

Zeitschrift: Bollettino della Società storica locarnese
Herausgeber: Società storica locarnese
Band: 27 (2023)

Artikel: I primi anni turbolenti del Festival del film di Locarno (1946-1952) : tra cultura internazionale e politica nazionale
Autor: Leoni, Lucia
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1049618>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 14.01.2026

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

I primi anni turbolenti del Festival del film di Locarno (1946-1952): tra cultura internazionale e politica nazionale

LUCIA LEONI

1. Introduzione: gli inizi di un piccolo festival dallo spirito forte

Il Locarno Film Festival (LFF), fondato nel 1946, si inserisce in una tendenza europea del dopoguerra volta a rinnovare e rivitalizzare la cultura. Insieme alla Biennale di Venezia (1932) e al Festival di Cannes (1946), Locarno è stato uno dei primi festival cinematografici internazionali creati in Europa. Studiare un festival internazionale di cinema offre molti spunti d'analisi e può essere utilizzato per studiare diverse tematiche: la politica e la vita culturale di un Paese, le relazioni internazionali o le dinamiche della Guerra Fredda. Questo articolo si basa sulla tesi di Master dell'autrice, scritta presso l'Università di Friburgo nel 2021 sotto la supervisione del Professor ordinario Claude Hauser. L'obiettivo dello studio è stato quello di esaminare lo sviluppo del Festival di Locarno dalle sue origini ai primi anni Settanta. In particolare, son stati approfonditi due aspetti importanti: l'influenza degli attori esterni e interni sul Festival e il ruolo dei film e dei Paesi presenti nelle varie edizioni. In queste brevi pagine, sarà abordata la prima parte del lavoro complessivo, ovvero i primi anni della fondazione del festival: dal 1946 al 1952.

Secondo Guglielmo Volonterio – uno dei grandi esperti e scrittori su questo tema – il Locarno Film Festival nacque con l'intento di differenziarsi dalla cultura svizzera contemporanea e di fornire uno spazio culturale autonomo per la proiezione di film estranei alle convenzioni occidentali. La creazione dell'evento, nel concreto, fu molto veloce. In Svizzera durante la Seconda Guerra mondiale i cinema e gli incontri cinefili non si fermarono. Addirittura, durante gli ultimi anni del conflitto fu creata "La rassegna internazionale del film" a Lugano, che contò solo due edizioni, nel 1944 e poi nel 1945. Nel 1946, il corpo elettorale della città rifiutò di installare un nuovo anfiteatro: gli organizzatori del Festival avevano deciso di continuare la manifestazione solo con la costruzione di un teatro all'aperto. La decisione di trasferire la manifestazione da Lugano a Locarno fu frutto di un atto improvvisato, come racconta Volonterio. C'era infatti il rischio che con il rifiuto di Lugano il Festival avrebbe potuto trovare una sede migliore al di là delle Alpi. Così il primo comitato esecutivo decise, meno di un mese dopo il "no" di Lugano, di creare il Festival Internazionale del Film di Locarno. Infatti, il comitato intuì subito il potenziale turi-

stico e culturale che un simile evento poteva portare a Locarno¹. L'annuncio della prima edizione apparve su «L'Eco di Locarno» il 4 luglio 1946:

Dal 22 agosto al 1° settembre prossimi si terrà a Locarno un grandioso “Festival Internazionale del Film”, con spettacoli all’aperto, nel meraviglioso parco del Grand Hotel [...]².

In questo saggio, esamineremo le dinamiche dei primi anni della manifestazione, dal 1946 al 1952. Furono anni molto importanti; nel 1949 il Festival diventò un’associazione indipendente e nel 1952 fu riconosciuto ufficialmente per la prima volta dalla Federazione internazionale delle associazioni di produzione cinematografica (FIAPF). Questi due cambiamenti, presi come esempi, cambiarono per sempre le dinamiche interne della manifestazione. Nello specifico saranno presentati i fondatori dell’evento, il rapporto difficile con la Confederazione e altre entità nazionali e infine saranno analizzati alcuni dei film mostrati nelle prime edizioni, prendendo in considerazione l’opinione dei giornalisti dell’epoca.

2. La gestione del Festival: al suo interno e verso l'esterno

2.1 Gli uomini dietro le quinte: il primo Comitato esecutivo

Il primo comitato esecutivo del Festival fu composto dall’avvocato Camillo Beretta (presidente), Riccardo Bolla (segretario), Ettore Belverdi, Armando Boldrini e André Mondini (membri ordinari)³. Nel 1946, Beretta e Bolla erano rispettivamente presidente e direttore dell’Ufficio turistico Pro Locarno e dintorni. Quest’ultimo ebbe un ruolo attivo in diverse iniziative, tra cui l’organizzazione della Conferenza internazionale della pace tenutasi tra il 5 e il 16 ottobre 1925, che si concluse con il Patto di Locarno⁴. Quest’ultimi prevedevano la conferma dei confini francesi e tedeschi stabiliti dal Trattato di Versailles.

L’inizio del Festival di Locarno ebbe quindi una dimensione molto turistica, con il coinvolgimento indiretto dell’ufficio del turismo ai vertici del comitato. Tuttavia, vediamo anche il desiderio di Locarno di mantenere la sua reputazione come luogo di scambio a livello europeo e mondiale, con l’organizzazione di un festival di carattere internazionale⁵. Sebbene la Svizzera

1 G. VOLONTERIO, *Per uno spazio autonomo. Festival Internazionale del Film di Locarno*, Locarno 1977, pp. 29-30.

2 «L'Eco di Locarno», 4 luglio 1946; Archivio del Festival internazionale del film di Locarno, Sezione stampa, S1/B, 1942-1968 (prima in Archivio di Stato del Canton Ticino (ASTi) e ora depositato alla Cinémathèque di Losanna).

