

Rivista di cultura
Giugno 2017

Archivio Storico Ticinese 161

Michele Dell'Ambrogio

Virgilio Gilardoni e la cultura cinematografica in Ticino (1939-1987)

Quella per il cinema fu per Virgilio Gilardoni una passione giovanile, che comunque seppe alimentare per tutta la vita, a testimonianza di una concezione della cultura a tutto raggio, anche se i suoi interessi principali si rivolsero man mano, come tutti sappiamo, verso la ricerca storica e la storia dell'arte. Questa sua passione lo portò dapprima a cimentarsi come sceneggiatore e aspirante regista, poi a fondare e dirigere il primo cineclub della Svizzera italiana e ancora a scrivere di cinema, in particolare del Festival di Locarno.

Michele Dell'Ambrogio,
responsabile Circolo
del Cinema Bellinzona.
michele@adhoc.ch

Le disavventure di un aspirante regista

Nel 1939, quand'era ancora studente in filosofia all'Università Cattolica di Milano, si incontra tra Parigi e Locarno con l'amico Franco Borghi, suo coetaneo poi affermatosi in Ticino come autore e regista di commedie radiofoniche. Ma Borghi, prima di passare alla radio, fu il vero pioniere del cinema nel Canton Ticino¹. Proprio tra la primavera e l'inverno del 1939, gira tra Ascona, Locarno, Parigi e Deauville il film *Eve*, che avrà la sua prima al cinema Rialto di Locarno il 12 settembre del 1940. Si tratta del primo film di un ticinese realizzato in Ticino, prodotto dalla Locarno-Films di Borghi in collaborazione con la società parigina Les Films Derby di Jeff Musso. Il film, parlato in francese perché Borghi, fervente antifascista, rifiuta la lingua che associava a Mussolini, è un'opera d'avanguardia, ispirata dalle esperienze surrealiste e dai film di Marcel L'Herbier e Abel Gance, un'esaltazione poetica dell'anima della donna, agitata dalla passione amorosa più che dalla vocazione alla maternità: ed evidentemente, nel clima di acceso patriottismo che pervade il cinema svizzero dell'epoca, sarà un totale insuccesso commerciale, boicottato da buona parte della critica e soprattutto dal pubblico². Ma ciò che importa notare, al di là del giudizio sul film che

¹ Di Franco Borghi (1916-2005), che si faceva chiamare "Francis" per protesta contro il suo omonimo dittatore spagnolo, la Biblioteca cantonale di Locarno ha recentemente acquisito le carte (Fondo documentario Francis Borghi).

² Dettagliate notizie sul film si trovano in H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse. Films de fiction 1896-1965*, Lausanne 1987, 241-243. Per quanto riguarda l'accoglienza della critica, va precisato che la stampa ticinese e romanda si dimostrò assai benevola, sottoli-

1. Virgilio Gilardoni dirige una ripresa al Lido di Ascona («Illustrazione Ticinese», 7 marzo 1942).



oggi è impossibile dare perché non ne rimane più traccia³, è come già allora a Locarno fossero vivi un interesse e una passione per il cinema, come ben ricorderà lo stesso Gilardoni quasi cinquant'anni dopo:

Perché è pur vero che a Locarno il cinema, allora, non lo si “consumava” soltanto nelle tre sale del monopolio dei “Cinema riuniti” e in quella dell’Oratorio, ma lo si voleva anche fare. Erano sorte, una dopo l’altra, tre o quattro piccole società quasi famigliari di produzione che nascevano e si scioglievano regolarmente, con gli stessi nomi, o quasi, in calce al mazzetto di cambiali e di pagherò che andavano quasi sempre in protesto senza gravi conseguenze per nessuno. Era buona gente, in fondo, che urlava reclamando l’affitto degli studi (nei vecchi mulini di Ascona da prima, nella spettacolosa villa di un parco immenso poi, ai Monti della Trinità) o il rimborso di un vecchio prestito o l’anticipo per un acquisto urgente di pellicola. Perché, intanto, “si girava”: e il privilegio di assistere a qualche ripresa riaccendeva, con l’entusiasmo, la fede, la speranza e la ... carità dei creditori⁴.

Gilardoni può qui permettersi di buttarla sul faceto, ma in realtà i rapporti fra questa «buona gente» non furono sempre improntati alla schietta amicizia, incrinati talvolta da questioni di vil denaro che all’epoca però, per un intellettuale “disoccupato” come lui, non erano di secondaria importanza. Del gruppo facevano parte lo stesso Borghi, autore e anche interprete maschile di *Eve*, formatosi intellettualmente

neando l’originalità dell’iniziativa e la bellezza delle immagini, mentre quella svizzero tedesca fu particolarmente denigratoria, accusando il film di sterile estetismo anti-elvetico (*Ibidem*, 242).

³ Sembra che il film sia andato bruciato. Alla Cinémathèque suisse di Losanna ne resta solo un *trailer*, mostrato il 5 dicembre

2016 alla Biblioteca cantonale di Locarno in occasione della presentazione del Fondo documentario Francis Borghi.

⁴ V. Gilardoni, *Come di un «trovatello», a Locarno, nel '46, si fece un Festival*, in AA.VV., *Festival internazionale del film Locarno. 40 anni. Sei saggi critici*, Locarno 1987, 108.

a Parigi; l'operatore Louis Scossa Baggi, documentarista ticinese già attivo a Parigi e a Londra; il pittore lucernese, stabilito a Locarno, Oscar Bölt; André Mondini, co-fondatore nel 1934 dell'«Associazione dei cinematografi della Svizzera Italiana», proprietario del Cinema Pax a Locarno, che ritroveremo dal 1946 come membro permanente del Festival del Film; e anche il giovane Gilardoni, che stenderà la sceneggiatura per il secondo film di Borghi, *Le prince et son patron*, 1941, rimasto purtroppo incompiuto⁵. Dopo l'insuccesso di *Eve*, infatti, i finanziatori privati si ritirano, provocando anche il fallimento della Locarno-Films, di cui Gilardoni era stato promosso da Borghi direttore artistico.

Diversi sono i progetti che questa casa di produzione aveva in cantiere per il 1941-42, tutti parlati in francese, e fra questi almeno tre sono di Gilardoni. Ma l'unico parzialmente realizzato è appunto *Le prince et son patron*, che Borghi definisce «une comédie moderne, échevelée, à la René Clair, avec des effets inspirés du *Million*»⁶. L'intento di Gilardoni era quello di ridicolizzare i costumi politici del Ticino, attraverso la vicenda di due artisti misconosciuti che si fanno strada approfittando degli intrallazzi municipali di una cittadina di provincia.

