTS FOR A SYSTEMIC STUDY OF THE HISTORY OF MULTIPLEX CINEMAS IN ITALY

This article explores the phenomenon of multiplex cinemas in Italy, emphasizing their historical and legislative context. Emerging in the 1990s, multiplexes represent a modern form of globalized consumption, distinct from traditional cinemas. Their rapid expansion, driven by large foreign conglomerates, posed significant challenges and opportunities within the Italian market. Through a historical reconstruction using trade magazines, this study analyzes the legislative measures enacted to regulate this growth, the involvement of various stakeholders, and the distinctive characteristics of the Italian multiplex landscape in its preliminary phase.

KEYWORDS

Multiplex; Movie Theaters; Media Industry Studies; Local History; Italian Press.

DOI

10.54103/2532-2486/24782

DATA DI INVIO 30 luglio 2024

DATA DI ACCETTAZIONE 15 dicembre 2024

Nel panorama degli studi sulle sale cinematografiche, i cinema multiplex¹ sono una tipologia ancora poco indagata in modo sistematico, anche in Italia². La loro storia, iniziata negli anni '50 negli Stati Uniti, è stata raccontata nell'importante contributo di Stuart Hanson *Screening the World. Global Development of the Multiplex Cinema*³, in cui l'autore ha ricostruito l'evoluzione dei circuiti di

¹ La definizione di "multiplex" adottata a livello europeo nel 1994 dal *White Book of European Exhibitor Industry* (www.mediasalles.it/whitebook.htm - ultima consultazione 10 dicembre 2024) è quella di un cinema con almeno 8 sale, costruito appositamente e corredata di attività commerciali accessorie. In questo articolo comprenderemo il caso dell'Arcadia di Melzo, un cinema con sole cinque sale che venne definito «a misura d'uomo» (Zanchi, 1997: 8), e verrà trattato anche il discriminio dell'innovazione tecnologica delle sale in questione.

² Cfr. alcuni importanti contributi allo studio dei multiplex in Italia: Davalli, 2003; Delmestri, Woywode, 2004; Casetti, Fanchi, 2006; Cucco, 2020.

³ Hanson, 2019.

multiplex nel mondo⁴ a partire dalla consultazione delle riviste di settore. La complessità nell'approcciare questo tipo di cinema dipende da diversi fattori: la differenza delle caratteristiche che variano a seconda dei periodi e dei luoghi; la nascita recente che rende ancora problematica la storicizzazione; lo statuto di "non-luogo", uno spazio votato al consumo privo di specificità locali, che lo declassa nell'elenco degli oggetti di studio. Tutti elementi che emergono lampanti quando ci approcciamo al fenomeno in Italia, dove queste sale sono state introdotte negli anni '90 secondo modalità peculiari date dal contesto.

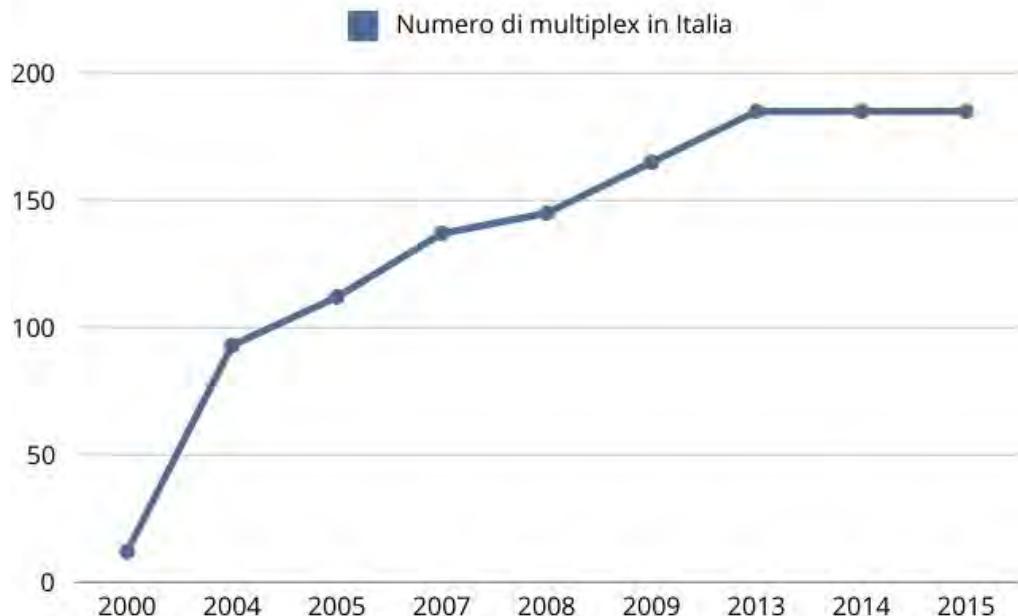
Nel 1992 in Italia è stato registrato il record negativo di biglietti staccati nelle sale cinematografiche⁵, da pochi anni era emerso il fenomeno delle multisale per frazionamento e si stavano rapidamente approntando riforme normative al fine di assistere un settore in grande crisi. Sempre in quegli anni c'era stato uno sforzo legislativo considerevole per governare la grande distribuzione organizzata e la diffusione di centri commerciali e supermercati che polarizzavano le opzioni di acquisto a discapito degli esercizi tradizionali; era stata inaugurata la tv satellitare, si stavano diffondendo gli apparecchi per l'home video e cominciava a farsi strada internet, con le sue diverse applicazioni nella comunicazione. I multiplex, infatti, sono una delle espressioni del rapido ingresso di nuove forme di consumo globalizzato in Italia, sotto lo sguardo critico di tutte le parti politiche e sociali, tese tra le possibilità di arricchimento offerte dal mercato liberista e il protezionismo verso l'esercizio locale. Il modello multiplex è stato importato dall'estero dopo essere già stato testato in numerosi altri Paesi europei con esiti differenti: a un estremo troviamo l'esperienza dell'Inghilterra, in cui i numerosi multiplex sorti in tutto il Paese hanno contribuito a un improvviso rialzo del numero di biglietti staccati in un mercato molto depresso, un fenomeno verificatosi anche in Belgio e in Germania producendo un modello di riferimento forte; all'estremo opposto, invece, l'esperienza della Francia, dove il parco sale è stato storicamente ben sostenuto dal sistema cinema nazionale e dallo Stato, e dove vennero adottati tutti gli strumenti disponibili per confinare la proliferazione dei multiplex. In Italia si è guardato con attenzione all'esperienza dei Paesi vicini al fine di prefigurare l'impatto di queste strutture sul nostro sistema sale. L'analisi sull'andamento dell'esercizio nei Paesi sopracitati aveva prodotto risultati verificabili da parte dell'industria italiana (sinteticamente un "travaso" di pubblico dai cinema monosala, storici e collocati nei centri urbani verso i multiplex, a cui si univa una percezione falsata di aumento dei biglietti staccati in quell'area⁶), sui quali si potevano pianificare tutte le misure adatte a mantenere un equilibrio di mercato. Ma, ripercorrendo il dibattito sulle pagine di quotidiani e riviste, ciò che emerge è un posizionamento aprioristico dei diversi attori del mercato, divisi tra promotori e detrattori, schierati secondo il proprio interesse, con il risultato di una discussione a tratti ridondante e destinata a non giungere a una soluzione.

