

Cinema e Storia 2025

Numero speciale

La nascita dei festival cinematografici
in Italia.

Storie, politiche e forme culturali

a cura di

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

RUBBETTINO

CINEMAeSTORIA

Rivista di studi interdisciplinari

Anno XIV numero speciale

Registrazione al Tribunale di Lamezia Terme n. 9 del 30 luglio 2012

Direzione scientifica

Paolo Mattera (Università degli Studi Roma Tre), Christian Uva (Università degli Studi Roma Tre)

Comitato scientifico

Sandro Bernardi (Università degli Studi di Firenze), Gian Piero Brunetta (Università degli Studi di Padova), Pietro Cavallo (Università degli Studi di Salerno), Simona Colarizi (Sapienza Università di Roma), Elena Dagrada (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna), Tiziana Maria Di Blasio (Pontificia Università Gregoriana), Elio Frescani (Università degli Studi di Salerno), Marco Gervasoni (Università degli Studi del Molise), Pasquale Iaccio (Università degli Studi di Salerno), Manfredi Merluzzi (Università degli Studi Roma Tre), Andrea Minuz (Sapienza Università di Roma), Giancarlo Monina (Università degli Studi Roma Tre), Peppino Ortoleva (Università degli Studi di Torino), Stefano Pisu (Università degli Studi di Cagliari), Vanessa Roghi (Sapienza Università di Roma), Ermanno Taviani (Università degli Studi di Catania), Vito Zagarrìo (Università degli Studi Roma Tre)

Comitato scientifico internazionale

Bénédicte Deschamps (Université Paris Diderot - Paris 7), David Forgacs (New York University), Millicent Marcus (Yale University), Alan O'Leary (Aarhus University)

Direttore responsabile

Chiara Gelato

Comitato direttivo

Damiano Garofalo (Sapienza Università di Roma), Mariangela Palmieri (Università degli Studi di Salerno), Maurizio Zinni (Sapienza Università di Roma)

Caporedazione

Francesca Cantore (Sapienza Università di Roma), Luca Peretti (University of Cambridge)

Comitato di redazione

Samuel Antichi (Università della Calabria), Agnese Bertolotti (Università degli Studi della Toscana), Valerio Coladonato (Sapienza Università di Roma), Giulia Crisanti (Sapienza Università di Roma), Francesco D'Asero (Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"), Malvina Giordana (Bibliotheca Hertziana - Istituto Max Planck), Dominic Holdaway (Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo"), Gianmarco Mancosu (Università di Macerata), Pietro Masciullo (Sapienza Università di Roma), Ilaria Puliti (University of Warwick), Matteo Santandrea (Bibliotheca Hertziana - Istituto Max Planck)

La sezione monografica di questa pubblicazione è composta da saggi scientifici che vengono sottoposti a doppia *peer review* anonima

ISSN: 2281-1729

Finito di stampare nel mese di aprile 2026

da Rubbettino print

per conto di Rubbettino Editore Srl

88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)

www.rubbettinoprint.it

© 2026 - Rubbettino Editore

88049 Soveria Mannelli

Viale Rosario Rubbettino, 10

tel (0968) 6664201

www.rubbettino.it

«L'immaginario è storia tanto quanto la Storia». Questo è quanto scrive Marc Ferro nel suo *Cinema e Storia*, caposaldo delle prime indagini sulle due discipline che questa rivista intende tornare a fare dialogare nell'orizzonte di un comune interesse nei confronti appunto dell'immaginario e delle sue interazioni con la realtà, quale ideale luogo di incontro e dialogo tra il cinema, gli audiovisivi, la cultura visuale e la storia.

Il cinema e la storia si profilano così come aree di riferimento di una pluralità di saperi, approcci e metodologie tutti da indagare in relazione a una molteplicità di fini: per esaminare le diverse modalità di "testualizzazione" della realtà storica messe in atto dal cinema; per esplorare e interpretare i meccanismi produttivi, le forme e il linguaggio del film con riferimento alle dinamiche storico-culturali e all'elaborazione dell'identità di un'epoca; per verificare come i film siano "agenti di storia"; per studiare le opere audiovisive quali testi capaci, in un orizzonte mediale sempre più plurale e proteiforme, di restituire la complessità di una stagione storica in confronto dialettico con le tradizionali fonti scritte.

Secondo questa prospettiva, *Cinema e Storia* si colloca su una "terra di nessuno" ancora in buona parte da esplorare.

Questo numero speciale, realizzato nell'ambito del Progetto di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN) 2022 *Reframing Italian Film Festivals. Storie, politiche, culture*, raccoglie studi dedicati alla nascita e alla fondazione dei principali festival cinematografici italiani. Escludendo la Mostra del Cinema di Venezia, già ampiamente indagata, il volume affianca ai tre casi studio sviluppati dal progetto (Incontri Internazionali del Cinema di Sorrento, Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta Terme, Far East Film Festival di Udine) un insieme di manifestazioni che, per impatto e rilevanza sociale, culturale e politica, hanno contribuito a definire lo scenario della storia del cinema italiano dal secondo dopoguerra alla fine del Novecento. Predisposto per una consultazione che alterna una visione d'insieme del panorama festivaliero italiano ad analisi più circoscritte sui singoli casi, il numero intende rintracciare le ragioni di autopoiesi del sistema festivaliero italiano, concentrandosi sulla ricostruzione storica e archivistica dei miti di fondazione e sui processi attraverso cui tali manifestazioni si sono definite nei discorsi critici coevi e successivi. I contributi adottano un approccio integrato che intreccia storia del cinema e della società italiana, politiche dello sguardo e culture cinefile, locali e nazionali, facendo dialogare fonti, paratesti e memorie entro un comune orizzonte storiografico.

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 LI 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.



Ce n'est qu'un début, o della nascita dei festival cinematografici in Italia di Marco Dalla Gassa, Francesco D'Asero, Giulio Tosi e Federico Zecca	7
Tra promozione turistica e glamour internazionale. Origini, sviluppo e istituzionalizzazione del Taormina Film Festival di Angela Bianca Saponari	23
Le origini del Festival dei Popoli. La fondazione e i primi anni di Sofia Lora	39
<i>Nihil sine fide?</i> Politiche dello sguardo e tensioni ideologiche nella prima Rassegna del Cinema Latinoamericano di Andrea Gelardi	55
Portiamo il nostro cinema alle Terme. La prima edizione della Mostra Internazionale del Cinema Libero di Marco Zilioli	77
Le meraviglie del possibile a Trieste. Origini del Festival Internazionale del Film di Fantascienza di Paolo Lughì e Daniele Terzoli	93
«Da happening mondano a happening culturale». Le due nascite degli Incontri Internazionali del Cinema tra politiche curatoriali e vocazione transnazionale di Francesco D'Asero	III
La Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro tra movimento e istituzione di Francesco Dongiovanni	129
Il festival «più necessario». Il caso Giffoni dalla periferia all'orizzonte internazionale di Mariangela Palmieri	143

Indice

Dal Lido a Pordenone. Appunti per un itinerario fondativo delle Giornate del Cinema Muto di Denis Lotti	161
Dal palco allo schermo. Cultura, politica e società alla nascita del Festival Internazionale Cinema Giovani di Elio Sacchi	179
Oltre i film festival cinematografici queer contemporanei. Una riflessione sull'origine di nuove forme festivaliere di Dianora Hollmann	195
Un «cinematografo dell'Estremo Oriente» in Friuli. Gli antefatti e la nascita del Far East Film Festival di Udine di Giulio Tosi	215

Ce n'est qu'un début, o della nascita dei festival cinematografici in Italia

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

«Ce n'est qu'un début, continuons le combat» è uno degli slogan più celebri del Sessantotto¹, circolato tra studenti e operai durante le occupazioni di università e fabbriche, scandito a gran voce durante le manifestazioni organizzate per le strade di Parigi, impresso sui manifesti affissi ai muri delle città. In poco tempo è diventato uno dei motti di agnizione della contestazione, diffusasi tra l'Europa e gli Stati Uniti, in modo particolare negli strati più giovani della popolazione. L'esortazione serviva a motivare studenti e operai affaticati da settimane di occupazioni e proteste nel perseverare nella lotta, ma anche ad avvertire le autorità costituite circa le intenzioni di non arrendersi prima di aver conseguito i propri obiettivi politici.

1. Per la genesi dello slogan e del movimento del 22 marzo, cfr. È. Copfermann, *Mouvement du 22 mars: Ce n'est qu'un début, continuons le combat*, François Maspero, Paris 1968. Una coeva testimonianza visiva si trova nel documentario *Ce n'est qu'un début, continuons le combat (Das ist nur der Anfang - der Kampf geht weiter, 1968-69)* di Claudia von Alemann.

Indirettamente, però, lo slogan aveva anche una funzione identitaria: distingueva i moti del Sessantotto rispetto a precedenti eventi di ribellione e protesta, calcando la mano sia sul loro esordio più radicale e minaccioso (“non è che l'inizio”, ovvero: “aspettatevi molto altro”), sia sulla persistenza dei cambiamenti in atto (“continuiamo a combattere”, ovvero: “rendiamo la lotta un atteggiamento consustanziale e non limitato nel tempo”). Per certi versi il proponimento implicito si è rivelato autoavverante: il modello delle occupazioni e della protesta in piazza sperimentati negli anni Sessanta è diventato, con il trascorrere dei decenni, il principale modello di manifestazione del dissenso (si pensi a quanto è successo nel corso degli ultimi anni nelle strade, nei porti e nelle università per protestare contro l'occupazione dell'esercito israeliano a Gaza), o se non altro il punto di confronto per ogni successivo momento contestatario (ad esempio quello del Settantasette in Italia o il Black Panther Party negli Stati Uniti)². Attorno al maggio francese e a quei suoi primi giorni di nuove forme di resistenza si è poi creato un immaginario consolidato, o meglio, si è depositata una memoria collettiva grazie al cinema, alla letteratura, alla canzone popolare e a molte altre forme espressive³.

In qualche modo, coloro che avevano coniato e poi diffuso il motto «Ce n'est qu'un début» avevano intuito che è nel momento della sua genesi che risiedono i semi identitari, le traiettorie di sviluppo, i limiti strutturali, i modelli pragmatici di ogni processo (non solo politico o sociale). È sempre ai suoi esordi che si attiva un principio che definiremmo narrativo – di auto-racconto, in questo caso accentuato dalla prima persona plurale di “conti-

2. La letteratura dedicata ai moti del Sessantotto è sterminata. Ci limitiamo a segnalare due volumi dedicati al rapporto tra i movimenti politici di quegli anni e lo scenario cinematografico internazionale: S. Layerle, *Caméras en lutte en mai 68: “Par ailleurs le cinéma est une arme...”*, Nouveau Monde, Paris 2008; C. Gerhardt, S. Saljoughi (eds.), *1968 and Global Cinema*, Wayne State University Press, Detroit 2018. Per quanto riguarda il Sessantotto e i festival, cfr. U. Gregor, *Filmfestival-Chronik des Jahres 1968: Berlin, Cannes, Venedig, Knokke*, in «Recherche Film und Fernsehen», n. 3, 2008, pp. 36-38; A. Tonelli, *Il '68 controcorrente. La Mostra internazionale del nuovo cinema di Pesaro incontra la contestazione*, Affinità Elettive, Ancona 2018.

3. D.J. Sherman, R. van Dijk, J. Alinder, A. Aneesh (eds.), *The Long 1968: Revisions and New Perspectives*, Indiana University Press, Bloomington 2013.

nuons” – utile per definire il patto relazionale che si stabilisce con chi si considera implicato in esso, ma anche con chi ne viene irrimediabilmente escluso. In un saggio dedicato all'incipit nei romanzi, rievocando le posizioni di Gérard Genette⁴, Andrea Del Lungo ricorda:

L'inizio di un'opera letteraria è una soglia particolarmente complessa: non determina solo la linea di demarcazione dell'opera, ma è anche il luogo di un passaggio problematico dal silenzio alla parola, dal bianco allo scritto. Per questo, l'immagine della soglia è preferibile a quella della frontiera, dal momento che non si tratta di una netta cesura, bensì di una zona, talvolta incerta, di passaggio e di transizione tra due spazi [...] È dunque più interessante interrogarsi sulla “direzione” di questo passaggio, vale a dire sulla determinazione degli spazi che si aprono nell'incipit. [...] Da un lato, l'inizio svolge un ruolo strategico essenziale, mirato a legittimare il testo, a orientarne la ricezione e a stabilire un patto di lettura con il suo destinatario; dall'altro, l'incipit è tenuto a fornire informazioni sulla natura del testo e sulla storia raccontata, dispiegando al tempo stesso una strategia di seduzione nei confronti del lettore. [...] Se si analizza la questione in una prospettiva diacronica, si realizzano altri due passaggi speculari: l'incipit inserisce l'opera in quell'inter-testo praticamente inesauribile che è la storia della letteratura; ogni “nuovo” testo deve dunque, in modo esplicito o implicito, prendere posizione rispetto a modelli che fungono da riferimento, anche in relazione alle attese del lettore. [...] Nessun incipit può dunque essere “innocente”. [Esso] costituisce [...] un luogo decisivo, poiché a ogni passaggio corrisponde una presa di posizione, e ogni soglia risulta necessariamente da una scelta arbitraria⁵.

Non è difficile trasporre l'idea di incipit come “soglia complessa” o come “luogo decisivo” e “non innocente” dall'ambito della narratologia a quello dei processi culturali e sociali, non soltanto quelli legati ai moti del Sessantotto, ma più in generale

4. Cfr. in particolare: G. Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris 1987; trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989.

5. A. Del Lungo, *Gli inizi difficili. Per una poetica dell'“incipit” romanzesco*, UNIPRESS, Padova 1997, pp. 19-21.

a ogni evento pubblico protratto nel tempo. Per questa ragione il paragone funziona anche con il tema di questo numero speciale dedicato alla storia dei festival cinematografici in Italia che intende indagare i processi di fondazione delle innumerevoli manifestazioni filmiche nate lungo lo Stivale almeno a partire dal secondo dopoguerra in avanti. Se si esclude, infatti, l'attenzione rivolta ai primi passi "fascisti" della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, su cui si trovano molte pagine esaurienti nei lavori di Gian Piero Brunetta, Daniele Ongaro, Stefano Pisu e altri⁶, il restante e ricchissimo arcipelago festivaliero italiano non è mai stato indagato dalla letteratura di settore, tanto meno raccontato come una storia degli inizi e come una storia di attivismo, lotta, perseveranza e cambiamento. Eppure, adattando le convinzioni di Del Lungo alla tradizione dei *film festival studies*⁷, non possiamo non confermare la glossa secondo cui ogni festival si presenta come un fatto complesso, innestandosi in una storia più grande (non solo cinematografica), operando in uno spazio competitivo che ne mette in discussione anno dopo anno la presenza, il ruolo e il posizionamento, costruendo il proprio lettore/accreditato/militante in base ai propri obiettivi "politici" e culturali, mettendosi a confronto con altri modelli analoghi per cercare una costante legittimazione, individuando – ultimo punto dell'elenco – chi appartiene alla propria comunità e chi ne è escluso. In un tale quadro, le soglie e i luoghi di passaggio (o, per dirla con Marijke de Valck, i siti di passaggio⁸) vanno considerati non soltanto come scintille necessarie all'ingenerarsi

6. Cfr. G.P. Brunetta, *La Mostra d'arte cinematografica di Venezia. 1932-2022*, Marsilio, Venezia 2022; S. Pisu, *Il XX secolo sul red carpet. Politica, economia e cultura nei festival internazionali del cinema (1932-1976)*, Franco Angeli, Milano 2016; D. Ongaro, *Lo schermo diffuso. Cento anni di festival cinematografici in Italia*, Libreria Universitaria Tinarelli, Bologna 2005; P. Cowie (a cura di), *Happy 75°. Breve introduzione alla storia della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, Biennale di Venezia, Venezia 2018. Anche D. Manetti, *The Birth and Early Years of a Mega Event: The Venice International Film Festival (1932-1939)*, in «Città e Storia», vol. 8, n. 1, 2013, pp. 107-136.

7. Sulla dimensione di attivismo, militanza e politiche culturali sviluppate nel panorama festivaliero la letteratura è ampia. Rimandiamo, per un'introduzione al tema, almeno a D. Iordanova, L. Torchin (eds.), *Film Festival Yearbook 4: Film Festivals and Activism*, St Andrews Film Studies, St Andrews 2012.

8. M. de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007, in particolare pp. 36-40.

di un'evenemenzialità, ma come “luoghi decisivi” e “non innocenti” di politica culturale «poiché a ogni passaggio corrisponde una presa di posizione, e ogni soglia risulta necessariamente da una scelta arbitraria»⁹. Detto in altri termini, studiare le origini di un festival cinematografico significa interrogarsi non solo su una data o su un contesto storico preciso, ma anche su una dimensione concettuale più profonda: quella dell'“esordio” come categoria culturale e come frame discorsivo, come forma di posizionamento e come agente di negoziazione.

L'idea di autopoiesi, mutuata da Humberto Maturana e Francisco Varela¹⁰ e ripresa da Niklas Luhmann¹¹ nell'ambito della teoria dei sistemi, può illuminare questa dinamica. Si definisce autopoietico quel sistema vivente in grado di produrre e riprodurre continuamente sé stesso, generando e modificando le proprie strutture a partire da processi interni, anche in un contesto di forti cambiamenti dell'ambiente esterno. Il principio di adattamento che segue è formalmente meta-processuale, perché fa tesoro e riconosce la propria costante opera di ricollocazione all'interno di un ecosistema complesso¹². I festival operano in modo analogo: creano i propri rituali (cerimonie, cataloghi, retrospettive), i propri attanti umani e non umani (direttori, giurie, istituzioni, spettatori), le proprie regole (sezioni competitive, criteri di selezione) e, soprattutto, la propria storia, tracciando un percorso di senso e indicando una serie di traiettorie di sviluppo

9. A. Del Lungo, *op. cit.*, p. 21.

10. H.R. Maturana, F.J. Varela, *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*, D. Reidel, Dordrecht 1980; trad. it. *Autopoiesi e cognizione. La realizzazione del vivente*, Marsilio, Venezia 1985.

11. N. Luhmann, *Soziale Systeme: Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984; trad. it. *Sistemi sociali. Teoria generale*, il Mulino, Bologna 1990.

12. Tra i recenti approcci metodologici allo studio dei festival forse quello più attuale e innovativo è quello ecosistemico. Cfr. M. de Valck, *Vulnerabilities and Resiliency in the Festival Ecosystem: Notes on Approaching Film Festivals*, in P.D. Keidl, L. Melamed, V. Hediger, A. Somaini (eds.), *Pandemic Media: Preliminary Notes Toward an Inventory*, Meson Press, Lüneburg 2020, pp. 125-135; A. Vallejo, M.-P. Peirano, *Conceptualising Festival Ecosystems: Insights from the Ethnographic Film Festival Subcircuit*, in «Studies in European Cinema», vol. 19, n. 3, 2022, pp. 231-251. In italiano si veda D. Hollmann, *La dimensione trasformativa dei film festival. Un approccio ecosistemico al caso europeo*, Tesi di dottorato, Università Ca' Foscari Venezia, Venezia 2025.

potenziali che servono per innervare una serie di processi e coinvolgere un numero sempre più alto di soggetti. Ogni edizione non solo aggiunge un nuovo capitolo, ma retroattivamente consolida il mito delle origini, conferendo ulteriore senso e coerenza all'atto iniziale. Ogni anniversario viene celebrato, ogni rinnovamento (nei quadri dirigenziali, nelle sedi scelte, nelle tipologie di prodotti presentati) viene descritto come un atto di rilancio e di rispetto per il passato, ogni nuova innovazione viene controbilanciata da uno sguardo retrospettivo. È in virtù di queste ragioni che l'inizio di un festival non si esaurisce nella sua data di nascita, ma continua a vivere come un dispositivo discorsivo reiterato, riletto e continuamente reinscritto nelle edizioni successive e successivamente nei materiali di archivio e in quelli paratestuali prodotti dal, o attorno al, singolo festival. Sotto tale luce, l'atto inaugurale non è mai neutro, ma costituisce la prima pietra di un racconto per sé, su di sé, attorno a sé che vale la pena decostruire e analizzare.