3 Programma generale del Festival nel 1946, Archivio del Festival internazionale del film di Locarno, Stampati, ST1, 1946-1971 (prima in ASTi e ora depositato alla Cinémathèque di Losanna).

4 R. HUBER, *Locarno*, in *Dizionario storico della Svizzera*, <https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/002108/2009-10-01/> (versione del 1 ottobre 2009).

5 D. AMBROSIONI, *Locarno città del cinema. I cinquant'anni del Festival internazionale del film*, Locarno 1998, pp. 13-20.

non abbia vissuto direttamente la guerra, le zone di confine – come il Ticino – furono maggiormente coinvolte a livello morale e umano. C'era il desiderio di ricominciare e di restituire alla Svizzera l'immagine di coesistenza fraterna che si era creata dopo la Prima Guerra mondiale.

L'importanza del turismo fu, quindi, fondamentale, come in tutti i festival nati (o rinati) dopo la guerra. Infatti, questi eventi cinematografici furono visti come il modo perfetto per prolungare la tradizionale stagione turistica⁶. La prima testimonianza scritta ufficiale della fondazione del Festival internazionale del film di Locarno è una lettera inviata all'Associazione cinematografica della Svizzera italiana da Beretta e Bolla. La lettera è scritta su carta intestata della Pro Locarno e dintorni e al suo interno si legge che

[...] è compito del Comitato di far sì che convengano a Locarno produttori, registi, artisti di certa fama e che vengano proiettate pellicole nuove così da suscitare il maggior interesse possibile nel mondo del cinema internazionale [...]⁷.

Il documento del 4 luglio 1946 dimostra quindi la rapidità con cui Beretta, Bolla e tutti i primi soci presero la decisione di non perdere un evento cinematografico nel cantone. Oltre ad avere motivazioni economiche, i fondatori erano anche appassionati di cinema (chi più e chi meno). Beretta era editore, critico cinematografico e giornalista della Radio della Svizzera Italiana. André Mondini era direttore di tre cinema a Locarno: il Kursaal, il Pax e il Rialto⁸. Non abbiamo invece molte informazioni su Belverdi e Boldrini: il primo era commerciante e il secondo imprenditore.

Oltre al comitato esecutivo, ci sono stati altri attori chiave nella creazione del festival. Fin dalla prima edizione, assistiamo a una forte collaborazione con Giuseppe Padlina sul versante artistico. Egli lavorava presso la *Sefi Film* (società espansione film italiano), una società di distribuzione italo-svizzera di film in lingua italiana. Infatti, fin dalla prima edizione, vediamo una forte presenza di film del neorealismo italiano. Infine, la struttura del Festival non sarebbe stata possibile senza l'aiuto dell'architetto Oreste Pisenti⁹. Fu l'ideatore del grande schermo all'aperto nel parco del Grand Hotel. I primi festival cinematografici nacquero tutti con il sostegno degli albergatori. Ad esempio,

6 D. IORDANOVA, R. RHYNE (éds.), *Film Festival Yearbook 1: The festival circuit*, St Andrews 2009, p. 11.

7 Annuncio ufficiale del Festival, 4 luglio 1946, Archivio del Festival internazionale del film di Locarno, Corrispondenza, C1, 1946, 1949, 1952 (prima in ASTi e ora depositato alla Cinémathèque di Losanna).

8 D. AMBROSIONI, *Locarno città del cinema...*, p. 22.

9 D. AMBROSIONI, *La memoria del Grand Hotel*, in «Locarno festival», 10 agosto 2011, <https://www.locarnofestival.ch/pardo/pardo-live/today-at-festival/2011/La-memoria-del-Grand-Hotel.html> (consultato il 21 ottobre 2020).

la Biennale di Venezia nacque con il forte sostegno del conte Giuseppe Volpi, un imprenditore immobiliare che nel 1932 aveva aperto un gran numero di alberghi a Venezia¹⁰. La collaborazione con il Grand Hotel non era quindi sorprendente e non si limitava al grande schermo: feste, cene e ricevimenti nel giardino e nelle sale erano all'ordine del giorno. È con questa squadra che il Festival si svolse per la prima volta nel 1946.

2.2. *Un rapporto difficile con le entità nazionali*

I primi contatti ufficiali tra Locarno e il resto della Svizzera non furono semplici, ma aiutano a dimostrare quanto l'interesse e l'importanza del Festival crebbero velocemente¹¹. Nel 1949, il comitato del Festival redasse per la prima volta i propri statuti, adottando la "formula dell'associazione semplice", separandosi così legalmente dall'ufficio turistico Pro Locarno¹². Con questo passo, il comitato esecutivo sperava di aumentare le possibilità di ricevere sovvenzioni comunali, cantonali e federali, rendendosi più professionale. Questo passo verso un Festival più grande e professionale si vede anche nel 1949 con l'aumento del numero di rappresentanti della stampa: da 21 (1946) salirono a 106. I giornalisti cominciarono ad arrivare da tutta Europa (negli archivi vediamo Londra, Praga, Vienna) e anche i rappresentanti di giornali politici o confessionali furono molti: «Il Dovere», «La Vie protestante», «Popolo e libertà», «Libera stampa», «Jeunesse ouvrière». Notiamo quindi un Festival aperto non solo al mondo ma anche alle realtà locali e nazionali.