⁴ Hanson ricostruisce le principali vicende di circuiti e multiplex nei seguenti Paesi: USA, Gran Bretagna, Belgio, Paesi Bassi, Scandinavia, Danimarca, Norvegia, Svezia, Germania, Francia, Australia, Giappone, Corea del Sud, Cina.

⁵ Biglietti staccati nel 1992: 83.562 (fonte SIAE). Cfr. Petrocchi, *Il mercato cinematografico italiano (1990/2000)*, 2001: 7 (<https://spettacolo.cultura.gov.it/documenti/il-mercato-cinematografico-italiano-1990-2000> - ultima consultazione: 10 dicembre 2024).

⁶ Wolff, 1995: 5.

Fig. 1 - Numero di multiplex in Italia dal 2000 al 2015
(Dati Mappa dei Multiplex, «Box Office»)



Mentre la discussione procedeva animata, il mercato delle sale si è sviluppato più velocemente rispetto al percorso legislativo, con il risultato che i multiplex si sono diffusi con grande rapidità a partire dal 1997, anno in cui è stato inaugurato il cinema Arcadia di Melzo (MI). Se nel 2000 i multiplex erano 12⁷ (elaborazione SIAE, AGIS⁸, Media Salles), nel 2004 erano già saliti a 93 (AGIS). Il numero è cresciuto di anno in anno fino al 2013, in cui pare si sia verificato un assestamento le cui ragioni sono ancora da investigare.

Nel rapporto di Cinetel di quell'anno possiamo riscontrare che il dato relativo alla quota di mercato intercettata dai multiplex è pari al 56,44%, pur essendo i multiplex solo l'11,57% degli esercizi⁹ (fig. 1).

Dati questi pochi elementi iniziali di contesto, questo articolo si propone di ripercorrere i primi anni dell'espansione territoriale e urbanistica in Italia dei complessi multiplex (dall'inaugurazione dell'Arcadia nel 1997 alla pubblicazione dello studio *Il multiplex*¹⁰ nel 2006), operando una ricostruzione storica a partire dalle riviste di settore¹¹ identificando stakeholder coinvolti e peculiarità locali.

⁷ Petrocchi, *L'esercizio cinematografico in Italia: i soggetti, le strutture, il mercato*, 2000: XXXVIII, <https://spettacolo.cultura.gov.it/documenti/lesercizio-cinematografico-in-italia-i-soggetti-le-strutture-il-mercato> (ultima consultazione: 10 dicembre 2024).

⁸ Cfr. *La Mappa dei Multiplex*, «Box Office», edizione 2004. Propongo un ulteriore approfondimento da me realizzato: di questi, 24 erano cinema con meno di 8 sale; di questi, 12 erano Warner Village, 8 erano UCI, 7 erano Mediaport e 7 erano Medusa Cinema.

⁹ Cinetel, *I dati del mercato cinematografico 2013*. Conferenza Stampa ANEC, ANEM, ANICA: 12.

¹⁰ Bassani, Gariboldi, Limonta, 2004.

¹¹ Per questo articolo le riviste di settore consultate sono: «Giornale dello Spettacolo», «Cinema & Video» e «Box Office» (compreso il sito boxofficebiz.it); i quotidiani consultati sono invece «Corriere della Sera», «la Repubblica» e «La Stampa».

I. LEGISLAZIONE

Per contestualizzare le dinamiche di cui tratteremo, ecco una sintesi di alcuni aggiornamenti legislativi operati negli anni '90.