Per queste e per altre ragioni, il gruppo di ricerca che si è costituito attorno al Progetto di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN) 2022 intitolato *Reframing Italian Film Festivals. Storie, politiche, culture*¹³ e composto dalle Università degli Studi di Bari "Aldo Moro", l'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna e l'Università Ca' Foscari Venezia, ha deciso di dedicare un volume che raccogliesse la storia delle nascite e delle fondazioni dei principali festival di cinema italiani. Tenendo da parte la Mostra del Cinema di Venezia perché già sufficientemente indagata, il numero monografico che presentiamo affianca infatti ai tre casi studio¹⁴, sviluppati durante gli anni della ricerca e della produzione catalografica¹⁵, un insieme

13. Per una descrizione dettagliata del progetto, con obiettivi, casi studio e accesso al database, si consulti il sito web all'indirizzo <https://www.reframingitalianfilmfestivals.it/> (ultimo accesso: ottobre 2025).

14. Le tre manifestazioni scelte per sviluppare il progetto sono gli Incontri Internazionali del Cinema di Sorrento, la Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta Terme e il Far East Film Festival di Udine.

15. La complessità storica, culturale ed economica dei festival cinematografici italiani ha reso necessaria l'identificazione e la conservazione di nuove fonti che sostengono l'attività storiografica promossa dal PRIN 2022 RIFF. Pensata per garantire la digitalizzazione, l'accessibilità e la circolazione dei materiali raccolti dal progetto di ricerca, la banca dati del progetto è stata costruita in

di manifestazioni festivaliere che hanno caratterizzato per impatto e rilevanza sociale, culturale e politica, lo scenario in divenire della storia del cinema italiano dal secondo dopoguerra fino alla fine del secolo. Predisposto per essere consultato sia orizzontalmente che verticalmente, ovvero sia tracciando linee di continuità comuni tra i tanti appuntamenti germogliati lungo lo Stivale, sia per addivenire a carotaggi più profondi su ognuno di loro, questo volume intende rintracciare le ragioni di autopoiesi del sistema festivaliero italiano – uno dei più ricchi e dinamici nel mondo – concentrandosi sulla ricostruzione storica e archivistica dei loro miti di fondazione, nel modo con cui si sono andati definendo nei discorsi critici del tempo e in quelli successivi. L'intento è quello di rispondere al sottotitolo del progetto PRIN 2022 che i gruppi di ricerca di Bari, Bologna e Venezia stanno portando avanti: un'integrazione fruttuosa tra “storia” (del cinema, ma anche della società italiana), “politiche” (dello sguardo e del posizionamento) e “culture” (cinefile, ma anche locali, nazionali, popolari, ecc.).

Viaggio in Italia

A ripercorrerle tutte insieme, le vicende di esordio dei festival italiani sembrano evocare itinerari di scoperta e scrittura come i cosiddetti *Grand Tour* che Goethe e altri letterati del Settecento e Ottocento svolgevano nel sud dell'Europa, ma ricordano anche quei percorsi di rinnovamento dello sguardo e ritorno pragmatico al reale tracciato dal cinema rosselliniano a cavallo tra anni Quaranta e Cinquanta. Sarà per la scelta, ovviamente strategica, di collocare questi appuntamenti cinematografici in località turistiche prevalentemente balneari, sarà per il piacere di ritrovare una stessa comunità di “viaggiatori” che contribuisce alla nascita di più di un evento, sarà per lo stretto legame che si crea con le comunità locali e i vari sta-

modo da rispecchiare la natura spiccatamente interdisciplinare del fenomeno festivaliero. I criteri di organizzazione dei materiali conservati all'interno della banca dati costituiscono un'innovazione per le metodologie e le pratiche dei *film festival studies*, segnatamente in senso storiografico. Ulteriori informazioni sul sito e sulla banca dati del progetto.

keholders, fatto sta che la serie di itinerari odeporeici tracciati – dal nord torinese al sud taorminese, dalla fantascienza triestina al documentario fiorentino, dal cinema per ragazzi di Giffoni al cinema per immigrati italiani in Francia – si predispone come un atlante da percorrere e ripercorrere secondo traiettorie ricche e complesse. Ogni saggio incluso nello *special issue* si concentra infatti su un contesto peculiare, ma offre una mappa plurale di forme, obiettivi e condizioni di possibilità della nascita festivaliera che auspicano l'intervento interpretativo ed elaborativo del lettore.

Il percorso cronologico si apre con il contributo di Angela Bianca Saponari, dedicato al Festival di Taormina, fondato nel 1955 come Rassegna Cinematografica Internazionale di Messina e Taormina e trasferito stabilmente nella città del Teatro Antico nel 1957. Il saggio ricostruisce le prime edizioni in cui il festival si afferma come appuntamento glamour e turistico, capace di attrarre star internazionali e di legare l'immagine della Sicilia a quella del grande cinema mondiale. Inserito in un contesto di crescita del turismo culturale e di valorizzazione del Mezzogiorno, Taormina rappresenta un modello inaugurale in cui la logica dello spettacolo e quella della promozione territoriale si intrecciano con le prime istanze di cinefilia diffusa. Da qui si passa in Toscana, con l'analisi che Sofia Lora rivolge alle origini del Festival dei Popoli (1959), il primo festival europeo interamente consacrato al cinema etnografico, documentaristico e sociologico. Nato in seno a un dibattito sul rapporto tra cinema e società, in un momento di particolare progettualità dell'amministrazione locale, il festival fiorentino si colloca al crocevia tra istanze scientifiche (antropologia visuale), interessi politici e slancio culturale cittadino, diventando rapidamente un riferimento nazionale e internazionale per il cosiddetto "cinema del reale". Dalla Toscana ci si sposta poi in Emilia, dove Marco Zilioli ricostruisce i passi di genesi e di primo sviluppo della Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta Terme (1960). Presentata fin da subito come "anti-Venezia", la Mostra si connota per il suo rifiuto della mondanità, per l'apertura alle nuove cinematografie e per il forte coinvolgimento di intellettuali e registi. L'esperienza di Porretta, pur segnata

da difficoltà logistiche e censure, assume un valore paradigmatico per la stagione degli “antifestival”. Analogo spirito di rottura caratterizza la Rassegna del Cinema Latinoamericano di Santa Margherita Ligure, al centro del contributo di Andrea Gelardi. Tra il 1960 e il 1965, questa manifestazione propone una serie di incontri senza precedenti tra cineasti latinoamericani e critica europea, sostenuta dal *Columbianum* e dalla figura di padre Angelo Arpa. La rassegna diventa così una piattaforma di dialogo transnazionale, “inventando” il Cinema Novo brasiliano e dando voce alle lotte politiche del continente sudamericano, ovvero mostrando come i discorsi attorno al terzo cinema e alle possibilità di autodeterminazione dei popoli trovassero tra i suoi protagonisti un *mélange* di culture, da quella cattolica fino a quella socialista (e non solo). Il cuore di quella stessa stagione è naturalmente la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, oggetto dello studio di Francesco Dongiovanni. Fondata nel 1965 da Lino Micciché e Bruno Torri, la Mostra diventa la manifestazione che più di ogni altra incarna il modello dell’“antifestival”, celebre per i suoi convegni dove partecipavano figure di spicco dell’intelligenza del periodo (da Pasolini a Eco, da Barthes a Metz), capace però di coniugare movimento e istituzione, radicalità critica e riconoscimento ufficiale. Pesaro si afferma così come laboratorio internazionale del “nuovo cinema”, ospitando cineasti emergenti, cinematografie sconosciute e sperimentazioni linguistiche, con un consistente impatto sui modelli di storicizzazione della Settima arte.

Più laterale, ma pur sempre partecipe di questa stessa genealogia, va considerato il Festival Internazionale del Film di Fantascienza di Trieste, le cui vicende sono ricostruite con piglio etnografico da Paolo Lughì e Daniele Terzoli. Fondato nel 1963, rappresenta un esempio singolare di festival tematico, capace di dare dignità critica a un genere spesso marginalizzato, e insieme di collocare la città di Trieste come crocevia tra cultura popolare, aspirazioni moderniste e immaginari futurologici. La dimensione del “margine” – così geograficamente collocata – diventa in altri termini dimensione di “frontiera”, in una fervida contaminazione, non priva di interessi geopolitici, tra scambi economici, circolazione delle culture

cinefile, riconoscimenti identitari reciproci (tra determinate cinematografie e, di conseguenza, tra determinate nazioni anche collocate in alleanze internazionali diverse). Nel successivo contributo di Francesco D'Asero si ripercorre invece la nascita e la prima evoluzione degli Incontri Internazionali del Cinema di Sorrento (1963-1968), in una fase di transizione da un carattere turistico-mondano a uno più istituzionale e internazionale. Qui emerge, forse con maggiore enfasi che altrove, il ruolo decisivo che assumono le strategie curatoriali e soprattutto coloro che le immaginano e le interpretano per lo sviluppo e la crescita di quelle stesse manifestazioni. D'Asero traccia, infatti, con rigore archivistico, il passaggio di direzione tra Pierpaolo Pineschi e Gian Luigi Rondi, e soprattutto quello da una programmazione eclettica alla formula monografica dedicata a singole cinematografie nazionali, valorizzando, in controluce, le logiche di posizionamento, il rafforzamento delle reti istituzionali e la ridefinizione delle geografie festivaliere del Mezzogiorno. Con un *décalage* di qualche anno, ma restando ancora nel sud Italia, con il saggio di Mariangela Palmieri ci spostiamo in una piccola cittadina dei Monti Picentini, nel Salernitano, dove nel 1971 viene fondato il Giffoni Film Festival, uno dei festival più noti a livello internazionale tra quelli dedicati al cosiddetto "cinema per ragazzi". Nato dall'iniziativa spontanea di un gruppo di giovani guidati da Claudio Gubitosi, Giffoni si configura in realtà inizialmente come un festival "dal basso" (e non solo per l'altezza dei suoi protagonisti), capace di radicarsi nel territorio e di sfruttarne in chiave positiva la sua "marginalità". La crescita esponenziale della manifestazione, segnata da momenti simbolici di rinascita e riconfigurazione – come la visita di François Truffaut e Robert De Niro nel 1982 – e sostenuta da un consistente piano di investimenti pubblici da parte delle istituzioni locali, dimostra come un festival possa, in certe circostanze, farsi straordinario volano economico per un territorio, fino a modificarne il tessuto urbano, l'identità pubblica e l'attrattività turistica.

Venendo agli anni Ottanta, tre nuovi soggetti festivalieri (con relativo impatto culturale) si affermano in breve tempo. Parliamo delle Giornate del Cinema Muto di Pordenone, del

Festival Internazionale Cinema Giovani di Torino e del Festival Internazionale di Film con tematiche omosessuali “Da Sodoma a Hollywood” organizzato sempre nella città sabauda. Nel primo caso, Denis Lotti si concentra sulla dimensione archivistica e retrospettiva dell'avvenimento friulano. Le Giornate, inaugurate nel 1982, sono infatti il primo evento festivaliero – solo dopo arriveranno Bologna, Lione e altri centri – che si propone di valorizzare e preservare il patrimonio del cinema delle origini. Attraverso una fitta rete di collaborazioni con cineteche internazionali, Pordenone diventa un punto di riferimento imprescindibile per la comunità scientifica e cinefila globale. Sempre nel 1982 nasce quello che anni dopo diventerà il Torino Film Festival. Ancora dedicato alle cinematografie giovani e ai registi esordienti, il festival studiato da Elio Sacchi emerge come un dispositivo politico e sociale che si innerva in una città in piena trasformazione post-industriale combinando cinefilia militante, cultura urbana e politiche locali, evidenziando le interconnessioni che si creano (anche altrove) con cineclub, università, realtà del terzo settore. Ancora più attento all'orizzonte identitario e politico è invece il saggio di Dianora Hollmann, che riflette sulle origini dei festival queer in Italia. A partire dal Festival Internazionale di Film con tematiche omosessuali “Da Sodoma a Hollywood” (1986) fino alle più recenti esperienze di Lovers Film Festival, Sicilia Queer o Gender Bender, il contributo analizza le traiettorie di affermazione, legittimazione e rinascita dei movimenti queer, mostrando come essi abbiano ridefinito i confini del discorso festivaliero anche in territori culturali e con retoriche discorsive generalmente escluse dagli altri appuntamenti. Chiude lo *special issue* il contributo di Giulio Tosi sugli antefatti e sulla nascita del Far East Film Festival di Udine. Dal 1999, la città friulana ospita uno dei più grandi festival dedicati al cinema dell'Asia orientale, nato sulle orme delle rassegne pesaresi e della retrospettiva Hong Kong Film del 1998. Anche in questo caso, la sua storia rivela come una città di provincia possa trasformarsi in epicentro internazionale, offrendo una piattaforma unica per la diffusione del cinema popolare asiatico in Europa, tra cinefilia, sguardo ai nuovi mercati, ed esofilia culturale. Alla fine di questo viaggio sembra che l'Italia dei

Comuni riviva, nella sua vivacità politica e discorsiva, nell'Italia dei festival cinematografici.

Contact zones

Considerati complessivamente, i saggi di questa raccolta dimostrano come la nascita dei festival cinematografici italiani sia caratterizzata da una serie di fattori di continuità, tensioni ricorrenti ed elementi strutturali che permettono di leggere queste esperienze non come episodi isolati, ma come parte di un più ampio processo culturale. Innanzitutto, emerge il ruolo decisivo dei cineclub e delle comunità locali, veri motori propulsivi di molte iniziative qui studiate. Da Firenze a Udine, da Porretta a Giffoni, da Torino a Pordenone sono associazioni, gruppi di studenti, circoli culturali o singoli individui carismatici a trasformare in evento pubblico un desiderio di visione condivisa. Questa dimensione di base si intreccia quasi sempre con il sostegno – o la resistenza – delle istituzioni politiche e amministrative, generando appuntamenti che oscillano costantemente tra autonomia culturale e riconoscimento ufficiale, tra spontaneità militante e regolamentazione istituzionale. Le piazze, le fabbriche, le università occupate durante il Sessantotto diventano, nella prospettiva festivaliera, le sale cinematografiche, i teatri, gli uffici pubblici, gli auditorium, i centri sociali e aggregativi e così via. La perseveranza nella lotta resta la stessa, il bisogno di auto-racconto pure, ma anche lo sforzo di partecipare a un movimento culturale comune, con scambi, collaborazioni, rilanci di idee festivaliere da una località all'altra e così via.

Un secondo filo conduttore riguarda la dialettica centro/periferia¹⁶. Se Venezia rappresenta il modello istituzionale per eccellenza, i festival raccontati in questi saggi nascono spesso in contesti marginali, provinciali o periferici, i quali proprio grazie a eventi più o meno mondani acquisiscono centralità discorsiva e visibilità pubblica. Ne risulta una geografia policentrica, che ridefinisce il rapporto tra il cinema e i territori,

16. Cfr. a tal proposito D. Iordanova, D. Martin-Jones, B. Vidal (eds.), *Cinema at the Periphery: Contemporary Approaches to Film and Television Series*, Wayne State University Press, Detroit 2010.

mettendo in discussione l'idea di una sola capitale festivaliera o produttiva. Non tutte le strade portano a Roma o a Venezia, dunque. Certo, il modello veneziano resta naturalmente un punto di riferimento, non solo culturale, ma anche organizzativo e industriale, ma è come se i festival di "provincia" decidessero di perfezionare e migliorare almeno una delle facce multidimensionali della Mostra del Cinema, chi valorizzando la dimensione divistica e turistica (Sorrento, Taormina, ma anche a suo modo Udine), chi la dimensione di ricerca (Porretta, Pesaro, Pordenone), chi la propria marginalità esibita (Giffoni, Trieste, i festival queer), chi la propria disponibilità alla contaminazione (Firenze).

Un ulteriore elemento comune va individuato nella aspirazione politica, quando non ideologica, che attraversa alcune di queste esperienze. I festival degli anni Sessanta e Settanta (Santa Margherita, Porretta, Pesaro) nascono esplicitamente come "antifestival", in opposizione alla rigidità istituzionale di Venezia e Cannes, e si pongono al servizio di cause movimentiste, di stampo culturale e sociale, oltre che cinefilo: dal sostegno alle cinematografie del Terzo Mondo alla promozione delle nuove onde nazionali, dalla lotta contro la censura alla creazione di circuiti alternativi di distribuzione. Anche in contesti più recenti, come Torino o i festival queer, la valenza politica rimane centrale: qui non è più solo il discorso militante a prevalere, ma la costruzione di spazi identitari, comunitari e di reciproco empowerment, con un impatto sulle sfere pubbliche ben più ampio¹⁷. Come per i mille movimenti e associazioni che convergevano nelle piazze contestatarie nel Sessantotto, anche qui registriamo un profilo "combattivo" che nasce da esigenze di resistenza/sopravvivenza, ma anche di autonarrazione e posizionamento nei discorsi pubblici.

Sul piano metodologico, i saggi mostrano come la nascita di un festival sia spesso accompagnata dalla produzione di paratesti – cataloghi, riviste, atti di convegni – che non hanno solo

17. Sul concetto di sfera pubblica associata ai festival, cfr. almeno: C.H.-Y. Wong, *Publics and Counterpublics: Rethinking Film Festival as Public Spheres*, in M. de Valck, B. Kredell, S. Loist (eds.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, Routledge, London-New York 2015, pp. 83-99.

una funzione accessoria, ma concorrono a costruire l'identità stessa degli eventi che promuovono. Il loro carattere effimero invoca la necessità di un archivio (un "mal d'archivio", direbbe Jacques Derrida¹⁸), per preservarne memorie e testimonianze, ma anche, auspicabilmente, come propone il progetto che fa da volano alla pubblicazione, *Reframing Italian Film Festivals*, un meta-archivio che sappia mettere insieme e far parlare fonti così eterogenee. La Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro con i suoi Quaderni informativi e le monografie, le Giornate di Pordenone con i volumi retrospettivi, il FEFF con i suoi cataloghi bilingue: ogni manifestazione crea un discorso scritto che prolunga e amplifica quello filmico. In questo senso, i festival si configurano come luoghi in cui cinema e teoria, visione e discorso critico, pratica e memoria si intrecciano in maniera inscindibile. Per rilanciare meglio il punto potremmo far nostra la considerazione di Julian Stringer¹⁹ che considera i festival come *contact zones* (da Mary Louise Pratt)²⁰, ovvero come zone di contatto (spesso asimmetriche) in cui si negoziano poteri, identità e appartenenze. Anche l'inizio di un festival, dunque, non è mai un fatto isolato, ma un evento che prende forma dentro reti di relazioni locali, nazionali, transnazionali, oppure movimentiste e istituzionali, in un flusso di evenemenzialità inarrestabile. La nascita del Festival dei Popoli a Firenze, per esempio, si iscrive in un'articolazione di contatti che comprende esperienze francesi come il Comité du Film Ethnographique o rapporti con Università e altri centri di ricerca; i rapporti di Santa Margherita e Pesaro con i cineasti latinoamericani ci raccontano di reti transnazionali diffuse a partire da interessi di istituzioni religiose e non solo; il Far East Film Festival di Udine affonda le radici nelle retrospettive asiatiche della Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro e nella diffusione dal basso delle culture popolari legate al cinema di Hong Kong, tra critica e le nuo-

18. J. Derrida, *Mal d'archive: Une impression freudienne*, Galilée, Paris 1995; trad. it. *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 1996.

19. J. Stringer, *Global Cities and the International Film Festival Economy*, in M. Shiel, T. Fitzmaurice (eds.), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, Blackwell Publishers, Oxford 2001, p. 138.

20. M.L. Pratt, *Arts of the Contact Zone*, in «Profession», 1991, pp. 33-40.

ve (per allora) comunità cinefile sul web. Si consideri infine il ruolo di alcune figure di direttori e curatori che spiccano per carisma e reti personali e che mostrano, una volta di più, quanto conti la dimensione esclusiva, gerarchica e politica del ruolo del programmatore: da Gian Luigi Rondi a Padre Arpa o Gianni Amico, da Lino Micciché a Claudio Gubitosi, da Gianni Rondolino a Sabrina Baracetti e Thomas Bertacche, spesso le storie dei festival si intrecciano con le storie dei singoli e la loro impronta caratteriale e culturale emerge fin dai primi momenti generativi di un festival.