Ma l'avventura più deludente (e anche la più nota) per il giovane Gilardoni fu senz'ombra di dubbio la realizzazione, questa volta portata a termine, di *Al canto del cucù* di August Kern, che ebbe la sua prima al Pax il 2 aprile del 1942. Nel generico, Gilardoni figura come co-sceneggiatore e assistente alla regia. La vicenda è abbastanza nota, per cui mi limiterò qui ad alcuni accenni sommari⁷. Il giovane

⁵ Louis Scossa Baggi è stato il direttore della fotografia di *Eve* e di *Le prince et son patron*; Oscar Bölt ha curato la scenografia degli stessi film; André Mondini interpreterà la parte del curato in *Al canto del cucù* di August Kern (1941). Un esempio, fra i tanti possibili, dei conflitti che perturbavano i rapporti fra questa «buona gente» è una lettera raccomandata, del 24 marzo 1942, in cui Louis Scossa Baggi accusa Gilardoni di non aver tenuto i suoi impegni di consegnare entro i termini stabiliti la sceneggiatura di *Le prince et son patron* e di essere stato mantenuto da Borghi. Si trova nelle *Carte di Virgilio Gilardoni*, in ASB, Fondazione Historia Cisalpina, sc. 31.2 [d'ora in poi, HC]. La sceneggiatura dettagliata (in francese) del film incompiuto di Borghi si trova comunque in HC, sc. 29.6. Il titolo provvisorio del film era *Bluff*, di cui nella sc. 29.5 si trova anche un trattamento sia in tedesco sia in francese. Alla Cinémathèque suisse sono depositati circa 20 minuti del film, parzialmente montato, che però non si possono vedere data l'estrema fragilità della pellicola. Per maggiori informazioni sul film, cfr. H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse*, cit., 290-291.

⁶ H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse*, cit., 291. Lo stesso Dumont cita i progetti della Locarno-Films: *Grütli, le poème de la patrie* di Gilardoni, con l'attore romando Jean Bard, di cui si trova un abbozzo in HC, sc. 29.3, che doveva essere la storia di Arnoldo di Melchtal e che Gilardoni annuncia come un «film d'avanguardia», un «poema cinematografico» con il dialogo ridotto al minimo e un'importanza fondamentale del commento musicale; *Docteur Alexis* (da cui Borghi trarrà una *pièce* radiofonica); *Goha le magnifique* sempre di Gilardoni, ma di cui non c'è traccia nelle sue carte; e, appunto, *Le prince et son patron*, ancora con Jean Bard. Nella stessa sc. 29.4 si trovano però altri bozzetti o soggetti di Gilardoni non citati da Dumont: *La tosa da l'ost* o *La tosa dal Togn* (entrambi titoli provvisori, comunque parecchie pagine per una fiction) e varie versioni dattiloscritte, nelle tre lingue nazionali, per la commedia galante (*I Tre Svizzeri* (altro titolo *La venditrice di lucido* [*Crème*]), storia di tre amici – un ticinese, un ginevrino e uno svizzero tedesco – che gareggiano nel corteggiare la birichina commessa di un calzolaio, zio del ticinese.

⁷ Notizie dettagliate sul film in H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse*, cit., 301-303.

2. Il regista August Kern in una fotografia di Gilardoni sulla scena de *Al canto del cucù* a Prato Sornico.

3-4. Prato Sornico, alcune foto di scena de *Al canto del cucù* (Negativi HC non ancora catalogati).



sceneggiatore intendeva mettere mano a un film politico, che sotto una patina dichiaratamente comica affrontasse anche il problema dell'esodo rurale nelle valli del Ticino, con tutte le conseguenze sociali che questo fenomeno produceva. Il modello era *La belle équipe* di Duvivier (1936), dove il sogno di una ricchezza personale finisce per essere subordinato a un progetto collettivo (nel nostro caso la rinascita di un monte di valle abbandonato). Le riprese vengono effettuate in vari luoghi della Valle Maggia (oltre che a Locarno ed Ascona) in uno spirito di sincera e democratica collaborazione fra i tecnici e gli attori, ma il risultato è purtroppo una rappresentazione caricaturale della realtà contadina, infarcita di reminiscenze operettistiche e di intermezzi banalmente folkloristici. Persino la Pro Ticino accusa senza mezzi termini il film di contribuire a diffondere un'immagine falsa del Ticino secondo lo stereotipo caro ai confederati d'oltralpe; e Gilardoni, sospettato (a giusta ragione) di complicità nell'impresa, prende pubblicamente le distanze da Kern accusandolo di aver trasformato un soggetto serio in uno spettacolo di varietà intriso di luoghi comuni⁸. Il regista non tarda a rispondere per le rime e la polemica sfocerà anche in un processo per diffamazione⁹.

La realizzazione del film fu possibile solo grazie ad una modalità di finanziamento allora insolita: infatti, dopo la rinuncia dell'Autropa-Film di Zurigo (che aveva prodotto il primo lungometraggio di Kern, *Marguerite et les soldats*), il regista, probabilmente su consiglio di Gilardoni e del "comunista" Robert Troesch (l'attore che avrebbe dovuto interpretare uno dei ruoli maschili ma che rinunciò in seguito a dissapori con l'interprete femminile Lillian Herman, futura moglie di Gilardoni, ma che fu anch'egli assistente alla regia sotto lo pseudonimo di Rudolf Bébié), chiese a tutti i partecipanti di creare un collettivo, l'Arbeitskollektiv Schweizer Filmschaffender, per il co-finanziamento del film: ognuno avrebbe cioè rinunciato a una parte del proprio salario, in cambio di una percentuale sugli eventuali futuri incassi, mentre la

⁸ V. Gilardoni, *Precisazioni a proposito di un film «ticinese»*, «Svizzera italiana» 10, 30 settembre 1942, 459-461. Gilardoni accusa Kern e la casa di produzione (la Praesens Film di Zurigo) di non aver rispettato il copione, di cui nel film rimane «neppure un terzo», saltando «tutte le parti belle e umane» come «la rappresentazione della vita di un villaggio ticinese, per mezzo di rapidi montaggi di tutti i suoi aspetti veri e caratteristici ... le scene di lavoro e di ricostruzione come esaltazione del ritorno alla terra e non come ridicole scene di varietà», ecc. e conclude che il solo principio del produttore e del regista è stato «quello di aver successo risvegliando il riso e l'applauso con le maggiori banalità comiche (?)».

⁹ A. Kern, «Svizzera italiana», 12-13, 30 dicembre 1942. Kern definisce le accuse di Gilardoni come «calunnie e diffamazioni»,

ricorda che il film è stato girato seguendo strettamente la sceneggiatura scritta in comune e che Gilardoni è stato anche aiuto-regista, quindi avrebbe potuto rendersi conto prima del risultato, se non fosse stato un «incompetente in fatto di cinema». Nello stesso numero della rivista, 570-574, a firma della Redazione, appare una *Chiosa a una polemica*, con una cronistoria dettagliata, in cui si menziona anche la presa di posizione della Pro Ticino. In conclusione non ci si schiera né per Gilardoni né per Kern, ma si afferma con forza che *Al canto del cucù* «non è un film ticinese», ma solo un «film che si svolge nel Ticino» e si condanna senza mezzi termini «una certa rappresentazione del Ticino». Diversi altri documenti (articoli di giornali ticinesi e svizzeri tedeschi, corrispondenza tra Gilardoni e Kern) si trovano in HC, sc. 30.3-7.

Eos-Film di Basilea avrebbe anticipato i capitali necessari¹⁰. Ma il film non ebbe successo, e la Eos-Film (la più vecchia casa di distribuzione svizzera ancora in vita) fu costretta di lì a poco a dichiarare fallimento. *Al canto del cucù* mise quindi fine alla breve storia dei film realizzati in Ticino, e bisognerà attendere fino al 1971 per vederne nascere un altro (*Storia di confine* di Bruno Soldini).

Ma Gilardoni non si diede per vinto e tentò altre esperienze cinematografiche, tra cui un progetto di cui sarebbe stato l'autore completo: *Il bandito del Monte Ceneri*, ispirato dalla vita del leggendario avventuriero ticinese dell'Ottocento Costantino Gianotti¹¹. Un film dichiaratamente politico, il ritratto di un difensore dei contadini che diventa vittima dei cinici intrighi della borghesia, un film troppo scomodo per poter trovare dei produttori disposti a finanziarlo. Inizialmente previsto come co-produzione italo-svizzera (accanto a Lillian Herman dovevano comparire anche attori italiani come Fosco Giachetti e Lauro Gazzolo), poi affidato alla nuova società di Losanna Cristal-Films, di cui Gilardoni assumerà la direzione artistica nel settembre del 1942¹², il film non vedrà mai la luce.

