

Biblioteca / Cinema, media e studi culturali

*Film Festival Studies*

1

*Direzione*

MARCO DALLA GASSA (Università Ca' Foscari Venezia)  
FEDERICO ZECCA (Università degli Studi di Bari "Aldo Moro")

*Comitato di direzione*

GIULIANA BENVENUTI (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna), CLAUDIO BISONI (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna), CRISTINA DEMARIA (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna), ILARIA DE PASCALIS (Università degli Studi Roma Tre), MAURO GIORI (Università degli Studi di Milano), TOSHIO MIYAKE (Università Ca' Foscari Venezia), CATHERINE O'RAWE (University of Bristol), MARIA PAOLA PIERINI (Università degli Studi di Torino), MASSIMO SCAGLIONI (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano), ALBERTO SCANDOLA (Università degli Studi di Verona), DEBORAH TOSCHI (Università dell'Insubria), NICOLETTA VALLORANI (Università degli Studi di Milano), FEDERICO VITELLA (Università degli Studi di Messina)

*Comitato scientifico*

LUCA CAMINATI (Concordia University), GIULIA CARLUCCIO (Università degli Studi di Torino), IAIN CHAMBERS (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"), FAUSTO COLOMBO (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano), MARIA PIA COMAND (Università degli Studi di Udine), MARIA GRAZIA FANCHI (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano), LUISELLA FARINOTTI (Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM), MASSIMO FUSILLO (Università dell'Aquila), PAOLO JEDLOWSKI (Università della Calabria), GIACOMO MANZOLI (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna), ANDREA MINUZ (Sapienza Università di Roma), JACQUELINE REICH (Fordham University, New York), TIZIANA TERRANOVA (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"), ROBERTA SASSATELLI (Università degli Studi di Milano), TOMASO SUBINI (Università degli Studi di Milano), DANIELA TREVERI GENNARI (Oxford Brookes University), CHRISTIAN UVA (Università degli Studi Roma Tre), FEDERICA VILLA (Università degli Studi di Pavia)

*Redazione*

FRANCESCO D'ASERO (Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"), ANDREA GELARDI (Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for Art History), DIANORA HOLLMANN (Università Ca' Foscari Venezia), GABRIELE LANDRINI (Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"), ANGELA BIANCA SAPONARI (Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"), GIULIO TOSI (Università Ca' Foscari Venezia)

*La collana adotta la politica del referaggio in chiaro a opera di due revisori che appartengono al comitato scientifico o che sono stati individuati tra esperti esterni alla redazione*

## TRIESTE FILM FESTIVAL

Il principale appuntamento italiano con il cinema dell'Europa centro-orientale.

Un progetto di Alpe Adria Cinema e di Annamaria Percavassi.

XXXVII edizione, 16-24 gennaio 2026



*Direzione artistica*

Nicoletta Romeo

*Presidenza*

Monica Goti

*Amministrazione generale*

Federica Rigante

*Segreteria generale*

Alberta Mutti

*Organizzazione*

Alpe Adria Cinema

Con il contributo di Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia.

# Festival e critica

Una storia incrociata

A cura di  
Marco Dalla Gassa, Francesco D'Asero,  
Giulio Tosi e Federico Zecca

Prefazione di Nicoletta Romeo



MELTEMI

Studio condotto nell'ambito del Progetto "RIFF – Reframing Italian Film Festivals: Histories, Politics, Cultures" finanziato dall'Unione Europea – Next-GenerationEU – PIANO NAZIONALE DI RIPRESA E RESILIENZA (PNRR) – MISSIONE 4 COMPONENTE 2, INVESTIMENTO 1.1 Fondo per il Programma Nazionale di Ricerca e Progetti di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN) – CUP H53D23007070006. I punti di vista e le opinioni espresse sono tuttavia solo quelli degli autori e non riflettono necessariamente quelli dell'Unione Europea o della Commissione Europea. Né l'Unione Europea né la Commissione Europea possono essere ritenute responsabili per essi.



Il volume è pubblicato in Open Access con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.it>) ed è scaricabile sul sito <https://www.meltemieditore.it/>

Meltemi editore  
[www.meltemieditore.it](http://www.meltemieditore.it)  
[redazione@meltemieditore.it](mailto:redazione@meltemieditore.it)

Collana: *Biblioteca / Cinema, media e studi culturali / Film Festival Studies*, n. 1  
Isbn: 9791256154098

© 2026 – MELTEMI PRESS SRL  
Sede legale: via Ruggero Boscovich, 31 – 20124 Milano  
Sede operativa: piazza Don Enrico Mapelli, 75 – 20099 Sesto San Giovanni (MI)  
Phone: +39 02 22471892

## Indice

- 9     Prefazione  
      *Nicoletta Romeo*
- 11    Introduzione  
      *Marco Dalla Gassa, Francesco D'Asero,  
      Giulio Tosi, Federico Zecca*

### *Parte prima* Canoni e discorsi

- 19    La critica ai festival, la critica dei festival.  
      Storie, metodi e discorsi  
      *Roy Menarini*
- 33    Il testo espanso.  
      Il festival come macchina critica  
      *Daniele Dottorini*
- 45    Da costa a costa, tra realtà e poesia.  
      I festival cinematografici francesi e il canone  
      instabile del neorealismo  
      *Enrico Gheller*

- 59 La critica e i festival del passo ridotto.  
I primi anni Cinquanta  
*Andrea Mariani, Gioia Zurlo*
- 75 Il “cinema libero” tra *underground* e *new waves*  
*Marco Zilioli*
- 89 Nati per non essere visti.  
La “festivalizzazione” del cinema indipendente  
italiano (1961-1976)  
*Simona Arillotta*

*Parte seconda*  
Pratiche, politiche, identità

- 101 Bazin, i *jeunes turcs* e il Festival di Tours  
prima dell’affermazione della *Nouvelle Vague*  
*Luca Venzi*
- 119 Marco Melani, corpo-cinema  
*Armando Andria*
- 135 Il festival come pratica critica decoloniale.  
Tahar Cheriaa e la nascita delle Journées  
Cinématographiques de Carthage  
*Gina Annunziata*
- 145 “Questa è una Nuova Hollywood!”  
Callisto Cosulich e i festival cinematografici  
come anticipatori di tendenze  
*Pietro Ammaturo*
- 155 Storia della SIC – Settimana Internazionale  
della Critica di Venezia.  
Il rapporto critica-festival come un campo  
di forze a geometria variabile  
*Matteo Berardini*

*Parte terza*  
Oltre il cinema

- 173 I Festival in TV.  
Festival internazionali e critica televisiva italiana  
negli anni del duopolio: il caso Venezia  
*Silvia Campisano*
- 189 Narrazioni politiche e strategie di posizionamento.  
Sky Studios tra festival, critica e mercato  
*Luana Fedele*
- 207 “Now Make It Happen”.  
Forme, spazi e processi per la costruzione  
di un canone estetico delle *Extended Realities*  
*Anja Boato*

*Dialoghi*

- 225 Intervista a Pedro Armocida  
235 Intervista a Mariuccia Ciotta e Roberto Silvestri  
249 Intervista a Beatrice Fiorentino  
261 Intervista a Mauro Gervasini  
271 Intervista a Giulio Sangiorgio
- 283 Note biografiche degli autori



## Prefazione

Nicoletta Romeo

Il gruppo di lavoro della Consulta Universitaria Cinema (CUC) dedicato a Festival ed eventi cinematografici e l'associazione culturale Alpe Adria Cinema hanno co-organizzato nel 2024 e nel 2025 due convegni, tenutisi durante le giornate del Trieste Film Festival, dedicati al fecondo rapporto tra festival cinematografici e mondo della formazione nel primo caso e quello della critica nel secondo. Giornate di studio che si sono tradotte in momenti interdisciplinari di scambio e condivisione talmente proficui, da spingerci a volerne pubblicare gli atti dell'ultima giornata di studi, per sottolineare e promuovere questa virtuosa connessione, che ci ha permesso di approfondire le sfaccettate configurazioni di un rapporto che ci sembra prezioso e indispensabile. Nel 2026 la giornata di studi si è raddoppiata ed è diventata internazionale (*Reframing European Film Festivals: Transnational Histories, Cultures and Identities*), continuando e approfondendo ulteriormente l'indagine sulle relazioni tra festival e storia del cinema a livello europeo, ben oltre i nostri confini nazionali.

Il Trieste Film Festival è l'unica manifestazione italiana che dalla fine degli anni Ottanta si occupa esclusivamente di cinema dell'Europa centro orientale, un cinema che in Italia ha fatto un po' fatica a penetrare nel mercato e che tutt'oggi, nonostante sia molto meno marginale e periferico che in passato, rimane tutto sommato ancora poco conosciuto. Uno dei pregi della nostra manifestazione è quello di

aver saputo diffondere la cultura, non solo cinematografica, di un'ampia macro-area geografica, principalmente grazie a una programmazione curata, a una vasta rete di collaboratori, corrispondenti e istituzioni che ci sostengono, e a una serie di eventi collaterali che contribuiscono a far conoscere anche l'arte, la letteratura, la musica, la politica, e le società dei nostri Paesi di tradizionale interesse.

La relazione tra la critica cinematografica e il Trieste Film Festival rappresenta un esempio virtuoso di dialogo costante, stimolante e fiducioso. Fin dalle prime edizioni, la critica ha trovato nel festival un terreno fertile per esplorare le cinematografie della Nuova Europa, contribuendo a dare voce e riconoscimento a film e autori spesso fuori dai circuiti più commerciali. Allo stesso tempo, il festival ha saputo crescere anche grazie allo sguardo critico, che ne ha valorizzato le scelte, ne ha stimolato l'evoluzione e ha offerto strumenti per leggere e interpretare i mutamenti culturali e artistici del cinema contemporaneo da un lato, e quelli socio-politici dall'altro per Paesi caratterizzati da continue trasformazioni, da confini porosi, da processi di transizione radicali e repentini.

In questo scambio di stima e ascolto reciproco, entrambi sono maturati. La critica ha potuto affinare la propria conoscenza e sensibilità verso nuovi linguaggi e prospettive, mentre il Trieste Film Festival ha consolidato la propria identità come punto di riferimento per il dialogo tra culture e per la riflessione critica sul cinema, sia di finzione che documentario: l'obiettivo è sempre stato quello di accogliere punti di vista differenti, incroci di culture, scambi di idee, lontano dagli stereotipi. Il legame tra il Festival e la critica continua a rinnovarsi, alimentato da curiosità, fiducia e passione condivisa per il racconto cinematografico, nel segno di un dialogo che non smette di interrogare e reinventare il cinema, confermando il ruolo di entrambi come spazi indispensabili di dialogo, scoperta e riflessione sul presente.

## Introduzione

*Marco Dalla Gassa, Francesco D'Asero,  
Giulio Tosi, Federico Zecca*

Nella storia dei festival cinematografici, l'Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia occupa una posizione unanimemente considerata fondativa. Nata nel 1932 all'interno della Biennale come vetrina artistica e diplomatica, la manifestazione – divenuta nel 1934 Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica – istituisce per la prima volta uno spazio pubblico dedicato alla celebrazione del cinema, con i suoi linguaggi, i suoi divi e le sue platee<sup>1</sup>. In quella circostanza prende forma anche un legame destinato a consolidarsi nel tempo: quello tra festival e critica cinematografica che fin da subito instaurano un dialogo continuo sui valori estetici della settima arte, oltre che sulla sua legittimità culturale. Tra le firme che commentano quelle prime edizioni della Mostra ci sono, tra gli altri, futuri registi come Francesco Pasinetti e Raffaello Matarazzo, artisti come Lionello Zorn Giorni insieme a storici quotidianisti come Mario Gromo e Filippo Sacchi, prefigurando una interdipendenza tra pratiche della scrittura critica e poetiche della visione<sup>2</sup>. A partire dal secondo dopoguerra, la nascita di nuove manifestazioni come Cannes, Locarno, Karlovy Vary, Edimburgo e Berlino segna l'avvio di un vero

<sup>1</sup> Cfr. G. P. Brunetta, *La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. 1932-2022*, Marsilio, Venezia 2022, pp. 43-59.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

e proprio circuito internazionale dei festival, che diviene progressivamente un attore centrale nella definizione delle politiche e delle gerarchie culturali del cinema<sup>3</sup>. È in questo contesto che il rapporto tra festival e critica si consolida e si istituzionalizza, in un intreccio che vede ciascuno dei due ambiti contribuire alla definizione dell'altro: i festival fornendo spazi, rituali e cornici di legittimazione al discorso critico; la critica, a sua volta, contribuendo a costruire la reputazione e l'identità simbolica dei festival stessi.

Nel corso degli anni, le manifestazioni cinematografiche rafforzano progressivamente la presenza della critica nelle proprie strutture organizzative, riconoscendole un ruolo sempre più centrale nei processi di selezione, valutazione e promozione dei film. L'istituzionalizzazione delle conferenze stampa e la creazione di premi assegnati dalla critica specializzata testimoniano questa integrazione crescente, che trova piena espressione nella nascita di sezioni autonome come la *Semaine de la Critique* di Cannes (1962) e la *Settimana Internazionale della Critica* di Venezia (1984). Parallelamente, la critica sviluppa nei confronti dei festival una produzione discorsiva sempre più articolata: oltre alle recensioni dei film, riflessioni sulle scelte artistiche, sulle direzioni, sulle politiche culturali e sulle logiche di potere che strutturano il campo festivaliero. Ne emerge un rapporto di co-evoluzione: se la critica contribuisce a consolidare l'autorità simbolica dei festival, questi ultimi offrono alla critica un luogo di incontro, di confronto e di formazione, dove si definiscono linguaggi, sensibilità e gerarchie di valore.

Negli ultimi decenni, la crescente espansione e differenziazione del panorama festivaliero – fenomeno che ha assunto una portata globale<sup>4</sup> – ha ulteriormente ridefinito questa interdipendenza. L'aumento vertiginoso del numero di rassegne e la moltiplicazione dei loro modelli (genera-

<sup>3</sup> Cfr. M. de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007, pp. 75-106.

<sup>4</sup> Cfr. D. Iordanova, R. Rhyne (a cura di), *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, St Andrews Film Studies, St Andrews 2009.

listi, tematici, locali, online) hanno trasformato i festival in veri e propri nodi di circolazione culturale, dove la visione dei film si intreccia alla produzione di discorsi e alle pratiche di riconoscimento. In questo senso, i festival si configurano come dispositivi critici<sup>5</sup>: spazi di mediazione che non si limitano a esibire il cinema, ma lo reinterpretano e lo ricodificano attraverso pratiche discorsive e rituali di visione. All'interno di questo nuovo ecosistema, la critica cinematografica non si limita più a operare *sul* cinema, ma agisce *attraverso* il festival, partecipando ai suoi processi di significazione e di valorizzazione. La sua funzione si sposta cioè dal testo all'esperienza: il centro dell'attività critica non risiede più soltanto nell'analisi dei film, ma nell'interazione con il contesto che ne orienta la ricezione e ne costruisce il valore. Il festival diventa così uno spazio di esperienza critica condivisa, in cui la visione dei film si intreccia alla loro discussione, e il giudizio si configura come una pratica collettiva di interpretazione e di legittimazione.

A partire da tali premesse, questa raccolta di saggi intende approfondire le reciproche interdipendenze tra istituzioni festivaliere e agenzie critiche, prendendo spunto dal convegno *Festival e critica: ieri, oggi e domani*, svoltosi a Trieste il 21 gennaio 2025 durante la XXXVI edizione del Trieste Film Festival. Gli obiettivi del volume sono in particolare due: da un lato, analizzare le modalità con cui la critica ha raccontato, valutato e interpretato i festival; dall'altro, comprendere in che misura questi ultimi siano diventati luoghi di produzione del discorso critico, di costruzione di canoni e di ridefinizione delle identità culturali del cinema.

Il volume si articola in quattro sezioni. La prima, *Canoni e discorsi*, si apre con il saggio di Roy Menarini, che offre un quadro teorico complessivo del rapporto tra critica e festival, tracciandone le genealogie e analizzando la funzione del critico nelle sue diverse declinazioni. La critica viene qui intesa

<sup>5</sup> Cfr. T. Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005, pp. 82-107.

non solo come pratica interpretativa, ma come infrastruttura simbolica che partecipa attivamente alla costruzione dell'evento festivaliero e alla sua legittimazione culturale. A questa prospettiva fa eco il contributo di Daniele Dottorini, che propone un rovesciamento di sguardo: il festival stesso come forma di scrittura critica, un "testo espanso" che pensa attraverso le immagini e le loro connessioni, mostrando come la programmazione, la scansione e l'accostamento dei film costituiscano un gesto critico autonomo, paragonabile a una scrittura teorica o a una pratica di montaggio del pensiero. Da qui si sviluppano una serie di contributi che fanno dei casi di studio il nucleo generativo delle loro riflessioni. Enrico Gheller esplora la funzione dei festival francesi nel delineare il canone del neorealismo italiano, evidenziando come gli eventi festivalieri siano stati, fin dagli anni Quaranta, luoghi di costruzione discorsiva e ideologica, capaci di fondare e destabilizzare paradigmi estetici consolidati e di forgiarne dei nuovi. In questa prospettiva si inserisce anche l'analisi di Andrea Mariani e Gioia Zurlo, che approfondiscono il ruolo assunto dai festival e dalle riviste specializzate in cinema a passo ridotto come terreni di negoziazione critica nel quadro dello sviluppo della cultura cinematografica amatoriale nel secondo dopoguerra. Nel suo saggio, Marco Zilioli discute invece gli anni Sessanta come momento di transizione tra *underground* e *new waves* attraverso la lente della Mostra internazionale del cinema libero di Porretta Terme, restituendo la tensione tra sperimentazione estetica e militanza critica. Simona Arillotta, invece, ricostruisce il processo di "festivalizzazione" del cinema indipendente italiano tra anni Sessanta e Settanta, mostrando come rassegne e retrospettive dedicate al tema abbiano funzionato da spazi di resistenza e di ridefinizione delle politiche di visibilità.

La seconda sezione, *Pratiche, politiche, identità*, indaga il rapporto fra critica e festival soffermandosi sulle intersezioni tra sfera curatoriale e sfera istituzionale. Luca Venzi esamina le prime edizioni delle Journées internationales du court métrage di Tours, inaugurate nel 1955, soffermandosi

sugli scritti di Bazin e di alcuni *jeunes turcs* a esse dedicati ed evidenziando come il cortometraggio rappresenti un oggetto tanto di riflessione quanto di contesa critica nel percorso che porta all'avvento della *Nouvelle Vague*. Armando Andria ripercorre la parabola professionale di Marco Melani, poliedrico operatore cine-culturale che negli anni Ottanta, tra le tante iniziative che lo vedono coinvolto, contribuisce con una peculiare impronta "autoriale" all'espansione culturale e critica degli Incontri di Salsomaggiore. Con Gina Annunziata, lo sguardo si allontana dall'Europa per esaminare il caso di un altro critico e animatore culturale: Tahar Cheriaa, figura centrale della cultura cinematografica tunisina con il suo contributo – fondamentale – allo sviluppo della Fédération Tunisienne des Ciné-Clubs e alla nascita delle Journées Cinématographiques de Carthage, diventate paradigma di un festival come pratica decoloniale, capace di riscrivere le gerarchie estetiche e geopolitiche del cinema mondiale. Anche il saggio di Pietro Ammaturo prende le mosse da un caso specifico – Callisto Cosulich e la ricezione festivaliera della New Hollywood – per esaminare le trasformazioni nel rapporto tra festival, critica, industria e pubblica percezione del cinema in Italia tra anni Sessanta e Settanta. Matteo Berardini, infine, ricostruisce la storia della Settimana Internazionale della Critica di Venezia, ponendo in evidenza il carattere dinamico e talvolta conflittuale del rapporto tra istituzioni festivaliere e associazioni di critici, in un equilibrio costantemente negoziato tra autonomia e rappresentanza.

La terza sezione, *Oltre il cinema*, estende la riflessione alle nuove forme di mediazione e di discorso nell'ecosistema audiovisivo contemporaneo. Silvia Campisano dedica il suo contributo al rapporto tra la Mostra del Cinema di Venezia e la televisione negli anni Ottanta, in un periodo di deregolamentazione dell'etere che favorisce la diffusione di televisioni locali e reti private. Con la sua analisi, Campisano mostra come le rappresentazioni in TV dei festival e la presenza a Venezia di opere televisive abbiano contribuito a modellare il gusto del pubblico negli anni del duopolio

e favorito processi di ibridazione e contaminazione tra media. Analizzando la ricezione critica e la promozione di alcune serie Sky Studios presentate nei tre festival “maggiori” (Cannes, Venezia e Berlino), Luana Fedele indaga invece le strategie di posizionamento culturale di Sky nei circuiti festivalieri, discutendo l’emergere di una categoria critica nuova, che definisce “telecinema”, e mettendo in luce i rapporti tra industria, critica e branding culturale. Infine, Anja Boato si inserisce nel crescente filone di ricerca sul rapporto tra festival ed *Extended Realities*, analizzando come i festival diventino laboratori per la definizione di un nuovo canone estetico post-cinematografico.

Chiude il volume la sezione *Dialoghi*, che raccoglie le voci di Pedro Armocida, Beatrice Fiorentino, Mauro Gervasini, Giulio Sangiorgio, Mariuccia Ciotta e Roberto Silvestri, critici che hanno maturato esperienze dirette in ambito festivaliero, anche in veste di collaboratori o organizzatori. La loro conversazione offre una testimonianza viva delle trasformazioni in corso: la frammentazione dei media, la crisi della stampa tradizionale e la ridefinizione del ruolo del critico nell’epoca delle piattaforme e delle comunità digitali.

*Parte prima*  
Canoni e discorsi



La critica ai festival, la critica dei festival.  
Storie, metodi e discorsi  
*Roy Menarini*

Il presente capitolo intende offrire un inquadramento generale delle questioni che impegnano il rapporto tra festival cinematografici e critica di settore. I contenuti avranno quindi ambizione introduttiva alle maggiori questioni storico-teoriche dell'argomento: da una parte il ruolo della pratica critica nei festival, dall'altro il mestiere del critico come professionista. Contemporaneamente, si cercherà di capire come la dimensione critica plasma altri aspetti più indiretti dello studio degli eventi festivalieri. Tra gli altri: la recensione come storia del film e della sua circolazione; la reputazione del festival attraverso le fonti critiche; l'oscillazione del gusto nelle categorie di valore nei festival; e altre questioni ritenute rilevanti per lo studio della critica nei *film festival studies*.

*La pratica critica e i festival*

I festival sono sempre stati una sorta di vetrina tangibile di tutte le nozioni, le istituzioni e le pratiche che definiamo – in modo fin troppo generico – cultura cinematografica<sup>1</sup>. Potremmo anzi affermare che i festival e la critica si sono

<sup>1</sup> M. de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007; D. Iordanova (a cura di), *Film Festival Reader*, St Andrews Film Studies, St Andrews 2013.

sostenuti reciprocamente, e hanno dato vita a un rafforzamento della legittimazione culturale del cinema, specie in ambito extra-statunitense (quest'ultimo essendo più legato al mercato e al prodotto, e per questo motivo connesso ad altri tipi di manifestazioni promozionali realizzate dall'industria stessa, come gli Oscar o i Golden Globe). In fondo, se i festival producono di volta in volta un *re-shaping* della cultura cinematografica in un dato momento storico, la critica non è estranea a questo processo di ridefinizione (quasi ontologica) del mezzo cinematografico<sup>2</sup>. Proviamo a riassumere quattro aspetti del rapporto tra critica e festival:

- 1) La critica *al* festival: il network della recensione.
- 2) La critica *nel* festival: eventi e sezioni delle associazioni di settore.
- 3) La critica *con/attraverso* il festival: l'autoaffermazione della critica come osservatorio.
- 4) La critica *sul* festival: valutare un evento.

La critica *al* festival. Nulla di più riconoscibile della figura del critico da festival, il recensore che deve preoccuparsi di vedere più film al giorno, scrivere rapidamente in sale stampa precarie, e seguire il ritmo assai compresso del quotidiano o ancora più rapido della Rete (se scrive per una testata web)<sup>3</sup>. Ci torneremo tra poco. Se invece spostiamo il focus sulle infrastrutture, scopriamo che uno sguardo ai mutamenti tecnologici della sala stampa potrebbe dare vita a una piccola storia della tecnologia di trasmissione degli articoli giornalistici, con termini e gergo ormai scomparsi. Si pensi, per esempio, alla "rovesciata" (una telefonata che si faceva ricevere a uno dei telefoni della *press room* per parlare in diretta radio), al "dittafono" (che permetteva, invece di scrivere, di dettare un articolo citando a voce anche punti e virgole, mentre un redat-

<sup>2</sup> D. Ostrowska, T. Falicov (a cura di), *Shaping Film Festivals in a Changing World: Practice and Methods*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2024.

<sup>3</sup> A. Pezzotta, *La critica cinematografica*, Carocci, Roma 2007.

tore batteva e prendeva nota dall'altra parte della cornetta), al fax, via via fino all'arrivo delle postazioni dotate di computer, del collegamento Internet con il quale poter spedire una email con il pezzo appena scritto, giungendo infine al caricamento diretto dell'articolo su piattaforma da parte dei critici blogger e responsabili del proprio spazio digitale. Quello degli inviati e dei critici è in fondo un *network*, che si distingue per nazionalità, per abitudini, per caratteristiche della testata (quotidianisti o periodisti), ma al tempo stesso è trasversale, multiculturale, simile per alcuni giorni a una comunità immaginata<sup>4</sup> spesso connotata dalla dimensione fisica della sala cinematografica (la proiezione riservata alla stampa) e dell'adunata (la fila dei critici e dei giornalisti separata da quella del pubblico e del cosiddetto *industry*, almeno nei festival maggiori).

La critica *nel* festival. La critica trova cittadinanza nel festival anche con altre finalità che non siano quella della copertura giornalistica. Le associazioni di settore trovano nei festival un *habitat* abbastanza naturale dove farsi riconoscere nella propria attività. Due esempi concreti: la Settimana internazionale della critica (SIC), sezione parallela della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, nata nel 1984 e organizzata dal Sindacato nazionale critici cinematografici italiani (SNCCI) in collaborazione con la Biennale di Venezia, collegata ma autonoma. O il suo modello francese, la Semaine de la Critique, anch'essa pensata come sezione parallela alla selezione ufficiale del Festival di Cannes, che si svolge dal 1962, organizzata dal sindacato francese della critica cinematografica e dedicata alla scoperta di nuovi talenti (in concorso solo opere prime e seconde). Esempi di questo tipo dicono della fiducia e delle aspettative che la critica come istituzione (via via meno riconosciuta come tale nell'opinione pubblica internazionale) ripone nel

<sup>4</sup> J. Harbord, *Film Festivals-Time-Event*, in D. Iordanova, R. Rhyne (a cura di), *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, St Andrews Film Studies, St. Andrews 2009, pp. 40-46; C. H-Y. Wong, *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*, Rutgers University Press, New Brunswick 2011.

sistema-festival<sup>5</sup>. La selezione, la presentazione di film e di autori, la premiazione, permettono alle associazioni di settore di mostrare un altro volto della propria attività, lontano dalla forma della recensione giornalistica<sup>6</sup>.

La critica *con/attraverso* il festival. In questo caso, la dimensione è decisamente più simbolica. Indipendentemente dal ruolo ufficiale, la critica è una sorta di *written festival*, un festival scritto che abita al di sopra e al di fuori di quello ufficiale, disconnesso dai pochi chilometri quadrati in cui si svolge effettivamente l'evento, e che informa di sé tutto l'universo degli spettatori, dei lettori e (primariamente) dei cinefili, costruendo un vero e proprio circuito discorsivo<sup>7</sup>. Tocca alla critica, per esempio, sfidare il sistema di valori e di gerarchie prodotto dai festival – basti pensare alle contestazioni di Cannes 1968 o alla nascita degli anti-festival come la Mostra internazionale del Cinema Libero di Porretta. La critica considera il festival il suo acquario intellettuale, il campo di forze dialettiche nel quale esercitarsi, un territorio di negoziazione nel quale l'aspetto del *polemos* viene maggiormente riconosciuto rispetto al rischio di connivenza con i poteri industriali (siano essi quelli della filiera industriale dell'audiovisivo o quelli delle grandi istituzioni pubbliche e private con i loro *stakeholder*). Per questo motivo, l'intreccio critica/festival deve essere sottoposto anche a uno scrutinio diacronico. Quali cambiamenti ha subito, nel tempo, questo investimento simbolico nell'epoca della disintermediazione tra film e spettatore (crisi della critica libro Usa) e del trionfo di critici-influencer e dei social media?

La critica *sul* festival. Infine, si fa strada un altro elemento di giudizio. Un festival è una selezione inevitabilmente

<sup>5</sup> M.F. Piredda, *I festival del cinema in Italia. Forme e pratiche dalle origini al Covid-19*, Carocci, Roma 2022, pp. 91-116.

<sup>6</sup> D. Andrews, *Art Cinema as Institution, Redux: Art Houses, Film Festivals, and Film Studies*, in "Scope", n. 18, 2010. <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2010/october-2010/andrews.pdf> (ultima consultazione 2 novembre 2025)

<sup>7</sup> S. Loist, *The Film Festival Circuit: Networks, Hierarchies and Circulation*, in M. de Valck, B. Kredell, S. Loist (a cura di), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, Routledge, London 2016, pp. 49-64.

parziale. Un festival cinematografico può essere qualsiasi cosa: vetrina, ricerca, comunità, militanza, collezione, archivio, e molto altro. Il critico è talvolta chiamato a giudicare l'evento nel suo complesso e non i singoli film che vi sono stati presentati. Si tratta di un sottogenere giornalistico (definito solitamente "commento finale"), punta dell'iceberg di un più generale discorso sul significato di *quella* selezione in *quel* momento storico. Se si pone, per esempio, che il Festival di Cannes sia in grado di misurare la temperatura artistica del cinema d'autore ogni anno, allora di conseguenza il critico potrà valutare – attraverso quella specifica edizione – quali trend e quali estetiche si aggirano nella produzione internazionale. Forse il cinema rimane il mezzo espressivo più sensibile alla domanda ontologica – e cinefila – "che cos'è il cinema?", e si chiede alla critica di un evento la risposta, ovviamente diversa di anno in anno. Gli approcci critici possono assumere le posture più diverse: dalla critica cinefila che osserva il festival come un organismo intertestuale in grado di produrre una vera e propria *fisionomia* del cinema del presente<sup>8</sup> alla critica tradizionale che predilige la separazione tra le opere e commenta principalmente il palmarès e le sue perenni storture. In sostanza, scrivere "di" festival pone un problema più generale sullo scrivere del rapporto tra eventi e media<sup>9</sup>.

### *Il mestiere del critico al festival*

Solo in anni recenti si sono formati percorsi più specializzati per la formazione di professionisti dei festival, con competenze che spaziano dal project managing alla direzione artistica,

<sup>8</sup> M. Acciari, R. Menarini, *Geopolitical Strategies in Film Festivals Between Activism and Cinephilia*, in "Cinergie. Il cinema e le altre arti", n. 6, 2014. <https://cinergie.unibo.it/issue/view/624> (ultima consultazione 2 novembre 2025).

<sup>9</sup> K. Stevens, *Capturing Moments: Writing about Film Festivals as Events*, in L. Patti (a cura di), *Writing About Screen Media*, Routledge, London 2019, pp. 45-50.

dalla selezione all'*expertise* curatoriale<sup>10</sup>. Per decenni, l'universo della critica è stato il bacino principale per la costruzione di professionalità impiegabili ai festival e per alcuni ruoli riconoscibili. Basta leggere la biografia dei principali direttori di festival europei e internazionali, del presente e del passato, per rendersi conto di quanti di loro provengano dal vasto ambito della critica. E al tempo stesso, la massiccia presenza di critica come *audience* privilegiata, costituisce spesso – con la figura dell'accreditato – l'ossatura di molte delle proiezioni in cartellone. Anche in questo caso, cerchiamo di identificare le principali funzioni del critico e della sua professione al festival.

*L'inviato*. La recensione dell'inviato vive in uno spazio ibrido, a volte innaturale. A differenza della recensione di un film in sala o su piattaforma, di cui il lettore può fare esperienza diretta decidendo di pagare un biglietto o premere play, la critica dal festival presuppone (salvo rari casi) che il film non sia ancora disponibile, e in alcuni casi che non lo sarà mai perché rimarrà inedito. L'inviato si trasforma in osservatore privilegiato (sempre meno, a dire la verità, man mano che la circolazione dei film attraverso piattaforme digitali si è semplificata)<sup>11</sup>, chiamato a giudizi dal sapore talvolta profetico e a redigere articoli che tengano conto dell'assenza di informazione contestuali per il lettore. Nel campo della didattica della critica, non a caso si separa solitamente la lezione sulla recensione di film in distribuzione per tutti dalla recensione di un film da festival. Caso eguale e contrario, il critico presente a un *archival film festival*<sup>12</sup>, si trova alle prese con problemi simili ma intensificati: il capolavoro restaurato (su cui c'è ampia letteratura e dunque si tratta di ripensare il testo "visto con gli occhi di oggi" e/o di valutarne tecnicamente la

<sup>10</sup> L.R. Tanner, *Creating Film Festivals: Everything You Wanted to Know but Didn't Know Who to Ask*, Big Horse, San Francisco 2005.

<sup>11</sup> D. Iordanova, S. Cunningham (a cura di), *Digital Disruption: Cinema Moves Online*, St Andrews Film Studies, St Andrews 2012.

<sup>12</sup> A. Marlow-Mann, *Film Festival Yearbook 5: Archival Film Festivals*, St Andrews Film Studies, St Andrews 2013.

nuova edizione) oppure il “film ritrovato” di cui nessuno sa nulla – o quasi – e che, parimenti a un inedito proveniente da un Paese lontano in un festival del contemporaneo, necessita di ampie contestualizzazioni e rafforza il privilegio del critico come “primo narratore” dell’oggetto misterioso.

Ancora: la *critica dell’esperienza*. Su questo ci permettiamo un esempio più utile di molte teorizzazioni. Come noto, nel 2024 si è potuta vedere una nuova, forse ultimativa, versione del celeberrimo *Napoleone* (*Napoléon vu par Abel Gance*, Abel Gance, 1927). Si tratta della molto attesa “Grande Version” presentata in prima mondiale all’Opera di Parigi il 7 aprile 1927. Il lavoro di ricostruzione e restauro, da parte della Cinémathèque française, è cominciato nel 2008 ed è durato 16 anni. La prima parte, della durata di 3 ore e 40 minuti, del restauro di *Napoléon* è stata presentata al Festival di Cannes 2024 per l’apertura della sezione Cannes Classics e in prima italiana al festival Il Cinema Ritrovato dello stesso anno. In mezzo, un’importante proiezione a Parigi. In effetti, ogni proiezione è stata diversa. Il 4 e 5 luglio, sulla Senna, è stata offerta l’inedita versione integrale di 7 ore, divisa in due parti, accompagnata dal vivo dagli ensemble di Radio France, che hanno eseguito una partitura appositamente creata per l’occasione, arricchita da brani classici emblematici con oltre 250 musicisti diretti da Frank Strobel, secondo un’idea di *grandeur* patriottica. A Bologna, la partitura (per ovvi motivi di spazio) era normalmente registrata sulla copia del film, presentato nella rinnovata sala del Modernissimo. Il critico in questo caso non può non tenere conto delle condizioni contestuali e necessariamente la recensione è anche quella di un *live*, dove la restituzione dell’esperienza audiovisiva con la sua *aura* prevale sulla ripetibilità della visione di *Napoléon* una volta disponibile in Blu-ray o in altre versioni e proiezioni.

*Il selezionatore*. A seconda dell’importanza del festival, il numero di film da selezionare può essere ridotto, medio, alto, o altissimo. E di conseguenza può diminuire o aumentare

il numero dei selezionatori. Sono maggioritari i casi in cui il team dei selezionatori è composto da critici (o prevalentemente da critici). Si immagina, infatti, che la competenza costruita dalla consuetudine professionale, la capacità di giudicare un film, la conoscenza del cinema (sia la sua storia sia la distribuzione contemporanea) e degli autori, e non ultima la resistenza quando si tratta di vedere parecchi titoli ogni giorno per un certo periodo di tempo, rappresentino tutte ragioni per le quali si pensa che nessuno meglio del critico meriti di sedere in questo contesto. Le certezze, tuttavia, finiscono qui. Essendo la critica un campo sempre meno istituzionale, il curriculum del singolo potrebbe non essere un elemento oggettivo, così come se un critico gira per festival nazionali e internazionali può vantare conoscenza dell'immaginario globale; mentre, se è abituato a recensire solamente la distribuzione italiana, vede le sue competenze scendere vertiginosamente. Nel corso degli anni, grazie alla (o a causa della) "festivalizzazione"<sup>13</sup> cui assistiamo e all'internazionalizzazione degli eventi, si fa sempre più strada la professione specifica del selezionatore, magari ex critico che nel tempo si è specializzato in quel preciso settore.

*Il conduttore/presentatore.* Il mestiere del critico da sempre contempla un aspetto *live* della sua attività. Complice il fatto che – a differenza di una vulgata spesso rozza – il critico anche in anni meno recenti (dal dopoguerra alla fine degli anni Settanta) ha spesso funto anche da operatore culturale<sup>14</sup>, in contesti come cineclub, eventi culturali urbani e metropolitani, ruoli in istituzioni pubbliche e private e altro, è abbastanza ovvio che nei festival si ricorra a questa figura per un'ampia serie di interventi a microfono, che possono contemplare: l'intervista per il *daily* del festival, la conversazione/master-class, il Q&A con l'ospite a fine film, il dibattito con il pub-

<sup>13</sup> A. Vogel, *Cinema and the Festivalization of Capitalism: The Experience-Makers*, Brill, Leiden 2023.

<sup>14</sup> M. Guerra, S. Martin (a cura di), *Culture del film. La critica cinematografica e la società italiana*, il Mulino, Bologna 2020.

blico, la presentazione prima della proiezione, la conduzione dell'incontro con la stampa, l'accompagnamento dell'ospite in trasmissioni terze (radiofoniche o televisive) e altro ancora. A volte il professionista viene compensato per questo specifico compito, a volte il lavoro viene eseguito come parte del contratto di collaborazione con il festival – ovviamente, più la manifestazione è indipendente e locale, più accade che anche questi ruoli vengano svolti gratuitamente, nel contesto sempre più ampio del “cognitariato intellettuale”<sup>15</sup>.

*Il curatore/programmatore* (e il critico “da catalogo”). Più di tutte le altre mansioni festivaliere, quelle del *curator* (all'inglese assume un'aria di legittimazione più cosmopolita) e/o del programmatore<sup>16</sup> – i due ruoli possiedono molte zone di sovrapposizione – sono quella a più rapida professionalizzazione fuori dalla critica. Ciò non significa che molti professionisti non giungano da quell'attività, ma che – nel circuito degli eventi – si capisce che vi è necessità di qualcuno che sappia perfettamente muoversi in un territorio molto lontano dallo scrivere recensioni. Ci riferiamo, per esempio nel caso di una retrospettiva storica dentro un festival conosciuto, alla competenza nel trattare le questioni inerenti i diritti di riproduzione del film, nel rispettare i margini del budget stabilito, nel ragionare sulle copie e sul loro stato (misurandole con la dotazione tecnologica dei committenti), nel conoscere gli ospiti da invitare, nel saper costruire un “palinsesto” intelligente e capace di valorizzare al meglio i singoli titoli (e qui emergono le competenze più dirette di programmazione), insomma nel muoversi con una certa disinvoltura in un mondo molto complicato. Certo, il lato critico (del gusto e della storiografia insieme) è importantissimo, anche perché nel migliore dei casi la retrospettiva ha l'ambizione di generare ripensamenti, riscoperte, cele-

<sup>15</sup> F. Berardi, *Il sapiente, il mercante, il guerriero. Dal rifiuto del lavoro all'emergere del cognitariato*, DeriveApprodi, Roma 2004.

<sup>16</sup> J. Ruoff, *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*, St Andrews Film Studies, St Andrews 2012.

brazioni non fini a sé stesse, ovvero costruire un “discorso”. Tuttavia, la sola competenza critica non basta.

Al proposito, bisogna ricordare che esiste anche la produzione pubblicistica del festival, il catalogo maggiore più eventuali volumi di corredo, spesso dedicati proprio alla retrospettiva. In entrambi i casi c'è spazio per schede catalografiche – ma anche per saggi o introduzioni – che possono essere realizzate dallo stesso *curator* non di rado coadiuvato proprio da critici cinematografici.

*Il direttore artistico.* In cima alle professioni da festival che sono state per anni appannaggio dei critici c'è la direzione artistica, la più alta in gerarchia. Pensiamo ad alcuni dei festival maggiori del momento. Alberto Barbera dirige la Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia dal 2011, dopo un primo mandato tra 1998 e 2001: proviene dalla critica e dalla pubblicistica, dopo la quale ha inaugurato una lunga carriera nelle istituzioni. Giona A. Nazzaro, direttore artistico del Festival di Locarno dal 2020, proviene dalla critica militante e dalle riviste di settore; l'attuale direttore del Museo del Cinema di Torino, Carlo Chatrian, ha diretto anch'egli Locarno (2012-2017), più il Festival di Berlino (2020-2023), e proviene dalla critica specializzata. Una parziale eccezione giunge da Thierry Frémaux, Delegato Generale del Festival di Cannes dal 2001: le sue attività critiche sono state molto ridotte, si dichiara “cinefilo più che critico” e lavora nelle istituzioni da sempre, utilizzando anche la saggistica per raccontare in maniera ironica il mestiere di direttore<sup>17</sup>. Potremmo affermare che, a fronte di un ampio numero di direttori artistici provenienti dalla (o tuttora impegnati nella) critica, nella storia dei festival ci sono stati anche vari responsabili più legati alla politica culturale del territorio, con responsabilità pluriennali per manifestazioni fondate da loro stessi. Anche la direzione artistica si

<sup>17</sup> T. Frémaux, *Sélection officielle. Journal, notes et voyages*, Bernard Grasset, Paris 2017 (tr. it. *Cannes Confidential*, Donzelli, Roma 2018).

sta però via via settorializzando, anche perché – come per il *curator* – questa pratica sembra ormai fondere aspetti molto diversi (coordinamento, organizzazione, *policy*, selezione, comunicazione pubblica, promozione, diplomazia, *project managing* e altro)<sup>18</sup> che di fatto finiscono tutti con il ricadere su questa figura, un po' come il regista sul set.

*Questioni aperte a partire dalla critica per i film festival studies*

Nelle righe precedenti abbiamo separato i ruoli della “funzione critica” e della “professione del critico” nei festival, cercando di offrire un quadro il più esaustivo possibile e commentarlo con riflessioni culturali. Rimane, ora, da chiedersi quali prospettive si possano sviluppare per lo studio della critica in un campo come i *film festival studies*. Anche in questo caso conviene suddividere gli ambiti.

*Ricerca storiografica.* La critica al festival può fungere da fonte storica<sup>19</sup>. La ricerca sulla ricezione critica dei film selezionati, sulle recensioni degli inviati, sulla pubblicistica del momento, sulla copertura giornalistica della manifestazione, arricchisce la ricostruzione *a posteriori*. Con duplice finalità: da una parte consente allo storico di tracciare un orizzonte di gusto e di recuperare discorsi critici in grado di definire meglio la fisionomia di quell'edizione; dall'altra fa sì che queste fonti (unite a tante altre) vengano utilizzate per la ricostruzione documentale del festival, attraverso una raccolta, digitalizzazione, classificazione ed eventuale archiviazione dei testi critici, nella direzione dell'auspicata “storiografia dei festival cinematografici” su cui ci si è concentrati nella ricerca PRIN 2022 “Reframing Film Festivals: storie, politiche, culture”.

<sup>18</sup> A. Fischer, *Sustainable Projections: Concepts in Film Festival Management*, St Andrews Film Studies, St Andrews 2012.

<sup>19</sup> G.P. Brunetta, *La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. 1932-2022*, Marsilio, Venezia 2022.

*Storia del film.* Come sappiamo da tempo, la storia del cinema è anche una storia dei singoli film. La storia del film, un tempo orientata alla ricostruzione esclusiva della sua genesi, ha negli anni sviluppato altre aree, tra cui lo studio della circolazione dell'opera. Inevitabile introdurre (in quanto storia della ricezione del film) anche il ruolo della stampa al festival. Non di rado, poi, le reazioni critiche al momento dell'anteprima festivaliera e quelle – più meditate e meno frettolose – al momento dell'uscita in sala divergono, permettendo di distinguere in più fasi il contesto ricettivo. Più in generale, è necessario comprendere il rapporto tra critica e festival quando parliamo di *film value chain*<sup>20</sup>. Inutile poi ricordare che la fonte critica talvolta rappresenta l'unica possibilità di conoscenza dell'opera, quando questa si sia perduta (perché molto antica e mai ritrovata, o perché censurata e distrutta, o perché semplicemente sparita dalla circolazione dopo la prima proiezione a un festival). E l'utilità di questa fonte si allarga anche all'universo del restauro, laddove recensioni e interviste durante un festival fanno chiarezza su lacune del testo audiovisivo da ristrutturare.

*Storia del gusto.* La critica ai festival non può essere ignorata quando parliamo di negoziazioni di gusto. Se la critica è di per sé “punta dell'iceberg” di un più vasto atteggiamento culturale di fronte alle opere audiovisive – sottendendo gerarchie di gusto, campi di forza estetici, trend di valutazione artistica<sup>21</sup> – la critica ai festival ne rappresenta probabilmente un'intensificazione. Questo perché ai festival la critica tende da una parte a produrre polarizzazioni forti, a causa della compressione spazio-temporale in cui gli inviati lavorano, chiamati fatalmente a radicalizzare i giudizi e le argomentazioni, per esigenze di rapidità. Dall'altra, si affac-

<sup>20</sup> A. Vogel, A. Shipman, *Film Festivals and the Enrichment Economy: Cultural Value Chains in a Digital Media Age*, Springer, Berlin 2023.

<sup>21</sup> D. Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard University Press, Harvard 1989; C. Bioni, *Il linguaggio della critica cinematografica*, Revolver Libri, Bologna 2003.

cia il tema del “film da festival”, ovvero della consuetudine culturale che impone alla stragrande maggioranza delle manifestazioni cinematografiche di ieri e di oggi di privilegiare l’idea di “film come arte”, e di scegliere una selezione principalmente legata al cinema d’autore. La ricezione critica diventa dunque un prezioso osservatorio per comprendere limiti, perimetri, contraddizioni di questa limitata porzione della produzione che viene privilegiata per ragioni di prestigio. La critica è dunque “collaborazionista” rispetto alla costruzione di questi capitali culturali? O va considerata un contrappeso in un sistema di *checks and balances* tra forme della cultura cinematografica<sup>22</sup>?

*Ephemera*. La ricerca accademica sta lavorando con ottimi risultati agli “ephemera” o “cinephemera”, ovvero lo studio dei materiali effimeri, delle carte dimenticate, di ciò che normalmente finirebbe nel cestino<sup>23</sup>, ovvero documenti transitori spesso considerati immeritevoli anche di catalogazione. Per lo studio dei festival, potremmo indicare i flani, le schede di sala per gli spettatori, i programmi cartacei, il merchandising, i materiali promozionali delle case di produzione e distribuzione, e tutto ciò che ricade ai limiti estremi del cosiddetto paratesto o persino al di fuori. Anche la critica ne fa parte, insinuandosi – magari non sempre nella forma più tradizionale della recensione – in tutti questi spazi e lacerti di storia sociale e culturale. Tra questi, non vanno dimenticati per esempio i “diari critici” dei festival o forme caduche come le cartoline recanti i giudizi critici degli spettatori o altre occasionali manifestazioni critiche eterogenee: un esempio semiserio si può rinvenire nell’iniziativa goliardica “Ridateci i soldi”, organizzata dal Codacons al Lido fin dal 1997. Si tratta di una parete allestita dal provocatore tele-

<sup>22</sup> J.-M. Frodon, *Festival de Cannes, au milieu du cinéma*, AOC, Paris 2022.

<sup>23</sup> M. Comand, S. Martin, F. Vitella, *Cinephemera. Materiali effimeri per lo studio del cinema italiano tra gli anni Trenta e Sessanta*, in “Cinergie. Il cinema e le altre arti”, n. 26, 2024. <https://cinergie.unibo.it/issue/view/1339> (ultima consultazione 2 novembre 2025).

visivo Gianni Ippoliti, dove gli spettatori possono lasciare su foglietti i propri commenti sui film in concorso, oltre che sull'evento in generale, esprimendo principalmente dissenso.

### *Conclusioni*

Per tutti i punti sopra descritti vale ovviamente un'avvertenza importante. L'irruzione dei media digitali ha modificato tutto<sup>24</sup>, allargato a dismisura la platea di critici che si esprimono da un festival, permesso di moltiplicare le tante fonti che abbiamo citato, rilocato alcuni processi del consumo festivaliero (si pensi alle singole sezioni di alcuni festival distribuite *online* o ai festival interamente trasmessi su piattaforma in epoca di Covid), sfidato gli storici a uno sforzo non indifferente per individuare nuove dinamiche e nuovi contesti di riferimento. E si staglia già urgente un problema essenziale: la produzione critica sul web è tuttora priva di vere e proprie classificazioni strutturali, viene considerata un *mare magnum* i cui connotati di rilevanza oscillano pericolosamente in epoca di disintermediazione, e la sua storia (che ormai va considerata tale, essendo un fenomeno presente da almeno un quarto di secolo) in buona parte ignorata. Già ora alcuni siti tematici e specializzati che hanno realizzato in passato importanti coperture critiche dai festival sono scomparsi dalla Rete e, nel migliore dei casi, devono essere recuperati attraverso ricerche su archivi di Internet 1.0. In altri sono semplicemente dissolti. Oggi è più facile ricostruire la ricezione critica su carta di un festival del 1975 – tra biblioteche, emeroteche, archivi, collezioni private, ecc. – che trovare le recensioni sul web di un festival del 2005. E su questo è necessario riflettere con urgenza.

<sup>24</sup> D. Iordanova, S. Cunningham (a cura di), *op. cit.*

Il testo espanso.  
Il festival come macchina critica  
*Daniele Dottorini*

La storia del cinema è costituita da tutti i film realizzati più uno, quello che deve ancora uscire e che cambierà la visione del cinema.

*Serge Daney*

Come impostare un discorso sul rapporto tra festival cinematografico e discorso critico? La risposta sembrerebbe essere semplice: la pratica critica si applica ai film presentati ai festival attraverso i testi scritti (o anche attraverso interventi radiofonici o video) che i critici producono durante e dopo l'evento. In questa dinamica si produrrebbero dunque due movimenti: il primo è quello del festival come insieme di film presentati in un *happening* condiviso, che dunque consiste nella visione dei film durante l'evento; il secondo movimento riguarda la produzione di discorsi critici, come detto, sia scritti che attraverso immagini e suoni; discorsi che si producono dopo la visione.

Due movimenti che costituiscono due poli del rapporto tra cinema e spettatore (critico). I due poli, è evidente, non sono co-originari, ma uno nasce e si sviluppa a partire dall'esistenza dell'altro: la visione del film da una parte (polo originario) e il discorso critico dall'altra (polo derivato). In questa immagine della critica cinematografica, essa si configura come secondo discorso, che nasce solo dopo il film. È

un'immagine errata? Da un certo punto di vista, assolutamente no, perché la prassi critica dei media si sviluppa da sempre anche secondo questa dinamica. Anche, non solamente, perché in questo doppio movimento ci sono alcuni aspetti che vanno considerati. Anzitutto andrebbe messo in evidenza l'effetto che la scrittura critica ha sulla vita di un film durante e dopo un festival. Il discorso critico è, ormai da diverso tempo, attraversato da una profonda trasformazione e da un altrettanto profondo ridimensionamento, con l'esaurimento del modello della critica militante o specializzata novecentesca e con la disseminazione di una nuova multiforme attività critica diffusa sulla rete e attraverso i social network. Questo però non ha di fatto diminuito la sua visibilità, ne ha semmai trasformato o rimodulato alcuni ruoli e funzioni<sup>1</sup>.

Parlare oggi di pratica critica significa non tanto abbandonare, ma ampliare il significato del termine, e quindi ritrovare pratiche critiche anche all'interno di spazi diversi da quelli tradizionali. Ecco perché il rapporto così come lo si è articolato sinora (quello tra festival e attività critica) può essere rovesciato, o meglio trasformato. Ma come? Jean-Luc Godard faceva dire ai suoi personaggi (e lo ripeteva lui stesso), che per capire la critica cinematografica occorre leggere gli annunci delle proiezioni in sala nei quotidiani: quegli annunci *sono* la critica, diceva<sup>2</sup>. Siamo di fronte a una delle tante *boutade* (serie) che Godard ha sempre creato nel corso

<sup>1</sup> Il discorso è ovviamente ampio e non è possibile qui esaurirlo. Si rimanda ad alcuni testi che hanno in questi anni affrontato la questione della trasformazione delle modalità e delle funzioni della critica cinematografica nel nuovo millennio: A. Pezzotta, *La critica cinematografica*, Carocci, Roma 2018; C. Bisoni, *La critica cinematografica*, Archetipolibri, Bologna 2013; R. Menarini (a cura di), *Le nuove forme della cultura cinematografica. Critica e cinefilia nell'epoca del web*, Mimesis, Milano 2012; infine, da una prospettiva più storica, M. Guerra, S. Martin, *Culture del film. La critica cinematografica e la società italiana*, il Mulino, Bologna 2020.

<sup>2</sup> Le affermazioni critiche sulla critica cinematografica da parte di Godard si moltiplicano sempre più nel passaggio dal Godard critico al Godard regista. Basta vedere la differenza in questo senso tra gli scritti dell'epoca "Cahiers du cinéma" e le interviste successive. Cfr. J.-L. Godard, *Il cinema è il cinema*, Garzanti, Milano 1981.

della sua vita? Sì e no. Come sempre, il motto di spirito in Godard non è un modo per diminuire la complessità di un concetto, al contrario. Le frasi e le parole del regista francese sono chiamate a svolgere un ruolo complesso, a mostrare la loro complessità. Si può provare allora a interpretare questa frase, anche correndo il rischio di attivare torsioni del discorso apparentemente non legittime.

La critica cinematografica si realizza anzitutto nel fatto che vengono comunicate e offerte al pubblico delle visioni: ecco un primo possibile significato della frase godardiana. Si potrebbe dire: il gesto critico corrisponde anzitutto all'offerta stessa di film da vedere. Gesto ostensivo: "ecco, qui è il cinema". Ma il gesto ostensivo è pur sempre un atto comunicativo, un atto del discorso. Si tratta allora del primo rovesciamento della dinamica con cui si è iniziato questo percorso: non si tratta più di opporre un gesto critico all'evento festival, ma di pensare che il festival stesso sia, a suo modo un gesto critico. Occorre però sviluppare meglio il concetto.

### *Il festival come discorso?*

Negli ultimi anni, i *film festival studies* hanno sviluppato una serie di ricerche e analisi sul ruolo e la funzione dei festival cinematografici, nel loro sviluppo storico e nell'analisi delle loro differenze. Questo filone di studi parte da un riconoscimento, quello secondo cui:

Nel corso della loro storia globale e individuale, i festival hanno fatto molto di più che celebrare i film, avendo avuto un impatto significativo sulla cultura cinematografica e non solo, attingendo ai settori della diplomazia internazionale [...], degli scambi culturali [...] e delle politiche di sviluppo locale [...], ad esempio.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> M. Dalla Gassa, A. Gelardi, F. Zecca, *Reframing Film Festivals: Politics, Histories and Agencies*, in "Cinergie. Il cinema e le altre arti", n. 22, 2022, p. 1. <https://cinergie.unibo.it/article/view/16043> (ultima consultazione 2 novembre 2025) (tutte le traduzioni sono dell'autore).

Quello che emerge con chiarezza dagli studi sui festival cinematografici è l'impossibilità di considerare il festival come mera vetrina della produzione attuale, o come celebrazione/festa del cinema: un evento/*happening* a cui confluiscano appassionati e professionisti della settima arte. Come scrivono i tre autori del saggio citato, il *film festival* ha un impatto notevole nella cultura del cinema, e lo ha sempre avuto, fin dalla nascita del festival di Venezia negli anni Trenta del Novecento. Quello che va analizzato è se e in che senso l'impatto del festival è paragonabile a quello di un gesto critico.

In un saggio inserito all'interno del volume *La cultura cinematografica del nuovo millennio*, Andrea Bellavita riflette proprio sul festival cinematografico come "discorso". Bellavita mette in evidenza il fatto che un festival, proprio perché presenta dei film nell'ambito dell'evento che rappresenta, di fatto ne legittima la validità e la legittimità come oggetto di critica. La lettura è di stampo esplicitamente lacaniano. Quello del festival

è il discorso dell'istituzione, che regola e stabilisce l'appartenenza del testo al dispositivo. [...]. È quello che, in un'ottica lacaniana, verrebbe definito discorso del padrone, in cui il soggetto entra nel simbolico, nella Legge: è il discorso del divieto e dell'interdizione, come regola universale.<sup>4</sup>

In poche parole, il festival, con il proprio programma ha il potere di decidere quali film devono essere visti e criticati. Il discorso così inteso del festival prevede (e produce) un contro-discorso, quello critico, che, pur nascendo da una posizione di subalternità, di fatto produce a sua volta un gesto che non replica pedissequamente quello del festival (i film presentati a un festival possono essere criticati negativamente, come anche tutto il programma di questa o quella edizione). Per utilizzare sempre la terminologia lacaniana, al discorso del padrone (il festival), si accompagna il discorso dell'analista (la critica) che è legato ma separato dal primo.

<sup>4</sup> A. Bellavita, *Il discorso del festival*, in R. Menarini (a cura di), *op. cit.*, p. 71.

Il festival, continua Bellavita, di fatto può mettere in atto una serie di operazioni di marketing culturale, creando o costruendo programmi che lanciano determinate tendenze, cinematografie nazionali, ecc.: “In questo modo il discorso del padrone si mescola con quello dell’analista: il festival offre la parola al critico, o allo studioso, che la fa sua, e la amplifica”<sup>5</sup>.

Quello che emerge dall’analisi serrata e argomentata di Bellavita è che il discorso del festival è sì fondamentale nella produzione di gesti critici, ma non può essere considerato a sua volta un gesto critico, pur creando i presupposti per la sua genesi. In modo ancora più radicale, Rachel Johnson, in uno studio dedicato ai rapporti tra festival internazionali e cinema italiano contemporaneo, parla esplicitamente di “ideologia” del festival, intendendo con questo termine la capacità della macchina-festival di costruire rilanciare o addirittura inventare una determinata forma o un concetto cinematografici (come il concetto di autore o quello di “art cinema”):

Al livello più elementare, i festival cinematografici dovrebbero essere intesi come unificatori e stabilizzatori della produzione eterogenea del cinema d’autore: la loro costruzione dei film comporta la lettura di “marche di enunciazione” – in questo caso, gli aspetti di un testo cinematografico – in “modo omogeneo” e, soprattutto, la mobilitazione del loro significato “in conformità con le pratiche di produzione, distribuzione ed esposizione basate sulle merci”.<sup>6</sup>

In questa prospettiva, la funzione principale (non l’unica ovviamente), del festival è quella di costruire il modello di mondo cinematografico che verrà poi amplificato, accettato o negato dalla critica che partecipa ai festival. Fin dal famoso testo di Bill Nichols, *Global Image Consumption in the Age of Late Capitalism*, che diede il via in un certo senso agli studi contemporanei sui festival, il festival cinematografico è visto

<sup>5</sup> A. Bellavita, *op. cit.*, p. 79.

<sup>6</sup> R. Johnson, *Film Festival, Ideology and Italian Art Cinema: Politics, Histories, and Cultural Values*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2023, p. 18.

soprattutto come evento, capace di creare reti complesse di relazioni simboliche e culturali<sup>7</sup>. Il dibattito interno ai *film festival studies* è naturalmente ampio e diversificato; così come anche i giudizi e le valutazioni su quello che è, è stato e sarà il ruolo del festival cinematografico nel sistema culturale ed economico locale o mondiale. Si mantiene però costante quella separazione di cui si parlava all'inizio, tra un polo originario (il festival che organizza anche concettualmente ciò che potrà essere visto e analizzato) e un polo derivato (la critica che, pur nella sua autonomia, ha bisogno del festival per poter sviluppare nuove letture e analisi). Si apre però a questo punto lo spazio per una domanda che potrebbe rendere più complessa la lettura del rapporto tra festival e critica: si può pensare il festival cinematografico come pratica critica? Come forma diversa ma parallela di critica cinematografica oltre che come spazio per la genesi del discorso critico?

Per rispondere positivamente a questa domanda occorre cambiare prospettiva e pensare ai punti di contatto tra struttura del festival e struttura della pratica critica. Occorre, cioè, pensare al festival non solo e non tanto come evento, happening, celebrazione o persino macchina ideologica, ma come forma di "scrittura".

### *Il festival come scrittura*

Nell'autunno del 1978, Jean-Luc Godard viene invitato dal Conservatoire d'Art Cinématographique de Montréal a tenere degli incontri sul cinema, come aveva fatto in precedenza Henri Langlois. Godard accetta, ma fa una controproposta:

Piuttosto che tenere lezioni come quelle che si tengono oggi in tutte le università del mondo, avevo proposto [...] una sorta di coproduzione che sarebbe stata una specie di sceneggiatura di una possibile serie di film intitolata: Introduzione a una vera sto-

<sup>7</sup> B. Nichols, *Global Image Consumption in the Age of Late Capitalism*, in "East-West Journal", vol. VIII, n. 1, 1994, pp. 68-85.

ria del cinema e della televisione, vera nel senso che sarebbe stata composta da immagini e suoni e non da testi, anche se illustrati.<sup>8</sup>

*Véritable* (vera, o anche verosimile) è una storia del cinema fatta con le immagini del cinema. Gli incontri sarebbero stati dei viaggi fatti accostando tra loro film diversi (un film di un regista e un film dello stesso Godard): *Fallen Angel* (Otto Preminger, 1945) e *Fino all'ultimo respiro* (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960), *M – Il mostro di Düsseldorf* (*M – Eine Stadt sucht einen Mörder*, Fritz Lang, 1931) e *Il bandito delle 11* (*Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard, 1965), fino ad arrivare a incontri/viaggi in cui tre o quattro film di autori diversi vengono mostrati insieme a un film del regista francese<sup>9</sup>. La parola (di Godard) interviene, dopo i tre/quattro film, parlando di un metodo che è quello di una storia critica del cinema fatta attraverso l'accostamento dei film, il loro rapporto, la possibilità di creare/svelare connessioni segrete o poco visibili. Magari, dice Godard in uno degli incontri, mostrando una bobina di un film e alternativamente una bobina di un altro o anche, di sovrapporre due momenti, come due campi lunghi<sup>10</sup>. Il cinema, inteso materialmente come visione integrale o parziale del film, può essere considerato una forma di scrittura critica, una scrittura che utilizza le immagini stesse. Difficile non riconoscere in queste affermazioni il germe iniziale di quell'opera unica della storia del cinema che è *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1988-1998).

Torna allora in mente la battuta (seria) del regista: la critica cinematografica è quella che si trova nella programmazione cinematografica sui giornali. Tralasciando l'intento provocatorio godardiano, c'è qualcosa in quella battuta che continua ad agire sullo sfondo. Sempre nel testo dedicato

<sup>8</sup> J.-L. Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinema*, vol. I, Albatros, Paris 1980, p. 15.

<sup>9</sup> È interessante notare che man mano che gli incontri si susseguono, il numero di film di altri autori visti a ogni sessione aumenta, quasi auspicando un programma sempre più ampio di connessioni e di visioni.

<sup>10</sup> J.-L. Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinema*, cit., p. 23.

al progetto embrionale delle *Histoire(s)*, appunto il ciclo di visioni organizzato a Montreal, Godard ricorda quella che a suo avviso è l'origine del metodo o che sta sperimentando: la Cinémathèque di Henry Langlois. Vale a dire la visione di più film a partire da connessioni e collegamenti, da percorsi più o meno segreti che si aprono tra film diversi<sup>11</sup>.

Si tratta, letteralmente, di creare una struttura discorsiva, o per meglio dire, una scrittura che assume una valenza critica. Un metodo che torna più volte, nelle programmazioni di alcune sale, in programmi televisivi dedicati al cinema, come il pluridecennale *Fuori orario*, il programma di Rai Tre ideato da Enrico Ghezzi e, naturalmente, emerge nella costruzione di un festival cinematografico. Ma, approfondendo ancora di più il discorso, l'idea di fare critica attraverso l'immagine stessa è il fondamento su cui si è sviluppato sia il "critofilm" che il *video-essay*, entrambi forme (spesso coincidenti) che partono dal presupposto di fare critica cinematografica attraverso l'immagine stessa<sup>12</sup>.

C'è in questa prospettiva un sottile ma significativo spostamento dello sguardo, che è proprio di chi il festival lo costruisce, lo struttura nei suoi elementi. Il programma di un festival è infatti un'operazione di scrittura, molto particolare: la scelta, il posizionamento, l'accostamento e finanche il montaggio dei suoi elementi rispondono a esigenze contingenti, come la disponibilità degli autori a essere presenti come ospiti in quei giorni, i desiderata di produttori e distributori che preferiscono avere un film fuori concorso o in concorso, all'inizio o alla fine del festival, ecc., nonché, ovviamente, alle scelte di chi dirige il festival, in relazione alla valorizzazione di questo o quel titolo o autore.

Tutti elementi reali, concreti, che di fatto determinano significativamente la scelta di ciò che è presente nel festi-

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Sulla specificità del critofilm e del video saggio si rimanda a: A. Aprà (a cura di), *Critofilm. Il cinema che pensa il cinema*, Fondazione Pesaro Nuovo Cinema, Pesaro 2017; C. Grizzaffi, *I film attraverso i film. Dal "testo introvabile" al video essay*, Mimesis, Milano 2017.

val e ciò che non lo è. Eppure, la composizione degli slot, l'accostamento di un titolo a un altro, la successione temporale delle immagini implicano sempre un gesto critico che necessita poi di un suo raddoppiamento, che è quello rappresentato da chi, attraverso la sua esperienza di visione, reagisce alle immagini. Ecco allora la questione in gioco: il festival inteso come forma di scrittura può essere visto come una forma "ulteriore" della critica cinematografica? Certamente sì, e non si tratta d'altronde di una visione nuova. Ciò che però va analizzato più in profondità è come questo possa avvenire. Si possono, in questo senso, identificare due movimenti specifici. In primo luogo il festival (o una sua parte) come proposta critica; in secondo luogo, il festival come spazio di creazione di un discorso critico.

### *Retrospective, percorsi, montaggi*

Nel settembre del 1984 esce un numero storico dei "Cahiers du cinéma", il numero doppio 362-363 "Made in Hong Kong". Il numero è in gran parte il risultato di un viaggio compiuto da Olivier Assayas nella città-penisola (all'epoca protettorato britannico) alla scoperta della cinematografia di quel paese. Il numero è straordinario: insieme a una serie di preziose interviste a registi storici (King Hu), o a registi della nuova generazione (Tsui Hark, Ann Hui), le pagine sono create a partire da immagini, fotogrammi dei film o fotografie della città, mappe, cartine che alterano o circondano parti di testo, frammenti di articoli o approfondimenti storico-politici su Hong Kong.

Se letto dal punto di vista di un festival, quel numero è di fatto una retrospettiva su carta: un percorso di scoperta di una cinematografia che in quel momento – siamo nel 1984, ben prima dell'esplosione del cinema di Hong Kong in Occidente – è sconosciuta. Come in una retrospettiva all'interno di un festival, dunque, il numero speciale dei "Cahiers" è anzitutto un gesto critico, soprattutto se intendiamo la critica

cinematografica come qualcosa di più articolato rispetto alla scrittura di recensioni di film. Assayas ricerca e si documenta, incontra registi importanti in patria e semi-sconosciuti in Europa che poi intervista; vede innumerevoli film, studia la storia e la cultura di un luogo. Tutto questo diventa una proposta, in cui le immagini di King Hu vengono in un certo senso montate con quelle di Tsui Hark; in cui i corpi di Michael Hui o Bruce Lee si incontrano lungo dinamiche inattese. In cui i fotogrammi dei loro film e le foto di Assayas convergono in un nuovo montaggio.