In conclusione, possiamo dire che ogni “inizio” è una tessitura di altri inizi, un nodo di rimandi e continuità che conferma la natura relazionale e storicamente stratificata dei festival, il loro “luogo complesso” e “non innocente”. In questo senso non meno importante è la componente di rischio e di sperimentazione che è insita nella categoria di “esordio” (e nelle pratiche del movimentismo di protesta). Come in letteratura o nel cinema l'opera prima di un autore è spesso un banco di prova di una soggettività in divenire, ad alto tasso di fallimento, così le prime edizioni dei festival si muovono in un territorio incerto, tra improvvisazione e progettualità, tra desiderio di legittimazione e fragilità organizzativa. Cindy Wong, Janet Harbord e altri²¹ sottolineano come gli appuntamenti festivalieri siano momenti in cui il cinema si reinventa come esperienza sociale e comunitaria, esclusiva e inclusiva insieme: il debutto festivaliero è, in questo senso, il primo manifestarsi di un'identità di gruppo, popolata da soggetti – critici, cinefili, istituzioni, spettatori – che decide di tradurre una visione in forma pubblica. È un gesto inaugurale che non riguarda soltanto il cinema, ma anche l'immaginazione di una comunità e di un'identità collettiva, in un atto che tiene insieme territorio e globalità, politica e cultura, memoria e

21. Cfr. C.H.-Y. Wong, *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*, Rutgers University Press, New Brunswick 2011; J. Harbord, *Film Cultures*, SAGE Publications, London 2002; D. Iordanova, R. Cheung (eds.), *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*, St Andrews Film Studies, St Andrews 2010; J. Stringer, *Genre Films and Festival Communities: Lessons from Nottingham, 1991-2000*, in «Film International», vol. 6, n. 4, 2008, pp. 53-60.

progetto, Storia e storie, inaugurando narrazioni che continuano a produrre effetti ben oltre la loro prima edizione²². *Ce n'est qu'un début, continuons à étudier les festivals.*

22. Per ragioni di spazio e di opportunità, i curatori hanno dovuto rinunciare a includere la storia della nascita di altri importanti festival italiani. Solo a titolo di esempio, mancano eventi come il Festival del film a passo ridotto di Montecatini (1949); il Concorso Internazionale della Cinematografia Alpina (1952), poi divenuto Trento Film Festival; il Festival del cinema comico e umoristico di Bordighera (1955); gli Incontri cinematografici di Monticelli Terme (1977), poi trasferiti a Salsomaggiore e trasformati nel 1987 nel Salso Film & TV Festival; il Filmmaker di Milano (1980); Anteprima per il cinema indipendente italiano (1983), poi evoluta, dopo varie fasi, nel Bellaria Film Festival; il Bergamo Film Meeting (1983); Riminicinema (1984); Ondavideo - Suoni e immagini del futuro (Pisa, 1985); Il Cinema Ritrovato di Bologna (1986); Alpe Adria. Aree cinematografiche a confronto (1987), poi divenuto Trieste Film Festival, e altri ancora.

Questo contributo ricostruisce la nascita e la trasformazione del Taormina Film Festival all'interno della geografia festivaliera dell'Italia del dopoguerra. A partire dalla "Rassegna della nuova produzione", organizzata a Messina nel 1955 nell'ambito dell'Agosto Messinese, si analizza il passaggio da rassegna non competitiva, con forte vocazione turistica e promozionale del Mezzogiorno, a evento di glamour internazionale nel Teatro Antico di Taormina. Valorizzando stampa d'epoca, materiali promozionali, fotografie e documenti dell'archivio Taormina Arte, il saggio indaga il festival come dispositivo di visibilità: luogo di esibizione del divismo e del jet set, ma anche spazio di riposizionamento dell'offerta cinematografica. Una particolare attenzione è dedicata, infine, ai legami con i David di Donatello e con il sistema radiotelevisivo nazionale.

This contribution reconstructs the birth and transformation of the Taormina Film Festival within the festival landscape of post-war Italy. Starting with the "Rassegna della nuova produzione", organised in Messina in 1955 as part of the Agosto Messinese, it analyses the transition from a non-competitive showcase, with a strong touristic and promotional focus on Southern Italy, to an international glamour event set in Taormina's Teatro Antico. Drawing on press coverage, promotional materials, photographs, and documents from the Taormina Arte archive, the essay examines the festival as a visibility device: a site for the display of stardom and the jet set, but also a space for the repositioning of film programming. Finally, particular attention is devoted to its ties with the David di Donatello Awards and with the national broadcasting system.

Keywords: Taormina Film Festival, Film Glamour, Stardom, Tourism, Italian Cinema, David di Donatello Award.

Tra promozione turistica e glamour internazionale. Origini, sviluppo e istituzionalizzazione del Taormina Film Festival

di Angela Bianca Saponari*

Nel secondo dopoguerra, l'Italia è stata teatro di una rinascita culturale che ha visto nel cinema uno dei suoi strumenti più potenti di espressione, elaborazione identitaria e diplomazia culturale. In questo contesto, la diffusione dei festival cinematografici ha assunto un ruolo fondamentale almeno su due diversi fronti.

* Università degli Studi di Bari "Aldo Moro" - angelabianca.saponari@uniba.it.

Da un lato ha contribuito alla promozione di nuove estetiche, alla valorizzazione di talenti emergenti e all'affermazione del Paese nel panorama cinematografico internazionale. Dall'altro lato, ha concorso alla riqualificazione e all'emancipazione di territori nuovi, lontani dai più tradizionali centri produttivi nazionali¹.

Con queste premesse, nel 1955 è nato anche il Taormina Film Festival², fondato inizialmente a Messina nel quadro più ampio dell'Agosto Messinese³ per poi spostarsi nella suggestiva cornice del Teatro Antico di Taormina. Con il nome di Rassegna della nuova produzione, la manifestazione ha occupato da subito una posizione di rilievo nel panorama nazionale. Nato dall'esigenza di realizzare nel territorio siciliano un evento rivolto al cinema, ha assunto sin dalle sue origini l'obiettivo di attirare sull'isola registi, attori e appassionati da tutto il mondo. La storia del festival, da allora fino a oggi, è infatti definita da un forte legame tra istanze intellettuali, aspirazioni mondane e promozione turistica⁴. In questo senso, la rassegna rappresenta un caso peculiare di evento cinematografico interessato a stimolare l'animazione culturale e le ambizioni sociali di uno specifico territorio, pur marginale⁵.

L'obiettivo del presente contributo è quello di individuare le radici fondative della vocazione turistica di questa manifesta-

1. Cfr. M. de Valck, B. Kredell, S. Loist (eds.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, Routledge, London-New York 2016, pp. 3 e ss.

2. Questa è la denominazione ufficiale del festival a partire dal 2002.

3. Per la ricostruzione delle origini del festival nel quadro di programmazione dell'Agosto Messinese abbiamo consultato, con la preziosa collaborazione di Ninni Panzera, presidente di CNA Cinema e Audiovisivo Sicilia, l'archivio della «Gazzetta del Sud». Si rimanda alle pagine dedicate alla Cronaca di Messina per una più dettagliata mappatura delle iniziative culturali in seno alle quali è stata costruita la programmazione del Festival. A titolo di esempio, cfr. s.n., *La Rassegna Internazionale del Film e la Mostra d'Arte "Sicilia" inaugurano il complesso di manifestazioni dell'Agosto Messinese*, in «Gazzetta del Sud», 29 giugno 1955.

4. Nella letteratura dedicata ai festival nazionali, quello di Taormina, insieme con le Giornate di Sorrento, è stato classificato come «festival a vocazione turistico-balneare». Cfr. D. Ongaro, *Lo schermo diffuso. Cento anni di festival cinematografici in Italia*, Libreria Universitaria Tinarelli, Bologna 2005.

5. Per un approfondimento del processo politico-culturale che ha portato le istituzioni taorminesi a lavorare sulla vocazione turistica del territorio, cfr. G. Restifo, *Taormina da borgo a città turistica. Nascita e costruzione di un luogo turistico nelle relazioni tra visitatori e nativi (1750-1950)*, Sicania, Messina 1996.

zione festivaliera e di ricostruire le principali tappe storiche e istituzionali che hanno dato origine al Taormina Film Festival per come lo conosciamo oggi, esaminando le sue trasformazioni organizzative, artistiche e politiche, e valutando il suo impatto sul sistema festivaliero italiano e sulla produzione culturale del Mezzogiorno. A tal fine, l'analisi si articolerà in una serie di sezioni che ne ripercorreranno le origini, il progressivo trasferimento da Messina a Taormina, le sue fasi di espansione e crisi, fino alla formalizzazione di Taormina Arte come ente promotore multidisciplinare.

Le origini del Festival (1955-1956)

Il Taormina Film Festival affonda le proprie radici in un'iniziativa nata a Messina, in un contesto culturale animato da un crescente interesse per il cinema come forma d'arte e come strumento di promozione sociale e territoriale. A lanciare l'idea fu un gruppo di appassionati e di operatori del settore cinematografico, il cui obiettivo era promuovere il territorio siciliano attraverso una manifestazione artistica, a vocazione cinematografica, che potesse avere ricadute in termini economici e di visibilità turistica⁶. Il progetto poté concretizzarsi nel contesto più ampio del cartellone dell'Agosto Messinese, che comprendeva, nell'arco del mese, l'organizzazione di eventi artistici, religiosi, folkloristici e culturali. La rassegna dedicata al cinema vide tra i suoi promotori Arturo Arena, vicepresidente provinciale dell'Associazione Generale Italiana dello Spettacolo (AGIS), che agevolò una collaborazione tra l'ente e l'amministrazione comunale per la pianificazione di un evento che si immaginò, sin da subito, come un'alternativa rispetto alla più famosa Mostra del Cinema di Venezia. Tuttavia, l'idea ancora embrionale e le poche risorse a disposizione ne fecero esclusivamente l'occasione per la presentazione in anteprima dei film in uscita nella stagione successiva.

6. Sulla questione, cfr. M. Abis, G. Canova (a cura di), *I festival del cinema. Quando la cultura rende*, Johan & Levi, Milano 2014. Sugli impatti turistici delle ultime edizioni del Taormina Film Festival, cfr. E. Nicosia, *Film Festivals, Cultural Events for the Territorial and Touristic Development: The Case Study of Taormina Film Fest*, in «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 25, 2022, pp. 565-584.

Nel corso di un incontro tenutosi al Teatro Savoia di Messina il 14 aprile 1955, il progetto prese vita e, tre mesi dopo, in data 29 luglio, nel corso di una conferenza stampa per la presentazione pubblica dell'iniziativa si annunciarono le date. Tra l'1 e il 9 agosto dello stesso anno sarebbe stata organizzata la prima rassegna della nuova produzione cinematografica con l'intento di fare di Messina una vetrina internazionale per il miglior cinema prodotto in Italia e all'estero. Nelle intenzioni degli organizzatori c'era l'idea di sfruttare le bellezze storico-naturalistiche della terra siciliana per farne luogo ideale di incontro tra i più interessanti protagonisti dell'allora panorama cinematografico.

Giovanni Bellamacina, presidente provinciale dell'AGIS, in sede di conferenza stampa, sottolineò la funzione turistica della riunione degli esercenti italiani che sarebbero giunti a Messina «richiamati dalla presentazione in anteprima europea di capolavori della cinematografia italiana e americana, films prodotti per la stagione '55-'56»⁷. Da questa dichiarazione emergono almeno due elementi di particolare rilievo. Il primo riguarda la natura non competitiva della manifestazione che per questo veniva ancora chiamata rassegna e non festival. In questa prima edizione, furono presentati in anteprima sette film (uno in più di quelli previsti in sede di conferenza stampa): quattro erano provenienti dagli Stati Uniti⁸ e tre erano italiani⁹. I film americani presenti in cartellone erano produzioni spettacolari di genere avventuroso, realizzati in Cinemascope e Technicolor. I film italiani, tra commedia, melodramma e film-opera, potevano considerarsi una summa delle tendenze produttive coeve. Queste opere vennero presentate al pubblico senza la necessità di valutarne il valore;

7. S.n., *Sei grandi films in avant-prima alla Rassegna del Cinema a Messina*, in «Gazzetta del Sud», 30 luglio 1955.

8. Il film inaugurale fu *Fuoco verde* (*Green Fire*, 1954) di Andrew Marton. Gli altri tre film americani furono *Tempo d'estate* (*Summertime*, 1955) di David Lean, *L'avventuriero di Burma* (*Escape to Burma*, 1955) di Allan Dwan, *Vera Cruz* (1954) di Robert Aldrich.

9. I due film italiani presentati furono: *La donna del fiume* (1954) di Mario Soldati e *Non c'è amore più grande* (1955) di Giorgio Bianchi. Si aggiungerà in corso d'opera, come settimo film programmato, *Gli ultimi cinque minuti* (1955) di Giuseppe Amato. Cfr. s.n., «*Con un film girato in Columbia si è iniziata la rassegna del Cinema*», in «Gazzetta del Sud», 2 agosto 1955.

ragion per cui non si assegnarono premi ma solo certificati di partecipazione ai produttori (“trofei”).

Il secondo elemento di rilievo è la vocazione turistica della manifestazione¹⁰. Il programma prevedeva, oltre a ricevimenti, cocktail, pranzi sociali e un gran ballo d'onore, organizzati nelle strutture più esclusive della città, diverse escursioni via terra e via mare: il giorno 3 agosto venne organizzata una gita in pullman con itinerario Messina Etna, Taormina, Villa Mazzarò, Messina; il giorno 4 agosto una gita alle Isole Eolie con un ferry-boat messo a disposizione dell'Amministrazione delle FF.SS.; il giorno 5 agosto una visita ai monumenti della città¹¹.

Dalle cronache dell'epoca emerge una particolare attenzione verso la scelta del luogo in cui organizzare le proiezioni. Si puntò su uno spazio fortemente simbolico: la terrazza sullo Stretto di Messina, presso la Fiera campionaria, nell'area dell'allora celebre Irrera a Mare. L'ambientazione suggestiva conferiva un'aura di eleganza e fascino all'evento che, come si è detto, si presentava più come un'occasione conviviale che come una competizione ufficiale, le cui finalità promozionali e celebrative intendevano coinvolgere il pubblico locale e attirare visitatori da fuori. Le presenze artistiche della prima edizione furono limitate ma significative: tra le attrici invitate figuravano Irene Genna, moglie dell'attore Amedeo Nazzari, e Brunella Bovo, già nota per le sue interpretazioni neorealiste. L'approccio iniziale fu volutamente sobrio, ispirato più alla convivialità che alla mondanità, ma ciò non impedì alla manifestazione di guadagnare rapidamente visibilità. Inoltre, la cura per un allestimento che garantisse alti standard tecnici¹² con impianti (una cabina con schermo gigante per Cinemascope) forniti gratuitamente dalla Microtecnica di Torino¹³, dimostra l'interesse dell'AGIS nel voler gettare «le premesse di un Festival di più ampio respiro, sì da far diventare Messina la “Venezia del Sud”»¹⁴.

10. Cfr. S. Piscitello, *Cinema e turismo in Sicilia*, in «Gazzetta del Sud», 4 luglio 1955.

11. Cfr. s.n., *La Rassegna del Film manifestazione di livello. Programma del raduno cinematografico*, in «Gazzetta del Sud», 21 luglio 1955.

12. Cfr. *ibidem*.

13. Cfr. *ibidem*.

14. S.n., *Sei grandi films in avant-prima alla Rassegna del Cinema a Messina*, cit.

A partire dal 1956, la direzione della rassegna venne affidata all'Ente Provinciale per il Turismo di Messina, il cui allora presidente, Michela Ballo, ne assunse il coordinamento fino al 1968. In questi anni, capitalizzando su maggiori risorse e una struttura solida alle spalle, l'evento si stabilizzò e consolidò la sua crescita. E in effetti, la seconda edizione si rivelò più ambiziosa della prima, soprattutto in termini di presenze di rilievo. Tra gli ospiti¹⁵, giunsero a Messina le giovani attrici Gabriella Pallotta e Sandra Milo, la cui notorietà raggiunta per aver interpretato rispettivamente i film *Il tetto* (1956) di Vittorio De Sica e *Lo scapolo* (1955) di Antonio Pietrangeli contribuì ad accrescere l'interesse per la manifestazione da parte della stampa nazionale. Fu l'inizio di un percorso che avrebbe condotto la manifestazione a trasformarsi, nel giro di pochi anni, in un appuntamento di riferimento per il cinema italiano e internazionale, fino alla scelta – cruciale – di spostare la sede principale delle cerimonie a Taormina, destinata a diventare il simbolo visivo e culturale del festival.

Il trasferimento a Taormina e il legame con i David di Donatello

A partire dal 1957, la rassegna intraprese una trasformazione fondamentale attraverso la scelta di Taormina come nuova sede per le cerimonie ufficiali e gli eventi principali. Questo passaggio segnò una svolta decisiva non solo per la visibilità della manifestazione, ma anche per la sua identità culturale¹⁶. La cornice scenografica del Teatro Antico, uno dei luoghi più suggestivi del patrimonio archeologico siciliano, divenne immediatamente emblematica del festival perché rappresentava il connubio unico tra classicità e modernità, arte e spettacolo.

Inoltre, nel corso della cerimonia di quell'anno, vennero consegnati a Taormina per la prima volta i David di Donatello, prestigioso premio cinematografico assegnato dall'Accademia del Cinema Italiano¹⁷. Con questo evento, la manifestazione assunse

15. Cfr. F. Cicero, *Taormina Film Festival. Dagli anni '50 a Messina... Storia della rassegna internazionale*, in «Paese Italia press», 7 giugno 2023.

16. Cfr. A. Bennett, J. Taylor, I. Woodward, *Introduction*, in Idd. (eds.), *The Festivalization of Culture*, Ashgate, Farnham 2014, pp. 1 e ss.

17. Il premio era stato istituito l'anno prima dal Comitato per l'Arte e la Cultura presieduto dall'avvocato Gino Sotis e dal Club Internazionale del Cinema

definitivamente un carattere internazionale. La star acclamata di quella edizione fu Ingrid Bergman, la cui partecipazione rimase memorabile anche per gli scatti famosi di fronte al mare di Taormina con Federico Fellini. Insieme a lei, accompagnata da Rossellini e De Laurentiis, numerose altre star presenziarono per la promozione dei loro film.

L'inserimento stabile dei David di Donatello all'interno del festival (che continuarono a essere assegnati a Taormina, con l'eccezione di tre annate¹⁸, fino al 1980¹⁹) accrebbe notevolmente il prestigio dell'evento. La "notte delle stelle", come veniva definita la cerimonia, divenne rapidamente uno degli appuntamenti mondani e mediatici più attesi dell'estate italiana. Era previsto anche il coinvolgimento simbolico del pubblico: durante la cerimonia di premiazione, agli spettatori del Teatro Antico venivano distribuite candele. L'accensione simultanea delle fiamme si faceva immagine iconica, capace di evocare solennità, e contribuiva alla costruzione di un rito collettivo attorno al cinema²⁰. Nel 1958, venne introdotto anche il Premio Olimpo per il Teatro, assegnato in quell'anno a Vittorio Gassman, a conferma della vocazione interdisciplinare che, nel tempo, come vedremo, avrebbe portato alla costituzione dell'ente Taormina Arte (1983), destinato a coordinare tutte le attività artistiche legate alla città.

Sulle pagine delle riviste dell'epoca si legge di un successo di pubblico senza eguali, con numeri che raggiungevano quote di diecimila spettatori nella serata di consegna dei premi, confermando la forte dimensione attrattiva dell'evento²¹.

Dal punto di vista della gestione organizzativa, a partire dal 1964, si consolidò un doppio formato: una prima parte della

presieduto dal giornalista ex partigiano Lidio Bozzini, con il coordinamento di Italo Gemini, esercente cinematografico e presidente dell'AGIS.

18. La cerimonia si svolse nel 1971 alle Terme di Caracalla di Roma, nel 1978 sul Piazzale Michelangelo di Firenze e nel 1979 al Teatro dell'Opera di Roma.

19. Da quella data Taormina divenne teatro di un altro importante momento di riconoscimento per il cinema italiano, ovvero la consegna dei Nastri d'argento del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici.

20. Sul concetto di cinefilia associata ai festival, cfr. M. de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007.

21. Cfr. A. Bontempi, *Tutti premiati. Al Festival del cinema di Taormina assegnati i David di Donatello*, in «Vie Nuove», n. 31, 5 agosto 1961, pp. 34-35.

manifestazione si svolgeva ancora a Messina, mentre il gran finale, con proiezioni e premiazioni, si teneva a Taormina. Questa fase durò fino alla fine degli anni Sessanta, mentre progressivamente si affermava la esclusiva centralità di Taormina come location di tutte le attività previste dalla kermesse. Riteniamo che l'assegnazione dei David di Donatello, nel segnare il definitivo passaggio da rassegna a festival cinematografico, abbia consentito all'evento di assumere il ruolo di «piattaforma di potere culturale»²² nel più ampio contesto della storia del cinema italiano. La partecipazione all'evento diventò uno dei più rilevanti appuntamenti istituzionali per produzioni e jet set, determinando il riconoscimento non solo della sua crescita, ma anche del suo valore politico-culturale.