Con il marcato interesse, arrivarono anche le prime controversie. Nel 1948, si possono notare i primi problemi tra il Festival e l'Associazione svizzera di noleggio film: quest'ultima iniziò a voler imporre restrizioni ai festival svizzeri per i propri interessi commerciali ed economici. I distributori chiesero agli organizzatori di ritirare due film dalla categoria "documentari": *Indonesia Calling* dell'olandese Joris Ivens e *Aubervilliers* di Elie Lotar e Jacques Prévert. I due film furono considerati troppo propagandistici. Per capire la decisione dell'associazione, è necessario esaminare il contenuto dei film e i profili dei registi.

Joris Ivens entrò contemporaneamente nel mondo del cinema e nel Partito Comunista Olandese a metà degli anni Venti. Con le sue prime opere e il suo sostegno al cinema sovietico, divenne rapidamente una figura nota. La sua popolarità fu confermata dai collaboratori che lavorarono ai suoi primi film *La terra spagnola* e *I 400 milioni*: Robert Capa, Ernest Hemingway e Orson Welles. Nel 1944, i rappresentanti civili del governo delle Indie Orientali Olandesi gli commissionarono un documentario sulla colonia. Tuttavia, il contenuto

10 G. VOLONTERIO, *Per uno spazio autonomo...*, p. 36.

11 «Rivista Festival» 1949, 3.1.15. Fondo d'Archivio del Festival internazionale del film di Locarno, Stampa, S3, 1949-1959.

12 G. VOLONTERIO, *Dalle suggestioni del Parco alla Grande Festa del Cinema. Storia del Festival*, Venezia 1997, p. 64.

del film cambiò presto in seguito alla proclamazione dell'indipendenza indonesiana il 17 agosto 1945. Ivens aveva stretto buoni rapporti con la comunità indonesiana in Australia e decise di abbandonare il progetto il 21 novembre. L'abbandono non significò però la fine della sua attività cinematografica: iniziò a lavorare a *Indonesia Calling*.

Il filmato offrì una panoramica su una protesta causata dalla proclamazione dell'indipendenza, quando marinai e lavoratori del sindacato si rifiutarono di servire navi olandesi contenenti armi e munizioni destinate all'Indonesia per reprimere il movimento indipendentista del Paese. Il film fu in gran parte finanziato dalla *Maritime Union of Australia*, il sindacato degli scaricatori di porto e dei marinai. Il sindacato era affiliato al Partito Laburista Australiano. L'uscita del film fu controversa: fu censurato nei Paesi Bassi e la sua distribuzione fu molto limitata¹³. Tuttavia, negli ambienti di sinistra (in particolare in Inghilterra e in Francia) fu presto considerato come la prima opera sulla resistenza anticolonialista. Il film fu quindi considerato troppo controverso dall'Associazione svizzera di noleggio film per la sua tematica e probabilmente anche per il profilo comunista del regista.

Il breve documentario *Aubervilliers* ebbe una storia simile in termini di ricezione. Fu realizzato dal fotografo e regista Eli Lotar, che utilizzò le parole del poeta Jacques Prévert. L'idea fu quella di mostrare in modo artistico e affidabile le pessime condizioni della classe operaia dopo la Seconda Guerra mondiale. L'opera è chiaramente provocatoria, in quanto ad inizio del film si legge:

L'autore di questo film non ha ritenuto opportuno mostrare i quartieri più moderni e ospitali del piccolo complesso residenziale di Aubervilliers – non era questo lo scopo del documentario¹⁴.

Il film non fu ben accolto negli ambienti anticomunisti francesi e fu ampiamente criticato dalla stampa.

Dunque, i due film in questione avevano una storia comune: entrambi documentari sulle rivendicazioni dei lavoratori, apertamente di sinistra e critici nei confronti dei governi in carica. L'Associazione svizzera di noleggio film impedì la distribuzione dei due film al Festival per motivi chiaramente politici e per evitare di suscitare polemiche verso i Paesi in questione (Paesi Bassi e Francia)¹⁵. Questa tendenza all'anticomunismo e all'antisovietismo fu ulteriormente rafforzata nel 1952 con l'esclusione dei film sovietici dal mercato

13 B. HOGENKAMP, *Indonesia Calling. A Film on the Crossroads of Four Continents*, in «Labour History» n. 73 (novembre 1997), pp. 226-231.

14 Tradotto dal francese: E. CADORET, *Un double regard sur la misère: Aubervilliers d'Eli Lotar et Jacques Prévert*, in *Le Court métrage de 1945 à 1968 (2): Documentaire, fiction: allers-retours*, Rennes 2008, online: <https://books.openedition.org/pur/1613?lang=it>.

15 G. VOLONTERIO, *Dalle suggestioni del Parco...*, p. 63.

svizzero. Il Festival non perse il diritto di mostrarli, grazie al riconoscimento della FIAPF, tuttavia cominciò ad essere più difficile. Un altro cambiamento nell'organizzazione del Festival, dovuto all'influenza di quest'associazione, avvenne nel 1950, quando Locarno decise di

[...] rinunciare, contrariamente a quanto fatto... l'anno scorso, a qualsiasi assegnazione di premi e di astenersi rigorosamente da qualsiasi valutazione ufficiale o ufficiosa dei film proiettati¹⁶.

La richiesta formale fu riportata in un comunicato stampa del 2 maggio 1950:

Ha anche deciso di organizzare questo quinto festival, uguale ai primi tre e diverso dal quarto dell'anno scorso, sempre senza competizione con l'assegnazione di premi [...]¹⁷.

Possiamo quindi vedere come lo sviluppo del Festival sia stato direttamente influenzato da una serie di fattori, tra cui quello dell'Associazione Svizzera di noleggio film.