La legge 1213 del 1965¹², che disciplinava l'apertura di nuove sale cinematografiche, viene modificata già nel 1994, specificando gli incentivi per le sale, tra cui quelli per l'adeguamento strutturale e tecnologico, per la sicurezza, l'avviamen-to di nuove sale, il ripristino di sale dismesse e la realizzazione di multisale¹³. In questa nuova legge, all'articolo 13, vengono aggiunte le norme relative alla "valutazione delle operazioni di concentrazione"¹⁴, nel tentativo quindi di contrastare i monopoli di singole aziende. La verifica è affidata all'AGCM e il rilascio delle autorizzazioni dipende dalla Commissione centrale per la cinematografia del Ministero della Cultura e del Turismo, che valuta il contesto in cui il nuovo cinema va a inserirsi. La commissione si avvale di criteri matematici, tra cui il numero di chilometri che vi sono tra una sala e l'altra e il coefficiente di incre-mento, una proporzione tra quoziente comunale (cioè il rapporto tra popolazio-ne residente e schermi operanti nel comune) e quoziente regionale (il rapporto tra popolazione residente e schermi operanti nella regione)¹⁵. Parafrasando, se nel comune in oggetto c'è un rapporto schermi/spettatori maggiore rispetto alla proporzione riscontrata nell'area regionale, aumenta il coefficiente di in-cremento. Questo comporta un effetto secondario importante, cioè che dove la domanda di cinema è già molto soddisfatta si possono aprire nuove sale, ipotizzando che il pubblico aumenterà in proporzione. Questo orizzonte però non si verificherà mai: sebbene nei primi anni dall'introduzione dei multiplex risulti un leggero aumento dei biglietti staccati (senza mai raggiungere l'auspi-cato tetto dei 130 milioni prospettato da Carlo Bernaschi, all'epoca presidente dell'ANEC¹⁶), l'andamento resterà stabile fino ai giorni nostri. Il cambiamento avverrà con la diminuzione delle presenze per schermo, un ulteriore problema per tutto l'esercizio¹⁷.

Con il decreto legislativo n. 3 varato l'8 gennaio 1998 avviene la cosiddetta li-beralizzazione del mercato, sotto la guida del ministro Walter Veltroni, in ri-sposta alla rigidità del modello precedente che non permetteva di seguire i ve-loci cambiamenti in atto e inibiva l'accesso a nuovi operatori nel mercato. In questa norma viene fatta una distinzione tra cinema con meno di 1.300 posti,

¹² Legge n. 1213, art. 31, Apertura Nuove Sale, del 4 novembre 1965, in «Gazzetta ufficiale della Repubblica Italiana», n. 282, 12 novembre 1965.

¹³ Decreto legge n. 26, art. 9 del 14 gennaio 1994, in «Gazzetta ufficiale della Repubblica Italiana», n. 12, 17 gennaio 1994, ed avviso di rettifica in «Gazzetta ufficiale della Repubblica Italiana», n. 17, 22 gennaio 1994.

¹⁴ «Infine, una novità della legge (art. 13) è la previsione di apposite regole per la valutazione delle operazioni di concentrazione, che dispongono la comunicazione preventiva di quelle operazioni attraverso le quali si venisse a detenere o controllare, anche in una sola delle città capozona della distribuzione cinematografica, una quota di mercato superiore al 25% del fatturato e, contemporaneamente, del numero di sale ivi in attività», in Bassani, Gariboldi, Limonta, 2004: 26.

¹⁵ DPCM 8 settembre 1994, art. 5, comma 1, lettera A, in «Gazzetta ufficiale della Repubblica Italiana», n. 282, 2 dicembre 1994.

¹⁶ Romei, 1996: 8.

¹⁷ Di Sarro, 1997: 12; Montini, 1999: 26.

che necessitano solo dell'approvazione dell'amministrazione locale, e con più di 1.300 posti, che invece devono passare per l'autorizzazione della Commissione apertura sale cinematografiche, che si basa sul soddisfacimento di alcuni criteri tecnici, di programmazione e di localizzazione¹⁸. Rimane ancora valido il criterio del coefficiente di incremento e viene posto anche un comma sulla percentuale di film nazionali da proiettare¹⁹.

Queste norme, calate in un contesto di grande incertezza, sono state portatrici di distorsioni. Ad esempio, dato che è nelle grandi città che il quoziente comunale è più alto di quello regionale, ci saranno più possibilità di costruire lì invece che nei piccoli comuni. Anche il vincolo a proporre il cinema italiano ed europeo è un'arma a doppio taglio, poiché quei film rischiano di essere meno visibili all'interno della programmazione delle strutture multiplex e al tempo stesso potrebbero essere tolti alle sale tradizionali che accoglierebbero invece il pubblico ipoteticamente più cinefilo e adatto a quei prodotti. Ma c'è di più: nell'articolo 3 comma 5 del decreto 391 del 29 settembre 1998 si afferma che è possibile aprire sale all'interno di centri commerciali o parchi attrezzati fino a 2.500 posti, se distanti almeno due chilometri dalla sala più vicina con più di 1.300 posti²⁰. Sono quindi incentivate proprio le strutture multiplex anche a una minima distanza da sale preesistenti.

Nota positiva di questa nuova legislazione è che introduce l'istituzione un elenco delle sale cinematografiche attive e in apertura, con i dati relativi al contesto locale e regionale, ai fini di controllo della situazione ma anche di pura statistica²¹. Questo dato ci fa riflettere anche su come veniva monitorato il parco sale fino a quel momento, grazie al pulviscolo di informazioni prodotto da SIAE (che considera però nei suoi censimenti anche le attività non continuative) e dalle indagini interne delle associazioni di categoria.