Centralità mediatica e mondanità (anni Sessanta e Settanta)

Negli anni Sessanta e Settanta, il festival attraversò un periodo di straordinaria espansione mediatica trasmettendo di sé un'immagine glamour e cosmopolita. La sua crescente visibilità fu alimentata non solo dalla qualità delle opere presentate, ma soprattutto dalla presenza sistematica di celebrità internazionali che ne fecero un punto d'incontro privilegiato tra il mondo del cinema e quello dell'informazione spettacolarizzata²³. In questo senso, il festival non si configurava più solo come vetrina cinematografica, ma come vero e proprio evento culturale e mondano dal forte impatto simbolico e turistico.

La "notte delle stelle", che si celebrava al Teatro Antico in occasione della consegna dei David di Donatello, divenne, come si è detto, l'epicentro di questo fenomeno. La ritualità dell'accensione delle candele da parte del pubblico, il coinvolgimento della stampa, la diretta televisiva e la sfilata delle star sulla passerella predisposta dall'Hotel Timeo fino al centro del palco, crearono un'immagine iconica e condivisa dell'evento. Un rituale replicato per oltre un ventennio, che ha alimentato la memoria collettiva legata al festival.

22. *Ibidem.*

23. Per una ricognizione complessiva delle presenze di film e ospiti nelle diverse edizioni del festival, si rimanda alla consultazione del sito ufficiale del Taormina Film Festival, nella sezione "La storia" e ai diversi cataloghi della manifestazione.

A questa dimensione spettacolare contribuiva, inoltre, l'atmosfera delle estati taorminesi, che volevano riprodurre, in una versione estiva, il modello della "dolce vita" romana. Le feste esclusive erano organizzate come eventi mondani inaccessibili ai più, frequentate solo da ospiti celebri. Taormina, in questa fase, contribuì alla costruzione del modello festivaliero che si è imposto nell'immaginario collettivo: si formò una schiera di paparazzi locali (tra cui il celebre Michelangelo Vizzini²⁴) mentre una folla di turisti e di curiosi si accalcava dietro le transenne. Imponendosi come *gatekeeper* culturale²⁵, l'intera manifestazione si strutturava come un "dispositivo di visibilità" in grado di amplificare il potere simbolico del cinema attraverso la sua dimensione più mondana.

In questi anni si moltiplicarono progressivamente le presenze di attori e registi di fama. Oltre ai protagonisti dell'intero sistema cinematografico nazionale²⁶, le più note star di Hollywood approdarono sulla passerella taorminese. Alcune di queste sono rimaste nella memoria del festival perché rappresentative di un momento storico in cui la visibilità dei divi era motore centrale nell'organizzazione dell'evento. Tra le soluzioni gestionali più originali, si ricorda l'allestimento del 1962 che prevedeva uno scivolo costruito appositamente per l'ingresso in scena di Marlene Dietrich al Teatro Antico. Nel 1967, la partecipazione della leggendaria coppia costituita da Elizabeth Taylor e Richard Burton consacrò definitivamente Taormina come scenario privilegiato del jet set cinematografico.

24. Cfr. M. Cavaleri (a cura di), *Michelangelo Vizzini. Fotoreporter*, Di Nicolò Edizioni, Messina 2012.

25. Nell'ambito dei *film festival studies* è stata introdotta questa categoria per indicare la funzione di mediazione, selezione, filtro dei festival che si fanno agenti di un potere culturale tutt'altro che democratico. Cfr. J. English, *The Economy of Prestige: Prizes, Awards and the Circulation of Cultural Value*, Harvard University Press, Cambridge 2008; M. de Valck, B. Kredell, S. Loist, *op. cit.*; M. de Valck, *Vulnerabilities and Resiliency in the Festival Ecosystem: Notes on Approaching Film Festivals in Pandemic Times*, in P.D. Keidl, L. Melamed, V. Hediger, A. Somaini (eds.), *Pandemic Media: Preliminary Notes Toward an Inventory*, Meson Press, Lüneburg 2020, pp. 129 e ss.

26. Tra gli ospiti si annoverano attori come Alberto Sordi, Sophia Loren, Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Monica Vitti, Nino Manfredi, Giulietta Masina, Ugo Tognazzi, Franco Interlenghi, accompagnati da registi come Pietro Germi, Mauro Bolognini, Luigi Comencini, e produttori quali Dino De Laurentiis, Carlo Ponti e Franco Cristaldi.

Negli anni d'oro della "Hollywood sul Tevere", il successo mediatico di Taormina costituiva un'alternativa patinata a Roma, in grado di attirare attori e registi internazionali²⁷ interessati anche a fare le vacanze in Sicilia²⁸ perché incoraggiati dall'atmosfera accogliente dell'isola e dei suoi abitanti. In un fototesto apparso nell'estate del 1964 su «L'Espresso» si legge, ad esempio, del soggiorno di Virna Lisi sulla spiaggia di Mazzarò in occasione della kermesse e del conferimento, da parte di un giornale locale, del premio "Arancia d'oro" assegnato all'attrice più simpatica tra gli ospiti del festival²⁹. Dei gossip, dei baci rubati, degli inseguimenti dei fotografi, dei litigi tra star resta traccia nelle fotografie d'epoca conservate negli archivi di Taormina Arte.

Questa forte enfasi sulla mondanità fece emergere, tuttavia, con il tempo, alcune criticità. La memoria cinematografica dell'epoca risulta oggi in parte schiacciata dal ricordo della spettacolarizzazione: la lista delle star e delle serate di gala è assai più nota rispetto ai titoli dei film effettivamente proiettati o premiati. Questo squilibrio tra visibilità e valore culturale del festival aprirà la strada, a partire dalla fine degli anni Sessanta, come si vedrà, a un suo ripensamento culturale finalizzato a svecchiare la formula festivaliera per cercare un nuovo modello di promozione, discussione ed elaborazione della cultura cinematografica.

Tensioni, innovazioni e apertura al cinema d'autore

Il vento del Sessantotto soffiò presto, infatti, sui destini della manifestazione, anticipato nelle edizioni precedenti dalla presenza, accanto ai protagonisti del divismo internazionale, di autori impegnati come Bernardo Bertolucci, Joseph Losey, Gillo Pontecorvo, Francesco Rosi, Richard Brooks. Il festival si trovò di fronte a un bivio. Se da un lato aveva consolidato una posizione di prestigio grazie alla presenza di star internazionali e a un'imponente copertura mediatica, dall'altro lato emersero tensioni culturali e

27. Tra le presenze hollywoodiane più significative ricordiamo almeno Cary Grant, Audrey Hepburn, Gregory Peck, Shirley MacLaine, Anthony Quinn, Charlton Heston, Joan Crawford, Yul Brynner, Rita Hayworth. Non mancavano le star europee, tra cui Alain Delon, Catherine Spaak, Jean-Louis Trintignant.

28. Cfr. C. Corradi, *La Taormina dei baroni*, in «ABC», 4 agosto 1963; s.n., *Straniero a Taormina*, in «Annabella», 10 agosto 1967.

29. Cfr. s.n., *Virna Lisi a Taormina*, in «L'Espresso», 9 agosto 1964.

critiche legate alla crescente distanza tra spettacolarizzazione e contenuti cinematografici. In particolare, il clima sociale e politico che attraversava l'Europa in quel periodo iniziò a riflettersi anche nella programmazione e nell'identità del festival³⁰.

Un primo segnale di cambiamento si avrà nel 1969, quando il festival assumerà la denominazione di Rassegna per la cooperazione cinematografica internazionale, segnando l'intenzione di promuovere un cinema impegnato, capace di affrontare le trasformazioni sociali in atto. Il nuovo presidente Giuseppe Campione, esponente politico di area democristiana, nell'intento di riconfigurare la manifestazione, introdusse, a Messina, la "Settimana del film nuovo"³¹, una sezione parallela a quella ufficiale dedicata a opere dalla forte carica innovativa, politicamente impegnate o esteticamente sperimentali. Si trattava di una selezione di film capaci di intercettare le nuove istanze del cinema internazionale sulla scorta di quello che accadeva in altri contesti festivalieri più giovani e politicamente connotati. A titolo di esempio, film come *Antonio das Mortes* (G. Rocha, 1969), *Easy Rider - Libertà e paura* (*Easy Rider*, D. Hopper, 1969) e *Se... (If...)*, L. Anderson, 1968) vennero proiettati in un clima di dibattito acceso, moderato dal critico Giulio Cesare Castello.

L'anno successivo, fu istituita la sezione competitiva di questa rassegna, denominata "Festival delle Nazioni", che mirava a valorizzare opere prime e seconde provenienti da cinematografie emergenti o poco rappresentate. Il primo vincitore del Cariddi d'Oro, il premio principale della competizione, fu *Non si uccidono così anche i cavalli?* (*They Shoot Horses, Don't They?*, 1969) di Sydney Pollack, film denso di implicazioni sociali e politiche. Si trattava di un tentativo di allineamento di Taormina alle formule festivaliere che andavano strutturandosi come fortemente attrattive per la critica. Alla direzione artistica di questa nuova fase, fu inizialmente chiamato Gian Luigi Rondi, critico cinematografico e figura di riferimento per la politica culturale

30. Cfr. F. Cicero, *op. cit.*

31. Si può notare un riferimento esplicito alla formula della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, all'epoca considerato il più innovativo tra gli "antifestival" nazionali. Cfr. G. Pescatore, *Pesaro e i nuovi festival*, in G. Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1965-1969*, vol. II, Marsilio / Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2002, pp. 520-525.

italiana, che tuttavia rimase in carica per un solo anno, venendo poi nominato direttore della Mostra del Cinema di Venezia.

Gli subentrò Guglielmo Biraghi, che contribuirà, nell'arco di due decenni, a tracciare un nuovo indirizzo creativo per la manifestazione³². Negli anni della sua direzione, le critiche verso l'eccessiva mondanità del festival furono tali da condurlo alla scelta, nel 1971, di cancellare le serate di gala per seguire uno stile più sobrio e maggiormente orientato alla valorizzazione dei contenuti cinematografici. Il periodo di instabilità continuò fino al 1972, anno in cui venne nominato vicedirettore della kermesse Sandro Anastasi, critico di un giornale siciliano di estrema destra. Diverse organizzazioni sindacali e professionali del settore protestarono contro questa scelta e due giorni prima dell'inizio della rassegna il direttore Guglielmo Biraghi e i critici del Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani che componevano la giuria si dimisero in gruppo³³. Nello stesso anno, anche Venezia veniva attraversata da tensioni profonde³⁴, a dimostrazione del legame intrecciato tra le due realtà festivaliere: in quegli anni, infatti, tra i festival italiani quello di Taormina veniva considerato al secondo posto per importanza, dopo la

32. A partire dal 1981, il festival scelerà di mantenere la competizione per le sole opere prime e seconde, mentre a partire dal 1987, punterà sulle nuove tendenze espressive del cinema contemporaneo.

33. Cfr. L. Madeo, *Già iniziato il "boicottaggio" dei cineasti. Da Taormina a Venezia due Festival contestati*, in «La Stampa», 13 luglio 1972. Guglielmo Biraghi, direttore della manifestazione, inviò al presidente dell'Ente provinciale del Turismo di Messina, che promuoveva la rassegna, un telegramma per dichiarare «impossibile continuare mia collaborazione con vostro Ente. Nomina mio vice a mia insaputa contro norme statutarie terzo Festival Nazioni a pochi giorni dall'inizio, oltre a essere inammissibile et irriguardosa miei confronti, prova altresì precisa volontà presidenza di inserire nella manifestazione persone che rappresentano forze politicamente diverse dalle originarie et comunque inaccettabili». I rappresentanti del gruppo palermitano del Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani protestarono, invece, perché in un comunicato della direzione artistica del festival si attribuiva loro la selezione dei dodici film che sarebbero stati presentati in concorso mentre invece i critici non erano mai stati convocati per la visione delle opere da ammettere. Sulla stessa vicenda, inoltre, cfr. s.n., *Continua senza direttore il Festival di Taormina*, in «La Stampa», 19 luglio 1972.

34. Sulle dinamiche di ripensamento del ruolo e dell'identità della Mostra del Cinema di Venezia, scossa sin dal 1960 da profonde tensioni politico-istituzionali, cfr. G.P. Brunetta, *La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. 1932-2022*, Marsilio / La Biennale di Venezia, Venezia 2022.

Mostra del Cinema di Venezia. Non è un caso se alcuni dei suoi direttori artistici, Biraghi, Rondi e Laudadio, in fasi diverse della loro storia, hanno diretto entrambe le manifestazioni. Negli anni in cui a Venezia venne sospesa la competizione, si ipotizzò che Taormina potesse diventare davvero il più importante festival nazionale, tanto più che poteva vantarsi della diretta televisiva della “Notte delle stelle”, trasmessa regolarmente dalla Rai³⁵ (eccetto che nella edizione del 1966) e ogni anno condotta da star del piccolo schermo come Lello Bersani, Mike Bongiorno e Pippo Baudo³⁶.

Questa fase ha rappresentato il punto di equilibrio tra le due anime del Festival di Taormina: quella mondana e spettacolare degli anni Sessanta e quella più rigorosa e culturalmente consapevole degli anni Settanta. Il Festival delle Nazioni, attraversato dalla presenza di opere innovative come *Duel* (1971) di Steven Spielberg, *La Montagna sacra* (*La montaña sagrada*, 1973) di Alejandro Jodorowsky, *La recita* (*O Thiasos*, 1975) di Theo Angelopoulos, dalla “nuova onda” del Neuer Deutscher Film con i primi film di Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders, Werner Herzog oppure dalla più esotica *vague* australiana di Ken Hannam o Peter Weir (il cui *Picnic ad Hanging Rock* [*Picnic at Hanging Rock*, 1975], riceverà nel 1979 il Cariddi speciale) divenne un osservatorio privilegiato del cinema internazionale, anticipando tendenze e rinnovando l'interesse della critica e del pubblico per una manifestazione che, fino a quel momento, rischiava di rimanere ingabbiata nel ruolo di evento mondano. D'altra parte, dopo il 1968, anche il pantheon divistico era cambiato: erano giunti a Taormina i protagonisti del New American Cinema come Warren Beatty, Robert Altman, Jack Nicholson e Jodie Foster, oltre a nuove figure divistiche europee tra cui le attrici Vanessa Redgrave, Ingrid Thulin, Veruschka, Romy Schneider e le registe Agnès Varda, Margarethe von Trotta e Jane Campion.

35. Per maggiori informazioni si rimanda all'archivio della rivista «Radiocorriere TV», disponibile online all'indirizzo <http://www.radiocorriere.teche.rai.it/Default.aspx> (ultimo accesso: ottobre 2025).

36. Cfr. F. Cicero, *op. cit.*

Verso una struttura istituzionale: la nascita di Taormina Arte

L'evoluzione culturale e organizzativa del Taormina Film Festival trovò una formalizzazione decisiva nel 1983 con la costituzione di Taormina Arte, un ente pubblico volto a coordinare e promuovere le principali attività artistiche della città. La nascita di questa fondazione, frutto del lavoro congiunto di una consulta di esperti e di un apposito comitato promotore, segnò un passaggio fondamentale nella transizione del festival da manifestazione semi-istituzionale a piattaforma culturale strutturata e multidisciplinare.

Taormina Arte è stata fondata come un organismo di raccordo tra il festival cinematografico e le diverse rassegne di teatro, musica, arti visive e danza organizzate nel territorio, con l'obiettivo di trasformare la città in un centro di produzione culturale trasversale alle diverse aree disciplinari, con una programmazione destagionalizzata. Il Taormina Film Festival non poteva che rappresentare la sezione più visibile e mediatizzata dell'intero progetto, che avrebbe continuato a catalizzare l'interesse di critici, studiosi e appassionati coinvolgendoli anche nel più ampio dibattito sul ruolo e la funzione dei festival cinematografici nel panorama nazionale e nel contesto più specifico del Sud Italia³⁷.

A partire dal 1981, la manifestazione assunse la denominazione ufficiale di Festival Internazionale del Cinema di Taormina. La direzione venne affidata a Guglielmo Biraghi, che volle confermare la vocazione competitiva inaugurata negli anni Settanta, ma solo per le opere prime e seconde, e aprendo il concorso a cinematografie provenienti da Paesi emergenti o comunque sottorappresentati nel circuito dei grandi festival internazionali. Il legame tra Taormina e il cinema internazionale si consolidò anche attraverso la presenza di giovani autori italiani destinati a una carriera di grande rilievo. Tra questi Giuseppe Tornatore, premiato nel 1987 con il Nastro d'Argento per *Il camorrista* (1986),

37. Per il dibattito interno alla Sicilia, cfr. S. Gesù, G. Bufalino (a cura di), *La Sicilia e il cinema*, Maimone, Catania 1993; N. Panzera (a cura di), *Il cinema sopra Taormina. Cento anni di luoghi, storie e personaggi dei film girati a Taormina*, La Zattera dell'Arte, Messina 2012; per un inquadramento generale, cfr. M.F. Piredda, *I festival del cinema in Italia. Forme e pratiche dalle origini al Covid-19*, Carocci, Roma 2022.

e Roberto Benigni, nello stesso anno vincitore come miglior attore per *Daunbailò* (*Down by Law*, J. Jarmusch, 1986). Accanto alla sezione ufficiale, il programma si irrobustì progressivamente attraverso l'introduzione nel palinsesto di retrospettive, omaggi e rassegne speciali.

Un ulteriore elemento di istituzionalizzazione fu rappresentato dal sistema dei premi. Il Cariddi d'Oro, da anni simbolo della sezione competitiva, si ispirava alla mitologia dello Stretto di Messina e si affiancava ad altri riconoscimenti simbolici, come, ad esempio, la Maschera di Polifemo, attribuita ai migliori interpreti. La scelta di questi premi contribuiva a costruire un immaginario specificamente mediterraneo, con l'obiettivo di connotare chiaramente l'identità del festival per distinguerlo dalle manifestazioni internazionali del Nord Italia ed europee. Nonostante questi sforzi per dare struttura e coerenza al progetto, alla fine degli anni Ottanta, si presentarono nuove sfide: i problemi economici e manageriali del biennio 1978-1979 e la concorrenza crescente di festival cinematografici più innovativi e ambiziosi segnarono la strada per un ripensamento del festival costretto a ricercare un nuovo equilibrio tra sostenibilità finanziaria, interesse culturale e vocazione turistica. Le risposte a queste criticità avrebbero definito la successiva evoluzione del festival e il suo destino fino a oggi.

Oggetto di questo contributo è l'indagine di antecedenti e prime edizioni del Festival dei Popoli di Firenze, importante manifestazione documentaria. Dopo aver posto l'accento sul contesto a partire da cui la Rassegna venne ideata, si passa a ricostruire le sue prime edizioni, sottolineandone caratteristiche, intenti ed evoluzioni. Viene dunque indagato quale fosse il documentario che la manifestazione intendeva promuovere con l'intento di formare e trasformare il suo pubblico e come la sua concezione di un tale prodotto cinematografico si sia negli anni rivoluzionata. L'analisi del progressivo avvicinamento della Rassegna alla militanza conclude lo studio.

Le origini del Festival dei Popoli. La fondazione e i primi anni

di Sofia Lora*

This paper investigates the antecedents and early editions of the Festival dei Popoli in Florence, a significant documentary event. After highlighting the context in which the Festival was conceived, it reconstructs its first editions, highlighting its characteristics, aims and evolution. It then explores the type of documentary the festival aimed to promote, with the aim of educating and transforming its audience, and how its conception of such a cinematic product has evolved over the years. The study concludes with an analysis of the festival's progressive approach to activism.

Keywords: Festival, Documentary, Anthropology, Sociology, Militancy.

Il Festival dei Popoli, Rassegna Internazionale del Film Etnografico e Sociologico, è un'importante manifestazione documentaria italiana, la prima in Europa interamente rivolta ai film etnografici e sociologici. Nacque a Firenze «per opera di un gruppo di entusiasti, di estrazione universitaria o di cultura etnografica, in seno a un grande dibattito sul rapporto fra cinema e società»¹ e in un periodo in cui la necessità di supplire alla mancanza di un riconoscimento accademico-istituzionale per l'antropologia visuale e all'assenza di occasioni pubbliche di proiezione per il

* Università degli Studi di Firenze - sofia.lora@unifi.it.

1. S. Frosali, *Si è aperto ieri a Firenze. Festipopoli vent'anni dopo*, in «La Nazione», dicembre 1979, p. 9.

film etnografico aveva iniziato a farsi sempre più forte². Poiché al momento della sua costituzione (la prima edizione fu inaugurata al Teatro della Pergola il 14 dicembre 1959) rappresentava una delle rare occasioni di proiezione, condivisione e confronto per gli specialisti di quel settore e le loro pellicole³, fu quindi fin da subito un punto di riferimento internazionale per il cinema etnografico e sociologico.