Per quanto riguarda la Confederazione, il Festival non ricevette alcun riconoscimento ufficiale fino al 1954. Tuttavia, dalla corrispondenza sappiamo che gli organizzatori cercarono di instaurare un rapporto più stretto con il Dipartimento federale dell'Interno già nel 1951. Philipp Etter, direttore del dipartimento, in una lettera indirizzata al Dipartimento dell'educazione pubblica del Canton Ticino, scriveva:

[...] la soluzione prescritta nel vostro scritto – invito dei produttori esteri di film in via ufficiale, cioè per il tramite del Dipartimento politico federale – sia inattuabile per diversi motivi. Il Festival di Locarno verrebbe in tal modo ad avere un carattere più o meno ufficiale ed entrerebbe in concorrenza, in un certo modo, con i festival internazionali tradizionali di Venezia e di Cannes, cui prende parte [...] pure il nostro paese¹⁸.

Con questa posizione, la Confederazione dichiarò apertamente di non essere d'accordo e di non essere disposta a coinvolgere la Svizzera in questioni di cultura internazionale. In secondo luogo, si legge che non considerava

16 Tradotto dal francese: Comunicato stampa, Associazione svizzera di noleggio film, 2 maggio 1950, p. 2; Archivio del Festival internazionale del film di Locarno, Corrispondenza, C6, 1949-1962 (prima in ASTi e ora depositato alla Cinémathèque di Losanna).

17 Comunicato stampa, Associazione svizzera di noleggio film, 2 maggio 1950, p.1; Archivio del Festival internazionale del film di Locarno, Corrispondenza, C6, 1949-1962 (prima in ASTi e ora depositato alla Cinémathèque di Losanna).

18 Lettera del Dipartimento federale dell'interno, 29 marzo 1951, Archivio federale svizzero (AFS), E2001E#1967/113#16392*.

Locarno paragonabile ad altri festival internazionali come Venezia e Cannes. L'importanza di Locarno non era quindi ancora stata confermata da Berna; questo atteggiamento di indifferenza si protrarrà per diversi anni. Infatti, la prima sovvenzione federale arrivò solo nel 1962 con la nuova legge federale sul cinema.

3. Le prime programmazioni: dall'Italia all'Unione Sovietica

3.1. *Il cinema di protesta con il neorealismo italiano*

In questa sezione ci concentreremo su una delle influenze costanti dei primi anni del Festival: l'Italia e in particolare il neorealismo italiano. Questa ondata di film degli anni Quaranta e Cinquanta era caratterizzata da un forte desiderio di mostrare al pubblico la realtà quotidiana del paese. La messa in scena era quasi documentaristica; gli attori erano spesso gente di strada piuttosto che attori professionisti. I film neorealisti privilegiavano la narrazione e i protagonisti erano simboli della società europea. Inoltre, i registi prediligevano scene emotive, dolorose e crude, per meglio mostrare la loro critica verso l'autorità e il regime. Infatti, i soggetti dei primi film neorealisti avevano lo scopo di mobilitare l'opinione pubblica sui problemi contemporanei della società:

la riforma agraria e la questione meridionale, il banditismo, la disoccupazione, la situazione dei dipendenti pubblici, la condizione della donna e, più in generale, la mancanza di prospettive in un'economia debole¹⁹.

Infine, si trattava di un genere nato come conseguenza della Seconda Guerra mondiale. I registi italiani si sentirono obbligati a trasporre contemporaneamente i sentimenti di disperazione e resistenza che avevano caratterizzato l'Italia. Lo shock della guerra è visibile nel desiderio di mostrare la realtà con precisione, dopo un periodo storico quasi irreale.

Tra il 1946 e il 1952, diversi film di questa ondata furono proiettati a Locarno e provocarono forti reazioni da parte del pubblico e della stampa dell'epoca. Un esempio è *Ladri di Biciclette* di Vittorio De Sica, proiettato nel 1949, uno dei grandi film del neorealismo italiano. Il film fu molto apprezzato dal pubblico e dalla stampa. Tuttavia, il film francese *La ferme des sept pêches* di Jean Devaivre vinse la Vela d'oro. Al film di Vittorio De Sica fu assegnato solo il premio speciale della giuria, una decisione che fu accolta molto male dal pubblico.

Ladri di Biciclette segue le difficoltà di Antonio Ricci, un romano disoccupato che finalmente trova lavoro come cartellonista, a condizione di avere una bicicletta. Per permettere ad Antonio di comprarsi questo mezzo di trasporto, sua moglie è costretta a vendere le lenzuola del loro letto. Il giorno dopo, però,

19 Tradotto dal francese: R. PRÉDAL, *Préambule: Tous les éléments du débat*, in «CinémAction. Le néoréalisme italien» n. 70, Saint-Denis 1994, p. 12.

la bicicletta viene rubata. Il film prosegue con la disperata ricerca della bicicletta affinché Antonio possa tornare al lavoro. Il film si conclude con un finale tipico del neorealismo: Antonio e suo figlio, mano nella mano, camminano verso l'ignoto e l'incertezza, senza la bicicletta. Il film mostra una realtà molto vicina agli italiani, ma anche a tutta l'Europa.

Guido Aristarco descrive bene questa sensazione nel suo articolo nella rassegna ufficiale del Festival:

È appunto su «Ladri di Biciclette» [...], che poggia in gran parte il cinema italiano più recente: tre opere che bastano a definire la maturità artistica di una cinematografia e a chiarire un altro equivoco sul cosiddetto «neorealismo». [...] i film di De Sica [...] non «fotografano» la realtà, ma esprimono con verità poetica [...] personaggi, azioni, sentimenti. La Roma di De Sica, infatti, e i suoi luoghi più «caratteristici», casa di tolleranza compresa, potrebbero essere Parigi e la sua periferia [...] tutto gravita attorno ad un unico «moto vivo»: il fatto umano. [...] se questi tre film sono rivoluzionari, lo sono nel senso che segnano una data e indicano una via, e non soltanto al cinema italiano²⁰.