Si tratta di un gesto critico che pur svolgendosi tra le pagine di una rivista è di fatto analogo a quello di una retrospettiva cinematografica: si tratta di creare un discorso critico, individuando un oggetto molteplice che prima non esisteva come tale, cioè come oggetto critico (la cinematografia di Hong Kong intesa come spazio creativo di un cinema particolare e differente). La retrospettiva, quando non è un mero insieme di titoli che appartengono alla filmografia di un autore famoso, è un gesto che crea un discorso. Sono innumerevoli gli esempi che mostrano le modalità differenti con cui la retrospettiva “crea” un oggetto e di conseguenza un discorso: accostando tra loro film differenti per periodo storico e provenienza, ma accomunati da un elemento particolare; retrospettive che scoprono cinematografie o parti di cinematografie (nazionali o di singoli autori) sconosciute o dimenticate; cinematografie che individuano nuove tendenze o movimenti cinematografici, retrospettive che si concentrano su un tema, su una forma rappresentativa, su particolari analogie tra le immagini. Il gesto della retrospettiva è dunque un gesto critico, come si è detto, un gesto di “scrittura”; che, a sua volta, incontra un altro gesto/sguardo, quello della critica specializzata che assiste all’evento.

Gli incontri, i dibattiti, i Q&A, le masterclass, le tavole rotonde sono ulteriori declinazioni del festival come scrittura. Sono anzitutto spazi e momenti di incontro, scambio e discussione che si inseriscono e al tempo stesso interrompono il flusso quasi meccanico della visione di film durante

l'evento festivaliero. Come ogni forma di riflessione sul cinema, essi sono gesti critici e per di più entrano in rapporto con altri sguardi, quelli della critica che partecipa e interviene.

Le sezioni dei festival, le loro differenze e specificità si incrociano costantemente nel programma, così come gli slot che costituiscono i tasselli del programma stesso. Se uno slot dura generalmente due ore, al suo interno possono trovare posto più titoli, un lungometraggio e un cortometraggio, oppure due medi, o più corti. Ma cosa determina questa scelta? La semplice durata aritmetica dei film? Oppure, in molti casi, la possibilità di accostare, in una sorta di montaggio ideale, film diversi, sguardi segretamente comunicanti? In una delle direzioni di festival più innovative degli ultimi decenni del Novecento, la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia diretta da Carlo Lizzani tra il 1979 e il 1982, Enzo Ungari curava una sezione particolare, dal titolo Mezzogiorno/Mezzanotte. Si trattava di due slot, uno collocato appunto a metà giornata, uno a notte fonda. I due momenti alternavano sguardi sperimentali o fuori dai canoni, film che ibridavano fiction e documentario a proiezioni dedicate a grandi film spettacolari hollywoodiani, creando dunque un discorso che individuava idee di cinema in forme radicalmente diverse, per struttura formale, produzione e diffusione. Un discorso evidentemente critico, un montaggio concettuale disseminato nel tempo/evento del festival.

Si potrebbe allora pensare che il festival in questo modo orienti la percezione critica, determinando quali autori sono significativi, quali le nuove tendenze:

In questo modo il discorso del padrone si mescola con quello dell'analista: il festival offre la parola al critico, o allo studioso, che la fa sua, e la amplifica. Alla fine della catena, dopo l'ultima parola lo spettatore ha semplicemente la possibilità di certificare con la propria presenza in sala (o, più probabilmente, in *home viewing*) una scelta compiuta all'origine.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> A. Bellavita, *op. cit.*, p. 79.

Al tempo stesso, però, è proprio il suo essere scrittura a fare del festival qualcosa che lo identifica “anche” come forma critica, che da una parte permette di pensare le possibilità di espansione e trasformazione del discorso critico e, dall’altra, si mette in gioco attraverso un confronto diretto con altri sguardi. La critica è sempre di più un testo espanso, non riconducibile solo alle forme nate nella prima metà del Novecento, e ripensare il ruolo critico del festival va nella direzione di una analisi delle nuove forme di “scrittura” critica: una direzione che merita di essere ulteriormente affrontata<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> La trasformazione del discorso critico nel nuovo millennio ha dato vita a un dibattito intenso e ricco di contributi. Uno dei testi che più mette in evidenza le dinamiche di tale mutamento è senz’altro M. Guerra, S. Martin (a cura di), *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Diabasis, Parma 2019. Testo molto ricco, in cui però la questione dei festival come forma critica non viene affrontata.

Da costa a costa, tra realtà e poesia.  
I festival cinematografici francesi e il canone  
instabile del neorealismo

*Enrico Gheller*

Questo capitolo indaga la ricezione del neorealismo in area francese esaminando il ruolo giocato dai festival nella rapida evoluzione del discorso critico sul cinema italiano. L'analisi si basa sull'ipotesi che gli eventi festivalieri agiscano come snodi utili al consolidamento di taluni discorsi sul cinema italiano e, in senso più ampio, all'istituzionalizzazione della critica di cinema. Tali eventi sono volani critici propulsori del cinema italiano post-bellico, contribuiscono alla sua valorizzazione ma ne decretano anche lo stato di crisi. I quattro festival di cui ci si occuperà si collocano, come anticipato dal titolo, su sponde opposte del territorio francese e rappresentano altrettanti poli di intersezione, condensazione e negoziazione di discorsi e attitudini che spesso appaiono in reciproca contraddizione, oscillanti tra pratiche politico-istituzionali e riflessioni estetiche. La loro distanza geografica dalla capitale corrisponde alla loro estraneità ad alcune dinamiche consolidate della cinefilia, e offre a tali occasioni la possibilità di aprire strade nuove, di rimettere di volta in volta in discussione pratiche critiche e canoni estetici.

Il punto di partenza non può essere che il Festival international du film di Cannes, la cui nascita si inserisce nella ricca fioritura di analoghe manifestazioni ravvisabile a livello europeo (Locarno, Bruxelles, Karlovy Vary, Mariánské Lázně, ecc.). Gli organizzatori della rassegna francese, tut-

tavia, hanno la pretesa di inaugurare un evento dai tratti inediti: benché creato su iniziativa del Ministero degli Affari esteri, del Ministero dell'Informazione e di quello dell'Educazione, Cannes dichiara la propria estraneità alle logiche commerciali, politiche e propagandistiche di Venezia. I promotori rivendicano invece – a partire dalla denominazione del Festival – un carattere culturale ed ecumenico, ideando una vera e propria “mostra di film” concepita nel segno del dialogo tra le nazioni e di una pace da ricostruire tramite l'arte. In obbedienza a tale logica, a Cannes non è previsto un riconoscimento al miglior film, bensì diversi Grand Prix da destinarsi all'opera più rappresentativa di ciascuna nazione partecipante. Il timore, da parte governativa, è di cadere nel medesimo errore in cui è incorsa la Mostra veneziana, dove premiare un singolo film equivaleva a consacrare il suo paese d'origine. Gli organizzatori, al contrario, ritengono difficile, per i giurati, “raggiungere un distacco e una serenità tali da dimenticare, al momento del voto, qualsiasi considerazione non legata al cinema”<sup>1</sup>; appare così preferibile assumere un atteggiamento inclusivo, premiando “ogni forma di quest'arte poliedrica e ogni aspetto del talento di coloro che contribuiscono alla sua grandezza”<sup>2</sup>.

In tale quadro, sebbene alcuni critici siano coinvolti nel comitato organizzatore e nella giuria, le ragioni della critica occupano una posizione di secondo piano. In effetti, come si evince dalla corrispondenza conservata negli archivi del Festival, alcuni di loro rivendicano la necessità di istituire un riconoscimento al miglior film in assoluto, opponendosi alla volontà espressa negli ambienti ministeriali. Ad esempio, in una missiva di Georges Charensol al delegato generale Robert Favre le Bret si legge del desiderio di “appropiarsi della presenza a Cannes di un gran numero di critici francesi e stranieri per organizzare un ‘Grand Prix de la critique du

<sup>1</sup> P. Erlanger, *La Recherche de la qualité (Cannes 1946)*, in “La Revue du Cinéma”, nuova serie, n. 1, ottobre 1946, p. 76 (tutte le traduzioni sono dell'autore).

<sup>2</sup> *Ibidem*.

cinéma', destinato a ricompensare il miglior film presentato a Cannes, qualunque sia la sua nazionalità"<sup>3</sup>.

Nonostante tali divergenze, la stampa quotidiana e quella specializzata seguono da vicino i preparativi del Festival, fornendo anticipazioni e materiale fotografico e stabilendo da subito alcune linee interpretative che saldano le questioni di gusto all'istanza diplomatica. Infatti, come recentemente rilevato da Rachel Johnson, gli apparati paratestuali che si sviluppano attorno alle rassegne permettono ai festival di autorappresentarsi e di veicolare significati specifici per i film e per l'evento in generale, in aderenza a un preciso programma ideologico<sup>4</sup>. A Cannes nel 1946, le drammatiche esperienze belliche proiettano ancora la loro ombra sull'attualità, affermandosi come terreno di riflessione comune e ponendo interrogativi sulla moralità della rappresentazione del dolore. Alla vigilia dell'inaugurazione, Paul Gilson fornisce alcune valutazioni a partire da alcune foto di scena, individuando i due assi tematici principali su cui il festival si articolerà: la guerra e l'infanzia. Se da una parte, "la morte resta la vedette dei film di guerra e resistenza", dall'altra "i bambini sciolgono con il loro sorriso i sortilegi della notte"<sup>5</sup>: in tale comunità di temi e intenti si specchia con evidenza la situazione geopolitica mondiale, contrassegnata dalla contemporanea Conferenza di Pace di Parigi.

Malgrado le intenzioni degli organizzatori siano votate all'inclusività, nelle fasi di organizzazione dell'evento (durante tutto il 1945) la posizione dell'Italia appare problematica: lo spoglio della stampa e l'analisi dei materiali d'archivio ci restituiscono la complessità di un contesto

<sup>3</sup> G. Charenzol, Lettera a Robert Favre Le Bret, Parigi 3 agosto 1946, Archives du Festival de Cannes, FiF 37 B6, Bibliothèque du Film.

<sup>4</sup> R. Johnson, *Film Festivals and Ideology Critique: A Method*, in M. Dalla Gassa, A. Gelardi, F. Zecca (a cura di), *Reframing Film Festivals. Politics: Histories and Agencies*, "Cinergie. Il cinema e le altre arti", n. 22, 2022, pp. 7-24. <https://cinergie.unibo.it/article/view/15276> (ultima consultazione 2 novembre 2025).

<sup>5</sup> P. Gilson, *Au temps de la mort quotidienne, la vie recommence*, in "L'Écran français", a. IV, n. 64, 18 settembre 1946, pp. 6-7.

discorsivo ancora dominato dalla memoria della “coltellata alle spalle” del giugno 1940<sup>6</sup>. A complicare la situazione, sul piano cinematografico, vi è la competizione con Venezia ampiamente documentata sulla stampa, che richiede una lunga trattativa tra Cannes e la Biennale<sup>7</sup>. La situazione si sblocca soltanto alla fine di agosto del 1946 grazie alla delicata manovra diplomatica condotta da Philippe Erlanger, direttore della Association française d'Action artistique, il quale concede all'Italia la partecipazione al Festival francese in cambio di un drastico ridimensionamento della rassegna veneziana per l'anno 1946. Inoltre, in base a un altro documento, la partecipazione italiana a Cannes sarebbe da ricondurre all'opera di un'eminente figura della critica francese, il direttore de “La Revue du cinéma” Jean George Auriol, il quale scrive nel luglio del 1946 alla direzione della cinematografia transalpina. Facendosi portavoce del cinema italiano, che conosce molto bene per via dell'attività di sceneggiatore svolta a Cinecittà alla fine degli anni Trenta, Auriol vuole scongiurare l'insorgere di contrasti “tra ‘Cannisti’ e ‘Venezianisti’”, precisando l'importanza di contattare la neonata ANICA per la scelta dei film da invitare sulla Croisette<sup>8</sup>.

A monte del campo discorsivo delimitato dall'evento festivaliero, la stessa selezione delle opere – affidata ai singoli paesi partecipanti – si configura come primo gesto critico, orientando dal principio le successive pratiche ricettive. Nel caso italiano, la scelta dei film è compiuta nel segno di una innovazione temperata da elementi tradizionali: accanto a opere più aderenti alla attualità sociale e connotate da un approccio realista, come *Roma città aperta* (Roberto

<sup>6</sup> Cfr. per esempio R. Maheu, *Italie nouvelle ou les incertitudes de la liberté*, in “Les Temps Modernes”, n. 10, luglio 1946, pp. 63-89.

<sup>7</sup> Cfr. per esempio J. Eskenazi, *Mme Bidault présidera le Festival du Cinéma né au Quay d'Orsay dans le bureau de Mlle Borel*, in “France-soir”, 11-12 agosto 1946, p. 2.

<sup>8</sup> J.G. Auriol, Lettera a Eugénie Héliste, in un primo momento indirizzata a Michel Fourré-Cormeray (direttore del CNC), Parigi 22 luglio 1946, Archives du Festival de Cannes, FiF 43 B7, Bibliothèque du Film.

Rossellini, 1945), *Il bandito* (Alberto Lattuada, 1946) e *Un giorno nella vita* (Alessandro Blasetti, 1945), l'Italia invia sulla Croisette *Le Miserie di Monsù Travet* (Mario Soldati, 1945) *Le vie del peccato* (Giorgio Pàstina, 1946) e *Amanti in fuga* (Giacomo Gentilomo, 1946).

La critica specializzata segue giorno per giorno gli appuntamenti artistici e mondani, trovando conferma alle tesi sostenute da Gilson e confermando le speranze che molti ripongono nella rinascita della produzione europea: alla "crisi dei soggetti" riscontrabile a Hollywood, Jean Pierre Barrot contrappone la vitalità dei prodotti europei, tra i quali gli italiani spiccano per il loro "lodevolissimo intento di affrontare i difficili problemi della vita quotidiana"<sup>9</sup>. Tra le firme più influenti presenti al Festival, Georges Sadoul detta una linea interpretativa destinata a imporsi nei mesi a seguire: il critico comunista si esprime con toni entusiastici su "Les Lettres françaises" e su "L'Écran français", celebrando la perfetta riuscita dell'evento e salutando ammirato la selezione italiana, definita nei termini di una "grande rivelazione"<sup>10</sup>. Attenendosi a una visione contenutista e storicista, Sadoul sottolinea come la rinascita del cinema italiano sia da ricondurre direttamente alla caduta del regime mussoliniano. Il Festival di Cannes, insomma, permette a Sadoul e a gran parte della critica di cartografare la produzione mondiale, stabilendo per il cinema italiano un canone estetico inedito, costruito attorno a ragioni di ordine politico-diplomatico.

Tale canone, sostanzialmente dominante per i due anni seguenti, entra in crisi nel biennio 1948-1949. I limiti di quello che si fa conoscere come "neorealismo" sembrano emergere già con la proiezione di *Germania anno zero* (Roberto Rossellini, 1948), che a Locarno, nell'estate del 1948, delude la gran parte dei critici presenti. Numerose sono

<sup>9</sup> J.P. Barrot, *Le festival s'achève*, in "L'Écran français", a. IV, n. 64, 9 ottobre 1946, p. 10.

<sup>10</sup> G. Sadoul, *Trois semaines de cinéma*, in "L'Écran français", n. 68, 16 ottobre 1946, p. 4.

ormai le voci critiche che si interrogano sulla effettiva rinascita del cinema italiano, ipotizzando che lo stesso cinema sia entrato in una crisi legata a “una perniciosa tendenza all’estetismo puro e semplice”<sup>11</sup>.

Proprio tra 1948 e 1949, anche quello dei festival cinematografici appare come un settore in crisi: a causa della diffusione incontrollata di rassegne, si diffonde la sensazione che la scoperta delle tanto agognate “rivelazioni” cinematografiche sia ormai divenuta impossibile. A tal proposito, non è raro imbattersi in valutazioni di questo tenore:

Il moltiplicarsi dei festival cui assistiamo da tre anni ci obbliga ad ammettere che essi ci sembrano sempre meno interessanti. Se dopo la Liberazione lo scambio di film tra i vari paesi ha favorito un certo numero di “rivelazioni”, oggi non è più così. E non si può più scoprire un cinema italiano o messicano in occasione di un festival.<sup>12</sup>

Capita anche che un frequentatore di festival sensibile come André Bazin lamenti il numero eccessivo di proiezioni, che ostacola “la serietà del lavoro critico di cui [tali eventi] dovrebbero essere la sede”<sup>13</sup>. Già nell’illuminante *Psychanalyse de la plage*, lo stesso Bazin ha notato come, nel giro di pochi anni, gli interessi della critica e le necessità dell’evento festivaliero si siano allontanati, sintetizzando con ironia la condizione di estraneità del critico a tali eventi:

Non gli è nemmeno stato vietato di intrufolarsi in spiaggia per via della sua pelle pallida. [Il critico] si adopererà a riprodurre la noncurante indifferenza degli uomini dal volto ambrato verso le loro compagne – cosa che, in realtà, gli riesce male. Mancanza di allenamento, probabilmente. [...] Vi è forse anche il complesso di inferiorità per non essere Tarzan. La spiaggia è di

<sup>11</sup> G. Sadoul, *Fabrizi et De Sica, prisonniers italiens, fêtent Noël au camp* 119, in “L’Écran français”, n. 182, 21 dicembre 1948, p. 5.

<sup>12</sup> AA.VV., *Sur la lagune, peu de surprises*, in “L’Écran français”, n. 166, 31 agosto 1948, pp. 8-9.

<sup>13</sup> A. Bazin, *Postface au festival de Knokke*, in “L’Écran français”, n. 212, 18 luglio 1949, p. 3.

tutti, certo, e anche il mare. Ma sarebbe vano negare l'evidenza: loro sono qui come fossero a casa loro. Lui no.<sup>14</sup>

Di fronte a un simile stato di cose, non pochi sono i critici che preconizzano con sdegno la fine dell'“epoca dei Festival”, chiedendosi se “questi carrozzoni internazionali abbiano ancora un interesse”<sup>15</sup>. Dal canto suo, Bazin prevede che tali eventi “non sfuggiranno alla noia sontuosa o alla commercializzazione se non al prezzo di una specializzazione”<sup>16</sup>, mentre la critica politicizzata denuncia come le occasioni festivaliere non sorgano ormai che per “iniziativa di gruppi imprenditoriali”<sup>17</sup> e quindi come espressioni di un'alleanza corporativa tra produttori internazionali.

Un tale stato di crisi impone di sperimentare nuove formule, le quali si concretizzano, ad esempio, con il Festival du film maudit che si tiene a Biarritz dal 29 luglio al 5 agosto del 1949. La rassegna è organizzata da alcuni rappresentanti della critica più giovane e combattiva, riuniti nel cineclub parigino Objectif 49, i quali scelgono la costa basca per rimarcare la propria distanza ideologica da Cannes. Il Festival du film maudit nasce infatti nel segno della discontinuità, rifiutando categoricamente l'adesione alle logiche del mercato. Scrive Jean Cocteau nel catalogo della rassegna:

L'errore consiste nell'aver considerato il cinema soltanto dal punto di vista industriale. Il cinematografo è una macchina, ma ciò che esso fabbrica non può essere venduto secondo i metodi di vendita del tessile. Se i produttori avessero l'intelligenza di ben conservare i loro prodotti, si accorgerebbero che i loro trionfi sono ormai lettera morta, e che alcuni dei loro fallimenti (che loro consideravano come tali) possono oggi valere una

<sup>14</sup> A. Bazin, *Cannes-Festival 47. Psychanalyse de la plage*, in “Esprit”, n. 139, novembre 1947, pp. 773-774.

<sup>15</sup> J.-C. Tacchella, *L'ère des Festivals est-elle révolue? Venise au milieu des remous*, in “L'Écran français”, n. 168, 14 settembre 1948, p. 6.

<sup>16</sup> A. Bazin, *Postface au festival de Knokke*, cit., p. 12.

<sup>17</sup> J.-C. Tacchella, *Après les faillites successives des différents festivals occidentaux, une chance est offerte au Rendez-vous de Biarritz*, in “L'Écran français”, n. 270, 11 settembre 1950, p. 6.

fortuna. Il fallimento iniziale (che per il cinema è considerato come definitivo) è un onore per i veri capolavori.<sup>18</sup>

L'attività dei critici di Objectif 49 – tra i quali ricordiamo André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Claude Mauriac, Jean-Charles Tacchella, nonché Auriol e i giovanissimi François Truffaut e Éric Rohmer – ruota attorno al concetto di “nuova avanguardia”, vale a dire la valorizzazione delle opere considerate in anticipo sul loro tempo. La missione della critica consisterebbe nell'identificare e sostenere “tutto ciò che, nel cinema, si trova sulla prima linea della sua estetica e marcia davvero verso l'avvenire”<sup>19</sup>. Per gli organizzatori, è prioritario restituire ampie porzioni di potere a quei soggetti che il paradigma consolidatosi a Cannes aveva esautorato: oltre alla critica, ritrovano rilevanza l'autore e il pubblico. Superata l'urgenza dell'immediato dopoguerra e delle sue necessità politico-diplomatiche, è importante promuovere una visione del cinema come terreno di espressione di un demiurgo, assimilandolo alla scrittura e alla poesia: a tale scopo la figura della personalità creatrice viene ad assumere una centralità senza precedenti. Malgrado il ruolo determinante giocato dalla giovane critica, il festival di Biarritz si fonda anche sull'incontro tra cultura alta e pubblico popolare, sull'idea che sia necessario “fendere le nebbie che separano l'autore dallo spettatore”<sup>20</sup> ed “esorcizzare la maledizione dell'intelligenza al cinema”<sup>21</sup>, dimostrando che “un ‘pubblico di festival’ può appassionarsi al cinema e per il cinema, che basta dargli fiducia perché si riveli attivo quanto un pubblico di cineclub”<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> J. Cocteau, Catalogo del Festival du Film Maudit, Biarritz 29 luglio-5 agosto 1949, p. 7.

<sup>19</sup> A. Bazin, *Défense de l'avant-garde*, in “L'Écran français”, n. 182, 21 dicembre 1948, p. 2.

<sup>20</sup> J. Rivette, *Bilan pour Biarritz*, in “Gazette du cinéma”, n. 4, ottobre 1950, p. 1.

<sup>21</sup> A. Bazin, ...*Biarritz. Maudit*, in “L'Écran français”, n. 214-215, 8-15 agosto 1949, p. 10.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

Nell'ambito del primo Festival du film maudit, i film italiani proiettati sono tre e – dettaglio importante – sono selezionati dagli stessi componenti di Objectif 49: si tratta di *Roma città libera* (Marcello Pagliero, 1946), *1860* (Alessandro Blasetti, 1933) e *Ossessione* (Luchino Visconti, 1943). È importante rilevare che, per i giovani appassionati che animano la rassegna di Biarritz, la nazionalità di questi film non rappresenta più un parametro valutativo discriminante: è in effetti evidente, nelle loro scelte, il rifiuto di considerare il cinema in modo strumentale, riducendolo al ruolo di intermediario culturale e politico tra le nazioni. Al contrario, si nota come essi decidano di privilegiare titoli che, in varie misure, intrattengono un rapporto problematico, se non contraddittorio, con l'iconografia consolidata del neorealismo.

Molti conoscono *Ossessione* solo per sentito dire, e il film è dunque selezionato in quanto “film maledetto per ragioni legali, poiché il suo sfruttamento commerciale è stato proibito per parte dei legittimi proprietari dei diritti del romanzo di James Cain: diritti che Visconti non possedeva”<sup>23</sup>. Nel film, i giovani critici che hanno già avuto modo di apprezzare *La terra trema* trovano conferma della personalità autoriale di Visconti, che si impone al di là del messaggio politico trasmesso dalle sue opere, affermando per il cinema italiano un nuovo paradigma di natura estetica. Dopo la proiezione di Biarritz, un influente rappresentante della critica formalista, Nino Frank, porterà il film ad esempio della rinascita del cinema transalpino, notando in esso un momento di transizione fondamentale, il passaggio preciso in cui si verifica “la sintesi di elementi che erano diventati antitetici, *art* e *arte*, un cinema di prima, tutto ispirazione e vita, e un cinema di dopo, tutto metodo e rigore”<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> J.G. Auriol, *I film maledetti al Casinò di Biarritz*, in “Cinema”, nuova serie, a. II, n. 22, 15 settembre 1949, p. 145. In effetti, come notano varie cronache del festival, i diritti del romanzo di James Cain appartengono alla MGM, che ostacola la distribuzione del film di Visconti.

<sup>24</sup> N. Frank, *Blasetti, De Sica, Visconti*, in “Raccords”, n. 7, primavera 1951, pp. 1-4.

Le ragioni e le circostanze per cui gli organizzatori del festival scelgono *Roma città libera*, incaricato peraltro di aprire la rassegna, sono ugualmente legate a ragioni di ordine distributivo, in quanto il film ha incontrato sul suo cammino l'ottusità di un sistema commerciale poco aperto al rischio. Il film di Pagliero solleva il plauso generale di un pubblico ammirato da un'opera che concilia realismo e immaginazione, marcata dalla "nonchalance ironica della regia e dell'interpretazione"<sup>25</sup> e da altri caratteri che fanno di Pagliero, già attore in *Roma città aperta*, "un curioso esempio di malinteso cinematografico"<sup>26</sup>. La selezione del film, assieme al plauso tributatogli, vanno infatti letti anche come gesti provocatori: il titolo italiano del film – che in Francia circola come *La nuit porte conseil* – è in effetti una dissacrante strizzata d'occhio al film che, dagli schermi di Cannes 1946, ha promosso il neorealismo su scala internazionale. Intriso di un'atmosfera onirica e composto di situazioni che riflettono l'indole immaginifica degli sceneggiatori Flaiano e Zavattini, *Roma città libera* riscuote successo agli occhi di molti critici, smentendo l'idea che "l'epiteto di 'film maledetto' possa essere applicato soltanto a opere aride, pessimiste e più o meno falsificate"<sup>27</sup>. Al di là del taglio irriverente dell'opera, agli occhi dei combattivi esponenti di Objectif 49 il film di Pagliero si distingue per la fantasiosa vitalità della sceneggiatura, nonché per la presenza allampanata del personaggio interpretato da Vittorio De Sica che, ormai celebre dopo il trionfo di *Ladri di biciclette*, ha così modo di far scoprire alla critica francese le proprie doti attoriali, anch'esse espresse in contraddizione con gli stereotipi connessi all'idea di realismo. Non a caso, alla chiusura del Festival, proprio De Sica si aggiudica un premio speciale per la sua prova attoriale.

Nel 1949, peraltro, i tempi e la critica paiono sufficientemente maturi per affrontare anche il cinema italiano del perio-

<sup>25</sup> A. Bazin, ... *Biarritz: maudit*, cit., p. 9.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> J.-P. Barrot, "La nuit porte conseil". *Un peu décousu mais plein de qualités*, in "L'Écran français", n. 220, 19 settembre 1949, p. 11.

do precedente la fine del conflitto, con la proiezione di 1860 di Blasetti. L'allontanamento dal clima di urgenza dell'immediato dopoguerra, assieme a una conoscenza sempre più precisa della varietà di linguaggi e poetiche del cinema italiano, fa sì che sia possibile proporre opere che non corrispondono all'immagine di un cinema impegnato, né a quella di un movimento realmente innovativo. In effetti, la selezione italiana che partecipa al Festival di Biarritz sembra piuttosto legata a posizioni ideologiche conservatrici, che in termini estetici possono essere persino intese come reazionarie: in un tale contesto è dunque da valutare l'intento provocatorio che sta dietro alla scelta di un'opera risalente agli anni del fascismo, per di più realizzata da un cineasta notoriamente compromesso con il regime.

La fine degli anni Quaranta, come notato, rappresenta un momento di messa in discussione del paradigma festivaliero imposto a Cannes, evoluzione di cui paga lo scotto anche la critica. Passando dai benefici dell'acqua marina a quelli delle acque termali, emblematica è l'organizzazione del primo "referendum cinematografico" di Vichy, così chiamato in virtù del rinnovato spazio decisionale affidato al pubblico. In termini oppositivi, la critica festivaliera è ormai perimetrata come un campo di "distinzione" in senso bourdieusiano, un luogo in cui il gusto si impone come costruzione sociale. In opposizione al tale elitismo, l'auto-rappresentazione del festival di Vichy si connota per tratti che oggi potremmo definire "populisti": "Se fino a oggi la critica scritta, radiofonica e parlata discuteva abbondantemente dei film e delle loro presentazioni, il pubblico aveva solo il diritto di pagare il biglietto e di essere contento o scontento"<sup>28</sup>.

Gli spettatori presenti a Vichy, invece, hanno la possibilità di esprimere il proprio giudizio sui film attraverso un sistema di schede prestampate, trasformando l'evento in una sorta di consultazione collettiva sulle preferenze cinematografiche. "Non è un festival", si premurano di precisare le cronache

<sup>28</sup> Anon., *Le premier référendum cinématographique. "Célestin 1950"*, in "Le Journal de Vichy", 21 giugno 1950, p. 3.

pubblicate sulla stampa locale e nazionale: “Ce ne sono già troppi” – dicono gli organizzatori – “e si svalutano proprio per tale abbondanza. Noi presentiamo i film al pubblico, e sarà proprio il pubblico a giudicarli”<sup>29</sup>. In tale sede, le opere italiane presentate – *Domenica d'agosto* (Luciano Emmer, 1950) e *Vulcano* (*Volcano*, William Dieterle, 1950) – si collocano nell'alveo di una produzione risolutamente popolare, declinando rispettivamente il neorealismo nei termini del ritratto collettivo piccolo-borghese e in quelli del divismo (Anna Magnani vince il premio come migliore attrice).

Se Vichy nasce nel segno del cinema popolare e sotto l'egida de “L'Écran français” e di altre pubblicazioni della galassia comunista, alla fine del 1950, nel solco del Festival du film maudit – se non altro per le intenzioni apertamente polemiche – si inaugura ad Antibes il Festival du cinéma de demain, un evento organizzato su iniziativa della Cinémathèque française in collaborazione con il museo civico della cittadina. Tra il pubblico, si nota la presenza di Pablo Picasso, Jean Cocteau, Jean-Paul Sartre, Jacques Prévert, Tristan Tzara, Marc Chagall, Boris Vian, assieme a un buon numero di giovani frequentatori dei *cafés* di Saint-Germain-des-Prés: la crema degli intellettuali della *rive gauche* raggiunge la stazione balneare della Costa Azzurra per dare vita a un evento che offre l'ennesima “occasione di un rinnovamento generale dei differenti festival europei”<sup>30</sup>, nel segno dell'arte e dell'autorialità. Come quelli del festival di Biarritz, gli organizzatori della rassegna di Antibes intendono reagire a un modello, quello dei più blasonati festival internazionali, che a detta di molti non sono più in grado di apprezzare dovutamente il valore artistico delle opere.

Con la rassegna di Antibes, la critica più autorevole si propone di sottrarre definitivamente l'idea dell'evento festivaliero alle ragioni del commercio e della contingenza distributiva, al

<sup>29</sup> J. Aubry, *La course au Célestin, premier grand referendum cinématographique*, in “L'Aurore”, 26 giugno 1950, p. 5.

<sup>30</sup> Anon., *À Antibes, la Cinémathèque française vous présente quelques-uns des films les plus rares du monde*, “L'Écran français”, n. 268, 28 agosto 1950, p. 3.

fine di esplorare “con sceltissime e probanti visioni retrospettive i valori e le possibilità del linguaggio cinematografico”<sup>31</sup>; il proposito principale è di “impedire che questa modernissima forma di linguaggio venga usata soltanto – e senza alcuno scrupolo morale e artistico – come ‘macchina da soldi’ o come sottile strumento di narcosi psicologica”<sup>32</sup>. Bando, dunque, all’assegnazione di premi, come a ogni mondanità: “Non abbiamo visto” – racconterà Lo Duca – “il cronista mondano, molto più competente in calzini che in tela da schermo; – non abbiamo incontrato il solito fratello dell’amante del ministro, né il ‘giornalista’ senza rubrica, ma vecchio compagno di scuola. Insomma, pazzi o savi, eravamo in famiglia”<sup>33</sup>. Per Georges Sadoul, si tratterebbe del “primo tentativo in Francia di un festival popolare”<sup>34</sup>, al punto che alcuni frequentatori di Cannes avrebbero soprannominato la rassegna di Antibes il “festival dei pulciosi”<sup>35</sup>.

Al di là di queste diatribe, Antibes rappresenta l’occasione di concretizzare un festival dedicato a questioni specificamente cinematografiche: “niente sfilate né pranzi spettacolari, ma un programma ambizioso”<sup>36</sup>, ci raccontano le cronache, le quali sottolineano come l’evento non si tenga “né in una città mondana né in un contesto mondano”<sup>37</sup>.

In una rassegna in cui “l’avvenire del cinema si congiunge al suo passato come un serpente che si morde la coda”<sup>38</sup>, le

<sup>31</sup> Lo Duca, *Antibes*. “Festival del film di domani”, in “Cinema”, nuova serie, a. III, n. 48, 16 ottobre 1950, p. 201.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Lo Duca, *Le opere esposte*, in “Cinema”, nuova serie, n. 48, 16 ottobre 1950, p. 201.

<sup>34</sup> G. Sadoul, *Antibes, festival populaire, peut devenir l’an prochain une grande réussite*, in “L’Écran français”, n. 273, 2 ottobre 1950, p. 14.

<sup>35</sup> J. Zendel, *Au festival d’Antibes, le public montre une fois pour toutes son vrai visage*, in “L’Écran français”, n. 272, 25 settembre 1950, p. 14.

<sup>36</sup> P. Rocher, *Le Festival ambulant du film de demain s’est ouvert hier soir à Antibes*, in “Le Monde”, 22 agosto 1955, p. 3.

<sup>37</sup> J.-F. Devay, *Un Festival, “pas comme les autres” va faire d’Antibes la capitale du vrai cinéma*, in “Combat”, 14 agosto 1950, p. 2.

<sup>38</sup> S. Dubreuilh, *Festival d’Antibes, “Festival du film de demain” ou désordre et génie*, in “Libération”, 15 settembre 1950, p. 2.

giornate più importanti sono quelle dedicate alle grandi retrospettive su Eisenstein, Griffith, Chaplin, Ivens, Stroheim, Mack Sennett e al cinema sovietico. In una tale varietà di opere, capace di mettere d'accordo praticamente tutta la critica, i film italiani sono in evidente minoranza, ma offrono comunque un'ulteriore testimonianza della curiosità che anima la critica francese, sempre più alla ricerca di opere capaci di rimettere in questione l'immagine di un cinema italiano dalla vocazione realista. Assieme ad *Animali pazzi* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1939) e ad alcuni lavori di Petrolini e Angelo Musco, trova spazio una retrospettiva praticamente integrale delle opere documentarie sull'arte di Luciano Emmer e Enrico Gras, presentata da Jean Cocteau. Numerosi sono anche i cortometraggi documentari, tra i quali si segnalano quelli di una nuova generazione di registi emergenti: oltre a *Il pianto delle zitelle* (Giacomo Pozzi-Bellini, 1939), sono proiettati i più recenti *N.U. – Nettezza urbana* (Michelangelo Antonioni, 1948), *Il museo dei sogni* (Luigi Comencini, 1949), *Barboni* e *Buio in sala* (Dino Risi, 1946 e 1950): di questi ultimi José Zendel rileva un “senso dell'osservazione pieno di umorismo e veridicità”<sup>39</sup>.

Dai tre casi proposti emerge il ruolo determinante giocato dagli eventi festivalieri, i quali, più che scoprire l'emergenza di nuovi paradigmi, se ne fanno artefici e veicoli, producendo canoni che si adattano senza sosta alle contingenze politiche e ideologiche della critica. Se da un lato i festival, nella Francia post-bellica, si danno come produttori di significati e discorsi per l'affermazione del cinema italiano, essi si offrono allo stesso tempo, per la critica, come aree di negoziazione di valori e ruoli sempre nuovi, permettendole di acquisire una – spesso precaria – autorevolezza all'interno della società. Il successo del neorealismo, dunque, si articola in modo mutevole e contraddittorio, in continua relazione con il difficile consolidamento del capitale simbolico della critica stessa, all'interno di un percorso di incessante negoziazione dei paradigmi interpretativi.

<sup>39</sup> J. Zendel, *Le Festival est bon enfant*, in “L'Écran français”, n. 271, 18 settembre 1950, p. 15.

La critica e i festival del passo ridotto:  
i primi anni Cinquanta<sup>\*</sup>  
*Andrea Mariani, Gioia Zurlo*

*Introduzione*

Nel secondo dopoguerra italiano, l'universo del cinema amatoriale assume una configurazione articolata e in continua evoluzione. In questo contesto si inserisce il ruolo cruciale delle riviste specializzate, che fungono da cassa di risonanza, strumento di coesione e spazio critico per il dibattito interno al movimento dei cineamatori. I festival sono il terreno dove la critica e le riviste negoziano i propri obiettivi e dove si coagulano forme di pressione e di *lobbying* che, soprattutto nel caso delle riviste specializzate, cristallizzano la riorganizzazione del settore del passo ridotto e la nuova configurazione del campo del cinema amatoriale.

Tra il 1946 e il 1949 il cineamatorismo è segnato da tentativi di consorzicare e riorganizzare forme associative dedicate al cinema a passo ridotto dalle ceneri del movimento dei Cineguf, che aveva segnato la verticistica organizzazione delle pratiche durante il fascismo. Nella seconda metà degli anni Quaranta i club, le associazioni e le reti nascenti sull'onda di uno spirito partecipativo finalmente democratico sono già

<sup>\*</sup> Questo articolo è stato concepito congiuntamente dagli autori all'interno del PRIN2022 "FilmBaseMatters: A Material Approach to the History of Small-gauge Film in Italy". Andrea Mariani si è occupato delle sezioni *Introduzione* e *Libero orizzonte e i festival del passo ridotto*, mentre Giulia Zurlo delle sezioni *Un'arcadia in ritardo* e *Conclusioni*.

molti, sebbene in gran parte animate dai protagonisti della stagione del fascismo: la prima iniziativa, varata a Roma su proposta di Achille De Francesco (ex Cineguf Milano) il 19 agosto 1945 è l'Intercontinental Cine Amateur League (ICAL). Verrà dichiarato sospeso nel 1948, tuttavia si dà conto di Club ICAL fino alla fine degli anni Quaranta soprattutto al Nord Italia. Sempre tra i primi soggetti associazionistici emersi, nel 1946, è l'Ente cineamatori d'Italia (EICA), diretto da Remo Branca con presidente il Conte Pier Maria Annoni di Gussola. L'Ente prevedeva la diffusione di gruppi locali denominati "Enti" anch'essi.

Significativamente l'Ente cineamatori d'Italia nell'immediato dopoguerra è l'unico soggetto italiano accreditato presso l'Union Internationale du cinéma d'amateur (UNICA)<sup>1</sup>, l'organizzazione europea che a partire dagli anni Trenta sancisce quello che Jean Borel – segretario generale dell'UNICA dal 1948 al 1952 – definisce un "matrimonio internazionale" tra organismi nazionali interessati allo sviluppo culturale del formato ridotto<sup>2</sup>. L'UNICA è promotrice di un congresso annuale e di un festival internazionale di grande prestigio che coinvolgono non solo enti e personalità del campo cineamatoriale, ma anche il mondo del cinema didattico, scientifico e industriale.

Il 20 ottobre 1948 è fondata a Roma l'Associazione Italiana Cine Amatori (AICA), per iniziativa di Gianni De Tomasi (ex Ministero della cultura popolare durante il fascismo) che promuove un comitato composto da Marcello Bollero (ex Cineguf Roma), Fernando Cerchio (ex Cineguf Torino), Pietro di Mattia (poi direttore della rivista "Cinema Ridotto"), Luciano Emmer (ex Cineguf Milano), Vittorio Gallo (ex Cineguf Napoli, ex direttore dell'Istituto Luce a Venezia, tra il 1944 e il 1945), Ubaldo Magnaghi (ex Cineguf Milano),

<sup>1</sup> J. Borel, *Histoire de l'Unica*, Bourge-Bourger, Luxembourg 1951, p. 19.

<sup>2</sup> A. Mariani, *I destini di un format. Politiche e culture del passo ridotto nell'Italia del dopoguerra. Una prospettiva di sistema*, in "L'Avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes", a. VII, numero speciale, 2021, pp. 127-138.

Domenico Paoletta (ex Cineguf Napoli), Francesco Pasinetti (ex Cineguf Venezia) e Francesco Paolo Volta.

Segue la Federazione Italiana Cineamatori (FEDIC), che è ente distinto dall'AICA (che poi ne farà invece parte), la cui costituzione così viene annunciata:

Si è costituita a Roma la Federazione Italiana Cineamatori. Bisognava riunire i Cineamatori d'Italia, sparsi dovunque, non collegati fra loro, senza possibilità di collaborazione e di scambio. Il nostro invito non è caduto nel vuoto. Fanno già parte della Federazione Italiana Cineamatori (F.I.C.) l'Associazione Italiana Cine Amatori, Cine Club Roma, il Cine Club Salerno, il Circolo 9,5 di Roma. Scopo della F.I.C. è quello di unire i Cine Club e i cineamatori isolati, lavorare su scala nazionale, valorizzare le iniziative. Va tutto bene ciò che comincia bene. E possiamo senz'altro dire che la F.I.C. ha ben cominciato: è giunta per telegrafo da Trieste l'adesione entusiasta del Centro Triestino Studi Cinematografici.<sup>3</sup>

Nei primi anni di vita dell'associazione la direzione di Tito Marconi, presidente di Cinecittà ed esponente romano della DC molto vicino ad Andreotti, assicura una struttura che nei fatti si pone a servizio del governo, assecondandone le funzioni strategiche, su un modello molto simile ai Cineguf: l'antecedente, infatti, è esplicitamente citato dalla rivista "Cinema ridotto" nel 1951: "La FEDIC si è assunto questo compito di guida e sta seguendo le tracce delle organizzazioni similari dell'anteguerra (Cineguf)"<sup>4</sup>.

In questa prima stagione dell'associazionismo dopoguerra, i festival cinematografici assumono una funzione cruciale nel quadro dello sviluppo della cultura cinematografica amatoriale, diventando un vero e proprio terreno di negoziazione e di potere. Luoghi come il primo Festival di Salerno nel 1946, i festival di Montecatini a partire dal 1949 e quelli

<sup>3</sup> Anon., *Federazione Italiana Cineamatori*, in "Libero orizzonte", a. IV, nn. 4-5, aprile-maggio 1949, p. 27.

<sup>4</sup> D. Lidonnici, *Terzi a Glasgow*, in "Cinema ridotto", a. VI, n. 9, settembre 1951, p. 25.

internazionali promossi dall'UNICA, non sono solo manifestazioni celebrative del cinema a passo ridotto, ma spazi dove si delineano e si confrontano le istanze delle diverse realtà locali e nazionali, soprattutto attraverso le riviste specializzate che alimentano il dibattito critico. In questi contesti, si intrecciano le dinamiche politiche e culturali tra i centri e le province, ma anche tra il Nord e il Sud d'Italia, e soprattutto emergono i processi di consolidamento della FEDIC, fondata nel 1949 dalla fusione della FIC e dell'EICA, come unica rappresentante nazionale per i club di cineasti amatoriali. I festival diventano così anche il luogo in cui si misura il potere delle riviste e delle associazioni che le sostengono, dove si misurano i tentativi di ottenere legittimità e visibilità presso l'ANICA e la Direzione generale dello Spettacolo, sancendo così un delicato equilibrio tra il mondo amatoriale e quello professionale e industriale del cinema "ridotto".

Ma è utile, a questo punto, tentare di qualificare ulteriormente il nostro punto di osservazione, valutando come cambia il riflesso dei festival nelle riviste di cinema generaliste e in quelle specialmente dedicate al cinema a passo ridotto.

### *Un'arcadia in ritardo*<sup>5</sup>

La FEDIC compare, nelle riviste dedicate al cinema commerciale, nel settembre del 1949 tra le pagine di "Bianco e Nero". Gianni De Tomasi, vicepresidente della neonata Federazione e ora ispettore generale della Presidenza del Consiglio dei Ministri, allora competente per il Settore Spettacolo, annuncia la nascita della Federazione Italiana Cineamatori durante il convegno tenutosi a Montecatini nel luglio di quell'anno. È un annuncio dal carattere istituzionale, rassomigliante più a un registro degli atti di convegno che a una vera notizia giornalistica.

<sup>5</sup> G. Cattivelli, *Vedono il mondo con gli occhi di un'arcadia in ritardo*, in "Cinema Nuovo", a. II, n. 16, 1 agosto 1953, p. 92.

Appare, comunque, come una dichiarazione di attenzione verso lo sviluppo e l'istituzionalizzazione delle pratiche cinematografiche sul territorio nazionale, che preannuncia un seguito d'interesse. E invece questo, stranamente, non accade. Il cinema amatoriale e il cinema a passo ridotto scompaiono per anni dalle pagine della rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia per riapparire otto anni dopo, nel 1957, con la rubrica "Formato ridotto" di Leonardo Autera. Questo breve dato ci dice almeno due assunti preliminari sullo sguardo della critica cinematografica industriale verso il cinema amatoriale agli albori del dopo guerra.

Il primo è quello di un'attenzione sporadica e laterale, spesso relegata a uno spazio breve, seppur appassionato, nella seconda o quarta di copertina. Il secondo è quello di un'attenzione la cui sopravvivenza è nelle mani di personalità singole, spesso vicinissime al fenomeno da loro stesse tracciato. Protagoniste perché assidui frequentatori di festival del formato ridotto, o, ancora più spesso, perché essi stessi cineamatori e figure di rilievo nella composizione istituzionale della Federazione. È vero per De Tomasi come per Autera, iscritto e attivo sul CC di Treviso oltre che più volte presente in giuria al Concorso Nazionale del Cinema d'Amatore di Montecatini. È così per Giulio Cattivelli che scrive assiduamente e in solitaria di formato ridotto su "Cinema Nuovo" ed è vero anche per Giorgio Trentin, attivo portavoce della CUC (Centro Universitario Cinematografico) e del CC di Padova oltre che componente storico del direttivo FEDIC e che scrive su "Cinema". Ma è vero anche per altri casi trasversali, come Ernesto G. Laura (CC Padova), Claudio Triscoli (CC Trieste) e Claudio Bertieri.

La linea di attenzione e partecipazione festivaliera di queste testate, seppur scarna, è comunque chiara. Gli eventi chiave dell'anno amatoriale sono il Festival internazionale del formato ridotto di Salerno e il Concorso di Montecatini come vetrina nazionale. Il primo riceve una quota di importanza critica anche quando non avviene, come nell'annualità del 1953, come baluardo di una manifestazione indipendente e autonoma dall'indubbio peso culturale. Questo è legato

da un lato alle volontà di apertura internazionale ricorrente e tipica del dopoguerra e di cui il festival si fa evento simbolico ma anche al dato che Salerno non è solo un festival di cinema amatoriale. Esso è luogo di incontro tra le pratiche a formato ridotto in senso ampio, ove coesistono lavori amatoriali e industriali, individuali o riconnessi a enti, in sintonia con gli intenti delle rubriche di cinema che pongono, almeno in questi anni, un legame indissolubile e primario con il mezzo ancora prima che con la sua espressione artistica autonoma.

La questione della porosità e compresenza di cineamatori e professionisti è uno dei temi cari alla critica “ufficiale” degli inizi degli anni Cinquanta e punto di scontro con il primissimo direttivo FEDIC che si posiziona in aperto rifiuto alla possibilità di approcciarsi all’attività cineamatoriale come luogo di sperimentazione verso la vetta del professionalismo. È una posizione opposta a quella dei critici appassionati di formato ridotto che vedono nelle attività cineamatoriali un luogo di germinazione di linguaggi e pratiche. Lo scrive Luigi Pestalozza nel resoconto di Montecatini 1952:

La funzione principale dei concorsi nazionali del cinema a formato ridotto che ogni anno si tengono a Montecatini dovrebbe essere quella di mettere in luce gli elementi preparati o in via di esserlo a entrare professionalmente oggi o domani nel cinema.<sup>6</sup>

Una posizione che dal Convegno FEDIC di quell’anno, parallelo al Festival di Montecatini, inizia a germinare anche tra gli stessi cineamatori, prevalentemente nelle linee universitarie e giovanili ma che continuano a essere numericamente in minoranza. Basti pensare che per quell’edizione di Montecatini su 103 film presentati solo 23 sono diretti da giovani under 25.

È forse anche per questo che sin dalla sua nascita le opinioni critiche sul Festival di Montecatini non sono delle migliori. Presente al IV Concorso patrocinato dalla FEDIC, Cattivelli scrive: “le opere presentate dai cineamatori al Concorso di

<sup>6</sup> L. Pestalozza, *Moralismo di giudici contro il giro del sole*, in “Cinema”, a. V, n. 90, 15 luglio 1952, p. 20.

Montecatini hanno mostrato in prevalenza un'Italia ridotta a qualcosa di intermedio fra l'orto botanico e il giardino d'infanzia"<sup>7</sup>. Si accusa la posizione del dilettante votato all'album fotografico familiare in movimento e nonostante si evidenzia la presenza di fila anche giovani, seppur scarse, tra i cineamatori, queste ultime mancano di competenze tecniche e culturali e vengono fagocitate da una posizione che vede le pratiche amatoriali come fenomeno di svago, pratica d'intrattenimento borghese: "il cineamatorismo come innocua mania propria di certi filodrammatici cinquantenni"<sup>8</sup>. Cattivelli snobba i vincitori ufficiali dell'annata e fa una sua classifica, identificando quelle che sono per lui le personalità fondamentali del concorso, come Filippo Ferrazzano o Giorgio Oshat, e strutturando così un fenomeno d'attenzione critica che mima il passaggio festivaliero industriale. Quello che si vorrebbe fare è indirizzare, nel magma ancora informe di un movimento come quello cineamatoriale, quei film e quei punti di riferimento volti alla crescita della pratica e della poetica, facendo acquisire ai cineamatori "coraggio e spregiudicatezza"<sup>9</sup> nel mezzo, formando (prevalentemente) uomini di sapienza tecnica e di innovazione d'idee. Questo ruolo della critica inizia a essere centrale quando il numero di opere presentate a ciascuna edizione di Montecatini inizia sensibilmente a crescere<sup>10</sup> e dare una coerenza d'immagine diventa essenziale sia per chi al Concorso partecipa, sia per chi ne riceve informazione attraverso i periodici. È un ruolo da prendere sul serio e che si scontra spesso, a detta della critica nelle riviste del cinema commerciale, con l'affiliazione FEDIC all'UNICA.

L'UNICA, che riunisce a livello internazionale europeo gli enti e le figure d'aggregazione nazionali del cinema ama-

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> B. Crescenzi, *Che cos'è la Fedic?*, in "Filmcritica", vol. VII, n. 33, febbraio 1954, pp. 84-86.

<sup>9</sup> G. Trentin, *Invito a Montecatini*, in "Cinema", a. VII, n. 131, 10 aprile 1954, seconda di copertina.

<sup>10</sup> Nel 1955 i cineclub affiliati alla FEDIC sono 67 e i film presentati a Montecatini 217, contro i 43 della prima edizione. Cfr. Anon., *Film presentati a Montecatini dal 1950 al 1962*, in "Cineclub", n. 11-12, novembre-dicembre 1970, p. 13.

toriale è in questa fase su un fronte opposto alle speranze tracciate dalla critica italiana. Essa infatti appoggia, con il sostegno in Italia del Cineclub di Milano, una visione della pratica cineamatoriale come atto di diletto e passatempo, sottolineando tale posizione attraverso alcune scelte poco condivise rispetto alla strutturazione degli eventi festivalieri internazionali da lei patrocinati. In primis, l'UNICA difende le giurie di dilettanti e cineamatori come elementi di giudizio dell'attività cineamatoriale. Essi lavorano su di un sistema di valutazione costituito dall'Unione "che rammenta da un lato le Olimpiadi dall'altro le analisi farmaceutiche"<sup>11</sup>. A questo va aggiunto che l'UNICA supporta la volontà di mantenere i rapporti con l'acquisto di materiali per la produzione cinematografica come compra-vendita privata e non gestita da un ente centrale, cosa che si spingeva invece a fare con la FEDIC, portando economicamente le condizioni della pratica cineamatoriale a un lusso per predeterminate fasce di reddito. È una diffidenza in realtà condivisa quella tra l'Unione e la critica, ove l'UNICA d'altro canto posiziona la critica cinematografica italiana come un elenco di principi estetici obsoleti e, fondamentalmente, inutili alla pratica dilettantistica<sup>12</sup>. È una lotta da un lato per la difesa di un'idilliaca arcadia dall'altro per l'integrazione del cinema amatoriale a pratiche ed estetiche di potenziale innovazione nel panorama audiovisivo post-bellico.

### *Libero orizzonte e i festival del passo ridotto*

"Libero Orizzonte. Rivista del cinema a passo ridotto" (poi semplicemente "Cinema Ridotto" a partire dal 1950) occupa una posizione di rilievo tra le riviste dedicate al cosiddetto passo ridotto, non solo per la sua adesione all'AICA e alla

<sup>11</sup> G. Cattivelli, *Formato ridotto*, in "Cinema Nuovo", a. III, n. 28, 1 febbraio 1954, p. 36.

<sup>12</sup> G. Trentin, *Piccola inchiesta sull'UNICA*, in "Cinema", a. VII, n. 132, 30 aprile 1954, seconda di copertina.

FIC (poi FEDIC dal maggio 1949, come abbiamo visto), ma per la sua funzione strategica di mediazione culturale, politica e tecnica all'interno del comparto del passo ridotto. La rivista nasce in un momento di forte fermento e riorganizzazione delle pratiche cineamatoriali e si distingue fin dai primi numeri per una chiara vocazione lobbistica e programmatica. A partire dal 1949 il suo obiettivo appare sempre più chiaro e duplice: da una parte consolidare il ruolo della FEDIC come organismo rappresentativo a livello nazionale, dall'altra ottenere riconoscimento istituzionale da parte delle strutture pubbliche dello spettacolo, come l'ANICA e la Direzione Generale dello Spettacolo.

Questa ambizione si traduce in azioni concrete: nel 1949, sia il direttore della rivista Pietro Di Mattia, che il vicepresidente della FEDIC vengono coinvolti nella Commissione governativa del Cinema a formato ridotto istituita proprio presso la Direzione Generale dello Spettacolo. Si tratta di un passaggio fondamentale per legittimare il cinema a passo ridotto non più solo come passatempo privato, ma come vero e proprio segmento dell'industria culturale e formativa nazionale. La rivista diventa così non soltanto il bollettino di un'associazione, ma una piattaforma di riflessione e pressione politica che guarda con attenzione tanto al quadro normativo, invocando ad esempio sgravi fiscali per la diffusione delle tecnologie legate al passo ridotto, l'introduzione di proiettori 16mm nei festival maggiori (ad esempio nel quadro delle manifestazioni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia)<sup>13</sup> e l'apertura di sale specializzate nei territori di provincia, quanto alla composizione geografica e culturale del movimento. È qui che emerge una delle tensioni principali che attraversano le pagine della testata: quella tra centro e provincia, tra legittimazione istituzionale e radicamento territoriale, tra ambizione nazionale e pratiche locali. Il passo ridotto, per sua stessa natura tecnica ed economica,

<sup>13</sup> Anon., *Venezia 1949, bis del 1948*, in "Cinema ridotto", a. IV, n. 6, giugno 1949, p. 1.

trova nella provincia il suo habitat ideale. Dove le grandi sale cinematografiche non arrivano, dove le risorse scarseggiano ma è forte la volontà di fare e vedere cinema, lì il passo ridotto può operare come strumento di democratizzazione della cultura visiva. Tuttavia, la rivista si incarica anche di problematizzare questo scenario mettendo in guardia dal rischio di un uso strumentale o superficiale della “provincia”, che potrebbe ridurre la funzione culturale del cinema amatoriale a mera cartolina turistica. Emblematico, in questo senso, è il caso del IV Festival del Passo Ridotto di Salerno.

Il Festival di Salerno – come ricorda la rivista “Cinema ridotto” – viene inaugurato nel 1946 ed è “la prima manifestazione ridottistica a carattere nazionale del dopoguerra”<sup>14</sup>. Il Festival contribuisce fin da subito a (ri)affermare non solo e non soltanto il valore culturale delle pratiche cineamatoriali, ma le elevate qualità tecniche del passo ridotto, validissima alternativa al formato standard (35mm) negli spazi esterni alla sala cinematografica e nelle zone dove le sale non erano presenti. Si prenda questo passaggio evocativo dalle pagine della rivista:

Nessuno o quasi aveva in realtà idee chiare sul cinema a formato ridotto, meglio conosciuto con la dizione impropria di passo ridotto. Erano in tanti a giurare che il formato (o passo, come dicevano) ridotto si identificasse con i cartoni animati o con i cortometraggi a carattere scientifico o genericamente didattico. Ma venne il Festival a dimostrare che, oltre a quelli, il cinema a formato ridotto aveva in suo potere film spettacolari di lunghezza normale che, proiettati sullo schermo, sembravano perfettamente uguali a quelli di 35 mm visti tutti i giorni al cinematografo vicino a casa. [...] Poi capirono, gli spettatori e i lettori delle cronache del Festival, che le cose stavano proprio così. Che il formato ridotto non era Topolino, ma era il cinema tout court, e che la differenza era appunto una questione di formato, di ininfiammabilità della pellicola.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Anon., *Appuntamento in ottobre col passo ridotto a Salerno*, in “Cinema ridotto”, n. 9, settembre 1951, p. 9.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

È un passaggio che ci permette di cogliere un elemento importante: il Festival del cinema a passo ridotto perde quel valore di spazio della ricerca estetica sul realismo, tutto imperniato sulla pratica del cineamatore, alla ricerca del rinnovamento delle prassi del cinema (una caratterizzazione tipica del periodo tra le due guerre); il Festival diventa soprattutto lo spazio di esaltazione di un'infrastruttura tecnologica trasversale a tutte le forme e tutti i generi (in questo erede dell'allargamento di senso del concetto di "cinema sperimentale" nel periodo dei Cineguf<sup>16</sup>), una tecnologia funzionale alla modernizzazione del paese e alle spinte del capitalismo (portare il cinema nelle aree non servite dalle sale, consolidare il mezzo cinematografico come strumento dell'educazione, dell'industria, della scienza, del tempo libero). Da qui la centralità e l'attenzione – durante i festival – degli *stakeholder*, dei partner commerciali che espongono gli ultimi avanzamenti nel campo tecnico e che infarcivano di inserzioni pubblicitarie le pagine della rivista: i produttori di pellicola e tecnologia non solo sono onnipresenti nelle copertine della rivista e nelle inserzioni, ma sono spesso centrali per il finanziamento dei premi nei concorsi – nel 1952, ad esempio, nell'ambito della Coppa Libero Orizzonte in onore di Luciano Jelli (fondatore della rivista, prematuramente scomparso) le società (e i negozianti!) coinvolte nel finanziamento dei premi saranno ben nove: Erca (negozio di cine-foto-ottica di Milano), Pathé, Kodak, Gevaert, Ferrania, Fumeo, Microstampa, Sampaolo Film<sup>17</sup>.

Da quest'angolazione si spiega una dura reazione della rivista all'indomani della IV edizione del festival di Salerno nel 1949. La rivista dedica ampio spazio a una polemica contro l'organizzazione dell'evento accusata di aver sacrificato gli obiettivi culturali e tecnologici del festival a favore di una

<sup>16</sup> A. Mariani, *Everything Is Experimental: "Cinema sperimentale" as a Revolution (1934-1943)*, in R. Catanese, J. Malvezzi (a cura di), *Italian Experimental Cinema and Moving-Image Art: Experimental Film and Artists' Moving Image*, Palgrave Macmillan, London 2025.

<sup>17</sup> Anon., *Concorso Libero Orizzonte*, in "Cinema ridotto", n. 2, febbraio 1952, p. 9.

logica di promozione turistica: “antica norma organizzativa è che Festival e Convegni, e Congressi e riunioni, abbiano luogo in una cornice gradevole dal punto di vista turistico e gastronomico” scrive il direttore Pietro di Mattia:

L'entusiasmo di tutti coloro che erano giunti a Salerno col mezzo più rapido per assistere ad un buon festival si è spento di fronte alla carenza organizzativa la quale, conscia infine essa stessa delle tare che affliggevano la manifestazione, ha ripiegato in buon ordine sul palliativo di piatti succulenti e costosi, di gite turistiche senza senso e di elezioni di misses cui bene appropriata sarebbe il nome di miss illusione.

E subito chiarisce il prezzo vero di questa dispersione di interesse:

Gli espositori spendono per queste mostre molto denaro. Occorre danaro per il trasporto dei materiali, danaro per l'allestimento degli stands, danaro per il soggiorno (e le tariffe non sono molto benevoli). L'espositore, industriale o editore che sia, spende volentieri questo danaro nella speranza di piazzare i suoi prodotti o quanto meno farli conoscere. Ma i prodotti si piazzano presso il pubblico, e se il pubblico è assente lo scopo non viene raggiunto ed il danaro speso non è servito a nulla.<sup>18</sup>

A emergere è una critica duplice: da un lato la scarsa attenzione alla qualità dell'organizzazione (che penalizza pubblico e partecipanti), dall'altro la constatazione che l'evento avrebbe attirato un pubblico generico, privo della preparazione necessaria per apprezzare le tecnologie e i contenuti specialistici presentati. Questo, secondo la redazione, danneggia non solo gli espositori commerciali – che contavano sul festival per promuovere e vendere tecnologie legate al passo ridotto – ma lo stesso prestigio del movimento cineamatoriale. Il festival di Salerno diventa così un caso simbolico, un monito per ricordare che il cinema amatoriale,

<sup>18</sup> P. Di Mattia, *Troppi panorami e pochi fatti*, in “Cinema ridotto”, nn. 9-10, settembre-ottobre 1949, p. 3.

pur essendo spesso legato alla provincia, non può ridursi a un'appendice dell'industria turistica o folkloristica. Al contrario, necessita di politiche pubbliche strutturate, capaci di incentivare la diffusione delle tecnologie a passo ridotto e di attrezzare spazi dedicati alla proiezione anche nei contesti più marginali. La provincia, insomma, deve essere valorizzata come spazio produttivo e formativo, non semplicemente come sfondo pittoresco. L'aspra critica della rivista, in realtà, cela una spiccata preferenza politica per l'area meridionale del campo cine-ridottistico (al contrario, sarà capace di grande durezza contro i club o le associazioni radicate al Nord, a Milano o Torino ad esempio). E la predilezione geografica viene spiegata, dalla rivista, ancora una volta riportando al centro il valore economico, strategico, politico prima che culturale della tecnologia a passo ridotto:

L'Italia meridionale è difatti la cliente più affezionata del mercato del formato ridotto: le sue località spesso assolutamente "deprese" sono quelle che hanno maggiore bisogno del conforto di un cinematografo di poco costo d'impianto e indubbiamente la funzione di elevazione spirituale del pubblico e di diffusione costantemente più larga della cultura cinematografica assegnata per definizione alla cinematografia in 16 mm, trova in tutte le città, in tutti i villaggi del Sud il terreno più favorevole al suo svolgimento.<sup>19</sup>

Il ricorso ai termini "cliente" e "mercato" bastano a illuminare un posizionamento della rivista che, attraverso la critica al festival, porta avanti istanze di condivisione con gli obiettivi dell'Unione nazionale cinematografica del formato ridotto (UNCIFOR), fondata nel 1949 (l'annuncio è dato dalla rivista nel numero 4-5 del 1949) allora sotto la direzione di Giuseppe Tavazza all'interno dell'ANICA, un'organizzazione che aveva l'obiettivo di promuovere la diffusione del cinema di piccolo formato e consorziarne i

<sup>19</sup> Anon., *Appuntamento in ottobre col passo ridotto a Salerno*, in "Cinema ridotto", n. 9, settembre 1951, p. 9.

produttori. La mediazione con ANICA passava inoltre attraverso il rinnovamento di un organo intermedio, la Federazione Italiana del Cinema a Passo Ridotto (FICPR): non un'associazione di cineamatori, quanto piuttosto un gruppo di pressione politica fondato nel 1945 e partecipato da industriali del passo ridotto, orientato a "ottenere il riconoscimento ufficiale dell'esistenza della cinematografia a formato ridotto e l'emanazione di una prima serie di norme disciplinanti tale particolare branca di attività"<sup>20</sup>.

Una seconda importante polemica documentata sulle pagine della rivista riguarda l'organizzazione del congresso UNICA, ospitato a Gardone Riviera. Anche in questo caso, la critica si articola intorno alla scarsa capacità organizzativa ai ritardi nella pianificazione del concorso e alla contestata scelta della location, percepita come troppo provinciale rispetto alla dimensione internazionale dell'evento:

Non arriviamo a comprendere perché detta manifestazione si debba svolgere a Gardone Riviera quando le precedenti edizioni, per motivi facili a capire, si sono svolte nelle capitali degli Stati ospitanti: Roma, Parigi, Varsavia, Budapest, Vienna, Berlino, ecc. ove l'Italia si è sempre aggiudicata (nelle edizioni anteguerra, con gli allora bene organizzati Cine Guf) i premi in quasi tutte le categorie.<sup>21</sup>

Il peso della manifestazione internazionale si manifesta nella gestione approssimativa, come la rivista si appresta a contestare:

I concorrenti hanno partecipato in massa e le difficoltà degli organizzatori sono state ben gravi. I film giungevano continuamente anche a mostra già iniziata e in totale hanno raggiunto il centinaio, dei quali settantanove iscritti ufficialmente al concorso e sottoposti a giudizio di giuria.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Anon., *Snellendo l'organizzazione e indicendo le elezioni la F.I.C.P.R. si avvia a diventare la massima espressione della cinematografia a p. r.*, in "Cinema ridotto", n. 3, marzo 1949, p. 9.

<sup>21</sup> P. Di Mattia, *Fuori dai piedi!*, in "Cinema ridotto", n. 3, marzo 1949, p. 9.

<sup>22</sup> G. Stocco, *La torre di Babele*, in "Cinema ridotto", nn. 9-10, settembre-ottobre 1949, p. 11.

La contraddizione, però, è ancora più marcata: l'organizzazione è infatti affidata all'Ente cineamatori d'Italia, guidato da Remo Branca, figura centrale nei rapporti internazionali del cineamatore italiano, e già segretario della Confédération Internationale du Film Réduit (CIFR). Nonostante questo prestigio, l'evento si rivela carente sotto il profilo gestionale, dimostrando che l'adesione a reti internazionali non è sufficiente a garantire l'efficacia operativa e la qualità culturale delle iniziative, soprattutto se le scelte organizzative vengono subordinate a logiche di rappresentanza locale più che a criteri di efficienza e rilevanza tematica. La polemica su Gardone Riviera si innesta quindi sulla medesima tensione già evidenziata a Salerno: il rischio che la provincia diventi un limite, più che una risorsa, nel momento in cui la funzione culturale e formativa del cinema a passo ridotto viene subordinata a esigenze che poco hanno a che fare con la sua missione originaria. Tuttavia, se si approfondisce la questione, nello stesso numero si legge una notizia decisiva:

Dopo le inevitabili incongruenze, dopo i dissensi, le polemiche e le discussioni, è nata la Federazione Italiana Cineamatori. La Fedic ha lavorato in silenzio ed ha lavorato benissimo, tanto da giungere ad un accordo con l'Ente Italiano Cine Amatori che si è fuso con la Federazione stessa.<sup>23</sup>

Ecco allora che dietro l'attacco, questa volta, si nasconde l'obiettivo di consolidare la FEDIC, muovendo un'azione di coercizione che porta l'Ente a fondersi con la stessa e – conseguentemente – quest'ultima a subentrare all'Ente nella rappresentanza interna all'UNICA. Non casualmente, infatti, la FEDIC organizzerà a Roma, dal 4 al 11 novembre 1949, l'ottavo congresso internazionale dell'UNICA<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> M. Cavallaro, *Ritrovamenti*, in "Cinema ridotto", nn. 9-10, settembre-ottobre 1949, p. 27.

<sup>24</sup> Anon., *Comunicato FEDIC*, in "Cinema ridotto", nn. 9-10, settembre-ottobre 1949, p. 32.

### *Conclusione*

Nel panorama del dopoguerra italiano, il cinema a passo ridotto rappresenta un laboratorio privilegiato di ridefinizione delle relazioni tra cultura, tecnica e politica, riflettendo le più ampie trasformazioni del campo cinematografico nazionale. I festival e le riviste specializzate – in primo luogo “Libero Orizzonte” e poi “Cinema Ridotto” – si configurano come nodi fondamentali di un sistema in costruzione, dove l’amatorialità diventa terreno di negoziazione tra istanze associative, interessi industriali e strategie di legittimazione istituzionale. Parallelamente, le riviste cinematografiche generaliste come “Bianco e Nero”, “Cinema”, “Cinema Nuovo” e “Filmcritica” svolgono un ruolo meno sistematico ma non meno significativo: attraverso rubriche, interventi isolati e contributi di critici direttamente coinvolti nel movimento dei cineamatori, esse contribuiscono a mantenere vivo il dialogo tra il cinema “ufficiale” e quello amatoriale. Tuttavia, la loro attenzione discontinua spesso affidata all’iniziativa di singoli autori – come De Tomasi, Autera o Cattivelli – rivela anche la marginalità istituzionale del passo ridotto all’interno del discorso critico dominante, che tende a oscillare tra curiosità tecnica, paternalismo culturale e timido riconoscimento di un potenziale innovativo.