Mentre si anima il dibattito sull'efficacia o sull'equità di queste norme, il mercato procede guidato dagli interessi di alcuni investitori.

¹⁸ DPCM 8 settembre 1994, artt. 4 (Comuni sprovvisti di sale cinematografiche), 5 (Comuni provvisti di sale cinematografiche) e 6 (Multisale), in «Gazzetta ufficiale della Repubblica Italiana», n. 282, 2 dicembre 1994. In particolare, si segnala che all'art. 5 comma 3 si specificano i vincoli tecnici qualitativi che permettono di considerare il quoziente comunale aumentato del 30% e di ridurre a 1 km in linea d'aria la distanza da altre strutture.

¹⁹ «Per le sale con più di 2.000 posti si richiede che non meno del 15% dei posti, distribuiti su non meno di 3 sale, vengano destinati alla programmazione di cinema italiano ed europeo». Cfr. decreto n. 391, art. 3, comma 3 del 29 settembre 1998, in «Gazzetta ufficiale della Repubblica Italiana», n. 265, 12 novembre 1998.

²⁰ «Per la realizzazione di un complesso multisala nell'ambito di centri commerciali, come definiti dall'art. 4, comma 1, lettera g), del decreto legislativo 31 marzo 1998, n. 114, o nell'ambito di parchi permanenti attrezzati con strutture stabili per il tempo libero con finalità culturali o ricreative ed adeguate aree di parcheggio, si prescinde dai criteri di cui al comma 2, se il numero complessivo di posti non è superiore a 2.500 e sempre che il complesso disti non meno di due chilometri dalla più vicina sala con numero di posti superiore a 1.300». Cfr. decreto n. 391, art. 3 comma 5 del 29 settembre 1998, in «Gazzetta ufficiale della Repubblica Italiana», n. 265, 12 novembre 1998.

²¹ Parisi, 1998: 20-21.

II. STAKEHOLDER COINVOLTI

Si è già detto nell'introduzione che la rapida diffusione dei multiplex si deve all'intervento di grandi compagnie conglomerate estere che, sperimentato il successo di questa formula in altri Paesi, guardavano all'Italia come a un territorio vergine da colonizzare. Queste sono da considerare i principali propulsori, ma non gli unici interlocutori in questo tipo di progetti: sono infatti fondamentali anche gli interventi di esercenti locali, aziende terze e istituzioni.

Il primo progetto di multiplex proposto in Italia è esemplificativo proprio della varietà di forze e influenze coinvolte. Nell'articolo edito su «Cinema & Video» di febbraio-marzo 1995 viene infatti riportata la notizia di una joint venture tra l'impresa dell'esercizio australiana Village Roadshow, il proprietario dell'immobile in oggetto Giuseppe Ciotoli e la Focus Partnership, per la realizzazione di un multiplex da 14 schermi a Ostia²². È interessante riportare la testimonianza di Ciotoli (già esercente di due piccole sale in città) che aveva acquisito la fabbrica dismessa delle Ex Officine Breda sulla Via del Mare allo scopo di convertirla in un polo fieristico, ma dopo aver visitato alcuni multiplex in Inghilterra si era dato disponibile per cooperare a un progetto simile. Il fatto che Ciotoli fosse già in possesso dell'immobile era considerato un vantaggio per la realizzazione del cinema. Difatti l'ingente costo di acquisizione di un terreno a uso commerciale, di edificazione o ristrutturazione di un immobile delle dimensioni confacenti a un impianto multiplex e la sua successiva gestione erano fuori dalla portata di qualunque esercente locale italiano. Coloro che avevano in gestione più sale funzionanti, ereditate o acquisite negli anni, operarono piuttosto la ristrutturazione in multisala, ma operazioni più grandi richiedevano necessariamente di instaurare partnership con altre imprese, almeno in questa prima fase di espansione. Il progetto del multiplex di Ostia però si arenò per motivi non chiari. L'anno successivo Village Roadshow si unì con Focus e con Warner Bros International Cinemas nella costituzione di Warner Village Cinemas, abbandonò il progetto di Ostia e a ottobre 1997 inaugurò il primo autentico multiplex a nove sale sul territorio italiano a Torri di Quartesolo, in provincia di Vicenza. La nuova potenza di Warner Village si propose subito con un investimento di 300 miliardi di lire per la realizzazione di 21 multiplex in Italia²³, di cui tre già in azione nel primo anno: a Torri di Quartesolo (VI), Lugagnano di Sona (VR) e Casamassima (BA).

Da questa strategia possiamo dedurre che il costo per avviare un'attività multiplex era talmente alto da richiedere, oltre alle joint venture tra più imprese costruttrici e di esercizio, l'introduzione di un'economia di scala che permetesse di corrispondere ai grandi investimenti adeguati ritorni economici, grazie alle strategie di saturazione del mercato e all'ampliamento dell'offerta di intrattenimento. Questo ci dice molto anche dei servizi accessori del multiplex: la vendita di popcorn pesa sul bilancio di queste strutture tanto quanto le cessioni date ai ristoranti o ad altri enti commerciali, calcolate proprio per massimizzare le occasioni di profitto. Questa logica si riflette sulla pianificazione di questi edifici in modo da poter ottimizzare anche l'impiego di personale, ad esempio collocando un'unica cabina di proiezione adiacente a più sale così da poter assumere un solo proiezionista.