Ladri di Biciclette è un esempio dell'eccellenza del cinema italiano e del neorealismo, un film capace di riassumere il sentimento comune a tutta l'Europa del dopoguerra. Il fatto che il Gran Premio sia stato assegnato a *La ferme des sept pêches* di Jean Devaivre suscitò grande rabbia nel pubblico e in molti giornalisti. Secondo i critici, la scelta della giuria era legata al tono apertamente antifascista del film. Gilardoni nel suo articolo su «Libera Stampa», scrisse che il film di De Sica era chiaramente il miglior film del Festival, non solo per lui ma per tutti i partecipanti. Tuttavia, ci fu una forte opposizione da parte del comitato organizzativo e della giuria. Gli oppositori – secondo Gilardoni – furono minacciati di espulsione se avessero espresso apertamente la loro opinione:

[...] i giornalisti [...] avevano proclamato all'unanimità «Ladri di Biciclette» l'unico film degno di essere premiato. Ma il parere dei giornalisti urtò terribilmente il comitato di organizzazione. Alcuni critici furono minacciati di espulsione dalla sala qualora avessero insistito a voler far conoscere al pubblico il loro giudizio. [...] il pubblico [...] scattò su con un applauso polemico che sembrava non voler finire mai²¹.

20 «Rivista Festival» di G. ARISTARCO 1949; Archivio del Festival internazionale del film di Locarno, Stampa, S3, 1949-1959 (prima in ASTi e ora depositato alla Cinémathèque di Losanna).

21 «Libera Stampa» di V. GILARDONI, 23 luglio 1949; Fondo d'Archivio del Festival internazionale del film di Locarno, Sezione stampa, S1/A, 1942-1958 (prima in ASTi e ora depositato alla Cinémathèque di Losanna).

La differenza di importanza tra i due film si nota ancora oggi: *Ladri di Biciclette* è riconosciuto come una delle più grandi opere cinematografiche degli anni Quaranta, mentre il film di Devaivre non ha mantenuto la stessa notorietà. Anche in questo caso si pone il problema del posto della politica nella cultura e, nello specifico, nel Festival. Per molti giornalisti e per il pubblico, il fatto che De Sica abbia perso fu visto come un compromesso della giuria per soddisfare gli attori esterni: l'Associazione svizzera di noleggio film, la Confederazione e la FIAPF. Secondo Volonterio, Vinicio Beretta sarebbe stato una delle persone più critiche nei confronti di questa scelta, e ancor più nei confronti di Mauerhofer. Il segretario della Camera svizzera del cinema fu molto influente nella decisione degli otto premi e, secondo Volonterio, avrebbe favorito il "cinema commerciale hollywoodiano"²².

La decisione di non premiare il film più importante a livello artistico, sociale e umano a causa di tendenze politiche dimostra come la politica abbia sempre influenzato la cultura durante la Guerra Fredda. Si temeva che assegnare il Gran Premio a un film del neorealismo (un movimento artistico di sinistra) avrebbe inviato un chiaro messaggio politico al mondo esterno. Questo era particolarmente vero per il Consiglio Federale, che era ancora molto riluttante a riconoscere ufficialmente il Festival. Nelle edizioni successive, la giuria e il comitato preferirono spesso essere cauti piuttosto che coraggiosi nelle loro decisioni. Le idee politiche hanno sempre avuto una grande influenza sulla scelta dei film, sulla selezione dei film vincitori e quindi sullo sviluppo stesso del Festival.

3.2. I film sovietici e un inizio di anticomunismo

3.2.1. Film sovietici sotto stretta sorveglianza

Un'altra presenza (o assenza) importante, oltre a quella italiana, fu dall'inizio quella del blocco sovietico. Il posto riservato ai film del blocco dell'Est al Festival fu una questione dibattuta fino agli anni Settanta. Già nella prima edizione, venne presentato un film sovietico, in un momento storico in cui i film russi non erano disponibili sul mercato svizzero²³. Infatti, nel 1946, *Ivan Grozny* (o *Ivan il Terribile*) di Sergei Mikhailovich Eisenstein vinse il premio per la migliore fotografia.

Eisenstein è una figura interessante che merita un momento di riflessione. Essendo stato un fervente difensore della rivoluzione russa, le sue opere hanno un'impronta rivoluzionaria precisa. Nel 1937, *Pre di Bezhin* – il suo primo film parlato – fu vietato e poi distrutto dal regime. I suoi film successivi, invece, fecero parte della cosiddetta "arte ufficiale" del regime sovietico, ovvero il cinema strettamente controllato dall'amministrazione. Il film presentato a

22 G. VOLONTERIO, *Dalle suggestioni del Parco...*, p. 64.

23 R. COSANDEY (dir.), *Chronique et filmographie. Chronicle and filmography*, Locarno 1988, pp. 21-23.

Locarno, *Ivan il Terribile*, uscì per la prima volta nel 1941 e fu commissionato direttamente da Stalin. La versione originale era composta da tre parti²⁴: la prima fu ben accolta dallo Stato sovietico, vinse il Premio Stalin e fu proiettata fuori dall'URSS, ma la seconda e la terza parte furono distrutte.

Tuttavia, questa presenza dell'arte sovietica non era destinata a durare nei primi anni del Festival. Nel 1949 e nel 1950, il Festival non presentò alcun film del blocco orientale, né nel programma principale né nel cosiddetto programma supplementare. Nel 1950, alcune opere classiche dell'URSS, dei documentari, furono presentate nella rassegna retrospettiva. Tuttavia, non si trattò di film recenti e vennero proiettati tutti in sale secondarie del Festival. L'assenza dei Paesi del blocco dell'est era direttamente collegata all'influenza di due entità già citate: l'Associazione svizzera di noleggio film e la Confederazione.