In questo intreccio di sguardi, il cinema a passo ridotto emerge non solo come pratica produttiva autonoma, ma come campo di tensione fra centro e periferia, fra industria e artigianato, fra cultura ufficiale e partecipazione dal basso. L’attività critica e organizzativa di questi anni, pur attraversata da conflitti e ambiguità, contribuisce a ridefinire il senso stesso di “cinema”, anticipando le riflessioni successive sul ruolo sociale e politico delle tecnologie audiovisive nella modernizzazione del Paese.

## Il “cinema libero” tra *underground* e *new waves*\*

Marco Zilioli

### *Introduzione*

Nella prima metà degli anni Sessanta, la Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta Terme si impone nel panorama festivaliero italiano ed europeo distinguendosi da manifestazioni storicamente consolidate. A definirne l'identità è, innanzitutto, il deciso distacco da tutto ciò che attiene alla mondanità, al punto che l'iniziativa porrettana si (auto)definisce “mostra povera”. Questa sobrietà non è una scelta esclusivamente di forma, ma si riflette anche nella selezione delle pellicole presentate al pubblico, orientata verso un cinema estraneo alle logiche di mercato. Nel bando di concorso della I edizione (24-31 luglio 1960) leggiamo chiaramente che il festival “si propone di segnalare e di incoraggiare quella produzione cinematografica che segni una rottura dei vecchi schemi, i quali hanno isterilito il fertile movimento del cinema italiano del dopoguerra”<sup>1</sup>. Una linea che trova prosieguo anche nella II edizione della Mostra (7-15 luglio 1962), rivolta “alle cinematografie e ai

\* Questo articolo si inserisce all'interno del progetto PRIN 2022 “RIFF – Reframing Italian Film Festivals: Storie, politiche, culture”.

<sup>1</sup> Anon., *Primo festival cinematografico internazionale di Porretta Terme*, in “Cinecorriere”, marzo 1960.

cineasti più giovani, poveri di mezzi ma ricchi di idee, a tutti coloro che si avvicinano al cinema con l'intento di portare un soffio nuovo, di esprimere i tempi che viviamo, l'ansia di oggi, l'incertezza del domani"<sup>2</sup>.

Fin dalla sua nascita, il festival emiliano intende dunque porre l'accento su cinematografie, registi e film che per vari motivi possono essere collocati esternamente alle logiche del mercato. Basti ricordare *I ragazzi del Borinage* (*Les Enfants du Borinage*, Paul Meyer, 1960), una pellicola in concorso alla I edizione commissionata dal ministero dell'Istruzione pubblica del Belgio per raccontare come fosse cambiata la vita degli emigrati italiani a tre anni dalla tragedia di Marcinelle; *I fucili degli alberi* (*Guns of the Trees*, Jonas Mekas, 1961), esordio cinematografico di uno dei direttori della rivista "Film Culture" premiato come miglior cortometraggio nella II edizione; *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), primo lungometraggio di uno dei padri del *cinema novo* brasiliano, presentato sempre nell'edizione del 1962.

Se la I edizione della Mostra è ricordata più delle successive per un evidente spirito polemico nei confronti di manifestazioni ritenute promotrici di un cinema puramente commerciale, e la seconda per aver consolidato un modello festivaliero alternativo, è con la terza che si raggiunge una piena affermazione tra i numerosi festival cinematografici in Europa. L'edizione del 1964 (27 giugno-5 luglio) è infatti uno spartiacque nella storia del festival, che ne segna la definitiva consacrazione da parte della critica come spazio privilegiato per l'esplorazione di linguaggi cinematografici innovativi e "liberi"<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Anon., Catalogo della II edizione, Mostra Internazionale Cinema Libero, 1962, p. 11. Il comitato organizzatore è composto da Giampaolo Lorenzini (Presidente), Adler Asmara (Vicesindaco di Porretta Terme), Carlo M. Badini (Assessore all'Istruzione della Provincia di Bologna), Mario Bianchi (Direttore dell'Ente Provinciale per il Turismo di Bologna), Giampaolo Testa (Direttore delle Terme di Porretta).

<sup>3</sup> Cfr. R. Renzi, G. Testa, *Vent'anni dopo*, in V. Boarini, P. Bonfiglioli (a cura di), *La Mostra Internazionale del Cinema Libero 1960-1980*, Marsilio, Venezia 1981, pp. 16-17.

*Per un cinema libero (dalla mondanità)*

La stampa ha sempre prestato particolare attenzione al festival emiliano, attivo tra il 1960 e il 1986, mettendone in luce le varie caratteristiche, a partire dall'assenza di quei tratti "esibizionistici" che dominavano la maggior parte delle manifestazioni. Il giornalista Vincenzo Bassoli è tra i primi a notare come a Porretta non si percepisca quel tono mondano, quell'"esibizionismo" che altrove sembra inevitabile<sup>4</sup>. Inoltre, Bassoli auspica che la Mostra conservi una propria identità, senza però rinunciare a un certo grado di mondanità intesa non in senso negativo, ma come elemento vitale, capace di attrarre pubblico e turismo. È una mondanità che egli definisce come "non musona, non troppo 'ideologicamente' rigida"<sup>5</sup>, chiarendo che non si tratta di cedere a frivolezze, ma di evitare l'eccesso opposto: un'intellettualità inaccessibile e chiusa in sé stessa.

Quanto scritto dal critico ha senso soprattutto per l'edizione del 1960. È in quell'occasione che vengono invitati cantanti come Johnny Dorelli e Jula De Palma alle serate di gala cercando di mantenere quel minimo di legame con altre manifestazioni festivaliere. Entrambi i cantanti sono infatti più volte protagonisti del festival di Sanremo tra gli anni Cinquanta e Sessanta (di cui Dorelli vinse le edizioni del 1958 e 1959), nonché attori nel musicarello *Destinazione Sanremo* (Domenico Paoletta, 1959). Tuttavia, a Porretta non è previsto nessun red carpet ad accogliere divi e dive, nessun fotoreporter è pronto a immortalare i sorrisi del jet set internazionale. Piuttosto, queste serate devono essere intese come una chiusura conviviale della giornata.

Parallelamente a questa sobrietà, nel corso dei primi anni della Mostra molti si domandano quale sia il significato dell'aggettivo "libero", che dà il nome al festival. Si tratta di un termine ambiguo, che insieme ad altri riflette anche la

<sup>4</sup> V. Bassoli, *Auspici per il Festival di Porretta Terme*, in "Avvenire d'Italia", 20 luglio 1960.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

difficoltà dei critici a seguire un filo conduttore tra le opere in programma. A questo proposito, il critico cinematografico Alfredo Dondi scrive nel 1960, nel settimanale bolognese “La Lotta”, che le numerose etichette attribuite alla Mostra – “festival del cinema libero”, “rassegna anticonformista”, “antifestival” – hanno generato solo confusione, soprattutto alla luce dei film presentati: “la maggior parte dei quali non editi, con titoli che fanno a pugni l’uno con l’altro”<sup>6</sup>.

Una riflessione simile emerge anche nell’agosto 1964, quando Enzo Natta, nella “Rivista del cinematografo”<sup>7</sup>, si interroga sul legame tra l’idea di cinema libero e i film presentati in quell’edizione: il polacco *Ich dzie powszedni* (Aleksander Ścibor-Rylski, 1963) il franco-nordcoreano *Moranbong* (Jean-Claude Bonnardot, 1960), i russi *Dvoe v stepi* (Anatolij Vasil’evič Ėfros, 1963) e *Vsë ostaëtsja ljudjam* (Georgij Grigor’evič Natanson, 1963), l’italiano *Rivoluzione a Cuba* (Luciano Malaspina, 1964), il cubano *Le dodici sedie* (*Las doce sillas*, Tomás Gutiérrez Alea, 1962) e il francese *Desideri nel sole* (*Adieu Philippine*, Jacques Rozier, 1962)<sup>8</sup>.

Nonostante nel regolamento della III edizione della Mostra venga esplicitato a quali opere si faccia riferimento con “cinema libero” – ovvero “films nati con formule produttive eterodosse rispetto alla produzione dei loro Paesi; films che contribuiscano alla evoluzione del linguaggio cinematografico; films che, assumendo un preciso impegno di rottura nei confronti di ogni schematismo, costituiscano una originale proposta culturale”<sup>9</sup> –, secondo Natta sono

<sup>6</sup> A. Dondi, in “La lotta”, 19 luglio 1962, ora in S. Toni, *Le mostre nello specchio della critica* (a cura di), in V. Boarini, P. Bonfiglioli (a cura di), *op. cit.*, pp. 44-45.

<sup>7</sup> E. Natta, in “Rivista del Cinematografo”, n. 8, agosto 1964, ora in S. Toni (a cura di), *op. cit.*, pp. 46-47.

<sup>8</sup> A differenza delle edizioni precedenti, in cui alcuni critici lamentano la difficoltà di seguire i film in lingua originale, a partire dalla terza edizione è introdotto un sistema di traduzione simultanea per i film non parlati o sottotitolati in italiano.

<sup>9</sup> Anon., Catalogo della III edizione, Mostra Internazionale Cinema Libero, 1964, p. 2.

opere che non vanno al di là di schemi propagandistici o commerciali. Per "cinema libero" dovrebbe invece intendersi "un cinema di ricerca, un cinema attento a scoprire nuovi valori tematici e linguistici, un cinema di rottura che sappia svincolarsi dai ricettari e dalla precettistica, che si muova contro corrente, contro le affabulazioni di maniere e contro i formulari prefabbricati"<sup>10</sup>.

### *Esibire l'invisibile*

Alla Mostra porrettana del 1964 sono invitati decine di critici attivi in quotidiani e periodici italiani, per restituire una cronaca – talvolta giornaliera – di quanto visto sugli schermi<sup>11</sup>. In quell'anno, considerato l'elevato numero di proiezioni, il comitato organizzativo decide di estendere la programmazione dal cinema Kursaal al cinema dei ferrovieri e a una terza sala. Il programma è infatti ricco: accanto ai film in concorso e una sezione sul documentario, viene organizzata una retrospettiva sulla *Nouvelle Vague* (in collaborazione con la Cinémathèque française e la Cineteca italiana) e una rassegna di corto e mediometraggi americani prodotti "off Hollywood" (in collaborazione con la rivista "Film Culture").

La retrospettiva francese costituisce uno degli assi portanti della manifestazione e un critico come Tullio Ciccirelli è tra i primi a riconoscerne il pregio. Si tratta infatti di una delle più complete in Europa, presentando tra l'altro pellicole ancora inedite in Italia. A fronte di venticinque opere selezionate tra autori come Agnès Varda, Jacques Rozier, Chris Marker, Alain Resnais, Erich Rohmer, François Truffaut, Jacques Rivette e Jean-Luc Godard, l'accoglienza dei film suscita alcune perplessità e delusioni nei critici. Per esempio,

<sup>10</sup> E. Natta, *op. cit.*

<sup>11</sup> Un elenco di critici e riviste invitati alla III edizione è contenuto nella Cineteca di Bologna, Fondo MICL, CIN CARTE 15 15.2, mentre una gran parte degli articoli pubblicati su quotidiani e riviste sono conservati sempre nel Fondo MICL in CIN CARTE 04 4.5 e CIN CARTE 04 4.6.

riguardo *La pointe courte* (Agnès Varda, 1955) Ciciarelli afferma che è un'opera ricca di suggerimenti, di temi, pregna di quel gusto e di quella misura mentale che poi formeranno la struttura dei film di Resnais e degli altri artefici della *Nouvelle Vague*. Eppure, sono indicati dei limiti intrinseci, di cui non viene data spiegazione<sup>12</sup>. Altri titoli proposti nella retrospettiva suscitano critiche senza dubbio più severe. *Desideri nel sole*, ad esempio, è liquidato da Giorgio Nannini su "Carlino Sera" come "il pretesto per mostrare i paesaggi della Corsica [...]"<sup>13</sup>, giudicandolo di fatto un riempitivo.

Spostandoci su "La Stampa", Guido Aristarco esprime un giudizio nel complesso positivo sulla retrospettiva, ma negativo sulla "nuova ondata" francese: non si tratterebbe infatti di qualcosa di nuovo, ma di una forma di restaurazione<sup>14</sup>. In altri termini, per il critico la *Nouvelle Vague* è un ritorno a strutture narrative e stilistiche già consolidate. In questo senso, la pretesa di rottura con la tradizione rivendicata dagli autori francesi risulterebbe, secondo Aristarco, non solo infondata, ma quasi paradossale.

Più misurate sono le parole di Giuseppe Calzolari e Morando Morandini. Il primo scrive che "molto interessante è risultata la retrospettiva dedicata alla *Nouvelle Vague* [...]; la *Nouvelle Vague* è valida solo per un ristretto manipolo di autori e delle loro opere: i soliti Godard, Resnais, Truffaut, Malle. Tutto il resto non ha peso"<sup>15</sup>, mentre Morando Morandini osserva:

A parte il suo innegabile interesse informativo, la rassegna retrospettiva del giovane cinema francese non ha offerto alcuna rivelazione: tra i film della "nouvelle vague", che in questi

<sup>12</sup> T. Ciciarelli, *Il cinema libero e i suoi documenti*, in "Il Lavoro Nuovo", 2 luglio 1964.

<sup>13</sup> G. Nannini, *La "Najade d'oro" a un film brasiliano*, in "Carlino Sera", 6 luglio 1964.

<sup>14</sup> G. Aristarco, *La rivolta borghese della "nouvelle vague"*, in "La Stampa", 24 luglio 1964.

<sup>15</sup> G. Calzolari, *La grande ripresa del cinema britannico*, in "Gazzetta di Parma", 7 luglio 1964.

anni non sono riusciti a varcare il confine alpino, non c'è alcun capolavoro da scoprire.<sup>16</sup>

In linea generale, la retrospettiva viene apprezzata più per l'impegno nel lavoro organizzativo che per i film in programma, anche se non per tutti i critici l'impegno degli organizzatori nell'aver portato in Italia pellicole sconosciute si rivela qualcosa di imprescindibile per la conoscenza del cinema francese più recente.

La III edizione della Mostra è ricordata anche per la proiezione di pellicole del New American Cinema Group, tra cui *Scorpio Rising* (Kenneth Anger, 1963), *Chumlum* (Ron Rice, 1964), il preludio e la prima parte di *Dog Star Man* (Stan Brakhage, 1961-1962), *Twice a Man* (Gregory G. Markopoulos, 1961-1963), *A Movie* (Bruce Conner, 1958), *Blazes* (Robert Breer, 1961), *Eyewash* (Robert Breer, 1959)<sup>17</sup>. Questa scelta non è sicuramente casuale, se si tiene conto che nella precedente edizione del festival *I fucili degli alberi* aveva vinto il premio come miglior film – una naiade dello scultore Pericle Fazzini – e che il New American Cinema era arrivato in Italia da soli tre anni<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> M. Morandini, *Qualche cosa di nuovo a Porretta Terme*, in "Osservatore politico letterario", agosto 1964.

<sup>17</sup> Ad eccezione di *Scorpio Rising*, i film "off Hollywood" non sono riportati nel catalogo della Mostra. Per un elenco completo delle pellicole, cfr. C. Bragaglia (a cura di), *Cronologia e bibliografia delle manifestazioni*, in V. Boarini, P. Bonfiglioli (a cura di), *op. cit.*, p. 312.

<sup>18</sup> Il New American Cinema Group (NACG) nasce a New York nel 1960 e riunisce originariamente 23 filmmaker indipendenti, tra cui Stan Brakhage, Robert Breer, Bruce Conner, Jonas e Adolfas Mekas, Marie Menken e Stan VanDerBeek. È utile ricordare che la prima proiezione italiana del NACG di cui si ha notizia è curata da David C. Stone al Festival dei Due Mondi di Spoleto nel 1961 (15 giugno-16 luglio) e poche settimane dopo una selezione di opere del New American Cinema è in programma al Gran Premio Bergamo Internazionale del Film d'Arte e sull'Arte (5-10 settembre). Cfr. A. Aprà (a cura di), *New american cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, Ubulibri, Milano 1986; Anon., *Cronologia essenziale sulla circolazione del cinema indipendente, americano e non solo, nell'Italia degli anni Sessanta*, in Gruppo Cinema dell'Unione culturale Franco Antonicelli (a cura di), *New American Cinema da Torino all'Italia*, Accademia University Press, Torino 2024, pp. 237-238.

Nei ricordi di Renzo Renzi e Giampaolo Testa – il primo membro della giuria della III edizione e il secondo uno dei fondatori del festival – le pellicole in programma a Porretta vengono portate in Italia dagli Stati Uniti in maniera clandestina, dunque senza alcun visto di censura<sup>19</sup>. Questo spiega, almeno in parte, i motivi per cui le proiezioni sono fissate in una piccola sala – quella del circolo porrettano di cultura – dopo la mezzanotte, per quattro sere consecutive. Malgrado l'orario insolito, le proiezioni organizzate da Paul Adam Sitney rappresentano il *clou* della manifestazione per diversi critici. “La fantasia e l'inventiva degli autori sperimentali hanno portato la vera e unica nota anticonformista di questo festival”<sup>20</sup> – scrive Calzolari sottolineando in un articolo i titoli delle pellicole in cui si manifesta con maggiore evidenza la vocazione alternativa della Mostra.

I giudizi, tuttavia, non sono univoci. Raimondo Del Balzo tenta di dare una forma d'insieme a quelle visioni notturne, scrivendo che si tratta di “un insieme sconnesso d'immagini, create da menti malate, imbevute di alcool e di droga”. E nonostante non si sbilanci verso giudizi positivi, il critico precisa che “questo è veramente ‘cinema libero’, perché i film (chiamiamoli così) sono stati prodotti dagli stessi autori e girati tra amici, nelle ore libere, nelle vacanze, sacrificando denaro e riposo. Che non ne valesse la pena questo è un altro discorso”<sup>21</sup>. Ancora più severo, ma non privo di apprezzamenti, è il giudizio di Franco Monteleone, secondo cui i film del New American Cinema sono stati “uno degli spettacoli più divertenti e squallidi a un tempo che si siano visti a Porretta”<sup>22</sup>. E prosegue definendo quei lavori come “abbastanza patetici per le scoperte che questi giovani disincantati ragazzi della Nuova Inghilterra fanno soltanto adesso”<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> R. Renzi, G. Testa, *Vent'anni dopo*, in V. Boarini, P. Bonfiglioli (a cura di), *op. cit.*, pp. 17-18. Bruno Grieco, Giampaolo Testa, Cesare Zavattini e Leonida Repaci sono i fondatori della Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta Terme.

<sup>20</sup> G. Calzolari, *op. cit.*

<sup>21</sup> R. Del Balzo, *Considerazioni sul cinema libero*, in “Globo”, 11 luglio 1964.

<sup>22</sup> F. Monteleone, *Sulla III Mostra Internazionale del cinema libero di Porretta Terme*, in “Per una civiltà dello spirito”, luglio 1964.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

Il critico fa un'eccezione per *Scorpio Rising*, che ritiene "uno straordinario documento e un formidabile prodotto di qualità filmiche"<sup>24</sup>. Guido Fink, infine, riconosce nel New American Cinema "l'esempio più coerente e letterale di 'cinema libero'"<sup>25</sup>, seppur con alcune riserve. Infatti, secondo il critico di "Cinema Nuovo", i film di Brakhage, Breer, Van Der Beek, Markopoulos, nella loro rivendicazione di libertà, finiscono per perdere ogni contatto con il pubblico, trasformandosi in un fenomeno "di élite". Anche *Scorpio Rising* – che rappresenta il mondo dei giovani americani, i loro miti (James Dean, Marlon Brando, i fumetti, l'omosessualità, la marijuana, una vaga spiritualità muscolare) – lascia spazio a un'ambiguità di fondo: più che denunciare, sembra affascinato da ciò che mostra. In definitiva, per Fink, il film appare come una descrizione "spaventata e ammiratione al tempo stesso", che finisce per mettere in discussione lo stesso concetto di rottura culturale<sup>26</sup>.

È insomma una questione di prospettive, che non si esaurisce nella stampa quotidiana e specializzata. Basta citare una rivista come "Marcatré", in cui è pubblicato un articolo di Alfredo Leonardi per rendersi conto di quanto l'interesse verso il cinema *underground* fosse attuale. Leonardi riporta in maniera minuziosa le trame di qualcosa mai visto in Italia, precisando che

la visione di queste pellicole produce una benefica scossa perché mostra sia pur parzialmente di quali risultati può essere capace l'arte cinematografica che si getti audacemente sul sentiero di una ricerca già intrapresa da altre arti, soprattutto pittura e musica, inglobando tutta una civiltà delle immagini.<sup>27</sup>

Più di altri, il critico coglie nei film qualcosa che va oltre lo choc percettivo, qualcosa che si insinua sulla strada della provocazione culturale: una sfida lanciata all'inerzia este-

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> G. Fink, *Libertà velleitaria a Porretta Terme*, in "Cinema Nuovo", luglio-agosto 1964.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> A. Leonardi, *Il cinema libero di Porretta Terme*, in "Marcatré" nn. 8-9-10, luglio-agosto-settembre 1964, pp. 168-169.

tica di buona parte della produzione cinematografica. Più che sulla stampa specializzata, l'essenza di questo cinema sembra dunque essere colto in pubblicazioni che dialogano con altre arti visive e sonore.

La giuria della III edizione – composta da Vincenzo Bassoli, Robert Benayoun, Fernando Birri, Tommaso Chiaretti, Mario Gallo, Elio Petri, Renzo Renzi, Joffrey Nowell Smith e con portavoce Marcel Martin – assegna un premio per il miglior lungometraggio a *Il Dio nero e il diavolo biondo* (*Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha, 1964), in modo da mettere in luce la “forza di rottura che rappresentano il lavoro [...] e il cinema nuovo brasiliano in rapporto alla situazione del paese”<sup>28</sup>. In diversi articoli si sottolinea come il film unisca le dimensioni del mito, dell'epica sociale e dell'impegno politico. Guillaume Chpaltine lo definisce “un gran film tradizionale nella forma e sconvolgente nel contenuto, un'immersione bunuelesca nel misticismo cruento e nella rivolta popolare [...] un'epopea delirante e ottimista”<sup>29</sup>. Su questa linea anche il giudizio di Monteleone, che aggiunge essere “un'opera a volte addirittura blasfema e la cui morale, assolutamente laica, tende a restituire all'uomo una sua dignità terrena, libera da ogni maleficio infernale come da ogni attesa di salvezza trascendente la pellicola”<sup>30</sup>. Gli stessi critici non nascondono perplessità sulle scelte formali: per esempio Chpaltine scrive di “lentezza”<sup>31</sup> e di “eccesso di estetismo viscontiano”<sup>32</sup>, ma tali osservazioni rimangono subordinate al giudizio complessivo, che ne loda l'audacia e la rilevanza politica<sup>33</sup>.

<sup>28</sup> C. Bragaglia (a cura di), *op. cit.*, p. 311. Nel 1964 la giuria del festival è internazionale e non vede la presenza di un presidente. Al contrario, si tratta di un collettivo con portavoce Marcel Martin.

<sup>29</sup> G. Chpaltine, *Cinema libero?*, in “Elsinore”, luglio 1964.

<sup>30</sup> F. Monteleone, *op. cit.*

<sup>31</sup> G. Chpaltine, *op. cit.*

<sup>32</sup> *Ibidem.*

<sup>33</sup> Cfr. A. Gelardi, *La scoperta del “Terzo Mondo”. Le politiche di programmazione degli antifestival italiani (1960-1976)*, in “Cinergie. Il cinema e le altre arti”, n. 21, 2022, pp. 163-177. <https://cinergie.unibo.it/article/view/14490/14407> (ultima consultazione 2 novembre 2025); A. Gelardi, M. Zilioli, *When Violence Appeals: The Circulation and Reception of Brazilian Ci-*

Il premio destinato a un cortometraggio viene assegnato a *Scorpio Rising* "per la novità delle sue ricerche plastiche e le sue qualità espressive"<sup>34</sup>. Ulteriori premi sono assegnati agli inglesi *Gioventù, amore e rabbia* (*The Loneliness of the Long Distance Runner*, Tony Richardson, 1962), *Il guardiano* (*The Caretaker*, Clive Donner, 1963), *The Leather Boys*, (Sidney J. Furie, 1964) e *Sucre amer* (Yann Le Masson, 1963), *Qualcosa d'altro* (*O necem jiném*, Věra Chytilová, 1963), *À tout prendre* (Claude Jutra, 1963). Infine, il Ministero del Turismo e dello Spettacolo mette a disposizione della giuria due coppe da assegnare alla miglior interpretazione femminile e maschile, attribuite rispettivamente a Johanne Harrelle in *À tout prendre* e Tom Courtenay in *Gioventù, amore e rabbia*. In giuria emergono forti contrasti, in particolare sul riconoscimento da attribuire a *Scorpio Rising*, ritenuto da Fernando Birri e dall'amico Marcel Martin veicolo di ideologie fasciste, mentre a sostenerne il valore artistico sono Elio Petri, Renzo Renzi e Robert Benayoun.

Al di là delle diverse posizioni, la III edizione della Mostra non solo consente di creare un dibattito intorno al festival, ma diventa veicolo di un discorso critico più complesso, in cui si confrontano prospettive e giudizi divergenti sul senso stesso di cinema.

### Conclusione

I tre assi attorno a cui si articola il programma della III edizione della Mostra porrettana testimoniano da un lato l'ampiezza che intende avere la manifestazione, dall'altro la difficoltà dei critici a ricondurre le pellicole entro i confini del "cinema libero".

La retrospettiva sulla *Nouvelle Vague*, pur lodata nella sua accuratezza e per l'impegno organizzativo, si scontra con le aspettative di rinnovamento radicale che il festival

*nema Nôvo in Italy* (1960-1968), in "Film History: An International Journal", Vol. XXXV, n. 3, 2024, pp. 121-155.

<sup>34</sup> C. Bragaglia (a cura di), *op. cit.*, p. 311.

vuole promuovere. Se pellicole di autori come Godard, Truffaut e Resnais sono riconosciute come fondamentali, molti film appaiono ormai datati o poco incisivi. I film sono infatti accolti dai critici con quello che potrebbe essere definito “rispetto teorico”, ovvero un doveroso riconoscimento all’interno della storia del cinema privo di un reale entusiasmo. Insomma, niente di realmente nuovo da quanto già visto. Diversa è la ricezione del cinema novo brasiliano, che viene visto come una manifestazione più coerente di cinema libero: *Il Dio nero e il diavolo biondo* di Rocha incarna in modo più evidente quella rottura, quell’impegno politico ricercato dagli organizzatori della Mostra.

Il cinema *underground* americano segna infine la forma più estrema e controversa del cinema libero. Le opere sono accolte tra entusiasmo e perplessità: per alcuni critici si tratta del momento culminante del festival, per altri di una provocazione fine a sé stessa. La scelta di collocare queste proiezioni in orari notturni e spazi decentrati riflette non solo gli ostacoli logistici, ma anche la natura antagonista e marginale di queste produzioni. Che le proiezioni dedicate ai film *underground* siano il cuore della manifestazione può essere ulteriormente supportato dal fatto che nella IV edizione della Mostra (24-29 giugno 1966) viene dato spazio a ulteriori pellicole di Kenneth Anger: *Fireworks* (1947), *Eaux d’artifice* (1953) e *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954). Questa attenzione non resta confinata alla programmazione festivaliera, ma si traduce anche in un desiderio concreto di acquisire le pellicole dell’autore e valorizzarle. Lettere inviate da Pietro Bonfiglioli – allora presidente della Commissione Cinema del Comune di Bologna – a Kenneth Anger testimoniano l’intenzione della Cineteca di Bologna di acquisire i suoi film, a partire proprio da *Scorpio Rising*, in un’ottica di raccolta e diffusione di opere “di giovani registi con una forte personalità, alla ricerca di un nuovo linguaggio cinematografico”<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> Lettera di Pietro Bonfiglioli a Kenneth Anger, 14 luglio 1966. Fondo MICL, CIN CARTE 19 19.5.

Un ruolo centrale è svolto dai critici cinematografici, ampiamente presenti fin dalle prime edizioni della Mostra e in alcuni casi vicini alle idee degli organizzatori. Si legga, per esempio, una lettera pubblicata su "Gente" in cui un lettore scrive di una "manifestazione di pura marca sinistrosa" in cui i quotidiani "l'Unità" e "Avanti!" erano bene in mostra nelle tasche dei partecipanti<sup>36</sup>. Se la copertura della manifestazione di ampia parte della stampa di sinistra è un dato oggettivo va detto che quest'ultima non si limita al sostegno politico dell'iniziativa, ma piuttosto sollecita i critici a un confronto con opere che obbligano a ripensare il "cinema libero" stesso. Se Enzo Natta contesta la reale applicabilità di questo termine, altri critici come Guido Fink o Alfredo Leonardi ne propongono un'estensione concettuale, legandola all'ibridazione dei linguaggi, alla sperimentazione, al dialogo con le arti visive e sonore.

<sup>36</sup> Lettera firmata, *Festival*, in "Gente", 30 luglio 1964.



Nati per non essere visti.  
La “festivalizzazione” del cinema indipendente  
italiano (1961-1976)

Simona Arillotta

“Certo, a prima vista sembra proprio che, nel cinema, esistano due storie: quella ufficiale, vale a dire quella che ci viene insegnata, e accanto a essa, una storia più segreta, sotterranea, lontana dalle grandi figure e dalle grandi correnti”<sup>1</sup>. È con queste parole che il direttore Marco Müller presentava la retrospettiva *Storia segreta del cinema italiano* nel catalogo della LXI edizione della Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia. È un invito all’azione, quello lanciato da Müller<sup>2</sup>: riportare il cinema “dalla parte del cinema, lontano dai retori, dai letterati, dagli antiquari e dai parolai”<sup>3</sup>. Ma volgere lo sguardo verso un cinema in *negativo*, sembra dirci ancora Müller, vuol dire prima di tutto sottrarsi alle logiche della retrospettiva “effimera” da festival: per portare all’emersione la vitalità delle pratiche filmiche sperimentali e indipendenti che, come un fiume carsico, hanno scavato attraverso la storia del cinema italiano, occorre prima di tutto che i film da invisibili tornino *visibili*.

<sup>1</sup> M. Müller, *Storia segreta del cinema italiano*, in AA.VV., 61. *Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica*, Mondadori Electa, Milano 2004, p. 294.

<sup>2</sup> Questa *call to action* si è tradotta, negli anni in cui Müller è stato alla guida della Mostra di Venezia, nella serie di retrospettive sulla “storia segreta del cinema”; in particolare, oltre alla retrospettiva *Storia segreta del cinema italiano* dedicata al western all’italiana, si segnalano i due eventi dedicati al cinema invisibile: *Questi fantasmi: Cinema italiano ritrovato (1946-1975)* del 2008 a cura di Tatti Sanguineti e Sergio Toffetti, e *Questi fantasmi 2: Cinema italiano ritrovato (1946-1975)* del 2009 a cura del solo Toffetti.

<sup>3</sup> M. Müller, *op. cit.* p. 294.

Fare i conti con una storia “minore”<sup>4</sup> del cinema italiano, e in particolare con le vicende del cinema indipendente degli anni Sessanta e Settanta in Italia, significa prima di tutto cogliere la sfida di un decentramento obbligatorio rispetto a una presunta *storiografia ufficiale*, ovvero rispetto a quel processo di formalizzazione che ha spesso ridotto l’uso sperimentale e sovversivo del mezzo cinematografico depotenziando quella portata rivoluzionaria in grado di produrre una cesura all’interno della grammatica del cinema. Ma non solo: assumere come oggetto di ricerca la retrospettiva *Storia segreta del cinema italiano* vuol dire prima di tutto affrontare il problema di un cinema che, come suggerito da Adriano Aprà, non sembra avere una storia, e dunque non ha debiti con il proprio passato. Ed è in virtù di questa tensione temporale, proprio in funzione di questa interruzione nel progredire lineare del tempo che, prima di tutto, è necessario sottrarsi alle regole che ci impone la stessa ricostruzione e considerazione storica secondo cui il cinema “indipendente” non farebbe altro che apparire nella sua radicale separatezza, per provare – invece – a interrogarlo attraverso l’assunzione di una prospettiva capace di conoscere attraverso lo *sprofondamento*, come suggerito da Walter Benjamin<sup>5</sup>, ovvero quell’operazione che è già della critica di non conoscere mediante la semplice esposizione storica, ma di problematizzare il rapporto originale tra il presente in cui si svolge l’attività critica e il passato dell’oggetto indagato. Un suggerimento che ci viene soprattutto da Aprà, ossia quello di ritornare ai film, “recuperarli”, renderli cioè produttivi nell’oggi, nell’“adesso” critico, visto che ieri sono passati inosservati. Ha scritto infatti Aprà:

Questi film racchiusi hanno circolato pochissimo, anche nei circuiti paralleli o alternativi e non hanno sollevato un discorso

<sup>4</sup> Il riferimento è al progetto PRIN 2022 “A Case of Minor History? Agency and dissent in Italian ‘independent’ cinema, between art and counter-information, viewing modalities, and experimental film-format practices (1961-1976)”, all’interno del quale questa ricerca ha avuto origine.

<sup>5</sup> Cfr. W. Benjamin, *Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts*, in Id., *Das Passagen-Werk*, in Id. *Gesammelte Schriften*, vol. I, Suhrkamp, Frankfurt 1982 (tr. it. *Elementi di teoria della conoscenza, teoria del progresso*, in Id., *I “passages” di Parigi*, Einaudi, Torino 2000).

critico (la critica ufficiale, che comprende anche quasi tutte le riviste specializzate, non ha letteralmente visto questo cinema; è questo anche un segno del venir meno, parallelamente a quella del cinema, di una funzione della critica in termini costruttivi). I film *underground* italiani, dispersi nelle case degli autori e degli amici, sono oggi come dei reperti archeologici o dei manoscritti trovati in una bottiglia. Sono le prove testimoniali di un cinema rielaborato, rifondato, in uno spazio individuale, da analizzare e da cui ricavare “esperienza”. Valorizzarli, cioè identificarne le qualità e collocarli nello spazio astratto di una “storia del cinema” che non c’è stata in pratica, mi sembrerebbe una operazione riduttiva. Questi film, nati per non essere visti, sono privi dell’aristocraticità americana oltre che della sua assertività; non avevano alcuna ambizione al Museo, semmai alla casa e allo spazio del quotidiano; per non essere mai nati, non sono neppure morti.<sup>6</sup>

Due questioni fondamentali sembrano dunque emergere. La prima riguarda la constatazione che questi film, mai pienamente realizzati – né dunque realmente “nati”, né definitivamente “morti” – continuano a esercitare una presenza perturbante all’interno della storia del cinema, come tracce spettrali che ne infestano la memoria. La seconda, strettamente connessa alla prima, riguarda la necessità di restituire a tali opere una nuova forma di “visibilità”, non già come semplice riemersione d’archivio, quanto piuttosto come operazione critica e teorica che si colloca nel crocevia tra il *visibile* e l’*invisibile*. È in questo spazio interstiziale, in questo chiasmo tra presenza e assenza, che diventa possibile indagare la “vita postuma” delle immagini: una condizione che non può essere ridotta alla mera sopravvivenza delle immagini stesse, o alla contrapposizione binaria tra vita e morte, ma che implica una dinamica più complessa di persistenza, trasformazione e riattivazione del senso.

L’obiettivo di questa riflessione è dunque quello di proporre un’ipotesi di lavoro o, per usare un’espressione volutamente provvisoria, una “bozza di metodo”: in questa prospettiva, si propone di concepire il film non soltanto come oggetto di ana-

<sup>6</sup> A. Aprà, *Cinema sperimentale e mezzi di massa in Italia*, in C.G. Saba (a cura di), *Cinema Video Internet. Tecnologie e avanguardie in Italia dal Futurismo alla Net.art*, CLUEB, Bologna 2006, p. 179.

lisi estetica o storica, ma come vero e proprio luogo di articolazione di un sapere pratico, un punto d'incontro tra teoria e prassi, dove la dimensione empirica dell'immagine si intreccia con la sua capacità di produrre pensiero. Il film viene quindi assunto come *oggetto teorico*, secondo la definizione elaborata in primo luogo da Hubert Damisch, per il quale le opere d'arte stesse sono in grado di articolare e generare teoria<sup>7</sup>.

Una tale metodologia comporta il superamento della tradizionale subordinazione della ricerca empirica alle teorie generali, valorizzando invece l'analisi delle immagini come momento costitutivo di elaborazione concettuale. In questa direzione, il discorso critico e l'analisi cinematografica possono considerare i testi audiovisivi non semplicemente come meri oggetti rappresentativi, ma come oggetti teorici capaci di interrogare sé stessi, di problematizzare i propri meccanismi di funzionamento e, così facendo, di offrire un punto di osservazione privilegiato sui regimi di produzione del senso, sui dispositivi della visione e sui modelli di visibilità del mondo generatisi attraverso il cinema e successivamente confluiti nel più ampio circuito dei discorsi sociali e culturali.

Come suggerisce Massimiliano Coviello, se il cinema è in grado di creare concetti e se i film sono capaci non solo di pensare ma anche di "far pensare"<sup>8</sup>, allora la critica cinematografica deve essere concepita come uno spazio di espansione e integrazione di tali potenzialità speculative. La critica, in questa accezione, non si limita a interpretare, ma partecipa attivamente alla costruzione del pensiero cinematografico, operando come un dispositivo di mediazione tra l'immagine e la teoria.

Per tradurre in una forma concreta questa complessa costellazione di concetti, si propone qui un caso di studio in cui

<sup>7</sup> Per una formulazione sintetica del concetto "oggetto teorico", cfr.: H. Damisch, Y.A. Bois, D. Hollier, R. Krauss, *A Conversation with Hubert Damisch*, in "October", n. 85, 1998, pp. 3-17.

<sup>8</sup> Cfr. M. Coviello, *Una rete di oggetti teorici. La critica cinematografica italiana sul Web*, in M. Guerra, S. Martin (a cura di), *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Diabasis, Parma 2019, pp. 97-105.

la dimensione curatoriale si manifesta come vero e proprio *atto critico*. Tale prospettiva produce, a mio avviso, due effetti principali. Il primo è appunto quella produzione di visibilità, da intendersi ancora in senso benjaminiano, ovvero come la riemersione dell'immagine nel momento in cui il "tempo-ora" entra in relazione dialettica con il "ciò che è stato":

[...] mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, quella tra ciò che è stato e l'adesso è dialettica: non di natura temporale, ma immaginale. Solo le immagini dialettiche sono immagini autenticamente storiche, cioè non arcaiche. L'immagine letta, vale a dire l'immagine nell'adesso della leggibilità, porta in sommo grado l'impronta di questo momento critico e pericoloso che sta alla base di ogni lettura.<sup>9</sup>

Si tratta, in questo senso, non di un semplice rapporto cronologico tra passato e presente, ma di un'operazione di natura critica e temporale che riattiva il potenziale latente delle immagini.

Il secondo effetto consiste nella capacità di cogliere la funzione riflessiva dello sguardo critico, quella che consente di interrogare il tipo di visione che il film attiva sul contemporaneo.

### *La verifica in-certa del cinema italiano*

Per quanto discreta e silenziosa, la tendenza sperimentale – che pure traversa in diagonale tutta la storia del cinema italiano, senza mai emergere veramente – va rivisitata e ripensata. Potrebbe servire a qualcuno, domani.

*Adriano Aprà*

La retrospettiva *Storia segreta del cinema italiano*, presentata nel 2004 alla LXI edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, costituisce un momento cru-

<sup>9</sup> W. Benjamin, *op. cit.*, p. 518.

ziale nella riflessione sul rapporto tra cinema sperimentale e istituzione festivaliera. Se da un lato, infatti, l'operazione di Müller rischia di istituzionalizzare – ovvero di inglobare entro le logiche dell'apparato festivaliero<sup>10</sup> – un cinema nato “fuori norma” – e, come vedremo, fuori formato – dall'altro lato, la rassegna riconosce implicitamente che le pratiche sperimentali, pur avendo rivendicato una propria autonomia rispetto alle istituzioni, non ne sono state mai del tutto estranee, ma ne hanno lambito costantemente i confini, operando in questo senso in una tensione dialettica tra indipendenza e riconoscimento.

La selezione del 2004 comprendeva tre opere di certo fondamentali di quella che – convenzionalmente – viene indicata come la stagione “sperimentale” del cinema italiano: *Verifica Incerta (Disperse Exclamatory Phase)* (Gianfranco Baruchello e Alberto Grifi, 1964), *Transfert per Kamera verso Virulentia* (Alberto Grifi, 1967) e *A mosca cieca* (Romano Scavolini, 1966); a questi, si aggiungono i tre ritratti realizzati da Paolo Brunatto e dedicati ai rispettivi autori<sup>11</sup>. Rispetto alla successiva retrospettiva *Orizzonti 1960-1978*, organizzata sempre sotto la direzione di Müller nel 2011 e comprendente ventiquattro titoli, la rassegna del 2004 appare volutamente ridotta: soltanto tre film, restaurati per l'occasione grazie al sostegno della Fondazione Prada, più i documentari di Brunatto. Primo dato: se attraverso questa selezione minima si possono riconoscere i nuclei essenziali di quella che fu la più radicale sperimentazione italiana, tanto sul piano linguistico quanto su quello tecnico e concettuale,

<sup>10</sup> Come evidenziato da Maria Francesca Piredda, i festival possono essere considerati come *istituzioni* “ossia spazi sociali all'interno dei quali vigono determinate *regole di comportamento* che impongono certe procedure – adottate in particolare dagli organizzatori e dai fruitori dell'evento – e costruiscono significati da conferire alle opere, agli autori, alle reti di discorsi che nascono intorno ai film”. Cfr. M.F. Piredda, *I festival del cinema in Italia. Forme e pratiche dalle origini al Covid-19*, Carocci, Roma 2022, p. 7.

<sup>11</sup> È necessario sottolineare che la retrospettiva sulla “storia segreta” del cinema italiano contava un'ulteriore parte dedicata ai B-movie: non solo *underground*, dunque, ma anche la controversa *Italian Kings of the 'BS*. Cfr. AA.VV., *op. cit.*, pp. 305-334.

è altresì vero che ciò a cui si assiste mi sembra sia – ancora una volta – una riduzione del cinema indipendente italiano alla sola testimonianza di alcune voci “autorevoli”. È lo stesso Müller a sottolinearlo: “la critica benpensante d'autore dimentica troppo spesso che c'è una parte del nuovo cinema che in Italia è stata inventata da cineasti che si chiamano Schifano, Grifi, Scavolini, Baruchello, Leonardi, Bargellini, Gioli, Brocani, Tonino De Bernardi e (pochi) altri”<sup>12</sup>. Se ciò a cui si assiste, insomma, è la riproposizione di un paradigma interpretativo che condensa la pluralità di sguardi alla sola esperienza della Cooperativa Cinema Indipendente e a pochi altri nomi, allora sarà necessario procedere attraverso una riattivazione dello sguardo per provare a ritracciare il senso di un cinema la cui *invisibilità* esige oggi di essere osservata. Tra riposizionare e riprogrammare le immagini, sarà proprio lo spazio del *tra* che dovrà essere indagato.

Uno dei primi aspetti posti in questione dalla retrospettiva riguarda la materialità del dispositivo cinematografico. La pellicola e la macchina da presa, lungi dall'essere strumenti neutri, diventano oggetti di indagine e campo di intervento. In particolare, il regista Alberto Grifi mette in atto una forzatura consapevole dell'ottica tradizionale, servendosi di obiettivi deformanti e costruendo manualmente apparati ottici che generano una manipolazione della realtà filmata. In opere come *Transfert per Kamera verso Virulentia* – così come in *Argonauti evviva!* (Alberto Grifi, 1968) – la percezione visiva è spinta verso un punto di crisi: le immagini sembrano filtrate da uno schermo televisivo, ma la deformazione non avviene per mediazione elettronica, bensì attraverso lo stesso linguaggio filmico, sovvertito nei suoi principi fondamentali. Come afferma Grifi, gli effetti ottici venivano realizzati “in maniera casalinga”, intervenendo manualmente sulle lenti e sugli obiettivi. Ma è proprio la mano, come sottolinea ancora Aprà, a costituire la vera matrice deformante: essa varia il rapporto tra ottica e realtà, disegnando letteralmente l'immagine impressa sulla pellicola.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

Ne deriva un'idea di cinema come prolungamento tecnico del corpo, in cui la tecnologia è assimilata e umanizzata. L'occhio del cineasta sperimentale è un occhio tecnologico ma incarnato, un'estensione sensibile della mano e della percezione.

La riflessione sulla materialità del cinema trova certo la sua più radicale espressione in *Verifica Incerta (Disperse Exclamatory Phase)* di Grifi e Gianfranco Baruchello, un film-performance in cui 150.000 metri di pellicola cinematografica destinata al macero diviene la materia stessa della storia del cinema. Il film – realizzato montando una selezione di frammenti di pellicole e fotogrammi di western, gangster movie, film storici, ecc., – attua un gesto di rimediazione che non si limita a riutilizzare un supporto ma, smembrando la linearità diegetica, disvela il dispositivo stesso e ne rivela la stratificazione storica e simbolica. In questa prospettiva, la distruzione e il riuso coincidono con un atto critico di riscrittura attraverso cui sovvertire la figura dominante e che sottende ogni narrazione di Hollywood: l'eroe maschio e vittorioso.

Baruchello e Grifi infrangono la sintassi del montaggio, minandone la linearità e usandolo come produttore di “incidenti” per mostrare l'artificio alla base del suo funzionamento. Vengono a questo scopo introdotti controcampi sbagliati, oppure incrociati campi da film diversi, ottenendo un effetto che disidentifica personaggi centrali negli immaginari occidentali e che produce sequenze ironiche [...] e sullo smembramento del corpo compatto della cinematografia hollywoodiana avevano riconosciuto i fantasmi dei significati latenti nei film, a partire dalla rimozione essenziale alla base della costruzione dell'eroe, ovvero l'ossessione per l'omosessualità maschile.<sup>13</sup>

Anche *A mosca cieca* di Romano Scavolini, definito più volte come un “film maledetto”, lavora secondo un processo di rimediazione. Qui non è soltanto il medium a essere rielaborato, ma la possibilità stessa del cinema di ripensare il proprio linguaggio. Scavolini attraversa e contamina i co-

<sup>13</sup> A. Sacchi, *Inappropriabili. Relazioni, opere e lotte nelle arti performative in Italia (1959-1979)*, Marsilio, Venezia 2024, pp. 128-129.

dici del cinema classico e del muto, ricostruendo la genealogia del dispositivo per svuotarlo dall'interno. *A mosca cieca* non si limita a decostruire la narrazione, ma tenta di elaborare una "estetica del quotidiano" generata nel montaggio stesso, nella complicità tra corpo, macchina e gesto filmico. Il film appare come un organismo espandibile e riducibile, un "arto" del cinema che sfrutta la forma per opporvisi, rivendicando il diritto al rifiuto. In tal senso, l'opera si configura come un anti-film, in continuità con la linea eversiva inaugurata da lavori come *Anna* (Alberto Grifi e Massimo Sarchielli, 1972-1975).

### *Conclusioni. O del visibile dell'invisibile*

La retrospettiva dedicata all'*underground* italiano e qui presentata come caso studio ha dimostrato, pur nelle sue aporie, come sia necessario provare a muoversi oltre la semplice restituzione storica per considerarla alla stregua di un dispositivo di rilettura e problematizzazione della storia del cinema italiano. Sotto questa luce, la retrospettiva non è semplicemente una forma di restituzione, ma un tentativo di individuare le fratture che hanno segnato la storia del cinema, per meglio definire la relazione che si instaura tra i contenuti e le modalità attraverso cui questi tornano a rendersi *visibili*. È insomma un dispositivo diacronico, capace di ripensare l'archivio non come luogo della memoria cristallizzata ma come sistema di relazioni che devono essere portate a visibilità.

La pratica festivaliera diventa così il luogo della critica intesa non come un racconto cronachistico di ciò che accade nell'emergenza dell'ora, ma come lavoro di rilettura del passato in termini di futuro. Come un'operazione di re-visione nella ri-visione. E in questo senso, l'operazione di Müller va dunque interpretata non come una musealizzazione del cinema sperimentale, ma come un tentativo di rovesciare un paradigma storico che ha fatto dell'invisibilità del cinema indipendente la sua principale chiave di lettura.

Gianni Canova ha sottolineato come alla “perdita del presente” degli anni Sessanta e Settanta, abbia corrisposto una irrapresentabilità sostanziale tradotta, all’interno del cinema italiano del tempo, con un volgere lo sguardo altrove, una vera e propria deflessione dello sguardo:

Lì si radicano i percorsi di fuga dalla contemporaneità o di perdita di interesse nei confronti dell’attualità. Conscio della difficoltà di riconnettere i segni sparsi e affollati del presente in uno sguardo sinottico, unitario e coerente, che colga i nessi sotterranei e ricostruisca una possibile catena di senso tra gli epifenomeni confusi e caotici della modernità, il cinema italiano volge insomma il proprio sguardo.<sup>14</sup>

Mi sembra che i film raccolti all’interno della retrospettiva *Storia segreta del cinema italiano* abbiano invece lavorato in una direzione opposta, facendosi agenti di-visione. Sono nati, insomma, “per far vedere”. A dimostrazione di come i film non visti rimangono tali perché lo sguardo non era sufficientemente preparato. Del resto, come ha suggerito Aprà, l’occhio non vede soltanto secondo le coordinate della prospettiva quattrocentesca.

<sup>14</sup> G. Canova, *La perdita della trasparenza. Cinema e società nell’Italia della seconda metà degli anni ’60*, in Id. (a cura di), *Storia del cinema italiano (1965-1969)*, vol. XI, Marsilio/Edizioni di Bianco e Nero, Venezia-Roma 2003, p. 13.

*Parte seconda*  
Pratiche, politiche, identità



Bazin, i *jeunes turcs* e il Festival di Tours  
prima dell'affermazione della *Nouvelle Vague*  
Luca Venzi

Mi concentrerò in queste pagine su alcune questioni che segnano il pensiero critico dei “Cahiers du cinéma” degli anni Cinquanta, in particolare dalla metà del decennio all'affermazione pubblica della *Nouvelle Vague* a Cannes 1959. Lo farò guardando in particolare alle edizioni 1955, 1956, 1957 e 1958 delle Journées internationales du court métrage di Tours, il primo festival, in Francia, dedicato al cortometraggio, e ad alcuni articoli che Bazin e i suoi giovani allievi (in particolare Truffaut, Rivette e Godard) dedicano espressamente a quelle stesse edizioni. È importante notare come gli articoli cui soprattutto mi riferirò, per lo più resoconti critici del festival, siano stati in larga parte pubblicati fuori dai “Cahiers”, e precisamente su testate che in quegli anni accompagnano con regolarità da un lato l'infaticabile pratica critica e teorica di Bazin e dall'altro la tenace battaglia, *in difesa e in attacco*, dei *jeunes turcs*, di fatto propagando nell'uno come nell'altro caso, e pur con tutte le sue sostanziali, e in alcuni casi radicali differenze, il lavoro della rivista dalla copertina gialla: mi riferisco naturalmente ad “Arts”, il settimanale culturale *bussard*, che diviene quasi subito, grazie a Truffaut – che vi scrive dal 1954 al 1958 e che gradualmente fa entrare nella rivista i suoi giovani amici –, una sorta di megafono<sup>1</sup> della nuova

<sup>1</sup> A. Labarthe, *Comment peut-on être moderne?*, in A. de Baecque, C. Tesson (a cura di), *La Nouvelle Vague*, Cahiers du cinéma, Paris 1999 (tr. it. *Come si fa a essere moderni. Intervista con André S. Labarthe*, in *La Nouvelle Vague. Il cinema secondo Chabrol, Godard, Resnais, Rivette, Rohmer, Truffaut*, Minimum Fax, Roma 2004, p. 7).

linea critica dei *turcs*; a “France Observateur”, dove invece si esprime la linea più moderata dei “Cahiers”, Bazin e Doniol-Valcroze soprattutto; a “Radio-Cinéma-Télévision”<sup>2</sup>.

Le Journées internationales du court métrage di Tours, che si svolsero dal 1955 al 1971<sup>3</sup>, sono un festival oggi quasi del tutto dimenticato e, nel suo insieme, pochissimo studiato. Se la stampa d'epoca è ricca e articolata, non esistono volumi a esso interamente consacrati, con l'eccezione di un prezioso libretto, ricco di informazioni, di aneddoti, di materiali, ma privo di un impianto propriamente scientifico, apparso nel 2015<sup>4</sup>.

Nell'estate del 1955 era in programma a Tours un festival musicale che non poté realizzarsi ma per il quale erano già stati stanziati dei fondi: le autorità cittadine si rivolsero allora all'Association française pour la diffusion du cinéma, fondata a Versailles nel 1951 da Pierre Barbin, Michel Boschet e André Martin<sup>5</sup>, e presieduta da Roger Leenhardt, affinché realizzasse, a Tours, in autunno, un evento cinematografico in sostituzione di quello musicale. L'Association organizzava già da qualche anno, in numerose città della Francia, delle ampie manifestazioni itineranti (con presentazioni di film inediti, incontri con attori e tecnici, performance, mostre, ecc.), le Journées du cinéma, volte a promuovere e a diffondere l'amore per il cinema<sup>6</sup>. Così, a partire dalla richie-

<sup>2</sup> Bazin pubblica un resoconto su Tours, lo si vedrà, anche su “Le Parisien libéré” (il quotidiano per cui scrive dal 1944 alle ultime fasi della sua vita e per il quale firma un numero impressionante di contributi) e su “L'Éducation nationale”.

<sup>3</sup> Con l'eccezione del 1965 e del 1969. Le due ultime edizioni si svolsero con una formula diversa dalle precedenti, senza la competizione.

<sup>4</sup> Si tratta di D. Mazany, *Tours, capitale du court métrage. Les Journées internationales du court métrage de Tours, 1955-1971*, Éditions Anovi, Paris 2015.

<sup>5</sup> Specialista del cinema d'animazione – è lui a usare questa definizione per la prima volta, sui “Cahiers”, su cui scrive dal 1953 –, e amico di Bazin. Lo stesso Bazin è “implicato nell'Associazione come semplice compagno di strada” e vi figura come uno dei direttori culturali. Cfr. H. Joubert-Laurencin, *Scansion XIII, Comme l'héroïne, me voici converti*, in A. Bazin, *Écrits complets*, vol. I, Macula, Paris 2018, p. 1122.

<sup>6</sup> *Ibidem*. Martin, Boschet e Barbin espongono le linee che presiedono alle Journées du cinéma sui “Cahiers” nel 1953. Cfr. A. Martin, M. Boschet, P. Barbin, *Des journées pour le cinéma*, in “Cahiers du cinéma”, n. 22, 1953,

sta delle autorità turangesi, in breve tempo, Barbin, con il gruppo delle Journées, mise in piedi queste Journées internationales du court métrage – vale a dire il Festival di Tours –, che egli stesso diresse dal 1955 al 1968<sup>7</sup>: nel febbraio '68, sarebbe stato lo stesso Barbin a prendere brevemente il posto di Langlois quando questi fu rimosso dalla guida della Cinémathèque e fino al reintegro di quest'ultimo, in aprile, preteso, con tanto di agguerritissima discesa in piazza, dal mondo cinematografico francese, e non solo.

Ora, leggere le prime quattro edizioni del Festival di Tours fino all'avvento ormai prossimo della *Nouvelle Vague* attraverso alcuni testi a esse specificamente dedicati nati nell'alveo della famiglia "Cahiers" dei secondi anni Cinquanta significa innanzitutto osservare, da un punto di vista molto determinato, le zone di prossimità e, soprattutto, di differenza, che si aprono tra i componenti della rivista di quegli anni, rilevare quindi, una volta di più, l'importanza del cortometraggio nel lungo percorso preparatorio che conduce all'avvento della *Nouvelle Vague* e infine connettere in modo diretto la pratica filmica del corto, cui gli stessi giovani critici davano corso e a cui altri giovani registi vicini ai "Cahiers" si dedicavano o cominciavano a dedicarsi, con il definitivo salto nel *grand film* degli uni e degli altri e con l'insieme del fenomeno *Nouvelle Vague* inteso nella sua interezza e complessità.

I "Cahiers" degli anni Cinquanta sono, come noto, un grande laboratorio teorico, critico e applicativo. Il loro orizzonte propriamente teorico è segnato dalla grande medita-

pp. 46-48. Sulle Journées du cinéma, nel piccolo giornale creato ogni volta per ciascuna città in cui la manifestazione si svolgeva ("Les Journées. Bulletin d'information des Journées du cinéma"), Bazin ha scritto in quegli anni diversi articoli. Cfr. H. Joubert-Laurencin, *Éloge de la dispersion. Petite introduction à la lecture d'André Bazin*, in A. Bazin, *op. cit.*, p. 39, nota 58.

<sup>7</sup> J.-P. Jeancolas, *Structures du court métrage français, 1945-1958*, in D. Bluher, F. Thomas (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968. De l'âge d'or aux contrebandiers*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2005, ediz. kindle; D. Mazany, *op. cit.*, pp. 18-24. Dopo averle organizzate a Cannes dal 1956 al 1958, Barbin trasformò in un Festival autonomo, con sede ad Annecy, anche le Journées internationales du cinéma d'animation, che diresse dal 1960 al 1967.

zione di Bazin, che fonda, in linea generale, lo stesso lavoro critico dei Giovani Turchi, i quali tendono di norma a riconfigurare e per molti aspetti a radicalizzare – spostandone il nucleo generativo dalla questione del *realismo* a quella del dominio della *mise en scène* – quella stessa meditazione. Nonostante un ampio territorio di condivisione di posizionamenti e di giudizi, è sul versante della critica propriamente detta che si misura la distanza più marcata tra Bazin e i suoi allievi. Per sintetizzare questioni molto note, ci si potrà riferire a una celebre osservazione di Rohmer secondo la quale “Bazin aveva avuto delle idee, mentre noi avevamo avuto dei gusti”<sup>8</sup>. È dunque naturalmente la *politique des auteurs* il luogo critico in cui si misura più nettamente la distanza tra Bazin e i *jeunes turcs*. Se, come ha osservato de Baecque<sup>9</sup>, è possibile rintracciare le origini della *politique* già nel celebre articolo astruchiano sulla *caméra-stylo* e in tutto il lavoro che Bazin e lo stesso Astruc, tra gli altri, avevano fatto sull’*auteur* nel cinema statunitense, è chiaro tuttavia che, per come viene definita, da Truffaut *in primis*, e dai suoi amici, alla metà degli anni Cinquanta, la *politique* assume connotazioni così specifiche e toni così perentori che, nonostante qualche pure decisivo tratto di convergenza (Rossellini e Renoir, naturalmente, ma anche qui con delle differenze), Bazin non poteva aderirvi e soprattutto non contestarne gli assunti generali. In ogni caso, al di là dei singoli nomi propri (Hitchcock quale emblematica espressione di divergenza), è in definitiva più sul versante di una *politica* – cioè di un posizionamento critico fondato sulla difesa a oltranza degli autori amati, anche e anzi soprattutto di fronte ai loro film mancati, non riusciti, imperfetti – e meno su quello della valorizzazione dell’*auteur* cinematografico a partire dallo *stile* come espressione di un intero universo formativo, cui lo stesso Bazin aveva dato

<sup>8</sup> É. Rohmer, *L'ancien et le nouveau. Entretien*, in A. de Baecque, C. Tesson (a cura di), *op. cit.* (tr. it. *Intervista con Éric Rohmer. “Il vecchio e il nuovo”*, in *La Nouvelle Vague*, cit., p. 202).

<sup>9</sup> A. de Baecque, *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue*, Cahiers du cinéma, Paris 1991 (tr. it. *Assalto al cinema*, Il Saggiatore, Milano 1993, p. 97).

un contributo del tutto cruciale, che il grande critico prende le distanze, pur lasciando loro campo libero in nome della competenza, dai suoi giovani allievi.

Il 1955, l'anno della creazione delle Journées internationales di Tours, è un anno importante per i "Cahiers". Se il 1954 era stato quello della sostanziale presa del potere, nella rivista, da parte dei giovani critici, emblematicamente restituita dal celebre attacco truffautiano (gennaio 1954) alla qualità francese e dallo speciale Hitchcock (ottobre 1954), il 1955 è l'anno dell'esplicita formulazione da parte di Truffaut<sup>10</sup>, quindi del suo pieno successo, della *politique des auteurs*. I segni del *volontarismo dell'amore*, del *valore assoluto della mise en scène* e della necessità di seguire *un'opera nel suo farsi* unicamente per ciò che rivela del suo autore<sup>11</sup>, tutti fondati su un radicalismo cinefilo come pratica di vita più che come metodo critico, prendono piede tra i giovani della rivista e segnano la sua nuova linea editoriale.

Truffaut è il primo del gruppo dei "Cahiers" a scrivere sul festival di Tours in quello stesso 1955. Lo fa con due testi, uno più ampio, apparso su "Arts", l'altro, siglato R.L. (Robert Lachenay, l'amico di una vita dell'autore, che questi aveva portato con sé ai "Cahiers"), in forma di breve nota (come di regola per i testi compresi nella rubrica "Petit journal intime du cinéma"), sui "Cahiers du cinéma". Il titolo dell'articolo di "Arts", perentorio e *tranchant*, come molto spesso nella pratica critica truffautiana, è forse più significativo del testo stesso e dice la sostanziale delusione di Truffaut per quanto ha avuto modo di incontrare presenziando alla nuova manifestazione: *Les Journées internationales de Tours révèlent: le court métrage manque d'auteurs*<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> A partire dal celebre F. Truffaut, *Ali Baba et la "Politique des auteurs"*, in "Cahiers du cinéma", n. 44, 1955, che per il tramite di un Becker minore (*Ali Babà*, 1954) formalizzava in modo pienamente compiuto, e nei termini di una linea critica coerente, istanze già chiaramente presenti nei testi dei *jeunes turcs*.

<sup>11</sup> A. de Baecque, *op. cit.*, p. 99.

<sup>12</sup> F. Truffaut, *Les Journées internationales de Tours révèlent: le court métrage manque d'auteurs*, in "Arts", n. 536, 5-11 ottobre 1955, ora (con il titolo *Le court métrage manque d'auteurs*) in Id., *Chroniques d'Arts-Spectacles (1954-1958)*, Gallimard, Paris 2019, pp. 160-163. Cfr. inoltre R.L. [F. Truffaut], *Ah! Le court métrage!*, in "Cahiers du cinéma", n. 52, 1955, p. 38.

Ora, quando viene istituita la I edizione del festival, il cortometraggio è al centro di un ampio e articolato dibattito nel panorama del cinema francese, che aveva assunto presto i connotati di una battaglia culturale a seguito delle varie oscillazioni dei sostegni statali (la legge del 6 agosto 1953 e il premio alla qualità, il decreto legge del 21 agosto di quello stesso anno, che minacciava il cortometraggio, la costituzione del Gruppo dei Trenta, a dicembre, per far fronte a quella minaccia, le nuove prospettive aperte da produttori intraprendenti e innovativi, tra i quali Dauman e Braunberger, ecc.). Più in generale, a partire dalla fine della seconda guerra mondiale e per tutti gli anni Cinquanta, in termini quantitativi e, per un gran numero di opere, qualitativi (basterà riferirsi ai lavori, alcuni dei quali celeberrimi, di Resnais, Franju, Marker, Rivette, Truffaut, Demy, Varda, tra gli altri), il cortometraggio francese conosce un'autentica età aurea e l'istituzione di un festival a esso interamente dedicato, esattamente alla metà dei Cinquanta, non è casuale in un contesto in cui si va delineando una dimensione sempre più ambiziosa, pur a fronte di un'esistenza in costante stato di precarietà in termini economici, nella produzione e nella realizzazione di film corti<sup>13</sup>.

La questione del cortometraggio francese degli anni Cinquanta è ampia e complessa e non ho qui la possibilità di restituirla in modo minimamente adeguato. Si tratta in ogni caso di una questione di cruciale importanza all'interno del cinema francese del secondo dopoguerra che, per molti versi, nonostante alcuni circoscritti ma ineludibili contributi<sup>14</sup>, richiede in tutta evidenza di continuare a essere studiata<sup>15</sup>. Per ciò che qui

<sup>13</sup> F. Porcile, *Commandes avouées, commandes masquées: la production française de courts métrages de de Gaulle à de Gaulle*, in D. Bluher, P. Pilard (a cura di), *Le court métrage documentaire français de 1945 à 1968. Créations et créateurs*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2009.

<sup>14</sup> Tra i quali penso in particolare ai tre volumi – ne ho già citati due – realizzati da un gruppo di ricerca dell'Università di Rennes. L'altro è A. Fiant, R. Hamery (a cura di), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968. Documentaire, fiction: allers-retours*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2008.

<sup>15</sup> Sul cortometraggio francese degli anni Cinquanta, indagato in una prospettiva storico-critica, teorica e analitica, è in corso di svolgimento una promettente

mi interessa, mi limiterò a ricordare come le principali riviste francesi specializzate dell'epoca – “Cahiers du cinéma”, “Positif”, “Image et son”, per restare, come fa David Vasse in un prezioso contributo sul tema<sup>16</sup>, alle più note – mantengano tutte in generale una marcata posizione di sostegno nei confronti del cortometraggio, sebbene al loro interno la sua presenza, negli anni di cui ci occupiamo, risulti, “anche se non trascurabile”, complessivamente “secondaria”<sup>17</sup>. Il cortometraggio insomma è difeso, le riviste se ne occupano di fatto da subito e con una certa regolarità, la quale però è spesso circoscritta a rubriche come “Le petit journal intime” dei “Cahiers” (note di realizzazioni in corso, film premiati, brevi resoconti di festival, ecc.)<sup>18</sup>. In ogni caso, per ciò che riguarda i “Cahiers”, l'interesse per il corto cresce gradualmente e in modo evidente proprio nella seconda metà degli anni Cinquanta: “A poco a poco, in effetti”, scrive de Baecque, “dopo averli piuttosto trascurati, le pagine dei ‘Cahiers du cinéma’ accolgono notizie, oppure critiche relative ai brevi film delle persone vicine, redattori o amici. I modi di parlarne cambiano abbastanza rapidamente”<sup>19</sup>. Ciò è evidentemente dovuto anche al fatto che i redattori o gli amici della rivista realizzano appunto in quegli anni cortometraggi importanti, disegnando o contribuendo a disegnare nelle acque del cinema francese le prime *piccole onde* della futura *Nouvelle Vague*<sup>20</sup>. Doniol-Valcroze – che tra i critici dei “Cahiers” è fin dall'inizio il più impegnato nella difesa del cortometraggio<sup>21</sup> –, gli dedica nel 1957 un articolo importante<sup>22</sup>,

ricerca dottorale, che ho la fortuna di seguire in qualità di tutor, di Margherita Giabelli, nell'ambito del XL ciclo del Dottorato di ricerca internazionale in Storia delle arti e dello Spettacolo delle Università di Firenze, Pisa e Siena.

<sup>16</sup> D. Vasse, *Défense du court métrage. Le rôle des revues*, in D. Bluher, P. Pilard (a cura di), *op. cit.*

<sup>17</sup> *Ibidem.*

<sup>18</sup> *Ibidem.*

<sup>19</sup> A. de Baecque, *op. cit.*, p. 188.

<sup>20</sup> A. de Baecque, *Nouvelle Vague. Portrait d'une jeunesse*, Flammarion, Paris 2009, pp. 53-55.

<sup>21</sup> D. Vasse, *op. cit.*

<sup>22</sup> J. Doniol-Valcroze, *Problèmes du court métrage*, in “Cahiers du cinéma”, n. 71, 1957, pp. 30-35 e 91-92.

soprattutto riferendosi alla dimensione economico-produttiva, ma di lì a poco la rivista istituisce una nuova rubrica, “Notes de courts métrages”, “che completa l’informazione economica sullo sviluppo del genere con la sua promozione estetica”<sup>23</sup>. È il segno evidente di un movimento che assume contorni via via più definiti. È importante osservare tuttavia che per ciò che riguarda i *jeunes turcs*, in quegli anni, come osserva Thomas, “il rapporto del gruppo con il cortometraggio non è propriamente un rapporto d’amore. [...] Diversamente da Bazin, Kast e soprattutto Doniol-Valcroze”<sup>24</sup>, essi sono defilati nella battaglia per il corto alla metà dei Cinquanta: non fanno parte del Gruppo dei Trenta, rifiutano le pratiche correnti per accedere alla regia, lavorano essi stessi sul versante della finzione, cioè in direzione contraria rispetto al corto documentario di qualità, in cui passano le più significative ambizioni dei cortometraggisti professionisti<sup>25</sup>. Come dirà Godard nel 1958, e lo vedremo, non difendono una specificità del corto, ma lo usano – lavorando principalmente nel formato amatoriale 16mm, almeno fino al 1956 – unicamente come via d’accesso al lungometraggio, pensando e scrivendo di film corti, come dei lunghi, attraverso lo specifico apparato teorico-critico che vanno ormai compiutamente definendo proprio alla metà del decennio.