Il Festival dei Popoli vanta insomma una presenza storica e pionieristica e un peso decisivo nella crescita della cultura cinematografica italiana⁴, ma continua a essere poco indagato⁵. Obiettivo di questo contributo è dunque quello di ricostruire le dinamiche alla base della sua nascita, ripercorrendone le origini e i primi anni di vita nella prima metà degli anni Sessanta.

A tale scopo è innanzitutto opportuno ricomporre il contesto precedente la sua concezione, i cui protagonisti furono il Comité du Film Ethnographique, il Comité International du Film

2. Cfr. *Festival dei Popoli. Prima Rassegna Internazionale del Film Etnografico e Sociologico*, Laterza, Bari 1959; P. Hockings (eds.), *Principles of Visual Anthropology*, Mouton de Gruyter, Berlin-New York 1995.

3. La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia ospitò i documentari accanto ai film di finzione sin dal 1932. A partire dal 1950 ufficializzò poi una sezione speciale dedicata al film documentario e al cortometraggio, che assunse forma autonoma. Cfr. M. Verdone, *Il film documentario a Venezia*, in C. Bassotto (a cura di), *Il film per ragazzi e il documentario a Venezia (1949-1968)*, Edizioni Mostra del Cinema, Venezia 1968, pp. 3-13.

4. Cfr. M.F. Piredda, *I festival del cinema in Italia. Forme e pratiche dalle origini al Covid-19*, Carocci, Roma 2022, p. 67.

5. Cfr. *ivi*, p. 68; A. Vallejo, E. Winton (eds.), *Documentary Film Festivals: Method, History, Politics*, vol. I, Palgrave Macmillan, London 2020, pp. 82-83; M.P. Tasselli, *Il cinema dell'uomo. Festival dei Popoli 1959-1981*, Bulzoni, Roma 1982. Per quanto riguarda la storia dei festival, cfr. M. de Valk, B. Kredell, S. Loist (eds.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, Routledge, New York-London 2016; A.M. Autissier (ed.), *L'Europe des festivals: De Zagreb à Édimbourg, points de vue croisé*, Éditions de l'Atribut, Paris 2008; M. de Valk, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007; D. Iordanova, *The Film Festival Reader*, St Andrews Film Studies, St Andrews 2013; D. Iordanova (ed.), *Film Festival Yearbook Series*, St Andrews Film Studies, St Andrews 2009-2014; D. Ongaro, *Lo schermo diffuso. Cento anni di festival cinematografici in Italia*, Libreria Universitaria Tinarelli, Bologna 2005; S. Pisu, *Il XX secolo del red carpet. Politica, economia e cultura nei festival internazionali del cinema (1932-1976)*, Franco Angeli, Milano 2016.

Ethnographique, il Comitato per il Film Etnografico e il Centro Culturale Cinematografico Italiano. Pubblicando studi, formando antropologi e cineasti, organizzando rassegne e congressi, catalogando, conservando e promuovendo la produzione dei film, questi ultimi furono infatti imprescindibili per la legittimazione delle pellicole etnografiche e sociologiche e la concretizzazione di un contesto favorevole alla loro diffusione. Determinanti furono quindi le azioni del Sindaco di Firenze, Giorgio La Pira, e di Edoardo Speranza, uno dei principali attori politici e culturali della città⁶, che crearono una condizione favorevole all'insediamento della manifestazione.

Le origini

Per meglio comprendere lo sviluppo e la diffusione del film etnografico in Italia – esigenza alla base dell'ideazione della Rassegna – è necessario partire dal contesto francese, da cui trae origine l'interesse verso questo tipo di cinema⁷.

In Francia si iniziò a cercare di sistematizzare la produzione etnografica esistente e di incrementarla sfruttando una collaborazione tra antropologi e cineasti che potesse garantire un certo rigore scientifico solo alla fine degli anni Quaranta. Centro attraverso cui le differenti teorie cominciarono a essere confrontate, nonché promotore di una solida rete sociale che iniziò a mettere in contatto etnologi e cineasti, fu il Comité du Film Ethnographique (CFE), costituito nel 1952 e diretto da Jean

6. A inizio anni Sessanta, Speranza fece ingresso nel Consiglio comunale di Firenze, mentre nel 1965 entrò a far parte dei soci dell'allora Cassa di Risparmio (di cui divenne poi presidente onorario). Dopo essere stato segretario provinciale della DC, fu infine dirigente nazionale dei centri universitari democratici cristiani. Per il Festival dei Popoli fu invece membro del Comitato Organizzativo nelle prime due edizioni, segretario generale dell'Ente Festival dei Popoli dalla terza alla quinta e presidente dalla sesta all'undicesima.

7. A tal proposito, cfr., ad esempio, A. Leroi-Gourhan, *Cinéma et sciences humaines: Le film ethnologique existe-t-il?*, in «Revue de Géographie humaine et d'Ethnologie», n. 3, 1948; L. De Heusch, *The Cinema and Social Science: A Survey of Ethnographic and Sociological Films*, UNESCO, Paris 1962; C. De France (eds.), *Pour une anthropologie visuelle*, Mouton Éditeur, Paris-La Haye-New York 1979; C. De France, *Du film ethnographique à l'anthropologie filmique*, Éditions des archives contemporaines, Paris 1994.

Rouch⁸. Analoghi Comitati vennero contemporaneamente ufficializzati anche in altri Paesi⁹ e nel 1958, sempre sotto la guida dell'antropologo-cineasta francese, venne di conseguenza costituito il Comité International du Film Ethnographique (CIFE)¹⁰, cui fu affidato lo scopo di coordinare le singole realtà¹¹.

Uno dei principali obiettivi del CFE fu quello di realizzare circuiti alternativi (eventi, festival e proiezioni) in cui diffondere le pellicole etnografiche¹². Fu proprio in seguito alla rassegna che esso organizzò a Venezia nel 1953 che l'attenzione di critica e pubblico italiani si allargò alle questioni etnografiche e sociologiche e che Ernesto de Martino sviluppò l'intenzione di

8. Cfr. Mise au point du Comité du Film Ethnographique, 18 dicembre 1955, Fonds Jean Rouch, boîte 297; A. Gallois, *Le cinéma ethnographique en France: le Comité du Film Ethnographique, instrument de son institutionnalisation? (1950-1970)*, in «1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze», n. 58, 2009; L. De Heusch, *Jean Rouch et la naissance de l'anthropologie visuelle*, in «l'Homme», n. 180, 2006; Id., *The Cinema and Social Science*, cit.

9. Cfr. L. De Heusch, *Jean Rouch et la naissance de l'anthropologie visuelle*, cit., p. 44.

10. Il Comitato vide la luce solo in occasione del V Congrès des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques tenutosi a Philadelphia nel 1956, e poi venne riconosciuto a partire dal Congresso di Praga del 1957 e ufficializzato a Bruxelles il 28 luglio 1958. Cfr. Le Comité International du Film Ethnographique, Archives de la BiFi, fonds Anne et Gérard Philipe, dossier n. 248 B 36; V^{ème} Congrès international des Sciences anthropologiques et ethnologiques, 5^{ème} Session - Philadelphia, Pennsylvania (USA). 1-9 Septembre 1956. Jean Rouch, Fonds Jean Rouch, boîte 297; Compte rendu du V^e Congrès des sciences anthropologiques et ethnographiques - Philadelphie, 1-9 sept. 1956, Archives de la BiFi, fonds AGP, dossier n. 250 B 36; Le Séminaire International du Film Ethnographique à Prague, Fonds Anne et Gérard Philipe, dossier n. 247 B 36, Cinémathèque française; Principes d'organisation du 6^e séminaire de film ethnographique à Prague 16-23 sept. 57, Archives de la BiFi, fonds Anne et Gérard Philipe, dossier n. 247 B 36; VI^e Colloque international sur le film ethnographique, Prague (1957). Projet de résolutions, Archives de la BiFi, fonds Anne et Gérard Philipe, dossier n. 247 B 36; La Commission tchécoslovaque pour l'UNESCO, Praga, 30 agosto 1957, Archives de la BiFi, fonds Anne et Gérard Philipe, dossier n. 247 B 36; L. De Heusch, *Jean Rouch et la naissance de l'anthropologie visuelle*, cit., p. 53.

11. Estratto dello statuto del CFE, 18 febbraio 1953, Fonds CFE. I vari Comitati avrebbero di lì in poi dovuto riunirsi almeno una volta all'anno e l'occasione per poterlo fare fu ben presto associata al Festival dei Popoli. Cfr. Federation of Societies entitled International Ethnographic Film Committee. General Report, Fonds Jean Rouch, boîte 299.

12. Cfr. Mise au point du Comité du Film Ethnographique, 18 décembre 1955, Fonds Jean Rouch, boîte 297.

costituire anche in Italia un Comitato per il Film Etnografico (poi Centro Italiano per il Film Etnografico e Sociologico)¹³ che si preoccupasse di «diffondere la problematica filmico-etnografica tra gli studiosi e tra i cineasti»¹⁴, organizzando proiezioni «sperimentali»¹⁵.

Seguì poi l'istituzione (1955)¹⁶ del Centro Culturale Cinematografico Italiano (CCCI)¹⁷, che aveva lo scopo di «realizzare e divulgare la cinematografia scientifica e artistica intesa come strumento per una sempre più profonda conoscenza fra i popoli»¹⁸ e di «diffondere il film [...], di realizzare una produzione cinematografica a contenuto scientifico e culturale, di dibattere i problemi del cinema»¹⁹. Proposito del Centro era anche quello di

effettuare attraverso la produzione cinematografica e mediante la pubblicazione di appositi volumi una più estesa propaganda per la divulgazione scientifico-culturale [...]; di preparare ed incoraggiare spedizioni scientifiche in varie parti del mondo e diffonderle²⁰.

È proprio perseguendo tali obiettivi che nel 1956 venne organizzata²¹ la Missione scientifico-cinematografica che portò alla nascita della Rassegna fiorentina²², di cui si andrà ora a parlare.

13. Cfr. Journées du film ethnographique de la Biennale de Venise 1953, Fonds Jean Rouch, boîte 606.

14. *Festival dei popoli. Prima rassegna internazionale del film etnografico e sociologico*, cit.

15. Per approfondire, cfr. F. Marano, *Il film etnografico in Italia*, Edizioni di Pagina, Bari 2007, pp. 18-19.

16. Cfr. Lettera del 24 gennaio 1956 dal Prefetto al Ministero dell'Interno, Archivio Centrale dello Stato di Roma, G - Associazioni 1944-1986, busta 246.

17. Cfr. *Festival dei popoli. Prima rassegna internazionale del film etnografico e sociologico*, cit.; *Festival dei Popoli. 2° Rassegna internazionale del film etnografico e sociologico*, U. Pinto, Roma 1960; Lettera del 3 novembre 1960 dal Questore S. Di Stefano al Ministero dell'Interno Corrado Catenacci, Archivio Centrale dello Stato di Roma, G - Associazioni 1944-1986, busta 246.

18. Cfr. *Festival dei Popoli. Prima rassegna internazionale del film etnografico e sociologico*, cit.

19. *Ibidem*.

20. *Ibidem*.

21. Cfr. *ibidem*.

22. Di San Clemente, consulente scientifico del film, si convinse proprio allora dell'importanza che avrebbe potuto avere un festival cinematografico riservato a film «con contenuti etnografici», che ancora mancava sia in Italia che nel

La nascita del Festival dei Popoli

L'ispirazione che il CCCI esercitò sulla nascita del Festival dei Popoli è evidente²³ e quest'ultima prese avvio proprio a partire da una sua iniziativa. A essa collaborò però anche il Centro Italiano per il Film Etnografico e Sociologico²⁴: nel maggio del 1959, durante il Simposio internazionale del film etnografico di Cagliari, fu quest'ultimo ad annunciare l'intenzione di organizzare un festival di cinema etnografico e sociologico²⁵. Il CIFE gli offrì sin da subito il suo supporto, dando il via alla sua lunga collaborazione con il Festival fiorentino²⁶. Altrettanto importanti furono i contributi dell'International Sociological Association di Londra, dell'UNESCO, dell'Università di Firenze, dell'Istituto di Etnologia e Antropologia Culturale dell'Università di Perugia e del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, che concessero il patrocinio²⁷ e collaborarono alla realizzazione delle edizioni²⁸.

mondo. Cfr. Intervista a Simone di San Clemente, in M.P. Tasselli, *op. cit.*, p. 12. Marcello Andrei, fondatore e direttore del CCCI e regista del film realizzato durante la spedizione, nel colophon del I catalogo risulta tra l'altro in qualità di ideatore del Festival. Cfr. *Festival dei Popoli. Prima rassegna internazionale del film etnografico e sociologico*, cit., p. 6.

23. Uno degli obiettivi che il Festival condivise con il CCCI (come dichiarato da Alberto Folchi, presidente onorario di entrambe le realtà) fu ad esempio quello di «fare del cinema un mezzo vivo di umano contatto fra i popoli»: solo il cinema poteva far «sentire gli uomini affratellati». *Festival dei Popoli. 2° Rassegna internazionale del film etnografico e sociologico*, cit. Analogamente al CCCI, anche la Rassegna fu presentata come il risultato della «necessità di far conoscere a un pubblico di specialisti di tutto il mondo un particolare tipo di cinematografia che, priva di intendimenti commerciali, si propone di studiare gli aspetti più interessanti e più insoliti della vita degli uomini». *Ibidem*.

24. Cfr. VII Symposium Internazionale sul film etnografico e sociologico, Informazioni per la stampa, Cenno storico sullo sviluppo degli studi e delle attività cinematografiche etnografico-sociologiche in Italia, Fonds Jean Rouch, boîte 568.

25. Cfr. Federation of Societies entitled International Ethnographic Film Committee, General Report, Fonds Jean Rouch, boîte 299.

26. Cfr. VII Symposium Internazionale sul film etnografico e sociologico, Informazioni per la stampa, Fonds Jean Rouch, boîte 567.

27. Cfr. *Festival dei Popoli. Prima rassegna internazionale del film etnografico e sociologico*, cit., pp. 6-8.

28. La prima giuria fu ad esempio nominata con il contributo di CIFE e International Sociological Association of London. Cfr. L. De Heusch, *Jean Rouch et la naissance de l'anthropologie visuelle*, cit., p. 57. L'UNESCO partecipò alla realizzazione dei colloqui attraverso Enrico Fulchignoni. Cfr. Relazione al Consiglio dell'Ente Festival dei Popoli per la III Rassegna, 21 marzo 1962, Archivio

Come città in cui tenere la Rassegna fu scelta Firenze, ancora mancante di una struttura cinematografica permanente²⁹ e disponibile a riservare la giusta attenzione alla tematica della descrizione dell'uomo. Condizione imprescindibile per la realizzazione della manifestazione fu l'amministrazione del sindaco La Pira, personalità assolutamente affine alla natura del Festival³⁰. Grandissimo contributo fu inoltre dato da Edoardo Speranza, importante attore politico e culturale del tempo. Sarebbe anzi stato proprio il suo ingresso nel Centro Cinematografico a creare le premesse necessarie per la realizzazione della Rassegna³¹.

Stabilita la città, il titolo scelto fu quello di Festival dei Popoli, che ben rappresentava l'intenzione di trattare le condizioni delle popolazioni più disparate³². Il taglio da dare alla manifestazione fu invece oggetto di lunghe e vivaci discussioni, ma fu infine trovato un accordo da cui emerse il sottotitolo Rassegna internazionale del film etnografico e sociologico, una sorta di compromesso tra «coloro che vedevano il festival come una manifestazione etnografica [...] e quelli che invece erano orientati verso il film di ricerca sociale»³³.

Gli organizzatori dovettero allora far fronte ad alcune difficoltà iniziali. Vi furono ad esempio lunghe discussioni riguardo ai criteri di selezione: mentre alcuni si interessavano principalmente alla qualità artistica dei documentari, altri ne sottolineavano il valore scientifico³⁴. Si cercò infine di tenere conto di entrambi gli aspetti, conciliando le due posizioni. Particolarmente complesse si rivelarono poi le questioni di carattere economico e quelle

Festival dei Popoli; *Festival dei popoli. 7° Rassegna internazionale del film etnografico e sociologico*, Baldesi, Firenze 1966; *Festival dei popoli. 8° Rassegna internazionale del film etnografico e sociologico*, Il Torchio, Firenze 1967.

29. Cfr. S. Frosali, *Oggi il Festival dei Popoli*, «La Nazione», 14 dicembre 1959, p. 3.

30. Il Sindaco indicò anzi il Festival come il primo di una serie di incontri che intendeva promuovere, integrandolo perfettamente nella sua azione politica. Cfr. T.C., *Il Ministro Corona presente all'inaugurazione*, «La Nazione», 21 gennaio 1964, p. 6.

31. Cfr. Intervista a Edoardo Speranza, in M.P. Tasselli, *op. cit.*, pp. 12-13.

32. Cfr. S. Frosali, *Oggi il Festival dei Popoli*, cit., p. 3.

33. Intervista a Edoardo Speranza, in M.P. Tasselli, *op. cit.*, p. 13.

34. Cfr. Interviste a Graziosi e Simone di San Clemente, in M.P. Tasselli, *op. cit.*, p. 15.

legate alla definizione dei rapporti con i centri di produzione italiani ed esteri³⁵. Il lavoro svolto da CFE, CIFES, CCCI e Centro Italiano, che avevano precedentemente intessuto una fitta rete di contatti, garanti tuttavia al Festival, nato già internazionale, una solida base di partenza sia per il sostegno finanziario che per il reperimento dei film. Altre difficoltà riguardarono da ultimo la struttura organizzativa della Rassegna, che riunì intellettuali e politici fiorentini di diversa estrazione, orientamento e formazione ideologica, sebbene tutti accomunati dalla necessità di far conoscere all'Italia del boom economico realtà diverse e spesso drammatiche. La loro compresenza si rivelò infine fondamentale per l'avvento della manifestazione³⁶; diversi furono invece i rapporti che i fiorentini intrattennero con i romani del CCCI, rappresentanti dell'anima democristiana governativa del Festival e depositari dei contatti politici³⁷. Con essi intercorreva infatti un conflitto di natura culturale: le interpretazioni che della manifestazione davano i due gruppi erano tra di loro ben lontane³⁸ e non riuscirono mai a conciliarsi. Fu infine la seconda fazione, caratterizzata da intenti scientifici e da una certa consapevolezza politica, a dettare in definitiva la forma del Festival³⁹.

Con la sua istituzione, la Rassegna intese in ogni caso far conoscere i documentari etnografici e sociologici di tutti i Paesi per valorizzarli, incrementarne la produzione, ampliare il bacino di scambio di esperienze e segnalare i risultati positivi raggiunti⁴⁰. In un primo momento lo scopo fu quello di documentare usi e

35. Cfr. Intervista a Edoardo Speranza, in M.P. Tasselli, *op. cit.*, p. 14.

36. Cfr. D. Dottorini, *Del saggio e del romanzo. Le forme del documentario. Conversazione con Tullio Seppilli*, in *50° Festival dei Popoli. Festival Internazionale del film documentario*, Alsaba Grafiche, Siena 2009, p. 116.

37. Cfr. *ibidem*.

38. Mentre i romani avrebbero voluto realizzare una rassegna spettacolare, non interessandosi del rigore scientifico, i fiorentini miravano invece a una selezione che non si lasciasse influenzare da tentazioni commerciali e che privilegiasse i documentari che sottolineavano la subalternità di popoli e singoli strati sociali.

39. Cfr. *Festival dei popoli. 3° Rassegna internazionale del film etnografico e sociologico*, Baldesi, Firenze 1962.

40. Cfr. *Festival dei popoli. Prima rassegna internazionale del film etnografico e sociologico*, cit.; *Festival dei popoli. 2° Rassegna internazionale del film etnografico e sociologico*, cit.

costumi delle popolazioni “primitive”, che sarebbero altrimenti scomparsi a causa della modernizzazione, ma l'intento divenne ben presto quello di dimostrare attraverso il cinema che le varie popolazioni, pur distanti e apparentemente differenti tra loro, basavano la loro esistenza su atteggiamenti ed etiche di convivenza comuni⁴¹. Poiché una tale consapevolezza avrebbe consentito di superare storiche incomprensioni culturali e razziali⁴², si sentì tra l'altro sin da subito la necessità di ascoltare tutte le voci, selezionando anche le pellicole provenienti dai Paesi in via di sviluppo⁴³.