Erano anni insomma, quelli della guerra, in cui sulle rive del Verbano, in un borgo ancora per molti versi ottocentesco e provinciale, non mancavano ardite velleità artistiche. E anche nel campo del cinema c'era chi cercava di gettare lo sguardo a quel che era successo e succedeva nel vasto mondo, non rinunciando a cimentarsi, pur con l'incoscienza e l'ingenuità inevitabili dell'età giovanile, in imprese di imitazione di quelli che si consideravano i maestri, in avventure produttive che si sognava avrebbero potuto rimanere a futura memoria per originalità e coerenza tematica e stilistica. Nel suo saggio pubblicato in occasione dei 40 anni del Festival del film di Locarno, Virgilio Gilardoni affida alla sua prosa un po' arcaica ma piacevolmente fiorita la ricostruzione di quell'ambiente culturale, dove sotto una diffusa mentalità ottusamente reazionaria si potevano avvertire fermenti di apertura e spinte innovative. Non credo che, se fosse stato ancora in vita, Gilardoni avrebbe potuto condividere la premessa su cui Guglielmo Volonterio fonda la sua Storia del Festival di Locarno, quando afferma categoricamente che «Il Festival nasce in un ambiente inadatto perché culturalmente involuto ... , chiuso su se stesso, sospettoso», riflesso di

¹⁰ H. Dumont, *Histoire du cinéma suisse*, cit., 301-302.

¹¹ Varie versioni della sceneggiatura, in francese, in tedesco e in italiano in HC, sc. 29.1-2. Il film (costo previsto: 180.000-200.000 fr.) viene definito «di portata internazionale». Gilardoni si assume i compiti di sceneggiatore, montatore e regista; e le riprese, tutte in esterni e in interni naturali, sono previste in varie parti del Ticino.

¹² Oltre a *Il bandito del Monte Ceneri*, Gilardoni aveva altri progetti per la Cristal-Films. Si tratta dei cortometraggi documentari

Âme du Tessin, Bambini ticinesi e Le Tessin incommu. In HC, sc. 29.3, si trovano trattamenti soprattutto in francese (ma anche in tedesco e in italiano): il primo doveva essere un'«evocazione poetica dell'anima primordiale del Ticino, delle valli dove l'esistenza è rude e pericolosa, le tradizioni imperiture»; il secondo «sulla vita e i lavori con cui si forma la gioventù ticinese nelle valli»; il terzo «una visione poetica della vita, dei lavori e delle feste del Ticino». Quindi i tre film avrebbero formato un «tutto omogeneo e armonico».

quella Svizzera «claustrofobica», «priva, ieri e in parte ancor oggi, dei necessari requisiti per costituirsi osservatorio degli avvenimenti internazionali e garantire in particolare indispensabili aperture culturali»¹³.

Forse perché si sentiva di appartenere a quelle «istanze di rinnovamento, morale e civile oltre che economico, di segno chiaramente democratico», Gilardoni ricorda invece che erano gli anni «in cui splendeva la luminosa figura di G.B. Rusca, incastonata ancora oggi nella memoria dei locarnesi che l'hanno conosciuto, come il "sindaco" per antonomasia», il cui «discorso sul dovere dell'uomo di resistere a ogni forma, anche interna e larvata, di tirannia, era degno di una tribuna europea»; che erano gli anni «della solidarietà operaia, intellettuale e paesana dei ticinesi insorti in difesa della Repubblica di Spagna con la coscienza di difendere anche il triangolo di terra ticinese minacciato da continue provocazioni»¹⁴; che erano gli anni degli esuli antifascisti che Locarno accoglieva; che erano gli anni, per rimanere nel campo del cinema, in cui si leggevano con passione le pubblicazioni e le riviste più recenti, in cui alcuni critici come Aldo Buzzi, Ugo Casiraghi, Glauco Viazzi «a Locarno erano, si può dire, un po' di casa»¹⁵.

Se Gilardoni ha tentato l'avventura della creazione cinematografica, è stato proprio perché era convinto che il clima culturale del tempo potesse renderla possibile. In suo articolo apparso sulla «Svizzera italiana» del 15 agosto 1942 (quindi dopo la prima di *Al canto del cucù*), sostiene la «possibilità di produzioni nel Ticino». La sua è una visione sicuramente utopica per quegli anni, quasi una previsione di quel che sarà molto tempo dopo l'affermazione del cosiddetto Nuovo cinema svizzero, poiché auspicava un cinema «di carattere internazionale», «a costo ridotto», girato «fuori dagli studi», in grado di produrre «opere impegnative, coraggiose, forti», che avrebbero dovuto ricevere «gli aiuti, almeno morali, da parte delle autorità e di coloro che si preoccupano delle sorti del paese»¹⁶. Non a caso, nel settembre dello stesso anno, chiede a Guglielmo Canevascini (allora presidente del governo) un colloquio per valutare le effettive possibilità di produzioni cinematografiche nel Cantone¹⁷. La richiesta è tutt'altro che disinteressata, dal momento che ciò che più gli preme è di poter ottenere un aiuto finanziario per la realizzazione dei suoi progetti con la Cristal-Films. Ma di fatto indica due possibili direzioni: da una parte l'offerta del soleggiato ambiente ticinese per *tournages* nazionali e internazionali, dall'altra il sostegno alla produzione locale. Queste proposte non saranno allora

¹³ G. Volonterio, *Dalle suggestioni del Parco alla Grande Festa del Cinema. Storia del Festival di Locarno 1946-1997*, Venezia 1997, 33.

¹⁴ V. Gilardoni, *Come di un trovatello*, cit., 110.

¹⁵ *Ibidem*, 112. Per una ricostruzione del clima culturale in Ticino negli anni della guerra, si veda anche M. Viganò, *Nella seconda guerra mondiale: ombre e luci*, in *Storia del Cantone Ticino. Il Novecento*, a cura di R.

Ceschi, 517-550, in particolare 542-545.

¹⁶ V. Gilardoni, *Produzioni cinematografiche nel Ticino*, «Svizzera italiana», 8-9, 15 agosto 1942.

¹⁷ V. Gilardoni, *Come di un «trovatello»*, cit., 113, riferisce il fatto in maniera non del tutto corretta, affermando che fu Canevascini a convocare «un cineasta del gruppo locarnese» (cioè Gilardoni stesso!), mentre dalle sue carte si deve dedurre il contrario (HC, sc. 31.4).

realizzate, pare anche per l'ostracismo dei produttori svizzero tedeschi, ma col senno di poi possiamo dire che esse già contenevano le premesse sia per la recentissima costituzione della Ticino Film Commission (nel 2014), sia per la Legge sul cinema approvata dal Gran Consiglio nel 2005, che prevede il sostegno finanziario alla produzione di film ad opera di ticinesi o interessanti il Ticino.