3.2.2 I dibattiti a Berna nel 1950

In effetti, la visione di film considerati comunisti in Svizzera fu un grande dibattito anche al di fuori del Festival. Il 30 gennaio 1950, presso il Dipartimento politico federale (DPF), si tenne una conferenza sull'ingresso dei film comunisti in Svizzera. I principali oratori furono il ministro Zehnder, il sig. Bernath del Dipartimento politico federale, il segretario della Camera svizzera del cinema, il sig. Mauerhofer, il sig. Dick della Procura Federale e il sig. Gubler del Dipartimento delle Dogane. La discussione verteva sulla legittimità della circolazione dei film sovietici in Svizzera. Mauerhofer sottolineò che

Secondo i russi, i film non devono solo intrattenere, ma anche istruire, ed è per questo che i film russi mostrano spesso le tendenze comuniste²⁵.

Il problema del contenuto dei film venne esposto anche da Dick:

[...] è propagandistico e serve all'agitazione contro l'Occidente e al contempo glorifica le condizioni comuniste e le loro conquiste²⁶.

Principalmente, questi politici temevano l'indottrinamento comunista degli spettatori svizzeri attraverso la visione di film sovietici o del blocco orientale. L'anticomunismo era diffuso in Svizzera già dallo sciopero generale del 1918. Il movimento cambiò e diventò più strutturato e potente nel corso degli anni. La particolarità dell'anticomunismo in Svizzera fu la sua capacità di insinuarsi silenziosamente in tutti i settori della società. Non fu mai visto come un

24 B. AMENGUAL, *Serguei Mikailovitch Eisenstein*, in «Société d'Études, Recherches et Documentation Cinématographiques» n. 25 (1962), pp. 3-6.

25 Tradotto dal tedesco: Protokoll über die Konferenz vom 30. Gennaio 1950, Archivio federale svizzero (AFS), E4320B#1974/47#347*.

26 Ibidem.

potenziale nuovo partito politico, ma si limitò a modificare la destra borghese già esistente. Si concentrava sui cosiddetti valori occidentali (come la famiglia, la religione e la patria) che erano minacciati dal comunismo²⁷. È così che l'anticomunismo riuscì a penetrare nella sfera politica e culturale e persino nelle relazioni economiche dopo la Seconda Guerra mondiale.

La paura del blocco sovietico crebbe durante la Guerra Fredda: la paura spesso non si basava su fatti concreti, ma su teorie di parte o su conoscenze dell'URSS provenienti dall'Occidente. Inoltre, la Svizzera, come il resto dell'Occidente, era fortemente influenzata dagli Stati Uniti e si stava adattando all'economia e allo stile di vita capitalistici. L'aspetto ipocrita dell'anticomunismo è visibile nelle parole di Mauerhofer alla conferenza citata in precedenza:

In una lettera della Società dell'Unione Svizzero-Sovietica, ad esempio, si sostiene che c'è un grande interesse per i film russi. Questa affermazione è facile da confutare, perché i distributori cinematografici e i proprietari di cinema svizzeri generalmente rifiutano i film russi e preferiscono i film occidentali, meno tendenziosi e soprattutto migliori²⁸.

Mauerhofer sosteneva che la popolazione svizzera non era interessata ai film sovietici perché i noleggiatori di film e i proprietari di sale cinematografiche li rifiutavano e preferivano i film occidentali. Tuttavia, questo non confermava la volontà delle masse o del mondo artistico, ma solo quella del mondo del business cinematografico. Inoltre, poiché queste opere non erano disponibili sul mercato svizzero, i cittadini non erano in grado di farsi una vera opinione sull'argomento. L'unica occasione in cui i film sovietici erano disponibili era nel contesto di alcuni festival (come quello di Locarno) o di serate organizzate da associazioni come la "Società dell'Unione Svizzero-Sovietica". Mauerhofer continua il suo ragionamento aggiungendo:

[...] i film russi non possono competere con quelli occidentali in termini di qualità. Al pubblico svizzero piace andare al cinema per svago e intrattenimento e quindi preferisce i film d'intrattenimento dell'Occidente piuttosto che i film russi tendenziosi²⁹.

Secondo Mauerhofer, gli svizzeri andavano al cinema soprattutto per rilassarsi e divertirsi e i film sovietici, semplicemente, non soddisfacevano questo desiderio. È difficile sapere se effettivamente le parole di Mauerhofer erano

27 J.-F. FAYET, *L'anticommunisme est-il vraiment un sujet d'histoire? L'exemple suisse*, in M. CAILLAT, M. CERUTTI, J.-F. FAYET, S. ROULIN (eds.), *Histoire(s) de l'anticommunisme en Suisse*, Zürich 2009, pp. 16-17.

28 Tradotto dal tedesco: Protokoll über die Konferenz vom 30. Gennaio 1950, Archivio federale svizzero (AFS), E4320B#1974/47#347*.

29 Ibidem.

vere o se, piuttosto, la decisione era legata alla politica nazionale di orientamento anticomunista, riluttante a diffondere la cultura sovietica. Del resto, sapere come il pubblico svizzero reagiva nei confronti del cinema russo era possibile solo in occasione di eventi come il Festival di Locarno. Durante la Guerra Fredda, Locarno cercò di creare uno spazio di scoperta culturale, anche se con molti vincoli. Come abbiamo visto, una delle soluzioni adottate dagli organizzatori per superare le restrizioni fu quella di mostrare i vecchi film sovietici in retrospettive, piuttosto che nel programma principale.