²² Maira, 1995: 10-11.

²³ Romei, 1997: 7.

Una peculiarità italiana rispetto a questo modello è l'Arcadia di Melzo. Inaugurato a maggio del 1997 (cinque mesi prima del Warner Village di Vicenza) viene accolto come il primo multiplex italiano, sebbene abbia solo cinque sale. Si propone però come un cinema votato all'innovazione tecnologica (lo schermo più grande è di 30x16,50 m, sistema THX), visivamente d'impatto (fu coinvolto anche Vittorio Storaro per l'illuminazione dell'atrio) e capace di diventare, in poco più di sette mesi, la terza piazza cinematografica della regione Lombardia, dopo Milano e Monza²⁴. Questo multiplex venne realizzato dall'esercente Piero Fumagalli, già proprietario del cinema Centrale di Melzo, che riuscì a subentrare in un accordo stipulato dalla Nuova Società Ambrosiana per costruire 3.200 m² di area commerciale, osteggiati in ogni modo dai commercianti locali. L'alternativa di usufrutto dell'area come sala cinematografica risultò maggiormente accettabile e permise l'avvio dei lavori²⁵.

Il 18 dicembre 1997²⁶ la conta dei multiplex in Italia si chiude a cinque esercizi con il Cineplex di Genova realizzato dalla Mediaport, la società di gestione che unisce Istituto Luce e gli esercenti Carlo Bernaschi, Pierangelo Saviane, Tiziano Missaglia e la famiglia Bernardi. Dopo l'esperienza di Fumagalli a Melzo, questa è la prima joint venture a guida italiana, anche se da lì a poco Mediaport si allea con la società tedesca Kieft&Kieft, con l'intento di aprire 30 cinema con il nuovo marchio Cineplex - Cinestar²⁷. È importante rimarcare la presenza di Carlo Bernaschi, esercente strenuo sostenitore del ruolo fondamentale dei multiplex sul territorio italiano e fondatore nel 2000 dell'ANEM, l'Associazione Nazionale degli Esercenti Multiplex che confluirà nuovamente nell'ANEC solo nel 2019²⁸. Nell'ANEM trovano spazio le aziende straniere, sia Warner Village Cinemas che UCI, insieme a Mediaport, Cineplex, Cinelandia (3 multiplex in Lombardia e tre in Piemonte), il Cineland di Ostia (inaugurato nel 1999), De Laurentiis e i fratelli Giometti²⁹. Va segnalato che nel frattempo in ANEC era presente un sottogruppo chiamato Multicinema, che raccoglieva rappresentanti di circuiti multisala e multiplex, di cui facevano parte Circuito 5 (proprietà di Silvio Berlusconi), Pietro Fumagalli e Gianantonio Furlan, esercente del Cinecity di Silea (TV).³⁰ A completamento del panorama in questi primi anni, va ricordato anche l'ingresso di Pathé Cinema in Italia, con il progetto del Lingotto di Torino nel 2002³¹.

Già nei primi anni di attività dei multiplex in Italia i passaggi di testimone, gli accordi e i progetti cambiano molto velocemente, soprattutto fra i gruppi più grandi, e la geografia delle imprese continuerà a cambiare fino a oggi, in cui vediamo essersi formato lo strapotere di poche catene quali The Space e UCI, formatesi acquisendo multiplex di altri circuiti, e altre imprese minori³².

Gli altri importanti stakeholder di cui tenere conto sono le istituzioni: già parlando della legislazione è emerso come la politica nazionale abbia giocato un ruolo fondamentale nella diffusione di questo tipo di esercizi, ma vanno inclusi nel

²⁴ [s.n.], 1998: 5.

²⁵ Bassani, Gariboldi, Limonta, 2004: 79.

²⁶ [s.n.], 1997: 16.

²⁷ Capua, 1999; Rombi, 2000.

²⁸ Sinopoli, 2019.

²⁹ [s.n.], 2000a: 3.

³⁰ [s.n.], 2000b: 3.

³¹ Cavalla, 2002: 55.

³² Sulla situazione attuale dei circuiti multiplex, cfr. Torlaschi, 2023: 46-51.

ragionamento anche Cinecittà Holding, impresa a gestione di Cinecittà per conto del Ministero (che, dopo aver declinato un progetto di multiplex con Warner Village, acquisisce le quote di Bernaschi di Mediport nel 2003)³³, e le istituzioni locali, i cui interessi sono ben esplicitati nello studio del caso specifico di Milano e provincia condotto da Bassani, Gariboldi e Limonta³⁴. Il loro testo *Il Multiplex. Forme, strategie e rapporto con il territorio* descrive bene la varietà di interessi relativi alle istituzioni locali nella progettazione di queste strutture, che ora approfondiremo.