Il pioniere dei cineclub in Ticino

All'inizio del 1947, quindi pochi mesi dopo la conclusione del primo Festival del film di Locarno, Gilardoni fonda con alcuni amici il primo cineclub della Svizzera italiana, uno dei 14 allora esistenti in Svizzera, che si chiamava Club del buon film. Presto cambierà nome, trasformandosi in Circolo del cinema di Locarno, e sulla sua scia nasceranno poi, a partire dal 1949 e con alterne fortune, analoghe esperienze a Chiasso, Lugano e Bellinzona¹⁸. Gilardoni credeva fermamente nella necessità di affiancare alla programmazione commerciale delle sale la diffusione di una vera cultura cinematografica, attraverso la proiezione sia di classici sia di film contemporanei, debitamente introdotti e commentati da coloro che in quei tempi erano considerati, in Ticino e in Italia, i migliori esperti nella materia. Senz'ombra di dubbio egli fu uno dei pochi intellettuali della Svizzera italiana che in quegli anni riconosceva nel cinema un fatto culturale¹⁹.

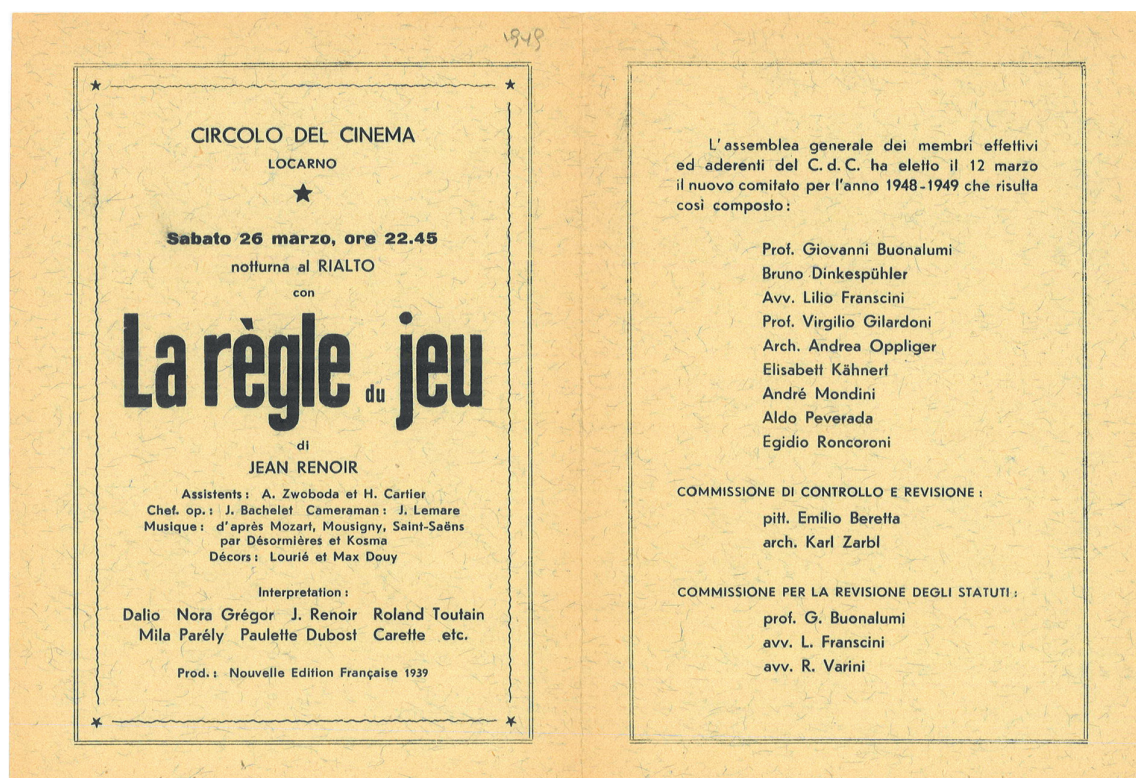
Nel 1953, dopo un allentamento dell'attività di un paio d'anni, l'impegno del cineclub riprende e si amplifica con la fondazione del Circolo delle Arti, sempre fortemente voluto e presieduto da Gilardoni, che ne sarà l'infaticabile anima per un decennio, quando il suo ruolo verrà ripreso da Sandro Bianconi. Accanto all'attività cinematografica che prosegue intensissima (una ventina di proiezioni per stagione), il Circolo delle Arti promuove conferenze, organizza concerti ed innumerevoli e importanti esposizioni d'arte, intendendo fin dall'inizio differenziarsi dal già esistente Circolo di cultura, perché, come dice il suo fondatore, «gli scopi nostri sono diversi. Noi miriamo a stabilire un discorso su elementi d'oggi, attivamente cerchiamo di seguire da vicino i movimenti d'avanguardia ... Ripudiamo qualsiasi ufficialità»²⁰.

¹⁸ Le fonti principali per una storia del primo cineclub ticinese sono in HC, sc. 32. Si veda anche M. Dell'Ambrogio, *Cinema e circoli del cinema*, AST, 136 (2004), 207. Per una storia dei Circoli del cinema ticinesi, *Ibidem*, 207-212 e Id., *I cineclub ticinesi e il loro impegno politico*, in AA.VV., *Altre culture. Ricerche, proposte, testimonianze*, a cura di N. Valsangiacomo e F. Mariani Arcobello, Bellinzona 2011.

¹⁹ Fra questi pochi, vanno per dovere di cronaca almeno citati Bixio Candolfi (che nel 1949 fonda il Circolo del cinema di Chiasso

e in seguito assumerà importanti cariche alla TSI fino a diventare direttore dei programmi della RTSI nel 1984) e Vinicio Beretta (membro del Comitato esecutivo del Festival di Locarno fin dal 1947 e direttore dello stesso dal 1960 al 1965).

²⁰ «L'Eco di Locarno», 17 gennaio 1953. La storia del Circolo delle Arti sarebbe ancora tutta da scrivere. Sul suo importante ruolo per la diffusione della cultura nel Canton Ticino si rimanda, per qualche dettaglio in più, a M. Dell'Ambrogio, *Cinema e circoli del cinema*, cit., 210-211; ma soprattutto a HC, sc. 32.