3.2.3. Il ritorno della presenza sovietica nel 1952

Dopo una pausa e i già citati dibattiti sulla legittimità dei film sovietici in Svizzera, si assistette al loro ritorno nel 1952, grazie anche al riconoscimento della FIAPF. L'unico film sovietico del programma principale fu un documentario del regista Leonid Varlamov *Nell'arena del circo*. Varlamov vinse l'Oscar per il miglior film documentario nel 1942 per *Moscow strikes back*. Iniziò la sua carriera nel 1929 come montatore presso gli studi *Culturfilm* e completò la sua formazione presso la V. A. Guerassimov (VGIK). A partire dagli anni Trenta si specializzò nei cosiddetti documentari di Stato, film sulla gloria dell'impero sovietico.

Non abbiamo quasi nessuna informazione sul film di Varlamov proiettato a Locarno, a parte una locandina trovata su *Internet Movie Data Base* della versione spagnola *En las arenas del circo*³⁰. In basso si legge che il film è stato prodotto dalla Sovexportfilm, l'ente governativo sovietico responsabile della distribuzione dei film russi nel resto del mondo. L'organizzazione gestiva l'importazione di film stranieri nell'Unione Sovietica e nel 1952 passò sotto l'autorità del comitato per la cinematografia. Inoltre, Sovexportfilm era spesso responsabile dell'organizzazione di retrospettive o festival di film sovietici all'estero³¹ e pubblicava anche una rivista (multilingue: russo, inglese, francese, etc.) sul mondo cinematografico dell'URSS, una fonte essenziale per i cineasti internazionali per tenersi aggiornati sugli eventi del cinema russo.

Tuttavia, il documentario non venne accolto molto bene dai giornalisti svizzeri. Durante questa edizione, il «Giornale del Popolo» pubblicò un servizio quotidiano sui film proiettati al Festival, noto come il «Corriere del cinema», scritto da Giuseppe Biscossa. Naturalmente commentò anche l'unico film sovietico in programma:

Comunque il pubblico ci si gettò dentro numeroso: gli Intellettuali filocomunisti per poterne parlar bene alla fine; gli operai, i contadini, gli impiegati non

30 *En las Arenas del Circo*, Internet Movie Data Base, https://www.imdb.com/title/tt0239690/?ref_=tt_mv_close (consultato l'8 maggio 2023).

31 *Sovexportfilm*, in Ciné-Ressources. Il catalogo collettivo delle cineteche e degli archivi cinematografici, <http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=3046> (consultato il 13 maggio 2023).

simpatizzanti per la Russia, per poterne trarre la conclusione: Bè, anche i Russi non fanno poi solo capolavori (già s'era sparsa la voce che il documentario d'oltrecortina valesse poco). [...] il lungometraggio sovietico ci mostrò alcune cose: [...] 2) La pressoché assoluta mancanza della parte comica (ai regimi totalitari non s'addicono le barzellette, nemmeno quelle dei "toni": potrebbero essere deviazioniste); che il regista Varlamov non è un mago né nell'uso del colore, né tanto meno del brandeggio della macchina da presa. Comunque il film poteva contare su un suo pubblico fedele il quale, in mancanza d'altro lo trovò pienamente funzionale. E così furono contenti tutti: i filocomunisti e gli anticomunisti³².

Il «Giornale del Popolo» era l'organo del Partito Conservatore Ticinese. L'opinione di Biscossa è dunque, almeno in un qualche modo, di parte. Infatti, si concentrò molto sulle persone che andarono a vedere il film e che vollero goderselo a prescindere dalla sua qualità: gli "intellettuali filocomunisti". Tuttavia, sottolineò anche l'altra parte del pubblico, i non simpatizzanti dell'URSS che vollero vedere il film solo per criticarlo. Infine, conclude dicendo che "filocomunisti e anticomunisti" sarebbero stati entrambi contenti. Allo stesso modo, «Libera Stampa» (organo del Partito Socialista Ticinese) aveva una rubrica quotidiana intitolata *Cinefestival* a cura di Giovanni Bertini. È interessante notare che il giornalista non apprezzò il documentario sovietico, annullando così (almeno in parte) l'intervento di Biscossa. Elogiò invece un cortometraggio russo, di cui non abbiamo informazioni:

Alle 16 siamo andati ad assistere alla proiezione della prima pellicola del giorno, "Nell'arena del circo", una produzione sovietica a colori [...]. Per la verità un film poco convincente tanto per la fotografia – quasi sempre ripreso dall'alto – che per il colore. Magnifico, per contro, e ben realizzato, un cortometraggio pure presentato dell'Unione Sovietica e programmato prima del film anzidetto³³.

La critica cinematografica di Biscossa sembra quindi avere a che fare più con la qualità dell'opera che con la sua origine.

Non abbiamo molte informazioni sulla trama del documentario e, per quanto riguarda la ricerca effettuata, è impossibile trovarne una copia oggi. Tuttavia, contestualizzandolo, possiamo trarre alcune analisi o almeno alcune ipotesi. Il ritorno dei film sovietici avvenne con un film documentario che – come abbiamo visto – fu accolto male dai giornalisti. Questa scelta è sicuramente legata alle restrizioni federali dell'importazione e della distribuzione dei film sovietici. Infatti, non vennero proiettati film di famosi cineasti russi, probabilmente per paura del potenziale indottrinamento di cui abbiamo parlato in precedenza. In effetti, il documentario, che secondo i due giornalisti

32 «Giornale del Popolo», 8 luglio 1952, p. 2.