Nel perseguire tali obiettivi, la manifestazione si caratterizzò per il rifiuto del divismo e per l'autonomia economica e culturale. Fu quindi sempre libera di proporre determinati contenuti e di «orientare i giovani registi verso uno studio scientificamente approfondito delle condizioni di vita umana e delle relazioni sociali dell'individuo in un qualsiasi contesto sociale»⁴⁴. Certo, ciò mal si conciliava con le continue esigenze di sovvenzioni, per le quali si dovettero anzi coinvolgere nell'organizzazione anche personalità che potessero fornire adeguata copertura finanziaria⁴⁵. La preservazione di autonomia e unicità della manifestazione rimase comunque prioritaria e a tale scopo, per la III edizione (1962), venne fondato l'Ente Festival dei Popoli, che si assunse interamente l'onere della sua preparazione⁴⁶.

Divenuto un richiamo per personalità provenienti da tutto il mondo, nonché occasione di discussione e condivisione di

41. Cfr. *Festival dei popoli. 2° Rassegna internazionale del film etnografico e sociologico*, cit.; P. Graziosi, *Significato del Festival*, in *Festival dei popoli. 3° Rassegna internazionale del film etnografico e sociologico*, cit.; E. Speranza, *Nuove prospettive*, in *Festival dei popoli. 5° Rassegna internazionale del film etnografico e sociologico*, Baldesi, Firenze 1964.

42. Cfr. E. Speranza, *Nuove prospettive*, in *Festival dei popoli. 5° Rassegna internazionale del film etnografico e sociologico*, cit.

43. Cfr. P. Graziosi, *Significato del Festival*, cit.

44. *Festival dei popoli. Prima rassegna internazionale del film etnografico e sociologico*, cit.

45. Cfr. *Festival dei popoli. 2° Rassegna internazionale del film etnografico e sociologico*, cit.; S. Frosali, *Al teatro della Pergola inaugurato il Festival dei Popoli con un bel film sugli indios*, in «La Nazione», 13 dicembre 1960, p. 6.

46. Cfr. Relazione al Consiglio dell'Ente Festival dei Popoli per la III Rassegna, 21 marzo 1962, p. 10, Archivio Festival dei Popoli; *Festival dei popoli. 3° Rassegna internazionale del film etnografico e sociologico*, cit.

teorie e pratiche del film etnografico e sociologico⁴⁷, il Festival poté dunque attirare l'attenzione sui documentari provenienti da determinati Paesi, come Ungheria, Brasile e Tunisia (1966)⁴⁸, e rappresentò un motore di accelerazione per il documentario giapponese (1966) e australiano (1967)⁴⁹. Grazie alla fitta rete di relazioni intessuta negli anni da Jean Rouch e al contributo degli antropologi organizzatori del Festival, di cui oggetti di studio erano proprio quelle popolazioni⁵⁰, furono inoltre presto intensificati i contatti con Paesi quali Polonia, Cecoslovacchia, Ungheria e Jugoslavia e iniziò a essere cospicua la presenza delle pellicole provenienti da tutti i Paesi latinoamericani e dal mondo arabo⁵¹ (già presenti sin dalle prime edizioni, seppur non sistematicamente). All'interno della XIII edizione (1972) furono infine per la prima volta proposte le opere di Camerun, Iraq, Finlandia, Malta, Paraguay, Senegal, Sud Africa, Zambia, Cile e Siria, mentre la partecipazione della Cina si concretizzò a partire dal 1974⁵².

47. Alle proiezioni gli organizzatori della Rassegna affiancarono quasi annualmente i Colloqui Internazionali sul Film Etnografico e Sociologico, in seguito a cui si svilupparono e si diffusero teorie e pratiche come quella del *cinéma vérité*. Cfr. E. Morin, J. Rouch, *Chronique d'un été*, Éditions de l'Aube, La Tour-d'Aigues 2019, p. 78.

48. Documento sul XII Colloquio Internazionale sul Film Etnografico e Sociologico, Fonds Jean Rouch, boîte 568; cfr. anche *Festival dei popoli. 7° Rassegna internazionale del film etnografico e sociologico*, cit.

49. Cfr. *Festival dei popoli. 7° Rassegna internazionale del film etnografico e sociologico*, cit.; *Festival dei popoli. 8° Rassegna internazionale del film etnografico e sociologico*, cit.

50. Basti come esempio quello di Tullio Seppilli, studioso della cultura latinoamericana.

51. Alla XIV edizione si iscrissero, ad esempio, Libia e Tunisia. Cfr. Relazione al Consiglio dell'Ente Festival dei Popoli per la XIV Rassegna, 1973, Archivio Festival dei Popoli.

52. Cfr. Relazione al Consiglio dell'Ente Festival dei Popoli per la XIII Rassegna, 1972, Archivio Festival dei Popoli; Relazione al Consiglio dell'Ente Festival dei Popoli per la XV Rassegna, 1974, Archivio Festival dei Popoli. Per quanto riguarda il cinema latinoamericano, il Festival dei Popoli fu in linea con gli intenti della Rassegna del Cinema Latinoamericano di Margherita Ligure e della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro. Sulla Rassegna di Santa Margherita Ligure, cfr. S. Pisu, *op. cit.*, pp. 249-256; D. Ongaro, *op. cit.*, pp. 103-104. Sulla Mostra pesarese, cfr. G. Pescatore, *Pesaro e i nuovi festival*, in G. Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1965-1969*, vol. II, Marsilio / Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2002; G. Scarpellino,

L'evento di Firenze divenne insomma un appuntamento importante anche per far conoscere cinematografie giovani o sconosciute⁵³ ed esercitò per esse un ruolo divulgativo e di promozione, contribuendo al rafforzamento di nuove coscienze nazionali⁵⁴. Proprio in quegli anni, tra l'altro, avevano cominciato a emergere i movimenti per l'indipendenza e di rivendicazione dei diritti civili. Il Festival dei Popoli, «nucleo di raccolta e sviluppo di temi e problemi artistico-sociali di comune interesse»⁵⁵ e luogo e metodo di confronto critico per la lotta contro l'eurocentrismo e per la libertà e la dignità dell'uomo⁵⁶, si rivelò pertanto estremamente rilevante anche per porre in atto il confronto culturale che era ormai indispensabile.

Intento della Rassegna fu anche quello di ampliare il più possibile il suo pubblico, e, dal momento che l'evoluzione stilistica del documentario stava attraversando un periodo fertilissimo, gli organizzatori dovettero rinnovare di anno in anno la formula

America in riviera. Le rassegne del cinema latinoamericano (1960-1965), in «Historia Magistra», n. 13, 2013; G. Spagnoletti, *La Mostra di Pesaro*, in F. De Bernardinis (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1970/1976*, vol. 12, Marsilio / Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2008. Altrettanto significativa fu la sua azione a favore dei Paesi africani, su cui le potenze europee esercitavano ancora una forte pressione, continuando perlopiù a impedire la circolazione delle loro pellicole. Cfr. M.F. Piredda, *op. cit.*, p. 83; S. Pisu, *op. cit.*, pp. 282-295.

53. Cfr. s.n., *Aperto il XVI Festival. Confronto fra popoli*, in «Avvenire», 2 dicembre 1975.

54. Cfr. U. Zilletti, *Festival dei popoli. 16° Rassegna internazionale del film di documentazione sociale*, La seppia, Firenze 1975, p. 5; *Festival dei popoli. 14° Rassegna internazionale del film di documentazione sociale*, Il torchio, Firenze 1973, p. 5; Relazione al Consiglio dell'Ente Festival dei Popoli per la XVI Rassegna, 1975, Archivio Festival dei Popoli. La Mostra di Pesaro aveva concentrato i suoi sforzi attorno a obiettivi piuttosto simili, anticipando di qualche anno quanto il Festival dei Popoli riuscì a sistematizzare solo negli anni Settanta.

55. S.n., *VI edizione di una grande e significativa manifestazione fiorentina. Inaugurato il "Festival dei Popoli"*, in «Il Popolo», 3 dicembre 1975; Relazione al Consiglio dell'Ente Festival dei Popoli per la XVI Rassegna, 1975, Archivio Festival dei Popoli.

56. Cfr. Relazione al Consiglio dell'Ente Festival dei Popoli per la XVI Rassegna, 1975, Archivio Festival dei Popoli; U. Zilletti, *Festival dei popoli. 16° Rassegna internazionale del film di documentazione sociale*, cit., p. 5; A. Breschi, *Festival dei popoli. 18° Rassegna internazionale del film di documentazione sociale*, Il torchio, Firenze 1977.

e i criteri di selezione, anticipando, guidando e assecondando tendenze delle pellicole ed esigenze del pubblico. L'ambizione era quella di rendere conto dei diversi orientamenti del documentario⁵⁷ e di rappresentare un «luogo di battesimo o di bilancio critico»⁵⁸ per tutte le sue correnti, proiettando «quanto di più importante è stato via via prodotto nel mondo in questo campo»⁵⁹ e dando rilievo a una tipologia cinematografica sino ad allora trascurata.

Se la selezione rispecchiò l'evoluzione tecnico-stilistica del film etnografico e sociologico, entro una certa misura la manifestazione contribuì anche a determinarla e stimolarla, dando visibilità alle pellicole e facendo circolare e incontrare pratiche e teorie documentarie⁶⁰. Suo indubbio merito fu infatti quello di riuscire a intercettare precocemente situazioni e problematiche, sviluppi tematici, metodologici e stilistici, innovazioni tecnologiche, ecc., riproponendo poi al pubblico le diverse tendenze sotto forma di canone.

Non resta quindi che verificare quale fosse la tipologia documentaria promossa dagli organizzatori.

Il documentario del Festival dei Popoli

Il documentario al centro del Festival dei Popoli era quello, a tema etnografico, antropologico o sociologico, rivolto all'osservazione quotidiana della vita nei suoi vari aspetti, arcaica o moderna che fosse, con intenti di conoscenza. La composizione della prima giuria, di cui tra gli altri fecero parte Ernesto De Martino, Edgar Morin, Jean Rouch e Cesare Zavattini, lo impersona alla perfezione⁶¹.

57. Cfr. Relazione VI Rassegna del festival dei Popoli, 1 febbraio 1965, Fonds Jean Rouch, boîte 568; L. De Heusch, *The Cinema and the Social Science*, cit., p. 17; XI *Rassegna Internazionale del Film Etnografico e Sociologico*, Centro Stampa C.L.U.S.F., Firenze 1970.

58. *Ivi*, p. III.

59. M.P. Tasselli, *op. cit.*, p. II.

60. Cfr. S. Frosali, *Domani alla Pergola inizio delle proiezioni*, in «La Nazione», 9 dicembre 1962, p. 6.

61. Cfr. *Festival dei popoli. Prima Rassegna Internazionale del Film Etnografico e Sociologico*, cit.; *Bando di concorso e regolamento*, in *Festival dei popoli. 4° Rassegna Internazionale del Film Etnografico e Sociologico*, Baldesi, Firenze 1962.

Gli organizzatori rifletterono sin da subito criticamente sul rapporto che il documentario intratteneva con la realtà: superata l'ingenua visione di una possibile oggettività delle riprese, presero consapevolezza dell'ineliminabile esistenza di un punto di vista⁶². Le istanze artistiche non vennero quindi mai completamente rifiutate, il proposito era quello di farle convivere con quelle scientifiche, e vennero sempre accettate anche opere di respiro più spettacolare, purché in grado di documentare aspetti delle civiltà e costumi delle popolazioni⁶³. La selezione teneva dunque conto non solo della pertinenza dei film rispetto all'oggetto della Rassegna e del grado di originalità e di approfondimento della ricerca, ma anche della qualità dell'espressione⁶⁴.

L'opinione che i film etnografici non potessero essere riducibili a una funzione di mera registrazione di fatti e che il documentario potesse impiegare una certa dose di finzione circolava del resto sin da inizio Novecento. Tra i dibattiti che maggiormente caratterizzarono gli anni Sessanta i più diffusi furono proprio quelli relativi al grado di scientificità o di artisticità che un documentario etnografico o sociologico dovesse avere per poter essere considerato valido. Il Festival dei Popoli non poté quindi che riproporre tali discussioni, rappresentando in Italia un'occasione unica di dibattito e di incontro con le teorie che si stavano diffondendo negli altri Paesi⁶⁵.

La manifestazione, che si era sempre occupata di film volti «alla conoscenza di aspetti della condizione umana rilevata [...] in un qualsiasi contesto sociale»⁶⁶, iniziò poi a riflettere sempre più sistematicamente e in modo più partecipativo attorno ai mutamenti e ai problemi della società, cogliendo tempestivamente

62. Nel 1962, il IX Colloquio Internazionale sul film etnografico e sociologico fu ad esempio dedicato a questo tema.

63. Cfr. E. Speranza, *op. cit.*; S.F., *La censura francese vieta un film del Festival dei Popoli*, in «La Nazione», 12 dicembre 1960, p. 6.

64. La scarsità produttiva del documentario impose tuttavia una certa elasticità di giudizio. Cfr. E. Speranza, *op. cit.*

65. Per approfondire, cfr. Bollettino n. 1, Festival dei Popoli, febbraio 1966, Fonds Jean Rouch, boîte 568; G. Gambetti, *I documentari. Un festival utile, ma da caratterizzare*, in «Bianco & Nero», a. XXIII, n. 1, gennaio 1962, pp. 70-71.

66. *Bando di concorso e regolamento*, in *Festival dei popoli. 4° Rassegna Internazionale del Film Etnografico e Sociologico*, cit.

gli avvenimenti e le questioni di maggior attualità⁶⁷. Fu quindi il tema spesso a indirizzare e vincolare la selezione⁶⁸. E d'altra parte, durante i dibattiti, accanto a discorsi incentrati su aspetti più prettamente stilistici o teorici si affacciarono discussioni legate a questioni prettamente contenutistiche, di carattere politico o sociale.

In quel periodo furono in realtà molti i festival che iniziarono a manifestare una volontà di elaborazione culturale e di confronto a favore del progresso civile, assumendo carattere politico, cercando di dare rilievo alle esperienze del nuovo cinema e delle cinematografie minori, volgendosi all'internazionalismo, mettendo in discussione l'impostazione delle rassegne fino ad allora consolidate e costituendosi così come antifestival⁶⁹. In Italia il Festival dei Popoli deve però essere visto come un pioniere: aprì la strada a manifestazioni come la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, che nel 1965 divenne un vero e proprio punto di riferimento⁷⁰, e la Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta Terme⁷¹ – Zavattini, fondatore di quest'ultima nel 1960, aveva fatto parte della giuria della Rassegna fiorentina solo l'anno precedente, prendendone probabilmente spunto⁷².

Ufficialmente, gli organizzatori fiorentini rifiutarono comunque sistematicamente di strumentalizzare la manifestazione a

67. Cfr. Communiqué à la presse, n. 12, 30 luglio 1963, Fonds Jean Rouch, boîte 566; E. Speranza, *Nuove prospettive*, in *Festival dei popoli. 5° Rassegna Internazionale del Film Etnografico e Sociologico*, Baldesi, Firenze 1964.

68. Le Sezioni Monografiche della VI edizione riguardarono ad esempio alcuni oggetti di ricerca emersi tra i film selezionati. Determinante per la selezione delle pellicole fu allora per la prima volta l'attinenza a determinate tematiche, criterio che di lì in avanti si rivelò sempre più preponderante. Una tale tendenza era però stata preparata già a partire dalle edizioni precedenti. Cfr. U. Zilletti, *Festival dei popoli. 6° Rassegna Internazionale del Film Etnografico e Sociologico*, Baldesi, Firenze 1965; Relazione VI Festival dei Popoli, 1 febbraio 1965, Fonds Jean Rouch, boîte 568.

69. Cfr. G. Pescatore, *op. cit.*, pp. 520-521; M.F. Piredda, *op. cit.*, pp. 79-80; S. Pisu, *op. cit.*, pp. 33-34, 247-260; D. Ongaro, *op. cit.*, pp. 102-110.

70. Per approfondire, cfr. G. Pescatore, *op. cit.*; G. Scarpellino, *op. cit.*; G. Spagnoletti, *op. cit.*

71. Per approfondire, cfr. V. Boarini, P. Bonfiglioli (a cura di), *La Mostra Internazionale del Cinema Libero 1960-1980*, Marsilio, Venezia 1981.

72. Cfr. *Festival dei popoli. Prima Rassegna Internazionale del Film Etnografico e Sociologico*, cit.

quelle che ritenevano «pur nobili finalità di particolare tendenza culturale, ideologica o politica»⁷³. Per loro essa doveva contribuire alla conoscenza dei problemi dell'uomo senza rinunciare a difendere il pluralismo delle pellicole selezionate e proponendosi come occasione di dibattito culturale, critico e di contro-informazione⁷⁴. Eppure i documentaristi dovevano dimostrare partecipazione e presa di posizione⁷⁵: l'autonomia che il Festival aveva perseguito sin dalle prime edizioni gli consentì in realtà di assumere una funzione anche politica e civile⁷⁶ e suo obiettivo divenne quello di favorire negli spettatori un processo di emancipazione⁷⁷.

A fine anni Sessanta la Rassegna assunse insomma un atteggiamento militante, che abbandonò a favore di una rinnovata "scientificità" solo diversi anni dopo⁷⁸. Anche allora l'impegno socio-politico non venne comunque mai rinnegato: i temi trattati dai documentari selezionati rimasero sempre di forte attualità.

Per concludere, cogliendo precocemente i segnali di rinnovamento provenienti dalla società e dalle ondate del nuovo cinema internazionale, dando sin da subito ampio spazio alle pellicole dei Paesi in via di sviluppo e rivolgendosi a una cinematografia impegnata e situata ai margini della distribuzione, il Festival dei Popoli si costituì pionieristicamente non solo come luogo privilegiato per la circolazione, la legittimazione e l'evoluzione del documentario etnografico e sociologico, ma anche come luogo di diffusione culturale attiva, contribuendo

73. E. Speranza, *Nuove prospettive*, in *Festival dei popoli. 5° Rassegna Internazionale del Film Etnografico e Sociologico*, cit.

74. Cfr. *ibidem*.

75. A partire dalla VII edizione fu specificato che i documentari selezionabili potevano contenere anche i giudizi critici degli autori. Cfr. *Bando di concorso e regolamento*, in *Festival dei popoli. 7° Rassegna Internazionale del Film Etnografico e Sociologico*, Baldesi, Firenze 1966.

76. Cfr. Relazione al Consiglio dell'Ente Festival dei Popoli per la VI Rassegna, 1965, Archivio Festival dei Popoli.

77. Cfr. U. Zilletti, *La condizione per il dialogo*, in *Festival dei popoli. 6° Rassegna Internazionale del Film Etnografico e Sociologico*, cit.

78. A partire dall'XI edizione il Festival divenne revivalistico: promosse una riflessione critica sul passato e i film storici e di montaggio sostituirono gradualmente i reportage e le inchieste.

a stimolare il dibattito nazionale e spingendo il suo pubblico a un maggiore impegno civile. Proponendo una struttura e delle modalità che, a partire dagli anni successivi al Sessantotto, vennero auspiccate per tutte le manifestazioni cinematografiche, rappresentò insomma un modello di riferimento.

Nihil sine fide? Politiche dello sguardo e tensioni ideologiche nella prima Rassegna del Cinema Latinoamericano

di Andrea Gelardi*

Il saggio ricostruisce la genesi e il significato politico-culturale della Rassegna del Cinema Latinoamericano organizzata dall'Istituto Columbianum tra il 1960 e il 1965, concentrandosi sulla sua prima edizione. Attraverso fonti d'archivio e testimonianze dirette, l'articolo indaga la Rassegna come "zona di contatto" tra Europa e Terzo Mondo, dove l'ecumenismo cattolico e le istanze anticoloniali si intrecciarono in un progetto di mediazione culturale profondamente ambivalente. L'analisi mostra come la Rassegna, pur promuovendo la conoscenza delle cinematografie latinoamericane e la solidarietà internazionalista, riproducesse una gerarchia eurocentrica fondata su un umanesimo cristiano e su un'idea pedagogica del cinema come strumento di elevazione spirituale e sociale. La sua breve parabola istituzionale rivela il ruolo dei festival cinematografici come luoghi di negoziazione tra strategie istituzionali, ideologie politiche e pratiche estetiche, anticipando tensioni e contraddizioni che avrebbero segnato il successivo dialogo tra cinema e Terzo Mondo.