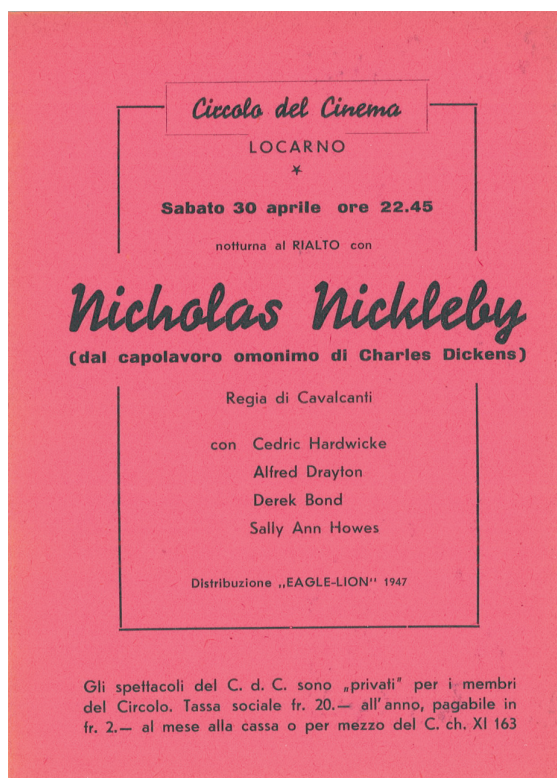


Rimanendo nel campo della diffusione del cinema d'autore, può essere interessante un confronto fra l'esperienza di quegli anni e quelle dei cineclub nati negli anni Sessanta e Settanta e in parte attivi ancora oggi. Al di là della qualità artistica (o presunta tale) dei film presentati, che è (o dovrebbe essere) il presupposto fondamentale per l'attività di ogni circolo del cinema, spiccano più le differenze che le analogie, non dovute a questioni di merito, ma semplicemente alle mutate contingenze socioculturali. In primo luogo, negli anni Quaranta e Cinquanta, la programmazione era quasi esclusivamente concepita come un susseguirsi di "buoni" film singoli, senza particolari legami l'uno con l'altro. Si andava da Ejzenstejn a Welles, da Chaplin a Renoir, da Griffith a Dreyer, ma non erano previste, come accade invece oggi, rassegne dedicate ad un regista, ad una cinematografia nazionale o ad una tematica²¹. In compenso, attorno ai film si parlava e si discuteva molto: i film venivano proiettati per lo più in tarda serata (alle 22.45), dapprima al Grand Hôtel, poi al Rialto o al Pax, e il pubblico veniva invitato a partecipare alle conferenze o alle discussioni prima dello spettacolo, alla Birreria Nazionale, alle 21.30. Ogni proiezione si apriva infatti «con una breve conferenza illustrante la personalità del regista e il film in programma ... fatta dal presidente del sodalizio Virgilio Gilardoni

5. Locandina *La règle du jeu* del Circolo del cinema di Locarno del 1949 (HC 32.1).

²¹ Nemmeno si stampava una locandina per la stagione, ma ci si limitava a spedire dei foglietti assai curati per ogni film, con una

scheda sul retro e l'invito a regolare la tassa sociale, in quanto il Circolo «deve essere in grado di anticipare le spese».



6.-7. Locandine *Nicholas Nickleby* e *I ragazzi della Via Paal* del Circolo del cinema di Locarno del 1949 (HC 32.1).

o dall'addetto stampa Bruno Dinkelspühler»²². E spesso si invitavano anche critici italiani, come Virgilio Tosi, Filippo Sacchi o Guido Aristarco. Se le discussioni erano ancora in auge nei cineclub degli anni Sessanta e Settanta, quando l'impegno politico e sociale ne era una componente irrinunciabile, oggi ci si limita in genere a brevi presentazioni dei film, lasciando il dibattito solo quando ci si può assicurare la presenza del regista o di un esperto del tema trattato dalla pellicola.

I film, poi, provenivano da pochi centri “alternativi” alla lobby dei noleggiatori, dalla Cineteca svizzera, da qualche ambasciata estera o dalla Centrale du film non commercial di Ginevra, mentre i distributori commerciali non erano per nulla disposti a concedere favori e imponevano prezzi spesso insostenibili. Se per quanto riguarda i rapporti con le *Majors*, le cose sono oggi poco cambiate, bisogna però ricordare che sono aumentati i distributori indipendenti che hanno finalità non solo commerciali e che la varietà dei formati oggi disponibili (dall'*hard disk* al *blu-ray*) favorisce sicuramente la possibilità di scegliere dei film all'interno di un'offerta molto più ampia.

Inoltre i primi cineclub, con l'eccezione di quello di Chiasso di Bixio Candolfi, potevano contare esclusivamente sui contributi dei soci (e così sarà almeno fino agli anni Ottanta!) e si trovavano quindi spesso in difficoltà finanziarie, dal momento che non ricevevano nessun

²² «Corriere del Ticino», 14 marzo 1947.

sussidio dal Cantone e dai Comuni, come invece (e per fortuna!) accade oggi. Rimane il fatto che Gilardoni fu il vero pioniere dei cineclub in Ticino, che grazie a lui molti capolavori della storia del cinema sono stati presentati a Locarno anche prima delle retrospettive festivaliere e che senza il suo entusiasmo non sarebbero probabilmente nati nemmeno gli altri cineclub che hanno svolto un ruolo analogo.

Ma quale concezione del cinema era alla base di questa passione di Gilardoni? Illuminante a questo proposito un suo articolo apparso nel 1951 sulla «Svizzera italiana», nel quale, dopo un lungo elenco di autori che sono da considerare i veri maestri di quest'arte (Flaherty, Murnau, Pudovkin, Ejzenstejn, Dovcenko, Sjöström, Vigo, Clair, Ivens, Stroheim, Dreyer, Buñuel, Lang...), si scaglia contro la mercificazione del cinema con parole che potrebbero ancora oggi essere indirizzate ai gestori delle sale ticinesi e non solo:

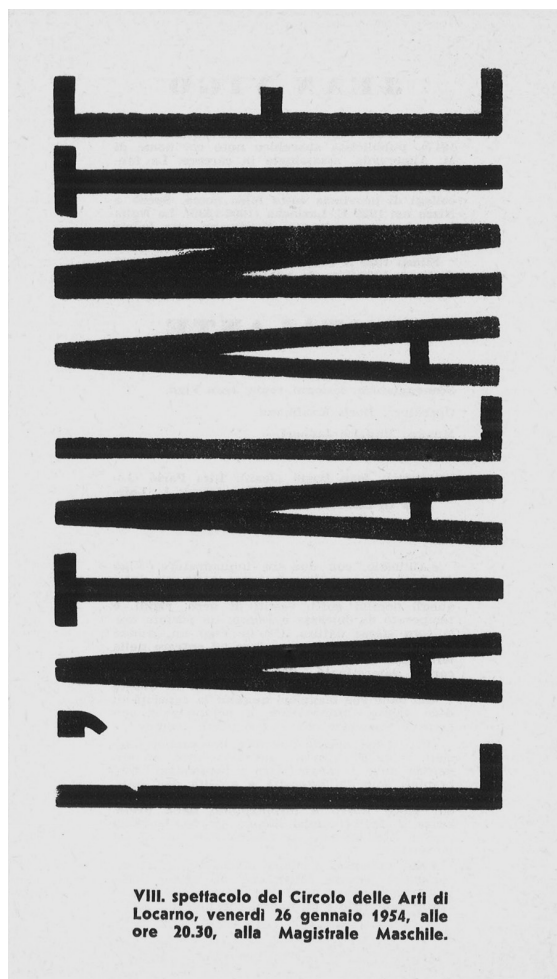
Il film commerciale riflette l'estrema decadenza del concetto della dignità umana: uomini, cose, sentimenti, passioni sono ingredienti di una mostruosa cucina: il film è la minestra dei poveri. L'ingordigia di guadagno, l'incoscienza umana, la mancanza di ogni elementare scrupolo morale o artistico, spinge molti proprietari di sala che arricchiscono a spese del pubblico, a collaborare con i monopoli in quest'opera di corruzione e di pervertimento: col pretesto che la folla chiede le stupidità, bandiscono dagli schermi il film degno di questo nome. Sanno che una serie di buoni films educerebbe il gusto del pubblico e questo non vogliono. È nota la sorda lotta segreta di gran parte dei proprietari di sala contro i ciné-clubs; è nota l'interferenza di produttori, distributori e gerenti di sale nella stampa quotidiana, per evitare che critici veramente indipendenti recensiscano i films²³.

Certo si renderebbe necessaria qualche limatura: ad esempio l'espressione «film commerciale» andrebbe soppesata un po' più attentamente; forse gli odierni proprietari di sale, vittime a loro modo dell'ineluttabile calo degli spettatori, «arricchiscono» meno di una volta; e considerando l'attuale prezzo del biglietto, bisognerebbe definire gli spettatori, più che «poveri», «poveri di spirito»; ma basta un rapido sguardo alle programmazioni delle poche sale rimaste nel nostro cantone, per rendersi conto dell'estrema miseria dell'offerta, che rimane limitata, oggi forse ancor più di allora, alle imposizioni dei grossi distributori.