Occorre allora tornare al 1955 e al resoconto truffautiano da Tours pubblicato su “Arts”. Le giornate del festival si tengono dal 23 al 26 settembre. Vi vengono proiettati oltre quaranta corti, tra i quali nove in competizione per il Grand Prix du court métrage. Solo i film francesi, tra quelli presentati (sarà così fino al 1958, quando l’assegnazione del Grand Prix si aprirà anche ai film internazionali), possono concorrere al premio. Truffaut non vede nel corto, come detto, la presenza di autori e se ne rammarica: conosce naturalmente i lavori già importanti di Resnais o di Franju, ad esempio, ma la sua scrittura critica predilige, come noto, toni categorici. Apprezza il

<sup>23</sup> A. de Baecque, *Assalto al cinema*, cit., p. 190.

<sup>24</sup> F. Thomas, *Les courts métrages des Cahiers du cinéma. Seize variations sur l’amateurisme*, in D. Bluher, F. Thomas (a cura di), *op. cit.*

<sup>25</sup> *Ibidem.*

film che ha ottenuto il Grand Prix, *Royaume de ce monde* (1952-1955) di Roger Livet, scritto con Yves Bonnefoy, sul motivo dell'Annunciazione in pittura ("uno dei migliori film d'arte che ci siano"), mentre giudica negativamente *Lourdes et ses miracles* (1955) di Georges Rouquier, Premio speciale della giuria, documentario in tre episodi (in tre corti) con un giovane Demy assistente alla regia, mediamente apprezzato da Bazin<sup>26</sup> – che a Rouquier e al suo *Farrebique* (1946) aveva dedicato, come noto, pagine importanti – e molto amato da Agel, che sui "Cahiers" ne scrive in modo appassionato, citando in apertura l'articolo del giovane critico ("Mi spiace molto dover contraddire quanto scritto su *Lourdes et ses miracles* da François Truffaut su "Arts", tanto più che considero Truffaut come uno dei primi critici del nostro Paese...")<sup>27</sup>. Richiamando Renoir e la sua rinuncia ad ambientare un film in Bretagna, che diceva di non aver compreso, Truffaut sostiene che Rouquier non si sia domandato se avesse infine davvero compreso *Lourdes* e continua a chiamare in causa i suoi autori: per riuscire, qui, ci sarebbero voluti "il soffio lirico di Gance o la durezza di Buñuel"<sup>28</sup>.

Per l'edizione 1956 del festival, i toni cambiano radicalmente. Ancora su "Arts", Truffaut parla di "un'edizione incomparabilmente superiore a quella dell'anno scorso" e chiude il suo resoconto affermando, sempre in modo perentorio, che "il cortometraggio francese si risveglia, finalmente"<sup>29</sup>. In questa II edizione di Tours vengono in effetti mostrati diversi film molto importanti di giovani cineasti che lasceranno segni

<sup>26</sup> Cfr. A. Bazin, *Lourdes et ses miracles. Un film de Georges Rouquier*, in "Le Parisien libéré", n. 3483, 22 novembre 1955 e Id., *Lourdes et ses miracles, Salka, Valka*, in "France Observateur", n. 289, 24 novembre 1955, entrambi ora in Id., *Écrits complets*, cit., vol. II, pp. 1839-1840.

<sup>27</sup> H. Agel, *L'ordre de la transcendance*, in "Cahiers du cinéma", n. 53, 1955, pp. 49-50.

<sup>28</sup> F. Truffaut, *Le court métrage manque d'auteurs*, cit., p. 162. Abel Gance era membro della giuria in questa prima edizione del Festival di Tours.

<sup>29</sup> F. Truffaut, *Renaissance du court métrage. Dimanche à Pékin de Chris Marker, Grand Prix du court métrage 1956*, in "Arts", n. 594, 21-27 novembre 1956, ora in Id., *Chroniques d'Arts-Spectacles (1954-1958)*, cit., p. 294.

profondissimi nel cinema francese e moderno, tutti, sebbene in modi diversi, in qualche modo vicini (o che di qui in avanti diventeranno vicini *pour toujours*<sup>30</sup>), o addirittura interni (Rivette) ai “Cahiers du cinéma”, o in generale all’orizzonte della futura *Nouvelle Vague* largamente intesa. Il Grand Prix va a *Dimanche à Pékin* (Chris Marker, 1956), filmato in 16mm e gonfiato a 35, che pure, nel complesso, impressiona poco Truffaut, che gli dedica un breve commento (il film “vale per il ‘tono’ del racconto, la bellezza del commento, la solidità del montaggio, piuttosto che per la qualità delle immagini”<sup>31</sup>). È ammirato dall’intelligenza immaginativa di *Toute la mémoire du monde* (Alain Resnais, 1956), il grande film di Resnais sulla Bibliothèque Nationale, di cui segnala l’identità segretamente “concentrazionaria”, con “questi libri ammassati, etichettati, numerati, identificati, vaccinati, conservati, microfilmati, queste pile e queste casse [che] escono direttamente da un’altra Xanadu, da una Buchenwald del pensiero”<sup>32</sup>. Questo riferimento ai campi, osserva Bastide<sup>33</sup>, non è per caso: Truffaut ha visto, mesi prima, *Notte e nebbia* (*Nuit et brouillard*, Alain Resnais, 1956, che pure è ripresentato, fuori concorso, in questo Tours ’56), “di cui è bene parlare tutte le volte che se ne ha occasione”<sup>34</sup>, e ne è rimasto sconvolto. Elogia *Le Sabotier du Val de Loire*, il primo, splendido Demy, che si colloca “estheticamente tra Robert Bresson e Georges Rouquier” e che rappresenta, dice, una speranza certa per il cinema francese<sup>35</sup>. Ma alla II edizione del festival è presente anche *Le Coup du*

<sup>30</sup> Jacques Demy, che presenta il suo *Le Sabotier du Val de Loire* (1956), entra in contatto proprio a Tours con i giovani critici dei “Cahiers”, frequentando di lì in avanti, negli anni subito successivi, in modo regolare la redazione della rivista. Sempre al Festival di Tours, due anni più tardi, conoscerà sua moglie, Agnès Varda.

<sup>31</sup> F. Truffaut, *Renaissance du court métrage*, cit., p. 292.

<sup>32</sup> Ivi, p. 293.

<sup>33</sup> B. Bastide, *La critique selon Truffaut: directe et sans concession*, in F. Truffaut, *Chroniques d’Arts-Spectacles* (1954-1958), cit., p. 27.

<sup>34</sup> F. Truffaut, *Journal du Festival de Cannes 1956: une histoire de fous*, in “Arts”, n. 567, 9-15 maggio 1956, ora in Id., *Chroniques d’Arts-Spectacles* (1954-1958), cit., p. 216.

<sup>35</sup> F. Truffaut, *Renaissance du court métrage*, cit., p. 293.

berger (Jacques Rivette, 1956) il film che conduce i *jeunes turcs* nell'avventura del 35mm<sup>36</sup>, girato nell'appartamento di Chabrol, alla cui lavorazione ha partecipato, in modi diversi, gran parte della redazione dei "Cahiers", e che Braunberger, incaricatosi delle spese necessarie per concluderlo, acquisisce tra i titoli di Les Films de la Pléiade. "È difficile scrivere sul film di un amico", dice Truffaut da Tours, e in particolare di un film in cui lui stesso, come noto, addirittura compare, "soprattutto se si tratta di un buon film e del migliore amico"<sup>37</sup>. Qualche anno dopo ricorderà questa stazione decisiva per il gruppo dei futuri registi dei "Cahiers", riconoscendone tutto il merito a Rivette, "il più ardentemente risoluto", tra loro, "a passare ai fatti"<sup>38</sup>. In questa piccola esposizione del giovane cinema francese presente a Tours 1956 c'è infine anche *Impressions de New York* (François Reichenbach, 1956), vincitore del premio speciale, di cui Truffaut riconosce l'audacia plastica e figurativa. Se dunque i *jeunes turcs* dei "Cahiers" amano incondizionatamente grandi "vecchi" autori e se ne scoprono di nuovi, soprattutto nel cinema americano (Aldrich, Ray, Mann, ecc.), cominciano adesso a parlare di sé e di giovani cineasti che spesso sono loro amici.

Il Bazin che scrive di questa II edizione delle Journées internationales du court métrage di Tours<sup>39</sup> è, come di regola, assai più misurato del suo pupillo. E tuttavia in molti casi le sue note sui film somigliano a quelle di Truffaut. È così ad esempio per il film di Reichenbach come per *Toute la mémoire du monde*, del quale rimarca, esattamente come il futuro

<sup>36</sup> Tra i Giovani Turchi già Godard, a dire il vero, aveva usato il formato 35mm per il suo primo cortometraggio, *Opération béton* (1954), ma lo aveva fatto, in Svizzera, durante il suo periodo di allontanamento dalla rivista, che aveva come noto lasciato nel '53 per farvi ritorno tre anni più tardi.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> F. Truffaut, *Les films de ma vie*, Flammarion, Paris 1975 (tr. it. *I film della mia vita*, Marsilio, Venezia 2003, p. 225). Il volume, lo si ricorderà, è dedicato proprio a Rivette.

<sup>39</sup> F. Kirsch [A. Bazin], *Dimanche à Pékin, Grand Prix du court métrage*, in "France Observateur", n. 343, 6 dicembre 1956, ora in Id., *Écrits complets*, cit., vol. II, pp. 2069-2071.

cinasta, “l'apparenza concentrazionaria” e una densità che conferma la maestria del suo autore, o per il film di Demy, segnato da immagini “di una dolcezza e di un'emozione intensa”. Su Marker va più in profondità (come farà più tardi, di fronte a *Lettre de Sibérie*, Chris Marker, 1958, che leggerà con sorprendente lungimiranza) e se anche lui fa cenno a poche immagini notevoli (“a parte una sequenza di nebbia molto bella”), rintraccia tuttavia nella tramatura di “volti, esseri, angoli di strada”, nel “meraviglioso commento” che sorregge il film, negli “incontri reali” da cui deriva, i tratti marcatissimi di *una presenza*, vale a dire dello *sguardo* di Chris Marker. Con misurata eleganza, ma anche con partecipazione, scrive del film di Rivette e dei suoi “Cahiers”, di cui riferisce l'incondizionato apprezzamento di Man Ray (in giuria) e che descrive come una “sorpresa molto buona”, dal “ritmo più vicino a Dreyer che a Sennett”, percorso da “un'ironia realmente nuova”. La stessa ironia che vibra tra le sue annotazioni quando ricorda Doniol-Valcroze, attore nel film (accreditato con l'anagramma Loinod), che – osserva – “debutta magistralmente”<sup>40</sup>. Quindi conclude: dopo sole due edizioni “Tours è ormai un appuntamento fisso, in autunno, per i cinefili”<sup>41</sup>.

All'edizione 1957, per la quale siede in giuria, Bazin dedica ben quattro articoli diversi<sup>42</sup>, sempre riferendo dell'enorme successo, in termini di pubblico, della manifestazione, tanto che gli organizzatori hanno dovuto duplicare l'intero programma e aggiungere un'altra sala all'unica originariamente prevista<sup>43</sup>. Tours

<sup>40</sup> Ivi, p. 2070.

<sup>41</sup> Ivi, p. 2071.

<sup>42</sup> Cfr. A. Bazin, *La Joconde. Grand Prix du Festival du court métrage de Tours*, in “Le Parisien libéré”, n. 4107, 25 novembre 1957, ora in Id., *Écrits complets*, cit., vol. II, p. 2312; Id., *Tours, la Venise du court métrage*, in “France Observateur”, n. 395, 5 dicembre 1957, ora in Id., *Écrits complets*, cit., vol. II, pp. 2320-2321; Id., *Le point de vue du juré*, in “Radio-Cinéma-Télévision”, n. 413, 15 dicembre 1957, ora in Id., *Écrits complets*, cit., vol. II, p. 2323; Id., *Courts-métrages et dessins animés*, in “L'Éducation nationale”, n. 36, 19 dicembre 1957, ora in Id., *Écrits complets*, cit., vol. II, pp. 2326-2327.

<sup>43</sup> Le due sale erano l'Olympia, in rue de Lucé e l'ABC, in rue Émile Zola, situate a poco meno di duecento metri l'una dall'altra. Cfr. D. Mazany, *op. cit.*, pp. 42-43.

dunque, come recita il titolo di uno di questi testi baziniani, è *la Venezia del cortometraggio*. La selezione francese per il concorso, tuttavia, osserva Bazin, è dignitosa ma deludente, senza picchi particolari: il suo amico Pierre Kast, con *Le Corbusier. L'architecte du bonheur* (1956) e Georges Franju, con *Notre-Dame. Cathédrale de Paris* (1957), non sono al massimo delle loro possibilità ma anche *Le Mystère de l'atelier quinze* (André Heinrich, Alain Resnais, 1957), su cui aveva grandi aspettative, lo delude. Il Gran Prix va a *La Joconde* (Henri Gruel, 1957), grazioso *divertissement in live action* e animazione sull'ossessione per la Gioconda, che Bazin apprezza con diverse riserve, mentre *Les Pèlerins de la mer* (Jean-Claude Sée, 1957), premio speciale, è “emozionante, ma vicino all'amatorialità”<sup>44</sup>. I migliori film di questa III edizione, osserva, sono allora quelli stranieri (che ancora per quest'anno non possono ambire al Grand Prix) e su tutti *City of Gold* (Colin Low e Wolf Koenig, 1957), e *A Chairy Tale* (Norman McLaren e Claude Jutra, 1957).

Ma a Tours '57, proiettato nella serata di chiusura del festival, è presente, fuori concorso, *L'età difficile* (*Les Mistons*, 1957) di Truffaut. Questa volta Bazin è più deciso, nella formulazione del giudizio, rispetto a quanto aveva fatto con *Le Coup du berger*: *Les Mistons*, scrive, “rivela un temperamento di regista di una qualità eccezionale”<sup>45</sup> e nonostante “qualche debolezza facilmente correggibile”, le qualità del piccolo film di Truffaut “sono di quelle che non si acquistano”<sup>46</sup>. Se in questa III edizione delle Journées internationales, Truffaut è presente come regista fuori concorso, Rivette, scambiandosi di ruolo con l'amico rispetto all'anno precedente, lo è come inviato di “Arts”. Il suo resoconto<sup>47</sup> è lucido e appassionato, come di regola i suoi testi critici, e concorda a grandi linee con quelli di Bazin, pur se

<sup>44</sup> A. Bazin, *Tours, la Venise du court métrage*, cit., p. 2320.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> Ivi, p. 2321.

<sup>47</sup> J. Rivette, *Tours 57: un festival sans suspense. 1er prix à La Joconde d'Henri Gruel*, in “Arts”, n. 646, 27 novembre-3 dicembre 1957, ora in Id., *Textes critiques*, Post-éditions, Fécamp 2018, pp. 181-183.

nei modi e nei toni più perentori, così tipici della pratica critica dei Giovani Turchi.

Rivette è più convinto di Bazin, che pure ammira Gruel, nell'apprezzare il film che ha ottenuto il Grand Prix. Dopo averlo brillantemente descritto a partire dalla contrapposizione tra *giocondofobia* e *giocondoclastia*, osserva: "Si intuiscono i pericoli di una tale impresa, ma la gentilezza e la bonomia naturale di Gruel, così come il suo gusto plastico costante, gli permettono di costeggiare tutti i precipizi, senza mai lasciarvisi trascinare". E chiudendo il discorso sul film, si chiede: "Gruel sarebbe il Tashlin francese?"<sup>48</sup>. Il riferimento al cineasta americano non è per caso. Tashlin, ancora un anno prima "poco conosciuto, per non dire generalmente disprezzato – e lo resterà sempre un po', tranne che ai "Cahiers" e a "Positif", dove è oggetto di un comune amore"<sup>49</sup> – è, non solo per via di paradosso, uno dei cineasti più apprezzati dai giovani critici (in particolare da Godard, che gli dedica diversi articoli), tanto che, esattamente in questo 1957, è "pienamente riconosciuto dalla rivista come autore dell'anno"<sup>50</sup>. Gruel non ha in fondo molto a che vedere con Tashlin, ma l'accostamento al suo lavoro è significativo e dice tutta la ricerca di apertura, e di rinnovamento del cinema, che i giovani critici vanno praticando nei loro testi come nelle loro prove di aspiranti *metteurs en scène*. Tashlin è solo uno dei tanti nomi di questa agognata apertura, di questo ricercato avvento del *cinema di domani*<sup>51</sup>. Ma il parallelo Gruel-Tashlin è anche un segno importante di come i giovani critici comincino a guardare più consapevolmente al cortometraggio come al territorio in cui da qualche tempo si danno tracce sempre più significative di quel rinnovamento che di fatto, su più fronti, definisce il lavoro del giovane cinema francese. Cui loro stessi, con il passaggio al formato "professionale" che proprio Rivette aveva appena promosso, partecipano ormai evidentemente e a modo loro.

<sup>48</sup> Ivi, p. 181.

<sup>49</sup> A. de Baecque, *Assalto al cinema*, cit., p. 137.

<sup>50</sup> Ivi, p. 138.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

E così è proprio su *Les Mistons* che Rivette chiude il suo articolo. E in poche battute restituisce un intero orizzonte, teorico, critico, applicativo, che dice lo spirito dei *jeunes turcs* in questo tardo 1957. Parlando del film, non può non fare riferimento a Vigo e a Renoir, quindi evoca “uno spirito di libertà e di indipendenza che consiste nel non accettare altre regole se non quelle che ci si autoimpone e che fa sempre dell'estetica un capitolo della morale”<sup>52</sup>. L'estetica come capitolo della morale, vale a dire l'interdipendenza tra il più piccolo gesto formativo e l'orizzonte dell'etica, non è che uno dei grandi segni di un'intera tradizione di pensiero sul cinema, di un modo di intendere e di fare i film, che attraverserà la *Nouvelle Vague* largamente intesa (a livello *fenomenologico* sulla *riva destra*, a livello *politico* sulla *riva sinistra* e assieme all'altra grande polarità maggiore documentario-finzione) e il cinema moderno *tout court*. Ha evidentemente la sua origine nella grande riflessione di Bazin, che riconfigurava suggestioni sartriane ed è a sua volta riconfigurata, e radicalizzata, lungo il corso degli anni Cinquanta, in particolare nei testi critici di Rivette e di Godard.

Ed è proprio Jean-Luc Godard a scrivere su Tours 1958 due articoli assai significativi<sup>53</sup>. Alla IV edizione del festival, *Charlotte et son jules* (1958) – in cui lui stesso doppia J.-P. Belmondo, richiamato in Algeria<sup>54</sup> –, il suo ultimo cortometraggio prima di *Fino all'ultimo respiro* (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960), è stato rifiutato dal comitato di selezione. Nel dicembre 1958, vale a dire nel momento in cui

<sup>52</sup> J. Rivette, *op. cit.*, p. 183.

<sup>53</sup> J.-L. Godard, *Ignorés du jury: Demy, Resnais, Rozier et Varda dominant le Festival de Tours 58*, in “Arts”, n. 701, 17 dicembre 1958, ora in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, Cahiers du cinéma, Paris 1998, pp. 152-155; Id., *Chacun son Tours*, in “Cahiers du cinéma”, n. 92, 1959 (tr. it. *Il cinema è il cinema*, Garzanti, Milano 1971, pp. 113-127). Sullo stesso numero 92 dei “Cahiers” compare anche l'articolo di J. Doniol-Valcroze, *Tours '58*, pp. 28-30. Sempre sui “Cahiers du cinéma”, era stato invece L. Marcorelles a firmare il resoconto dell'edizione precedente del festival, quella del '57, sul n. 79 del gennaio 1958 (pp. 25-27).

<sup>54</sup> A. de Baecque, *Godard. Biographie*, Grasset, Paris 2010, p. 105.

compare il primo dei due testi godardiani su Tours, Chabrol ha girato *I cugini* (*Les Cousins*, Claude Chabrol, 1959), il suo secondo lungometraggio, Rivette, tra l'estate e l'autunno, si è immerso nelle riprese di *Parigi ci appartiene* (*Paris nous appartient*, Jacques Rivette, 1958-61), Truffaut ha cominciato da un mese quelle de *I quattrocento colpi* (*Les Quatre Cents Coups*, François Truffaut, 1959). Godard intensifica la sua attività critica ma fremente per fare il gran salto anche lui. A Belmondo scrive che un giorno girerà un lungometraggio e lo chiamerà a recitarvi<sup>55</sup>. Intanto, André Bazin è morto e la giornata di chiusura del Festival di Tours gli rende omaggio. Per ciò che concerne questa IV edizione, dice Godard, non c'è che da parlare di un pugno di film, che lo hanno dominato: *Le Bel indifférent* (Jacques Demy, 1958), il solo, tra questi, in competizione, *Le Chant du styrène* (Alain Resnais, 1958) su testo di R. Queneau, *Ô saisons, ô châteaux* (1958) di Agnès Varda, di cui viene proiettato anche *Du côté de la Côte* (1958), e *Blue jeans* (Jacques Rozier, 1958)<sup>56</sup>. Magnifici esempi, dice Godard, del "cinema francese futuro". Nell'articolo scritto per "Arts", ispiratissimo e pieno di invenzioni centrifughe, è così preso nell'elogiare i film di Demy e di Resnais che si accorge di non avere più spazio per parlare adeguatamente di quelli di Varda e di Rozier, su cui tornerà nell'assai più ampio articolo pubblicato, qualche mese più tardi, sui "Cahiers du cinéma".

Qui Godard riconosce che i "Cahiers" hanno forse parlato troppo poco del cortometraggio, benché "da qualche anno la maggior parte di noi [abbia] cominciato a consumare un po' di pellicola"<sup>57</sup>. Non crede, come detto, a una specificità artistica né ontologica di questa tipologia di film e nega la sua analogia con il racconto letterario. Ma al di là di traiettorie argomentative che sembrano muovere, paradossalmente (in ragione del fatto che egli stesso, come tutto il

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> E in effetti al film che ha ottenuto il Gran Prix, *Sapte arte* (Ion Popescu-Gopo, 1958) Godard non fa che un rapidissimo accenno, peraltro in uno solo dei suoi due articoli.

<sup>57</sup> J.-L. Godard, *Chacun son Tours*, cit., p. 116.

giovane cinema francese, lo pratica e che ne loda gli esiti più compiuti), *contro* il cortometraggio (“non ha il tempo di pensare”; “è utile al cinema ma come gli anticorpi lo sono alla medicina”; “se è anch’esso cinema, lo è innanzitutto perché è anticinema”<sup>58</sup>), Godard pensa i corti né più né meno in termini di *opere* che non soltanto consentono ai cineasti di provare il loro talento ma vanno lette all’interno dell’opera complessiva dei loro autori, a partire dai segni di uno stile, di un universo poetico, dei mondi espressivi che un autore costruisce: “Se per esempio abbiamo parlato troppo poco di *Toute la mémoire du monde* di Alain Resnais è perché parleremo molto di *Hiroshima mon amour*, e si tratterà della stessa cosa”<sup>59</sup>. E mentre ritiene corretto, per il corto francese, parlare di una *scuola*, ragiona esplicitamente, secondo il lessico della *politique*, sulla differenza tra gli *artisti* (*gli autori*) e gli *artigiani* (*i funzionari dell’arte*) e osserva come in questo senso, in questa IV edizione del festival, i lavori francesi abbiano largamente sopravanzato quelli stranieri.

Così riprende e distende i suoi appassionati elogi per i film sopra ricordati. Ma quello che più di tutto sorprende, rileggendo oggi i due articoli di Godard su Tours, è la capacità impressionante del giovane critico di rintracciare nei lavori dei suoi amici, lungo le linee di un neoformalismo che ha in Bazin un riferimento ineludibile e nella pratica ossessiva delle visioni cinefile il proprio nutrimento, tratti del tutto fondamentali del loro cinema. Il rigore di Demy e lo splendore plastico e figurativo, cromatico e scenografico, delle sue immagini (Demy è qui al suo primo film a colori), la cadenza diaristica, capace di mettere in equilibrio ironia e intelligenza visiva, scrittura del sé e sguardo sul mondo, del cinema di Varda, l’incrocio ineludibile tra istanza documentaria e istanza finzionale in Rozier e soprattutto la grande meditazione resnaisiana, descritta nei termini di un’incessante ricerca (che sarà propria dello stesso Godard), sulle potenzialità

<sup>58</sup> Ivi, p. 118.

<sup>59</sup> Ivi, p. 116.

della scrittura filmica *tout court*. Resnais – che non ha ancora realizzato il suo (vero) lungometraggio d’esordio! – è qui definito, dopo *Le Chant du styrène*, “il secondo montatore al mondo dopo Ejzenštejn” e l’inventore della “carrellata moderna [...]”, perché si è posto delle domande su questo problema, e le ha risolte”<sup>60</sup>. *Chacun son Tours* appare sulle pagine dei “Cahiers du cinéma” nel febbraio del 1959. Tre mesi dopo, a maggio, esplodeva la *Nouvelle Vague*.

<sup>60</sup> Ivi, pp. 126-127.

Marco Melani, corpo-cinema  
*Armando Andria*

Il massimo che può fare un festival è trattare e amare i film come si trattano e si amano le persone.

*Enrico Ghezzi*

Marco Melani scompare, nel 1996, a 48 anni, dopo un'attività di critico durata quasi tre decenni. In questo tempo ha lasciato poco più di una settantina di scritti, oggi quasi interamente raccolti nel volume *Marco Melani. Il viandante ebbro*<sup>1</sup>. Non molti in effetti, se si pensa a una stagione, la sua, in cui la critica è ancora largamente dipendente dal gusto, talvolta anche compiaciuto e debordante, per la parola scritta. In parte la ragione di questo sta nel fatto che, a differenza di molti suoi "colleghi", Melani nella sua vita è stato, sempre e comunque intorno al cinema, molte e diverse "cose": critico e organizzatore culturale, programmatore, regista, sceneggiatore, attore, autore televisivo, persino produttore, senza che tra queste vi fosse una chiara gerarchia, mostrando anzi la futilità degli steccati e degli specialismi. Ma a parere di chi scrive la ragione essenziale di una certa ritrosia di Melani per il segno grafico è che, in maniera del tutto eterodossa rispetto al suo specifico, egli non

<sup>1</sup> F. Francione, E. Ghezzi (a cura di), *Marco Melani. Il viandante ebbro. Scritti, testimonianze, conversazioni*, Falsopiano, Alessandria 2002. A questo libro, che oltre agli scritti di Melani contiene numerosi interventi di registi, intellettuali e amici a lui dedicati, molto deve l'elaborazione del presente saggio.

rintracciava affatto nell'esito della scrittura la centralità del suo essere critico e teorico del cinema. Né forse, proviamo a spingerci ancora oltre, rintracciava nel testo filmico la centralità del cinema stesso. Tutto il pensiero e la pratica di Melani ci paiono invece ruotare intorno all'evanescenza stessa del cinema e alla verità del (suo) corpo, che il cinema lo attraversava facendone esperienza incarnata. Ma andiamo con ordine.

### *Prima dell'alba*

È significativo che le prime "tracce pubbliche" del rapporto del futuro critico Melani con il cinema si rinvergano dalle parti della cinepresa più che della pagina. A metà anni Sessanta, giovanissimo, conosce il filmmaker Pierfrancesco "Piero" Bargellini – attivo ad Arezzo, a un'ora dalla sua San Giovanni Valdarno – e insieme a lui realizza, accreditato come attore<sup>2</sup>, alcuni brevi film sperimentali in super8 e 16mm: *L'incompiuta*, *La striscia*, *Vi prego di accettare questo semplice bouquet di parentesi appena sbocciate*, *Morte all'orecchio di Van Gogh* e *Abbandonate ogni illusione, preparatevi alla lotta*. Il solco è quello del New American Cinema e di quell'artigianato che caratterizza al di qua e al di là dell'oceano il cinema *underground* dell'epoca: "Piuttosto che davanti o dietro alla sua macchina da presa, Pierfrancesco era dentro, impastato ai fantasmi che la luce e i bagni di sviluppo producono sulla emulsione della pellicola"<sup>3</sup>, così Melani, anni dopo, nel testo scritto in occasione dell'omaggio a Bargellini curato per la Mostra di Venezia del 1982.

<sup>2</sup> È Fulvio Baglivi, studioso di cinema sperimentale e curatore di una retrospettiva completa delle opere di Bargellini nell'ambito del Torino Film Festival 2006, a suggerirci che, date le modalità di lavorazione dell'*underground* di questi anni, prive di fatto di alti steccati a separare i ruoli sul set, e stante il rapporto amicale che lega in questa fase Melani e Bargellini, è più che lecito immaginare che tra loro vi fosse una collaborazione artistica più ampia di quello che esprimono i crediti ufficiali, che interessasse anche il piano autoriale.

<sup>3</sup> M. Melani, *Via dalla pazza "folla solitaria". Una commemorazione "partigiana"*, cit. in F. Francione, E. Ghezzi (a cura di), *op. cit.*, p. 86.

La prima traccia propriamente critica è invece del 1968, quando al cineclub Fedic di San Giovanni Valdarno Melani promuove una retrospettiva su Jerry Lewis. Una scelta già tutt'altro che neutrale, che si iscrive in un processo in atto di ridefinizione del canone critico: proporre Lewis vuol dire in quel momento sovvertire le gerarchie tradizionali tra "alto" e "basso", riconoscendo al cinema comico-industriale una complessità formale e tematica. È l'apertura di un fronte ermeneutico innovativo, in sintonia con le ricerche internazionali sulla nozione di autorialità. Nel testo di accompagnamento alla rassegna Melani scrive: "Cosa significa, per noi, scegliere Jerry Lewis, al centro di un'iniziativa di tale impegno? Significa riconoscere molte cose: prima di tutto, che per anni ci siamo accostati al cinema compiendo scelte discutibili, anzi, forse, senza compierne alcuna [...]. Significa, infine, scegliere un certo cinema, il cinema moderno, il solo cinema"<sup>4</sup>.

D'altra parte, la stagione in cui il giovane Melani si forma è quella cruciale dei primi anni Sessanta, di profonda trasformazione del cinema e della critica. È l'epoca in cui i cineclub si moltiplicano nelle città italiane, non solo luoghi di programmazione alternativa ma spazi di educazione e confronto intellettuale, mentre l'irruzione della *Nouvelle Vague* impone di rinnovare radicalmente tanto le pratiche filmiche quanto quelle teoriche. I "Cahiers du cinéma" rovesciano il paradigma della critica tradizionale: non più mediazione neutrale tra film e pubblico, ma esercizio creativo di scrittura, capace di leggere l'opera come gesto autoriale e come sintomo del tempo. In Italia questo clima trova eco in una generazione di intellettuali che rompe con le rigidità del modello letterario e moralistico della critica ufficiale per proporre una lettura del cinema come pratica di pensiero. Giovani critici come Adriano Aprà, Gianni Menon, Enzo Ungari incarnano un atteggiamento nuovo, che intreccia cinefilia, teoria e politica

<sup>4</sup> M. Melani, *Premessa a Jerry Lewis*, cit. in F. Francione, E. Ghezzi (a cura di), *op. cit.*, p. 59.

culturale; critica analitica e teorica, influenzata da marxismo, semiologia, psicoanalisi, strutturalismo.

Aprà, Menon, Ungari sono non a caso i nomi che ritroviamo, insieme tra gli altri ai futuri registi e sceneggiatori Paolo Benvenuti, Franco Ferrini e Faliero Rosati, oltre che ovviamente a Melani, in un convegno su Roberto Rossellini nel maggio 1969 a Pisa<sup>5</sup>. Lo spirito del convegno è molto orizzontale: ogni giorno proiezione di uno o più film del maestro neorealista – la selezione copre tutta la filmografia fino ad *Atti degli apostoli* (1969) in quel momento il suo ultimo lavoro – e in chiusura di giornata dibattito aperto. Melani, a quanto ricostruisce Alberto Farassino,

interviene una volta sola per giornata, due al massimo [...], ma è lui che dice le cose più nuove, più azzardate [...]: che Rossellini è un cineasta “*underground*”, o meglio che deve essere visto attraverso il cinema *underground*, perché i film si devono vedere a partire dall’esperienza attuale, dalle condizioni del cinema in cui si vive.<sup>6</sup>

All’ultima serata partecipa Rossellini stesso, che avrà in seguito a considerarlo il migliore tra i momenti di studio dedicati al suo cinema. Ne racconta Adriano Aprà:

L’idea era venuta da una precedente iniziativa svolta con dei giovani responsabili dei circoli del cinema Arci-Ucca, in cui tra gli altri film avevamo proiettato *Europa 51*. Il film aveva suscitato un’enorme impressione in quei giovani che lo interpretarono in chiave sessantottesca, come film “cinese”, per la critica frontale che faceva alle istituzioni “totali” (la famiglia, la fabbrica, l’ospedale, ecc.). A quel punto decidemmo di organizzare un seminario interamente dedicato a Rossellini. I partecipanti erano dei ragazzi per la maggior parte su posizioni politiche extraparlamentari ma non necessariamente appassionati di cinema. Il dialogo che ne scaturì fu straordi-

<sup>5</sup> Gli atti del convegno saranno pubblicati in G. Menon (a cura di), *Dibattito su Rossellini*, Partisan Edizioni, Roma 1972.

<sup>6</sup> A. Farassino, *Secondo San Marco (atti di un apostolo)*, in F. Francione, E. Ghezzi (a cura di), *op. cit.*, p. 239.

nario, nel senso che vennero dette cose che, secondo me, non erano mai state dette prima su Rossellini e sul suo cinema.<sup>7</sup>

E sarà bene adesso aprire una parentesi su Aprà, che è certamente figura decisiva nel percorso di Melani. Non a caso Aprà è già nell'“esordio curatoriale” di Melani, invitato come critico esperto a relazionare su Jerry Lewis nella retrospettiva di San Giovanni Valdarno. Lì avviene l'incontro tra i due, da cui Aprà invita Melani a scrivere su “Cinema & Film”: la rivista che lui stesso ha fondato nel 1966, insieme ad altri fuoriusciti da “Filmcritica”, con l'intento di portare avanti un progetto basato su un rinnovamento linguistico-ideologico del discorso sul cinema. Melani raccoglie l'invito: scrive, insieme a Stefano Beccastrini, sui Newsreel di Robert Kramer (“film del Progresso che, nell'accezione rosselliniana, è progresso storico dell'uomo verso la sua liberazione, verso la sua ‘armonia cosmica’”<sup>8</sup>), su Giuseppe De Santis, ovviamente su Rossellini. Ma è indisciplinato e “pigro”, è soprattutto Aprà che lo sollecita alle consegne, intrigato da quel ragazzo di qualche anno più giovane che sin dal primo incontro gli appare come “il miglior critico cinematografico europeo senza aver scritto una sola riga”<sup>9</sup>.

Negli anni seguenti Melani si muove dalla Toscana sempre di più verso Roma, spesso proprio ospite di Aprà nella casa di via del Governo Vecchio che funge da crocevia di tanti artisti e intellettuali, e compie un altro passo di avvicinamento verso la programmazione festival vera e propria, entrando nella squadra di lavoro del Filmstudio. Fondato nel 1967 da Americo Sbardella, Annabella Miscuglio e Paolo Castaldini, poi raggiunti da Enzo Ungari, Fiorella Giovannelli, Adria-

<sup>7</sup> P. Spila, *La modernità di Rossellini. Intervista a Adriano Aprà*, in “CineCritica”, n. 41, gennaio-marzo 2006. <https://cinecriticaweb.it/panoramiche/la-modernita-di-rossellini-intervista-a-adriano-apra/> (ultima consultazione 2 novembre 2025).

<sup>8</sup> M. Melani, S. Beccastrini, *Teoria e pratica della (contro)informazione*, in “Cinema & Film”, a. III, n. 9, estate 1969.

<sup>9</sup> A. Aprà, *Il nostro comune amico*, in F. Francione, E. Ghezzi (a cura di), *op. cit.*, p. 7.

no Aprà, in poco tempo il Filmstudio si è imposto come un punto di riferimento per la cinefilia italiana. La programmazione della sala di via degli Orti d'Alibert propone classici dimenticati e film d'avanguardia sconosciuti in Italia, opere di cinematografie emergenti, ma anche il cinema indipendente europeo e americano che fatica a trovare distribuzione nei canali ufficiali. La sua forza sta proprio nel proporre uno sguardo aperto, internazionale, che dialoga tanto con la tradizione quanto con le sperimentazioni più ardite, dall'*underground* al cinema d'artista, mescolando anteprime e retrospettive dedicate a cineasti come Alberto Grifi, Nanni Moretti, Wim Wenders, Werner Herzog, Jonas Mekas. La sua attività partecipa di quel diffuso processo di formazione di un nuovo pubblico, più consapevole e attivo davanti al testo filmico, in atto su vari fronti, e che guarda a un nuovo cinema.

### *Fare un festival*

Nel 1977, come costola del Filmstudio, nasce il progetto-Salsomaggiore<sup>10</sup>:

Il Filmstudio attraversava una delle sue periodiche crisi, stavolta più profonda del solito, quando pensammo con Enzo [Ungari] di unire le nostre forze con Il Politecnico, un altro cineclub (o club cinema come preferivamo dire noi) nato da poco. Nel 1977 ci arrivarono due proposte: una da Renato Nicolini, nuovo Assessore alla Cultura del Comune di Roma, per fare quella che sarebbe stata la I edizione dell'Estate Romana a Massenzio; l'altra da Parma, tramite Giuseppe Bertolucci, di fare un (piccolo) festival. Enzo era entusiasta della proposta di Nicolini, io meno. Mi piaceva l'idea del festival piuttosto che

<sup>10</sup> Si usa qui per brevità questa locuzione proprio perché, in quanto a nomi, nel corso delle sue quattordici edizioni il festival ha conosciuto una sorprendente quantità di variazioni: a cominciare da Incontri cinematografici di Monticelli Terme (cittadina sede delle prime due edizioni), passando per Incontri cinematografici di Salsomaggiore Terme, Salso Film & TV Festival, Emilia Romagna Terra di Cineasti – Salso Film & Tv Festival, fino a Cinema Art Festival.

quella di passare dal Filmstudio al Filmstadion, come diceva Enzo. Accettammo entrambe le proposte, dato che col Politecnico le forze erano raddoppiate. Enzo e Bruno Restuccia si occuparono dell'Estate Romana, io e Giovanni Spagnoletti del festival. Quando arrivò Marco (era il 1981 e c'era ancora Giovanni, che poi se ne andò), e dal 1984 anche Patrizia Pistagnesi e Enzo, il festival divenne sempre più incandescente.<sup>11</sup>

Che cosa è Salsomaggiore nella sua identità progettuale? Un centro di ricerca e di elaborazione culturale dove sperimentare nuove proposte artistiche e critiche e approfondire i rapporti del cinema con le altre arti e gli altri media; caratterizzato da una forte vocazione laboratoriale, il festival rifiuta le sezioni, e si pone come testimonianza di tutto ciò che di nuovo, di fondamentale, la cultura cinematografica sta esprimendo o abbia espresso in passato. Quando nel 1981 Melani arriva a collaborare a Salsomaggiore, la proposta critico-curatoriale della manifestazione appare già ben definita. Nel programma trovano posto anteprime d'eccezione come *L'ultimo metrò* (*Le dernier métro*, François Truffaut, 1980), una retrospettiva dedicata a Nicholas Ray (con una pubblicazione a cura di Marco Giusti), ospiti come Attilio e Bernardo Bertolucci, Laura Betti e Jim McBride, un comitato di esperti composto tra gli altri da Alberto Abruzzese, Claudio G. Fava, Giacomo Gambetti, Lino Micciché, Morando Morandini.

Questa libertà nelle selezioni e nelle associazioni, questa dimensione di rottura coi festival tradizionali, che dopo gli anni Settanta hanno accusato il colpo del riflusso in atto nel Paese<sup>12</sup>, il neo-programmatore Melani la assume in pieno e per tutti gli anni Ottanta la spinge all'ennesima potenza. La compresenza del vecchio e del nuovo diviene la cifra di Salso, dove la programmazione viene sostituita dalla mescolanza delle diverse forme audiovisive, con un'impostazione vicina a quella di un palinsesto.

<sup>11</sup> A. Aprà, *op. cit.*, p. 8.

<sup>12</sup> Cfr. su questo D. Ongaro, *Lo schermo diffuso. Cento anni di festival cinematografici in Italia*, Editore Libreria Universitaria Tinarelli, Bologna 2005.

Nel 1982 Samuel Fuller è il regista protagonista del festival: a lui è dedicata una personale con ben diciassette titoli e una pubblicazione, *Il cinema di Samuel Fuller*, a cura di Piero Tortolina e Antonio Rubini. Tra gli ospiti figura anche Cesare Zavattini. Ma questa edizione è anche, soprattutto, quella dell'apertura a forme alternative al film. Il festival promuove un video-convegno dal titolo *Il prossimo cinema italiano*, commissionando dei brevi lavori video ad alcuni giovani registi, tra i quali Giuseppe Bertolucci, Victor Cavallo, Mario Garriba, Giuseppe Gaudino, Fiorella Infascelli. Un festival che produce e finanzia gli autori: un fatto senza precedenti per l'epoca. L'idea, propriamente melaniana, è un successo e catalizza l'attenzione della stampa e di un gran numero di autori televisivi, videoartisti, registi di videoclip. Nel 1983 sbarca a Salsomaggiore Jean-Luc Godard, per un'intera giornata a lui dedicata, presentando il suo ultimo film, *Passion* (Jean-Luc Godard, 1982) e due video corollari, *Scénario du film Passion* (Jean-Luc Godard, 1982) e *Passion, le travail et l'amour: introduction à un scénario, ou Troisième état du scénario du film Passion* (Jean-Luc Godard, 1982). Quell'anno è ospite anche un giovane promettente documentarista che ancora non ha esordito nel lungometraggio, l'israeliano Amos Gitai. Nel catalogo dell'edizione 1984 si legge: "Del cinema vogliamo cogliere le tensioni di rinnovamento, al di là di ciò che funziona oggi nelle sale italiane. Della televisione ci interessano le trasformazioni in atto e il brulicare delle ipotesi e delle proposte". Tre anni dopo Melani convoca Kenneth Anger con l'invito a presentare i suoi film sperimentali insieme a quelli a cui fa riferimento in *Hollywood Babilonia*<sup>13</sup>, il suo volume sugli scandali e i casi di nera che costituiscono il lato oscuro del cinema americano: "Accade spesso che da un libro si tragga un film, molto più raramente una retrospettiva di film", scrive Melani nel catalogo dell'edizione 1987.

<sup>13</sup> K. Anger, *Hollywood Babylon*, Jean-Jacques Pauvert, Paris 1959 (tr. it. *Hollywood Babilonia*, Adelphi, Milano 1997); Id., *Hollywood Babylon II*, E.P. Dutton, New York 1984 (tr. it. *Hollywood Babilonia II*, Adelphi, Milano 2024).

Per tutti gli Ottanta Salsomaggiore è il luogo di incontro del cinema più avanzato, consente di far conoscere nel nostro Paese autori come i fratelli Coen (*Blood Simple*, del 1984, ha la sua prima italiana qui nel 1985), Otar Ioseliani, Jim Jarmusch, Aki Kaurismäki, fa esordire italiani come Marco Bechis, Marco Tullio Giordana, Silvio Soldini. Più che puntare sul singolo film da accaparrarsi sottraendolo al festival rivale, l'obiettivo del suo programmare è creare ponti e connessioni tra registi provenienti da ogni parte del mondo, tra questi e i critici, e poi tra il pubblico e gli autori, sperimentando accostamenti coraggiosi attraverso i generi, le *waves*, i dispositivi e i supporti, senza gerarchie e preclusioni. Tutto questo ha anche una implicazione politica, non solo cinefilo-estetica, che alcune parole di Roberto Silvestri illustrano molto bene:

Mai passerelle o vetrine, sempre innesti alla dottor Frankenstein di cinema preistorico e video art, materiale politico indigesto e cinema "trascendentale" [...], immagini off off ed erotica *underground* giapponese (il grande, dimenticato Wakamatsu), classici da rileggere e istanze lesbo-gay insorgenti, movimenti anti-iconoclastici musulmani e critica black del conformismo hollywoodiano, umorismo nero e destabilizzante l'est Europa molto più di Gorbaciov, e diaristica nomade e apolide... Quello che rappresentarono di "deviante e magnificamente pericoloso" quei piccoli grandi festival – affollati da cineasti amici che si incontravano periodicamente e già ipotizzavano forme di aiuti produttivi che poi la Hubert Bals Foundation o il Monte Cinema Verità di Locarno avrebbero strutturato alla grande – più ancora che per il contenuto dei film visti, per il contenuto delle sale cinematografiche e dei wc dei cinema, zeppi di insurrezionalità visionaria globale, ancora deve essere metabolizzato dalle amministrazioni pubbliche, anche di sinistra, che li finanziarono senza comprendere e che poi cercarono di ostruire e ostacolare, e infine uccisero, creando inoltre corpi speciali di burocrati ottusi addestrati all'annusamento, l'isolamento e la cattura dei festival seguaci e adepti del tentacolare culto melaniano.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> R. Silvestri, *Ricordi del futuro. Marco Melani e "il manifesto"*, in F. Francione, E. Ghezzi (a cura di), *op. cit.*, pp. 252-253.

### *Una deviazione del tutto principale*

Ad attestare quella fiducia verso la TV come nuovo linguaggio che a Salsomaggiore vige per tutti i primi anni Ottanta, nel testo introduttivo del catalogo dell'edizione 1984 si legge:

L'ampio spazio dedicato a seriali, tv movies [...] e ai concorsi italiani non vuole insistere su una opposizione, ma sottolineare quella molteplicità di forme e di contenuti, quella diversità di generi, quella varietà di pubblici che non sono il destino ma la natura stessa della televisione. Anche qui, i concorsi servono a promuovere, a riconoscere e a diffondere le televisioni diverse e possibili, altre, rispetto al monolitismo dominante. Proprio perché è la diversità della televisione a interessarci, questa sezione si presenta così frastagliata da apparire ai limiti della frantumazione, quasi un riflesso, anzi una riflessione su quel palinsesto prossimo venturo prospettato dalla molteplicità e dalla moltiplicazione dei canali.

C'è da dire che il piano di considerazione e rispetto per il "piccolo schermo" si era manifestato in Melani già a metà anni Settanta, con le collaborazioni con Gianni Amico come aiuto-regista e cosceneggiatore per *Le cinque stagioni* (1976), *Le affinità elettive* (1979) e *Lo specchio rovesciato* (1980), e con due corti diretti in prima persona: *Il parolaio* con Roberto Benigni e *I cornigliesi* con il musicista Enrico Rava, entrambi andati in onda nel 1978. Con questo evidenziando un'attenzione in tempi davvero non sospetti per le forme spurie e frammentarie dell'immagine in movimento.

Non deve sorprendere quindi trovare stabilmente, a partire dal 1985, il critico Melani nelle redazioni che a Rai 3 Enrico Ghezzi via via mette su in questi anni: *La magnifica ossessione* (1985), *Fuori orario. Cose (mai) viste* (1988), *Schegge* (1988), *Blob* (1989). Di questi programmi entrati a buon diritto nella storia come le più avanzate sperimentazioni della nostra televisione, *Fuori orario* in particolare (unitamente al suo "prototipo", *La magnifica ossessione*, maratona cinematografica concepita per celebrare i 90 anni del cinema,

andata in onda tra il 28 dicembre e il 30 dicembre 1985 per 40 ore consecutive) sembra rappresentare il prolungamento naturale, una nuova variazione, dell'approccio critico e curatoriale al programmare melaniano.

Questo "contenitore anarchico di immagini", come da storica autodefinizione, di cui Melani è sin dalla prima ora tra gli autori (insieme a lui e Ghezzi, inizialmente, anche Maria Letizia Gambino, Ciro Giorgini, Paolo Luciani, Roberto Turigliatto, Marco Giusti, Sergio Grmek Germani e Mario Sesti), ospita cinema d'autore e classici hollywoodiani, pellicole solitamente non trasmesse dai palinsesti tradizionali ma anche frammenti di film, documenti di rilevanza storica e altre forme di immagini (interviste, riprese dal vivo, footage raccolto in giro per il mondo, rushes di pellicole). Con dichiarato debito debordiano, il programma rivendica una spiccata visione politica che riflette sul sovraffollamento di immagini nella società dello spettacolo, e vi contrappone il processo di formazione di una memoria storico-mediatica.

La televisione diventa per Melani lo spazio in cui estendere all'infinito il tempo del festival, un flusso continuo che rompe la logica della griglia e della programmazione tradizionale. Anche qui non c'è la costruzione di un canone, ma il gesto di aprire fessure, di sorprendere lo spettatore (fatalmente notturno), di offrirgli immagini invisibili, dimenticate, perturbanti. La TV, dunque, non come resa alla massificazione, ma come spazio di comunità effimera, marginale, insonne.

Fare critica è un (altro) modo di fare cinema (o, aggiungo, Tv). "Visionare" per Blob e scrivere questo pezzo sono attività più che contigue e parallele, sono inestricabili: analizzare e rimontare la Tv del giorno prima implica una pratica critica, una (piccola) riflessione teorica dalla quale non posso non prescindere quando redigo questa nota. Separare i due momenti sarebbe davvero schizofrenico e, soprattutto, poco produttivo.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> M. Melani, *Ladra di cinema – TV baraccona*, in "Movie", a. I, n. 1, settembre 1990.

Così scrive Melani nel 1990, negli anni in cui siede al montaggio per assemblare alcune folgoranti introduzioni alle notti di *Fuori orario*: “Fino all’ultimo respiro”, del novembre 1992, montaggio di spezzoni di film e altri materiali nei quali protagonista è la sigaretta; “Taxi Driver”, ottobre 1992, dedicata alle derive urbane in auto; “Because the Night / Perché la notte”, maggio 1995, costruita con film che hanno per tema o ambientazione la notte. Eccetera eccetera. Ancora un’altra espressione del talento e dell’intuito di Melani per il cinema come composizione, ancora un’evidenza di quella visione per cui la critica è parte di un più ampio fare cinema.

Per salvarsi dalla Tv non è sufficiente spegnerla (tanto continua a trasmettere lo stesso), bisogna farla a pezzi, ridurla in schegge. Al flusso ininterrotto possiamo opporre solo la pratica dello zapping, del cut burroughsiano, che l’avvento del telecomando ha trasformato da stile d’avanguardia in gioco di massa. Di fronte a una Tv sempre più piena e debordante, sempre più accesa e trasmittente, che moltiplica gli universi possibili tante volte quante sono le emittenti in funzione, di fronte a questa fantascientifica (ma attuale) invasione dall’etere di replicanti e simulacri possiamo solo opporre una visione attiva, intermittente, frammentata, cortissima, scheggiata.<sup>16</sup>

### *Il corpo-cinema*

Tornando al cinema, va ancora detto che nel mezzo di Salso, nel settembre 1982, avviene anche *Ladri di cinema*, rassegna di cui Melani è ideatore insieme a Stefano Consiglio e Daniele Costantini (i tre si firmano con il nome collettivo di Cooperativa Missione Impossibile), sotto l’egida di Renato Nicolini. La formula è semplice quanto folgorante: invitare una serie di importanti cineasti del momento a presentare i propri film e al contempo a “confessare” al pubblico i propri debiti rispetto a pellicole, autori o generi della storia del

<sup>16</sup> *Ibidem.*

cinema. Intervengono, tra gli altri, Tarkovskij<sup>17</sup>, Bellocchio, Wenders<sup>18</sup>, Kazan, Bertolucci<sup>19</sup>, Cimino, Olmi, Ioseliani... protagonisti prima e dopo le proiezioni di accesi confronti col pubblico intorno al proprio cinema e ai propri “furti”. L'epocale catalogo che testimonia della rassegna, curato da Adriano Aprà, riporta per ciascun autore invitato la trascrizione del dialogo avvenuto in presenza e poi due filmografie: quella propria del regista e quella dei suoi debiti. Un altro assemblaggio del fare cinema melaniano, edizione unica di una rassegna entrata nella storia del cinema italiano.

Fare un festival è come fare un film [...]. Cambiano le parole che designano i ruoli (al posto della sceneggiatura il catalogo, dei sopralluoghi i viaggi alla ricerca dei film, delle macchine da presa i proiettori, di attori e comparse i film e gli invitati, del montaggio il palinsesto... e noi che ci preoccupiamo della produzione e della regia), ma infine il risultato è lo stesso: tutto si risolve al momento della proiezione, nel confronto col pubblico che di questa equazione è l'incognita invariabile e determinante.<sup>20</sup>

Questo celebre passo, negli anni più volte ripreso e citato, non è solo una meravigliosa romantica visione con cui Melani esprime lo slancio creativo che può ispirare, in netta opposizione alle tendenze “burocraticheggianti” e sistematizzanti delle manifestazioni *established*, chi dia vita a un festival indipendente e sperimentale. Queste parole ci dicono anche che per il critico Melani fare un festival, attraversarne gli spazi e i momenti organizzativi, è una faccenda dinamica

<sup>17</sup> Che mostra *Solaris* (*Soljars*, Andrej Tarkovskij, 1972) insieme a sequenze da *La notte* (Michelangelo Antonioni, 1961), *Mouchette. Tutta la vita in una notte* (*Mouchette*, Robert Bresson, 1967) e *I sette samurai* (*Shichinin no samurai*, Akira Kurosawa, 1954).

<sup>18</sup> Che presenta il suo ultimo film *Lo stato delle cose* (*Der Stand der Dinge*, Wim Wenders, 1982) accanto a *Viaggio a Tokyo* (*Tōkyō monogatari*, Yasujiro Ozu, 1953).

<sup>19</sup> Di cui si proietta una copia clandestina di *Ultimo tango a Parigi* (1976), film in quel momento sotto sequestro.

<sup>20</sup> M. Melani, *Il prossimo cinema italiano*, cit. in F. Francione, E. Ghezzi (a cura di), *op. cit.*, p. 80.

e frenetica quanto quella che anima il luogo della frenesia creativa per eccellenza: il set cinematografico, la lavorazione di un film. E dunque mette in gioco non solo il cervello che dispone e ordina pensante nomi, titoli e date, ma soprattutto corpi che si muovono negli spazi.

Quello di Melani è appunto “un modo di vivere il cinema fisico, sentimentale”<sup>21</sup>, dove il corpo è il proprio e quello degli altri: il corpo collettivo che si forma intorno al festival, il luogo dove l’essenza fantasmatica del cinema si fa finalmente carne, presenza. Il festival è l’organizzazione di uno spazio in cui il cinema può accadere, dove i film non sono entità isolate e assolutizzate, bensì frammenti di un’esperienza comunitaria, fatta di proiezioni ma anche di conversazioni, attese, derive conviviali.

Piuttosto che un catalogo di opere in rassegna, il festival si rivela qui dispositivo di dislocazione, di apertura al non previsto: un’*occasione* che parte dal cinema e insieme lo supera. Mettere insieme in giuria Benigni e Jarmusch (Salsomaggiore 1985) come momento più alto di un festival perché “il film amato non finisce mai sullo schermo ma si prolunga nella vita”<sup>22</sup>, nella relazione. E dunque, piuttosto che cercare la formalizzazione e la sistematizzazione del proprio pensiero sul cinema (tra gli scritti di Melani non solo manca un libro, ma giusto una manciata di testi raggiunge la dimensione del saggio breve), praticarlo: cogliere il cinema comunque si manifesti, e porre il corpo come medium attraverso cui il cinema passa, si incarna, si comunica.

Con lui (e negli anni, via via, con ciro giorgini, sergio grmek germani, carmelo marabello, roberto turigliatto...) ci capitava di mettere a fuoco bruciare incenerire disperdere in una sola conversazione da ufficio o da divano o telefonica o in piedi fuori da una proiezione ogni volta più suggestioni e ipotesi di quante avremmo mai potuto accogliere e svilupparne noi stessi,

<sup>21</sup> P. Spila, *Il viaggio di Marco. Melani e la critica degli anni '70 e '80*, in F. Francione, E. Ghezzi (a cura di), *op. cit.*, p. 244.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

di quanto avremmo amato trovare in piccola traccia in “testi” nostri o altrui. Qualcosa (mi auguro o temo o sospetto) forse restava restò resta, in intensità diffusa più che in cose dette/fatte/registrate anche oggi.<sup>23</sup>

Un'intensità finanche insostenibile per il corpo-cinema di Melani, rapito come è noto da altre e più infide dipendenze che il cinema, che se lo portano via troppo presto, quando molti festival per lui ci sarebbero ancora da fare. Forse persino un utopico “festival senza film”<sup>24</sup>, finalmente liberato anche dall'estremo vincolo dei titoli da programmare. Ma questa è un'altra storia. Per ora ci atteniamo a quello che sappiamo:

Il motivo forte fortissimo per cui Marco Melani è uno dei grandi “autori” del cinema italiano della sua generazione (e della nostra e di quella dopo) è proprio il modo in cui ha sperimentato una circolarità del cinema, il cinema come catena virale, anche nel lavoro più minuto: un festival è come un film e un film come una persona e una persona come dieci festival; il suo sentire e attraversare il cinema era oltre i film e il cinema che c'è; il cinema è un altro mondo, una forma utopica e insieme misera di vita, promessa di libertà assoluta (in primo luogo dal lavoro, uscita dalla fabbrica) anche se poi costringe dentro i limiti fotogrammati. Come per Rossellini, è un set unico dove si proiettano persone e elementi e paesaggi e volti e cose che sono già film, e film che vivono come persone, che siano il primo piano lunghissimo di un grattacielo, l'inseguimento di *Ombre rosse*, un dettaglio hardcore o la forma stessa ridente del nulla nella soggettiva ophulsiana.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> E. Ghezzi, *Gli occhi (eccitati) di Marco Melani*, in F. Francione, E. Ghezzi (a cura di), *op. cit.*, p. 223.

<sup>24</sup> Ne parla Enrico Ghezzi nell'intervista rilasciata per il documentario su Marco Melani dal titolo provvisorio *The Man with the Golden Eye*, a cui Chiara Seghetto sta lavorando da molti anni e di cui si è visto un work in progress nell'edizione 2023 del Premio Marco Melani (San Giovanni Valdarno, 14-17 dicembre 2023).

<sup>25</sup> E. Ghezzi, *Marco Melani, un “flaneur” del cinema*, in “il manifesto”, 16 aprile 1996.



Il festival come pratica critica decoloniale.  
Tahar Cheriaa e la nascita delle Journées  
Cinématographiques de Carthage  
*Gina Annunziata*

Nel 1956 la Tunisia conquista l'indipendenza, ponendo fine alla lunga occupazione francese iniziata nel 1881. Dopo un anno di regime sovrano, nel 1957 viene proclamata la repubblica con Habib Bourguiba presidente, figura cruciale cui si deve un importante processo di modernizzazione. Una volta riacquistata la legittimità politica, nel 1961 la Tunisia concentra la sua attenzione sulle questioni culturali, istituendo il Secrétariat d'État aux affaires culturelles et à l'information, un dipartimento ministeriale che considera la cultura come settore privilegiato del cambiamento politico e sociale del Paese. Il cinema diventa parte centrale di questa nuova visione, che porta ben presto all'istituzione di un dipartimento ad hoc, affidato a esponenti della Fédération Tunisienne des Ciné-Clubs (FTCC), una realtà che vanta già da tempo una storia e una serie di attività disseminate in diversi luoghi tra la capitale e le località periferiche.

È Tahar Cheriaa<sup>1</sup>, tra le anime più lucide e lungimiranti della FTCC, professore di lettere e fondatore del primo cineclub a Sousse, a essere posto al capo del Dipartimento: è sua l'idea di presentare il progetto delle Journées Cinématographiques de Carthage (JCC) al ministro della cultura Chedly Klibi, dirigendo il festival per le prime cinque edi-

<sup>1</sup> Sulla figura di Tahar Cheriaa si segnala il documentario di Mohamed Chalouf *Tahar Cheeria. À l'ombre du Baobab* (2014).

zioni, che passano alla storia come una svolta nel panorama culturale cinematografico tunisino e rappresentano un luogo fondativo di una nuova idea di cinema terzomondista. Le JCC sono la prima manifestazione festivaliera del continente e dei Paesi arabi, in netto contrasto con la moltitudine di festival occidentali verso cui rivolge uno sguardo critico, animato da un forte spirito di autodeterminazione e rivendicazione su diversi piani strutturali: dalla produzione alla distribuzione, dalla teoria alla critica. Come scrive Guy Hennebelle,

si trattava di creare uno strumento di sensibilizzazione, un evento generatore di riflessione, osservazione, confronto, valutazione e rivalutazione delle esigenze e dei mezzi nazionali in vista di un obiettivo importante: la liberazione economica, culturale e politica della Tunisia in un settore molto importante del cinema.<sup>2</sup>

Una delle radici più forti delle JCC è rappresentata dal movimento dei cineclub, attivo in diverse città già prima dell'indipendenza, ed espressione di un interesse per il cinema che prende forma fin dagli anni Trenta. In quel periodo nasce la prima rivista cinematografica tunisina *Arradio wa assinima* ("Radio e cinema"), cui segue il primo cineclub a Tunisi nel 1946, e poi la seconda rivista di cinema *Al masrah wa assinima* ("Teatro e cinema") nel 1947. Nel 1954 viene costituita la Cineteca Nazionale. Dopo l'indipendenza viene pubblicata *Nawadi-cinéma* ("Circoli di cinema"), la prima rivista cinematografica della nuova Tunisia, espressione del cineclub di Sfax e diretta proprio da Tahar Cheriaa. Nel 1962 vengono istituiti trenta centri culturali dotati di proiettori da 16 mm e aperti ventitré ciné-bus gratuiti nelle zone rurali. Nel 1964, con l'avvio della costituzione del sistema cooperativo, nasce il primo festival cinematografico amatoriale a Kélibia. Nel

<sup>2</sup> G. Hennebelle, *Les Journées de Carthage, instrument de libération* in "Le Monde", 31 marzo 1975, cit. in M. Corriou, *Les Journées cinématographiques de Carthage et la "guerre de libération cinématographique" (1966-1972)*, in "Africultures", nn. 101-102, 2015, pp. 294-317 (tutte le traduzioni sono dell'autrice).

1971 Omar Khelifi pubblica il primo libro tunisino sul cinema, *L'Histoire du cinéma en Tunisie*<sup>3</sup>. L'anno seguente, nel 1972, nasce l'Union des Critiques Arabes de Cinéma (UCAC), fondata durante la IV edizione delle JCC.

In questo rapido elenco di iniziative, che restituisce un contesto estremamente fertile per la cultura cinematografica, la FTCC svolge un ruolo determinante: è la prima federazione del continente africano e una delle più grandi del mondo arabo, fondamentale nella costruzione di una coscienza culturale nel Paese. Fondata nel 1949 sotto la guida di Tahar Cheriaa, allora insegnante di lingua araba, la FTCC è una rete attivissima che si occupa di programmare film d'essai, spesso trascurati dal circuito commerciale. Le proiezioni dei cineclub, molto partecipate, sono sempre seguite da discussioni e dibattiti, tanto che ben presto si decide di istituire degli incontri strutturati, Les Rencontres de Nawadi Cinéma, in cui rendere meno effimera ma più puntuale la pratica critica<sup>4</sup>.

Una questione essenziale affrontata nei dibattiti e nelle iniziative della FTCC è quella della distribuzione: un tema centrale che restituisce l'immagine di un sistema di fatto generatore di un nuovo colonialismo culturale. La Tunisia diventa quella che da più parti viene definita una discarica di sottoprodotti commerciali occidentali, escludendo dalle sale il cinema d'autore che nel frattempo anima le pagine della stampa francese – quest'ultima, invece, ampiamente distribuita nelle edicole delle città tunisine. Come scrive Cheriaa:

La stragrande maggioranza dei film stranieri importati e sfruttati in Tunisia propugna, in un modo o nell'altro, la violenza (generalmente in gloria di uomini superbianchi e per il trionfo di valori super americani-occidentali), il razzismo contro i neri, gli indiani, gli arabi, i gialli e i “sottosvilup-

<sup>3</sup> O. Khelifi, *L'histoire du cinéma en Tunisie*, STD, Tunisi 1970.

<sup>4</sup> N. Borsal, *Ébauche d'un état des lieux. De la critique cinématographique au Maghreb*, in P. Caillé, F. Martin (a cura di), *Les cinémas du Maghreb et leurs publics*, L'Harmattan, Paris 2012, p. 244.

pati” e i “sangue misti” in generale, e l’odio tra i popoli. La stragrande maggioranza di questi film stranieri sono senza dubbio farmaci più che cultura.<sup>5</sup>

La I edizione delle Journées Cinématographiques de Carthage, nel 1966, può programmare solo pochi titoli, riflesso di quella che è appena l’alba del cinema africano e dei Paesi arabi. Nonostante ciò, presenta opere seminali che segnano l’inizio di storie cinematografiche nazionali a lungo negate dal potere coloniale. Pochi mesi prima, alla Semaine de la Critique a Cannes, Ousmane Sembène presenta *La nera di...* (*La noire de...*, 1966) primo lungometraggio realizzato da un autore africano nell’Africa sub-sahariana, rivelando al mondo un punto di vista inedito sul razzismo e sugli effetti del colonialismo. Sembène, il primo non francese a ricevere il Premio Jean Vigo – in precedenza conferito ad Alain Resnais, Chris Marker, Claude Chabrol e Jean-Luc Godard – vince il Tanit d’Or alla I edizione di Cartagine, in un concorso aperto anche a opere italiane e di altri Paesi del Mediterraneo. Ciò che interessa Tahar Cheriaa e le figure che lo affiancano non è tanto puntare sulla competizione, quanto sulla volontà di democratizzare le pratiche culturali attraverso il cinema e creare uno spazio di discussione. Il dibattito intorno alle opere – ma anche intorno alle assenze e alle mancanze – diventa così il fulcro centrale delle Giornate.

Il modello ricorda il Festival du film maudit di Biarritz (1949-1950), altra manifestazione nata dall’esperienza della cinefilia organizzata da Objectif 49, il più celebre dei cineclub francesi dove, attorno ad André Bazin e sotto l’egida di Jean Cocteau, si traccia in Francia un nuovo corso per il cinema e la sua critica. Per il festival tunisino, il momento del dibattito è talmente centrale da essere inserito nel regolamento generale e, laddove le opere in concorso non rispon-

<sup>5</sup> T. Cheriaa, *Inventaire du cinéma en Tunisie en 1970*, Tunisi 1970, fol. 16. Rapporto del primo seminario sull’inventario del cinema nei paesi francofoni, organizzato dal 20 al 24 novembre 1970 dall’Agenzia per la cooperazione culturale e tecnica a Dakar, cit. in M. Corriou, *op. cit.*, p. 297.

dono alla visione di un nuovo cinema, non si esita a negare l'assegnazione del premio per il miglior film. Questo accade nel 1968, nel clima di tensione e agitazione generale che interessa molti festival e che porta anche all'annullamento della XXVI edizione del Festival di Cannes; e accade di nuovo nel 1970, quando la giuria rifiuta nuovamente di assegnare il Tanit d'Or. Nonostante la scarsità di titoli nel 1968, si decide di modificare il regolamento generale, riservando il concorso ufficiale esclusivamente ai film prodotti o coprodotti da Paesi arabi o africani. I film occidentali continuano a essere proiettati fuori concorso, ma si dà priorità "alla crescita delle giovani produzioni cinematografiche arabe e africane"<sup>6</sup> per "far conoscere più particolarmente le diverse culture e correnti di civiltà arabe e africane e di evidenziare i punti di incontro, le interferenze e i tratti comuni che uniscono queste correnti e costituiscono fondamentali fonti di riavvicinamento e di migliore comprensione tra i popoli"<sup>7</sup>. In un tale scenario, la presenza di "osservatori" stranieri è essenziale per promuovere a livello internazionale le nuove cinematografie del Terzo Mondo e, per un festival che riconosce centralità al dibattito critico, la presenza di figure attive su giornali e riviste come "Le Monde", "Les Lettres françaises" e "L'Humanité" si rivela fondamentale.