This essay reconstructs the genesis and political-cultural significance of the Rassegna del Cinema Latinoamericano, organised by the Istituto Columbianum between 1960 and 1965, with a focus on its inaugural edition. Drawing on archival materials and contemporary accounts, it examines the Rassegna as a "contact zone" between Europe and the Third World, where Catholic ecumenism and anti-colonial solidarity coexisted within an ambivalent project of cultural mediation. The analysis argues that, while promoting the visibility of Latin American cinemas and Third-Worldist ideals, the Rassegna simultaneously reproduced a Eurocentric hierarchy grounded in Christian humanism and a pedagogical conception of cinema as a tool for spiritual and social uplift. Its short institutional trajectory reveals film festivals as arenas of negotiation between institutional strategies, political ideologies, and aesthetic practices, prefiguring the tensions that would later characterise the dialogue between cinema and the Third World.

Keywords: Film Festivals, Italian Film Culture, Transnational Cinema, Third World Cinema, Universalism.

* Bibliotheca Hertziana - Istituto Max Planck - Andrea.Gelardi@biblhertz.it.

Per una genealogia della Rassegna del Cinema Latinoamericano

Nell'emblema dell'Istituto Columbianum, ente organizzatore della Rassegna del Cinema Latinoamericano, campeggiava una croce con quattro stelle agli angoli, attorno ai quali si snodava l'epigrafe in latino *nihil sine fide*. Si trattava di un brano tratto dal *Commento alla Lettera ai Romani*, attribuito a Origene di Alessandria, in cui si afferma che l'agire cristiano è subordinato ai principi della fede, uno dei cardini della cosiddetta dottrina del progresso nel sistema esegetico-teologico dell'alessandrino: "non vi è agire al di fuori della fede", per parafrasare le sue parole. La decisione di incidere queste tre parole sullo stemma del Columbianum fu del gesuita padre Angelo Arpa che, a metà degli anni Cinquanta, insegnava filosofia e teologia all'Istituto Arecco di Genova¹. Qui egli affiancava alla didattica tradizionale un cineforum, animato da dibattiti che si svolgevano tra il pubblico presente intorno ai film proiettati². La massima di Origene provoca un cortocircuito ideologico se posta in relazione alla storia del Columbianum e della Rassegna, il cui impeto a un tempo innovatore e contestativo aprì un solco duraturo nel terreno della cultura cinematografica internazionale, nonché nel pensiero politico italiano ed europeo³.

1. Cfr. D.J. Nørgaard, *I Gesuiti a Genova*, in «Ignaziana. Rivista di ricerca teologica», n. 35, 2023, pp. 68-92. Per un inquadramento dei cineforum cattolici in Italia, cfr. E. Mosconi, *Quando il cinema scende in piazza. Forme, funzioni, figure del cineforum cattolico*, in «Schermi: Storie e culture del cinema e dei media in Italia», n. 3, 2018, pp. 157-176.

2. Si vedano le interviste a Claudio G. Fava e Bruno Torri, raccolte da Gianluca Scarpellino nella tesi di laurea *Il ruolo di Gianni Amico nella diffusione del Cinema Novo in Italia*, voll. 1-2, Università degli Studi di Milano, Milano 2005, pp. 615-624 e 685-698.

3. Nella storia delle dottrine politiche e delle relazioni internazionali, il Columbianum – e in particolare la conferenza "Terzo Mondo e Comunità Mondiale", svoltasi nel quadro della V edizione della Rassegna (1965) – sono stati oggetto di studi volti a ricostruire il quadro storico delle relazioni geopolitiche tra l'Italia e le nazioni del movimento dei Paesi non allineati. A titolo esemplificativo, seppur non esaustivo, cfr. O. Pappagallo, *Verso il nuovo mondo. Il PCI e l'America Latina (1945-1973)*, Franco Angeli, Milano 2017, pp. 184-86; C. de Souza Barbosa, *Um verãõ em Gênova: Terceiro-mundismo e perspectivas anticoloniais no Terço Mondo e Comunità Mondiale (1965)*, in «Tempo», vol. 30, n. 3, 2024.

La Rassegna del Cinema Latinoamericano, attiva tra il 1960 e il 1965 (a eccezione del 1964) nelle località liguri di Santa Margherita, Sestri Levante e Genova, si propose come luogo di dialogo tra cineasti, critici e intellettuali europei e latinoamericani. Promossa da padre Arpa e Gianni Amico, diede visibilità a opere inedite o marginali nei circuiti ufficiali, affrontando temi politici e sociali centrali per quel continente. Mossa da intenti di mediazione interculturale, la Rassegna svolse un ruolo di primaria importanza per il riconoscimento, in Europa, delle pratiche culturali e delle teorie anticoloniali portate avanti da registi, scrittori e teorici provenienti dall'America centrale e meridionale e – in misura minore – dall'Africa⁴. In tal senso, la storia della Rassegna si configura come quella di una vera e propria «zona di contatto», per riprendere la feconda definizione di Mary Louise Pratt, ovvero di uno spazio sociale in cui culture differenti si incontrano, scontrano e confrontano tra loro, spesso entro rapporti fortemente asimmetrici di dominio e subordinazione⁵. È in questo contesto, infatti, che si rese possibile un primo, significativo contatto con i rappresentanti del pensiero e della cultura del Terzo Mondo⁶.

Il ruolo decisivo della Rassegna nella diffusione del nuovo cinema latinoamericano⁷ e le sue politiche culturali, ispirate a

4. Per un inquadramento generale della Rassegna e dei suoi rapporti con il *cinema novo*, cfr. G. Scarpellino, *America in riviera. Le rassegne del cinema latinoamericano (1960-1965)*, in «Historia Magistra», n. 13, 2013, pp. 125-139; A. Gelardi, M. Zilioli, *When Violence Appeals: The Circulation and Reception of Brazilian Cinema Novo in Italy (1960-1968)*, in «Film History: An International Journal», vol. 35, n. 3, 2024, pp. 121-155.

5. M.L. Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Routledge, London 1992, pp. 4-5. Questo concetto ha già trovato una sua declinazione nell'analisi storica dei festival cinematografici, in particolare nei contesti sovietici legati al terzomondismo. A titolo esemplificativo, cfr. R. Djagalov, M. Salazkina, *Tashkent '68: A Cinematic Contact Zone*, in «Slavic Review», vol. 75, n. 2, 2016, pp. 279-298.

6. In questo saggio, si sceglie di far uso di questo termine per rimanere aderenti al contesto storico-politico in esame, nel quale l'adozione e l'uso di tale epiteto rispondevano a una logica di autolegittimazione e rivendicazione della propria centralità storica da parte dei popoli dell'Africa, del Sud e Centro America e dell'Asia. Cfr. V. Prashad, *The Darker Nations: A People's History of the Third World*, The New Press, London-New York 2007.

7. Con questo termine, si fa riferimento alla canonizzazione che storici anglosassoni e italiani fecero delle varie espressioni di cinema politici prodotti nel Centro e nel Sudamerica, tra anni Sessanta e Settanta, e venute all'attenzione

un senso di solidarietà “terzomondista”⁸, sono tra le ragioni per cui l'impronta gesuita dell'iniziativa suscitò, sin dalla sua prima edizione, una certa perplessità nel proprio pubblico. Già dalle prime edizioni, i critici cinematografici e i giovani registi latino-americani ne avvertirono le ambivalenze ideologiche. Andavano in tal senso le parole di Alberto Abruzzese, presente alla quinta e ultima edizione della Rassegna:

Il consapevole e intelligente rinnovamento di certi settori della chiesa, il loro adattarsi vivace e scaltro alla situazione odierna, se induce, per necessità, i settori della sinistra laica a tenere dietro con pari elasticità e a rinnovare anch'essa alcuni suoi vecchi contenuti, non assicura egualmente un reale capovolgimento di certe situazioni di fatto e di certi schemi retrivi (dalla politica, alla cultura e alla morale), cui anche il più rammodernato cattolicesimo finisce per fare ancora da sostegno⁹.

Con toni graffianti, Glauber Rocha si scagliava diversi anni dopo contro la stessa edizione, ricordando come:

Padre Arpa era il Papa della Cultura Emergente in un Super-Centro Commerciale finanziato da capitalisti demo-cristiani dell'Italia liberale, che ospitava i più temibili intellettuali euroyankee e sottosviluppati in una saga audiovisiva che riuniva da Roland Barthes a Frantz Fanon,

internazionale proprio attraverso alcuni festival cinematografici italiani, quali la Rassegna, la Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta Terme e la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro. Cfr. L. Rodriguez Isaza, *Branding Latin American Cinema: Film Festivals and the International Circulation of Latin American Films*, Tesi di dottorato, University of Leeds - Centre for World Cinemas, Leeds 2012; 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.

8. Per una storicizzazione della diffusione del pensiero terzomondista nell'Italia dei primi anni Sessanta, cfr. N. Srivastava (ed.), *Fanon in Italy*, in «Interventions: International Journal of Postcolonial Studies», vol. 17, n. 3, 2015; T. Ottolini, *Dal soutien alla cooperazione. Il terzomondismo in Italia fra il Centro di Documentazione “Frantz Fanon” e il Movimento Liberazione e Sviluppo*, Tesi di dottorato, Università di Bologna, Bologna 2018; L. Radiconcini, *Il terzomondismo in Italia. Intellettuali e politici della sinistra di fronte al nuovo paradigma (1954-1968)*, Tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma 2021.

9. A. Abruzzese, “Cinema Novo” brasiliano, in «Cinema 60», n. 51, marzo 1965, p. 19.

da Murilo Mendes a Georges Sadoul [...]. [L'incontro] si moltiplicava in tavole rotonde, conferenze, proiezioni, interviste con la tele-stampa mondiale, feste, turismo, ecc. [...], mentre agenti della CIA, KGB, G2, SNI attraversavano i corridoi del Congresso con registratori e macchine cine/fotografiche raccogliendo immagini e suoni degli incontri tra intellettuali dell'avanguardia mondiale¹⁰.

Le accuse e le impressioni di Rocha non valgono oggi a rintracciare le trame di una cospirazione operante in seno alla Rassegna, quanto ad attestare come l'evento abbia suscitato forti reazioni nella cultura cinematografica e politica internazionale. Essa si presentava come un evento rivoluzionario nel panorama dell'organizzazione e della programmazione festivaliera dell'epoca e, al contempo, come una complessa – se non contraddittoria – commistione di tensioni ideologiche e principi teologici apparentemente inconciliabili, incarnati rispettivamente dai contenuti Rassegna e da Arpa stesso. La ricezione dei contenuti delle quattro edizioni della Rassegna è risultata generalmente polarizzata: da un lato, l'interesse suscitato dall'apertura sistematica alle diverse forme del cinema latinoamericano – documentari, retrospettive di classici e film-saggio – e dal dispositivo integrato di proiezioni e dibattiti¹¹; dall'altro, il sospetto che l'impianto religioso abbia finito per orientare la manifestazione e per introdurre certe criticità sull'effettiva qualità della programmazione¹². Proprio in quanto zona di contatto, la Rassegna mette a nudo le asimmetrie di potere tra promotori europei e interlocutori del Terzo Mondo, un doppio registro che ne alimenta insieme efficacia e ambi-

10. G. Rocha, *O século do cinema*, Alhambra, Rio de Janeiro 1983, pp. 186-204. La traduzione è dell'autore.

11. Si vedano, ad esempio, alcuni resoconti delle diverse edizioni della Rassegna: N. Fabbretti, *La rivolta dei giovani*, in «L'Italia», 28 maggio 1961, p. 6; A. Blandi, *Il cinema sudamericano è diviso tra Marx e l'eroticismo di Antonioni*, in «La Stampa», n. 138, 12 giugno 1962, p. 4; V. De Carlo, *Quarta rassegna del cinema latino-americano*, in «Rivista del cinematografo», voll. 6-7, 1963, pp. 240-244.

12. Tra le posizioni critiche ricorrono accuse di «strumentalizzazione pastorale» delle istanze anticoloniali e dubbi sul profilo catechetico dell'iniziativa: O. Yoffee, *Nada sin fe en Sestri Levante*, in «Tiempo de Cine», vol. 4, n. 16, 1963, pp. 24-25, p. 56; L. Autera, *Sestri. Un esule spagnolo e un democratico Argentino*, in «Bianco & Nero», n. 6, giugno 1963, pp. 37-44.

guità. Non serve qui ricordare l'epilogo rovinoso della Rassegna, segnato dalle accuse di bancarotta fraudolenta rivolte a padre Arpa, la repentina fuga da Genova e la sua cattura e detenzione a Regina Coeli¹³. In questa sede non si intende scivolare nel biografismo, riducendo la Rassegna a mera emanazione della personalità e degli intenti di Arpa o del suo principale collaboratore, il regista di orientamento neomarxista Gianni Amico. L'obiettivo del presente saggio è, piuttosto, quello di indagare l'"emergenza" della Rassegna, osservata come congiuntura sintomatica e momento di condensazione di orientamenti ideologici e politiche culturali che, tra anni Cinquanta e Sessanta, ridefinivano gli assetti della cultura cinematografica internazionale, facendone un campo di fondamentale importanza per l'articolazione storica di tensioni politiche e sociali, sul piano nazionale e internazionale. Questa esplorazione storica muove da un duplice quesito. Primo: come si articolano, nel caso della Rassegna, le funzioni del cinema quale dispositivo di mediazione culturale tra Europa e Terzo Mondo, alla luce della coesistenza - e talvolta della tensione - tra spirito ecumenico, solidarietà anticoloniale e pratiche estetico-politiche del cinema "latinoamericano"? Secondo: come tentò la Rassegna di affermare l'idea del cinema come linguaggio universale e quali barriere, ideologiche e culturali, ne resero parziale o problematica la realizzazione?

L'interesse per l'emergenza - *Entstehung* - della Rassegna, nel senso delineato da Michel Foucault, si discosta dalla ricerca di un'origine unitaria o fondativa per rintracciare quel campo di forze eterogenee - ideologiche, teologiche, estetiche e istituzionali - che in un certo momento storico irrompono sulla scena, si

13. Un dettagliato resoconto del caso ci è fornito da Filiberto Dani che, sulle pagine de «La Stampa», racconta attraverso una serie di articoli la vicenda giudiziaria, conclusasi con l'espulsione di Arpa dall'ordine dei Gesuiti nel 1967 e il suo arresto nel 1968. Tra questi articoli, si considerino: *Scompare da Genova il gesuita padre Arpa sospettato per una truffa di 120 milioni* (4 giugno 1967, p. 10), *Padre Arpa (accusato di truffa) espulso dall'Ordine dei Gesuiti* (n. 134, 8 giugno 1967, p. 15) e ancora *Il gesuita padre Arpa arrestato per una truffa di 40 milioni a Roma* (n. 21, 25 gennaio 1968, p. 11). L'appello di Pier Paolo Pasolini in favore del gesuita - *Io difendo padre Arpa*, su «Paese Sera» del 6 febbraio 1967 - offre un'ulteriore prospettiva sul caso di Arpa.

confrontano e si contrappongono¹⁴. L'emergenza, scrive Foucault, non è «il termine ultimo di uno sviluppo storico» ma piuttosto «il principio e la legge singolare di un'apparizione» che prende forma «nel gioco accidentale delle dominazioni»¹⁵. L'adozione di questo quadro teorico permette di guardare la Rassegna non come espressione coerente di un progetto personale ma come una scena dinamica in cui principi religiosi e dottrinali, aspirazioni terzomondiste, registri estetici e strategie istituzionali entrano in attrito, producendo effetti culturali e politici non lineari, in risposta a particolari tensioni sociali sorte a un dato momento nella storia di una comunità. Da questo prisma teorico deriva la scelta metodologica di concentrarsi sulla prima edizione della Rassegna, utilizzando quali fonti primarie documenti d'archivio e interviste a personalità interne all'organizzazione. Sul piano metodologico, la ricerca intreccia fonti esterne e interne alla Rassegna. Sono stati consultati gli archivi digitali di testate come «La Stampa» e «l'Unità», tra le altre, affiancandoli alla consultazione dello “schedario-base” di padre Nazareno Taddei, che consente di seguire dall'esterno la ricezione dell'iniziativa¹⁶. Per la dimensione interna, si è fatto riferimento alle interviste raccolte da Gianluca Scarpellino nei primi anni Duemila¹⁷, a un'intervista telefonica con Aldo Viganò realizzata nel dicembre

14. M. Foucault, *Nietzsche, Genealogy, History*, in D. F. Bouchard (ed.), *Language, Counter-Memory, Practice*, Cornell University Press, Ithaca 1977, pp. 148-150. Per ulteriori delucidazioni circa l'utilizzo del metodo genealogico, si rimanda a M. Peltonen, *From Discourse to "Dispositif": Michel Foucault's Two Histories*, in «Historical Reflections», vol. 30, n. 2, p. 148.

15. *Ivi*, pp. 205-219.

16. L'archivio del gesuita e studioso Nazareno Taddei (1930-2006) è conservato presso la Biblioteca Renzo Renzi della Fondazione Cineteca di Bologna. Si ringrazia Anna Fiaccarini per aver consentito l'accesso all'Archivio. Lo “schedario-base” era un sistema di documentazione cinematografica compilato manualmente, messo a punto da Taddei, che contava oltre 90.000 schede già all'inizio degli anni Settanta. Progettato come catalogo standardizzato per gli studi sul cinema, raccoglieva dati su titoli, persone, temi ed eventi, coniugando informazioni di produzione, riferimenti bibliografici, valutazioni morali e ritagli di stampa. Cfr. T. Subini, *TADDEI, Nazareno*, in *Treccani. Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 94, disponibile online all'indirizzo [https://www.treccani.it/enciclopedia/nazareno-taddei_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/nazareno-taddei_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: ottobre 2025).

17. Cfr. G. Scarpellino, *Il ruolo di Gianni Amico nella diffusione del Cinema Novo in Italia*, cit.

2022 e ai materiali informativi della prima edizione – brochure, documentazione, descrizioni delle attività, ecc. – conservati presso la Cineteca Lucana¹⁸. La necessità di consultare fonti distribuite in sedi diverse è legata alla dispersione dell'archivio della Rassegna, andato perduto in seguito all'alluvione di Genova del 1970, quando lo straripamento del Bisagno colpì il garage di Corso Galliera in cui erano conservati i documenti¹⁹. Questa circostanza ci porta a richiamare l'urgenza di attivare sistemi stabili di preservazione e raccolta del patrimonio documentale dei festival cinematografici, caratterizzati da standard condivisi di descrizione e accesso: un'infrastruttura indispensabile per la catalogazione e la fruizione di materiali che risultano decisivi per le storie del cinema, tanto nazionali quanto transnazionali, come mostrano i contributi riuniti in questo numero speciale.

Verso la forma-Rassegna: genealogia istituzionale e cornici discorsive (1958-1960)

L'emergenza è qui osservata come fase di creazione magmatica, in cui elementi diversi non si fondono in modo uniforme o coerente ma piuttosto in una sostanza instabile, dalla forma provvisoria e dalla durata imprevedibile. Proprio in questa accezione, la Rassegna si offre come una forma-festival in divenire. Vi confluiscono le pratiche di alfabetizzazione cinematografica maturate nel cineforum dell'Istituto Arecco, poi Segretariato della Cultura e dal 1959 Istituto Columbianum, e con esse la volontà di adottare la sociologia per comprendere il cinema e farne una forma culturale informativa. A questo quadro si aggiunge un impulso cinefilo alla scoperta di cinematografie altrimenti invisibili e alla riscoperta dei loro classici. Ne discende il desiderio di conoscere e rendere conoscibile il mondo latinoamericano e, più in generale, il Terzo Mondo, misto a un crescente sentimento di solidarietà per le lotte di liberazione in corso. Queste istanze non si sommano meccanicamente. Al contrario, esse si intrecciano e, proprio per la condizione “magmatica” della Rassegna, entrano

18. Si ringrazia Gaetano Martino e il personale della Cineteca Lucana per aver permesso la consultazione di questi documenti.

19. Si ringrazia Luca Caminati per aver fornito informazioni, documenti e contatti utili alla ricostruzione storica della Rassegna.

fra loro in tensione: così tra vocazione pedagogica e impulso cinefilo, tra impianto sociologico e solidarietà anticoloniale, tra ecumenismo cattolico e violenza rivoluzionaria, come mezzo legittimo di liberazione²⁰.