III. TERRITORIO

Per le loro specificità, gli esercizi multiplex pongono una serie di questioni che differiscono rispetto a quelle poste per le multisale nate per frazionamento di precedenti monosala. Il fatto di avere molti schermi e la compresenza di aree commerciali impone, infatti, la loro edificazione come “special use properties”³⁵. Mentre la multisala può vivere in un contesto urbano, il multiplex è costitutivamente pensato per le zone periferiche, in linea con il concetto delle “cattedrali del consumo” formalizzato da George Ritzer³⁶. In Italia ci sono eccezioni e peculiarità di cui tenere conto, ad esempio il fatto che già nel 1986, anno in cui compaiono le prime multisale, si poteva trovare il caso del cinema Odeon di Milano, che ricavò otto sale da un teatro preesistente³⁷; oppure che già le cinque sale dell’Arcadia di Melzo potessero produrre un “effetto multiplex”³⁸. In Italia i contesti che si offrono come ideali alla costruzione di multiplex sono fabbriche dismesse (il caso già citato del Cineland di Ostia) o distretti commerciali (come nel caso del Warner Village di Torri di Quartesolo, accorpato al centro commerciale Le Piramidi) e fieristici (il caso del Cineplex di Genova e del Pathé Lingotto di Torino). Considerate le aree di interesse per la costruzione di multiplex, è naturale che i circuiti internazionali si concentrino innanzitutto sulle zone industriali e commerciali già sviluppate, sovente nelle periferie o nelle provincie attorno alle grandi città, e questo parrebbe giustificare l’interesse per il Nord e Centro Italia. Ciò dipende dalle agevolazioni relative al coefficiente di incremento (come abbiamo già visto), ma anche da una logica di investimento a rischio contenuto, puntando su contesti dove c’è già un’abitudine alla sala che può essere sfruttata. L’ideale risulta il posizionamento lungo le vie di collegamento tra diversi centri urbani, così da attrarre spettatori da molteplici bacini di utenza. La collocazione è un elemento chiave, ma non solo in termini di posizione, bensì di collegamenti, di concorrenza e di servizi offerti, tutti elementi da considerare nell’analisi di un esercizio e che possono pesare sul successo o il declino di una struttura.

Restringendo il campo, possiamo ragionare a partire dal contesto lombardo, che è stato generalmente più studiato del resto delle aree italiane, data la sua

³³ [s.n.], 2003: 6.

³⁴ Bassani, Gariboldi, Limonta, 2004.

³⁵ «beni adibiti allo svolgimento di un’attività specializzata, il cui valore è in gran parte determinato dalla localizzazione del business e dalla capacità manageriale», cfr. Ferrero, 2000: 17.

³⁶ Ritzer, 2010.

³⁷ Trivulzio, 1986: 26; Porro, 1986: 22.

³⁸ *The impact of multiplexes: survey evidence, in White Book of the European Exhibition Industry*, www.mediasalles.it/whiteboo/wb2_1_3.htm (ultima consultazione: 9 dicembre 2024).

storica ricchezza di esercizi e l'interesse su di esso espresso da università ed enti di ricerca. A riconferma di questo, nel 2004 è stato prodotto uno studio atto a comprendere l'evoluzione dei multiplex attraverso un'analisi dettagliata, completa di informazioni sino alle isocrone e alle piante degli edifici. *Il Multiplex. Forme, strategie e rapporto con il territorio* di Bassani, Gariboldi e Limonta³⁹ presenta il contesto dell'hinterland milanese in cui si è investito prioritariamente nei grandi collegamenti viabilistici su gomma⁴⁰, una scelta legata allo sviluppo delle aree industriali che si rivela fondamentale per il successo dei multiplex. Viene anche segnalato un fenomeno di urbanizzazione progressiva in atto fino agli anni '80 lungo le radiali che da Milano portano a Monza e ad altre province del Nord, che rafforza i poli gravitazionali attorno a Milano⁴¹ e "alimenta nuove dinamiche di espansione edilizia"⁴². Il testo ripercorre i dati fondamentali nell'identificazione dell'oggetto multiplex e delle sue varianti, espone un confronto con il mercato europeo di inizio anni 2000 (evidenziando ad esempio che sul nostro territorio i cinema con più di 7 schermi erano il 16% sull'intero parco sale, mentre nel Regno Unito erano il 59% e in Francia il 28%); viene descritto nel dettaglio il contesto dell'esercizio italiano (tipologie di sale, luoghi, players), le legislazioni vigenti e poi si passa all'analisi nel dettaglio dei progetti di multiplex⁴³.

Il volume *Il Multiplex* non solo fornisce le informazioni relative ai sei cinema multiplex sorti e ai cinque in progettazione dal 1995 al 2006 tra Milano e la sua provincia, ma presenta anche un metodo di studio in cui sono stati messi a confronto documenti differenti⁴⁴.

Ciò che emerge, leggendo il resoconto delle diverse operazioni per la realizzazione di questi multiplex, è un pattern ricorrente: aree solitamente con destinazione d'uso industriale, commerciale o residenziale di cui almeno una parte viene riconvertita per l'edificazione di un multiplex, attività che può essere avviata sia in una destinazione d'uso commerciale (per via della compresenza con supermercati e negozi) sia riassegnata come area a destinazione d'uso D3, specifica per teatri e cinema. Capita in più casi che l'ingresso del partner esercente sblocchi i lavori che precedentemente si erano fermati (accade per Arcadia di Melzo, il Warner di Vimercate, l'UCI di Lissone) e che quindi il Piano Regolatore venga modificato in corso d'opera, in base anche all'andirivieni dei partner commerciali. Tutti questi multiplex fanno parte di piani di riqualificazione urbana che sottendono un investimento in un bene comunitario, quali parchi verdi attrezzati (Arcadia di Melzo, Europlex di Pioltello, Medusa di Cerro Maggiore), collegamenti e mantenimenti stradali (multiplex De Pedys-Muggiò, Medusa di Rozzano, Di Sarro di Paderno Dugnano), percorsi ciclopedonali (Europlex di Pioltello, Warner di Vimercate), parcheggi (UCI Lissone), servizi pubblici standard

³⁹ Bassani, Gariboldi, Limonta, 2004.