E Gilardoni aveva anche sottili intuizioni critiche: già una decina d'anni prima, nel 1942, recensendo sul «Bund» la Seconda settimana del Film italiano di Lugano, intuisce quel che altri capiranno solo con la fine del fascismo e della guerra, e cioè che il cinema italiano si stava avviando verso quel suo momento di gloria che poi sarà denominato il Neorealismo. Indicando, accanto a quelli che erano allora considerati i registi più importanti (Blasetti, Genina e soprattutto Camerini), alcuni giovani promettenti come Mattoli, Soldati, Malasomma, De Robertis e soprattutto il Rossellini dei documentari, esprime la sua «piena fiducia nello sviluppo artistico del cinema italiano, l'unico in grado di gareggiare col film russo»²⁴!

²³ V. Gilardoni, *Cinema ieri e domani*, «Svizzera italiana», 17-8 (1951), 9-16.

²⁴ «Der Bund», 9 ottobre 1942.



8.-9. Locandine *L'Atlante* e *La fine di San Pietroburgo* del Circolo delle Arti di Locarno del 1954 (HC, 32.2).

Da fustigatore a elogiore del Festival di Locarno

Nella sua qualità di redattore responsabile de «Il Lavoratore», organo ufficiale del Partito operaio e contadino ticinese, sezione del Partito svizzero del Lavoro, Gilardoni seguì da vicino e diede largo spazio alle vicende del Festival del film di Locarno, dal 1947 al 1949 (quindi dalla seconda alla quarta edizione) e poi dal 1973 al 1987 (dalla 26ª edizione sotto la direzione di Moritz de Hadeln alla 40ª sotto quella di David Streiff)²⁵. Non si tratta tanto di recensioni dei film presentati (salvo rare eccezioni), quanto di discorsi, spesso molto polemici almeno fino alla gestione de Hadeln, sulla funzione culturale del festival per il territorio, sulla sua necessaria ricerca di autonomia, sul suo difficile rapporto con la politica locale, cantonale e federale.

²⁵ Sulla storia del Festival dalle origini al 1987, si veda AA.VV., *Festival internazionale del film Locarno. 40 anni: vol. 1 Chronique et filmographie*; vol. 2 *Sei saggi critici*, cit. E inoltre i due volumi di G. Volonterio: *Per uno*

spazio autonomo, Locarno 1977; e *Dalle suggestioni del Parco alla Grande Festa del Cinema*, cit.; nonché AA.VV., *Un Festival libero. Una storia del cinema attraverso i film del Festival di Locarno*, a cura di D. Lucchini, Milano 2004.

I primi articoli, del luglio 1947, sulla seconda edizione del festival, sono ancora assai cauti, anche se già denunciano la sproporzione tra la Sezione del documentario e gli «spettacoli così detti di gala», non concepiti «sotto il segno della cultura, ma quello del commercio», poiché il Comitato è stato sopraffatto dalla «potenza del monopolio organizzatissimo dei distributori», che ha di fatto ricattato il Festival. Si spera però ancora che Locarno possa essere secondo (o pari) solo a Venezia, in grado di proporre, con il necessario sostegno pubblico, «un coraggioso e chiaro programma artistico e culturale»²⁶.

Ma già l'anno successivo i toni si fanno più duri e si constata come il festival prosegua «per forza d'inerzia», «senza la ferma volontà di correggere e modificare i lati fragili delle precedenti edizioni», privilegiando nelle proiezioni serali i «polpettoni commerciali» e relegando in quelle private del mattino i film degni di nota, di fatto inaccessibili al grande pubblico. Contrariamente agli auspici espressi l'anno precedente, si conclude che «siamo agli antipodi di Venezia», in quanto «domina il mercato, anzi il mercato spicciolo» e i «protagonisti principali non sono più gli artisti, i tecnici o i cineasti in genere, ma i noleggiatori e i proprietari di sale»²⁷. La quarta edizione del 1949 viene poi definita come quella del «festival dei sette peccati», poiché invece di premiare l'unico film degno di essere premiato (*Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica) ha consacrato vincitore l'insignificante (e oggi totalmente dimenticato) *La ferme des sept péchés* del francese Jean Devaivre²⁸.

Come detto, Gilardoni riprende a seguire il festival solo nel 1973, in occasione della seconda edizione diretta da Moritz de Hadeln e quando per la terza volta le proiezioni serali avvengono in Piazza Grande, trasformata dall'architetto Livio Vacchini in una grande sala cinematografica a cielo aperto. Il suo lungo articolo di bilancio (quasi tre pagine!) è molto duro e polemico: dopo aver rievocato la precedente e coraggiosa gestione di Sandro Bianconi e Freddy Buache, tentativo di sottrarre la manifestazione alle logiche mondane per aprirsi ai «problemi della libertà cinematografica e dell'informazione sul Terzo Mondo e sul mondo giovanile», «subito stroncata perché sembrava troppo “di sinistra”», sottolinea con forza come il vero discorso da fare sia politico, perché occorre sganciare il festival dai condizionamenti commerciali e ministeriali, per renderlo finalmente «democratico» e «culturale», cioè una vera manifestazione di «arte internazionale». Decreta il «fallimento morale e culturale del festival», divenuto un evento tipicamente turistico-pubblicitario, dal quale, per i prezzi troppo alti, si sono astenute la massa popolare e la gioventù, dove gli incontri e le discussioni sono

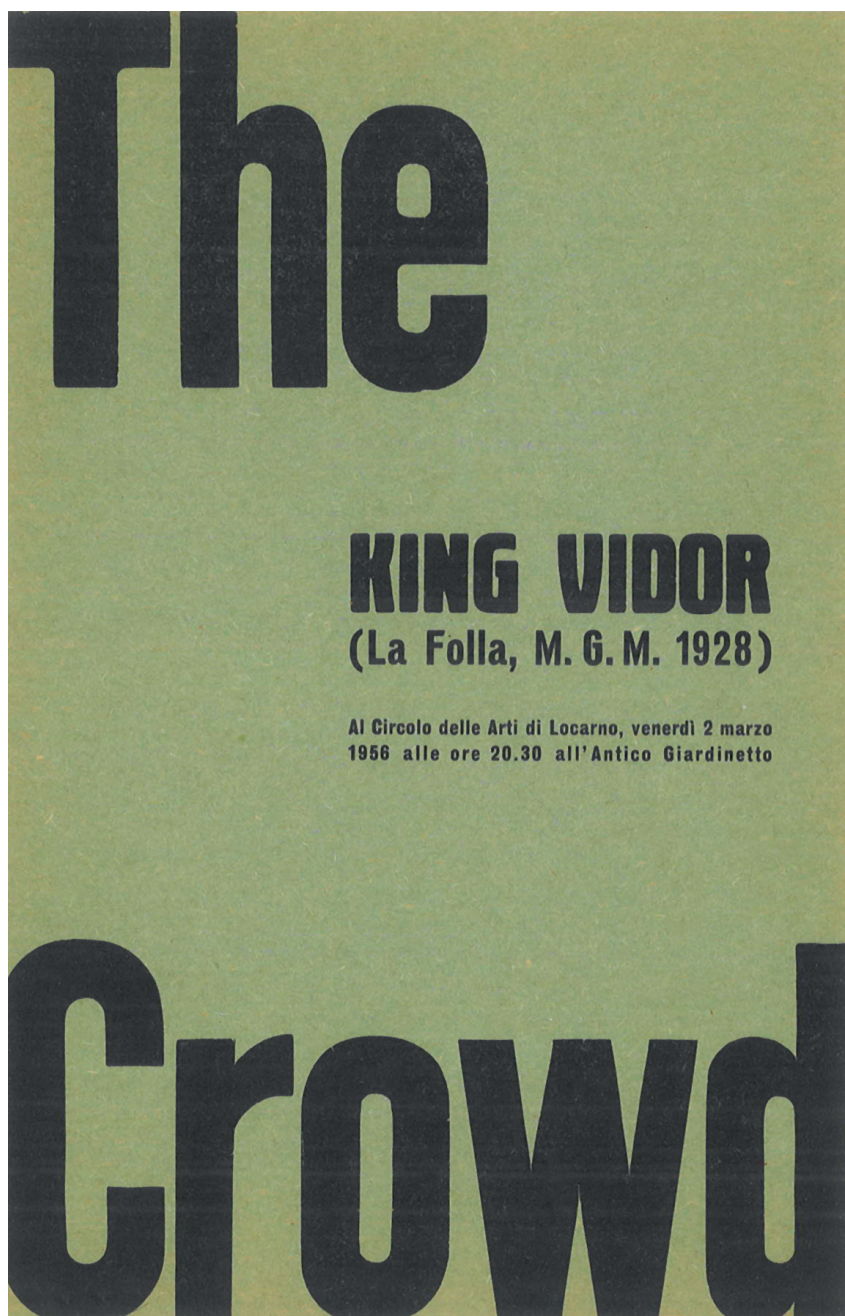
²⁶ «Il Lavoratore», 5 luglio 1947; e *Ibidem*, 19 luglio 1947.