33 «Libera stampa», 7 luglio 1952, p. 4.

non era un'opera di altissimo livello artistico raccontava, semplicemente, la vera storia degli artisti del circo. Il quesito che possiamo porci è se fu l'Unione Sovietica a volersi rappresentare con *Nell'arena del circo* o se sia stata la Svizzera ad accettare il documentario come unica rappresentazione sovietica.

4. Conclusione: un inizio impegnato e volto al futuro

Giunti alla fine di questo breve saggio, possiamo dire senz'alcun dubbio che i primissimi anni del Festival di Locarno furono turbolenti, ma essenziali per lo sviluppo dello spirito del festival. Infatti, notiamo che la manifestazione nacque dal basso, da un gruppo di amici che videro l'opportunità di creare un evento di alto livello culturale che potesse anche aiutare il turismo della regione. La norma degli altri festival dell'epoca era nascere dall'alto, dalla volontà del governo o da associazioni artistiche già sviluppate. Per questo motivo, Locarno poté crearsi un programma *ad hoc* per la prima edizione del 1946. Infatti, gli organizzatori iniziarono subito a cercare una voce specifica da dare al Festival e vollero distinguersi da altri eventi cinematografici. Le prime edizioni furono caratterizzate dal tentativo di portare in Svizzera il cinema di protesta, in particolare con i grandi film del neorealismo italiano. Locarno fu anche uno dei primi festival cinematografici a presentare il lavoro di registi provenienti dall'Europa dell'Est, facendosi conoscere come un evento aperto e impegnato. Questa libertà portò con sé anche molti dubbi e critiche dalle entità esterne, come la Confederazione o l'Associazione svizzera di noleggio film. Infatti, per molti anni Locarno ebbe la connotazione di essere un Festival filocomunista e le opinioni esterne (tra cui fortemente quelle espresse nella stampa) influirono direttamente su molti aspetti del Festival, specialmente sulla programmazione. La Confederazione riconobbe il Festival come una manifestazione d'importanza nazionale solo nel 1954, quasi dieci anni dopo la prima edizione. Locarno, fino agli anni Settanta, fu in costante battaglia tra voler rimanere fedele alle sue origini – ovvero essere un luogo di incontro dove mostrare un cinema diverso, giovane e internazionale – e voler diventare sempre più importante e riconosciuto in tutto il mondo. In generale, studiare il Festival di Locarno ci permette di capire meglio la storia culturale ticinese e svizzera durante e dopo la Guerra Fredda. Se Locarno rimane tutt'oggi uno dei festival di cinema più importanti in Svizzera e in Europa, è dovuto in gran parte anche a questa dura lotta fatta dai suoi fondatori a partire dal 1946.

Bibliografia

Fondi d'archivio

Archivio digitale Sbt dei Quotidiani e dei Periodici (<https://www.sbt.ti.ch/quotidiani-public-pdf/advanced.php>)

Archivio del Festival internazionale del film di Locarno 1946-2005 (prima in Archivio di Stato del Canton Ticino (ASTi) e ora depositato alla Cinémathèque di Losanna)

Festival int. du film, Locarno, 1951, Archivi federali svizzeri (AFS), E2001E#1967/113#16392*

Politische filme – propaganda, Archivi federali svizzeri (AFS), E4320B#1974/47#347*

Letteratura secondaria

B. AMENGUAL, *Serguei Mikailovitch Eisenstein*, in «Société d'Études, Recherches et Documentation Cinématographiques» n. 25 (1962), pp. 3-6

D. AMBROSIONI, *La memoria del Grand Hotel*, in «Locarno festival», 10 agosto 2011, <https://www.locarnofestival.ch/pardo/pardo-live/today-at-festival/2011/La-memoria-del-Grand-Hotel.html> (consultato il 21 maggio 2023)

D. AMBROSIONI, *Locarno città del cinema: i cinquant'anni del Festival internazionale del film*, Locarno 1998

E. CADORET, *Un double regard sur la misère: Aubervilliers d'Eli Lotar et Jacques Prévert*, in *Le Court métrage de 1945 à 1968 (2): Documentaire, fiction: allers-retours*, Rennes 2008

R. COSANDEY (dir.), *Chronique et filmographie. Chronicle and filmography*, Locarno 1988

J.-F. FAYET, *L'anticommunisme est-il vraiment un sujet d'histoire? L'exemple suisse*, in M. CAILLAT, M. CERUTTI, J.-F. FAYET, S. ROULIN (eds.), *Histoire(s) de l'anticommunisme en Suisse*, Zürich 2009

B. HOGENKAMP, *Indonesia Calling: A Film on the Crossroads of Four Continents*, in «Labour History» n. 73 (novembre 1997), pp. 226-231

R. HUBER, *Locarno*, in *Dizionario storico della Svizzera*, <https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/002108/2009-10-01/> (versione del 1 ottobre 2009)

D. IORDANOVA, R. RHYNE (éds.), *Film Festival Yearbook 1: The festival circuit*, St Andrews 2009

R. PRÉDAL, *Préambule: Tous les éléments du débat*, in «CinémAction. Le néoréalisme italien», Saint-Denis 1994

G. VOLONTERIO, *Per uno spazio autonomo: Festival Internazionale del Film di Locarno*, Locarno 1977

G. VOLONTERIO, *Dalle suggestioni del Parco alla Grande Festa del Cinema. Storia del Festival di Locarno 1946-1997*, Venezia 1997

Risorse online

Ciné-Ressources. *Il catalogo collettivo delle cineteche e degli archivi cinematografici*. Un motore di ricerca che consente al pubblico di conoscere le collezioni non cinematografiche delle istituzioni partner della *Cinémathèque française*. Online: <http://www.cinereferences.net/>