⁴⁰ Bassani, Gariboldi, Limonta, 2004: 43.

⁴¹ Bassani, Gariboldi, Limonta, 2004: 44.

⁴² Bassani, Gariboldi, Limonta, 2004: 46.

⁴³ I multiplex nell'area milanese diventeranno 9 nel 2005, 11 nel 2007, 12 nel 2008, 13 nel 2009, 14 nel 2015, secondo il dato estrappolato da *La Mappa dei Multiplex* pubblicata da «Box Office».

⁴⁴ Studi sui luoghi del consumo, storie delle sale cinematografiche e urbanistica; tesi di laurea; indagini condotte da Media Salles, da ANEC, dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Milano; documenti dei comuni studiati; siti internet delle sale in oggetto; articoli su riviste specialistiche (soprattutto di architettura e urbanistica) e articoli di giornale.

(UCI di Sesto San Giovanni). Curioso il contratto stipulato con la Flash Color S.r.l. che, per l'insediamento del multiplex di Paderno Dugnano, non solo si impegna per i lavori di pavimentazione di alcuni tratti stradali e la realizzazione di una ciclopedonale, ma anche per la ristrutturazione del cinema comunale, il celebre Metropolis.

Questo panorama, superficialmente molto sfaccettato, risulta nelle dinamiche molto coeso poiché le variabili in gioco sono riconducibili agli interessi dei principali soggetti coinvolti: le istituzioni (che vogliono recuperare oneri di urbanizzazione e vantare la rivitalizzazione di alcune aree), le imprese costruttrici (che guadagnano poi sull'affitto dei grandi immobili che costruiscono secondo la logica del prezzo al metro quadrato) e le imprese cinematografiche (soprattutto estere) che puntano alla colonizzazione dei bacini d'utenza più appetibili e alla massimizzazione del profitto attraverso un ampio ventaglio di servizi.

In Italia avviene anche, però, un rapido spostamento dell'interesse verso i centri urbani, come attestano i casi del Warner Village Moderno di Roma (1999, si dice situato nella sede del più antico cinema di Roma)⁴⁵ o del cinema di Porta Vittoria a Milano (2006). Possiamo avanzare ipotesi sul perché si presenti questa variazione in Italia, che deve però essere ulteriormente indagata. C'è da considerare la ridotta dimensione dei contesti urbani italiani e dei cinema; si può approfondire anche il tentativo di affiliare ai multiplex il pubblico più cinefilo, quello che permette ai monosala di sopravvivere, e i giovanissimi, autonomi ma non ancora motorizzati; è ragionevole anche che, in un periodo di progressiva gentrificazione, in cui il viaggio verso il centro urbano diventa un evento, questo stesso diventi l'equivalente di un polo commerciale periferico, adatto quindi ai multiplex; infine, poniamo la variabile dei tentativi operati dalle diverse aziende per sviluppare business di successo adatti al contesto italiano, che troverà soddisfazione con l'introduzione appunto dei cityplex (*fig. 2*).

IV. CONCLUSIONI

In questo articolo sono stati esposti alcuni casi in un limitato frangente temporale, quando il fenomeno multiplex era ancora nella sua fase iniziale, al fine di evidenziare le dinamiche ricorrenti di un'evoluzione imprenditoriale basata sulla sistematicità. In un lavoro più ampio di ricostruzione, che abbracci anche la fase prodromica del sistema (la nascita delle multisale per frazionamento) e ci avvicini allo scenario più contemporaneo, una delle sfide sarà senz'altro rendere conto dei diversi livelli di analisi e metterli in relazione: gli stakeholder, le storie d'impresa, le questioni territoriali, urbanistiche e di accesso dei multiplex in ecosistemi sociali e del mercato cinematografico preesistenti, il confronto con i dati (frammentari e non sempre accessibili), la dimensione architettonica e dei servizi offerti.

Quanto qui esposto si basa su informazioni dettagliate ma parziali, limite dato dal tipo di fonte principe utilizzata, cioè riviste e quotidiani. Sarà quindi auspicabile in un prossimo futuro un confronto trasversale con altre fonti, ove possibile soprattutto con studi e documenti e con il dialogo diretto con i testimoni di questa recente vicenda, con l'obiettivo di proseguire questa ricostruzione con dovizia di particolari e molte più informazioni da mettere a sistema.

⁴⁵ Montini, 1999.

Fig. 2: Dati relativi ai multiplex citati nell'articolo.

Cinema	Posizione	Anno	Proprietario	N. Schermi	N. Posti
Arcadia	Melzo (MI)	1997	Piero Fumagalli	5	1.510
Warner Village	Torri di Quartesolo (VI)	1997	Warner Village	9	2.117
Warner Village	Lugagnano di Sona (VR)	1997	Warner Village	8	1.244
Warner Village	Casamassima (BA)	1997	Warner Village	9	2.022
Cineplex	Genova	1997	Mediaport	9	3.000
Parco De Medici	Roma	1998	Warner Village	18	4.104
Moderno	Roma	1999	Warner Village	5	1.112
Cineland	Ostia (RM)	1999	Giuseppe Ciotoli	14	3.254
Europlex	Pioltello (MI)	2001	-	14	3.026
Warner Village	Vimercate (MI)	2001	Warner Village	16	3.960
Multiplex Medusa	Cerro Maggiore (MI)	2002	Medusa	11	2.460
Pathé Lingotto	Torino	2002	Pathé	11	2.420
Multiplex UCI	Lissone (MI)	2003	UCI	11	2.348
Multiplex UCI	Sesto San Giovanni	2004	UCI	10	2.500
Multiplex Gruppo De Pedys	Muggiò (MI)	2004	Gruppo De Pedys	15	4.200
Multiplex Gruppo Di Sarro	Paderno Dugnano (MI)	2004	Gruppo Di Sarro	13	2.763
Multiplex Medusa	Rozzano (MI)	2006	Medusa	12	2.944
Multiplex a Milano – Porta Vittoria	Milano	2006	-	8	1.800