La I edizione del 1966 si distingue per la presenza dello storico e critico comunista Georges Sadoul che, in occasione del discorso inaugurale, si chiede se "il festival di Cartagine è un evento che si aggiunge ai numerosi altri già esistenti o ha una sua specificità?"<sup>8</sup>, sollevando un interrogativo fondativo della manifestazione tunisina. Sadoul conosce bene il contesto in cui si collocano le JCC: tra il 1962 e il 1965 partecipa come esperto alle tavole rotonde sul cinema nel mondo arabo, organizzate dall'UNESCO, per la quale cura un volume dal titolo *The Cinema in the Arab Countries*, in cui mette a

<sup>6</sup> M. Corriu, *op. cit.*, p. 304.

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> J. Hafsia, *Instants de vie: Chronique familière*, PicturaImpress, Paris 2009, p. 201.

fuoco lo stato del cinema dei Paesi arabi negli anni Sessanta, con particolare attenzione allo sviluppo delle questioni sociali e politiche<sup>9</sup>. Guy Hennebelle, giornalista e critico, è l'altra figura di rilievo alle Giornate insieme a Sadoul, in quanto incarna l'immagine di un giornalismo militante e intransigente, aperto e politicamente impegnato. Hennebelle inizia la sua carriera di giornalista in Algeria dopo l'indipendenza, fortemente influenzato dal terzomondismo, e in questo momento si oppone a una certa *Nouvelle Vague* francese che preferisce ignorare la classe operaia e la guerra coloniale, per schierarsi invece a fianco della nascente Algeria indipendente e dei registi africani e latinoamericani.

Sadoul e Hennebelle condividono il rifiuto di dissociare la critica cinematografica dall'attivismo politico, un impegno che si struttura, in particolare, attorno al sostegno per le nuove nazioni del Terzo Mondo e alla convinzione che il cinema possa essere un fattore di sviluppo e progresso sociale. In questa medesima ottica, Cartagine diventa un appuntamento fisso anche per cineasti che, in assenza di film in programma, frequentano il festival come luogo imprescindibile per conoscere e conoscersi, in un momento di definizione di un nuovo modo di pensare e fare cinema. "Per quanto mi riguarda – dichiara a questo riguardo Sembène Ousmane, definendosi figlio di Cartagine – non ho mai lasciato Cartagine, neppure quando non avevo film da presentarvi. [...] Cartagine mi ha rivelato agli altri e soprattutto, ed è la cosa più importante ai miei occhi, sono state le Giornate cinematografiche di Cartagine a rivelarmi ai miei, all'Africa! Questo non posso dimenticarlo"<sup>10</sup>.

È nel contesto delle giornate cartaginesi che nasce la Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI), allora conosciuta come Union Panafricaine du Cinéma, che si costituisce formalmente con un atto nel 1970 durante la III

<sup>9</sup> G. Sadoul, *The Cinema in the Arab Countries*, Interarab Centre of Cinema & Television, Beirut 1966.

<sup>10</sup> M. Corriou, *op. cit.*, p. 305.

edizione, alla quale partecipa anche un contingente di registi del Québec, invitati a ospitare un festival cinematografico canadese a margine del concorso, affiancando i movimenti di resistenza dalla Palestina, dal Sud Africa, dal Mozambico e Guinea-Bissau. Tra partecipanti provenienti da un capo all'altro del mondo si pongono le nuove basi per una teoria critica del Terzo Cinema, con interrogativi posti intorno al modo di leggere i film e ai criteri applicati a queste prime esperienze nazionali rispetto al resto del cinema mondiale, in primis quello francese e americano.

Nelle prime edizioni non si esita a parlare di critica neocolonialista, accusando i giornalisti francesi di giudicare i film secondo i propri criteri eurocentrici. Quando nella I edizione la giuria assegna il Tanit d'Or a *La Noire de...*, si precisa che il film di Ousmane Sembène non è la miglior opera in concorso, ma si preferisce “prendere in considerazione diversi fattori che sembrano discostarsi dalla vocazione estetica del cinema pur unendosi alla sua vocazione profonda, e ad esprimere l'unità del mondo al di là delle differenze di cultura e civiltà”<sup>11</sup>. Il festival afferma di appartenere al movimento designato dai giurati come “nuovo cinema”, espressione che racchiude le diverse sperimentazioni che, nel corso degli anni Sessanta, ruotano attorno all'affermazione di un “cinema d'autore” come la *Nouvelle Vague*, la *Neuer Deutscher Film*, la *Ceskoslovenská nová vlna*, facendo riferimento a “unità del mondo al di là delle differenze di cultura e di civiltà”<sup>12</sup>, decolonizzando gli schermi e affermando il carattere globale del cinema.

Con questo stesso spirito, nella II edizione del 1968 si decide di non assegnare il premio, in considerazione del fatto che nessun lungometraggio presentato in concorso offre le qualità necessarie per sostenere il Terzo Mondo nella lotta per l'autodeterminazione. Cartagine non è una vetrina ma un'occasione per sollevare delle questioni che riguardano i mezzi di produ-

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

zione e le condizioni generali dei paesi africani all'indomani della fine del colonialismo, così come le non pari condizioni tra alcuni Paesi arabi e africani. La mancata assegnazione del premio non è priva di attacchi e critiche e, con un movimento altalenante, nel 1970 si decide di premiare delle opere che in qualche modo restituiscono l'emergere di un nuovo linguaggio più fedele alla realtà sociale e culturale arabo-africana seppure manchevoli sul piano estetico e tecnico.

Per la III edizione il Tanit de Bronze è assegnato al regista marocchino Hamid Bénani per *Traces* (*Wašma*, 1979) “malgrado alcuni errori”, perché mostra “una commovente sensibilità verso i problemi della generazione attuale”, mentre il Tanit d'Or è assegnato a Youssef Chahine non tanto per il film *Le Choix* (*Al-Ihtiyâr*, 1971) con il quale concorre ma quanto per il suo “itinerario morale, estetico e dinamico sempre più esemplare, in particolare per tutti gli artisti del Terzo Mondo”<sup>13</sup>. Come dichiara Ousmane Sembène, presidente della giuria dell'edizione del 1968,

la lotta anti-imperialista dei popoli del Terzo Mondo e dei loro equivalenti all'interno delle nazioni imperialiste costituisce oggi l'asse della rivoluzione mondiale. Il Terzo Cinema è, secondo noi, il cinema che riconosce in questa lotta la più grande manifestazione culturale, scientifica e artistica dei nostri tempi, la grande possibilità di costruire una personalità liberata in cui ogni popolo è il punto di partenza – in una sola parola, la decolonizzazione della cultura.<sup>14</sup>

Le Giornate di Cartagine non sono un festival come gli altri ma la manifestazione di una volontà precisa: il cinema inteso come uno strumento al servizio della lotta comune per il Terzo Mondo. Nell'ottobre del 1969 “Tricontinental”, rivista e centro di ricerca nato in seguito alla Conferenza Tricontinentale in solidarietà dei popoli dell'Asia, dell'Africa e dell'America Latina tenuta a L'Avana nel 1966, a cui parteci-

<sup>13</sup> Ivi, p. 308.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

pano delegazioni governative e non, partiti di opposizione legali o clandestini e movimenti di liberazione nazionale in rappresentanza di 82 paesi, pubblica un articolo scritto da due giovani registi argentini, Octavio Getino e Fernando Solanas, intitolato *Hacia un tercer cine* ("Verso un Terzo Cinema")<sup>15</sup>. Un vero e proprio manifesto lungo ventitré pagine che esplicita la teoria di un nascente movimento cinematografico, dando vita a un nuovo approccio alla regia politicizzata che fa eco alle idee nate nell'ambito del festival tunisino.

I pochi cenni al movimento globale che si afferma a partire dalla fine degli anni Sessanta da più parti restituiscono il ruolo pionieristico svolto da Tahar Cheriaa e dalle Journées cinématographiques de Carthage nel delineare un orizzonte politico e teorico del cinema capace di superare i paradigmi eurocentrici<sup>16</sup>. Il suo operato si configura come un tassello cruciale nello sviluppo di una teoria cinematografica critica, in grado di coniugare estetica, ideologia e politica.

Nel contesto geopolitico contemporaneo, in cui le dinamiche neocoloniali si manifestano attraverso nuovi dispositivi culturali, economici e comunicativi, la riflessione sul Terzo Cinema e sulle sue articolazioni si rivela ancora attuale e necessaria. La ridefinizione dei criteri estetici, ad esempio, offre l'opportunità di interrogarsi in modo analitico sulla circolazione delle immagini e sulle forme di potere che attraversano i processi di produzione. Parlare di Terzo Cinema oggi significa riconoscere la funzione politica del cinema, non solo come rappresentazione dei rapporti di forza globali, ma anche come pratica capace di articolare memorie, produrre soggettività e aprire spazi di dissenso. In quest'ottica, le Journées cinématographiques de Carthage sono un dispositivo culturale, critico e politico che continua a porre interrogativi fondamentali sui rapporti tra estetica e potere, rappresentazione e resistenza, produzione culturale e decolonizzazione.

<sup>15</sup> F. Solanas, O. Getino, *Hacia un tercer cine*, in "Tricontinental", n. 13, 1969, pp. 107-132.

<sup>16</sup> Per approfondimenti, cfr. T. Gabriel, *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*, UMI Research Press, Ann Arbor 1982.



“Questa è una Nuova Hollywood!”  
Callisto Cosulich e i festival cinematografici  
come anticipatori di tendenze  
*Pietro Ammaturo*

L'intera vita delle società, in cui dominano le moderne condizioni di produzione, si annuncia come un immenso accumulo di spettacoli. Tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione.

*Guy Debord*

*Festival studies e funzione anticipatrice dei festival cinematografici*

Nel panorama della storia, della critica e della sociologia del cinema, i festival cinematografici si configurano non soltanto come luoghi di “esposizione” di opere, ma come spazi di costruzione culturale capaci di anticipare e modellare le tendenze estetiche e tematiche del cinema mainstream. In altre parole, essi funzionano come *gatekeepers* culturali, spazi intermedi nei quali le gerarchie estetiche vengono negoziate e ridefinite, e in cui l'innovazione può essere riconosciuta e nominata prima di essere assorbita dall'industria. La riflessione teorica sul ruolo dei festival ha conosciuto uno sviluppo significativo soprattutto a partire dagli anni Ottanta, quando studiosi come Thomas Elsaesser e Pierre Sorlin hanno iniziato a interrogarsi sistematicamente sulla funzione di questi eventi nella geografia culturale del cinema. I festival emergono così come “istituzioni ibride che mediano tra dimensione artistica, logiche di mercato

e strategie di legittimazione nazionale”<sup>1</sup>: luoghi di confine dove l’autorità della tradizione convive con l’ansia dell’innovazione, e dove si decide che cosa vada inteso come cinema d’autore e che cosa, invece, come puro prodotto d’intrattenimento. Pierre Sorlin, nella sua *Introduzione a una sociologia del cinema*, offre strumenti analitici fondamentali per comprendere i meccanismi attraverso cui i festival operano come istituzioni di legittimazione, insistendo sul fatto che “il valore di un’opera cinematografica non è intrinseco, ma viene costruito socialmente attraverso complessi processi di negoziazione tra diversi attori culturali”<sup>2</sup>. I festival rappresentano momenti cruciali di questa negoziazione: spazi in cui critici, distributori, pubblici specializzati e industria cinematografica si incontrano per determinare quali opere meritino di essere riconosciute come significative.

In questo quadro, la Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia (1932) e il Festival di Cannes (1946) svolgono storicamente funzioni complementari ma distinte. Venezia ha privilegiato la dimensione artistica e autoriale del cinema, costruendo un sistema di legittimazione fondato sul riconoscimento della firma registica e dell’originalità espressiva. Il festival diventa così un osservatorio privilegiato delle trasformazioni del linguaggio cinematografico, un luogo dove le avanguardie estetiche possono trovare visibilità e riconoscimento prima di confrontarsi con il mercato<sup>3</sup>. Cannes, parallelamente, ha sviluppato una particolare attenzione al cinema d’autore europeo, mantenendo però una significativa apertura verso il cinema hollywoodiano più innovativo. La tensione tra queste due anime – attenzione all’arte e apertura al mercato – ne fa un punto di osservazione privilegiato per comprendere le trasformazioni del cinema americano dagli anni Sessanta in avanti. Non a caso, la legittimazione internazionale della *Nouvelle Vague* passa anche attraverso Cannes, che si configura come il

<sup>1</sup> T. Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005, p. 78 (tutte le traduzioni sono dell’autore).

<sup>2</sup> P. Sorlin, *Introduction à une sociologie du cinéma*, Klincksieck, Paris 2015 (tr. it. *Introduzione a una sociologia del cinema*, ETS, Pisa 2017, p. 134).

<sup>3</sup> G.P. Brunetta, *La Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia. 1932-2022*, Marsilio, Venezia 2022, p. 156.

dispositivo di visibilità in grado di trasformare un insieme di film e autori in una “scuola”, in un’etichetta riconoscibile.

La letteratura internazionale sui festival converge, in sintesi, su tre assi principali:

- 1) I festival come istituzioni: selezionano e organizzano l’offerta filmica, trasformando film in casi e poi in tendenze. La selezione non è mai neutra: incanala lo sguardo, produce aspettative, organizza discorsi.
- 2) I festival come infrastrutture transnazionali della cinefilia: mettono in rete opere, persone, discorsi, e contribuiscono a standardizzare pratiche, costruendo pubblici sempre più competenti e consapevoli.
- 3) I festival come spazi intermedi: zone di negoziazione in cui estetiche, economie e discorsi critici si intrecciano, definendo che cosa merita attenzione e “come” vada compreso.

Marijke de Valck ha descritto i festival come “una rete transnazionale che connette pubblico, industria e critica in modo unico”<sup>4</sup>: un sistema che diventa centrale per articolare e mediare le trasformazioni del gusto collettivo e delle innovazioni estetiche, configurando i festival come attori chiave nella circolazione globale delle idee cinematografiche. Da questa prospettiva, l’asimmetria temporale tra festival e mercato è cruciale: i festival possono “vedere prima” perché astraggono temporaneamente i film dal puro regime della redditività, esponendoli a sistemi valutativi (giurie, critici, comunità cinefile) che non solo descrivono, ma producono categorie e genealogie. Il caso della Nuova Hollywood, così come quello della *Nouvelle Vague* o, più recentemente, di *Parasite* (*Gisaengchung*, Bong Joon-ho, 2019), mostra come la consacrazione festivaliera possa tradursi in un potente volano di visibilità e di successo globale.

L’esperienza italiana si inserisce pienamente in questa dinamica. La Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia ha creato sezioni specializzate – si pensi alla Setti-

<sup>4</sup> M. de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007, p. 53.

mana Internazionale della Critica – rafforzando il ruolo della manifestazione come spazio di scoperta e conferma di nuovi talenti, capaci di alimentare un dibattito culturale più ampio e di evolvere il gusto dello spettatore. Critici come Gian Luigi Rondi e Callisto Cosulich hanno contribuito a mettere sotto i riflettori autori quali Pietro Germi o Francesco Rosi, la cui fortuna nazionale e internazionale è passata in misura decisiva attraverso la validazione festivaliera.

Queste dinamiche non si esauriscono nel secondo Novecento. Il Toronto International Film Festival si è affermato come piattaforma di lancio per opere come *Il discorso del re* (*The King's Speech*, Tom Hooper, 2010) o *12 anni schiavo* (*12 Years a Slave*, Steve McQueen, 2013); il Sundance Film Festival ha favorito l'emersione di un cinema indipendente americano capace di dialogare con il mainstream, come nel caso di *Little Miss Sunshine* (Jonathan Dayton e Valerie Faris, 2006). L'affermazione del cinema indipendente americano negli anni Novanta – da Quentin Tarantino ai fratelli Coen, da Jim Jarmusch a Steven Soderbergh – ripropone dinamiche simili a quelle degli anni Settanta: i festival europei e nordamericani come luoghi di scoperta, legittimazione e circolazione di forme alternative rispetto ai modelli hollywoodiani dominanti.

Anche nell'era del digitale e delle piattaforme, il modello non si dissolve. Film prodotti da Netflix come *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018) o *The Irishman* (Martin Scorsese, 2019) cercano – e spesso ottengono – una legittimazione festivaliera prima del rilascio in streaming, a conferma di quanto il marchio festival (e il discorso critico che lo accompagna) continui a rappresentare un dispositivo di consacrazione culturale. La possibilità di fruire a distanza dei contenuti legati ai festival modifica l'esperienza dello spettatore e le dinamiche di costruzione del dibattito, ma non cancella la centralità del festival come luogo in cui si producono gerarchie di valore. In questo senso, i festival non sono semplici vetrine: sono arbitri che sanciscono norme estetiche, legittimano film e autori, ridefiniscono di continuo i confini tra arte e industria. Sono gli spazi in cui si celebra il cinema del passato mentre si tenta di anticipare il cinema del futuro.

*Callisto Cosulich, la Nuova Hollywood e i festival come laboratorio di anticipazione*

All'interno di questo paesaggio, la figura di Callisto Cosulich assume un rilievo strategico. Critico triestino formatosi nel clima del dopoguerra – attento tanto alla dimensione sociale del cinema quanto alla sua valenza estetica – Cosulich elabora una visione dei festival come catalizzatori culturali, capaci di rendere leggibili e valutabili con anticipo fenomeni destinati a trasformare il cinema mainstream.

La critica cinematografica italiana degli anni Settanta si trova in una fase di profonda trasformazione. L'eredità del Neorealismo e la centralità del cinema d'autore europeo continuano a orientare gran parte del dibattito, ma queste categorie cominciano a mostrare i loro limiti di fronte a fenomeni nuovi e complessi. “Gli anni Settanta rappresentarono per la critica italiana un momento di necessaria ridefinizione degli strumenti analitici e delle categorie interpretative”<sup>5</sup>: in questo contesto, l'attenzione di Cosulich per il cinema americano rappresenta una scelta controcorrente. Mentre molti critici italiani continuano a guardare soprattutto al cinema francese, tedesco, italiano come terreno privilegiato dell'innovazione linguistica, Cosulich intuisce che oltreoceano si sta producendo una vera e propria ridefinizione del rapporto tra cinema e società, tra industria culturale e sperimentazione formale, tra tradizione narrativa e ricerca di nuovi linguaggi. La cosiddetta Nuova Hollywood non è, per lui, un'appendice commerciale del cinema d'autore europeo né un semplice rinnovamento generazionale: è il sintomo di una crisi profonda dell'immaginario americano, che si traduce in nuove forme e nuove figure (l'antieroe, la riscrittura dei generi, lo sguardo conflittuale sulla realtà sociale).

Cosulich legge questa trasformazione attraverso i festival europei – in primo luogo Cannes e Venezia – che offrono alle

<sup>5</sup> G. Aristarco, *Il mestiere del critico. Quando il cinema era nuovo. 1952-1958*, Falsopiano, Alessandria 2007, p. 342.

opere più innovative una legittimazione che il mercato domestico americano fatica ancora a riconoscere. È in questa cornice che il critico interpreta la prima circolazione festivaliera di film come *Easy Rider. Libertà e paura* (Dennis Hopper, 1969), *Fragole e sangue* (*The Strawberry Statement*, Stuart Hagmann, 1970) e *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) come indici di poetiche emergenti, legittimate in prima istanza nei contesti festivalieri prima di essere incorporate stabilmente dal mercato generalista. *Easy Rider* rappresenta un esempio paradigmatico del ruolo dei festival nella legittimazione della Nuova Hollywood. Presentato a Cannes nel 1969, il film ottiene un successo di critica che contribuisce in modo decisivo alla sua successiva affermazione commerciale. Cosulich coglie immediatamente la portata innovativa dell'opera:

*Easy Rider* non è semplicemente un film sulla controcultura americana, ma un'operazione di ridefinizione linguistica del cinema narrativo. La frammentazione della struttura narrativa, l'uso della musica come elemento strutturale piuttosto che decorativo, la fotografia che rifiuta la levigatezza hollywoodiana tradizionale: tutti questi elementi segnalano l'emergere di una sensibilità nuova, che trova nel road movie non tanto un genere quanto una forma mentale, un modo di interrogare lo spazio americano e la crisi dell'identità nazionale.<sup>6</sup>

L'analisi di Cosulich si colloca in un dibattito critico internazionale già vivace. Pauline Kael saluta il film – e i suoi due biker che attraversano l'America tra droghe leggere e pesanti – come “il primo film importante a esprimere la visione del mondo della generazione del dopoguerra”<sup>7</sup>, mentre Andrew Sarris vi vede soprattutto un eccesso di spontaneismo e una carenza di rigore formale. Cosulich assume una posizione intermedia: riconosce i limiti formali del film, ma ne sottolinea il valore di rottura paradigmatica, proprio in quanto prodotto e rivelato dal circuito festivaliero.

<sup>6</sup> C. Cosulich, *Hollywood Settanta. Il nuovo volto del cinema americano*, Vallecchi, Firenze 1978, p. 87.

<sup>7</sup> P. Kael, *Going Steady*, Brown, Boston 1970, p. 156.

Ancora più significativo, nella prospettiva di Cosulich, è il caso del “dimenticat(issim)o” *Fragole e sangue* di Stuart Hagmann, che rappresenta forse l’esempio più chiaro della capacità dei festival di anticipare tendenze che il mercato domestico fatterà a riconoscere. Il film, presentato a Cannes nel 1970 (dove ottiene, tra la quasi totale indifferenza della stampa, il Premio della Giuria), racconta la radicalizzazione politica di un gruppo di studenti durante le proteste contro la guerra in Vietnam. Cosulich vi riconosce “un tentativo coraggioso di portare sullo schermo la complessità della crisi generazionale americana, evitando tanto il sensazionalismo quanto la banalizzazione”<sup>8</sup>. Il successo del film a Cannes contrasta con la sua accoglienza tiepida negli Stati Uniti, dove i distributori faticano a collocarlo in un mercato ancora dominato da categorie di genere per lo più tradizionali.

Dal punto di vista formale, *Fragole e sangue* presenta caratteristiche – struttura narrativa frammentata, rifiuto del protagonista eroico tradizionale, esplorazione della soggettività giovanile – che diventeranno centrali nel cinema americano del decennio, ma che nel 1970 appaiono ancora troppo radicali per il mainstream. È il festival, ancora una volta, a funzionare come luogo di anticipazione: rende visibile una tendenza, le attribuisce un nome, la collega a un clima culturale più ampio.

Con *Taxi Driver*, presentato a Cannes nel 1976 e vincitore della Palma d’Oro, la Nuova Hollywood raggiunge una piena maturità artistica e un riconoscimento internazionale definitivo. Cosulich dedica al film di Scorsese un’analisi particolarmente approfondita, riconoscendovi “la sintesi più compiuta tra sperimentazione formale e riflessione sulla crisi della società americana”<sup>9</sup>. Mentre molta critica americana tende a enfatizzare soprattutto la dimensione di critica sociale e la rappresentazione della violenza urbana, i critici europei – e Cosulich tra loro – colgono con maggiore attenzione la componente esistenziale e l’interrogazione sul linguaggio

<sup>8</sup> C. Cosulich, *op. cit.*, p. 134.

<sup>9</sup> Ivi, p. 201.

cinematografico. Il critico italiano si concentra in particolare sulla dimensione metalinguistica del film: *Taxi Driver* mette in scena i limiti della rappresentazione cinematografica della violenza e dell'alienazione, problematizza il rapporto tra sguardo e realtà, tra immaginario e trauma.

Questa pluralità di letture, combinata con la vittoria festivaliera, contribuisce a fare del film un'opera canonica del cinema moderno: non soltanto un riconoscimento per Scorsese, ma l'affermazione definitiva di una generazione di cineasti americani – da Francis Ford Coppola a Robert Altman, da Terrence Malick a Brian De Palma – nel pantheon del cinema d'autore internazionale. La consacrazione di *Taxi Driver* a Cannes segna, in questo senso, il superamento della rigida dicotomia tra cinema commerciale e cinema d'autore che aveva dominato il discorso critico nel decennio precedente.

In questa costellazione, Cosulich non si limita a registrare i cambiamenti: li interpreta e li connette a una macchina di visibilità – quella festivaliera – che in Italia incontra un pubblico già educato alla modernità cinematografica. Il nesso fra microstoria di singoli titoli statunitensi e macrostoria del pubblico italiano degli anni Sessanta e Settanta chiarisce perché l'esclamazione "Questa è una Nuova Hollywood!" suoni, in Cosulich, come un gesto di riconoscimento dotato di autorità e risonanza. Il critico si muove sul confine tra opera e ricezione spettatoriale: non si limita a valutare esteticamente i film, ma svolge una funzione di orientamento culturale, contribuendo a definire i parametri attraverso cui il pubblico può avvicinarsi alle opere. Questa funzione diventa particolarmente rilevante nel contesto festivaliero, dove la concentrazione di critici provenienti da tradizioni nazionali diverse crea un ambiente di confronto e dibattito eccezionalmente fertile.

In questo senso, Cosulich è una figura-ponte. La sua critica integra analisi estetica, attenzione ai contesti sociali e comprensione delle logiche industriali. La Nuova Hollywood, per lui, è insieme "prodotto" e motore della macchina festivaliera: le opere vengono legittimate grazie al festival, ma a loro volta ne ridefiniscono l'agenda, ne spostano il bari-

centro, impongono nuove categorie critiche. L'anticipazione, dunque, non è solo “fiuto” individuale, ma risulta resa possibile da un dispositivo collettivo di visibilità che Cosulich sa abitare e interpretare. La sua lezione, proiettata verso il presente, parla anche all'era delle piattaforme digitali e della fruizione a distanza: i festival continuano a svolgere quella funzione di intermediazione culturale che egli aveva identificato come centrale, anche se ne cambiano le forme e i tempi.

### *Conclusione*

Riorientando lo sguardo dalla teoria dei festival alla pratica critica di Callisto Cosulich, appare con chiarezza come i festival cinematografici non siano semplici momenti di celebrazione, ma veri e propri laboratori di trasformazione culturale e anticipazione estetica. La Nuova Hollywood è uno dei casi in cui questa dinamica si manifesta con maggiore evidenza: film come *Easy Rider*, *Fragole e sangue* e *Taxi Driver* vengono letti e legittimati nei contesti festivalieri prima di essere pienamente assorbiti dal mercato e canonizzati dalla storia del cinema.

L'analisi cosulichiana rivela la complessità dei meccanismi attraverso cui si costruisce la legittimazione culturale: i festival emergono come dispositivi attivi di produzione di senso, spazi dove si negoziano le gerarchie del gusto e si definiscono i parametri del valore artistico. In questo processo, la figura del critico – e in particolare un critico “di frontiera” come Cosulich – assume un ruolo decisivo nel collegare i segnali deboli delle trasformazioni in atto alle più ampie traiettorie della storia del cinema. In definitiva, la dichiarazione “Questa è una Nuova Hollywood!” non è solo un'intuizione brillante, ma il punto di arrivo di uno sguardo capace di intrecciare festival, industria, pubblico e forme filmiche in un'unica trama interpretativa. È in questo intreccio che si misura, ancora oggi, la capacità dei festival – e della critica che li attraversa – di anticipare il cinema del futuro.



## Storia della SIC – Settimana Internazionale della Critica di Venezia.

### Il rapporto critica-festival come un campo di forze a geometria variabile

Matteo Berardini

#### *Introduzione*

Nel suo *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinophilia*, Marijke de Valck dedica un capitolo specifico – *Venice and the Value-Adding Process* – alle “complesse interrelazioni tra la stampa di qualità e i media popolari nei festival cinematografici, per comprendere il ruolo che svolgono nel processo di creazione di valore aggiunto”<sup>1</sup>. Considerando anzitutto “la natura del festival cinematografico come evento mediato”<sup>2</sup>, de Valck sottolinea la dipendenza reciproca che lega le istituzioni festivaliere all’esercizio critico, dato che le prime pongono condizioni di lavoro (in termini di spazio e di tempo) particolarmente vantaggiose per l’attività critica, mentre il secondo è “indispensabile per i festival cinematografici, poiché la copertura dei media costituisce un legame tangibile tra l’evento locale del festival e l’arena globale delle reti mediatiche”<sup>3</sup>.

Recuperando il concetto di “capitale culturale” teorizzato da Bourdieu, de Valck individua proprio in questa “arena globale” il contesto ultimo nel quale sia film che media possono raccogliere i benefici di una produzione del valore che dal livello culturale è in grado di tradursi sul piano dell’economia

<sup>1</sup> M. de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinophilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007, p. 124 (tutte le traduzioni sono dell’autore).

<sup>2</sup> Ivi, p. 125.

<sup>3</sup> Ivi, p. 126.

reale. Per quanto adeguata, tale lettura presuppone però che i media siano una forza attante dotata di principi d'autorità e d'efficacia stabili nel tempo, uniformi sia dal punto di vista qualitativo che quantitativo. Alcuni dei più recenti studi dedicati ai *periodical studies*, invece, mettono in discussione tale natura granitica, sottolineando piuttosto come la critica cinematografica, sin dai suoi albori, sia caratterizzata da un'inquietudine identitaria che ne permea impulsi autoriflessivi e pratiche discorsive, dalle quali emerge come entità tutt'altro che stabile, uniforme e uniformemente idonea.

Secondo Mattias Frey<sup>4</sup>, questa tensione ricorsiva della critica all'analisi e difesa di sé e della propria agentività socioculturale si esplica infatti per lo più nei termini della crisi, tanto da poter definire la relazione critica-crisi un legame ontologico. Causa di un simile stato di ansietà endemica sarebbe la vulnerabilità intrinseca ai concetti di autorità e gusto, intesi come elementi necessari all'idea di critica, nonostante ciascuna stagione della critica cinematografica abbia proclamato (e in più sensi rivendicato) nel corso del Novecento un proprio e specifico stato di assedio intellettuale, di morte imminente, arrivando a definirsi in diversi momenti della propria storia una "specie animale in via d'estinzione"<sup>5</sup>.

L'obiettivo di questo saggio è quindi quello di far dialogare i punti di vista offerti da de Valck e Frey, problematizzando il rapporto festival-critica alla luce di ciò che quest'ultimo definisce come *anxiety of authority*, ovvero l'intrinseca fragilità della legittimazione che l'autorità critica deve ricevere – e periodicamente difendere – per poter esercitare un controllo estetico-culturale sul canone e sul gusto, e così contribuire, nei termini di de Valck, a relazionarsi produttivamente con l'ente festivaliero inteso come nodo facente parte di un più

<sup>4</sup> Cfr. M. Frey, *The Permanent Crisis of Film Criticism: The Anxiety of Authority*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2015; M. de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007.

<sup>5</sup> M. Morandini, *La mutazione del critico di cinema sui quotidiani degli anni ottanta*, in "Cinecritica", a. VI, n. 14, numero speciale settembre 1983, p. 39.

complesso network mediale. Il campo d'analisi scelto per portare avanti la riflessione è quello offerto dalla SIC – Settimana Internazionale della Critica di Venezia, le cui vicissitudini storiche ne fanno un caso studio particolarmente efficace.

Nata nel 1984 come sezione autonoma della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, e in quanto tale gestita dal Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani, la SIC vive costituzionalmente sulla sua pelle il rapporto critica-festival, esperito nel corso di una tumultuosa storia fatta di patteggiamenti e concessioni, fuoriuscite, sospensioni e ritorni nell'alveo della Biennale. Una, seppur rapida, ricognizione storica di questa relazione suggerisce quindi come critica e festival possano essere attori coinvolti in una dinamica sì interdipendente e mutevolmente vantaggiosa, ma anche asimmetrica e volubile. Perché, se è vero che la critica viene chiamata, per l'autorità di cui è investita, a giudicare le unità minime (i film) e il discorso complessivo (l'edizione) messi in campo dall'ente festivaliero, contemporaneamente il festival non solo si nutre del potere discorsivo della critica (che gli è necessario a ottenere e da lì tradurre il proprio capitale culturale in valore economico) ma lo legittima e gerarchizza, selezionandolo e accogliendolo in strutture irregimentate (il proprio sistema di accrediti, da cui dipendono aree e anteprime stampa, conferenze e interviste esclusive). Punto d'arrivo del discorso è quindi dimostrare come l'indicazione fornita da de Valck, secondo la quale "I festival cinematografici e i media sono interdipendenti e si rafforzano a vicenda", poiché "entrambe le parti traggono vantaggio l'una dall'altra e, in questo modo, viene supportata la conservazione della più ampia rete di festival"<sup>6</sup>, sia una lettura che richiede un grado di complicazione ulteriore, per il quale il festival diviene un contesto all'interno del quale la critica può sì esercitare/rimarcare/difendere la propria autorità, ma anche guadagnarne di nuova, grazie al riconoscimento ottenuto da parte di una struttura dall'assodato potere culturale.

<sup>6</sup> M. de Valck, *op. cit.*, p. 125.

Alla luce di quanto suggerito da Frey, riguardo la ciclica vulnerabilità subìta dall'autorità critica, il rapporto festival-critica assume così le vesti di un interscambio tra diverse forme di capitale: il festival accredita la critica fornendole capitale simbolico, e "in cambio" riceve da quest'ultima la capacità di trasformare il proprio capitale culturale (e quello dei film che ha selezionato e ospita al suo interno) in capitale economico spendibile su scala globale. Per la critica, l'ingresso istituzionale nella struttura stessa del festival, grazie a una sezione integrata e al contempo autonoma, rappresenta l'apogeo di tale interscambio. Tuttavia, come la ricostruzione storica della SIC andrà a dimostrare, ciò non comporta necessariamente una relazione orizzontale e paritaria, ma si esplica anzi per lo più in forma verticale e gerarchica, secondo fragili equilibri di potere pronti a essere riscritti nel momento in cui una delle due parti va incontro a momenti di particolare difficoltà e/o trasformazione. È alla natura ciclica e volubile di questa relazione che fa quindi riferimento l'immagine offerta a chiusura del saggio, un modello d'analisi che intenda critica e festival non solo come attori mutualmente interessati, ma elementi attivi in un campo di forze a geometria variabile.

*SIC: storia in tre tempi e un preambolo*

Nel suo *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, de Valck individua tre fasi di sviluppo che nel corso del Novecento hanno scandito la crescente affermazione del paradigma festivaliero, inteso tanto come singola manifestazione quanto come network<sup>7</sup>. La nascita della SIC, datata 1984, si colloca idealmente tra la fine della seconda e l'inizio della terza fase, nel corso della quale il fenomeno festival conclude il proprio processo di istituzionalizzazione.

La fonte più corposa riguardante tale fondazione è il numero 15 della testata "Cinecritica", alle cui pagine il

<sup>7</sup> Ivi, p. 19.

Sindacato si affida per ricostruire l'iter di ideazione e avvallo della sezione, oltre che per mettere nero su bianco avvertimenti e punti programmatici. Non si tratta di una collocazione editoriale casuale, "Cinecritica" è la rivista ufficiale del Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani (SNCCI) e da questo edita a partire dal 1977<sup>8</sup>. La testata, quindi, è il principale strumento tramite il quale il Sindacato tiene traccia della propria politica culturale, che viene documentata, condivisa e discussa tra i soci attraverso le pagine del periodico. Specie nella sua prima serie, "Cinecritica" è uno strumento estremamente utile per chi voglia ricostruire tanto le pratiche culturali messe in campo dal Sindacato quanto la dimensione discorsiva con la quale esse vengono comunicate e dibattute in sede associativa. Non fa eccezione la SIC, la cui nascita viene presentata all'interno dei più generali rapporti tra l'SNCCI e i grandi enti cinematografici nazionali. Così indica il passaggio d'apertura del comunicato:

I documenti dei critici cinematografici e del SNCCI sulla Mostra cinematografica di Venezia, elaborati e proposti in riunione, assemblee e convegni, sono tali e tanti che potrebbero da soli costituire un volumetto illustrativo delle linee di politica culturale della critica cinematografica italiana. Conferma questa che il settore cinema della Biennale e il Centro Sperimentale di Cinematografia sono le due pupille, i due punti di maggior attenzione e interesse, del nostro sindacato. L'iniziativa della SIC, non soltanto non significa un allentarsi di quella attenzione critica, o un suo trasformarsi in meno vigile compartecipazione alla gestione dell'istituzione: essa attesta invece l'assunzione di una maggior responsabilità, la scelta di un rapporto con la Biennale tale da porci in diretto contatto con le linee portanti, direzionali e gestionali, organizzative e finanziarie, della Mostra e della sua attuale direzione.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Data prima della quale si è tenuta, a partire dal 1971, la pubblicazione del bollettino "Notiziario. Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani", da intendersi come versione embrionale della successiva testata.

<sup>9</sup> Anon., *Settimana Internazionale della critica a Venezia*, in "Cinecritica", a. VII, n. 15, luglio 1984, p. 3.

In queste righe, non firmate ma con buona probabilità scritte da Lino Micciché (secondo Presidente nella storia del Sindacato, succedutosi a Giovanni Grazzini nel novembre del 1981), ci sono due aspetti che è importante sottolineare. Il primo riguarda la loro natura di *excusatio non petita*, ovvero il fatto che prima di ogni cosa il Sindacato sente l'esigenza di sottolineare che la SIC va intesa non solo come una continuazione della politica culturale operata dall'Ente, ma come un accrescimento e un potenziamento, un'estensione di agentività e visibilità condotta nel pieno rispetto di quel ruolo. Non a caso si specifica poco dopo che la SIC, "la quale si svolgerà quest'anno per la prima volta nell'ambito della Biennale Cinema, [sarà] direttamente gestita dal SNCCI e sotto la sua esclusiva responsabilità"<sup>10</sup>. In seconda battuta il testo ci riporta come Biennale e CSC siano da sempre al centro della politica culturale dell'associazione. Ad alimentare la scissione del 1971 dal Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani (SNGCI) erano stati del resto motivi di politica culturale, dettati dal desiderio di raggiungere una diversa e maggiormente efficace piattaforma d'azione intellettuale, più attenta al dato sociale, alla politica delle istituzioni, alla tenuta legislativa ed economica del sistema cinema<sup>11</sup>. Tanto il "Notiziario" quanto "Cinecritica" prima serie sono ricchi di documenti relativi alla Biennale, spesso prodotti in sede assembleare e poi diffusi a mezzo stampa. Tra questi, diversi riguardano l'annoso e faticoso processo di rinnovamento dello Statuto, di cui si deve abrogare la vigente versione fascista e approvare quella aggiornata. A titolo d'esempio, possiamo richiamare un intervento pubblicato nel decimo numero di "Notiziario", aprile 1974, nel quale si denunciano i "forti ritardi e i pessimi criteri con cui si è proceduto alla costituzione degli organi della Biennale previsti dal nuovo statuto", dato che "in larga misura le nomine sono state il risultato di ma-

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Cfr. M. Berardini, *op. cit.*, pp. 137-141.

novre di sottogoverno e di lottizzazione partitica anziché di una seria valutazione di tutte le competenze”<sup>12</sup>. Per il Sindacato qui è fondamentale ribadire come l’unica strada per un autentico rinnovamento debba invece passare per una valorizzazione “della ricerca artistica e del dibattito ideologico, e tramite l’attiva e organica collaborazione di tutte quelle forze locali e nazionali che sono le sole in grado di assicurare alla Biennale quella funzione di servizio sociale e di stimolo culturale che è nei suoi compiti istituzionali”<sup>13</sup>.

L’utilità di approcciare questi interscambi e posizionamenti come un preambolo alla storia della SIC si può ricondurre a tre motivi: primo, perché un’analisi di tali espressioni discorsive rende più facile percepire la fondazione della sezione come un gesto di continuità identitaria da parte del Sindacato; secondo, perché queste righe sono frutto e testimonianza di un periodo, o almeno dei suoi ultimi anni, in cui la critica cinematografica in Italia ha goduto di maggior forza e incidenza sul sociale e sul politico, e il venir meno di tale prerogativa giocherà un ruolo importante negli equilibri da SNCCI e festival; terzo, perché da tali scambi, non privi di toni particolarmente accesi, deriva la prima piattaforma di collaborazione organica tra Sindacato e Biennale. Ci riferiamo alla rassegna estiva tenutasi dal 24 luglio al 23 agosto del 1976, tramite la quale vengono proiettati al Palazzo del Cinema 58 film scelti tra quelli precedentemente indicati dal Sindacato nel suo servizio di “segnalazione critica”, inaugurato nel 1972<sup>14</sup>. L’esito dell’iniziativa (13 milioni e mezzo di incasso, con biglietti al prezzo vantaggioso di mille lire) non è vertiginoso, ma si tratta di numeri da mettere in relazione al periodo estivo, alla ristretta utenza del Lido, e a un’azione pubblicitaria nel complesso ridotta. La rassegna comunque

<sup>12</sup> Anon., *La Biennale e i critici*, in “Notiziario. Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani”, a. IV, n. 10, aprile 1974, p. 1.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Anon., *Alla Biennale-Cinema. I film “segnalati” alla Biennale*, in “Notiziario. Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani”, a. VI, n. 19, luglio 1976, p. 40.

movimenta quindicimila spettatori paganti, distribuiti su un'offerta di due film al giorno.

Fino alla fondazione della SIC, quasi dieci anni dopo, la collaborazione resta un *unicum*, tuttavia è anche dimostrazione icastica di come una forza intellettuale socialmente operativa e presente nella sfera discorsiva pubblica – quale effettivamente è la critica cinematografica italiana negli anni Settanta – possa esercitare un'azione propulsiva e rivitalizzante nei confronti di un'istituzione festivaliera che da anni incorre in profonde difficoltà operative. Si pensi all'edizione del 1973, impedita nel suo regolare svolgimento dalla mobilitazione del personale del festival, deciso a bloccare la manifestazione qualora lo Statuto non venga rapidamente rinnovato; o alla gestione faticosa e incerta del supposto quadriennio a direzione Gambetti, caratterizzato da gravi problemi organizzativi e da un crollo iniziale di presenza giornalistica e di pubblico vicino all'80 per cento; o ancora, all'edizione del 1977, la cosiddetta Biennale del dissenso, gestita in prima persona dal Presidente dimissionario Carlo Ripa di Meana, lasciato solo al comando dopo che selezionatori e direttori di sezione (tra cui appunto Gambetti) si sono dimessi in aperto conflitto con l'inazione politica e la malagestione economica della manifestazione<sup>15</sup>.

Sulla scorta di questi precedenti torniamo agli anni di fondazione della SIC, la cui ideazione si deve all'allora Direttore della Mostra Gian Luigi Rondi, che nell'aprile del 1983 propone l'idea (modellata sulla *Semaine internationale de la critique* del Festival di Cannes) alla *Fédération internationale de la presse cinématographique*, in acronimo FI-PRESCI, ricevendone il pieno benessere<sup>16</sup>. L'iniziativa viene quindi proposta in ottobre al Sindacato, che la approva il 3 dicembre tramite votazione del Consiglio Nazionale. Per trovare la notizia riportata sulle pagine dei quotidiani dob-

<sup>15</sup> Per questi e altri snodi chiave nella vita della Mostra, cfr. G.P. Brunetta, *La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. 1932-2022*, Marsilio, Venezia 2022.

<sup>16</sup> Anon., *Settimana Internazionale della critica a Venezia*, cit.

biamo attendere il 20 aprile dell'anno successivo, in occasione della presentazione pubblica da parte del SNCCI alla Libreria dello spettacolo Il Leuto di Roma<sup>17</sup>. Assieme a Miccichè, a illustrare la sezione troviamo Giorgio Tinazzi, scelto dal Consiglio Esecutivo come primo Delegato Generale. A lui spetta il compito di rimarcare come la sezione nasca da un rapporto di dialettica collaborazione con la Biennale, che ha assicurato piena autonomia al Sindacato pur garantendo ospitalità e appoggio economico. Per questo motivo, dice, non bisogna percepire la SIC come un gesto di rinuncia o compromissione del ruolo critico: "fare questa settimana all'interno della Biennale non significa confondere le carte ma, al contrario, significa sancire un'autonomia"<sup>18</sup>. A completare il comitato di selezione vengono chiamati altri quattro soci: Roberto Ellero, Guido Fink, Enrico Magrelli e Franco Montini. Insieme, i critici espongono il regolamento della sezione, nella quale si prevede di presentare sette film in concorso, di cui uno sarà eletto vincitore di un nuovo Premio della critica promosso da FIPRESCI. Per questa I edizione, si specifica, a comporre il programma saranno film invitati direttamente dal comitato, altri scelti tra quelli presentati tramite iscrizione, altri ancora individuati tra le opere appositamente segnalate da ciascuna delle 28 sezioni FIPRESCI. In ogni caso si accetteranno solamente opere prime e seconde non più vecchie di due anni, purché inedite tra i grandi festival europei.

Tra le righe, qui e altrove durante la giornata di presentazione, non si definisce solo l'identità della sezione, ma

<sup>17</sup> L'evento rientra in una collaborazione che almeno dal 1978 unisce il Sindacato e la proprietaria del Leuto, Georgette Ranucci. È tramite la libreria che il SNCCI distribuisce "Cinecritica", ed è sempre tramite gli spazi del Leuto che si organizzano riunioni tra soci ed eventi aperti al pubblico. Coerentemente con l'afflato associativo e militante che anima il Sindacato, questi appuntamenti vengono per lo più impiegati per collettivizzare e approfondire questioni di politica culturale inerenti al cinema, con particolare attenzione agli aspetti di carattere editoriale, istituzionale e massmediale.

<sup>18</sup> Anon., *Venezia. Una "settimana della critica"*, in "l'Unità", 20 aprile 1984, p. 10.

alcune delle criticità che questa sarà chiamata ad affrontare. Sarà poi Miccichè, nel citato articolo su “Cinecritica”, a cristallizzare le sfide all’orizzonte, identificando quattro nodi critici: un panorama festivaliero sovraccarico di manifestazioni, comprese due settimane della critica già esistenti, Cannes e Locarno; una situazione finanziaria disastrosa per la Biennale, in deficit di due miliardi; una sovrabbondanza di titoli presenti nelle giornate veneziane, tale per cui è impossibile per pubblico e critica seguire tutta l’offerta cinematografica messa a disposizione; la scarsa o nulla partecipazione sindacale dei soci<sup>19</sup>. Riguardo quest’ultimo punto, è rilevante notare come la crisi dell’associazionismo sia un tema al centro delle pratiche discorsive del Sindacato da diversi anni. Già Giovanni Grazzini, nella sua relazione finale prima di cedere la Presidenza nel 1981<sup>20</sup>, dopo dieci anni trascorsi a guida dell’Ente, sottolineava come il livello ormai minimo di partecipazione da parte dei soci fosse il pericolo più grave corso dal Sindacato, un assenteismo che possiamo facilmente ricondurre a quel rifugio nel privato e disinteresse nei confronti della sfera pubblica e sociale che il CENSIS prima di tutti aveva definito come riflusso<sup>21</sup>.

A riguardo, val la pena tornare un’ultima volta al comunicato pubblicato su “Cinecritica”, nel quale si riflette sull’eventuale futuro della SIC senza mezzi termini:

Se ci sarà una seconda SIC lo stabiliranno di fatto i colleghi soci: soltanto se l’iniziativa otterrà presso di loro, e nei loro servizi dal Lido, un’attenzione adeguata (che non significa acritico consenso), varrà la pena di continuare. Una cosa dev’essere sin d’ora chiara: o la SIC è sentita come una manifestazione di tutti i soci del Sindacato, o essa non ha senso. Noi l’abbiamo considerata come un momento di crescita del nostro sodalizio e come un’occasione per avere un più persuasivo e più autorevo-

<sup>19</sup> Anon., *Settimana Internazionale della critica a Venezia*, cit.

<sup>20</sup> G. Grazzini, *I primi dieci anni del Sindacato*, in “Cinecritica”, a. V, n. 12, settembre 1982, pp. 16-17.

<sup>21</sup> Cit. in G. Crainz, *Il paese reale. Dall’assassinio di Moro all’Italia di oggi*, Donzelli, Roma 2013, p. 16.

le diritto di interlocuzione sui grandi temi e i grandi problemi che investono la nostra massima istituzione culturale di settore, la Biennale. La parola è ora ai soci.<sup>22</sup>

Sei mesi dopo la pubblicazione di quest'appello, con la I edizione SIC alle spalle e la seconda sul tavolo delle trattative, si tiene a Roma la settima assemblea plenaria del Sindacato, nel corso della quale il Presidente Micciché si espone affermando di aver già informalmente accettato la possibilità di continuare il lavoro della sezione, e di averlo fatto per tre motivi: anzitutto perché quello della SIC è un palco di politica culturale che, se lasciato vuoto, verrebbe occupato da altri, in primis il Sindacato giornalisti; secondo, perché il rifiuto di fare politica con la scusa di non volersi sporcare le mani scopre il fianco al qualunqueismo e al corporativismo; terzo, per la garanzia di autonomia ribadita da Rondi, che, a dimostrazione dell'esito positivo della I edizione, ha rilanciato l'impegno da parte della Biennale ampliando lo spazio per la selezione da 7 a 12 film<sup>23</sup>.

Nel ragionamento posto da Micciché risultano evidenti due aspetti. Il primo riguarda l'instabilità del capitale simbolico cui può fare affidamento il Sindacato nel corso degli anni Ottanta, nonostante la I edizione della SIC abbia riscosso risultati molto soddisfacenti sia per le proposte ricevute che per il livello di accoglienza critica e giornalistica. Il secondo concerne l'instabilità della tenuta critica nel suo complesso, critica che rispetto ai decenni passati si trova ora ad affrontare una forte messa in discussione della propria identità e agentività culturale, sociale e politica, anzitutto per la crescente ombra mediale proiettata dalla televisione e per l'infiltrazione di logiche e necessità pubblicitarie all'interno delle prassi critiche e giornalistiche.

Al netto di ciò, e di una situazione veneziana cronicamente emergenziale (in un editoriale del 1987 la Biennale viene defi-

<sup>22</sup> Anon., *Settimana Internazionale della critica a Venezia*, cit.

<sup>23</sup> Anon., *La relazione di Lino Micciché. Il bilancio e le prospettive del cinema italiano di oggi*, in "Cinecritica", a. VIII, n. 16, luglio 1985, p. 4.

nita una “mistura di irresponsabilità politica e ambizioni personali, incongruenze statutarie e impedimenti parastatali”<sup>24</sup>), la SIC prosegue lungo la sua strada, cristallizzando pratiche e ambizioni. In pochi anni si delinea la sua missione culturale (la ricerca di esordi innovativi e vitali che traccino per il cinema nuove possibilità e orizzonti; è il cosiddetto “cinema del futuro”) e la relazione editoriale con “Cinecritica”, che dalla V edizione del 1988 dedica alla sezione dei numeri speciali. Per un’analisi qualitativa e quantitativa dei processi e degli esiti del lavoro di selezione si deve necessariamente rimandare a una sede futura. Basti qui indicare come in breve la SIC porti a battesimo nomi in grado di restare nel panorama cinematografico nazionale e internazionale, facendo anche sì che dal suo anno di nascita, il 1999, il Premio Leone del futuro per la miglior opera prima vada per nove volte a film presentati all’interno della sezione<sup>25</sup>. Tutto questo amplifica ovviamente il peso e la portata del capitale simbolico generato, ma non è sufficiente a proteggere la Settimana da asimmetrie e fragilità intrinseche all’organo sindacale e da lì estese alla relazione con il festival.

Il secondo momento chiave nella storia della SIC si apre nel giugno del 1992, con le dimissioni di Miccichè e di tutto il Consiglio Esecutivo, in conflitto con buona parte del Consiglio Nazionale. Non è possibile qui riportarne i dettagli, tuttavia è importante notare come questa crisi dirigenziale abbia cause esterne e interne: esterne, perché dovute alla generale crisi dell’istituzione critica, la quale (come scrive Bruno Torri nel suo primo editoriale da neo Presidente, nel 1996), “perde spazio nei luoghi deputati della sua attività, e vede diminuire, assieme al suo già scarso potere contrattuale dentro gli appa-

<sup>24</sup> L. Miccichè, *Dimenticare Venezia?*, in “Cinecritica”, a. X, nn. 3-4, nuova serie, ottobre 1986-marzo 1987, p. 5.

<sup>25</sup> A titolo puramente esemplificativo, tra i nomi scoperti dalla sezione troviamo: Kevin Reynolds, Olivier Assayas, John Hillcoat, Mike Leigh, Bruce Weber, Pedro Costa, Cédric Kahn, Harmony Korine, Peter Mulan, Abdellatif Kechiche, Kenneth Lonergan, Dito Montiel. Per la sponda italiana, ci limitiamo a citare Carlo Mazzacurati, Sergio Rubini, Salvatore Mereu e Roberta Torri.

rati, la sua funzione sociale”<sup>26</sup>; interne, perché il crescente assenteismo associativo inasprisce le annose difficoltà di decentrazione rispetto alle azioni e funzioni del gruppo Regione Lazio, quello di stampo più istituzionale e politico. Segue un’assemblea straordinaria, tenutasi a Bologna nel novembre 1992, dalla quale emerge un Esecutivo ampliamento rinnovato con Presidente Paolo D’Agostini. La prima sfida che questo consiglio si trova ad affrontare riguarda per l’appunto la SIC e i generali rapporti tra Sindacato e Biennale, percepita come un’istituzione soffocata dalla logica della lottizzazione e da una spartizione partitico-aziendale particolarmente anacronistica e provocatoria dati i tempi (siamo in piena Tangentopoli). La situazione giunge al punto di rottura con l’annuncio governativo del rinnovo delle nomine del Consiglio direttivo della Biennale, con particolare riferimento all’elezione di Rondi a Presidente, al posto di Portoghesi, cui segue la conferma a direttore di Pontecorvo. Secondo il Sindacato, e molte altre associazioni di categoria con cui esso si mette in rete nel fare ricorso al TAR, tali nomine sono illegali dal punto di vista statutario e inopportune in quanto figlie della vecchia logica di spartizione partitica. Il precipitare degli eventi costringe la Presidenza a cercare una mediazione tra le due posizioni in cui si divide il Sindacato, ovvero tra chi vuole troncare ogni rapporto con la Biennale, a partire dalla SIC, e chi invece vuole conservare la sezione rivendicando un’azione di fronda interna. La vittoria della prima posizione accentua la spaccatura e porta alle dimissioni lampo di D’Agostini, nel marzo del 1993, cui segue un rapido Consiglio Straordinario in cui si elegge Presidente Alberto Farassino, al quale spetta il compito di dirottare al di fuori della Mostra la X edizione della Settimana Internazionale della Critica<sup>27</sup>. A riguardo, egli scrive:

<sup>26</sup> B. Torri, *Un atto di fiducia*, in “Nuova Cinecritica”, a. I, n. 1, gennaio-marzo 1996, p. 4.

<sup>27</sup> Per un approfondimento relativo a questi passaggi associativi, politici e finanche legislativi, si veda il numero speciale di “Cinecritica” dedicato all’argomento: *Speciale Venezia. Documenti, materiali, interviste*, in “Cinecritica”, a. XVI, nn. 27-28-29, gennaio-giugno 1993.

La scelta di realizzare autonomamente la SIC [...] non vuole essere un boicottaggio della Mostra o un anacronistico “controfestival” ma un impegno a mantenere vivo l’allarme sulla situazione della Biennale, anche in presenza di un progetto di riforma (ma quale?) che sta formalmente facendo il suo iter in parlamento ma che solo un interessato ottimismo può considerare davvero in via di approvazione.

Da queste parole risulta evidente come il tentativo operato dal Sindacato, al netto di crisi interne ed esterne, sia quello di spendere il proprio capitale simbolico per delegittimare la gestione della Biennale, muovendo la sezione in un contesto di totale autonomia logistica e finanziaria (la sede prescelta sarà il cinema Astra del Lido, ristrutturato per l’occasione e impiegato negli stessi giorni della Mostra). Tuttavia, al di là delle intenzioni e dei proclami, la storia dei successivi quattro anni rivela tutte le criticità di tale posizionamento. La Biennale procede bene o male indenne per la sua strada mentre sul piano internazionale, a partire dalla FIPRESCI, sfuggono i motivi dell’allontanamento. Nel frattempo, la SIC esterna alla Mostra si ferma dopo il secondo anno di attività, nel 1994, non avendo sufficiente capitale economico per proseguire in autonomia. Seguono due anni di sospensione, il 1995 e il 1996, ma in questo lasso di tempo il Sindacato riesce a trovare un suo nuovo assetto ed equilibrio interno, esplicitato dall’elezione come Presidente di Bruno Torri nel novembre del 1995.

Inizia qui il terzo momento nella vita della SIC, che con la sua XII edizione, nel 1997, rientra nell’alveo organizzativo della Biennale. Ciò può avvenire perché, secondo Torri,

sono venuti a cadere tutti, o quasi tutti, i motivi che avevano spinto la maggioranza del Sindacato a contestare le posizioni politico-partitiche, e le pratiche lottizzatrici, determinanti la composizione del precedente Consiglio di Amministrazione della Biennale. La situazione attuale vede, invece, come fatto politico più significativo, la presentazione al Parlamento di un DdL governativo che riforma il vecchio Statuto, e la prossima approvazione al Senato, con alcuni emendamenti giudicabili positivamente, di questo DdL.

A facilitare il clima di ritrovata conciliazione c'è certamente il fatto che il Presidente della Biennale sia ora proprio Miccichè, nei panni, come egli stesso dice, di "traghettatore dalla vecchia alla nuova Biennale, ovvero di ultimo Presidente della Biennale come Ente pubblico prima della Biennale come Società di Cultura"<sup>28</sup>. Ciò non scioglie le criticità soggiacenti al rapporto Sindacato-Biennale, su tutte il crescente indebolimento della critica che muove di pari passo con la trasformazione del sistema festivaliero, anzitutto veneziano, ma comunque permette di leggere lo stato attuale come una fase di equilibrio, uno stallo sinergico che la Storia ci insegna fragile ma che comunque mantiene tutt'ora la sua stabilità.

### *Conclusioni*

Tornando un'ultima volta a de Valck, la studiosa individua una struttura tripartita tramite la quale un festival è in grado di produrre (e tradurre fra loro) differenti forme di capitale: i primi due momenti (selezione dei film e competizione dei titoli in gara) sono intrinseci alla struttura festivaliera, mentre il terzo si genera tramite il processo di copertura mediatica dovuto al rapporto interdipendente tra ente festivaliero e sfera critica. Come scrive de Valck, "la partecipazione ai concorsi e la possibilità di vincere un premio sono riservate a un gruppo selezionato di registi e film, ma tutto e tutti hanno la possibilità di acquisire valore simbolico nei festival cinematografici grazie all'attenzione dei media, poiché giornalisti e critici sono costantemente alla ricerca di spunti che possano tradursi in notizie degne di nota"<sup>29</sup>.

Seppure riassunta in questa breve ricostruzione, la storia della Settimana Internazionale della Critica di Venezia ci dimostra tuttavia come questo concetto di sinergia possa

<sup>28</sup> L. Miccichè, *Perché la settimana internazionale della critica*, in *12° Settimana Internazionale della Critica di Venezia*, La Biennale di Venezia/SNCCI/Il Castoro, Venezia-Roma-Milano 1997, p. 12

<sup>29</sup> M. de Valck, *op. cit.*, p. 128.

non bastare a descrivere l'insieme dei rapporti intercorsi tra SNCCI e Biennale, critica e festival. Le possibili combinazioni offerte da tale relazione si basano certamente su un meccanismo speculare di attestazione e legittimazione culturale, ma tale interscambio di capitale (che sia culturale, simbolico o tradizionalmente economico) non corre in modo orizzontale e necessariamente paritario. Il perenne movimento del ruolo sociale, culturale ed economico delle due entità in gioco, la sua suscettibilità a crisi, picchi, oscillazioni, non lo rende possibile. Entrambe le istituzioni possono nel tempo guadagnare o perdere potere, prestigio, spendibilità culturale, ed è dalle fluttuazioni di questo capitale – o potremmo anche dire, dal “tasso di cambio” tra le sue manifestazioni specifiche – che dipende la loro relazione.

Come indica Bourdieu, già posto da de Valck a pietra angolare dei *film festival studies*, gli agenti sociali operanti in un campo sono motivati dal desiderio di conquistare una posizione migliore al suo interno, pur sapendo che il risultato raggiunto sarà volatile e suscettibile a cambiamenti e trasformazioni finanche traumatiche. Ciò vale anche per critica e festival, attanti di una relazione che li vede intenti a operare in un campo di forze a geometria variabile, all'interno del quale l'accumulazione e il riconoscimento di particolari forme di capitale non appare mai come unidirezionale ma mobile, soggetta a processi mobili di reciproco *gatekeeping* che contribuiscono, a loro volta, a plasmare le relazioni complessive del campo stesso. Similmente a quanto avviene in termini di “habitus”, concetto con il quale Bourdieu fa riferimento tanto alle strutture di organizzazione socioculturale introiettate nel soggetto quanto alla capacità del singolo di rielaborarle e improvvisare al loro interno, modificandole, così appare la relazione festival-critica: bidirezionale ma verticalmente volubile, tale per cui ciascuna delle due parti introietta e al contempo modifica elementi dell'altra, in una dinamica di mutuo riconoscimento simbolico/culturale/economico non privo di conflittualità e divergenze strategiche.

*Parte terza*  
Oltre il cinema



I Festival in TV.  
Festival internazionali e critica televisiva italiana  
negli anni del duopolio: il caso Venezia  
*Silvia Campisano*

*Gli anni Ottanta, il cinema, la televisione, i festival*

Nell'agosto del 1980, durante i suoi preparativi, la XXXVII edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia conta l'accredito di 1200 giornalisti. I critici che accorrono alla manifestazione appartengono alle più disparate nazionalità: "Tutte le televisioni e le radio del mondo hanno risposto al richiamo dei Leoni"<sup>1</sup>. Quello che Brunetta definirà come "sbarco televisivo"<sup>2</sup> segna un passaggio cruciale nella rappresentazione del festival e nella costruzione della sua risonanza mediatica, chiamando a sé una nuova generazione di cinefili e una nuova ondata di critica che, durante il periodo di riferimento, trova degli spazi inediti e dei nuovi strumenti di divulgazione.

Gli anni Ottanta, come è noto, segnano dei cambiamenti irreversibili all'interno dell'industria culturale italiana. La nuova realtà televisiva è al centro di queste radicali trasformazioni: la deregolamentazione dell'etere, iniziata nella metà degli anni Settanta, non solo segna un momento di transizione forte nella nuova società dei consumi, ma rimodula in modo intrinseco il rapporto tra televisione e cinema.

<sup>1</sup> G.P. Brunetta, *La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. 1932-2022*, Marsilio, Venezia 2022, p. 449.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

Quest'ultimo si ritrova a fronteggiare un momento di profonda crisi. Anzitutto la ridefinizione di una nuova struttura produttiva porta all'inevitabile tramonto dell'era "dei grandi produttori"<sup>3</sup>, e i nomi che fino a qualche anno prima avevano la piena autorità sul prodotto filmico (è il caso di Ponti, De Laurentiis, Cristaldi) iniziano a diventare degli esecutivi in un sistema che si nutre prevalentemente dei finanziamenti e della distribuzione di Rai e Fininvest (oltre che del supporto statale). Inoltre, e non meno importante, la concorrenza televisiva minaccia fortemente l'esercizio. Quella che Corsi definisce come "grande fuga" dalle sale è dovuta in realtà a molteplici fattori: il ritorno importante sul mercato nazionale dell'offerta statunitense, l'incapacità da parte degli esercenti di comprendere l'importanza di differenziare e rinnovare la stessa esperienza della sala (spesso legata all'impossibilità economica nel poterlo fare), e, prima fra tutte, l'introduzione di nuove modalità di consumo e di fruizione del film introdotte dal medium televisivo<sup>4</sup>. L'avvento delle televisioni locali e delle reti private rende ormai inevitabile quella che da molti è stata definita come una diffusione "selvaggia" di film: l'offerta televisiva aumenta esponenzialmente, così come le ore di trasmissione. I film iniziano a riempire i palinsesti: il precario equilibrio tra cinema e televisione, regolamentato solo dall'accordo del 1966 fra categorie cinematografiche e Rai, è definitivamente spezzato<sup>5</sup>.

Se da un lato la televisione è stata considerata da molti come la causa primaria della grande crisi cinematografica

<sup>3</sup> Cfr. D. Ongaro, *Lo schermo diffuso. Cento anni di Festival cinematografici in Italia*, Editore Libreria Tinarelli, Bologna 2005, p. 164.

<sup>4</sup> Cfr. B. Corsi, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 2001, pp. 116-123.

<sup>5</sup> Cfr. *Ibidem*. Per il rapporto tra esercenti e televisione italiana cfr. anche F. Vitella, *La guerra degli schermi. Gli esercenti cinematografici e l'avvento della televisione in Italia*, in "Bianco e Nero", vol. III, n. 13, anno 2012, pp. 77-89; D. Cavallotti, *Pirati a passo ridotto. La circolazione illegale di film in Italia durante gli anni Settanta*, in M. Giordana, E. Ugenti (a cura di), *Culture e pratiche della produzione. Il cinema italiano tra gli anni cinquanta e gli anni settanta*, Marsilio, Venezia 2023, pp. 187-195.

è tuttavia impossibile ignorare le spinte di rinnovamento e di ridefinizione che la stessa ha esercitato sulla *film culture*<sup>6</sup>. Con il piccolo schermo, oltre a un recupero della cultura cinematografica in termini quantitativi, una nuova generazione di critici e cinefili cresce con un accesso diverso alle immagini e ha finalmente la possibilità di sperimentare nuovi formati e nuovi strumenti di dibattito critico attorno al film. In questo senso è utile menzionare ai fini di una panoramica stratificata sul periodo di riferimento, oltre all'offerta sterminata e spesso caotica proposta dai palinsesti, una serie di fenomeni che sul finire degli anni Settanta cambiano radicalmente la vita culturale italiana. Se da un lato la moria delle sale contribuiva a trasformare il cinema in un'esperienza individuale, dall'altro, proprio in questi anni, cominciavano a emergere alcune esperienze virtuose che restituivano al cinema la sua dimensione di evento collettivo. È il caso, tra tanti, delle Eitati Romane di Renato Nicolini: come sostiene Gundle, sono proprio eventi quali le arene di Massenzio a contribuire in modo profondo alla rottura del binomio tra cultura alta e cultura popolare<sup>7</sup>. Alla base del progetto di Nicolini, che abbracciava tanto il cinema quanto le altre arti (pittura, musica, teatro), c'era l'idea di un forte rinnovamento della sinistra italiana, che doveva necessariamente iniziare a dialogare proprio con il nuovo tipo di pubblico e di domanda innescata dall'evoluzione degli scenari mediatici.

In una visione più ampia, tali processi inquadrano non solo le tendenze dei differenti canali di divulgazione del cinema e, nella fattispecie, dell'esercizio, ma anche un certo modo di intendere la cultura cinematografica, sempre più soggetta a reinterpretazioni. Mentre da un lato è mantenuto il caratte-

<sup>6</sup> Per il rapporto tra critica e televisione tra gli anni Settanta e Ottanta cfr. R. Menarini, *Il discorso e lo sguardo. Forme della critica e pratiche della cinefilia*, Diabasis, Parma 2018; L. Cabrini, *Televisione, critica e analisi del film. Il caso Studio cinema (1978)*, in M. Guerra, S. Martin (a cura di), *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Diabasis, Parma 2019, pp. 81-96.

<sup>7</sup> S. Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa (1943-1991)*, Giunti, Firenze 1995, p. 478.

re elitario di questa operazione (che tuttavia avviene sempre verso il cinema popolare del passato, e mai del presente), la stessa è testimonianza di un'apertura del cinema stesso verso nuovi orizzonti non solo critici, ma anche distributivi<sup>8</sup>.

Poste tali premesse, appare evidente come in questi rinnovati scenari anche il ruolo dei Festival cinematografici inizi a mutare considerevolmente, soprattutto nel suo rapporto con la televisione. Gli anni Ottanta vedono infatti la nascita di un numero sempre più elevato di manifestazioni festivaliere, contribuendo a quella che Ongaro definisce come una vera e propria "Nouvelle Vague del Festival" in Italia<sup>9</sup>. Tuttavia è da parte delle realtà ormai istituzionalizzate che si rinnova il rapporto con il piccolo schermo: prima fra tutte, la Mostra di Venezia. È proprio il rapporto tra Venezia e la televisione che attenuerà in maniera virtuosa il binomio cinema/TV: nello specifico sarà l'ente pubblico a contribuire in modo preponderante non solo alle produzioni delle differenti edizioni, ma anche alla loro risonanza mediatica.

### *Una premessa di metodo*

Analizzare la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia nelle sue edizioni comprese tra il 1979 e il 1986 implica l'adozione di un approccio multidisciplinare, capace di integrare tanto la storia industriale del cinema (in particolare per ciò che concerne le modalità di distribuzione ed esercizio) quanto la sua dimensione culturale. Seguendo un percorso che muove dal particolare al generale – l'analisi parte infatti dal caso specifico del rapporto tra la Mostra e la sua rappresentazione televisiva in un arco temporale circoscritto – è possibile pertanto risalire alla comprensione di un sistema più ampio di relazioni tra media, istituzioni culturali e politiche editoriali.