²⁷ *Ibidem*, 10 luglio 1948. Fra i film salvasabili, elogia *Germania anno zero* di Rossellini, «non solo un grande regista, ma un poeta».

²⁸ *Ibidem*, 23 luglio 1949. E i sette peccati vengono così elencati: 1) il festival non è stato un festival; 2) non è stato internazio-

nale; 3) raramente ha presentato dei film; 4) è stato ad uso dei noleggiatori; 5) ha dato luogo a qualcosa di mondano, fermandosi al provinciale; 6) ha avuto sette giurati che «se non proprio sette incompetenti, si sono dimostrati sette peccatori» che hanno premiato 7) il citato film francese.

10. Locandina *The Crowd* del Circolo delle Arti di Locarno del 1956 (HC, 32.3).



stati «piatti e modesti», dove il livello delle sei sezioni ufficiali (con l'eccezione della Settimana FIPRESCI e, in parte, della Retrospectiva) si è rivelato «bassissimo»²⁹. Un giudizio estremamente severo che oggi dovrebbe pur essere un tantino smussato. Ma quel che qui più importa

²⁹ *Ibidem*, 18 agosto 1973. L'articolo, dal titolo *Per un festival nuovo, libero e democratico*, è firmato c.r.l., ma toni e temi non

lasciano dubbi che sia stato perlomeno voluto e approvato da Gilardoni.

rilevare, è come Gilardoni, per la prima volta, affermi con decisione la necessità per il festival di dotarsi di un «ufficio stabile», che funga da archivio e biblioteca e che possa diventare un «centro permanente di informazione e di studio»³⁰. Sono passati più di quarant'anni e solo ora si sta tentando (con obiettivi in verità ancora poco chiari) di concretizzare questa giusta esigenza con la trasformazione delle vecchie Scuole comunali in Casa del cinema!

Gli stessi toni si ripetono negli articoli degli anni successivi, fino al 1977, anno delle dimissioni di de Hadeln, che Gilardoni arriva a definire «un incredibile personaggio del sottobosco culturale elvetico a cui si potrebbe dare in mano qualunque operazione pubblicitaria, per esempio propagandare la Festa dei fiori in Finlandia o la bellezza dei boccalini nel Burundi». Il festival, sotto la sua direzione, è ormai diventato «un frastornante luna-park», perché la politica dei suoi dirigenti è «quella di accontentare tutti»³¹. Qualcosa di simile si potrebbe anche dire sul festival di oggi, ma i pochi che si azzardano a farlo vengono subito considerati persone non grate, visti come guastafeste che vogliono la rovina di una macchina alimentata da una retorica che non ammette obiezioni.

Ma Gilardoni non si limitava a sparare contro. Di anno in anno riproponeva infatti quelli che per lui erano i cinque punti fondamentali per un riscatto della manifestazione, le cinque rivendicazioni affinché il festival potesse trasformarsi dal «salotto borghese» qual era in qualcosa di veramente democratico. Secondo lui non bastano infatti i film (di alcuni, spesso di molti, riconosceva il valore artistico e l'impegno politico), ma occorre ripensare l'identità stessa del festival, ridefinirne il ruolo culturale per il territorio. E i cinque punti, liberamente trascritti dalle varie formulazioni in cui Gilardoni li esprimeva, erano:

1. assicurare la piena autonomia direttiva della Svizzera italiana, libera dai pesanti condizionamenti della politica federale e delle case di produzione e di distribuzione d'oltralpe;
2. puntare su una direzione collegiale (aperta anche alla sinistra!);
3. trasformare il festival in un'istituzione permanente, in un Centro Studi dotato di un archivio e aperto alle scuole e ai cineclub;
4. favorire l'accesso alle proiezioni delle classi medio-basse con l'introduzione di prezzi popolari;
5. tener alto il livello internazionale, sottraendolo alle interferenze monopolistiche nazionali ed estere³².

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*, 22 agosto 1975. Nello stesso articolo Gilardoni aggiunge anche: «Quest'anno il Festival del cinema ha toccato il suo punto più basso. Esso non svolge più nessuna funzione culturale o critica che valga

la pena di essere difesa. È il Festival della borghesia locarnese, la quale si è sempre distinta per la sua miopia culturale e politica».

³² *Ibidem*, 16 agosto 1975; 7 agosto 1976; 26 agosto 1978.

Se alcuni di questi punti si possono considerare oggi superati, perché non più proponibili in quei termini o invece risolti nel corso degli anni, altri (in particolare il terzo, che propugnava la trasformazione del festival in un centro studi permanente, come dovrebbe essere la costruenda Casa del cinema) sono ancora validi e più che mai attuali. In seguito, quando a de Hadeln subentra Jean-Pierre Brosshard, la posizione di Gilardoni, fondamentalmente sempre scettica, si fa un po' più conciliante, soprattutto perché viene apprezzato il tentativo del nuovo direttore di allargare l'influenza del festival oltre i dieci giorni estivi attraverso la collaborazione con i cineclub³³ e perché sono ritenute di buon livello le sue pubblicazioni sul Nuovo cinema polacco e su Marcel L'Herbier³⁴.

E poi, con l'arrivo nel 1982 di David Streiff, le pesanti sferzate degli anni precedenti si trasformano addirittura in elogi. Gilardoni riferisce di un suo incontro con il giovane direttore, che trova «preparato, con tanto di laurea in storia dell'arte medievale», assai utile, aggiunge «all'innamoramento per le forme più nuove» del linguaggio cinematografico³⁵. Loda le sue scelte verso le produzioni indipendenti e i giovani autori, si domanda se non si stia ritornando ai tempi migliori della gestione Bianconi-Buache e plaude anche alla programmazione in piazza dei migliori film provenienti da Cannes e da altri festival. Costata comunque che rimane irrisolta (ma non per colpa di Streiff) «la questione della funzione culturale del festival nel paese che lo ospita ... perché non è il paese che deve adattarsi a una cornice culturale proposta dal festival, ma, al contrario, è quest'ultimo che dovrebbe trovare un proprio assestamento organizzativo di alto livello entro gli spazi culturali offerti dal paese». Lamenta il preoccupante «disinteresse della cultura locale – letteraria e artistica» e ribadisce ancora una volta la necessità di un centro stabile del Festival a Locarno³⁶.