Tavola delle sigle

AGCM: Autorità Garante della Concorrenza e del Mercato

AGIS: Associazione Generale Italiana dello Spettacolo

ANEC: Associazione Nazionale Esercenti Cinema

ANEM: Associazione Nazionale Esercenti Multiplex

ANICA: Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive Digitali

DPCM: Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri

SIAE: Società Italiana degli Autori ed Editori

UCI: United Cinemas International

Riferimenti bibliografici

- Bassani, Alberto; Gariboldi, Paolo; Limonta, Giorgio. 2004. *Il Multiplex. Forme, strategie e rapporto con il territorio*, Clup, Milano.
- Capua, Patrizia. 1999. *Multisala Made in Italy*, «La Repubblica», 19 aprile.
- Casetti, Francesco; Fanchi, Mariagrazia (a cura di). 2006. *Terre Incognite. Lo spettatore italiano e le nuove forme dell'esperienza di visione del film*, Carocci, Roma.
- Cavalla, Daniele. 2002. *Arriva il Multiplex Pathé*, «Torino Sette», n. 684, 19 aprile.
- Cucco, Marco. 2020. *Economia del film. Industria, politiche, mercati*, Carocci Editore, Roma.
- Davalli, Giuseppe. 2003. *La visione plurale. Viaggio nelle sale cinematografiche venete fra arte e intrattenimento*, Esedra, Padova.
- Delmestri, Giuseppe; Woywode, Michael. 2004. *Local struggles and supranational legitimization. Diffusion of US type multiplex cinemas in Europe*. Working paper series Divisione Ricerche, SDA Bocconi, Milano.
- Di Sarro, Ernesto. 1997. *Ultima occasione, non sbagliamo*, «Giornale dello Spettacolo», a. LIII, n. 24, 12 settembre.
- Ferrero, Cesare. 2000. *Multisale cinematografiche, centri commerciali. Potenzialità di sviluppo immobiliare e sostenibilità economica*, Egea, Milano.
- Hanson, Stuart. 2019. *Screening the World. Global Development of the Multiplex Cinema*, Palgrave MacMillan, Cham.
- Maira, Paolo. 1995. *Nasce il primo multiplex italiano*, «Cinema & Video», a. I, n. 2, febbraio-marzo 1995.
- Montini, Franco. 1999. *Le multisale in aspettativa*, «La Repubblica», 13 settembre.
- Parisi, Roberto. 1998. *Nuove sale nuovi problemi*, «Box Office», a. II, n. 19, 15 dicembre.
- Porro, Maurizio. 1986. *Rinasce con otto anime il nuovo Odeon: prima multisala per un multipubblico*, «Corriere della Sera», 24 settembre.
- Ritzer, George. 2010. *Enchanting a Disenchanted World: Continuity and Change in the Cathedrals of Consumption*, Sage Publications Inc, New York; tr. it. *La religione del consumo*, Il Mulino, Bologna 2012.
- Rombi, Roberto. 2000. *Schermi multiplex nasce una major made in Europa*, «La Repubblica», 1 febbraio.
- Romei, Roberta. 1996. *Sempre più sale e film per avere più spettatori*, «Giornale dello Spettacolo», a. LII, n. 20, 14 giugno.
- Romei, Roberta. 1997. *Arrivano i multiplex: cinema ed altro*, «Giornale dello Spettacolo», a. LIII, n. 29, 17 ottobre.
- [s.n.] 1997. *Multiplex tutto italiano a Genova*, «Giornale dello Spettacolo», a. LIII, n. 34, 5 dicembre.
- [s.n.] 1998. *Borsa Film*, «Giornale dello Spettacolo», a. LIV, n. 3, 16 gennaio.
- [s.n.] 2000a. *La nascita dell'ANEM*, «Box Office», a. IV, nn. 11-12, 15-30 giugno.

- [s.n.] 2000b. *Della Casa guida i multicinema*, «Box Office», a. IV, nn. 13-14, 15-30 luglio.
- [s.n.] 2003. *A Cinecittà Holding il 99% di Mediapro*, «Box Office», a. VII, n. 14, 30 settembre.
- Sinopoli, Paolo. 2019. *Esercizio cinematografico finalmente unito*, «Box Office», a. XXIII, 29 luglio.
- Torlaschi, Valentina. 2023. *Quanto valgono i multiplex?*, «Box Office», a. XXVII, n. 6, 15-30 aprile.
- Trivulzio, Alberto. 1986. *Una «scatola magica» chiamata Odeon*, «Corriere della Sera», 21 settembre.
- Wolff, Joachim PL. 1995. *Verità e illusioni sui multiplex*, «Giornale dello Spettacolo», a. Ll, n. 16, 12 maggio.
- Zanchi, Claudio. 1997. *Nuove regole per il mercato*, «Giornale dello Spettacolo», a. LIII, n. 26, 26 settembre.