<sup>8</sup> *Ibidem.*

<sup>9</sup> Cfr. D. Ongaro, *op. cit.*, p. 172.

Poiché la storia dei festival in Italia, la storia della televisione e, in senso lato, la storia del cinema convergono in un unico sistema articolato e complesso, occorre ricostruire questo sistema attraverso una molteplicità di fonti eterogenee. Per indagare un oggetto così sfuggente come la trasmissione televisiva è necessario ricorrere a strumenti tanto quantitativi quanto qualitativi. Nel caso specifico del rapporto con il festival, l'interrogativo principale riguarda l'entità della sua presenza televisiva: quanto spazio è stato effettivamente dedicato alla rappresentazione del festival sul piccolo schermo e in quali contesti, invece, se ne registra l'assenza. Ovviamente, strumento privilegiato e ormai consolidato per tale ricognizione è il palinsesto<sup>10</sup>, che è possibile ricostruire attraverso la consultazione di riviste: non solo "Radiocorriere", ma anche i più generali periodici che hanno permesso, attraverso analisi comparate, di colmare i vuoti e le lacune delle riviste di settore. Lo strumento del palinsesto televisivo è necessario non solo per chiarire il quantitativo delle ore di trasmissione dedicate al Festival, ma anche le sue modalità di rappresentazione attraverso le differenti logiche editoriali delle emittenti: alla totale assenza del festival tra le reti locali e private risponde, come si potrà notare, una totale copertura della Rai.

I dati quantitativi, tuttavia, devono essere inseriti e interpretati all'interno di un insieme di narrazioni e discorsi che si sviluppino a partire dalla stessa Mostra. Ripartendo pertanto dai *circulation studies*<sup>11</sup>, l'obiettivo è ricostruire il processo di circolazione nella sua complessità, prendendo in esame, da un lato, i programmi televisivi trasmessi (reperibili in larga

<sup>10</sup> Sul palinsesto cfr. L. Barra, *La programmazione televisiva. Palinsesto e on demand*, Laterza, Bari-Roma 2022.

<sup>11</sup> Sui *circulation studies*, cfr. R. Lobato, *Shadow Economies of Cinema: Mapping Informal Film Distribution*, British Film Institute/Palgrave Macmillan, London 2012; D. Holdaway, M. Scaglioni, *Studiare la circolazione. Metodologie e problematiche di un progetto di ricerca*, in S. Parigi, C. Uva, V. Zagarrò (a cura di), *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*, RomaTrE-Press, Roma 2019, pp. 403-414.

misura attraverso le Teche Rai) e, dall'altro, la ricezione critica del festival, intesa come insieme di letture, interpretazioni e narrazioni che ne hanno accompagnato la diffusione. Secondo questa prospettiva, fonti rilevanti sono le rubriche dedicate alla critica televisiva nel corso del periodo di riferimento. Si tratta di esempi significativi, come gli interventi di Roberto Bevilacqua, ma anche di un più ampio dibattito ospitato da testate generaliste quali "la Repubblica", "Corriere della Sera", "l'Unità". Tali contributi permettono di contestualizzare la manifestazione festivaliera all'interno di letture culturali e politiche più ampie nell'Italia degli anni Ottanta.

### *Il caso Venezia*

È proprio la decostruzione del binomio cinema d'autore/cinema popolare il primo obiettivo della conduzione di Carlo Lizzani, il "regista alla direzione della mostra"<sup>12</sup> che a partire dal 1979 cambierà radicalmente le sorti di Venezia. Mentre la rivoluzione introdotta dalla televisione trasformava profondamente il panorama audiovisivo, la Mostra ritrovava la propria centralità nel contesto culturale proprio grazie alla direzione di Carlo Lizzani – che ne guidò l'organizzazione fino alla XXXVII edizione del 1982 – e successivamente a quella di Gian Luigi Rondi, in carica fino alla XL edizione del 1986.

L'intervento di Lizzani, come è noto, apporta dei cambiamenti decisivi al Festival. Oltre a reintrodurre nel 1980 l'assegnazione dei premi e a cambiare il nome della Mostra (da Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, a un più semplice Mostra Internazionale di Cinema), obiettivo primario della sua direzione è quello di intercettare nuove fasce di pubblico, rendendo l'evento più in linea con le tendenze contemporanee e, soprattutto, di respiro internazionale. La Mostra di Venezia esce finalmente dalle gabbie del museo e

<sup>12</sup> G.P. Brunetta, *op. cit.*, pp. 435-448.

inizia a rivolgersi al presente. In questi processi di modernizzazione è chiaro come la televisione giochi un ruolo fondamentale. Come ricorda Brunetta è lo sbarco televisivo al Lido a costituire un punto di novità assoluta e a segnare uno spartiacque nella rappresentazione mediatica di Venezia.

La percezione generale della Mostra del 1980 è quella di un festival in cerca di una propria identità. Reduce dall'esperienza di apertura del PCI a un nuovo tipo di tendenza critica, in molti descrivono l'edizione come un incrocio tra Cannes – soprattutto considerando la caratura degli ospiti presenti – e Massenzio, la cui esperienza è rievocata da folle di giovani presenti all'evento: la Mostra di Venezia non è solo l'occasione di un'esperienza estetica, ma anche di confronto e aggregazione sociale.

In questo contesto in evoluzione le televisioni giocano la loro prima copertura importante dell'evento. Per comprendere appieno il nuovo ruolo televisivo, è bene sottolineare come il rapporto tra Mostra e TV si espliciti su differenti livelli nel corso di questi anni. Se la ricerca prende in considerazione primariamente la copertura mediatica della Mostra da parte del piccolo schermo (considerando pertanto i programmi, le dirette e i vari servizi), e la presenza dei prodotti televisivi al Lido (sono gli anni in cui la televisione, come anticipato, gioca un ruolo cardine nelle produzioni cinematografiche: per la prima volta il film, nella sua fase di produzione, non è più pensato esclusivamente per la sala, ma inizia a essere concepito primariamente per lo sfruttamento *post theatrical*), non si può non menzionare l'impatto che i festival hanno sulla distribuzione cinematografica. È il caso di molti film in concorso che, spesso in accordo con la Rai, si assicurano degli spazi nei palinsesti. La Mostra inizia a veicolare il ciclo di vita televisivo dello stesso film. Al contempo, tra il festival e la televisione, inizia a esserci un rapporto proficuo anche sul piano editoriale. Tra i vari esempi, nel periodo preso in considerazione, è quanto meno significativo menzionare i volumi della collana edita dalla ERI (Edizione Radio Italiana) e dedicata ai film prodotti dalla Rai. La serie, pubblicata per la

prima volta nel 1980 con il titolo *TV-Cinema*<sup>13</sup>, raccoglie in ogni volume non solo i testi desunti dalle sceneggiature, ma anche critiche, commenti, riflessioni degli autori, materiale illustrativo e molto altro. È il primo segno tangibile di un rapporto che, proprio in questi anni, iniziava a strutturarsi in forme più stabili e consapevoli, prefigurando quella che di lì a poco si sarebbe rivelata una profonda ristrutturazione del sistema audiovisivo nazionale.

### *Il festival in TV: la copertura mediatica della televisione*

Oltre ai numerosi servizi trasmessi dai telegiornali, a partire dal 1980, ogni giorno, TV3 (l'attuale Rai 3) trasmette in diretta i collegamenti della Biennale Cinema. In occasione della XXXVIII edizione sono due gli appuntamenti privilegiati sulla terza rete: uno alle 19:45 di un quarto d'ora e uno alle 22:30 di circa un'ora. La prima diretta va in onda la domenica alle 20:30, in prima serata. Lo spazio riservato alla Mostra è quello primario in indici di ascolto: il *prime time*.

Un articolo apparso nell'agosto dello stesso anno su "Radiocorriere"<sup>14</sup> rende esplicite tutte le postazioni della Rai al Festival, svelando i retroscena di quelli che già Felice Laudadio, su "l'Unità", definiva in modo irriverente "cantieri televisivi"<sup>15</sup>. Le postazioni privilegiate sono quattro: la prima al Palazzo del Cinema (dove si svolgono le proiezioni dei film in programma), la seconda nel Teatro del Palazzo del Casinò (per riprendere, oltre a spettacoli musicali e performances teatrali, anche la proiezione di opere prime in Super8), la terza alla Sala delle mostre nel Palazzo del Casinò e infine la quarta, al livello di eco mediatica senza dubbio la più relevan-

<sup>13</sup> Cfr. C. Scaringi, *Leggiamo insieme i film più belli*, in "Radiocorriere", n. 36, agosto 1980, pp. 12-13.

<sup>14</sup> G.C. Castello, *Tutta la mostra autore per autore*, in "Radiocorriere", n. 36, agosto 1980, pp. 8-10.

<sup>15</sup> Cfr. F. Laudadio, *Bruciati da cocente attesa. La Rai in forze alimenta il clamore della Biennale*, in "l'Unità", 29 agosto 1980, p. 7.

te, all'Hotel Excelsior. È nel dietro le quinte dell'Excelsior infatti che si mandano in onda, attraverso gli inviati dalla Rai, tutte le interviste agli ospiti internazionali (nel caso dell'edizione dell'80 soprattutto di origine statunitense).

La copertura mediatica del festival da parte della televisione segna nel 1980 il proprio punto di partenza, per poi arricchirsi – con il passo sempre più rapido della tecnologia – nel corso delle edizioni successive. Ciò che risulta particolarmente significativo è che, all'aumento degli spazi di rappresentazione televisiva, si cominci a riflettere – per la prima volta in modo esplicito – sia sul ruolo della televisione all'interno della Mostra, sia sulle specifiche modalità di rappresentazione proprie del piccolo schermo, con particolare attenzione alla conduzione (elemento centrale della TV al Lido).

Il 1982 appare in tal senso come un anno emblematico. A vincere il Leone d'Argento *ex aequo*, sono Leon Hirzman, con il film *Non portano lo smoking* (*Eles não usam black tie*, 1981), e Nanni Moretti, con *Sogni d'oro* (1981). Come è noto, il cinema di Moretti inizia proprio in questi anni a diventare non solo testimonianza di un forte ricambio generazionale, ma anche un urlo contro le trasformazioni dell'industria culturale italiana operata dalle televisioni private. È proprio in *Sogni d'oro* che, nel pieno di un bizzarro gioco televisivo, il regista, nei panni del suo alter ego Michele Apicella, si rivolge al pubblico in studio insultandolo con rabbia. La riflessione sui nuovi linguaggi della neotelevisione è centrale tanto nel cinema quanto nel dibattito critico: i principali capi d'accusa sono contro l'intrattenimento demenziale, sintomo di decadenza culturale.

Tra l'agosto e il settembre del 1982, su "Radiocorriere" Tommaso Chiaretti e Beniamino Placido rendono evidenti, in chiave ironica, i punti di rottura tra un nuovo e un vecchio modo di fare televisione<sup>16</sup>. I due conduttori affermano che "quando si andava a Venezia, alla mostra, c'era un tacito patto di comportamento tra gentiluomini: vigeva un decalogo

<sup>16</sup> T. Chiaretti, B. Placido, *Un decalogo da calpestare*, in "Radiocorriere", n. 35, agosto 1981, pp. 11-12.

che ogni pigro, sonnolento giornalista venuto dal Sud si esigeva rispettasse”. Chiaretti e Placido fanno inoltre i nomi e i cognomi della vecchia guardia: “si chiamavano Talarico, Patti o Flaiano”<sup>17</sup>. La coppia inizia quindi un elenco di vecchie modalità di rappresentazione del festival, esplicitando la polemica sia contro un tipo di snobismo intellettuale (il riferimento velato è nei confronti di una certa parte della cultura di sinistra), sia contro un vecchio modo di fare critica in televisione. Senza ripercorrere punto per punto l’articolo di Placido e Chiaretti, vale la pena menzionare solo alcune di queste ironiche indicazioni, quali “vedere il minor numero possibile di film e lamentarsene”, “prepararsi per tempo una decina di aneddoti e di giochi di parole da distribuire durante i dieci giorni”, “dichiarare un supremo totale disinteresse verso le conferenze stampa”, e infine “ostentare lo stesso disinteresse per gli incauti cronisti giovani che osassero esibire ghiotte anticipazioni sulle riunioni della giuria, o sulla distribuzione dei Leoni”<sup>18</sup>. Ma Placido e Chiaretti, in modo del tutto sovversivo, non riescono a tener fede a nessuno di questi comandamenti, e rimarcano così come siano proprio i nuovi formati televisivi a non permettere più alcun tipo di narrazione lenta e svogliata. È finito il tempo della radiocronaca: inizia quello dello spettacolo.

È il regime di una televisione che, come rimarcano i due conduttori, “non permette una pennichella”<sup>19</sup>: non è più concesso dormire all’interno delle nuove logiche concorrenziali e, ancor di meno, lo sarà a partire dalla nascita di Auditel<sup>20</sup>. È l’indice di ascolti a mutare radicalmente le sorti della rappresentazione mediatica al festival: “eccoci a chiedere, come cagnoni tristi, al telespettatore, la grazia di un accettabile indice di ascolto, meglio se di gradimento”<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Si ricorda la società è fondata nel luglio del 1984. Per una ricognizione su Auditel e il pubblico in Italia, cfr. M. Scaglioni (a cura di), *L’Italia secondo Auditel. Quarant’anni di ricerca sul pubblico della Tv e dei media*, il Mulino, Bologna 2024.

<sup>21</sup> T. Chiaretti, B. Placido, *op. cit.*, p. 12.

Chiaretti e Placido, che condurranno differenti edizioni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, quell'anno, al fianco della giovane Isabella Rossellini, sono ben consapevoli della necessità di un rinnovamento dei linguaggi televisivi. L'anno successivo la coppia cambierà compagnia, e si ritroverà a condurre al fianco di Irene Bignardi. In un'intervista condotta da Alessandro Spinaci nell'agosto del 1982<sup>22</sup>, i due conduttori anticipano come, per la XXXIX edizione, abbiano in mente delle strategie di coinvolgimento con il telespettatore, intervistando non solo esperti del settore, ma anche gente comune. L'idea è quella in linea con le logiche concorrenziali: rendere sempre più labile il confine tra spettacolo e vita comune, puntando sugli effetti forti dell'immedesimazione.

Nel periodo di transizione segnato dall'affermazione progressiva dell'emittenza privata, la televisione assume un ruolo sempre più centrale nella divulgazione della Mostra del Cinema. È in particolare in occasione della XL edizione della Mostra che Italo Moscati ricostruisce il rapporto, divenuto ormai emblematico, tra la manifestazione e il mezzo televisivo. Tale operazione si muove anzitutto dal recupero di materiali d'archivio, in particolare conservati presso le cineteche Rai. Moscati riporta in vita contributi significativi delle prime cronache televisive, firmate da figure quali Elio Sparano, Piero Mazzearella, Piero Angela e, soprattutto, Lello Bersani, una delle voci più autorevoli e continuative del panorama televisivo, in particolare nell'ambito della telecronaca culturale e cinematografica<sup>23</sup>.

Nonostante la tanto decantata crisi del cinema – legata *tout court* alla crisi delle sale – già nella prima metà degli anni Ottanta si intravede nella televisione uno strumento al servizio del cinema. Quell'ondata di cambiamento è ormai

<sup>22</sup> A. Spinaci, *Nella diretta attenti a quei due*, in "Radiocorriere", n. 35, agosto 1982, pp. 52-53.

<sup>23</sup> Già nel 1980 Piero Fiume rievocava l'importanza della figura di Lello Bersani nella cronaca del Festival. Cfr. P. Fiume, *Sulla laguna la notte dei leoni*, in "Radiocorriere", n. 35, agosto 1980, pp. 20-21.

irreversibile, e gli effetti sono evidenti in maniera sistemica. Afferma Moscati: “la Mostra, nei due casi, è il simbolo del cinema che scende dall’Olimpo e tiene i piedi per terra, pur senza rinunciare al fascino o all’inganno di nuove mitologie. Non c’è dubbio che a questo cambiamento un contributo lo abbia dato la televisione, nel bene e nel male”<sup>24</sup>.

La progressiva centralità del piccolo schermo è rimarcata da una copertura mediatica sempre più considerevole. A partire dalle successive edizioni del festival infatti, i servizi dedicati a Venezia passeranno dalla terza rete a tutte le altre reti di Stato. Se alla Rai è riservata la rappresentazione ufficiale del Festival, quasi a scopo informativo e divulgativo, le televisioni private offrono una risonanza mediatica decisamente più “pop”. Non solo alle televisioni private viene riservato uno spazio temporale differenziato rispetto ai giorni della Mostra – quasi mai infatti vanno in onda servizi o programmi in diretta contemporanea, riservata esclusivamente alla Rai – ma gli approfondimenti, le retrospettive e i programmi dedicati alla manifestazione si fondano prevalentemente su un’analisi critica, spesso veicolata attraverso format innovativi e orientati a un pubblico giovane, con una forte componente di intrattenimento (come testimonia un giovanissimo Nanni Moretti che nel 1981 è intervistato da Augusto Cecchetti nel programma *Pop Corn*).

### *La televisione al festival: le sezioni TV a Venezia*

Se da un lato è utile riflettere sulla presenza della Mostra di Venezia nella critica televisiva italiana, dall’altro non si può non compiere un movimento opposto e complementare, ragionando in che misura la Mostra inizia a ospitare la televisione, soprattutto in un periodo storico in cui la stessa assume un ruolo privilegiato negli scenari produttivi. In tal senso,

<sup>24</sup> I. Moscati, *I volti del mito nell’album di famiglia*, in “Radiocorriere”, n. 35, agosto 1982, pp. 48-49.

se all'inizio degli anni Ottanta, nelle prime edizioni dirette da Carlo Lizzani, il ruolo televisivo è ancora ibrido e in costruzione, sarà a partire dalla direzione di Gian Luigi Rondi che la presenza della televisione inizia a essere sistematizzata.

Già a partire dal 1980 compaiono alla Mostra le prime opere prodotte dalla Rai: chiaramente si tratta di film pensati primariamente per lo sfruttamento televisivo – come nel caso di *Uomini e no*, di Valentino Orsini, *L'altra donna* di Peter del Monte, *La ragazza di Via Millelire* di Gianni Serra. Tuttavia è a partire dall'anno spartiacque 1984 che, per scelta del direttore Rondi, viene istituita all'interno del Festival la sezione Venezia TV. Questa, già profilata l'anno precedente, trova finalmente il riconoscimento ufficialmente nella XLII edizione: in un dialogo costante tra cinema d'autore e cinema prettamente televisivo, tra gli ospiti della sezione figurano nomi quali Sergio Citti, Lamberto Lambertini, Salvatore Nocita. L'obiettivo principale voluto da Rondi è quello di allargare la nozione di cinema, svincolandolo dallo sfruttamento esclusivo degli esercenti. Si può iniziare, per la prima volta in modo puntuale e sistematico, a ragionare su film pensati non solo per la sala, ma anche per il piccolo schermo. Del resto, come afferma lo stesso Rondi, la sezione è proprio la dimostrazione di come differenti registi “rimangono i poeti anche se si servono del mezzo televisivo”<sup>25</sup>. Il vanto della sezione è non solo quello di ripensare ai rapporti, anche in termini produttivi, tra cinema e televisione, ma anche quello di accogliere una nuova generazione di registi, spesso internazionali, che iniziavano a vedere nel medium televisivo un importantissimo canale di circolazione e di sperimentazione. In questo contesto risulta particolarmente interessante la sezione dedicata ai videoclip, curata da Annalisa Spiezzì, che include, tra gli altri, i nuovi prodotti videomusicali. Questi ultimi, proprio nel corso di questi anni, contribuiscono in modo significati-

<sup>25</sup> C. Della Corte, *Venezia 84. Il cinema è vivo, viva la tv*, in “Radiocorriere”, n. 35, agosto 1984, pp. 7-8.

vo alla ridefinizione dei linguaggi audiovisivi, introducendo forme espressive innovative e sperimentali.

### *Conclusioni*

Il proficuo rapporto tra la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia e la televisione italiana nel periodo compreso tra il 1979 e il 1986 evidenzia una trasformazione profonda non solo nella configurazione dei linguaggi mediatici, ma, più in generale, nei processi di ridefinizione della cultura cinematografica nazionale. Il caso Venezia permette di riflettere su una stagione di passaggio, segnata dal tramonto di alcuni modelli consolidati (tanto produttivi quanto distributivi) e, parallelamente, dall'emergere di nuove forme di diffusione, critica e legittimazione del cinema. A partire dai primi anni Ottanta, la Mostra di Venezia diventa terreno privilegiato per osservare come la televisione assuma un ruolo sempre più determinante, non soltanto quale canale di trasmissione e documentazione dell'evento, ma anche come attore implicato nei processi produttivi, distributivi e simbolici che strutturano la vita culturale del festival. Lungi dall'essere semplice "mezzo" di diffusione, il piccolo schermo contribuisce infatti alla costruzione di una nuova identità della Mostra, promuovendo l'apertura della manifestazione a un pubblico più ampio, variegato e mediatizzato.

Tali cambiamenti si riflettono anche nell'evoluzione dei linguaggi della critica: il passaggio da una "vecchia guardia" di giornalisti a un nuovo modo di raccontare e commentare il festival – spesso orientato primariamente alla spettacolarizzazione dell'evento – è emblematico di un più ampio processo di rinegoziazione tra cultura alta e cultura popolare. Se da un lato è irreversibile la crisi delle sale, lo spazio della televisione apre nuove possibilità di legittimazione del cinema, rendendo visibili non solo i film e gli autori, ma anche il dibattito culturale che li circonda. Il contributo della Rai è in questo processo determinante: l'ente pubblico investe in ma-

niera strategica sulla copertura della Mostra, non solo attraverso gli spazi privilegiati del palinsesto, ma anche attraverso la critica e chiamata alla valorizzazione dell'evento, in una riflessione esplicita sul nuovo ruolo del medium televisivo.

Il caso veneziano permette pertanto di osservare con precisione i processi di ibridazione e contaminazione tra media, che non si limitano alla sfera produttiva, ma investono le modalità stesse di fruizione, di critica e di legittimazione del cinema. In questo senso, la televisione non si limita a documentare la Mostra, ma partecipa attivamente alla sua costruzione culturale, rendendola un evento condiviso, diffuso e, in ultima istanza, rinnovato nella sua funzione pubblica. Al tempo stesso Venezia diviene il luogo di sperimentazione di una nuova convergenza tra cinema e televisione, anticipazione di nuovi equilibri e sinergie che di lì a poco avrebbero riconfigurato la vita mediale del nostro Paese.



Narrazioni politiche e strategie di posizionamento.  
Sky Studios tra festival, critica e mercato \*

Luana Fedele

Negli ultimi vent'anni la serialità televisiva, sia italiana sia europea, ha conosciuto una trasformazione radicale, intrecciata a cambiamenti tecnologici, industriali e culturali. L'affermazione delle piattaforme digitali, la progressiva *premiumisation* della fiction televisiva<sup>1</sup>, l'incremento delle co-produzioni transnazionali e l'ingresso di *player* globali hanno determinato un contesto in cui i confini tra cinema e televisione sono sempre più porosi. In Italia questo processo si è reso particolarmente evidente grazie al ruolo di Sky, che ha per primo rinnovato la produzione seriale attraverso un modello industriale e culturale ispirato alle logiche della *pay-tv* internazionale<sup>2</sup>. Come argomentato dagli studi di Massimo Scaglioni e Luca Barra, la strategia di Sky si fonda su assai specifici tratti distintivi: l'attenzione alla qualità produttiva e alla serialità eventizzata; la centralità del paratesto

\* Il presente saggio rappresenta un contributo ai risultati del PRIN 2022 "Circulating populist sentiments in 21st Century film and TV fiction in Italy".

<sup>1</sup> D. Holdaway, C. Penati, A. Sfardini, *Mapping European Premium-scripted TV: Trends, Patterns, and Data in an Emerging EU Market*, in L. Barra, M. Scaglioni (a cura di), *A European Television Fiction Renaissance*, Routledge, London 2020, pp. 33-55.

<sup>2</sup> Cfr. P. Brembilla, G. Pescatore, *Quale modello seriale. La fiction Sky, spesa tra America ed Europa*, in L. Barra, M. Scaglioni (a cura di), *Tutta un'altra fiction. La serialità pay in Italia e nel mondo. Il modello Sky*, Carocci, Roma 2013, pp. 88-94; F. Barca (a cura di), *Effetto Sky. L'impatto della piattaforma satellitare sul sistema televisivo in Italia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2012; M. Centorrino, *La rivoluzione satellitare. Come Sky ha cambiato la televisione italiana*, Franco Angeli, Milano 2006.

promozionale nella costruzione di valore simbolico; la proiezione europea e globale delle proprie produzioni<sup>2</sup>. In questo scenario, Sky Studios si è imposto come attore decisivo, orientando la serialità italiana verso forme più vicine al cosiddetto *high-end drama*: prodotti di alta qualità estetica, con una forte impronta autoriale e destinati a un pubblico internazionale<sup>3</sup>.

Il 2024 ha rappresentato un punto di svolta emblematico, con il lancio quasi simultaneo di tre serie dal *commissioning* Sky: *L'arte della gioia* (Valeria Golino e Nicolangelo Gelormini, 2024-2025) prodotta da HTC Film, *Dostoevskij* (Damiano D'Innocenzo e Fabio D'Innocenzo, 2024) prodotta da Paco Cinematografica e *M – Il figlio del secolo* (Joe Wright, 2024-2025) prodotta da The Apartment. Pur differenti per temi e linguaggi, i tre titoli condividono una medesima strategia industriale: la presentazione nei tre festival cinematografici più prestigiosi d'Europa – Cannes, Berlino e Venezia –, istituzioni che storicamente hanno definito le gerarchie simboliche del cinema e che, negli ultimi anni, hanno iniziato a sperimentare forme di apertura alla serialità. L'ingresso delle serie in spazi concepiti per il cinema d'autore non è un gesto neutro. Come ampiamente documentato dalla letteratura sui festival<sup>4</sup>, tali eventi, lungi dall'essere semplici piattaforme promozionali, si configurano come istituzioni culturali e mercati transnazionali che conferiscono capitale simbolico, stabiliscono cornici interpretative e orientano la ricezione critica. Parallelamente, i *media industry studies* hanno evidenziato come i materiali

<sup>2</sup> Per approfondire le logiche industriali del modello Sky e l'importanza dei paratesti, cfr. L. Barra, M. Scaglioni, *Sky Italia Originals and the Struggle for Difference*, in L. Barra, M. Scaglioni (a cura di), *A European Television Fiction Renaissance*, cit., pp. 145-165; L. Barra, M. Scaglioni, *Paratexts, Italian Style: The Promotional Cultures of Italian Commercial and Pay Television Broadcasters*, in "Critical Studies in Television", vol. XII, n. 2, 2017, pp. 156-173.

<sup>3</sup> T. Dunleavy, *Television Drama: Form Agency Innovation*, Palgrave Macmillan, London 2009, p. 199.

<sup>4</sup> Cfr. M. de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007, p. 280; J. Stringer, *Regarding Film Festivals*, Indiana University Press, Bloomington 2003; D. Iordanova, *The Film Festival as an Industry Node*, in "Media Industries Journal", vol. I, n. 3, 2015.

promozionali – note di regia, pressbook, interviste – non siano accessori, ma parte integrante della “cultura di produzione”<sup>5</sup>, strumenti attraverso i quali l’industria anticipa e orienta la lettura critica; ed è per questo che i pressbook e le conferenze stampa a marchio Sky vanno letti come testi che producono significato, non come documenti neutri. Infine, la riflessione sui paratesti aiuta a collocare la critica in questo triangolo. Come ricorda Gray, recensioni e discorsi giornalistici non “circondano” il testo, ma ne costituiscono parte integrante, contribuendo a definirne l’identità culturale<sup>6</sup>. Analizzare le recensioni in rete all’indomani dell’anteprima significa, dunque, osservare come il discorso critico si appropri delle cornici predisposte dai festival e dalle campagne stampa, confermandole, sfumandole e, talvolta, problematizzandole.

È all’interno di questo modello triangolare – festival come dispositivi di legittimazione, industria come produttrice di discorsi e critica come filtro attivo – che si colloca l’analisi proposta. Le tre serie di Sky Studios si prestano in modo esemplare a questa indagine perché accomunate da una forte valenza politica e culturale: *L’arte della gioia* trasforma il romanzo postumo e “scandaloso” di Goliarda Sapienza in un racconto di emancipazione femminile; *Dostoevskij* rielabora il crime in chiave esistenziale, esplorando colpa e solitudine morale; *M – Il figlio del secolo* affronta la rappresentazione di Mussolini e il problema della memoria del fascismo. L’obiettivo del saggio è indagare come festival e critica si intreccino con le strategie industriali, contribuendo insieme a legittimare le opere come autoriali, a evidenziarne la portata politica e a consolidare un brand editoriale riconoscibile. L’analisi dei tre casi consente di osservare da vicino la serialità contemporanea nel punto di incontro tra industria, estetica e politica, dove si ridefiniscono i confini stessi della cultura audiovisiva italiana ed europea.

<sup>5</sup> J.T. Caldwell, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Duke University Press, Durham 2008 (tutte le traduzioni sono dell’autrice).

<sup>6</sup> J. Gray, *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*, New York University Press, New York 2010, p. 6.

*Cannes e L'arte della gioia: autorialità, letteratura e consacrazione*

Il percorso si apre a Cannes, spazio privilegiato per osservare l'incontro tra la serialità e l'aura del cinema d'autore, in un contesto in cui il prestigio festivaliero funge da potente strumento di definizione culturale. Il Festival di Cannes, fondato nel 1946, è oggi riconosciuto come il principale spazio di consacrazione del cinema d'autore, luogo in cui si fissano gerarchie estetiche e si stabiliscono standard di qualità a livello internazionale<sup>7</sup>. La sua storia è segnata da una tensione costante tra apertura al mercato e difesa di un'idea "alta" di cinema: un'idea fondata sulla centralità dell'autore, sulla rilevanza culturale e politica delle opere e sul rito collettivo della sala. Thierry Frémaux, direttore artistico del Festival dal 2007, ha ribadito più volte che i film in concorso devono essere destinati alla distribuzione cinematografica, riaffermando così l'irrinunciabile legame fra il festival e l'esperienza della sala<sup>8</sup>.

All'interno di questo scenario, la presenza della serialità nel programma ufficiale di Cannes ha assunto negli anni una valenza eccezionale e, spesso, controversa. Si tratta di una scelta che riflette una strategia istituzionale tesa a salvaguardare la specificità del cinema come forma artistica distinta dalle logiche televisive e dallo streaming. La serialità, legata per sua natura alla fruizione domestica e alla continuità episodica, rappresenta infatti un potenziale fattore di destabilizzazione per i confini simbolici su cui si fonda l'autorevolezza del festival. L'esistenza di un evento parallelo dedicato, Canneseries (attivo dal 2018), ha consentito di mantenere separate le due sfere, mentre il programma uffi-

<sup>7</sup> L. Mazdon, *Transnational "French" Cinema: The Cannes Film Festival*, in "Modern & Contemporary France", vol. XV, n. 1, 2007, pp. 9-20.

<sup>8</sup> Redazione ANSA, *Netflix non potrà concorrere a Cannes*, in "ANSA", 26 marzo 2018. [https://www.ansa.it/canale\\_tecnologia/notizie/tlc/2018/03/26/netflix-non-potra-concorrere-a-cannes\\_c7e01c14-0b97-4360-9306-9c848492e984.html](https://www.ansa.it/canale_tecnologia/notizie/tlc/2018/03/26/netflix-non-potra-concorrere-a-cannes_c7e01c14-0b97-4360-9306-9c848492e984.html) (ultima consultazione 2 novembre 2025).

ziale ha ammesso opere seriali solo in rarissime circostanze: *Twin Peaks* (*Twin Peaks. The Return*, David Lynch, 2017), concepito come espansione di un universo autoriale già consacrato, e *The Idol* di Sam Levinson (2023), presentato sull'onda del richiamo mediatico delle star, ma accompagnato da forti controversie. L'inserimento di *L'arte della gioia* nella *Sélection officielle – Première* del 2024 si configura quindi come un atto di legittimazione di particolare rilievo, reso possibile anche dalla scelta industriale di garantire alla serie una distribuzione cinematografica preliminare rispetto alla messa in onda televisiva. Infatti, la strategia industriale che ha accompagnato *L'arte della gioia* si è articolata secondo una pianificazione rigorosa e multilivello. La serie, produzione Sky Original, è stata concepita sin dall'inizio per una circolazione internazionale, resa possibile dalla distribuzione globale affidata a Fremantle. In Italia, Vision Distribution ha curato un'uscita cinematografica in due parti, il 30 maggio e il 13 giugno 2024, immediatamente successiva alla première sulla Croisette e antecedente alla messa in onda autunnale su Sky e NOW. Tale scansione temporale risponde a una precisa strategia di posizionamento culturale: l'approdo in sala e la consacrazione festivaliera conferiscono alla serie lo statuto di cinema d'autore, costruendone un'aura di prestigio prima della diffusione televisiva e digitale. Se come osserva Dunleavy, il dramma *high-end* si nutre proprio di questa tensione strutturale tra logiche industriali e aspirazioni artistiche<sup>9</sup>, allora *L'arte della gioia* si configura come caso paradigmatico di appropriazione da parte di Sky Studios dei codici e degli spazi del cinema, finalizzata a consolidare un brand editoriale orientato alla qualità e capace di trasformare un patrimonio letterario nazionale in un evento audiovisivo a vocazione globale.

L'opera nasce dall'adattamento del romanzo postumo e a lungo considerato "scandaloso" di Goliarda Sapienza, ini-

<sup>9</sup> T. Dunleavy, *Complex Serial Drama and Multiplatform Television*, Routledge, London 2018.

zialmente rifiutato dagli editori e solo in seguito riscoperto, fino a imporsi come cult letterario di rilevanza internazionale<sup>10</sup>. La vicenda della protagonista, Modesta, che attraversa il Novecento inseguendo desiderio, potere e libertà in un contesto profondamente patriarcale, è stata spesso letta come metafora della storia editoriale del libro stesso: un testo relegato ai margini, poi rivalutato dalla critica e infine canonizzato. La tensione tra marginalità e consacrazione viene assunta come chiave di lettura anche nella trasposizione audiovisiva. Nelle note di regia, Valeria Golino rivendica l'urgenza di riportare sullo schermo una figura femminile radicale e autonoma, capace di restituire la forza eversiva della scrittura di Sapienza. Tale prospettiva trova eco nel pressbook internazionale, che definisce la serie "un'ode alla libertà, alla consapevolezza e all'autodeterminazione"<sup>11</sup>, inscrivendo così l'adattamento in una cornice di emancipazione politica e culturale. L'intera campagna promozionale ruota intorno a tre assi strategici strettamente intrecciati: la modernità della scrittura di Sapienza, la potenza emancipativa della protagonista e l'autorialità di Golino, presentata come regista e interprete di prestigio nel panorama europeo. Quest'ultimo aspetto è stato enfatizzato attraverso il *Rendez-vous* speciale che Cannes ha dedicato alla regista, concepito non solo come momento di dialogo con il pubblico, ma come ulteriore strumento di valorizzazione simbolica<sup>12</sup>. L'insieme di questi elementi dà vita a un dispositivo discorsivo che fonde letteratura, politica e industria, collocando la serie in un processo di canonizzazione che trascende il semplice adattamento e culmina in un percorso che, dalla marginalità editoriale, attraversa la riscoperta critica fino alla consacrazione audiovisiva sul prestigioso palcoscenico di Cannes.

<sup>10</sup> G. Sapienza, *L'arte della gioia*, Einaudi, Torino 2008.

<sup>11</sup> *L'Arte della gioia*, Pressbook, 2024. <https://www.festival-cannes.com/en/f/l-arte-della-gioia/> (ultima consultazione 2 novembre 2025).

<sup>12</sup> C. Pavard, *Rendez-vous with... Valeria Golino*, in "Festival de Cannes", 23 maggio 2024. <https://www.festival-cannes.com/en/2024/rendez-vous-with-valeria-golino/> (ultima consultazione 2 novembre 2025).

La ricezione critica italiana dopo l'anteprima a Cannes ha ricalcato le cornici predisposte dal festival e dal discorso promozionale, mettendo in luce due linee interpretative principali. La prima riguarda la lettura del personaggio e della dimensione femminile della serie, che viene percepita come centro di un discorso sul potere e sull'emancipazione. In questo quadro, Claudia Catalli ha interpretato Modesta come un soggetto mai vittima, capace di usare il desiderio come strumento di potere e di emancipazione<sup>13</sup>, mentre Elisabetta Colla su "NoiDonne" ha evidenziato come la serie funzioni come testo politico, capace di parlare al presente attraverso la memoria di una donna libera e visionaria<sup>14</sup>. In linea con questa lettura, Sergio Sozzo su "Sentieri Selvaggi" sottolinea come la regia di Valeria Golino esplori le relazioni tra gli esseri umani attraverso i turbamenti dei corpi e la forza primaria del desiderio, con il paesaggio che sembra mutare in risposta all'energia provocante della protagonista<sup>15</sup>. Raffaele Meale su "Quinlan" evidenzia il carattere seducente e violento della serie, capace di alternare traumi improvvisi e dolcezze inattese, enfatizzando come l'intensità emotiva e fisica della protagonista strutturi l'intera esperienza narrativa<sup>16</sup>.

La seconda linea critica concentra la discussione sulla trasposizione seriale e sul valore culturale dell'opera, considerata nel suo rapporto con il romanzo e con il canone. Valerio Sammarco su "Cinematografo" ha apprezzato l'intelligenza dell'adattamento, che "non cerca una fedeltà museale, ma

<sup>13</sup> C. Catalli, *L'arte della gioia di Valeria Golino seduce Cannes con la sua antieroina libera e indomabile*, in "Wired", 28 maggio 2024. <https://www.wired.it/article/l-arte-della-gioia-serie-tv-valeria-golino-recensione/> (ultima consultazione 2 novembre 2025).

<sup>14</sup> E. Colla, *77 Cannes 2024. L'Arte della Gioia secondo Valeria Golino*, in "Noi Donne", 23 maggio 2024. <https://noidonne.org/video/77-cannes-2024-laarte-della-gioia-secondo-valeria-golino-20608.php> (ultima consultazione 2 novembre 2025).

<sup>15</sup> S. Sozzo, *L'arte della gioia*, in "Sentieri Selvaggi", 30 maggio 2024. <https://www.sentieriselvaggi.it/larte-della-gioia-parte-1-di-valeria-golino/> (ultima consultazione 2 novembre 2025).

<sup>16</sup> R. Meale, *L'arte della gioia*, in "Quinlan", 23 maggio 2024. <https://quinlan.it/2024/05/23/larte-della-gioia/> (ultima consultazione 2 novembre 2025).

restituisce sullo schermo il tumulto d'emancipazione" di Sapienza<sup>17</sup>, mentre su "Taxidivers" si è discusso del valore simbolico dell'operazione, segnalando come il romanzo trovi finalmente un posto nel canone culturale – un canone in cui i festival cinematografici giocano un ruolo decisivo nella legittimazione dell'opera<sup>18</sup>. La recensione su "Quinlan" rafforza questo quadro, sottolineando l'equilibrio tra fedeltà narrativa e inventiva autoriale e collocando l'adattamento nel registro della cultura alta<sup>19</sup>. Non sono mancate, tuttavia, voci critiche che contribuiscono a delineare le tensioni della ricezione. Paolo Mereghetti ha osservato che la serie, coprendo solo la prima parte del romanzo, rischia di lasciare incompiuto il progetto originario, privilegiandone la parte più romanzesca e meno politica<sup>20</sup>. Pur significative, tali riserve non hanno impedito che la serie venisse percepita come un evento culturale di rilievo, coerente con la funzione di Cannes come dispositivo di consacrazione autoriale.

### *Berlino e Dostoevskij: autorialità seriale e tensioni di ricezione*

Se Cannes ha collocato la serialità entro l'orizzonte del cinema d'autore, la Berlinale si distingue per averla integrata in modo sistematico nei propri dispositivi istituzionali e culturali. Fondato nel 1951, il Festival Internazionale del Cinema di Berlino (Berlin International Film Festival) occupa una posizione peculiare nel panorama dei grandi festival europei: a differenza

<sup>17</sup> V. Sammarco, *L'arte della gioia*, in "Cinematografo", 22 maggio 2024. <https://www.cinematografo.it/recensioni/larte-della-gioia-fg2w6667> (ultima consultazione 2 novembre 2025).

<sup>18</sup> E. Colla, *L'Arte della Gioia. Libertà, erotismo e disobbedienza al femminile*, in "Taxi Drivers", 26 febbraio 2025, <https://www.taxidivers.it/383054/serie-tv/sky-serie-tv/larte-della-gioia-liberta-erotismo-e-disobbedienza-al-femminile.html> (ultima consultazione 2 novembre 2025).

<sup>19</sup> R. Meale, *L'arte della gioia*, cit.

<sup>20</sup> P. Mereghetti, *L'arte della gioia di Valeria Golino*, in "Io Donna", 8 giugno 2024. <https://www.iodonna.it/spettacoli/cinema/2024/06/08/l-arte-della-gioia-valeria-golino-goliarda-sapienza-miniserie-cinema-recensione-paolo-mereghetti/> (ultima consultazione 2 novembre 2025).

di Cannes, associato a un immaginario di glamour e autorialità cinefila, la Berlinale si è progressivamente configurata come festival politico e sociale, attento a coniugare impegno civile e sperimentazione culturale<sup>21</sup>. La collocazione temporale a febbraio, oltre a segnare l'apertura del calendario industriale, favorisce l'intreccio tra proiezioni pubbliche e intense attività di mercato, creando uno spazio in cui la serialità si iscrive tanto nella logica commerciale quanto nella dimensione culturale<sup>22</sup>. Negli ultimi anni, la duplice vocazione si è rafforzata attraverso l'istituzione di sezioni dedicate, come Berlinale Series, e del Berlinale Series Market, integrato nell'European Film Market, che promuove la serialità *high-end* come merce culturale globale. Tale attenzione alla serialità non si limita, tuttavia, alla dimensione commerciale: la selezione di titoli per le sezioni pubbliche – Competition, Berlinale Special e Panorama – avviene secondo criteri di coerenza estetica, innovazione formale e rilevanza politica. Serie come *Babylon Berlin* (Tom Tykwer, Achim von Borries e Hendrik Handloegte, 2017) e *The Eddy* (Jack Thorne, 2020) testimoniano come la Berlinale utilizzi la serialità per riaffermare la propria vocazione internazionale e per ridefinire i confini tra cinema e televisione. In questo senso, il festival legittima le serie non solo come prodotti di mercato, ma come oggetti culturali capaci di interrogare questioni estetiche e sociali, consolidando la propria funzione di piattaforma istituzionale in cui l'innovazione narrativa e la rilevanza civica si incontrano.

All'interno di questa cornice, e più precisamente nella sezione Berlinale Special, il 18 febbraio 2024 ha avuto luogo l'anteprima mondiale di *Dostoevskij*, diretta da Fabio e Damiano D'Innocenzo. Il legame dei due registi con il festival era già consolidato: *La terra dell'abbastanza* (2018) era stato pre-

<sup>21</sup> H. Fehrenbach, *The Berlin International Film Festival: Between Cold War Politics and Postwar Reorientation*, in "Studies in European Cinema", vol. XVII, n. 2, 2020, pp. 81-96.

<sup>22</sup> H.R. Lee, *Film Festivals as Public Spaces: The Transformation of the Busan and Berlin International Film Festivals*, Tesi di dottorato, Goldsmiths, University of London, London 2014.

sentato al Panorama nel 2018, mentre due anni dopo *Favolacce* (2020) aveva ottenuto l'Orso d'argento per la sceneggiatura. La scelta di eleggere la Berlinale come piattaforma di lancio della loro prima serie non è dunque casuale, ma parte di un processo che de Valck definisce “autorizzazione tramite festival”: il festival riconosce l'autorialità di un'opera e al contempo la iscrive in una traiettoria culturale di lungo periodo<sup>23</sup>.

*Dostoevskij* è una miniserie crime in sei episodi, che sin dalle note di regia si presenta come un racconto esistenziale più che un thriller procedurale. La sinossi si concentra su Enzo Vitello (interpretato da Filippo Timi), un poliziotto ossessionato dalla cattura di un serial killer che porta il nome del celebre autore russo da cui la serie prende il titolo. Il protagonista, una figura doppia descritta come “due solitudini di ferro”, assume una funzione sia narrativa sia metaforica, offrendo uno strumento per esplorare le tensioni della colpa, della solitudine e della dissoluzione morale, comprese quelle delle istituzioni. Il piano metaforico è enfatizzato dal pressbook della serie che accentua la dimensione filosofica del racconto, richiamando esplicitamente pensatori come David Hume e descrivendo la vicenda come “un banchetto dell'ultimo racconto”, un lessico che colloca l'opera al di là dei confini convenzionali del genere crime<sup>24</sup>.

L'apparato produttivo di *Dostoevskij* conferma e rinforza l'impostazione concettuale della serie. Accanto a Sky Studios, la produzione coinvolge Paco Cinematografica, mentre la distribuzione internazionale è affidata a NBCUniversal, delineando un progetto che opera simultaneamente sui piani nazionale e globale. La strategia di lancio, articolata in più fasi – anteprima berlinese, uscita cinematografica in Italia a cura di Vision Distribution, messa in onda su Sky e NOW, e distribuzione internazionale – non si limita a un'operazione commerciale, ma stratifica i circuiti

<sup>23</sup> M. de Valck, *op. cit.*, p. 280.

<sup>24</sup> *Dostoevskij*, Pressbook, 2024. <http://appuntamentoalcinema.it/film/dostoevskij-episodi-1-3/cast-tecnico> (ultima consultazione 2 novembre 2025).

di visibilità, accumulando capitale simbolico ancor prima della fruizione da parte del pubblico. Parallelamente, il discorso promozionale valorizza il profilo tecnico e artistico della serie: la fotografia di Matteo Cocco, il montaggio di Walter Fasano e le musiche di Michael Wall contribuiscono a definire un immaginario estetico coerente con la tradizione del cinema d'autore. L'associazione con professionisti riconosciuti nel panorama autoriale rafforza ulteriormente la percezione della serie come opera di ricerca formale. In questo quadro, i fratelli D'Innocenzo, accreditati come produttori esecutivi, vengono presentati come autori totali, incarnando una concezione di autorialità pienamente allineata alla cultura istituzionale della Berlinale e al riconoscimento simbolico che essa conferisce alle opere selezionate.

La ricezione critica di *Dostoevskij* successiva alla premiere berlinese conferma come la cornice festivaliera contribuisca a plasmare la percezione dell'opera, orientandola verso una lettura che privilegia la densità esistenziale e la sperimentazione formale. Elena Lazic su "Cineuropa" definisce la serie un "lungo film" dai tratti atmosferici, evidenziando come la narrazione sviluppi uno spazio immersivo in cui il tempo e la tensione emotiva dei personaggi prevalgono sulle convenzioni del genere crime<sup>25</sup>, mentre – in maniera convergente – Giovanni Spagnoletti su "Close-up" osserva che l'opera "sfugge alle regole della serialità tradizionale", sottolineando come l'indagine poliziesca diventi un pretesto per esplorare questioni esistenziali più ampie, quali la solitudine, la colpa e la disgregazione morale.<sup>26</sup> Tali letture, coerenti con le indicazioni del pressbook, rendono evidente come la serie definisca il proprio statuto culturale mediante l'intreccio tra cornice festivaliera, intensità narrativa e precisione formale.

<sup>25</sup> E. Lazic, *Recensione serie. Dostoevskij*, in "Cineuropa", 29 febbraio 2024. <https://cineuropa.org/it/newsdetail/457921/> (ultima consultazione 2 novembre 2025).

<sup>26</sup> G. Spagnoletti, *Dostoevskij di Damiano e Fabio D'Innocenzo*, in "Close-up", 29 febbraio 2024. <https://close-up.info/dostoevskij-di-damiano-e-fabio-dinnocenzo/> (ultima consultazione 2 novembre 2025).

Al contempo, tuttavia, emergono voci più caute. Raffaele Meale su “Quinlan” mette in luce la tendenza all’autocompiacimento stilistico e la ridondanza formale<sup>27</sup>, mentre Boris Sollazzo su “Hollywood Reporter Italia” segnala come la serie oscilli tra l’ambizione autoriale e le aspettative di fruibilità seriale, rischiando di disorientare il pubblico televisivo abituato a codici narrativi più convenzionali<sup>28</sup>. In altre parole, ciò che per la cornice festivaliera costituisce valore estetico e radicalità narrativa diventa per parte della critica un potenziale limite.

Un consenso pressoché unanime emerge invece sulla performance di Filippo Timi, il quale interpreta il protagonista con una combinazione di intensità fisica e complessità psicologica. L’attore riesce a incarnare la frattura interiore del personaggio, conferendo coesione e profondità a un impianto narrativo volutamente destabilizzante. Parallelamente, la fotografia di Matteo Cocco e il montaggio di Walter Fasano contribuiscono in maniera decisiva alla costruzione della *cinematicità* della serie, rendendo tangibile il dialogo tra le scelte estetiche e la dimensione esistenziale del racconto.

Il caso di *Dostoevskij* evidenzia la complessità della legittimazione festivaliera come processo dialettico tra produzione, autorialità e ricezione critica. La Berlinale eleva la serie al rango di opera autoriale, inscrivendola nel continuum della carriera dei D’Innocenzo e definendo al contempo le categorie interpretative attraverso cui la critica orienta la propria lettura. La cornice pubblica e politica del festival mette inoltre in evidenza le tensioni intrinseche alla serialità contemporanea, tra ambizione autoriale e codici di fruizione televisiva, tra radicalità estetica e aspettative di consumo. Berlino si fa, così, spazio di negoziazione critica, dove la legittimazione simboli-

<sup>27</sup> R. Meale, *Dostoevskij*, in “Quinlan”, 18 febbraio 2024. <https://quinlan.it/2024/02/18/dostoevskij/> (ultima consultazione 2 novembre 2025).

<sup>28</sup> B. Sollazzo, *Dostoevskij. La poetica dei fratelli D’Innocenzo incontra True Detective, Sheridan e pure Escher. Che bravi i demoni di Tor Bella Monaca*, in “Hollywood Reporter”, 19 febbraio 2024. <https://hollywoodreporter.it/serie/serie-italiane/dostoevskij-recensione-serie-fratelli-d-innocenzo-trama-cast-uscita-spiegazione-finale-filippo-timi-berlino/88941/> (ultima consultazione 2 novembre 2025).

ca emerge dall'interazione tra istituzione, processo interpretativo e ricezione del pubblico, rendendo visibili le dinamiche che plasmano la costruzione del valore culturale della serie.

*Venezia e M – Il figlio del secolo: telecinema, spettacolarità e responsabilità politica*

Se la Biennale ha privilegiato l'articolazione autoriale di un racconto di genere, la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia con *M – Il figlio del secolo* ha operato diversamente, inscrivendo la serialità in un dibattito pubblico sulla memoria storica e sulla responsabilità della rappresentazione.

La Mostra, inaugurata nel 1932 come prima manifestazione del suo genere al mondo, occupa una posizione peculiare tra i grandi festival europei. A differenza di Cannes e Berlino, la sua identità è segnata da una duplicità: da un lato, la solennità della tradizione storica; dall'altro, la necessità di rinnovarsi come piattaforma capace di intercettare fenomeni globali e linguaggi emergenti<sup>29</sup>. Negli ultimi due decenni, sotto la direzione di Alberto Barbera, Venezia ha rafforzato la sua centralità come luogo di premiere mondiali e di lancio internazionale anche per film destinati agli Oscar, senza rinunciare però alla propria vocazione di spazio di confronto culturale e politico<sup>30</sup>. La Mostra, proprio per la sua lunga tradizione, si presta a ospitare opere che vogliono dialogare con la memoria storica e con i traumi collettivi. È in questo contesto che nel 2023 è stata presentata fuori concorso la serie *M – Il figlio del secolo*, tratta dal romanzo omonimo di Antonio Scurati<sup>31</sup>, vincitore del

<sup>29</sup> Per approfondire, cfr. G.P. Brunetta, *La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. 1932-2022*, Marsilio, Venezia 2022.

<sup>30</sup> R. Menarini, A. Autelitano, *Da Venezia 2018 alla stagione successiva. Piccolo bilancio critico*, in "Cinergie. Il cinema e le altre arti", n. 15, 2019, pp. 175-176. <https://cinergie.unibo.it/article/view/9590> (ultima consultazione 2 novembre 2025).

<sup>31</sup> A. Scurati, *M. Il figlio del secolo*, Bompiani, Milano 2018.

Premio Strega 2019 e primo capitolo di una trilogia narrativa dedicata all'ascesa del fascismo. Il romanzo, costruito come un montaggio di documenti, discorsi e scene narrative, ha avuto un'enorme risonanza in Italia e all'estero, divenendo al contempo oggetto di dibattiti accesi sulla rappresentazione del Ventennio e sulla memoria del fascismo nella cultura pubblica italiana.

L'adattamento televisivo, prodotto da Sky Studios, The Apartment, Pathé e Fremantle, porta la firma di Joe Wright, regista inglese già noto per film come *Espiazione* (*Atonement*, 2007) e *L'ora più buia* (*Darkest Hour*, 2017), e si avvale di un cast internazionale di alto profilo. Luca Marinelli interpreta Benito Mussolini, offrendo una performance intensa e disturbante che diventa fulcro dell'intera serie. La scelta di affidare la regia a Wright e di coinvolgere una troupe internazionale (fotografia di Seamus McGarvey, musiche di Tom Rowlands dei Chemical Brothers, scenografie di Paki Meduri) enfatizza la volontà di collocare la serie in un orizzonte globale, superando i confini del prodotto nazionale per trasformarlo in un evento culturale europeo.

Il pressbook internazionale articola la serie lungo tre direttrici principali: la fedeltà al rigore storico delineato da Scurati, l'ibridazione tra epica cinematografica e linguaggio seriale, e l'intento di interrogare criticamente la figura di Mussolini senza scivolare nell'agiografia<sup>32</sup>. All'interno di questa cornice paratestuale, il dispositivo della quarta parete – in cui il protagonista si rivolge direttamente allo spettatore – viene presentato proprio nelle parole del regista come un espediente di straniamento brechtiano, finalizzato a rivelare i meccanismi di costruzione del consenso e a rendere lo spettatore partecipe di una riflessione critica. Tuttavia, questo ha generato un dibattito articolato tra i critici: Valerio Sammarco su “Cinematografo”<sup>33</sup>

<sup>32</sup> M. *Il figlio del secolo*, Pressbook, 2024. <https://www.theapartment.it/produzioni/serie-tv/m-il-figlio-del-secolo/> (ultima consultazione 2 novembre 2025).

<sup>33</sup> V. Sammarco, M. *Il figlio del secolo*, in “Cinematografo”, 5 settembre 2024. <https://www.cinematografo.it/recensioni/m-il-figlio-del-secolo-nbj55kzv> (ultima consultazione 2 novembre 2025).

e Giulio Zoppello su “ScreenWEEK”<sup>34</sup> rilevano che l’impiego della quarta parete rischia di conferire a Mussolini un’aura di seduzione, incentivando una spettacolarizzazione che ne attenua la presa storica. Pur senza formularsi esplicitamente in termini teorici, tali interventi entrano in risonanza con una più ampia tradizione critica che indaga le modalità attraverso cui l’estetizzazione del potere si intreccia con le logiche del consumo culturale e con i processi di costruzione del consenso. È rilevante notare come, su un piano distinto ma contiguo, la ricezione si sia concentrata anche sulla performance di Luca Marinelli, unanimemente considerata il fulcro dell’opera: Barbara Frigerio la definisce “capace di restituire al corpo di Mussolini la potenza e l’ambiguità di un’icona tossica”<sup>35</sup>, mentre Giulia Pugliese su “Sentieri Selvaggi” ne evidenzia il coraggio nell’illuminare il fascino seduttivo e pericoloso del leader<sup>36</sup>. Chiara Guida su “Cinefilos” sottolinea come l’attore, grazie a una presenza scenica intensa e a un controllo fine della gestualità, sostenga efficacemente i momenti più delicati della narrazione, incarnando la complessità psicologica del dittatore senza ridurlo a caricatura<sup>37</sup>. Sul piano estetico, la fotografia di McGarvey e le musiche elettroniche di Rowlands sono state intese tanto come strumenti per attualizzare la narrazione storica, evitando l’effetto di un *period drama* polveroso e fun-

<sup>34</sup> G. Zoppello, *M. Il Figlio del Secolo è qualcosa di semplicemente incredibile*, in “ScreenWEEK”, 5 settembre 2024. <https://blog.screenweek.it/2024/09/m-il-figlio-del-secolo-joe-wright-luca-marinelli-mussolini-recensione-venezial/> (ultima consultazione 2 novembre 2025).

<sup>35</sup> B. Frigerio, *Joe Wright presenta a Venezia “M – Il figlio del secolo”, la serie che racconta Mussolini*, in “Artribune”, 7 settembre 2024. <https://www.artribune.com/arti-performative/2024/09/joe-wright-m-il-figlio-del-secolo-mussolini/> (ultima consultazione 2 novembre 2025).

<sup>36</sup> G. Pugliese, *Venezia 81. M. Il figlio del Secolo*, in “Sentieri Selvaggi”, 5 settembre 2024. <https://www.sentieriselvaggi.it/venezial-81-m-il-figlio-del-secolo-incontro-con-joe-wright-luca-marinelli-e-il-cast/> (ultima consultazione 2 novembre 2025).

<sup>37</sup> C. Guida, *M. Il Figlio del Secolo. Recensione della serie di Joe Wright con Luca Marinelli. Venezia 81*, in “Cinefilos”, 5 settembre 2024. <https://www.cinefilos.it/serie-tv/recensione/m-il-figlio-del-secolo-joe-wright-638472> (ultima consultazione 2 novembre 2025).

zionando come strumento di mediazione culturale, che rende accessibile al pubblico contemporaneo la complessità storica del fascismo<sup>38</sup>; quanto come un eccesso di estetizzazione, attenuando la responsabilità storica e proponendo una fruizione visivamente seducente della dittatura<sup>39</sup>.

Le polarizzazioni critiche attivate dalla serie testimoniano che *M – Il figlio del secolo* esercita una funzione culturale che trascende l'intrattenimento, collocandosi al centro di un dibattito nazionale e internazionale sulla memoria e sulle rappresentazioni del fascismo. La serie costruisce il proprio statuto simbolico attraverso una narrazione estesa e una messa in scena attentamente modulata, capace di conciliare ambizione autoriale e visibilità pubblica; un posizionamento che genera una doppia dinamica: l'opera viene percepita come evento culturale di rilievo, e al contempo si espone a scrutinio e controversie inevitabili ogniquale volta vengono sollevati nodi sensibili della memoria storica.

### Conclusioni

L'analisi delle tre serie Sky Studios presentate nei principali festival europei consente di valicare la semplificazione dei festival come dispositivi di legittimazione, poiché ciò che emerge con chiarezza è che tali festival operano come vere e proprie infrastrutture di brand<sup>40</sup>, in grado di trasferire al prodotto un capitale simbolico che diventa risorsa industriale, editoriale e culturale. Più che mero riconoscimento estetico, è un investimento strategico che permette a Sky di proporsi come attore italiano ed europeo alternativo alle piattaforme globali, capace di collocare le proprie produzioni in una rete di prestigio "alto" e di differenziarsi sul piano editoriale.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> G. Zoppello, *M. Il Figlio del Secolo è qualcosa di semplicemente incredibile*, cit.

<sup>40</sup> Cfr. M. Scaglioni, L. Barra (a cura di), *Tutta un'altra fiction*, cit.

Le narrazioni politiche che animano i tre testi non vanno dunque lette come semplici scelte tematiche, ma come asset strategici che rafforzano l'identità del marchio. L'emancipazione femminile e la libertà sessuale di Modesta (*L'arte della gioia*), l'indagine morale sulla colpa e sulla solitudine (*Dostoevskij*), la riflessione sul fascismo come retorica del potere (*M – Il figlio del secolo*) diventano punti di ancoraggio di una strategia che, per usare le parole di Meehan<sup>41</sup>, trasforma i testi audiovisivi in “cultural commodities”, ossia in merci culturali dotate di valore politico oltre che commerciale. Sky Studios, in questo senso, utilizza i festival per presentare sé stesso non solo come produttore di contenuti, ma come soggetto in grado di offrire soft power narrativo: storie italiane capaci di circolare globalmente e di contribuire alla ridefinizione dell'immaginario europeo.

I tre casi mostrano anche l'emergere di una categoria critica nuova, che potremmo definire *telecinema*. Non più semplici serie televisive, ma opere ibride che adottano i codici della serialità (durata estesa, struttura episodica) e al tempo stesso rivendicano l'aura del cinema attraverso la selezione festivaliera e l'uscita in sala. Questo genere-ibrido, reso possibile dall'intersezione tra industria e istituzioni culturali, conferma quanto osservato da Newman e Levine sulla progressiva *cinematizzazione* della televisione europea<sup>42</sup> e, al tempo stesso, come ipotizza Havens, sulla capacità della serialità di farsi strumento privilegiato di racconto politico locale<sup>43</sup>. Non bisogna però trascurare i rischi di questa strategia. L'alleanza tra festival e serialità tende a privilegiare i progetti già dotati di forte marchio autoriale, lasciando ai

<sup>41</sup> E.R. Meehan, *Conceptualizing Culture as Commodity: The Problem of Television*, in “Critical Studies in Media Communication”, vol. III, n. 4, 1986, pp. 448-457.

<sup>42</sup> M.Z. Newman, E. Levine, *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*, Routledge, New York-London 2012, pp. 1-13.

<sup>43</sup> T. Havens, *Transnational Television Dramas and the Aesthetics of Conspicuous Localism*, in “Flow: A Critical Forum on Media and Culture”, aprile 2018. <https://www.flowjournal.org/2018/04/transnational-television-dramas/> (ultima consultazione 2 novembre 2025).

marginì produzioni che non si conformano a questi standard. In questo senso, la legittimazione festivaliera rischia di generare una nuova forma di istituzionalizzazione, in cui solo alcune serie – quelle presentabili come “cinema” – ottengono visibilità e prestigio, secondo una dinamica che, se da un lato rafforza il brand Sky Studios, dall’altro può limitare la varietà e la pluralità della serialità italiana.

Infine, l’analisi ha mostrato come la critica, pur muovendosi entro le cornici predisposte dai pressbook e dalle conferenze stampa, mantenga spazi di resistenza e negoziazione. Le riserve emerse su *Dostoevskij* o i dubbi sull’estetizzazione del fascismo in *M* dimostrano che la ricezione critica più che mera eco promozionale, è parte integrante del processo di legittimazione. In linea con Gray, possiamo leggere la critica come un paratesto che si sovrappone e interagisce con quello industriale, contribuendo a costruire l’identità culturale delle opere<sup>44</sup>.

Le tensioni emerse – tra cinema e televisione, tra spettacolo e responsabilità politica, tra estetica e mercato – non sono anomalie da correggere, ma il cuore stesso della legittimazione contemporanea. È in queste tensioni che si gioca il futuro della serialità *high-end*: non come semplice genere televisivo, ma come forma culturale ibrida e politica, capace di ridefinire i confini dell’audiovisivo nel XXI secolo.

<sup>44</sup> J. Gray, *op. cit.*, p. 21.

“Now Make It Happen”.

Forme, spazi e processi per la costruzione  
di un canone estetico delle *Extended Realities*

Anja Boato

Nel 2016, la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia ospita la sua prima esposizione di progetti immersivi in una sala del Palazzo del Casinò del Lido di Venezia. Il curatore è Alberto Barbera, stabilmente in carica dal 2012, ma il successo dell'iniziativa è legato all'ambizione e all'esperienza dei suoi consulenti, Michel Reilhac e Liz Rosenthal. L'anno successivo, la piccola esposizione di opere in *Virtual Reality* (VR) diventa una sezione competitiva del festival. Nel 2025 Venice Immersive – questo l'ultimo titolo della sezione – festeggia la sua IX edizione, affermandosi come una delle più ampie, curate e sperimentali competizioni per opere in *Extended Reality* (XR) al mondo. Nonostante l'ambizione di trovare un punto di contatto tra il cinema e le esperienze immersive, queste ultime esigono spazi abbastanza ampi da ospitare attrezzature, installazioni, computer, ma anche ritmi di fruizione radicalmente diversi da quanto possono offrire le sale cinematografiche. La II edizione di Venice Immersive si sposta così dal Palazzo del Casinò all'isola del Lazzaretto Vecchio – informalmente rinominata “Isola Immersiva” nei giorni del festival – grazie a una provvidenziale decisione presa a meno di due mesi dall'inizio dell'evento. Reilhac racconta con stupore la rapidità con cui gli spazi abbandonati dell'isola sono stati riconvertiti a centro d'arte digitale:

Ricordo ancora Baratta, al centro della stanza, circondato da una dozzina di persone. Poi si voltò verso di noi e disse: “Bene, questa è la mia idea per Venice VR. Di cosa avete bisogno per farla funzionare?”. Gli spiegammo tutto ciò che ci occorreva, e indicammo anche diversi interventi necessari. Allora si rivolse ai suoi collaboratori e disse: “Avete sentito di cosa hanno bisogno: adesso datevi da fare”. Era il 10 luglio, e tutto doveva essere pronto per il 1 settembre. Ci sembrava impensabile che potesse riuscirci, ma ce la fecero.<sup>1</sup>

La Mostra di Venezia è il primo festival di “fascia A” a inaugurare una sezione dedicata ai media immersivi, seguita solo nel 2024 dal Festival di Cannes, dopo sei edizioni in cui le esperienze XR sono state presentate esclusivamente all’interno del Marché du Film. Prima di approdare sui grandi palcoscenici, opere affini hanno gradualmente trovato ospitalità in eventi caratterizzati da alti capitali simbolici e culturali: si parte da piccoli festival dedicati esclusivamente alle XR, come il Kaleidoscope VR Film Festival, inaugurato nel 2015 nella forma di un’esposizione itinerante negli Stati Uniti e in Canada, fino a incursioni occasionali in sezioni ibride legate all’arte digitale, come la sperimentale New Frontier del Sundance Film Festival, dal 2007 volta a ospitare “lavori innovativi e dinamici sul crocevia tra film, arte e tecnologia”<sup>2</sup>.

L’inclusione delle esperienze immersive nei festival cinematografici ha implicazioni più profonde del puro dato cronachistico. Pur vantando una storia discretamente longeva, le XR hanno cominciato a espandersi nella vita domestica dei loro utenti solo in seguito alla nascita della start-up Oculus VR nel 2012, seguita dalla sua acquisizione da parte di Facebook Inc., oggi Meta Platforms. Gli obiettivi dei due CEO, Palmer

<sup>1</sup> A. Boato, *The Future of the Screen: Exploring Venice Immersive with Liz Rosenthal and Michel Reilbac*, in “NECSUS”, Spring 2024. <https://necsus-ejms.org/the-future-of-the-screen-exploring-venice-immersive-with-liz-ro-senthal-and-michel-reilbac/> (ultima consultazione 2 novembre 2025) (tutte le traduzioni sono dell’autrice).

<sup>2</sup> Anon., *A Guide to Navigating New Frontier’s Spaceship*, in “Sundance Institute”, 1 dicembre 2022. <https://www.sundance.org/blogs/a-guide-to-navigating-new-frontiers-spaceship/> (ultima consultazione 2 novembre 2025).

Luckey (Oculus VR) e Mark Zuckerberg (Meta Platforms), coincidono nell’ambizione di diffondere hardware accessibili a una larga fascia di consumatori. L’associazione dei media immersivi con il cinema, attraverso la loro integrazione negli spazi privilegiati dei festival, ha contribuito ad accreditare il valore culturale di dispositivi altrimenti associati, non sempre positivamente, al potere delle multinazionali *hi-tech*. Questo processo di legittimazione si sviluppa al di fuori del mercato, dentro le logiche di un’economia del prestigio che sostituisce – o quantomeno completa – il capitale economico, attribuendogli una forma di capitale simbolico e culturale.

Analizzare il ruolo dei festival nell’affermazione dell’identità artistica delle XR vuol dire studiare l’insieme di fattori che partecipano nel creare un immaginario di queste opere fuori dalle dinamiche del profitto economico: la dimensione di *gatekeeping* e *tastemaking* degli eventi in cui vengono accolte, la costruzione di un canone estetico condiviso, e il ruolo determinante della critica per plasmarlo e comunicarlo all’esterno.