Gli stessi discorsi sono ripetuti con poche varianti negli anni successivi, finché nel 1987, per la 40ª edizione, può intitolare il suo ultimo intervento sul «Lavoratore» con un felliniano *La nave va ...*. Con uno stile nuovo, ironicamente aulico, traccia qualche linea per una storia del festival, all'inizio «navicella fragile», poi più di una volta «una specie di zattera su un mare tempestoso», ora «nave decentemente attrezzata», tanto da poterla definire «una delle istituzioni culturali più valide su un piano internazionale di tutta la Svizzera italiana», grazie a quel po' di autonomia conquistata «di fronte al potere politico di Berna

³³ È in effetti Brosshard ad allacciare nel 1979 i rapporti con i cineclub cantonali, che l'anno prima si erano riuniti nell'ACCSI (Associazione dei circoli del cinema della Svizzera italiana). Nel mese di novembre viene presentata a Bellinzona, Biasca, Locarno e Lugano la prima rassegna nata da questa collaborazione, dedicata al *Cinema italiano degli anni '70 inedito in Svizzera*. Anche se i rapporti tra il festival e i cineclub non furono sempre soddisfacenti, ne seguirono poi altre,

sia sotto la direzione di Brosshard sia sotto quella di David Streiff. Cfr. M. Dell'Ambrogio, *Cineclub in Ticino: fra scomparse e riprese*, «Cenobio», 2 (nuova serie, 1982), 142-143 e Id., *I Cineclub ticinesi e il loro impegno politico*, cit., 184-186.

³⁴ *Le nouveau cinéma Polonais e Marcel L'Herbier et son temps*, a cura di J.-P. Brosshard, La Chaux-de-Fonds, 1980.

³⁵ «Il Lavoratore», 5 agosto 1983.

³⁶ *Ibidem*.



11. La presentazione del volume *Sei saggi critici* per il quarantesimo del Festival del Film di Locarno nel 1987, vol. 1. Da destra a sinistra: Virgilio Gilardoni, Sandro Bianconi, Guglielmo Volonterio e Gian Carlo Bertelli (da *Festival Internazionale del Film Locarno. 40 ans. Chronique et filmographie*, vol. 2 a cura di Roland Cosandey, Locarno 1988).

... e, soprattutto, delle amministrazioni del Cantone e dei Comuni interessati». Ma per l'ultima volta torna a chiedere che il Festival «non si riduca ai “dieci giorni” di finestre spalancate sul mondo», ricordando che il cinema quando «è arte e grande arte», come a Locarno, è «indispensabile alla nostra vita di uomini moderni» e cita i pochi «folli» che assieme a lui hanno tentato di sprovvincializzare il Cantone, di «cercare una ragione della vita “al di là dell'economia”»: Basilio Biucchi, Franco Zorzi, Tita Carloni e, in tempi più recenti, Silvano Toppi³⁷.

In quest'ultimo articolo viene anche preannunciata la pubblicazione del festival per «celebrare» (Gilardoni usa sempre questa parola tra virgolette) i suoi quarant'anni di vita: un libro di «storie» scritto a più mani, che, si augura, possa essere davvero «storia» (altra parola sempre virgolettata)³⁸. E uno dei testi in esso raccolti, quello sulle origini del festival, sarà la sua ultimissima testimonianza sulla manifestazione locarnese. Un contributo prezioso, come ho già ricordato nella prima parte del mio intervento, per capire il retroterra culturale nel quale il Festival è nato e si è sviluppato.

Che cosa, per concludere, di tutto quello che Gilardoni ha fatto per il cinema, può ancora essere considerato uno stimolo per chi di cinema si occupa oggi?

Sul piano della creazione cinematografica, oggi la situazione è ben diversa da quando egli scriveva le sue sceneggiature e ambiva ad essere regista. In Ticino c'è una scuola di cinema, il CISA, e sono presenti alcune case di produzione che si possono considerare assai solide (l'Amka Film di Tiziana Soudani, la Ventura Film di Elda Guidinetti e Andres Pfäffli, l'Imago Film di Villi Herman ... per non citare che le più antiche e conosciute). Senza contare il ruolo svolto in ambito produttivo dalla televisione, che con l'Ufficio federale della cultura è in grado di offrire un importante sostegno finanziario a molti progetti. I

³⁷ *Ibidem*, 31 luglio 1987.

³⁸ *Ibidem*.

giovani che intendono realizzare dei film (documentari, corti o lungometraggi di finzione) sono in costante aumento, sfornati non solo dal CISA ma anche dalle innumerevoli scuole di cinema nazionali ed estere. La commissione culturale del Cantone (dai mezzi finanziari ahimè sempre più ristretti) si vede recapitare ogni anno decine e decine di richieste di sostegno. Molti di questi progetti vengono realizzati, anche se poi la loro diffusione rimane quasi sempre limitata a qualche festival, a qualche rassegna dei cineclub o a qualche passaggio televisivo.

Ma questo è un altro discorso. Si ha però talvolta l'impressione che lo sforzo creativo si riduca a sterile esercizio di stile, che la tecnica appresa sovrasti il reale bisogno di esprimersi. E probabilmente manca anche quel pizzico di folle incoscienza, o di temerarietà, che può talvolta essere un ingrediente essenziale di una creazione artistica originale. Oggi la maggior parte dei registi nostrani sembra volersi muovere solo quando la macchina organizzativa è perfettamente pronta per l'uso, dimenticando che grandi film del passato sono stati realizzati in situazioni molto precarie. Film che spesso i giovani aspiranti registi nemmeno conoscono, perché molto scarsa mi sembra la loro curiosità di scoprire i tesori della storia del cinema o i film contemporanei che non godono del battage pubblicitario dell'industria.

Una curiosità, un desiderio di conoscenza e di diffondere questa conoscenza, che invece Gilardoni aveva ben solida e che l'ha portato alla fondazione del Circolo del cinema e poi del Circolo delle Arti, tributando al cinema la stessa considerazione che spettava per tradizione alla musica, alla letteratura e alle arti figurative. Gilardoni fu, in questo senso, un vero pioniere, almeno in Ticino, dove la maggior parte degli intellettuali sottostimava (e in parte ancora sottostima) la cosiddetta settima arte, relegandola a spettacolo per le masse, a occasione di svago.

E infine, sul piano della critica, vanno ricordate quel paio di sue intuizioni di cui si è già detto (sul valore del cinema italiano prima del Neorealismo, sulla necessità di un cinema svizzero critico e indipendente), ma soprattutto, se si pensa alla sua lunga militanza di osservatore del Festival di Locarno, non andrebbe mai dimenticato il suo coraggio di andare controcorrente, di non piegarsi alle mode del momento. Una qualità che, prescindendo da certe forzature ideologiche che oggi appaiono obsolete, sembra del tutto scomparsa nei cori elogiativi che risuonano prima, durante e dopo ogni edizione di quella che viene enfaticamente definita la più importante manifestazione culturale non solo del Ticino, ma della Svizzera tutta.