### *Questione di prestigio. I festival alla prova del canone*

Come sempre accade all’alba di un nuovo medium, qualsiasi innovazione tecnica ed espressiva entra in dialogo con un ecosistema mediale da cui mutua elementi estetici, culturali e sociali. È quel processo di *rimediazione* con cui Jay David Bolter e Richard Grusin definiscono il rapporto di competizione e reciproca influenza tra vecchie e nuove tecnologie, in un dialogo che contribuisce a definire l’identità dei nuovi mezzi. Già nel 1998, anno di pubblicazione del loro volume *Remediation*, gli autori si riferiscono alla VR come “metafora culturale dell’ideale di perfetta mediazione”<sup>3</sup>. Interpretando le potenzialità di tecnologie ancora acerbe, Bolter

<sup>3</sup> J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge 1998 (tr. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Milano 2002, p. 191).

e Grusin insistono sull'aspirazione di questi strumenti a illudere l'utente di poter entrare direttamente a contatto con il contenuto veicolato dal medium, assecondando quella "logica dell'immediatezza trasparente" che tanto spesso accompagna il processo di *rimediazione*. In particolare, la VR degli anni Novanta rielaborerebbe elementi degli arcade videoludici e del cinema, prendendo dal primo gli ambienti ludici collettivi, e diventando per il secondo una reinterpretazione dello stile soggettivo del film, aumentato dalla dimensione incorporata e interattiva.

Tra la VR conosciuta negli anni Novanta e lo spettro delle XR dominanti negli ultimi dieci anni, l'ecosistema mediale con cui dialogano i "nuovi" dispositivi cambia i parametri della *rimediazione*. La loro storia tecnologica e industriale ha visto l'incidenza di società orientate al settore videoludico, tra cui la società statunitense Valve e la giapponese Sony, oppure convertite parzialmente al settore per facilitare l'immissione dei dispositivi nel mercato – è il caso della già citata Meta Platforms, in seguito all'acquisto di Oculus VR, start-up rivolta in primo luogo a un pubblico di videogiocatori<sup>4</sup>. Gli sforzi di queste e altre compagnie per portare gli *Head-Mounted-Display* (HMD) nelle case dei consumatori passano attraverso lo sviluppo e la condizione di contenuti ludici, indirizzati a un target già predisposto all'acquisto di *console*. Poiché il mercato delle XR si struttura in primo luogo a partire da quello del *gaming*, da un punto di vista industriale i "nuovi" media immersivi *rimediano* i "vecchi" media videoludici.

Fuori dalla sfera circoscritta dei videogiocatori si sviluppa invece un immaginario sociotecnico legato alla tradizione dei social network. Il concetto, teorizzato estensivamente da Sheila Jasanoff e Sang-Hyun Kim, indica "visioni collettivamente condivise e realizzate di un futuro desiderabili [...] animate da una comprensione comune delle forme di vita sociale e dell'ordine sociale raggiungibili attraverso i

<sup>4</sup> L. Evans, *The Re-Emergence of Virtual Reality*, Routledge, London 2018.

progressi scientifici e tecnologici che sostengono”<sup>5</sup>. Lo sviluppo dei media immersivi è accompagnato dall’emergere di un immaginario sociotecnico radicato nel potenziale della tecnologia e non nelle sue applicazioni presenti, grazie alla pervasività della campagna promozionale messa in atto da Meta in seguito al sodalizio con Oculus<sup>6</sup>. L’obiettivo della società è quello di offrire un’immagine della VR “come la prossima piattaforma sociale e di comunicazione”.<sup>7</sup> Al di fuori della ristretta fascia di consumatori abituali dei dispositivi immersivi, questi ultimi vengono immaginati come il portale per accedere a un futuro iperconnesso, dove la socialità avviene all’interno di spazi simulati digitalmente. A livello sociale, le XR *rimediano* i social network.

Infine, si afferma un terzo livello di incontro tra “vecchi” e “nuovi” media, legato al processo di legittimazione culturale delle XR. Fuori dalla sfera determinante del mercato (dominato dal *gaming*) e dall’interpretazione sociale di questi dispositivi (associati ai *social*) si impone un’interpretazione artistica delle loro possibilità espressive, grazie all’accoglienza dei media immersivi dentro gli spazi tradizionalmente dedicati alla *new media art* (gallerie, musei, istituzioni culturali) e, soprattutto, del cinema – nella fattispecie, i festival cinematografici. Si assiste così a una *rimediazione* degli elementi estetici, culturali e sociali del film, in linea con quanto previsto da Bolter e Grusin alla fine degli anni Novanta.

I festival svolgono un ruolo cruciale nel costruire un canone dei prodotti audiovisivi che ne legittimi il valore culturale e artistico. Nella sua oculata disamina sul cinema europeo, Thomas Elsaesser riconduce la nascita del fenomeno dei festival a una necessità tipica del vecchio continente di individuare

<sup>5</sup> S. Jasanoff, S. Kim, *Dreamscapes of Modernity: Sociotechnical Imaginaries and the Fabrication of Power*, University of Chicago Press, Chicago 2015, p. 19.

<sup>6</sup> J. Nagy, F. Turner, *The Selling of Virtual Reality: Novelty and Continuity in the Cultural Integration of Technology*, in “Communication, Culture & Critique”, vol. XII, n. 4, 2019.

<sup>7</sup> Meta, *Facebook to Acquire Oculus*, 25 marzo 2014. [https://about.fb.com/news/2014/03/facebook-to-acquire-oculus/?utm\\_source=chatgpt.com](https://about.fb.com/news/2014/03/facebook-to-acquire-oculus/?utm_source=chatgpt.com) (ultima consultazione 2 novembre 2025).

uno strumento di bilanciamento per l'efficiente e profittevole modello statunitense, dominante nel mercato cinematografico nazionale e internazionale<sup>8</sup>. Al parametro del capitale economico si sostituisce così la moneta del prestigio – o, per adottare una terminologia tipicamente bourdieusiana, una forma di capitale simbolico e culturale in grado di conferire valore ai film anche al di fuori del circuito mainstream. Non vi è quindi da stupirsi se molti dei festival oggi riconosciuti dalla Fédération internationale des associations de producteurs de films (FIAPF) come afferenti a una ipotetica “fascia A”, quindi longevi nel tempo e rilevanti nello scacchiere internazionale, abbiano origine in Europa. La loro storia confluisce in una graduale ibridazione tra capitale economico e capitale simbolico, che non esclude il modello hollywoodiano né la promozione di un mercato cinematografico florido anche fuori dai parametri artistici e culturali dell'evento<sup>9</sup>. Eppure, i festival sono innanzitutto luoghi di promozione e celebrazione del film-come-arte, stabilendo e perpetrando un canone attraverso il duplice meccanismo del *gatekeeping* e del *tastemaking*.

Per usare una suggestione di Marijke de Valck, la dinamica del *gatekeeping* è determinata dalle “strutture oggettive” del festival, come il sistema di selezione delle opere, l'individuazione di una giuria, la premiazione, i programmi ancillari<sup>10</sup>. L'impalcatura dell'evento determina quali film possano accedere e quali vengono esclusi. Il meccanismo complementare del *tastemaking* è determinato invece dalle sue “strutture incorporate”, ovvero l'insieme di codici non espliciti che costruiscono le aspettative intorno al concetto di film-come-arte. La costruzione di un gusto culturale rende alcune opere più predisposte ad accedere al circuito rispetto ad altre e

<sup>8</sup> T. Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005.

<sup>9</sup> M. de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007.

<sup>10</sup> M. de Valck, *Fostering Art, Adding Value, Cultivating Taste: Film Festivals as Sites of Cultural Legitimization*, in M. de Valck, B. Kredell, S. Loist (a cura di), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2016.

consente al sistema di auto-sostenersi sul lungo periodo: la moneta del prestigio acquista valore e incentiva il mercato a produrre opere che rispettino il canone per avere accesso al circuito festivaliero. Altrettanto rilevante è la consacrazione di tale gusto culturale da parte della stampa, rendendo i critici attori centrali nella valorizzazione dei film come espressione artistica. La copertura mediatica dei festival stabilisce il suo posizionamento verso l'esterno, siglando il prestigio del progetto e delle opere che vi vengono celebrate.

L'incontro tra questo processo di costruzione di un canone e la storia culturale dei media immersivi si riflette in alcune dinamiche specifiche del settore. In primo luogo, i festival sono luoghi di celebrazione di forme espressive esterne al circuito mainstream – nel caso del cinema, è il trionfo del film d'arte sul prodotto rivolto al grande pubblico delle sale cinematografiche e delle piattaforme<sup>11</sup>; nel caso delle XR, il mercato da cui prendere le distanze è quello *gaming*, cui si contrappongono esperienze narrative o astratte che richiedono scarsa o nulla interazione ludica e tempi di fruizione circoscritti. In secondo luogo, l'inclusione delle opere immersive dentro gli spazi tradizionalmente legati al capitale simbolico del cinema fa sì che ne condividano gli oggetti-simbolo del prestigio (i premi, i *laur-rel* ufficiali, le cerimonie di premiazione), l'audience, ma anche la copertura stampa. Da una parte, i festival conservano così il loro ruolo di *gatekeeper* e *tastemaker*, contribuendo allo sviluppo di un gusto estetico per le arti immersive e di un sistema che lo alimenti. Dall'altra parte, questo processo è influenzato dall'insieme di codici linguistici e culturali che caratterizzano le fondamenta su cui si sviluppano: quelli del cinema.

Un'analisi dell'evoluzione del canone delle arti immersive per come viene sviluppato e perpetrato dal circuito festivaliero si riconnette quindi a entrambi i principi – la contrapposizione al *gaming*, e la dipendenza dal cinema.

<sup>11</sup> Questa ipotetica contrapposizione non esclude forme di convergenza tra capitale simbolico e capitale economico, tra successo nei festival e successo nelle sale. Cfr. M. de Valck, *op. cit.*, 2007.

*Venice Immersive: un canone per le arti immersive*

La centralità di Venice Immersive nel processo di affermazione di un canone delle arti immersive è testimoniata dalla rilevanza culturale del festival – il primo al mondo per il cinema, il primo di “fascia A” a creare una sezione competitiva per le XR – e dalla ricchezza del suo programma, giunta nel 2025 a ospitare 69 opere. Molte delle esperienze selezionate nella competizione internazionale di Venice Immersive, per regolamento alla loro première internazionale, vengono poi riproposte in altri festival, approdando nei casi più fortunati a esposizioni temporanee o permanenti in musei, gallerie o cataloghi online. Un’analisi della selezione nelle edizioni comprese tra il 2019 e il 2024 offre quindi uno sguardo completo non solo sulle specificità del singolo evento, ma sullo stato dell’arte generale dei media immersivi. Le 161 opere selezionate nella competizione internazionale delle sei edizioni in analisi permettono di indagare l’evoluzione dell’arte immersiva a partire dalla stabilizzazione di un canone sia tecnologico, in cui le *affordances* degli strumenti plasmano il tipo di contenuto veicolato, sia più propriamente estetico.

Il canone tecnologico si sviluppa a sua volta in una duplice direzione: una dimensione esplicita, legata all’organizzazione fisica degli spazi di esposizione e alla diversificazione dei premi, e una dimensione implicita, legata alla linea editoriale, alla curatela della selezione e alla loro conseguente celebrazione mediatica. Per quanto concerne gli aspetti espliciti della costruzione del canone, nel 2019 l’organizzazione della Mostra prevedeva una divisione fisica tra opere lineari e interattive, dove queste ultime contemplavano elementi anche minimi di relazione spaziale con l’ambiente digitale – non solo lo spazio dell’isola veniva organizzato al fine di dividere visivamente le due forme espressive, ma anche alcuni premi erano divisi tra una e l’altra categoria. Tra il 2020 e il 2021, Venice Immersive ha modificato sensibilmente il proprio assetto organizzativo per rispondere alle esigenze della crisi pandemica, per poi tornare operativa sull’isola del Lazzaretto Vecchio nel 2022

in una forma rinnovata. Da quell'edizione, opere lineari e interattive non hanno più alcuna divisione né spaziale né simbolica: occupano i medesimi ambienti e ricevono gli stessi premi. Questo passaggio coincide con il significativo cambio di nome della sezione, che nel 2019 si chiamava Venice Virtual Reality, tra il 2020 e il 2021 è diventata Venice VR Expanded, e nel 2022 è stata rinominata Venice Immersive. Il focus originale sulla VR come elemento principe dell'immersività emerge sia dalla scelta del titolo della sezione sia dalla divisione delle opere in base alla forma della virtualità, al tempo inquadrata in due sole categorie, quali i video a 360° (3DoF, ovvero *three degrees-of-freedom*) o la VR *room-scale* tradizionale (6DoF, ovvero *six degrees-of-freedom*). Dal 2022 vengono introdotte nuove forme di XR, abbandonando la compartizione in categorie tecniche o espressive a favore di una visione più unitaria dei media immersivi.

Questa dimensione esplicita dello sviluppo di un canone tecnologico si coniuga con alcune implicite scelte di curatela: la volontà di spaziare attraverso forme diversificate di media immersivi porta ad abbracciare quattro categorie principali, sintetizzabili nelle etichette VR 3DoF, VR 6DoF, World Gallery, MR, installazioni. Le prime due, come anticipato, indicano opere che simulano interamente l'ambiente digitale – nel primo caso l'utente gode di soli tre gradi di libertà, quindi può spostare lo sguardo in uno spazio a 360° senza interagire con l'ambiente, mentre nel secondo caso è prevista un'interazione spazializzata. La sezione World Gallery abbraccia opere ambientate nel Metaverso, ovvero ambienti ricreati digitalmente nella piattaforma VRChat ed esplorabili da più utenti contemporaneamente. Le opere in MR prevedono un dialogo tra lo spazio fisico e gli elementi digitali, mentre le installazioni includono la riproduzione di spazi fisici *site-specific* con cui l'utente entra in contatto nel corso dell'esperienza. Nel 2019 si nota un'importante predominanza di opere VR 3DoF (ben 10 su una selezione complessiva di 22 opere in concorso) quando ancora occupano uno spazio esclusivo dell'isola del Lazzaretto Vecchio, per poi essere

progressivamente integrate tra le altre forme immersive. Già nel 2022 questa divisione lascia maggiore spazio alle opere VR 6DoF (20 esperienze contro solo 3 opere a 3DoF), con la progressiva integrazione di MR, Metaverso e installazioni. Questa svolta affonda le proprie radici in una naturale dinamica di mercato, con la diffusione di hardware sempre più accessibili che integrano funzionalità MR, lasciando margine ai creatori di opere immersive per sperimentare più agilmente con nuove tecnologie. Eppure, le scelte curatoriali di integrare uno o l'altro strumento, dare maggiore spazio a opere sempre più *multiplayer* e sempre più *site-specific*, sottende una volontà editoriale di stampo artistico che influenza a sua volta le scelte di chi lavora nel settore. Si viene a stabilire un canone tecnologico perché le dinamiche di *gatekeeping* nella selezione di opere caratterizzate da uno o dall'altro elemento generano conseguenti forme di *tastemaking* che alimentano la produzione di opere allineate al gusto culturale condiviso.

Una dinamica simile agisce anche sullo sviluppo di un canone estetico. Si riconoscono alcuni elementi ricorrenti nella selezione di Venice Immersive che creano una diversificazione dai contenuti più comuni nella distribuzione online tipica del mercato mainstream: i videogiocatori aspirano a consumare opere ludiche, lunghe – ovvero riproducibili in più sessioni – e interattive. Venice Immersive ospita invece esperienze brevi – consumabili in un'unica sessione –, narrative e dall'interazione limitata, quindi facilmente accessibili. Prediligono contenuti di non-fiction, nella forma di documentari (43 esperienze su 161) o astratte (37 esperienze su 161), oppure caratterizzate da ambientazioni fantastiche o oniriche, per sfruttare le potenzialità creative della riproduzione digitale. Anche in questo caso, le scelte nella selezione delle opere in competizione stimolano lo sviluppo di un gusto culturale condiviso che incentiva la produzione di opere affini, interessate ad accedere al circuito del festival o al suo capitale simbolico. Quest'ultimo si sviluppa a partire da elementi di diversificazione dal circuito mainstream, la cui moneta del successo si misura nei

termini del capitale economico: gli stessi elementi formali che vengono premiati dentro gli spazi di Venice Immersive – brevità, dimensione narrativa, interazione limitata e controllata – ne ostacolano la successiva circolazione tra i canali di distribuzione votati ai contenuti immersivi.

### *La copertura mediatica*

Il canone non si costruisce solo attraverso dinamiche interne al sistema festivaliero, ma anche grazie alla parallela critica giornalistica. L'analisi della rassegna stampa internazionale di Venice Immersive nel biennio 2023-2024 offre uno sguardo sulla copertura mediatica dell'evento, e quindi sulle modalità con cui la stampa partecipa alla diffusione di un racconto dei media immersivi.

La presenza dei giornalisti nei festival, così cruciale per stabilire la loro identità fuori dai confini dell'evento stesso, contribuisce al processo di *tastemaking* teorizzato da de Valck. Non è solo l'organizzazione stessa del festival a stabilire l'insieme di aspettative del film-come-arte (o dell'esperienza-come-arte, nel caso delle XR), ma anche la loro ricezione e consacrazione da parte della critica: la copertura mediatica rende espliciti gli elementi tecnici ed estetici che contribuiscono a costruire il gusto culturale. Da una parte, l'attenzione che la stampa dedica ad alcuni festival sopra agli altri ne stabilisce l'*agenda setting*, ovvero consacra l'importanza dell'evento come spazio di promozione e presentazione di opere culturalmente elevate<sup>12</sup>. Dall'altra parte, la critica in profondità dei singoli film (o esperienze) contribuisce a far emergere quegli elementi che li renderebbero meritevoli del capitale simbolico dell'evento. Un piccolo festival nato esclusivamente per promuovere opere XR è quindi svantag-

<sup>12</sup> D. Dayan, *The Social Construction of a Film Festival*, in I. Bondebjerg (a cura di), *Moving Images, Culture, and the Mind*, University of Luton Press, Luton 2000.

giato rispetto a un grande festival di cinema che introduce una sezione dedicata ai media immersivi, assicurando una copertura mediatica storicamente consolidata. La centralità di Venice Immersive nello scacchiere dei festival dedicati alle opere XR è determinata dal suo legame con la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, da cui mutua il prestigio culturale. Il fatto che tale prestigio sia legato all'insieme di codici (estetici, tecnologici, sociali) del cinema pone degli interrogativi circa la dipendenza tra le due forme espressive.

La copertura di Venice Immersive mette in luce alcune di queste criticità. Nelle due edizioni analizzate, le rassegne stampa contano casualmente lo stesso numero di articoli internazionali: 74, divisi tra *trade press*, portali online, podcast. Nel 2023, 21 di questi articoli sono in realtà solo brevi citazioni dentro pezzi più genericamente dedicati alla Mostra, l'anno successivo ridotte a 10. Gli altri articoli si dividono in coperture panoramiche di Venice Immersive – quindi articoli più o meno lunghi interessati a offrire uno sguardo sull'evento complessivo –, recensioni o focus su una selezione circoscritta di opere, spesso frutto dell'intercessione dei loro uffici stampa o dei rispettivi produttori. Tra queste categorie, la copertura generalista dell'evento è la forma di narrazione più comune: 31 casi nel 2023, 37 nel 2024. Gli articoli dedicati alle competizioni cinematografiche sono più frequentemente recensioni o focus su singoli film o gruppi di film, mentre le coperture panoramiche vengono costruite intorno a tematiche specifiche – il look degli ospiti sul red carpet, eventuali proteste o manifestazioni, la presentazione dei film vincitori. La tendenza opposta a coprire Venice Immersive con uno o due articoli generali è esemplificativa della sua dipendenza dall'evento internazionale: l'attenzione della stampa è rivolta al festival del cinema, non alle opere XR. Le poche recensioni (13 nel 2024, 14 nel 2025 entro le giornate immediatamente successive alla fine dell'evento) vengono proposte pressoché solo da portali specializzati in opere immersive, in particolare UploadVR, VR Italia, XRMust. Fa eccezione

Hollywood Reporter Roma, che nel 2023 ha previsto una copertura più completa di Venice Immersive.

La critica di Venice Immersive è quindi spesso non specialistica, portata avanti dagli stessi giornalisti che si interessano al festival cinematografico. Gli articoli sono facilmente orientati verso tematiche di interesse comune, alle volte promosse dallo stesso ufficio stampa della Biennale come *highlight* delle singole edizioni: nel 2023 è la presenza di opere basate sull'AI, nel 2024 l'influenza di testimonial d'eccezione, come l'attrice Tilda Swinton, doppiatrice di una delle opere in concorso. Gli stessi giornalisti sottolineano il legame implicito tra i media immersivi e il cinema, con titoli emblematici come “How AI and XR Technology Are Changing the Face of Film”<sup>13</sup> o “Rage against the machine? Why AI may not mean the death of film”<sup>14</sup>. Il racconto di Venice Immersive è spesso costruito intorno a tematiche chiave come l'orientamento al futuro, la scoperta, la meraviglia. Alcuni articoli si focalizzano sul percorso individuale del giornalista, narrativizzando l'esperienza dell'evento:

Mentre il vaporetto lasciava San Marco e virava a est verso il Lido, decisi che avrei inaugurato il mio decimo viaggio alla Mostra del Cinema di Venezia facendo qualcosa che non avevo mai fatto prima: visitare la sua sezione dedicata alla Realtà Estesa.<sup>15</sup>

Così come è impossibile vedere tutti i film in programma, è altrettanto vano cercare di tenere traccia di tutte queste installazioni. Eppure, nell'arco di alcuni giorni, mi ritrovo a

<sup>13</sup> A. Denney, *How AI and XR Technology Are Changing the Face of Film*, in “Another Magazine”, 12 settembre 2023. <https://www.anothermag.com/design-living/15102/ai-cinema-xr-technology-venice-film-festival-2023-immersive-island> (ultima consultazione 2 novembre 2025).

<sup>14</sup> X. Brooks, *Rage Against the Machine? Why AI May Not Mean the Death of Film*, in “The Guardian”, 8 settembre 2023. <https://www.theguardian.com/film/2023/sep/08/ai-may-not-mean-the-death-of-film> (ultima consultazione 2 novembre 2025).

<sup>15</sup> L. Goi, *Venice Dispatch: Empathy Machines*, in “Notebook”, 12 settembre 2024. <https://mubi.com/en/notebook/posts/venice-dispatch-empathy-machines> (ultima consultazione 2 novembre 2025).

fare la spola con l'isola, entrando e uscendo dalle sue piccole cabine oscurate e facendomi mettere cuffie di volta in volta per assaggiare le varie proposte.<sup>16</sup>

In altri casi la stampa propone analisi trasversali sulle tendenze del settore, quando l'inviato ha avuto l'opportunità di seguire più edizioni e di sviluppare quindi una padronanza critica comparativa:

Il fatto che sempre più registi ricorrenti stanno partecipando a Venice Immersive è un segno che la forma d'arte sta maturando. Sempre più autori stanno sviluppando il loro proprio stile dentro questo nuovo linguaggio.<sup>17</sup>

La MR sembra aver fatto il suo ingresso quest'anno al Venice Immersive, la sezione del Festival del Cinema di Venezia dedicata ai cosiddetti 'media immersivi', di cui la VR è il più noto. Ma cos'è la MR?<sup>18</sup>

Nel complesso, la necessità di condensare l'intera competizione in articoli riassuntivi rende necessario operare una selezione delle esperienze e una scelta del taglio trasversale dell'articolo. La profondità della critica è sacrificata a favore di una riflessione più generale sullo stato dell'arte immersiva o sullo spettacolo dell'evento. Fanno eccezione le recensioni approfondite dei siti specializzati, che rappresentano però solo una minoranza della copertura mediatica.

Ne deriva un'interessante dualità tra la costruzione del canone tecnologico ed estetico operata dalle dinamiche di

<sup>16</sup> X. Brooks, *Venice's Brave New World: My Cosmic Trip to Immersion Island and Back*, in "The Guardian", 4 settembre 2023. <https://www.theguardian.com/film/2023/sep/04/venice-immersion-island-lazaretto-vecchio-venice-film-festival-immersive> (ultima consultazione 2 novembre 2025).

<sup>17</sup> D. Linssen, *Wat is de toekomst van virtual reality?*, in "NRC", 2 settembre 2024. <https://www.nrc.nl/nieuws/2024/09/02/wat-is-de-toekomst-van-virtual-reality-de-nieuwste-technologieen-draaien-om-lichemelijke-ervaringen-a4864367> (ultima consultazione 2 novembre 2025).

<sup>18</sup> K. Driessen, *De fragiele grens tussen werkelijkheden*, in "Filmkrant", 8 settembre 2024. <https://filmkrant.nl/festivals/venetie-2024-mixed-reality/> (ultima consultazione 2 novembre 2025).

*gatekeeping* e *tastemaking* del festival e la sua recezione e perpetuazione da parte della critica. Il primo è frutto di oculate scelte curatoriali: i consulenti Michel Reilhac e Liz Rosenthal hanno avviato il progetto nel 2016 e gestito il suo sviluppo per nove edizioni, prendendo decisioni che, pur cercando di coniugare attrazione per il grande pubblico con qualità dei progetti, sono comunque allineate con la sensibilità dei professionisti dei media immersivi. Le testate giornalistiche specializzate sono meglio in grado di offrire un riflesso della qualità curatoriale della competizione, mentre la stampa generalista o cinematografica difficilmente adotta un atteggiamento critico verso i contenuti, favorendo racconti personali o panoramiche complessive dell'evento, a partire dai sempiterni temi della meraviglia, della spettacolarità tecnica, e della proiezione dei media immersivi verso il futuro dell'audiovisivo.



*Dialoghi*



## Intervista a Pedro Armocida\*

PEDRO ARMOCIDA è saggista, giornalista professionista, critico cinematografico e docente. Collabora con “Il Giornale”, “MyMovies”, “Film Tv”, “CinecittàNews”, “Box Office”. È direttore artistico della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, presidente dell’Associazione Festival Italiani di Cinema (AFIC), vicepresidente del Sindacato Critici Cinematografici Italiani (SNCCI), giurato dell’Accademia del Cinema Italiano – Premi David di Donatello e del Premio Solinas. È docente a contratto di Gestione e organizzazione dei festival cinematografici nel Corso di laurea magistrale in Teatro, danza, cinema, arti digitali presso la Sapienza Università di Roma.

*Iniziamo con due domande generali sul rapporto tra la critica e i festival. Data anche la tua formazione di critico, vorremmo chiederti se, secondo te, la critica cinematografica ha ancora bisogno dei festival del cinema, se i festival sono ancora delle tappe rilevanti nel percorso professionale dei critici.*

I festival sono sempre stati fondamentali per la critica, perché hanno rappresentato e continuano a rappresentare un autentico laboratorio di scoperta e confronto. Un critico cinematografico – almeno uno che pratichi una critica realmente specializzata – ha bisogno dei festival, perché co-

\* L'intervista è stata realizzata il 7 ottobre 2025.

stituiscono più che mai uno spazio privilegiato per vedere film esclusi dal circuito commerciale e confrontarsi con forme e linguaggi differenti. In questo senso, mi sembra che i festival, oggi come in passato, restino fondamentali per la formazione di un critico: luoghi in cui affinare lo sguardo, mettere alla prova le proprie categorie interpretative e misurarsi con il cinema nella sua dimensione più viva e sperimentale. Oggi c'è però anche un altro aspetto fondamentale: i festival ci fanno uscire dall'isolamento in cui spesso ci si trova. Rispetto al passato, credo che rimangano uno dei pochi momenti in cui i critici continuano a parlarsi di persona, appena usciti dalle proiezioni. Le occasioni di confronto diretto si sono ridotte: oggi circolano molti più link rispetto alle tradizionali anteprime stampa, e la professione tende a diventare più solitaria.

Quel dialogo immediato all'uscita dal film – scambiarsi impressioni, misurare la propria reazione su quella degli altri, magari modificare o precisare un giudizio – è, a mio avviso, una parte essenziale del mestiere.

*Prima di arrivare al tuo lavoro nei festival, vorremmo chiederti qual è il ruolo che i festival hanno rivestito nella tua personale pratica critica, in che modo questi ultimi influenzano e articolano il lavoro stesso di critico?*

Per chi fa il critico, i festival continuano a rappresentare un'occasione insostituibile di confronto con il film, soprattutto nel momento della sua prima apparizione pubblica. È vero che oggi quasi tutto si può recuperare, ma assistere alla prima mondiale conserva un valore speciale: significa partecipare al debutto assoluto di un'opera, coglierla nel suo primo impatto, prima che venga assorbita e interpretata dal discorso critico. Essere tra i primi a vederla implica la necessità di reagire subito, di trovare un punto di vista personale, senza essere influenzati da recensioni o commenti già circolanti. Partecipare a un festival, dunque, è anche una prova di professionalità: richiede di mettersi in gioco

come critici, scrivendo “a caldo” e affidandosi soltanto alla propria sensibilità e alla propria capacità di analisi. Per questo credo che, ancora oggi, i festival restino un banco di prova straordinario per chi si avvicina a questo mestiere: un luogo dove il confronto con il cinema è più immediato, più vivo e, in fondo, più autentico.

*I festival necessitano ancora della critica, hanno bisogno ancora dei critici? Ritiene che l'attività critica, in qualche modo, aiuti a delineare l'identità di un festival, a favorirne la visibilità e la promozione?*

Sì, però questo dipende anche dai festival e dalle loro diverse tipologie. Prendiamo il caso della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, che conosco meglio. Dal punto di vista di chi la dirige, credo che i festival abbiano assolutamente bisogno della critica, anche quando non tutte le opere selezionate sono presentate in anteprima mondiale. Sia i film inediti sia quelli già circolati hanno comunque bisogno di essere accompagnati da uno sguardo critico, che sappia contestualizzarli e valorizzarli. Questo sguardo è anche un punto di riferimento fondamentale per chi fa il selezionatore, perché il confronto con la critica offre un riscontro indispensabile sul lavoro svolto, sulla coerenza delle scelte e sulla ricezione complessiva delle opere. Se guardiamo alle grandi manifestazioni internazionali, si capisce bene quanto la critica conti ancora: lo si vede dal modo in cui produttori e distributori seguono con attenzione le recensioni e le prime reazioni di sala. L'interesse per la critica è altissimo, e spesso si accompagna a una certa apprensione, specie per il rischio delle stroncature, che possono influenzare la fortuna commerciale di un film. Un aspetto paradossale è quello degli embargo. Quando i critici vedono un film in anteprima mondiale, capita sempre più spesso che festival e distributori impongano di non pubblicare nulla prima della proiezione ufficiale. È curioso come questo termine, “embargo” – che evoca guerre o tensioni diplomatiche – sia entrato nel linguaggio professionale della

critica. In alcuni casi si arriva a situazioni limite: un film presentato a Cannes può essere recensito mesi dopo, soltanto in occasione della sua uscita italiana, anche se molti l'hanno già visto altrove. Al di là delle implicazioni pratiche, queste dinamiche dimostrano quanto la critica continui a essere centrale: temuta, rispettata, ma sempre necessaria. I festival, grandi o piccoli che siano, hanno bisogno della critica perché è attraverso di essa che si costruisce un discorso pubblico attorno ai film, capace di orientare la percezione, il gusto e, in ultima analisi, il destino stesso delle opere.

*Hai nominato la Mostra di Pesaro, quindi prendiamo quella direzione. Puoi dirci come è evoluta la tua visione dei festival cinematografici nel momento in cui, poi, hai assunto degli incarichi operativi e direttivi, dopo l'esperienza che hai maturato precedentemente in ambito critico?*

Una volta che ti trovi a organizzare e dirigere un festival, ti rendi conto della complessità dell'intera macchina: prima quella organizzativa, poi quella di selezione dei film. Si apre davvero un altro mondo. Ricordo, da giovane, una proiezione alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, quando durante la presentazione di un film a episodi di Antonioni i rulli vennero montati nell'ordine sbagliato: il pubblico chiese a gran voce le dimissioni del direttore del festival. Io, oggi, una cosa del genere non la farei mai, perché mi rendo conto che, con un'organizzazione di quella portata, può sempre capitare che qualcosa vada storto. Anche la selezione dei film, naturalmente, non è mai un processo neutro. Le scelte possono essere influenzate da vari fattori – tematici, produttivi, o legati semplicemente alla presenza del cast o al richiamo del titolo. Quando ci si chiede perché un certo film sia in concorso, le risposte possono essere molte, non sempre riconducibili a un solo criterio.

*Ricollegandoci anche a quello che hai detto sulla relazione tra il passato della frequentazione e oggi, vorremmo chiederti, al-*

*largando un po' il campo, se in generale, negli ultimi anni, questo rapporto tra critica e festival è mutato rispetto a quando hai iniziato a frequentare queste manifestazioni come critico?*

Direi di no, perché una delle poche forme di critica che esercitiamo, la recensione – che è la principale e che ora mai penso che sia un genere codificato, anche, per così dire, letterario – rimarrà per sempre finché c'è il cinema. Anche il passaggio al digitale, a Internet, l'ha forse un po' scalfito, però comunque rimane. Io collaboro anche per “MyMovies”, che è uno dei principali portali di cinema, e in questo portale le recensioni occupano uno spazio importante anche di visibilità e sono fatte proprio all'antica maniera, come recensioni classiche, con la trama distinta e poi il giudizio, o comunque il discorso del critico. Sono cambiati gli spazi nel giornale cartaceo, sono cambiate le riviste, che non ci sono quasi più, però poi c'è tutto il mondo che opera sul web, che è estremamente attivo, in forme diverse, però spesso rilevanti e importanti, anche nel discorso, appunto, della critica. Quindi direi che, in questo senso, l'attenzione alla critica non è cambiata.

*E non è cambiata nemmeno la relazione con le forme di scrittura critica, come i rapporti dai festival e le recensioni dai festival?*

Questo sì, perché sui giornali “di carta” lo spazio dedicato alla critica è ormai piuttosto limitato. I resoconti lunghi dei festival quasi non esistono più e resistono soltanto su poche riviste specializzate. Anche i cosiddetti post-festival – cioè i bilanci complessivi sull'andamento di una manifestazione – oggi li scrivono in pochissimi, mentre in passato erano più frequenti, così come lo erano le recensioni sistematiche di tutti i film in concorso.

Oggi, invece, l'attenzione è cambiata: spesso, nello stesso giornale, alcune recensioni saltano, e non c'è più l'idea di coprire integralmente il concorso con una serie di articoli. È un

cambiamento evidente nella scrittura “su carta”. Il web, da questo punto di vista, offre una possibilità diversa: consente di informarsi anche su film di cui la stampa tradizionale non ha lo spazio per occuparsi, semplicemente perché le proposte sono troppe. Quindi, se da un lato i giornali di carta mostrano una mancanza, dall’altro il web introduce un’aggiunta, perché anche film presentati in sezioni minori o parallele possono trovare qualcuno che ne scrive e li fa circolare.

*Da quando sei diventato direttore artistico della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, come si è trasformato il tuo sguardo sulla critica? Sia nei confronti dei tuoi colleghi, sia in termini di pratica personale.*

È aumentata enormemente la possibilità di vedere film che prima non erano accessibili. Faccio un paragone improprio, me ne rendo conto, ma è un po’ come assistere alle sfilate di moda: si intuisce quali tendenze domineranno l’anno, quali colori o tagli prevarranno. Allo stesso modo, vedere molti film insieme, in un festival, dà l’impressione – forse illusoria, ma non priva di senso – di cogliere l’immaginario di un periodo, di una stagione, di un momento storico nel mondo. Chi lavora in un festival, sia come direttore sia come selezionatore, ha dunque la possibilità di *mappare le cinematografie contemporanee*. Il cinema, dopotutto, riflette la dimensione politica e storica del proprio tempo.

*Sempre legandoci al tuo lavoro di direttore della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, ti chiediamo se puoi delineare quali sono state le tue scelte artistiche e curatoriali da quando hai assunto questa carica e in che misura queste scelte si differenziano rispetto agli orientamenti delle precedenti direzioni.*

La risposta potrebbe essere molto ampia. Quando c’è un cambio di direzione, è naturale voler segnare una differenza, e credo sia giusto che ciò avvenga. Tuttavia, i festival sono una materia instabile: occorre, secondo me, grande attenzio-

ne nel modo in cui si interviene. Nel caso della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, la parola “nuovo” assume un valore particolare e quasi unico, che ne definisce da sempre l'identità. Fondata a metà degli anni Sessanta, Pesaro nacque come luogo di scoperta e promozione del “nuovo cinema” proveniente dalle diverse *nuove onde* del decennio precedente. Oggi, naturalmente, non svolge più quella stessa funzione storica, ma chi la dirige deve restare fedele a quel nucleo originario: custodire e rinnovare l'idea di “nuovo cinema” come principio fondativo, come eredità e come orizzonte. Altrimenti, nel mare magnum delle proposte festivaliere contemporanee, si rischia di perdere la propria identità, il proprio DNA – e, con esso, progressivamente, il senso stesso del festival. Anche le mie scelte come direttore si sono iscritte in questa storia. Penso, ad esempio, al concorso per il nuovo cinema: un ambito che, negli anni, si è progressivamente aperto a tutti i formati. In origine era riservato alle prime e seconde opere, ma a un certo punto ci siamo chiesti – mi sono chiesto – che cosa intendessimo davvero per “opera prima assoluta”. È solo un lungometraggio di finzione? Può esserlo anche un documentario, un cortometraggio, persino un videoclip? E che cos'è, in fondo, un film di finzione? Un documentario, a volte, è più “di finzione” di un film di finzione. Da queste domande, maturate all'interno del gruppo curatoriale, è nato un ripensamento profondo del concorso, che abbiamo deciso di aprire a tutti i film, indipendentemente da formato, durata o percorso autoriale. Questo processo ci ha progressivamente allontanato dal film narrativo tradizionale, conducendoci verso un cinema più sperimentale, capace di interrogare il linguaggio stesso, le forme e i supporti della rappresentazione. Da questo punto di vista, la selezione è diventata negli anni più radicale rispetto al passato – un paradosso, forse, ma anche una libertà che ci siamo conquistati.

*Alla luce della peculiarità della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro e della sua storia, vorremmo chiederti se, nel corso della tua direzione, sono state sviluppate iniziative*

*specifiche volte a integrare o rilanciare il ruolo della critica e dei soggetti che la rappresentano.*

Questa è una bella domanda. Durante la Mostra abbiamo ospitato dei momenti assembleari del Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani. In generale, avrei voluto fare di più, nel senso di dedicare anche uno spazio di dialogo con la critica. Però, quello che ho fatto in questi anni è “riportare”, per così dire, a Pesaro dei critici che mancavano da tanti anni: da Paolo Mereghetti a Piera Detassis, ma anche Gianna A. Nazzaro, Marco Giusti e tanti altri che, pur essendosi formati a Pesaro, non erano più tornati da qualche tempo. Quindi c’è stata la volontà di riportare alcune figure che ritengo importanti e significative per la storia e l’identità della Mostra. C’è infatti una parte del budget che viene messa a disposizione per l’ospitalità dei critici nei limiti delle possibilità che il festival ha. Per quanto riguarda il discorso su come la critica entra nel festival, ci sono anche le pubblicazioni Marsilio e il catalogo generale della Mostra. Quest’ultimo non raccoglie solo le schede filmografiche dei film – che oggi sono facilmente reperibili altrove – ma cerca di offrire anche un riscontro critico, con i contributi dei curatori delle singole sezioni e con interviste agli autori oggetto di retrospettive. Riguardo ai libri della collana “Nuovo Cinema” editi da Marsilio, continuiamo a coinvolgere dei critici per scrivere saggi, diciamo, un po’ più lunghi di un post di Facebook o di una storia di Instagram (senza dare a questo una connotazione necessariamente negativa). Come sapete, non ritengo il passato migliore del presente, anzi; però ci sono dei cambiamenti oggettivi. Puoi leggere le recensioni di un critico su Facebook e valutarlo positivamente; poi magari gli chiedi un saggio per un libro e quel saggio non arriva. Chiaramente ognuno è indaffarato e impegnato su più fronti per sostenersi con questo lavoro, e quindi non sempre c’è tempo per testi più lunghi. Quello che ho notato è che, anche tra penne brillanti, si è un po’ persa la capacità di analizzare un tema, un regista o un film con uno sviluppo ampio e articolato,

andando oltre il formato breve del post o della recensione. E questo, a mio parere, senza alcuna connotazione di giudizio, rappresenta un cambiamento significativo. Quando si costruisce un libro, vedo che oggi è più facile trovare questo tipo di disponibilità e di approccio in chi, come voi, lavora in Università, piuttosto che tra i miei colleghi.



## Intervista a Mariuccia Ciotta e Roberto Silvestri\*

MARIUCCIA CIOTTA, giornalista e critico cinematografico, ha scritto saggi e libri su autori e generi, e diretto “il manifesto”. Tra le sue pubblicazioni: *Walt Disney. Prima stella a sinistra* (La nave di Teseo, 2021); *Da Hollywood a Cartoonia* (manifestolibri, 1994); *Rockpolitik* (Bompiani, 2006); *Il Ciotta-Silvestri. Cinema* (Einaudi, 2012); *Il film del secolo. Dialogo sul cinema* (con R. Silvestri e R. Rossanda, Bompiani, 2018); *Bambole perverse. Le ribelli che sconvolsero Hollywood* (La nave di Teseo, 2018); *Spettri di Clint* (Baldini+Castoldi, 2024). Scrive su “Film Tv”.

ROBERTO SILVESTRI giornalista e critico de “il manifesto”, ha creato e diretto il settimanale culturale *Alias*. Da oltre vent'anni è un conduttore di *Hollywood Party* (Radio3 Rai). Direttore di festival (tra cui Riminicinema) per quattro anni è stato selezionatore della Mostra di Venezia. Collabora al settimanale “Film Tv”. È autore di *Il cinema contro di Alberto Grifi* (Anteprima per il cinema indipendente italiano, 1993), *Da Hollywood a Cartoonia* (Manifestolibri, 1994), *Macchine da presa. Il cinema verso il nuovo millennio* (Minimum Fax, 1996), *Il Ciotta-Silvestri. Cinema. Film e generi che hanno fatto la storia* (Einaudi, 2012), *Bambole perverse. Le ribelli che sconvolsero Hollywood* (La nave di Teseo, 2018), *Il film del secolo. Dialogo sul cinema* (Bompiani, 2013) e *Spettri di Clint. L'America del mito nell'opera di Eastwood* (Baldini + Castoldi, 2023).

\* L'intervista è stata realizzata il 16 ottobre 2025.

*Secondo voi la critica oggi ha ancora bisogno dei festival? I festival sono ancora delle tappe rilevanti nel percorso professionale di un critico?*

ROBERTO SILVESTRI: In genere, sono i critici a essere i veri produttori di festival. Il critico, infatti, non esiste solo come “elaboratore di scrittura”, ma come soggetto operativo: la sua attività non si limita al giudizio o all’interpretazione dei film, ma interviene direttamente sui modi di produzione e di circolazione del cinema. In questo senso, sono il pensiero critico e la sua capacità di organizzare spazi e relazioni a far nascere i festival. È il pensiero critico, infatti, che tenta di impedire che il mercato cinematografico si chiuda in un sistema unidirezionale, e che spinge a esplorare territori altri rispetto alle logiche della distribuzione commerciale vigente. Dopo il periodo d’oro dei festival – quello degli anni Sessanta e Settanta, quando un vero e proprio reticolo mondiale di manifestazioni mise in discussione la struttura stessa del mercato – questo spazio di libertà si è progressivamente ristretto. Per questo, l’invito alla critica “militante” è oggi quello di ripensare la propria funzione organizzativa, di rinnovare continuamente i propri strumenti e le proprie forme di intervento, adeguandoli alle condizioni contemporanee. In questa prospettiva, realtà come MUBI possono essere interpretate come una sorta di festival diffuso e permanente, un nuovo tipo di spazio critico capace di agire all’interno del mercato stesso, di entrarne nei gangli e di modificarne i meccanismi dall’interno.

MARIUCCIA CIOTTA: Roberto ha appena ricordato quanto i festival siano stati, e in parte siano ancora, fondamentali per segnalare e far conoscere nuovi cineasti, nuove tendenze, nuovi linguaggi del cinema. Purtroppo, credo che questa funzione – tanto nei grandi quanto nei piccoli festival – si stia progressivamente indebolendo. I festival sono diventati sempre più preda del mercato, di quel sistema che avrebbero dovuto, in qualche modo, ostacolare o superare, proponendo invece un’alternativa, uno spazio

di differenza. Ci si dovrebbe chiedere, oggi, quale funzione assolvano davvero i festival: fino a che punto riescono ancora a proporre qualcosa che non sia interamente dentro la logica del mercato? Pensiamo a manifestazioni che hanno progressivamente perso questa vocazione: non solo Torino, ma anche Venezia o Cannes, che ormai sembrano più orgogliose di poter elencare i divi presenti o i premi Oscar conquistati da film passati all'interno dei loro programmi, piuttosto che di rivendicare un ruolo di scoperta o di elaborazione critica.

Negli ultimi anni, da frequentatori assidui di Cannes, Venezia, Torino e di altri appuntamenti, abbiamo potuto constatare come la centralità della critica si sia progressivamente dissolta. Per molti festival, oggi, la scrittura critica appare meno interessante della comunicazione promozionale affidata agli influencer, cui viene riconosciuto il ruolo – e il potere – di amplificare la visibilità dei titoli in programma. So da amici che lavorano anche alla Mostra di Venezia che sono proprio gli influencer a essere maggiormente invitati da case di produzione e distribuzione, mentre i critici vengono sempre meno considerati. Si tratta, a mio avviso, di un problema non recente: lo spazio dedicato alla critica nei quotidiani si è ridotto da tempo, sostituito da ampie pagine di colore e da brevi inserti critici. Ma questa tendenza, nel lungo periodo, rischia di corrodere dall'interno lo stesso senso dei festival, che finiscono per trasformarsi in semplici vetrine del mercato. E un festival che smette di essere un luogo di elaborazione critica e di confronto culturale, per diventare solo un dispositivo di promozione, finisce per perdere la propria ragion d'essere.

*I festival necessitano ancora dell'intervento della critica? La critica può contribuire a formare l'identità di un festival o, comunque, può aiutarlo dandogli visibilità?*

ROBERTO SILVESTRI: La direzione di un festival è spesso affidata a dei critici. E i film che vi vengono presentati sono

realizzati da cineasti che, in qualche modo, sono anch'essi critici: utilizzano il linguaggio stesso del cinema per riflettere e interrogare il cinema. In molti festival, dunque, non c'è neppure bisogno di giurie composte da critici o da storici, proprio perché la funzione critica è ormai diventata una pratica diffusa, non più esclusiva dei professionisti del settore. Chabrol diceva che il critico professionista, in sé, è quasi un abominio: perché il critico, per sua natura, deve essere un soggetto in movimento, capace di attraversare ruoli diversi (produttore, distributore, cineasta). Non si può "essere" solo critico cinematografico. E credo che avesse ragione. D'altronde, tutta la mia generazione – penso ad Alberto Farassino, ad Adriano Aprà – è composta da critici che hanno fatto cinema, che hanno realizzato documentari, scritto film, diretto festival, fondato cineclub. Oggi, invece, molti nostri colleghi – penso a realtà come MUBI – si muovono all'interno di nuove reti di diffusione e distribuzione, differenti da quelle della nostra epoca. Non c'è più bisogno di inventare un'esperienza come l'Estate Romana per anticipare i flussi delle televisioni commerciali: oggi la sfida è un'altra. Occorre adeguarsi al "combattimento" del presente e chiedersi, ancora una volta: quali sono i modi di produzione da trasformare oggi?

MARIUCCIA CIOTTA: Io, però, non sono d'accordo sul fatto che lo spazio della socialità, dell'incontro, della discussione, dello scambio critico che un tempo si sviluppava durante i festival possa essere sostituito dalla visione attraverso le reti, i canali o le piattaforme digitali. Ritengo che questa sostituzione rappresenti un grave danno per il lavoro critico. Ricordo come la mia generazione avesse un profondo interesse per il momento del confronto: dopo la visione di un film, la discussione era quasi un'estensione naturale dell'esperienza cinematografica. Si restava a parlare per ore, a scambiarsi idee, a mettere in discussione punti di vista. Oggi, invece, questo spazio condiviso sembra essersi dissolto: ognuno si ritira nel proprio ambito privato, e l'unica

urgenza sembra essere quella di pubblicare il più rapidamente possibile un parere online. Ma il “parere” non è critica. Anzi, rischia di diventare qualcosa di offensivo – per il cinema, per i cineasti, per tutti. Espressioni come “questo film fa schifo” o “non mi è piaciuto” non sono forme di pensiero critico: sono sfoghi personali, reazioni istantanee che inquinano il discorso critico e contribuiscono a svuotarlo del suo senso più profondo, che è quello del dialogo, della riflessione, della costruzione condivisa di significato.

ROBERTO SILVESTRI: Sì, sono perfettamente d'accordo. Nella critica non è importante il giudizio come “pollice alto”, “pollice basso”, o le palline: queste cose sono del tutto secondarie rispetto al lavoro critico.

MARIUCCIA CIOTTA: Io penso che il lavoro critico faccia parte integrante del processo di creazione del film. Il film non esiste soltanto come oggetto compiuto, ma anche attraverso il lavoro di decodificazione e interpretazione che il critico produce. In questo senso, il film vive e continua a vivere proprio grazie alla critica. Se non ricordo male, Godard sosteneva che un film, in quanto opera d'arte, prosegue la propria esistenza attraverso l'interpretazione che un critico è in grado di offrirne – a condizione che quel critico conosca davvero il cinema, che ne possieda la memoria e la sensibilità storica. Oggi, invece, assistiamo al paradosso di nuove generazioni che si vantano di non conoscere la storia del cinema: studenti di cinema che dichiarano di non sapere chi sia Charlie Chaplin e di non aver mai visto un suo film. È un fenomeno allarmante, perché comporta una perdita irreparabile della memoria cinematografica, e dunque della possibilità stessa di comprendere il presente del cinema. Troppo spesso, davanti a un giudizio critico, ci si sente rispondere: “È solo una questione di gusto”. Ma non è così. Se qualcuno dice di non amare Picasso, non è una questione di gusto: è che non ha capito la storia dell'arte.

*Ora vorremmo entrare più nel dettaglio della vostra esperienza personale. Abbiamo parlato molto delle diverse generazioni di critici e cineasti, e di come ciascuna si rapporti ai festival e alla critica; vorremmo però chiedervi, più nello specifico, che ruolo hanno avuto i festival nel vostro percorso, a partire da quando avete iniziato a occuparvi di critica cinematografica.*

ROBERTO SILVESTRI: Per me è stata molto importante la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, perché ho frequentato il festival prima di iniziare a scrivere e a fare il critico, e anche prima di aprire una sala cinematografica. Dopo essere stato al festival di Pesaro, infatti, ho cominciato a fare l'esercente e a ho fondato un cineclub: esperienze che nacquero proprio da quella spinta, da quella consapevolezza nuova che Pesaro aveva saputo generare. Era un festival che ci faceva capire quanto potere avesse la censura nel rimuovere e nel silenziare le opere, in un Paese come l'Italia, che nel dopoguerra non aveva ancora fatto i conti con il proprio passato coloniale. La Mostra di Pesaro è stata fondamentale perché la sua apertura ai mondi dell'Asia, dell'Africa e dell'America Latina ci faceva intuire quanto fosse profondo il problema dell'inconscio italiano: una vera e propria malattia dell'immaginario nazionale, qualcosa che andava nascosto e rimosso. Il mio lavoro critico, sia come esercente e animatore di cineclub, sia come organizzatore di festival, nasce da lì. Penso, per esempio, all'Estate Romana, un festival estivo che si poneva in contrapposizione al desiderio dei "mercanti del cinema" di ottenere finanziamenti pubblici sostenendo che in estate nessuno andasse al cinema. Noi dimostrammo che non era così: bastava un po' di ingegno, e forse anche essere "più mercanti dei mercanti", per capire quanto potesse essere potente il cinema quando fosse organizzato e offerto con intelligenza al pubblico romano.

Successivamente ci sono stati altri appuntamenti per me decisivi, grazie anche al giornale per cui scrivevo, e che erano un po' fuori dal giro dei festival occidentali. Il FESPACO (Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou) e le Journées

cinématographiques de Carthage sono stati quelli che più di tutti mi hanno portato a modificare il mio punto di vista sul cinema. Anche il lavoro che ho fatto in seguito – parlo anzitutto dell'organizzazione di Riminicinema, con Farassino e altri – nasceva dal tentativo di analizzare il problema che l'Italia aveva (e ha) nei confronti del proprio colonialismo. Quel festival, però, fu bloccato: anche nelle amministrazioni di sinistra esistevano resistenze profonde, direi quasi patologiche, rispetto alla capacità di analizzare attraverso il cinema la propria storia. Da allora i festival di ricerca sono stati progressivamente colpiti, sia dai governi di destra sia da quelli di sinistra, che hanno preferito creare una sorta di passerella dell'esistente, svuotando il festival del suo valore critico e rendendolo meno interessante. Oggi, purtroppo, i festival di ricerca rimasti in Italia si contano sulle dita di una mano. Ed è un problema enorme, perché tutto tende ad appiattirsi, a ripiegarsi su se stesso: e quando il cinema italiano viene costretto a parlare solo della famiglia e dei suoi problemi, significa che il suo orizzonte culturale e politico si è ormai ridotto in modo drammatico.

MARIUCCIA CIOTTA: Volevo soltanto ricordare che il giornale in cui abbiamo lavorato per circa quarant'anni è "il manifesto" che, contrariamente a quanto avveniva su altri giornali della sinistra, come "l'Unità", aveva una caratteristica ben precisa: era un giornale che rappresentava un'idea di sinistra che noi chiamavamo "festiva", in contrapposizione a quella "quaresimale". È una distinzione di Beniamino Placido, che aveva individuato queste due tendenze: una sinistra cupa, moralista e punitiva, e una sinistra più vitale, curiosa, aperta alle forme della cultura e dello spettacolo. Facendo parte, appunto, della critica della sinistra "festiva", sul "manifesto" si potevano leggere grandi elogi tanto del cinema americano di serie B quanto di Straub e Huillet, di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, del cinema africano o arabo. E parlavamo bene di Clint Eastwood fin dai suoi primi film, anche quando gran parte della sinistra lo considerava una specie di "fascista". Qualcuno potrebbe pensare che fossimo quelli

che cercavano i film più astrusi o “inedibili” per il pubblico, ma non era questo il punto. Il punto era – e resta – chiedersi: cos’è davvero il cinema? E dove lo troviamo? A volte lo si trova in paesi lontani o apparentemente marginali, come le Filippine: penso a Lav Diaz, i cui film possiedono una straordinaria forma di “spettacolarità” che nulla ha a che vedere con l’industria hollywoodiana. Oggi, invece, molti festival che privilegiano il divismo si vantano di essere più “aperti” a un pubblico vasto, mentre altri preferiscono rifugiarsi nelle nicchie, autoincensandosi come i custodi del “cinema ineditibile”, con frasi del tipo: “Ma a chi può piacere un film del Kazakistan?”. Ma non è questo l’obiettivo: l’importante non è il festival di nicchia, ma – come dice Roberto – il festival di ricerca, quello che scopre davvero, che guarda dove gli altri non guardano. Non un festival che, come Cannes, ogni anno propone gli stessi registi, spesso co-prodotti dalla Francia, ma un festival capace di tenere le antenne pronte, di captare segnali nuovi da paesi e da autori ancora sconosciuti.

*Come si è evoluta la vostra visione dei festival cinematografici nel momento in cui avete assunto incarichi operativi, organizzativi, o comunque avete collaborato attivamente alla realizzazione di alcuni festival cinematografici?*

ROBERTO SILVESTRI: Posso dire che è stato traumatico il lavoro con la Biennale di Venezia? Ho fatto parte dei gruppi di selezione per quattro anni: all’epoca si trattava di un incarico volontario e non retribuito, ed era un lavoro davvero difficile. Anche perché, con Gian Luigi Rondi prima e con Felice Laudadio poi, c’erano visioni del cinema molto diverse dalle mie. Furono anni conflittuali, ma allo stesso tempo molto importanti, perché la Mostra di Venezia rappresentava ancora un punto di riferimento fondamentale, un luogo capace di sostenere cineasti fragili dal punto di vista del mercato. Con Rondi era vietato presentare documentari, che venivano esclusi dal programma della Mostra. Figurarsi proporre in concorso un cartone animato o un cor-

tometraggio. Era un vero e proprio dictat, che solo in parte cominciò a cambiare con Laudadio, quando i documentari iniziarono timidamente a entrare nella programmazione. Il problema generale, però, è che gli esperti che componevano le commissioni appartenevano a una generazione critica e a una mentalità cinematografica completamente diverse dalle nostre. Io mi occupavo di sezioni collaterali, ma il “bloc-co” centrale della Mostra era ancora dominato da un’idea di cinema distante dalla mia. Per questo eravamo sempre più attratti dai piccoli festival, che non erano costretti, per ragioni di budget pubblico, a subire l’intervento politico del Ministero della Cultura, con i suoi clientelismi e le sue pressioni. Era chiaro, già allora, che i grandi festival come Cannes e Venezia sarebbero stati sempre più vincolati ai finanziamenti pubblici e, quindi, alla presenza di organismi nazionali come Unifrance a Cannes o Rai 1 in Italia.

Per questo, per molti anni, abbiamo lavorato con piccoli collezionisti privati e in stretta relazione con festival come Salonico o Torino, che a un certo punto divenne un punto di riferimento internazionale, con una filosofia molto simile a quella del Sundance Institute. In quel momento si percepiva chiaramente che la rete dei festival era internazionale e interconnessa, e che ci permetteva di costruire un lavoro fortemente alternativo, direi quasi “antipatico”, nei confronti del mercato dominante. Poi, però, questa rete è stata spezzata. Salonico è cambiato, e Torino è progressivamente crollato, soprattutto da quando la gestione della comunicazione e degli uffici stampa ha iniziato a privilegiare la presenza di attori e registi “famosi”, a scapito della ricerca e della scoperta. Tutto questo ha distrutto la possibilità, che negli anni Ottanta e Novanta era ancora viva, di capovolgere il mercato secondario, di farlo diventare il vero mercato principale. I talenti che si scoprivano allora erano quelli che avrebbero potuto generare una nuova generazione di cineasti, capace di prendere il testimone da Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Stephen Spielberg, Joe Dante, John Landis. Ma non ci siamo riusciti. È stata, in fondo, una sconfitta della nostra generazione.

*Mariuccia, ti è mai capitato di fare da giurata o da consulente per un festival?*

MARIUCCIA CIOTTA: Quando Gillo Pontecorvo dirigeva la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia mi aveva chiamato per co-dirigere una sezione di tipo sperimentale, ma alla fine ho declinato l'invito, perché si era aperto uno scontro all'interno di un gruppo importante di critici – formato, tra gli altri, da Alberto Farassino ed Emanuela Martini. Avevo inizialmente accettato, pur non facendo parte del Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani. Né io né Roberto, infatti, ne facciamo parte: riteniamo che il Sindacato non ingaggi le battaglie che dovrebbe condurre su questioni centrali, che non riguardano solo la censura, ma anche le modalità di funzionamento dei festival e il ruolo stesso della critica cinematografica. Pensiamo che dovrebbe essere più coraggioso, rompere con una certa inerzia conformista; per questo non vi aderiamo. E proprio per queste ragioni considero quella sezione sperimentale con Pontecorvo un'esperienza mancata, che avrebbe potuto essere importante.

A Roma, invece, ho collaborato con Mario Sesti in una sezione di ricerca sperimentale: è stato molto divertente, anche perché ci trovavamo a New York alla ricerca di film nuovi. Quel lavoro era più libero, poiché non destinato al concorso principale, ma a una sezione collaterale, “minore” soltanto di nome, in realtà una delle più interessanti. Mario aveva cercato di darle un carattere autenticamente sperimentale e di scoperta. Nel corso degli anni ho fatto parte anche di molte giurie, e credo che uno dei problemi principali sia la loro composizione: spesso prevale la logica del glamour, la presenza di nomi noti più che di persone con reale competenza cinematografica. A mio avviso, nemmeno i registi dovrebbero far parte delle giurie, perché tendono ad avere riserve o gelosie nei confronti dei produttori e dei colleghi. Ma, d'altra parte, i festival sono quello che sono, e finiscono per avere le giurie che si meritano. Ciononostante, far parte di una giuria rimane, per me, un'esperienza preziosa: significa osservare

da vicino i film che possono aprire nuove strade e capire in che direzione il cinema si sta muovendo.

ROBERTO SILVESTRI: Mi ricordo una discussione piuttosto accesa con Gian Luigi Rondi a proposito di *Desert Hearts* (1985) di Donna Deitch. All'inizio non riuscivo a capire perché avesse imposto il suo "no"; poi, dieci anni dopo, mi confessò: "Avevi ragione, era un bel film". Si trattava di un film lesbico, e un episodio analogo si ripeté qualche anno più tardi con Felice Laudadio per *Boogie Nights*. *L'altra Hollywood* (*Boogie Nights*, 1997), il secondo film di Paul Thomas Anderson, che non riuscì in alcun modo a far entrare in concorso: una delle mie più grandi debacle. Sono episodi che rivelano quanto fosse prezioso il sistema costruito da Gilles Jacob a Cannes: un lavoro durato anni, fondato su una conoscenza capillare del cinema mondiale e sulla capacità di valorizzare autori forti non solo dal punto di vista cinematografico, ma anche culturale in senso più ampio. Ricordo, per esempio, Lino Brocka, che Cannes aveva saputo proteggere anche al di là delle logiche produttive di Unifrance. Col tempo, però, quella macchina si è progressivamente disgregata. La Francia ha stretto una sorta di patto col diavolo con Hollywood: "Se ci lasciate il 20% del mercato mondiale, noi non vi daremo più fastidio; continueremo a rappresentare il cinema di qualità". Da quel momento si è imposto un vero e proprio dogma su cosa dovesse essere il "cinema di qualità" francese, lasciando i *Marvel movies* agli Stati Uniti. È stato un patto scellerato, che ha finito per distruggere sia il cinema di ricerca sia quello commerciale, con pochissime eccezioni.

*La vostra modalità di visione e valutazione dei film cambia quando partecipate a un festival in qualità di selezionatori o giurati rispetto a quando assistete per conto di una testata?*

ROBERTO SILVESTRI: Qualcuno ha detto che il grande film è quello che un regista realizza come se parlasse un'altra lingua, non la propria. Credo che, in fondo, il critico

compia un'operazione analoga: cerca di guardare i film e di giudicarli secondo la lingua del pubblico, cercando di comprendere come vengano percepiti e recepiti. Per me questo è sempre stato un arricchimento. La mia esperienza personale è iniziata come esercente: dovevo quindi vedere i film dal punto di vista del pubblico – anche se si trattava di un pubblico di cineclub. In quel periodo lavoravamo molto sulla *New Hollywood*, e ci interessava capire come il pubblico percepisse registi come Altman, in che modo si discostassero dal cinema hollywoodiano classico, e perché quelle opere piacessero così tanto. In quel caso la dimensione del critico e quella del pubblico coincidevano. Ho sempre pensato la stessa cosa anche a proposito dei film di Straub: non sono affatto film “contro” il pubblico, né film noiosi o incomprensibili. C'è stata un'ideologia “antistraubiana” da questo punto di vista ridicola.

MARIUCCIA CIOTTA: Io penso che, a un certo punto, intervenga il principio del piacere, che è più forte di ogni altra cosa. Appena vedo un'inquadratura, appena inizia un film, sento immediatamente se c'è un'idea di cinema, di immagine, di visione – o se non c'è. Non mi interessa affatto la storia, non mi interessa nemmeno di che cosa parli il film: mi interessa la visione, l'esperienza di qualcosa che ti cambia la vita. Penso che il cinema dovrebbe essere proprio questo – qualcosa che ti sorprende così tanto da farti sentire parte di quell'opera. In questo senso dico sempre che la critica dovrebbe, o almeno potrebbe, essere qualcosa che rilancia e arricchisce il film. Ad esempio, il cinema d'animazione di cui mi occupo e su cui ho anche scritto un libro è stato rifiutato dalla critica per anni. Enzo Ungari diceva che, se chiedevi a qualcuno quali fossero i suoi generi preferiti, ti avrebbe risposto: “Tutti, tranne i cartoni animati”. Perché il cartone animato non era considerato cinema. Oggi, invece, assistiamo al paradosso opposto: molti critici, non avendo sviluppato un'abitudine alla lettura del linguaggio dell'animazione, parlano bene di certe schifezze

prodotte da Disney, Pixar, DreamWorks e altre case che si sono buttate sul mercato dell'animazione solo perché è redditizio, perché porta le famiglie al cinema. Ma in tutto questo è sparito l'interesse per l'estetica, la poetica, il personaggio. Un tempo il cartone animato era respinto dalla critica; oggi, invece, è diventato terreno di consenso acritico, di compiacimento verso il mercato.

*Mariuccia, come gestivi, in qualità di co-direttrice, la copertura da parte del "manifesto" dei festival e degli eventi cinematografici italiani o internazionali? Quali criteri adottavi per la selezione e l'organizzazione dei contenuti?*

MARIUCCIA CIOTTA: L'approccio con "il manifesto" era quello di far seguire i festival da chi era specialista nel tipo di cinema presentato. C'erano diversi collaboratori – ad esempio chi era competente nel cinema *horror* – e a noi interessava che ci fosse qualcuno di esperto in quel genere cinematografico preciso. Chi era più esperto al cinema latino-americano seguiva quello. Noi abbiamo sempre rinunciato all'idea di distinguere tra "titolare" e "vice". Da noi non c'erano i vice, perché chi aveva competenze in un certo cinema in quel momento era il titolare. Noi abbiamo avuto una rete di collaboratori internazionali, italiani, francesi, tedeschi, americani, che hanno arricchito moltissimo il giornale e noi stessi, perché leggevamo e curavamo quelle pagine. Per noi questo è stato molto importante. Quando sono diventata co-direttrice insieme a Gabriele Polo, la mia redazione cercava di non farmi partire per i festival. Ci sono stati scontri tremendi, sanguinosi, perché io volevo prendermi la settimana per andare a Cannes e tutti mi dicevano che non potevo andare. Era difficile convincerli che il cinema era una cosa politica, e che quindi era utile.

*Roberto, invece, hai collaborato con programmi radio, in particolare con Hollywood Party. Vorremmo quindi chiederti come gestisci via radio la copertura dei festival, quali strategie adottati con i tuoi colleghi per raccontare un festival agli ascoltatori.*

ROBERTO SILVESTRI: Molti dei collaboratori del “manifesto” erano a titolo gratuito. Invece, purtroppo, in una struttura come Hollywood Party della RAI abbiamo vissuto questo cambiamento di finanziamenti da poco a niente, perché Radio Rai ormai è considerata di serie B rispetto a RAI televisione. Quindi abbiamo vissuto un declino nella capacità di seguire i festival. A questo punto i festival che si seguono sono solo Berlino, Cannes, Roma, Venezia e a volte qualcosa in più che riguarda cose del tutto casuali. Ma devo dire che anche questo è il segno di una mancanza di festival di ricerca importanti. In questo momento sono in crisi un po’ tutti i festival, devo dire.

## Intervista a Beatrice Fiorentino\*

BEATRICE FIORENTINO è dal 2020 direttrice artistica e delegata generale della Settimana Internazionale della Critica (SIC) della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, di cui ha fatto parte dal 2015 come membro del comitato di selezione. È giornalista freelance e critica cinematografica. Insegna Teorie e tecniche dell'audiovisivo come docente a contratto presso l'Università di Trieste. Nel 2014 ha ricevuto l'Akai International Film Fest Award come miglior critica cinematografica nel corso della LXXI Mostra di Venezia. Collabora con altri festival e ha fatto parte di numerose giurie internazionali. È membro della European Film Academy (EFA), della International Cinéophile Society (ICS) e dell'Accademia del Cinema Italiano – Premi David di Donatello. Nel 2023 è stato pubblicato il suo volume *Nuova Storia del Cinema. Dalle origini al futuro* (Hoepli).

*Secondo te, la critica ha bisogno dei festival? I festival costituiscono ancora oggi una tappa rilevante nel percorso professionale di un critico?*

Fare i festival, oggi, è una forma di critica. Programmare per un festival significa esercitare, in senso pieno, un atto

\* L'intervista è stata realizzata il 10 ottobre 2025.

critico. Il festival, nel suo rapporto con la critica, svolge infatti più di una funzione. Anzitutto, c'è quella più immediata, forse la più evidente: offrire un contenitore entro cui il critico può confrontarsi con il cinema della prossima stagione, con una prospettiva a breve termine. Un festival consente di orientarsi, di comprendere in quale direzione si stia muovendo il cinema nel presente e nell'immediato futuro. Si tratta, inoltre, di uno strumento di lavoro prezioso per chi esercita la critica durante l'anno su riviste e giornali: vedere in anteprima permette di costruire una visione anticipata del panorama cinematografico, di intuire tendenze, ricorrenze, discontinuità. Ma il festival non è soltanto un osservatorio: è anche un luogo di scoperta. Le sezioni parallele, spesso considerate "minori", sono in realtà fondamentali, perché permettono di scandagliare il cinema mondiale al di fuori delle maglie del mainstream. È lì che si ha la percezione più reale, più profonda, più concreta di ciò che è davvero il cinema oggi. Frequentare i festival consente al critico di acquisire un sapere privilegiato: strumenti, prospettive, orizzonti d'immaginario che diventano poi risorse preziose per l'esercizio critico quotidiano. Molti dei film visti ai festival non raggiungeranno mai il pubblico, ma contribuiscono comunque a costruire la sensibilità, l'occhio e la competenza del critico.

C'è poi un altro livello di contatto, quando i critici entrano a far parte delle squadre di selezione e di programmazione. In quel caso, l'intervento si fa ancora più diretto: non si tratta solo di osservare il cambiamento del cinema, ma di contribuire a orientarlo, anticipandone le linee di tendenza. È un ruolo che comporta una responsabilità ulteriore: fissare coordinate, definire uno sguardo, proporre una linea editoriale che diventa, a tutti gli effetti, una forma attiva di critica. Parlo in particolare della mia esperienza alla Settimana Internazionale della Critica, dove lavoriamo su opere prime: qui questa funzione è ancora più evidente, perché l'intervento critico si colloca in un momento germinale, in cui si può effettivamente incidere nel percorso di un autore

o nel riconoscimento di un nuovo cinema. Vale la pena, infine, soffermarsi su cosa significhi *fare critica ai festival* oggi. Negli ultimi dieci anni ho assistito a una progressiva riduzione dello spazio della critica, soprattutto all'interno dei festival stessi. Se durante l'anno alcune testate mantengono ancora un'attenzione costante e puntuale alle recensioni, la cronaca festivaliera si è trasformata: si privilegiano il colore, il costume, mentre la riflessione critica trova sempre meno spazio. Festival come Cannes (perlomeno nella sua sezione principale) appaiono oggi più orientati al mercato e all'industria, con una prospettiva che favorisce la distribuzione più che l'approfondimento critico o giornalistico. Tuttavia, è proprio per questo che diventa essenziale difendere – dentro e fuori dai festival – gli spazi della critica, intesi non solo come luoghi di scrittura, ma come ambiti di libertà intellettuale e di esercizio dello sguardo.

*Ricollegandoci anche a queste trasformazioni nel panorama dei festival, ti chiediamo quindi se, secondo te, i festival necessitano ancora dell'intervento della critica, se l'attività della critica può contribuire a delineare l'identità di un festival, a favorirne la visibilità e la promozione.*

Probabilmente lo chiedete alla persona sbagliata: sono una nostalgica, affezionata al ruolo della critica, e continuo a credere nel suo valore – a patto che sia davvero critica. Oggi mi pare che, anche da parte di distributori e operatori del settore, si sia persa fiducia in una funzione che un tempo era determinante: finiti i festival, il dibattito continuava per settimane e c'era un pubblico che seguiva e si orientava attraverso le parole dei critici. Oggi invece chi lavora nell'industria punta soprattutto al risultato economico e, se capisce che un influencer su TikTok porta più pubblico, si affida a lui, spostando l'attenzione altrove. Io continuerò a difendere con convinzione l'importanza della serietà, dell'impegno e della profondità, dello "scavare" e del creare relazioni. La SIC ha compiuto quarant'anni: è

stato non solo un anniversario da celebrare, ma un'occasione per riflettere su questi anni e su come, pur adattandoci ai tempi, abbiamo mantenuto un'identità precisa e un modo di fare critica che cambia nella forma, ma non nella sostanza – analizzare i film, metterli in relazione con il mondo, generare pensiero. Mi addolora che questo esercizio venga spesso confuso con la battuta o la frase ammiccante. È una questione di sguardo e di contenuto. Viviamo tempi iconoclasti, e la figura del critico ha perso terreno anche perché si è data troppa importanza all'opinione, all'opinionista. Ma non è questione di “mi piace” o “non mi piace”: conta la capacità di leggere in profondità, di mettere in relazione le cose, di generare nuovo pensiero. Oggi, forse, manca un po' questa abitudine: il giudizio è ovunque, ma spesso è polarizzato e povero di contenuti.

*Che ruolo hanno rivestito i festival all'interno della tua formazione e pratica critica? In che misura hanno influenzato il tuo modo di concepire questo lavoro?*

I festival hanno avuto un'influenza importantissima, direi fondamentale. Quando mi iscrissi all'Università di Trieste, il mio primo professore di cinema fu Alberto Farassino; poi arrivò anche Roberto Nepoti. Quell'esperienza fu davvero determinante, soprattutto l'incontro con Alberto: riuscì a mettere in ordine ciò che nella mia testa era solo un istinto “di pancia”, a dargli una forma, un metodo, senza mai imporre regole. Accompagnarlo nel suo percorso di analisi dei film, autore per autore, mi ha fornito gli strumenti che utilizzo ancora oggi: è stato davvero un'esperienza che mi ha aperto la mente. Farassino mandava alcuni studenti con l'accredito verde a Venezia e dirigeva Riminicinema, festival di cui conservo un ricordo meraviglioso. A Trieste, invece, c'era Alpe Adria Cinema, diretto da Annamaria Percavassi, una pioniera che fece conoscere il cinema dell'Est in anni in cui c'era ancora la cortina di ferro. Allora partecipare a quel festival aveva quasi il sapore del proibito, dell'avventura. Ricordo perfettamente

quegli anni: poter andare a un festival significava accedere a un mondo intero, vedere produzioni lontane che non arrivavano nelle sale. Oggi possiamo trovare tutto su Internet, ma allora scoprire un film del Maghreb o la *new wave* di Hong Kong era un'esperienza folgorante. Ovviamente non ho visto *I 400 colpi* alla sua prima proiezione, non so cosa possano aver provato gli spettatori davanti a qualcosa di così rivoluzionario ai tempi, ma quando scoprii Wong Kar Wai immaginai che la sensazione potesse essere la stessa: quella di assistere a qualcosa di nuovo, mai visto prima.

Senza i festival, probabilmente avrei coltivato la mia passione cinefila in modo più "mainstream", guidata dalle logiche della distribuzione. Il festival, invece, ti apre lo sguardo a 360 gradi, ti fa capire che esistono altri modi di fare cinema. Prima di allora i miei riferimenti erano soprattutto il cinema americano, francese ed europeo; solo grazie ai festival ho potuto conoscere quello extra-occidentale. Alpe Adria Cinema proponeva film sperimentali, difficili, lontani, ma preziosi. Riminicinema, di dimensioni più contenute rispetto a Venezia, permetteva invece un contatto diretto con gli autori: era un festival a misura umana. Anche Venezia, un tempo, aveva una dimensione più raccolta: c'erano meno accreditati, meno pubblico, e questo permetteva di vivere il festival con intensità. Ebbi la fortuna di ottenere molto presto un accredito stampa e, letteralmente, "incontrai il mondo". Allora una studentessa poteva intervistare Álex de la Iglesia per due ore o incontrare Kathryn Bigelow in un caffè e consegnarle una VHS con il proprio cortometraggio. A Rimini le dedicarono una retrospettiva completa, dalle prime opere realizzate a New York fino ai lavori più recenti: iniziative oggi più rare, ma all'epoca fondamentali per critici, studiosi e studenti. Oggi recuperare l'opera omnia di un regista è più facile, ma manca l'esperienza condivisa della sala, il contesto critico e creativo che un festival sapeva costruire: la tavola rotonda, la pubblicazione, l'incontro. In fondo, è proprio questo il punto d'incontro tra critica e festival: creare relazioni, contenuti e metterli in dialogo tra loro.

*Ripensando a quelle prime esperienze veneziane – quando iniziavi a scoprire nuove cinematografie, a scrivere di cinema e a conoscere dall'interno l'ambiente dei festival – come si è evoluto nel tempo, per te, il rapporto tra critica e festival?*

Dopo l'iscrizione all'Università di Trieste ho iniziato a frequentare festival e a scrivere qualcosa per alcune riviste di cinema che stavano nascendo. All'Università di Udine c'era una rivista a cui collaboravo con altri studenti, si chiamava "Cinéma". Poi negli anni Novanta ho fatto parte del direttivo della Cappella Underground, un'esperienza molto importante perché era intergenerazionale, nata a fine anni Sessanta dall'esperienza dei cineclub. C'era ancora la generazione dei "padri fondatori", che però volentieri passavano il testimone a giovani che avevano tutto da imparare e che da quell'esperienza potevano trarre beneficio. Quell'opportunità è stata importante e fondativa per l'ottica di programmazione. Benché fossimo ancora studenti, cominciavamo a muovere i primi passi diventando degli operatori culturali in erba: si organizzavano insieme delle piccole retrospettive, dei cicli di film a tema su un autore. Era l'esperienza del cineclub aggiornata agli anni Novanta, forse meno romantica rispetto a un cineclub del 1968, forse già più prosaica e funzionale, ma comunque un'esperienza importante.

Con l'avvento di Internet si era venuto a creare un divario fra la critica ufficiale sul giornale, con un certo tipo di impostazione, e la critica online che stava muovendo i primi passi. La critica online non era ancora pienamente organizzata, era ancora un po' "corsara", ma per questo era affascinante. C'era un vuoto di comunicazione tra queste due dimensioni e, spontaneamente, mi è sembrato interessante provare a propormi come possibile interlocutore per fare da ponte tra quelle dimensioni che conoscevo. All'epoca ho avuto una conversazione interessante con il caporedattore del "Piccolo" di Trieste. Ci conoscevamo già dall'epoca dell'università e lui mi disse che se avessi avuto dei suggerimenti o dei pezzi da proporre avrei potuto provare a scri-

vere qualcosa. Proposi quindi delle cose che non trovavano spazio nel cartaceo, nei quotidiani, cose che appartenevano più al mondo web: un cinema nascosto, che nei primi anni 2000 era molto vivace. La sperimentazione mi affascinava sempre perché, partendo dalla mia passione per l'analisi linguistica, mi sembrava che quel tipo di cinema che andava talvolta ai festival o che girava per le gallerie d'arte, al confine tra la sala e il museo, fosse molto interessante. Era un cinema che sfidava i canoni della tradizione e che quindi potenzialmente poteva essere una novità e una provocazione interessante in anni in cui il cinema aveva bisogno di reinventarsi, di svecchiarsi. Proposi quindi al "Piccolo" i miei primi articoli, alcuni dei quali riguardavano una manifestazione molto particolare che si teneva a Gorizia tutti gli anni, organizzata dai docenti e dai ricercatori dell'Università di Udine: il Filmforum. Era un evento davvero singolare, strutturato in giornate tematiche, ognuna dedicata a un ambito completamente diverso: si passava, ad esempio, dai *porn studies* a incontri con grandi artisti internazionali. Articoli su questi argomenti difficilmente avrebbero trovato spazio nei quotidiani, ma ho provato comunque a raccontarli, cercando di colmare un vuoto di attenzione critica. Così, quasi naturalmente, sono diventata la persona che si occupava di quel tipo di cinema – un cinema che, al di fuori di quei contesti specialistici, non trovava praticamente alcuno spazio. Per un po' ho scritto di cose marginali rispetto alla distribuzione mainstream, al cinema americano o italiano da cassetta. È stato un periodo molto bello, perché estremamente interessante e vivace: succedevano cose che potevano essere raccontate anche con un po' di leggerezza, senza rinunciare alla profondità. Purtroppo, con il passare del tempo, quello spazio che per anni era stato così ricco ed entusiasmante si è progressivamente ridotto, e con esso anche la copertura dei festival. È venuta meno quella presenza puntuale, precisa, quotidiana, che avevamo su eventi come le Giornate del Cinema Muto di Pordenone, il Far East Film Festival di Udine o il Trieste Film Festival.

Poi sono uscita da quel circuito di nicchia e ho cominciato, per esempio, a coprire la Mostra di Venezia e i festival di Cannes e Berlino, pur mantenendo quello sguardo, quella curiosità verso i territori laterali del cinema. Nel 2016 sono entrata a far parte della commissione di selezione della Settimana Internazionale della Critica insieme a Giona Nazzaro, che allora era il delegato generale. Quando, nel 2020, lui è stato nominato direttore del Festival di Locarno, ho concluso il suo triennio con un anno da delegata generale ad interim. Poi sono stata nominata a mia volta per un mandato dal 2021 al 2023, e lo scorso anno sono stata riconfermata per il triennio 2025-2027. L'impegno è molto diverso rispetto a quello di selezionatore e, soprattutto, molto esigente in termini di tempo. Per questo ho dovuto ridurre la mia attività critica per giornali e riviste come *Il Piccolo* o *il manifesto*, con cui avevo collaborato a lungo. Ho scelto di privilegiare la parte di esercizio critico legata alla programmazione e alla direzione artistica, ambito in cui mi riconosco maggiormente. Per me, programmare significa esercitare la critica in un'altra forma: è un modo per creare relazioni, per orientare una linea, per immaginare i percorsi dei prossimi anni. Rimane comunque una componente del lavoro che si avvicina alla pratica critica più tradizionale: scrivere un saggio per il catalogo, redigere un'introduzione o presentare un programma. È quella parte della selezione che, in fondo, rappresenta il puro esercizio critico.

*Vorremmo chiederti di parlarci della tua esperienza con la SIC. Come è evoluta la tua visione dei festival cinematografici quando sei passata dall'altra parte della "barricata", quando da critica sei diventata selezionatrice e organizzatrice?*

Il mio sguardo è sempre lo stesso, ma cambia la forma in cui si esprime. Dipende dal contesto, dal ruolo: quando faccio la selezionatrice o la curatrice artistica, o quando scrivo per testate diverse, la prospettiva resta la stessa, ma l'approccio cambia. La recensione che ho scritto per "il manifesto" non è mai uguale a quella per "Il Piccolo", "Segnocinema" o

“Sentieri Selvaggi”. Credo che mantenere il proprio sguardo, la propria opinione e la propria coerenza, ma allo stesso tempo saperli declinare in funzione del possibile lettore, sia un esercizio sano e necessario. È un atto di generosità e di rispetto nei confronti di quel patto invisibile, ma imprescindibile, che esiste tra chi scrive di cinema e chi legge. Il cambio di sguardo sugli oggetti, in fondo, è parte integrante del lavoro critico. Esprimere un giudizio su un film o scrivere un saggio significa offrire un parere informato, che sei chiamato a formulare nella maniera più coerente e onesta possibile. Quando invece realizzi un programma, l'onestà resta la stessa, ma l'obiettivo cambia. Io lavoro con le opere prime: è evidente che questo comporta una forma di rischio e anche un approccio diverso. Non guardo i film come li guarderei da critico. Quando programmo per la Settimana della Critica cerco film d'esordio che rivelino un talento, una possibilità, una scintilla che mi faccia pensare che quel regista o quella regista abbiano qualcosa da dire, e che potranno dirlo ancora meglio nel loro secondo film. Mi deve restare la curiosità di vedere dove andranno, che cosa racconteranno la prossima volta.

L'obiettivo, per me, è costruire un programma interessante, che non si limiti a scoprire singoli talenti ma restituisca anche una fotografia del mondo, una fotografia del cinema contemporaneo, delle sue potenzialità e dei modi diversi di fare cinema oggi – non soltanto in contesti protetti, europei o occidentali, ma anche in territori più fragili, dove il cinema è una sfida, e spesso una dichiarazione politica. È chiaro che qualità e rischio non sempre procedono di pari passo, ma trovo più stimolante scommettere su film magari imperfetti, ma vivi. Penso che non farei un buon servizio se non aprissi il ventaglio, se non provassi a tracciare direzioni possibili per il futuro. Il cinema già canonizzato non ha bisogno che io lo riaffermi – e, del resto, ci sono altre sezioni dei festival che svolgono questo compito. Io curo una parte di un programma più ampio, che coinvolge altri curatori, altri sguardi e altri obiettivi. Una cosa è il concorso principale,

un'altra *Orizzonti*, un'altra ancora le *Giornate degli Autori*; e lo stesso vale per i diversi festival: Venezia, Cannes, Berlino, Locarno... ciascuno contribuisce, a modo suo, ad ampliare la perlustrazione del cinema e ad allargare lo sguardo complessivo. Per questo non avrebbe senso fare un "Orizzonti bis". Non si tratta di tradire il proprio sguardo critico o la propria visione, ma di adattarli a una proposta complessiva. È un adeguamento che non snatura la prospettiva personale: la mette piuttosto al servizio della macchina del cinema e, in ultima istanza, dello spettatore e del lettore.

*Puoi parlarci del tuo ruolo come direttrice artistica della SIC e di come la SIC si inserisce nel programma della Mostra accanto alle altre sezioni?*

La SIC nasce all'interno della Mostra come una sezione autonoma che funga da stimolo culturale. Credo che questo principio sia stato mantenuto fino a oggi. C'è uno scambio di opinioni con Alberto Barbera molto discreto, molto silenzioso. Ognuno lavora nei propri confini, c'è rispetto tra le parti. Quindi anche se uno dall'esterno si immagina una corsa al film, alla fine noi sappiamo che cosa andiamo cercando. Al di là della questione dello sguardo ci sono poi anche delle logiche di programmazione che hanno più a che fare con l'industria, con la conversazione internazionale su determinati temi, sul fatto che comunque lo sguardo va cambiando per cui ci sono dei film che magari oggi non sono proprio più *up to date*. Insomma, film che non puoi proprio proporre perché la conversazione è andata da un'altra parte, anche giustamente, perché i tempi cambiano, perché si cerca di fare le cose in modo migliore per la società. Mi riferisco anche in termini di *male gaze* e *female gaze*, per fare un esempio. Non sono cose che ti bloccano, dei principi ineluttabili, però in fase di programmazione quella conversazione internazionale la si tiene presente e possibilmente cerchi anche di dare un tuo contributo attivo, consapevole.

Comunque, quando ci sono dei film che tutti noi curatori delle diverse sezioni della Mostra vorremmo, alla fine credo

che prevalga in tutti un senso di “protezione”: alla fine si cerca sempre di fare ciò che è meglio per il film, o ciò che pensiamo sia meglio per il film. In caso di titoli contesi, si pensa a quale sia la sezione più adatta. Il fatto di avere sezioni diverse con curatori diversi, che sono espressione di diversi approcci al cinema, è il sintomo di grande salute e di grande ricchezza culturale. Un minimo di contesa ci può essere, ma una volta che tu rispetti il tipo di ottica, il tipo di programmazione che ognuno fa, le cose vanno in maniera abbastanza naturale. Devo dire che quella sorta di competizione che c'era un po' tra le sezioni negli anni è diventata invece un gioco di squadra. Prevale il senso di responsabilità rispetto al film e siamo, credo, persone abbastanza intelligenti da capire che se lasci andare un film perché sai che sarà curato in un certo modo e che sarà dentro all'interno di una cornice in grado di valorizzarlo nel modo più appropriato va bene così. Questa linea, con ogni sezione dotata di una sua identità, permette di essere precisi e, al tempo stesso, di evitare conflitti troppo accesi con le altre sezioni e di essere invece molto corretti con lo spettatore che si aspetta di ritrovare un certo tipo di prodotto all'interno della tua sezione. Questa aspettativa non va tradita, anzi, deve essere nutrita. Io ho visto cambiare il pubblico della SIC in questi anni e mi fa molto piacere vedere in Sala Perla molti giovani. Ne sono felice perché lavorando con le opere prime mi sembra naturale rivolgermi alle giovani generazioni dal momento che quel cinema si svilupperà nel futuro, ed è chiaro che si svilupperà per quella fascia di pubblico che ci crescerà insieme.



## Intervista a Mauro Gervasini\*

MAURO GERVASINI. Firma storica del settimanale “Film Tv”, che ha diretto dal 2013 al 2017, è responsabile della programmazione cinematografica del Trento Film Festival e consulente della Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia. Insegna Generi cinematografici all’Università degli Studi dell’Insubria e storia del cinema all’ICMA di Busto Arsizio. È autore di *Se continua così. Cinema e fantascienza distopica* (Mimesis, 2022), *Cuore e acciaio. Le arti marziali al cinema* (Bietti, 2019) e *Cinema poliziesco francese* (Le Mani, 2003), prima monografia italiana dedicata al polar. Ha pubblicato vari saggi in libri collettivi, in particolare su cinema francese e di genere.

*A tuo giudizio, la critica ha bisogno dei festival? I festival costituiscono ancora una, per così dire, delle tappe rilevanti della professione del critico?*

È una bella domanda. Se dovessi dare una risposta secca, direi, forse banalmente, di sì. Ammesso e non concesso che la critica cinematografica sia ancora una professione, di sicuro è un esercizio analitico virtuoso, di cui, secondo me, c’è più necessità oggi rispetto al passato, perché si sono moltiplicate le fonti di produzione dell’immaginario che forse richiedo-

\* L’intervista è stata realizzata il 24 ottobre 2025.

no chiavi di lettura. Da questo punto di vista, considero la critica ancora più preziosa di quando ho cominciato, ormai trent'anni fa, essendo iscritto all'albo dei giornalisti dal 1995: una specie di compleanno, in qualche modo.

Purtroppo, però, non si può definire una vera professione quando – a meno che uno non sia economicamente indipendente – la maggior parte delle persone coinvolte in questa attività deve moltiplicare le occupazioni lavorative. Spesso, infatti, sono insegnanti, nel mio caso *programmer* che si occupano della programmazione dei festival, consulenti o responsabili, senza considerare altri casi di persone che svolgono ulteriori lavori intellettuali per poter esercitare l'attività critica. Detto questo, i festival rimangono momenti fondamentali. Non fosse altro per il fatto intuitivo che consentono, in un arco di tempo e spazio circoscritto – solitamente 8-10 giorni in un luogo fisico definito – di vedere una serie di film. Certo, oggi, con le nuove forme di comunicazione e tecnologia, si ha la possibilità di recuperarli successivamente, ma in maniera disordinata e senza la consapevolezza fornita dal contesto del festival. Da questo punto di vista, i festival sono fondamentali perché offrono un programma strutturato che può servire al lavoro critico.

Personalmente, devo dire che negli ultimi anni frequento i festival più per motivi legati alla programmazione che all'esercizio della critica. Tuttavia, ricordo bene quando ero recensore: ho seguito per quindici anni consecutivi il Festival di Cannes per un quotidiano. All'epoca, l'attività critica era sistematica e impegnativa: si vedevano film anche faticosamente, magari il quinto o sesto della giornata, e si scriveva quotidianamente. Questo consentiva di portarsi avanti con il lavoro, perché vedevi in anticipo film che sarebbero usciti successivamente. In sintesi: sì, i festival rimangono molto utili.

*Secondo te i festival necessitano ancora dell'intervento della critica? Ritieni che oggi l'attività critica contribuisca in qualche modo a delineare l'identità di un festival, a favorirne in qualche modo la visibilità, la promozione o la risonanza?*

Se consideriamo chi seleziona i film per i festival non come semplici cinefili o amatori – evitando la parola “dilettanti”, che suonerebbe male – emerge subito quanto continuo il gusto e la sensibilità personale. Penso a un mio maestro forse poco noto fuori Milano, Enrico Livraghi, per anni anima del cineclub Obraz, tra i più importanti della città negli anni Settanta e Ottanta, un po’ l’equivalente milanese del Film Studio romano. Quando, da ragazzo, collaboravo con “Duel” – la mia prima palestra di critica cinematografica, insieme a Gianni Canova, Paola Malanga, Carlo Chatrian, Giona Nazzaro e altri – Livraghi mi disse una frase che non ho mai dimenticato: “Il vero critico cinematografico è colui che organizza rassegne di film.” Per lui era la forma più alta di critica, perché implica la responsabilità di scegliere e proporre un film invece di un altro. È questo, a mio avviso, il cuore del lavoro di selezione di un festival: una pratica eminentemente critica, anche quando non è svolta da un critico di professione. In Italia abbiamo avuto registi alla direzione di festival: se si tratta di cineasti come Gianni Amelio, di grande cultura e sensibilità critica, il risultato può essere eccellente; in altri casi, invece, serve maggiore prudenza nel giudicare le scelte. In ogni caso, a monte della programmazione c’è sempre un lavoro critico, non solo organizzativo.

Diverso è il discorso sul critico come comunicatore, cioè chi scrive articoli o recensioni sui festival: oggi questa funzione ha un peso minore rispetto al passato, anche perché il numero di lettori è diminuito. C’è però un dato interessante: alla Mostra del Cinema di Venezia di quest’anno, gli studenti accreditati hanno superato quota 2.300, diventando di fatto la nuova “massa critica” del festival. Si tratta di una partecipazione internazionale, e non mi stupirei se il loro numero avesse ormai raggiunto o superato quello dei professionisti accreditati. È un segnale notevole, considerando le difficoltà logistiche del Lido – costi alti e scarsità di alloggi – rispetto a festival come Torino o Roma. Che così tanti giovani vi partecipino per una settimana o più, a

costo di dormire in campeggio come facevamo noi anni fa; è davvero significativo. Ne ho parlato di recente con i miei studenti dell'Università dell'Insubria, dove insegno Storia del cinema nel corso di laurea in Storia. Ho ricordato loro che per frequentare un festival non serve appartenere a un corso "di cinema": vi partecipano anche studenti di Comunicazione, Economia o Ingegneria. E questo è un segnale incoraggiante: la passione per il cinema e per i festival si sta allargando ben oltre i confini disciplinari.

*Che ruolo hanno rivestito i festival nella tua attività critica? In che misura hanno influenzato il tuo modo di orientare il lavoro prima critico e poi quello attivo all'interno della selezione e dell'organizzazione dei festival?*

Per me i festival sono stati importantissimi, anche perché molti dei rapporti che hanno segnato la mia strada professionale sono nati proprio in quei contesti. Da questo punto di vista, non posso che esserne grato. Se tornassi indietro, rifarei esattamente lo stesso percorso. Ci andavo anche perché mi piaceva partecipare; c'era, quindi, un aspetto esperienziale. In alcuni casi, sono stati persino le mie vacanze: i soldi che avrei speso per viaggi di piacere li destinavo ai festival. Per me, sono stati una realtà preziosa, che mi ha aiutato moltissimo, anche a livello di crescita personale e professionale. Ho sempre avuto una passione intensa per il cinema; se non avessi avuto la possibilità di frequentare assiduamente i festival, molte scoperte sarebbero arrivate in ritardo, o forse non le avrei mai fatte. Ho incontrato persone che mi hanno introdotto a un certo tipo di cinema, soprattutto negli anni Novanta. La passione per il cinema, che si è consolidata in quel periodo, è stata possibile grazie ai festival e alle persone che li frequentavano con me. Oltre alla formazione e alla passione, i festival sono stati fondamentali anche per i contatti e le relazioni professionali che mi sono servite nel corso della mia attività professionale.

*Ritieni che negli ultimi anni il rapporto tra critica e festival sia mutato rispetto a quando hai intrapreso questa attività professionale? In che termini si è trasformato?*

Se mi chiedete se la morfologia della critica cinematografica sia cambiata, rispondo che i festival hanno avuto un ruolo fondamentale in questa trasformazione. È una domanda complessa, perché probabilmente non esiste un'unica tipologia di critica, ma molteplici. Quando ho iniziato, la critica cinematografica si esercitava prevalentemente sulle riviste cartacee – era ancora un'epoca analogica – oppure sui quotidiani, che dedicavano spazi specifici alla critica, attualmente quasi del tutto scomparsi. Oggi, invece, le finestre in cui si esercita – o si presume di esercitare – la critica si sono moltiplicate: dai social network a forme di comunicazione nuove o rinnovate, come i podcast, che in realtà derivano dalla radio tradizionale. Con i podcast la diffusione è diventata più ampia e ha raggiunto un pubblico del tutto diverso, lontano dalla lettura su carta. Di conseguenza, anche il profilo di chi partecipa ai festival per svolgere attività critica è cambiato. Non saprei classificare tutte le nuove tipologie di critici, ma è certo che si è passati dal cartaceo all'online, e da lì a forme di comunicazione ibride, spurie, spesso contaminate da altri linguaggi. Molte di queste non sono strettamente riconducibili alla critica in senso tradizionale: la copertura di un festival può oggi comparire su testate non specializzate, oppure essere realizzata da figure che, pur non essendo giornalisti, ottengono un accredito in virtù del loro seguito sui social.

*In che modo è evoluta la tua visione dei festival cinematografici nel momento in cui hai assunto incarichi operativi o organizzativi rispetto all'esperienza maturata in ambito critico?*

La prima differenza, sicuramente, è che oggi scrivo molto meno dei film che vedo ai festival. Come credo sia corretto – e come in parte imposto dalle regole della Biennale – non recensisco i film delle sezioni competitive veneziane e non

attribuisco voti, come invece avviene su “Film TV” con le tabelle dei punteggi. Non voto i film in concorso nella sezione Orizzonti, perché ritengo che sia giusto e, ripeto, fa parte di una regola deontologica precisa del festival. Questo mi consente di prendermi più tempo per riflettere sui film. Durante la fase di selezione, purtroppo, il tempo è limitatissimo; oggi, quando invece partecipo ai festival e posso scriverne in seguito, mi prendo il tempo per riflettere con maggiore equilibrio, sia sui film sia sulle recensioni e sui giudizi. Una volta, invece, il mio impulso era quello di annotare tutto a caldo, in modo immediato e talvolta irruento.

Osservare i film dall'altro lato della “barricata” cambia inevitabilmente anche la percezione generale: si comprende come certe scelte che, da critico militante, avrei criticato o guardato con sospetto, abbiano invece delle ragioni d'essere. Per fare un esempio generale, sono un grande appassionato di cinema francese e di cinema di genere – quest'ultimo, tra l'altro, materia che insegno all'università. Se, all'interno di un programma di venti film, dovessi includervi otto, nove o dieci titoli francesi, commetterei un errore: occorre mantenere un equilibrio, anche geografico o geopolitico, nella selezione. Da critico militante, forse mi sarei chiesto perché, con tanti film francesi disponibili, non fossero inclusi in concorso. Oggi, invece, comprendo la necessità di rispettare quegli equilibri, senza rinunciare alla qualità e al valore artistico delle opere. Un'altra differenza riguarda il mio approccio: non so se dipenda dall'età o dall'esperienza maturata come selezionatore, ma oggi mi considero molto più ecumenico. Mentre in passato i miei gusti personali potevano generare pregiudizi, ora sono disposto ad accogliere e a valutare con attenzione anche proposte cinematografiche che un tempo avrei considerato estranee o lontane dalla mia sfera di interesse.

*La tua modalità di visionare e valutare i film cambia quando sei selezionatore, giurato o direttore di un festival rispetto a quando vi partecipi come critico?*

Sì, il mio approccio è cambiato, in modo consequenziale a quanto spiegato prima. Cambia nel senso che oggi devo sia cercare di fare a meno dei pregiudizi, sia essere più equilibrato nel giudizio. Ciò non significa rinnegare la mia militanza critica, che ha contribuito a formare ciò che sono. Ad esempio, quando ho intervistato Lamberto Bava, è emersa tutta la mia cinefilia militante, parlando con un interlocutore che mi ha permesso di dare pieno sfogo alla mia passione. Tuttavia, nel contesto professionale, la valutazione dei film per una selezione assume un carattere condiviso: la decisione finale viene discussa e integrata da altre persone. Non si lavora mai da soli. Nel caso di Venezia, come per qualsiasi festival, ogni selezionatore che fa parte di un team deve misurare e smusare i propri pregiudizi e riconoscere i propri limiti. Non ho problemi a dichiararlo: non sono un tuttologo. Talvolta mi capita di vedere film di registi al di fuori della mia sfera di approfondimento, come Apichatpong Weerasethakul o Lav Diaz. In particolare, alcune opere di Lav Diaz mi hanno colpito profondamente, ma non considerandomi un esperto del suo cinema, mi affido al giudizio di colleghi più autorevoli. Questo significa talvolta confermare il proprio entusiasmo, altre volte ridimensionarlo grazie a coordinate fornite dagli altri. Tale dialogo all'interno di una commissione di selezione è sempre auspicabile: è da esso che emergono le migliori decisioni. Analogamente, quando si tratta di registi che conosco molto bene, come Robert Bresson, posso fornire un giudizio consapevole e approfondito. Da questo punto di vista, il lavoro è inevitabilmente cambiato: ad esempio, recensire un film di un autore come Lav Diaz sarebbe più complesso per me da valutare rispetto a un film di Luc Besson, su cui la mia conoscenza è consolidata.

*Abbiamo alcune domande finali che integrano la tua esperienza diretta all'interno dei festival. Come primo punto, vorremmo chiederti di fornire una descrizione del tuo lavoro come responsabile del programma del Trento Film Festival. In particolare, ci interessa capire se e in che modo la tua esperienza*

*critica ti ha supportato o continui a supportarti nell'attività di responsabile della programmazione.*

Il Trento Film Festival rappresenta un'esperienza completamente diversa rispetto alle precedenti. In questo caso, oltre alla responsabilità di firmare il programma – pur avvalendomi di collaboratori imprescindibili – entra in gioco un elemento particolare: il tema del festival, cioè il cinema di montagna. In particolare, esiste una sezione chiamata *Alp&ism* dedicata all'alpinismo, che tratta film che raccontano imprese alpinistiche. Per valutare correttamente tali opere, ho bisogno di supporto tecnico da parte di esperti di alpinismo, capaci di riconoscere particolarità che, come non alpinista, non sarei in grado di cogliere. Questo implica una modalità di selezione diversa, legata alle caratteristiche specifiche del festival. Nonostante la complessità, l'adattamento non è stato difficile. Uno dei principi che cerco sempre di seguire, sia come giornalista sia come selezionatore, è interrogarsi sulle aspettative del pubblico. Non si tratta di assecondare passivamente tali aspettative, ma di considerarle. Ad esempio, proporre un film di grande valore artistico, come *Una battaglia dopo l'altra* (*One Battle After Another*, Paul Thomas Anderson, 2025) come punta di un festival tematico come quello di Trento potrebbe deludere il pubblico, che invece si aspetta film come *K2. La grande controversia* (*K2. Der Grosse Streit*, Reinhold Messner, 2025). Da questo punto di vista, la selezione deve tener conto di un pubblico specifico, unico per questo festival, che ricerca film dedicati alla montagna in tutte le sue declinazioni.

Un secondo aspetto rilevante riguarda la tipologia cinematografica: il Trento Film Festival è prevalentemente documentaristico. Pur avendo ampliato leggermente l'offerta verso la fiction, circa il 70-80% dei film proposti rimane di carattere documentaristico. Questo comporta la necessità di conoscere regole e linguaggi propri del documentario, specie se legato a un tema così specifico. Recentemente sto lavorando su una serie di documentari per eventi collegati al festi-

val, che richiedono attenzione a precise scelte linguistiche e comunicative. Infine, a livello personale, questa esperienza si integra perfettamente con le mie passioni: il cinema e la montagna. Pur non essendo alpinista, la montagna non mi è estranea per motivi familiari, e poter combinare queste due dimensioni è stato estremamente gratificante.

*E per ciò che concerne il tuo lavoro di selezione per la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia?*

Devo sottolineare che, per rispetto della squadra di lavoro, ho un obbligo di riservatezza e non posso entrare nel dettaglio di tutti i meccanismi di selezione. Tuttavia, alcuni aspetti del processo possono essere facilmente intuibili. In primo luogo, esiste un direttore artistico, una personalità di grande rilievo come Alberto Barbera, che ha la responsabilità finale delle scelte. Il compito dei selezionatori consiste principalmente nel portare all'attenzione del direttore film che altrimenti rischierebbero di passare inosservati, considerando la vastità del cinema che viene proposto ogni anno. Questo processo prevede anche un confronto diretto con il direttore, che può portare alla decisione finale. Rispetto a un festival come Trento, la dinamica è quindi completamente diversa. Mi piace usare il termine *consulente* per descrivere il ruolo del selezionatore: non si tratta di sostituirsi al direttore artistico, ma di offrire suggerimenti e supporto, contribuendo con la propria competenza senza sostituirsi alla responsabilità ultima della selezione, che rimane in capo al direttore.

*Un'ultima domanda. Come gestivi, in qualità di direttore di rivista, la copertura dei festival? Quali criteri adottavi per la selezione e l'organizzazione dei contenuti proposti in una rivista come "Film Tv"?*

Sono stato direttore di "Film Tv" dal 2013 al 2017, quattro anni molto intensi e significativi. La mia formazione nasce

come giornalista e critico cinematografico, quindi ricoprire questo ruolo è stato un punto di arrivo importante nella mia carriera. "Film Tv" ha sempre avuto una grande attenzione verso i festival, già a partire dalla direzione di Emanuela Martini alla fine degli anni Novanta. Naturalmente, nel tempo, abbiamo dovuto concentrare un po' la copertura, perché il numero dei festival è aumentato enormemente: oggi praticamente ogni provincia ha un proprio festival di cinema, musica, letteratura o cultura in generale, un fenomeno interessante che supera il solo ambito cinematografico. Per quanto riguarda i grandi festival internazionali, come Cannes, Venezia, Berlino e Locarno, "Film Tv" ha sempre mantenuto una copertura molto attenta e capillare.

L'approccio, ovviamente, varia a seconda della personalità del direttore: l'attuale direttore, Giulio Sangiorgio, privilegia un approccio che si concentra su riflessioni di pura critica cinematografica e su una copertura estesa dei film, anche oltre quelli in concorso, grazie a una rete di oltre quindici collaboratori. Durante il mio periodo da direttore, invece, mi interessava anche l'aspetto giornalistico "di colore", cioè articoli più narrativi o di cronaca del festival. Non si tratta di giornalismo leggero: è un tipo di scrittura difficilissima, ma può essere complementare alla critica. In particolare, ho sempre apprezzato molto le interviste, sia farle che leggerle, come forma di giornalismo che approfondisce il festival. Essendo un settimanale, "Film Tv" dedica durante i grandi festival due numeri speciali, di cui uno, soprattutto per Cannes e Venezia, in monografico, cioè interamente dedicato al festival. Da questo punto di vista, il lavoro informativo è molto ampio e approfondito. Posso dire di aver contribuito concretamente a questo impegno durante i quattro anni in cui ho seguito personalmente le edizioni dei festival come direttore.

## Intervista a Giulio Sangiorgio\*

GIULIO SANGIORGIO è critico, docente e programmatore. È direttore responsabile del settimanale “Film Tv” e dello storico quadrimestrale edito dal Centro sperimentale di cinematografia “Bianco e Nero”. È docente di Forme e modelli del cinema contemporaneo all’Università IULM di Milano e tutor del workshop di sviluppo In progress per Milano Film Network. In ambito festivaliero dirige I Mille Occhi – Festival internazionale del cinema e delle arti di Trieste e B.A. Film Festival di Busto Arsizio, e fa parte del comitato di selezione di FilmMakerFest di Milano.

*A tuo giudizio, la critica ha ancora bisogno dei festival? Ritieni che i festival costituiscano, per così dire, una delle tappe rilevanti nella professione del critico?*

La programmazione è in sé un atto critico. Scegliere, individuare dei film che possono essere significativi in un certo periodo storico, che possono portare all’apertura di nuovi orizzonti per il cinema, ecc. *Far vedere film* è, dunque, qualcosa che ha a che fare con il gesto critico. Soprattutto, mi verrebbe da dire che oggi questa idea di guida, di scelta, di selezione è fondamentale di fronte all’eccesso di proposte. D’altro canto, i festival stessi seguono la critica nella costruzione di un’agenda:

\* L’intervista è stata realizzata il 10 ottobre 2025.

il lavoro di altri critici o programmatori – figure che, molto spesso, si sovrappongono – contribuisce a definire ciò che intendiamo per “contemporaneo”. La selezione dei film che essi ritengono rilevanti stabilisce, di fatto, un canone temporaneo, un insieme di priorità e di temi che orientano la percezione collettiva del cinema di oggi. Credo, dunque, che la critica abbia sempre più bisogno di spostarsi verso la programmazione, anche perché la scrittura critica, nel senso tradizionale, non è più così centrale. In certi casi, è più urgente scegliere i film che vale la pena vedere piuttosto che scriverne. Mostrare un film può essere un gesto critico più incisivo che commentarlo.

In questa direzione si inseriscono anche due progetti che abbiamo sviluppato con “Film Tv”. Il primo, “I fantastici quattro”, nasce con l’intento di selezionare film presentati o scoperti nei festival che non hanno trovato distribuzione, cercando di farli arrivare al pubblico in quante più sale possibile. È un modo per sostenere le opere, ma anche per esercitare una curatela editoriale, comunicando il valore di film esclusi dai circuiti distributivi tradizionali. Il secondo progetto, “Anime e corpo”, si concentra invece su titoli già distribuiti, che però necessitano di una comunicazione più efficace. In questo senso, il progetto ha una dimensione sia critica sia giornalistica, nel senso che aiutiamo le distribuzioni a costruire comunicazioni *ad hoc* su opere che in qualche modo ci rappresentano, che riteniamo importanti e che vogliamo valorizzare nel contesto contemporaneo.

*Collegandoci a quanto hai appena detto sul rapporto tra festival e critica, vorremmo chiederti se, secondo te, i festival hanno ancora bisogno dell'intervento della critica e se l'attività critica contribuisce a delinearne l'identità.*

A mio parere, si tratta di una questione complessa, che riguarda innanzitutto la capacità e la consapevolezza di chi oggi fa critica. Occorre interrogarsi su che cosa sia la critica oggi e su come essa si rapporti al lavoro del programmatore, ovvero alla costruzione stessa dei festival. In Italia, questo

lavoro raramente suscita un vero interesse giornalistico e, di conseguenza, non trova spazi adeguati di approfondimento. Dall'altro lato, spesso manca anche la competenza necessaria per comprendere fino in fondo che cosa un festival stia proponendo: la programmazione, infatti, non è una semplice selezione di titoli, ma la costruzione di percorsi critici che raramente vengono analizzati o discussi da chi scrive dall'esterno. In questo senso, ci si muove in una zona di confine in cui critica e giornalismo tendono a sovrapporsi, poiché entrambe le dimensioni – dal punto di vista dei festival – rispondono anche a una necessità di visibilità e promozione, almeno per quanto riguarda i film, se non la programmazione nel suo complesso. Tuttavia, la critica, pur avendo un ruolo importante di mediazione e divulgazione, non sempre restituisce una visione organica del lavoro curatoriale. Si tende a discutere dei singoli film, ma molto più raramente si valuta il progetto complessivo che un festival propone; e, per quanto mi risulti, mancano ancora prospettive critiche che affrontino il festival come discorso unitario.

*Entriamo più nel dettaglio rispetto a quella che è la tua esperienza: ti chiediamo quale ruolo rivestono i festival nell'ambito della tua pratica critica e in che misura hanno influenzato il tuo modo di concepire questo lavoro.*

I festival rappresentano, come dicevo prima, una finestra sul presente e non solo. In questo modo, costruiscono l'orizzonte in cui un critico dovrebbe orientarsi per restare aggiornato sulle forme del presente; la frequentazione dei festival, dunque, funziona un po' come un "corso di aggiornamento" per i critici. Dall'altro lato, secondo me, il passaggio dal fare critica, dallo scrivere di cinema, al fare la programmazione di un festival è oggi dettato da una serie di motivi, anche banalmente sovrastrutturali ed economici, legati alle possibilità di chi fa questo lavoro. La dimensione della programmazione dei festival rappresenta, quindi, una delle possibili professioni attraverso cui un critico può sostentarsi, dato che la carta

stampata e, in misura minore, il settore online, non permettono ancora ad un critico di vivere di sola scrittura. Quindi, ovviamente, tra tutte le varie attività – dalla docenza alla consulenza, ai workshop, ecc. – c'è anche il lavoro di programmazione, che è il lavoro più vicino a quello della critica e, in qualche modo, rappresenta un'altra "arma", un'estensione del lavoro del critico. È un po' un circolo: a un certo punto, ci si ritrova quasi costretti a fare la programmazione dei festival, cosa che, peraltro, è assolutamente interessante.

*Qual è il ruolo dei festival all'interno della tua formazione di critico?*

Personalmente ho lavorato in festival molto diversi fra loro. Per esempio, ho iniziato a lavorare in un festival di cinema di ricerca, con un carattere soprattutto sperimentale, concentrato sul cinema del reale, che è FilmMakerFest di Milano, con cui collaboro tutt'oggi. Qui il lavoro consisteva nello studio, nella frequentazione e nell'adesione a pratiche cinematografiche che sono sostanzialmente fuori dal mercato industriale. Poi ho lavorato anche al Festival di Torino: lì il compito era più quello di dare una mappatura dell'esistente e delle forme che rappresentano le tendenze contemporanee, più che puntare su film che spostano le asticelle o gli orizzonti del cinema. Oggi dirigo il festival I Mille Occhi di Trieste, che si occupa di una dimensione più "cinematecara", che fa ricerca sul passato e ha cura del cinema presente. Per esempio, abbiamo un concorso dedicato a film sul cinema: in questo modo si costruisce un percorso di programmazione che valorizza film poco visibili e crea un archivio critico. Dirigo anche il Busto Arsizio Film Festival, che pone sfide diverse: siamo in una dimensione di provincia, quindi, uno dei mandati principali è quello di portare il pubblico in sala. Qui bisogna bilanciare ambizioni di ricerca con l'obiettivo di costruire un'abitudine alla visione per la popolazione locale. Sono tutte sfide molto diverse che formano e aiutano anche a fare meglio il lavoro critico: quando sei chiuso in sala e

poi scrivi a casa, non hai idea del rapporto con i vari tipi di pubblico. Per esempio, un festival come Filmmaker può esistere solo a Milano, perché si occupa di cinema autoriale e vicino all'arte, proponendo film che ormai non possono essere visti altrove. Al contrario, quando programmi il festival di Busto Arsizio, devi pensare a come portare il pubblico in sala, trovare nomi capaci di attrarre spettatori, ma senza rinunciare a garantire la qualità della proposta. Quindi, una delle sfide è capire chi può riempire la sala e permetterti di fare un lavoro di ricerca al di fuori delle fasce in cui è necessario effettivamente attirare il pubblico. In questo modo impari a gestire diverse strategie, che ti aiutano anche nel lavoro di critico. Per esempio, i registi dei film: se inviti un autore come Giuseppe Tornatore, magari a livello critico il suo lavoro non è più così rilevante, ma a livello di pubblico è un cineasta che ancora può riempire la sala. Un'altra cosa che voglio sottolineare è che tutto ciò che si fa da critico contribuisce anche a costruire la propria autorevolezza. Questa, secondo me, è una dimensione cruciale. Anche quando si lavora in contesti molto diversi, bisogna cercare di costruire qualcosa che funzioni dal punto di vista del pubblico, ma che garantisca anche una coerenza di ricerca in quello che si propone. Almeno, questo è quello che cerco di fare io.

*Collegandoci alla tua lunga esperienza con festival di diversa natura, vorremmo chiederti se, secondo te, negli ultimi anni il rapporto tra critici e festival cinematografici sia cambiato rispetto a quando hai iniziato questo percorso.*

Anche qui, la definizione di critico è oggi molto complessa. Ormai i critici sono anche cinefili che vanno ai festival e poi raccontano l'esperienza tramite podcast o un video sui social. Quello che ho notato negli ultimi anni, almeno da quando ho iniziato a frequentare i festival, ovvero una ventina d'anni, è che il numero di "addetti ai lavori" e di persone accreditate è cresciuto molto. Probabilmente anche perché la figura del critico, nell'accezione di professionista, è diventata meno

centrale: oggi è molto più diffusa la pratica di scrivere o parlare di cinema. Quello che vedo, quindi, è un'espansione del pubblico degli addetti ai lavori. Sicuramente, anche i festival sono cambiati, ciascuno con la sua missione propone cose diverse agli addetti. Ci sono festival che aiutano a costruire un'agenda su ciò che è rilevante, e altri che intensificano la possibilità di vedere una serie di film durante l'anno, creando così percorsi di visione che altrimenti sarebbero difficili da seguire. C'è anche, naturalmente, il confronto con il lavoro di chi fa programmazione, che rappresenta un ulteriore elemento da considerare. Quindi, un bravo programmatore, cioè qualcuno che riesce a costruire dei percorsi, far "dialogare" i film e metterli in relazione in modo dialettico, così da far emergere delle linee di tensione del presente, compie un gesto che un buon critico riconosce.

*Hai citato le tue esperienze con FilmMakerFest, I Mille Occhi e Busto Arsizio Film Festival. In che modo la tua visione dei festival cinematografici è cambiata nel momento in cui sei passato da spettatore o critico ad assumere ruoli operativi e organizzativi?*

È sempre, prima di tutto, un confronto con la realtà. Io organizzo eventi da tanti anni, comprese piccole rassegne. Quindi, ciò che cambia è il tipo di confronto: il primo atto critico nella programmazione consiste nel capire il mandato del festival, cioè chi lo dirige, qual è il suo scopo e la storia di quel festival. E poi, ovviamente, il primo gesto critico è lo studio del pubblico e del territorio: capire cosa mi posso permettere di proporre e cosa è interessante proporre in quella sede. Per esempio, ci sono festival come quello di Torino, di cui sono stato coordinatore della selezione nel 2021 e nel 2023. In quel caso, era un festival con un mandato di "festival cittadino", cioè proporre il meglio dell'anno in modo concentrato e strutturato, non solo con anteprime capaci di portare pubblico in sala, ma anche per offrire agli addetti ai lavori una visione molto precisa del presente: questi sono i film importanti. Essendo un festival di grandi dimensioni, aveva un certo mandato

che permetteva anche di inserire sezioni più di ricerca, come quella sul documentario italiano o sezioni come “Nuovi mondi”, le quali consentivano di proporre opere a un pubblico già definito, ma spingendo al contempo l’orizzonte possibile del cinema. Quindi, quello che cambia nel fare diversi tipi di festival è proprio capire il contesto, la macchina produttiva, il pubblico e ciò che ti puoi permettere di proporre.

*Hai parlato dell’importanza dell’“atto critico” nel comprendere il festival in cui lavori. Quando ti trovi a collaborare con un festival, il tuo modo di guardare e valutare i film cambia rispetto a quando li guardi come critico o come semplice spettatore?*

Dipende sempre dal mandato del festival. Per esempio, nel caso del Busto Arsizio, da un lato organizzo delle sezioni del festival in cui posso sperimentare e portare avanti un tipo di ricerca in base ai miei interessi, indagando quelli che sono i confini del cinema; dall’altro, però, sono obbligato a proporre opere che attraggano pubblico in sala e contribuiscano alla crescita del festival. Quindi, per quanto, per esempio io trovi Tornatore un regista particolarmente interessante, probabilmente non avrei inserito i suoi film in una selezione se non avessi avuto questo tipo di richiesta di pubblico. Quello che voglio dire è che dipende anche dal tipo di critica che si fa. Personalmente cerco sempre di fare una critica che dia molto spazio al testo, che dia agio al film, cercando non tanto di mettere il mio gusto al servizio del film, ma di capire cosa il film stesso mi sta comunicando. Io porto con me un bagaglio culturale di un certo tipo; se un film non mi piace, cerco di capire perché, se è una questione di stile, o se entrano in gioco una serie di miei schemi interpretativi, culturali o psicologici. Perciò sono molto aperto: anche quando un film non mi convince, cerco di capire come funziona e perché non mi piace. Preferisco fare autocritica per poter fare critica, se mi spiego. Un tipo di apertura mi aiuta a essere più elastico nella visione dei film. Certo, c’è un gusto personale: quando devo programmare film secondo la mia misura, quel gusto può preva-

lere. Ma ciò che mi interessa davvero è capire come agisce un film nell'ecologia delle immagini di oggi. Ovviamente, tutto dipende dal contesto: se lavoro a FilmMakerFest posso permettermi scelte molto radicali; se lavoro al festival di Busto Arsizio no; se lavoro a Torino Film Festival, devo fare scelte di un certo tipo, pur potendone sperimentare altre. In realtà, il lavoro di programmazione di un festival aiuta ad ampliare lo sguardo critico sulle forme cinematografiche, anche se poi queste forme restano legate al proprio gusto personale.

*Collabori e dirigi diverse manifestazioni festivaliere e vorremmo chiederti: qual è, secondo te, la peculiarità di ciascuna di queste esperienze? È possibile rintracciare una sorta di politica culturale comune, un filo conduttore, tra i festival che dirigi e attraverso cui porti avanti la tua esperienza di critico e programmatore?*

Questa riflessione ha molto a che fare con la visione del cinema. Qual è, oggi, il ruolo del cinema? Quello che mi interessa in questo momento, anche nella mia dimensione di critica militante, su giornali o altrove, è la capacità del cinema di diventare – “brutalizzando” anni e anni di teorie sul cinema – una vera visione del mondo. In questo senso, il cinema ti mette in relazione con il presente non solo da un punto di vista tematico, ma attraverso una formalizzazione del pensiero. Ciò che mi interessa oggi è la dimensione di un'arte che si prende un tempo diverso rispetto alle forme a cui siamo abituati e che, in questa durata, intensifica una serie di relazioni con il mondo, creando gerarchie e prospettive che mettono in discussione la visione ordinaria delle cose. Quello che mi interessa sono film che rappresentano un problema, una crisi, che portano avanti una discussione e si pongono in una posizione di alterità rispetto al nostro sguardo. Per forza di cose, mi attraggono sia forme più popolari, sia quelle più sperimentali e di ricerca: sono questi i due ambiti che seguo maggiormente. Mi interessa pochissimo, invece, il cinema “medio”, il cinema da festival inteso come genere: schemi che si ripetono sempre uguali, con un'agenda

di temi e forme spesso automatica e poco innovativa. In pratica, mi muovo in queste due direzioni: il cinema di massa e quello sperimentale. I Mille Occhi, ad esempio, mi permette di portare avanti la tradizione del fondatore del festival, Sergio Grmek Germani, uno dei più grandi e visionari storici e critici del cinema italiano, con un'idea di programmazione molto forte. Contemporaneamente, mi permette di proporre opere del passato o ai margini, che in qualche modo ridiscutono le immagini a cui siamo abituati. FilmMakerFest, invece, mi consente di indagare le tensioni di rottura delle immagini. Quello che mi interessa è, in sostanza, far vedere film e far parlare dei film. La dimensione di accompagnamento alla visione, come le presentazioni in sala, è per me un atto critico importante: spiegare la scelta di programmazione significa non solo proporre un film, ma chiarire perché quel film è rilevante nel momento in cui viene mostrato. In maniera molto semplice, il cinema che mi interessa è quello che espande lo sguardo o lo mette in discussione. Certo, il mio gusto personale e i miei interessi vanno verso certi tipi di forme, ma non mi interessa proporre o parlare di film che discutono solo di cose che già conosciamo.

*Parlando del tuo ruolo come direttore di "Film Tv", un settimanale che si occupa di cinema e che dedica ai festival una copertura particolarmente ampia, ti vorremmo chiedere come organizzi e coordini il lavoro di copertura dei festival insieme ai tuoi collaboratori.*

"Film Tv" è una rivista molto particolare. La mia idea di giornale non è "ideologica", nel senso di muoversi su un'ideologia stretta, che si auto-riproduce numero dopo numero. La mia squadra di critici è composta da circa sessanta persone, un gruppo piuttosto eterogeneo, con formazioni molto diverse. Quello che mi interessa è che queste diverse visioni di cinema e di mondo producano una *dialettica interna*. Per quanto riguarda i festival, avere a disposizione un numero così ampio di critici permette di coprire in

maniera articolata diverse tipologie di eventi. La copertura varia a seconda della portata della manifestazione: festival come Venezia o Cannes, soprattutto dopo il Covid, dettano l'agenda del cinema d'autore. La copertura di questi grandi festival è molto precisa: per queste manifestazioni realizziamo circa 50-60 recensioni, seguendo l'andamento delle anteprime mondiali. Altri festival, medi o di nicchia come Rotterdam, Locarno o Berlino, vengono seguiti tramite il sistema delle "cartoline dai festival": i critici inviano percorsi costruiti secondo un approccio di "contro-programmazione", selezionando film che producono un discorso coerente. Infine, c'è un'ultima modalità, la rubrica "Festival Bar", che lavora maggiormente sui film rilevanti dei festival più piccoli, cercando di lavorare su opere che il lettore può effettivamente raggiungere in termini di distribuzione.

Come lo organizzo? La mia idea di giornale è che ogni film e ogni festival abbia la persona giusta che sappia farlo parlare. Dirigere un giornale è come avere dei colori e metterli insieme: per ogni cosa serve il colore giusto, quello che riesce davvero a esprimerla. Non si tratta di rivendicare un gusto personale, ma di dare strumenti per far comunicare le opere: serve qualcuno capace di far emergere ciò che il film o la retrospettiva vuole dire. Questo vale anche per la programmazione dei festival: se riesco a far vedere un film di ricerca a un pubblico ampio e a farlo capire, non necessariamente a farlo piacere, credo sia quella la funzione del critico oggi. Per me l'aspetto più importante non è creare gerarchie di valore, ma favorire la comprensione, dare strumenti per interpretare le opere. Il pensiero critico alla base del giornale e dei festival risponde a due tensioni principali della contemporaneità. Da un lato, c'è un'abbondanza eccessiva di proposte, un paradigma culturale orizzontale che rompe qualsiasi schema valoriale. Dall'altro, c'è una superficialità diffusa e una difficoltà a mettere in gerarchia il valore delle opere, che richiede strumenti e mediazioni. Queste due tensioni opposte guidano il modo in cui costruisco il giornale e i festival: cerco di dare spazio al più

ampio numero di film possibile, mostrando diverse forme e tentando allo stesso tempo di selezionare ciò che ha una rilevanza storica o nel presente.



## Note biografiche degli autori

ARMANDO ANDRIA è autore, con Alessia Brandoni e Fabrizio Croce, dei volumi *Lo sguardo attivo di Gianni Fiorito. Fotogiornalismo, fotografia di scena e altri territori* (Artdigiland, 2015) e *Da una prospettiva eccedente. In dialogo con Antonio Capuano* (Artdigiland, 2022). Suoi saggi compaiono in *Ad malora! Opere, cinema e film di Franco Maresco* (Marsilio, 2024) e *La magnifica ossessione. Il cinema di Salvatore Piscicelli* (Martin Eden, 2024). Ha curato retrospettive integrali dedicate ad Antonio Capuano e a Béla Tarr e la XVIII edizione del Premio Marco Melani. È producer del film *Gli ultimi giorni dell'umanità* (Enrico Ghezzi e Alessandro Gagliardo, 2022). È docente a contratto di Teorie e metodi di analisi del film presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II.

GINA ANNUNZIATA coordina dal 2021 la Scuola di Cinema, Fotografia e Audiovisivo dell'Accademia di Belle Arti dove è professoressa di I fascia di Storia dei Nuovi Media. Ha insegnato Storia e critica del cinema, prima presso l'Università degli Studi della Tuscia e l'Università degli Studi di Napoli Federico II e poi, dal 2011, presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". Ha pubblicato vari saggi in riviste e volumi collettanei. Dal 2007 lavora come curatrice indipendente di rassegne cinematografiche e collabora con festival nazionali e internazionali. Dal 2021 è esperta formatrice per il Piano Nazionale Cinema per la Scuola del MIBACT e MIUR. Dal 2018 è membro della Consulta Universitaria del Cinema (CUC).

PIETRO AMMATURO è dottorando presso l'Università degli Studi eCampus in Medium e Medialità, è critico cinematografico e cultore della materia in Analisi del testo filmico e Sociologia dei processi culturali presso l'Università degli Studi di Salerno. È nel comitato di redazione delle collane "La sensibilità vitale" (Edizioni Rogas) e "Gli anelli di Saturno" (Edizioni FdA) e nella direzione organizzativa "Open Class-Creatività e comunicazione" dell'Università degli Studi di Salerno. È stato docente di Cinematografia e critica presso l'Università degli Studi della Basilicata. Si occupa non solo di cinema italiano e del rapporto tra media audiovisivi e rappresentazione sociale/storica, ma anche di analisi del film, trans e crossmedialità, cinema e intelligenza artificiale.

SIMONA ARILLOTTA è docente a contratto presso l'Università IUAV di Venezia. La sua ricerca intreccia i campi della cultura visuale, teoria dell'immagine e degli *environmental media*, e si concentra sul rapporto tra cinema, fotografia e paesaggio; si è inoltre occupata della costruzione e drammatizzazione della sofferenza nel fotoreportage contemporaneo. Ha pubblicato numerosi saggi su riviste specializzate, ed è autrice del libro *Mezzogiorno a fuoco. L'immagine del Meridione nella stampa illustrata del secondo dopoguerra* (Rubbettino, 2023).

MATTEO BERARDINI è docente a contratto per l'Università della Calabria, dove insegna Cinema contemporaneo e Landscape film studies e turismo. Ha conseguito il dottorato presso l'Università di Roma Tor Vergata, con un progetto di storia culturale sulla critica cinematografica italiana. Studioso anche di serialità e di cultura digitale, ha pubblicato diversi saggi scientifici sui suoi temi di ricerca. Ha curato due volumi dedicati a Netflix e alla serialità contemporanea, e ha contribuito con saggi a opere collettanee pubblicate da, tra gli altri, Carocci, Bulzoni, UTET e Mimesis. È autore di due monografie: *Strade di fuoco. La città criminale nel cinema americano degli anni Ottanta* (Bietti, 2022) e *La cura del cinema. MUBI e l'esperienza audiovisiva on demand* (Bietti, 2023).

ANJA BOATO ha conseguito un dottorato in Musica e Spettacolo presso la Sapienza Università di Roma, con un progetto dedicato al ruolo dei media immersivi nel circuito dei festival cinematografici. Si è dedicata allo studio delle pratiche di fruizione delle narrazioni transmediali, pubblicando articoli, capitoli in volumi collettivi, e una monografia, *Shipping. Uno sguardo sociologico sui fandom romantici* (Epoké Edizioni, 2022). Collabora con l'Università degli Studi di Bergamo per il progetto PRIN 2022 "Movement Experience Through Rhythmic Organization in Audiovisual Representational Texts (METRO\_ART)".

SILVIA CAMPISANO è dottoranda presso la Sapienza Università di Roma, dove conduce una ricerca sulla circolazione della cultura cinematografica nella televisione italiana tra il 1975 e il 1995. Con una formazione in *film e media studies*, i suoi interessi di ricerca riguardano principalmente la storia industriale e culturale del cinema e della televisione in Italia, con particolare attenzione agli anni Settanta e Ottanta. Attualmente fa parte del comitato editoriale della rivista scientifica "Imago. Studi di Cinema e Media" e ha pubblicato contributi per Bulzoni e Marsilio tra cui *Pop-Psycho. Da Hitchcock a Gus Van Sant*, in M. Di Donato, P. Masciullo (a cura di), *Il remake cinematografico. Forme, modelli, interpretazioni* (Bulzoni, 2025), e *Tra comicità popolare e cinema d'autore. La ricezione critica*, in P. Armocida, G. Sangiorgio, *Ridere sul serio. Il cinema e i film di Ficarra e Picone* (Marsilio, 2024).

DANIELE DOTTORINI è professore associato di cinema presso l'Università della Calabria e visiting professor presso L'Universidad Nacional de La Plata (Argentina). È *film programmer* per il Festival dei Popoli – International Documentary Film Festival di Firenze. È redattore di "Fata Morgana", "Fata Morgana Web", "Filmcritica Rivista"; collaboratore dell'Enciclopedia Italiana Treccani e di "Sentieri Selvaggi-21st". Si occupa del rapporto tra cinema e filosofia e di teoria del cinema documentario.

LUANA FEDELE è assegnista di ricerca presso la Sapienza Università di Roma nell'ambito dei progetti PRIN 2022 "Survey on the community of screenwriters in the Italian audiovisual industry" e "Circulating Populist Sentiments in 21st Century Film and TV Fiction in Italy". È docente a contratto di Storia del cinema e del video presso l'Accademia delle Arti e Nuove Tecnologie di Roma, e project manager in ANICA Academy ETS. I suoi interessi di ricerca riguardano i *media industry studies*, la storia culturale e sociale dei media. È coordinatrice del progetto didattico e di ricerca "Romarcord. Ricerche di storia sociale del cinema a Roma" e co-curatrice del volume omonimo (Bulzoni, 2023).

ENRICO GHELLER è assegnista di ricerca presso l'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna. Si occupa di storia del cinema italiano del dopoguerra, con particolare attenzione ai processi di ricezione del neorealismo in Francia. Più in generale, i suoi interessi riguardano la storia culturale del cinema europeo e lo studio delle reti sociali che ne condizionano lo sviluppo nel periodo postbellico. Ha insegnato in atenei italiani e francesi e ha pubblicato saggi su riviste scientifiche italiane e internazionali. È co-autore del volume *Album Casiraghi. Diario fotografico di un critico* (Quarup, 2025).

ANDREA MARIANI è professore associato presso l'Università degli Studi di Udine, dove insegna Teoria e critica dei media e dei nuovi media, Filologia del cinema e Exhibition Design, e coordina il corso di laurea DAMS. È responsabile del progetto PRIN 2022 "FilmBaseMatters: A Material Approach to the History of Small-Gauge Film in Italy" e autore del volume *La spedizione Franchetti nella Dancalia Etiopica. Edizione critica del film* (SilvanaEditoriale, 2025), in collaborazione con Serena Bellotti, per Cinecittà Spa – Archivio Storico Luce.

ROY MENARINI è professore ordinario presso l'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, dove insegna Cinema e

industria culturale. È senior editor della rivista accademica “Cinergie. Il cinema e le altre arti”. Co-dirige il centro di ricerca internazionale INC (Italian Research Network in Celebrity Studies). Ha pubblicato numerosi saggi sul cinema contemporaneo e su temi come la metodologia della critica cinematografica, la teoria della cinefilia, le trasformazioni della cultura cinematografica. I suoi ultimi volumi sono *Il discorso e lo sguardo* (Diabasis, 2018), *La grande illusione. Storie di uno spettatore* (Mimesis, 2021), *Hitchcock. La donna che visse due volte* (Carocci, 2023). È consulente per la Fondazione Cineteca di Bologna e direttore artistico del festival La Settimana Arte – Cinema e Industria di Rimini.

LUCA VENZI insegna Analisi del film, Cinema e arti visive e Teorie e tecniche del linguaggio cinematografico all’Università degli Studi di Siena. È autore di numerose pubblicazioni, tra cui *Il colore e la composizione filmica* (Edizioni ETS, 2006), *Splendore e miseria del cinema. Sulle Histoire(s) di Jean-Luc Godard* (Luigi Pellegrini Editore, 2010, con A. Cervini e A. Scarlato), *Tinte esposte. Studi sul colore nel cinema* (Luigi Pellegrini Editore, 2018), *Le forme della composizione. Incandescenza e ripetizione nel film* (Luigi Pellegrini Editore, 2025) e curatore, tra l’altro, dei volumi *Incontro al neorealismo* (Fondazione Ente dello Spettacolo, 2008), *Nouvelle Vague. Forme, motivi, questioni* (Fondazione Ente dello Spettacolo, 2011) e *Nuovo Cinema Tedesco* (Fondazione Ente dello Spettacolo, 2014).

MARCO ZILIOI è docente a contratto all’Università degli Studi di Bari “Aldo Moro” e all’Università degli Studi di Firenze. I suoi interessi di ricerca riguardano i festival cinematografici, il cinema del dopoguerra e la stampa popolare e specializzata. Su questi temi ha scritto diversi saggi per volumi collettivi o riviste quali “Cinergie. Il cinema e le altre arti”, “La Valle dell’Eden”, “Cinema e Storia”, “L’avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes” e “Film History”. È inoltre autore delle monografie *Pagine rosse. Cine-*

*ma, politica e stampa comunista (1945-1960)* (Meltemi, 2023) e, con Jennifer Malvezzi, *Cinelettere. Lorenzo Pellizzari e la critica* (Mimesis, 2024).

GIOIA ZURLO è dottoranda di ricerca in Storia del cinema e dei media audiovisivi presso l'Università degli Studi di Udine dove si occupa di storia culturale, sociale e materiale delle pratiche cineamatoriali in Italia, sotto la supervisione della prof.ssa Cosetta Saba e la co-supervisione del prof. Andrea Mariani. I suoi interessi di ricerca comprendono i *cultural studies*, il cinema documentario e le pratiche di creazione e fruizione cinematografica fuori dai sistemi industriali.



*Finito di stampare  
nel mese di dicembre 2025  
da Mediagraf Spa – Noventa Padovana (PD)*