Le pur scarse informazioni sul Segretariato, le testimonianze di organizzatori e frequentatori attestano che svolse, a metà degli anni Cinquanta, un'azione di coordinamento tra i cineforum cattolici liguri, definendo linee comuni di programmazione²¹. A tal proposito, Bruno Torri – animatore del Columbianum e successivamente fondatore della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro insieme a Lino Micciché – ricorda che il Segretariato si era fatto promotore di «cicli in cui si dà largo spazio al Neorealismo, alla *Nouvelle Vague*, al cinema classico europeo, da Ejzenštein a Vigo»²². L'attenzione generalista per le *new waves* affermatesi a partire dalla fine degli anni Cinquanta²³, per gli autori e per i “classici” riprendeva pratiche programmatiche consolidate sin dalla metà degli anni Trenta nel discorso sul cinema come arte²⁴. Nondimeno, emergono già alcuni tratti caratteristici sui quali è opportuno soffermarsi. In particolare, la tavola rotonda “Mondo latinoamericano e responsabilità della

20. Per uno studio dei rapporti tra cattolicesimo e Terzo Mondo, cfr. A. Santagata, *La contestazione cattolica. Movimenti, cultura e politica dal Vaticano II al '68*, Viella, Roma 2016; M. De Giuseppe, *Il «terzo mondo» in Italia. Trasformazioni di un concetto tra opinione pubblica, azione politica e mobilitazione civile (1955-1980)*, in «Ricerche di storia politica», n. 1, 2011, pp. 29-52.

21. Cfr. C. Bertieri, M. Salotti (a cura di), *Genova in celluloide (i registi liguri)*, Comune di Genova, Genova 1984, p. 51.

22. O. de Fornari, *Le traveling, c'est un affaire morale?*, in O. Amico, A. Fiorella, E. Vincenti (a cura di), *Gianni Amico*, Torino Film Festival, Torino 2002, p. 35.

23. G. Nowell-Smith, *Making Waves: New Cinemas of the 1960s*, Bloomsbury, New York-London 2008.

24. Si fa riferimento al processo che, dagli anni Venti, legittima il cinema come oggetto estetico e forza sociale, coinvolgendo la creazione di nuove istituzioni specializzate (archivi, festival, musei, ecc.), personalità e discorsi; in questo quadro nascono le prime reti internazionali come la Fédération Internationale des Archives du Film (FIAP) e la Fédération Internationale de la Presse Cinématographique (FIPRESCI). A tal proposito, cfr. tra gli altri: M. Hagener, *Introduction: The Emergence of Film Culture*, in Id. (ed.), *The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919-1945*, Berghahn Books, New York-Oxford 2014, pp. 1-20; H. Wasson, *Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-New York 2005.

cultura europea”, organizzata dal Columbianum nel dicembre 1958, prefigura l'impianto che avrebbe contraddistinto la Rassegna. Da un lato, per il taglio marcatamente sociologico delle analisi rivolte al contesto politico, sociale e culturale dei paesi latinoamericani; dall'altro, per l'impostazione programmatica che orientava le attività del Columbianum verso un orizzonte geografico e politico ben preciso. A tal proposito, su un quotidiano locale leggiamo che «in un primo tempo [il Columbianum] esitò a definire le sue precise mete, poi trovò un ampio spazio vuoto in cui inserirsi: l'America Latina»²⁵.

Per esplorare questi nuovi territori, furono invitati antropologi e sociologi europei – tra cui Roger Bastide, Jean Cassou e Richard Konetzke – riuniti a Genova con l'intento di offrire al pubblico europeo un'occasione di confronto, anche attraverso «modalità di intervento extra-accademiche, come il cinema, la televisione e le arti visive»²⁶. Non sappiamo se proprio l'impianto eminentemente accademico fosse stato una tra le ragioni della «diffidenza per il convegno», a cui accenna Mario Fazio nel suo reportage – diffidenza che si manifestò secondo il giornalista anche nella perplessità della comunità genovese verso i «generici riferimenti» del Columbianum ai «valori dello spirito», inseriti in un contesto di iniziative eterogenee, dedicate alla cultura e alla società delle cosiddette nazioni latinoamericane²⁷. A differenza delle metodologie strutturaliste affermatesi alle Mostre di Pesaro e Porretta²⁸, il Columbianum scelse di affidare lo studio dell'America Latina a voci e sguardi delle scienze sociali. Questa scelta si legava al processo autopoietico dell'Istituto²⁹ e, insieme, a una

25. S.n., *Questi sono gli attivisti*, in «Corriere Mercantile di Genova», 21 aprile 1960, p. 4.

26. A. Segala (a cura di), *Mondo latinoamericano e responsabilità della cultura europea. Tavola rotonda del Columbianum*, Columbianum, Genova 1958, p. 3.

27. Cfr. M. Fazio, *Parte da Genova l'iniziativa di conoscere meglio l'America Latina*, in «La Stampa», 13 dicembre 1958, p. II.

28. Cfr. G. Toti, *Relazione della Tavola Rotonda sul Tema "Per una nuova coscienza critica del linguaggio cinematografico"*, in *Seconda Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, Istituto Nazionale dello Spettacolo, Roma 1966, pp. I-21; L. Micciché, *Per una nuova critica. I convegni pesaresi 1965-1967*, Marsilio, Venezia 1989.

29. Sebbene l'analisi del processo autopoietico della Rassegna esuli dagli obiettivi di questo saggio, vale la pena ricordare che il concetto di autopoesi – origi-

particolare concezione del cinema e dei modi del suo impiego. Nel corso delle sue diverse edizioni, infatti, la Rassegna incluse materiali audiovisivi eterogenei, muovendosi dal cinema popolare argentino ai documentari della “scuola di Bahia” fino al cinema autoriale messicano ma sempre nel quadro di una rassegna, in quanto tale volta a una valutazione retrospettiva delle cinematografie nazionali latinoamericane. Questa impostazione, che combinava retrospettive nazionali e un’angolatura sociologica nell’approccio al cinema, da un lato, distinse la Rassegna dagli altri “antifestival”, programmaticamente orientati alla «scoperta del nuovo»³⁰; dall’altro, l’inscrisse in una cornice metodologica d’uso e interpretazione del cinema istituzionalizzata da organismi internazionali come la Confederazione internazionale del cinema d’essai (CICAE, 1955) e, soprattutto, dal Dipartimento per le Attività Culturali dell’UNESCO (1948-1964), che sul finire degli anni Cinquanta promosse una serie di simposi di sociologia del cinema in Europa³¹. Proprio sulla scia di queste iniziative, nel dicembre 1959, nacque a Firenze il Festival dei Popoli (FdP), inizialmente sostenuto dall’UNESCO, animato da uno spirito internazionalista volto a favorire il dialogo interculturale attraverso

nariamente sviluppato da Niklas Luhmann e applicato ai festival cinematografici da Marijke de Valck – descrive i meccanismi (pratiche comunicative e strategie discorsive, collaborazioni e organizzazioni di attività, ecc.) attraverso cui le istituzioni costruiscono, nel tempo, una narrativa coerente a sostegno della propria identità e legittimità sociale. Cfr. N. Luhmann, *The Autopoiesis of Social Systems*, in F. Geyer, J. van der Zouwen (eds.), *Sociocybernetic Paradoxes: Observation, Control and Evolution of Self-Steering Systems*, Sage, London 1986, pp. 172-192; M. de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007, pp. 30-32.

30. A. Gelardi, *op. cit.*, pp. 168-169. Sulla ricerca del nuovo che attraversa i festival italiani tra anni Sessanta e Settanta (ad esempio Pesaro e Porretta), si rimanda alla categoria di «sentimento del nuovo» proposta da Francesco Casetti per indicare le trasformazioni che in quegli anni investono il cinema, affermando modalità produttive non industriali, artigianali e militanti, ridefinendo le funzioni dell’autore e riorientando gli scopi socio-politici della pratica filmica. Cfr. F. Casetti, *Teorie del Cinema, 1945-1995*, Bompiani, Milano 1993, pp. 81-96.

31. Si considerino due simposi organizzati dal Centro Internazionale del Film Etnografico e Sociologico e dal Dipartimento delle Attività Culturali dell’UNESCO, tenutisi a Praga (1956) e a Perugia (1957). In Italia, altri eventi formativi rilevanti furono la conferenza *Il Cinema nei problemi della cultura*, promossa dal Comitato italiano per il cinema educativo e culturale (CIDALC) (Firenze, 1950), *Cinema, Arte e Industria nella Cooperazione Internazionale* (Varese, 1955), e la conferenza *Cinema e Civiltà* (Venezia, 1959).

la programmazione e la circolazione del cinema documentario ed etnografico³².

A distanza storica, è di tutta evidenza come la Rassegna condivise con il coevo FdP numerosi tratti comuni, riconducibili sia alla loro contiguità cronologica sia alla comune adesione al quadro ideologico-istituzionale del *peace keeping* culturale promosso dall'UNESCO³³. Tra questi aspetti, riveste particolare rilievo la centralità attribuita alla circolazione cinematografica come strumento di mediazione interculturale, in linea con le coordinate che definivano il clima culturale internazionale del secondo dopoguerra. Nei decenni successivi alla sua fondazione nel 1945, l'UNESCO fece del cinema un perno della diplomazia culturale³⁴, trattandolo come strumento di pacificazione e modernizzazione in linea con gli obiettivi dell'ONU di diffusione del sapere, dialogo interculturale e alfabetizzazione³⁵. La politica cinematografica dell'UNESCO si fondava su un ideale utopico di "One World", che attribuiva alle immagini in movimento la capacità di valicare le barriere linguistiche e di favorire la comprensione reciproca tra i popoli³⁶. In questo orizzonte si collocano le collaborazioni avviate dall'UNESCO con registi e

32. Oltre al catalogo della prima e della seconda edizione del FdP (1959-1960), disponibile online sul sito del festival, cfr. T. Seppilli, *Prefazione*, in M.P. Tasselli (a cura di), *Il cinema dell'uomo. Festival dei Popoli 1959-1981*, Bulzoni, Roma 1982, p. ii.

33. Cfr. Z. Druick, "Before Education, Good Food and Health": *World Citizenship and Biopolitics in UNESCO's Postwar Literacy Films*, in C. Bonah, A. Laukötter (eds.), *Body, Capital, and Screens: Visual Media and the Healthy Self in the 20th Century*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2020, pp. 249-278.

34. Cfr. I. Kozymka, *The Diplomacy of Culture: The Role of UNESCO in Sustaining Cultural Diversity*, Palgrave Macmillan, New York 2014, pp. 29-50; Z. Druick, "Reaching the Multimillions": *Liberal Internationalism and the Establishment of Documentary Film*, in L. Grieveson, H. Wasson (eds.), *Inventing Film Studies*, Duke University Press, Durham 2008, pp. 66-92.

35. Cfr. R. Longo, *Palimpsests of Power: UNESCO-"Sponsored" Film Production and the Construction of a "Global Village", 1948-1953*, in «The Velvet Light Trap», n. 75, 2015, pp. 88-106; O. Evans, *UNESCO, Film and Education: Mediating Postwar Paradigms in Communication*, in C.R. Acland, H. Wasson (eds.), *Useful Cinema*, Duke University Press, Durham 2011, pp. 81-102.

36. Cfr. S. Langlois, *And Action! UN and UNESCO Coordinating Information Films, 1945-1951*, in P. Duedahl (eds.), *A History of UNESCO: Global Actions and Impacts*, Palgrave Macmillan, New York 2016, pp. 73-96.

teorici del cinema oltre che con istituzioni quali FdP, il Columbianum o l'Edinburgh International Film Festival³⁷.

Sia il FdP che la Rassegna condivisero, almeno inizialmente, il medesimo impianto. Entrambi fecero un uso pedagogico-informativo del cinema, sostenuto dal coinvolgimento di gruppi accademici e di agenzie culturali transnazionali e orientato alla “documentazione socio-culturale” dei paesi latinoamericani, come osserva Enzo Natta³⁸. Tuttavia, pur condividendo l'attenzione alle lotte terzomondiste, le loro traiettorie divergono: il FdP privilegiò un orientamento documentario-etnografico e un internazionalismo laico³⁹, mentre la Rassegna assunse una specifica declinazione di umanesimo eurocentrico, segnata dalla tradizione ecumenica gesuita. In tal senso, la Rassegna va inquadrata nel più ampio sforzo della Chiesa cattolica di intervenire nella cultura cinematografica, promuovendo film e cineasti ritenuti affini ai valori cattolici e utili alla loro diffusione⁴⁰. In questo quadro d'intervento s'inserisce la particolare «guardatura del Columbianum verso i Paesi Terzi»⁴¹, che trova formulazione esplicita in questa memoria istituzionale:

37. Paul Rotha, ad esempio, lavora attivamente con l'UNESCO e, in parallelo, realizza per la BBC la serie documentaria *The World Is Ours* (dal 1954), di taglio etnografico, che diffonde l'impianto universalista. Rotha parla di “one world film”, orientando il proprio lavoro documentario a temi internazionalisti negli anni Quaranta e Cinquanta, tra i quali *World of Plenty* (1943) e *World Without End* (con Basil Wright, 1953). Cfr. P. Rotha, *Rotha on Film: A Selection of Writings About the Cinema*, Faber&Faber, London 1958. Per una lettura critica dell'“internazionalismo documentario” e del “one world film” di Rotha, cfr. R. Aitken, *A “World Without End”: Post-War Reconstruction and Everyday Internationalism in Documentary Film*, in «The International History Review», vol. 35, n. 4, 2013, pp. 657-680.

38. E. Natta, *La cinematografia brasiliana è l'unica ad essere vitale*, in «Rivista del Cinematografo», n. 2, febbraio 1965, p. 61.

39. Cfr. P. Basso, *Introduzione*, in P. Basso (a cura di), *Vedere Giusto. Del cinema senza luoghi comuni. Saggi per il Festival dei Popoli*, Guaraldi, Rimini 2003, pp. 9-21.

40. Caso emblematico è l'Office Catholique International du Cinéma (OCIC, 1928), che nel dopoguerra interviene nei festival con giurie e Premi OCIC (Venezia, Cannes, Berlino), promuovendo opere in linea con un orientamento umanistico-morale cattolico. Cfr. G. Ortiz, *The Catholic Church and Its Attitude to Film as an Arbiter of Cultural Meaning*, in J.P. Mitchell, S. Marriage (eds.), *Mediating Religion: Conversations in Media, Religion and Culture*, Continuum International Publishing Group, London 2003, pp. 179-188.

41. A. Arpa, *Significato di un'iniziativa*, in *Terzo Mondo e Comunità Mondiale: Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova*, Editore Marzoratti, Milano 1967, p. XVIII.

Coscienza e responsabilità nei riguardi dei propri obiettivi e del proprio metodo, si sono alternati nella vita e nello spirito del Columbianum, per prepararlo ad accogliere con umiltà e amore l'impegno verso Paesi e popoli uguali a noi, ma di noi più lontani dai beni comuni della giustizia e della libertà, del pane per tutti e di un poco di fortuna per ciascuno. Il "Terzo Mondo" visto e prospettato in questo convergere di forze intercomunicanti e complementari dilata le sue dimensioni, [...] si trasforma e si configura in un autentico fenomeno spirituale [...]. È evidente che noi abbiamo la possibilità di aiutare quei popoli a "elevarsi a noi", ma è altrettanto evidente che non possiamo agire con loro come se avessimo già risolto i nostri problemi e dovessimo unicamente esportarne le soluzioni⁴².

La riflessione di Arpa chiariva come la Rassegna avesse assunto un atteggiamento ecumenico di conciliazione spirituale verso il Terzo Mondo, desiderando promuovere la costruzione di una comunità internazionale fondata sui valori cristiani e sulla tradizione umanista europea. Tale progetto appariva connotato da un trasparente gradiente gerarchico dello sviluppo industriale e culturale che poneva l'"Occidente" in posizione trainante nello sviluppo economico, politico, religioso e culturale globale. In altre parole, esso era espressione di un umanesimo cristiano a impronta ecumenica, in cui la conoscenza dell'uomo è la via che porta alla conoscenza di Dio, secondo la massima di Paolo VI: «Per conoscere Dio bisogna conoscere l'uomo». In questa prospettiva, il cinema si configurava come strumento formativo, la cui visione e discussione assumevano il valore di documentazione socio-culturale, orientata all'incontro con i Paesi "terzi" e finalizzata alla costruzione di una comunità culturalmente e spiritualmente riconciliata. Al contempo, questa cornice rischiava di ridurre i "Paesi Terzi" a realtà arretrate, giudicando le cinematografie latinoamericane come produttivamente ed esteticamente "immature". Tra i numerosi esempi di tale atteggiamento critico si consideri il resoconto di Corrado Terzi su «Avanti!», che, a proposito di *Il sequestratore* (*El secuestrador*, 1958) di Leopoldo Torre Nilsson, parlava di «terribili contrasti di qualità e bruschi salti di stile», lo giudicava «un film rovinato da una

42. *Ivi*, pp. XVIII-XIX.

pessima sceneggiatura» e concludeva che «i due film a noi finora noti dimostrano ancora un profilo laborioso e contraddittorio»⁴³. Sullo stesso registro interpretativo si collocava John Gillett, critico della rivista britannica «Sight & Sound» e membro della giuria della prima edizione della Rassegna, che definiva il complesso delle opere programmate un cinema «violento e tormentato», aggiungendo che «è sempre stato difficile capire che cosa li renda così scadenti»⁴⁴.

Questo doppio registro – ecumenismo solidale e gerarchia dello sviluppo – non si esauriva nelle valutazioni critiche, ma dirigeva la missione stessa della Rassegna. L'istanza pedagogica della Rassegna si traduceva nell'impiego di dispositivi di mediazione (retrospettive, simposi, apparati di discussione) e in una politica di programmazione volta a rendere conoscibili le cinematografie latinoamericane. In anticipo rispetto alle posizioni che Paolo VI avrebbe espresso con il Concilio Ecumenico Vaticano II⁴⁵, l'etica della solidarietà promossa dal *Columbianum* si configurava, dunque, come il tentativo di rendere disponibile la cultura terzomondista al campo di conoscenza e speculazione europeo, così da «scoprire finalmente il volto e l'anima della cultura latino-americana»⁴⁶. Il cinema veniva posto al crocevia tra tensioni geopolitiche montanti, interessi istituzionali-disciplinari e principi religiosi: concepito come linguaggio universale e oggetto d'indagine sociologica, esso veniva così utilizzato dalla Rassegna per creare spazi d'informazione e convergenza.

L'edizione inaugurale: programmazione, mediazione e rivoluzione

La prima edizione della Rassegna si svolse tra il 7 e il 15 giugno 1960 a Santa Margherita Ligure con il patrocinio della Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO, la collaborazione

43. C. Terzi, *Rapporto Intimo*, in «Avanti!», 12 giugno 1960, p. 5.

44. J. Gillett, *South of the Border*, in «Sight & Sound», vol. 29, n. 4, 1960, p. 188.

45. Cfr. G. Panvini, *The Legitimization of Latin-American Guerrilla Warfare in the Italian Radical Catholicism*, in A. M. Álvarez, E. R. Tristán (eds.), *Revolutionary Violence and the New Left: Transnational Perspectives*, Routledge, New York 2016, pp. 110-111.

46. A. Arpa, *op. cit.*, p. XVIII.

dell'UNESCO e il sostegno della Conferenza Episcopale Italiana (CEI), presieduta allora dal cardinale Giuseppe Siri. La struttura istituzionale dell'evento si appoggiava su un "comitato d'onore" composto da alcuni ministri dell'allora governo Tambroni, il direttore dell'ANICA Eitel Monaco e gli ambasciatori delle nazioni del Centro e Sud America, mentre la giuria raccoglieva sia cineasti affermati (tra altri, Roberto Rossellini e François Truffaut, poi sostituito da Agnès Varda), sia sociologi come Bastide ed Edgar Morin. Una traccia degli obiettivi della Rassegna si ritrova nella *Brochure informativa* della sua prima edizione, in cui si legge che l'evento combinava:

l'interesse per il mondo latinoamericano, accostato secondo delle coordinate di metodo e di sensibilità originali, [...] [con] quello per l'espressione cinematografica, componente massima e al tempo stesso elemento rivelatore della civiltà dell'uomo d'oggi. [...] Quindi proprio per provocare un esame finalmente circostanziato del fatto cinematografico in America Latina, il "Columbianum" ha organizzato parallelamente alle diverse rappresentazioni un Symposium di Sociologia Cinematografica applicata al Cinema latinoamericano. Esso [dovrà] rilevare inequivocabilmente il rapporto dialettico e problematico [...] che lega fra di loro i due interessi culturali ai quali ci siamo richiamati nelle righe di apertura, e quindi partendo non soltanto dai problemi che il cinema solleva come forma espressiva autonoma ed assoluta ma dalla particolare funzione assolta dal mass-media cinematografico nel quadro dei problemi del tempo libero, della cultura di massa, delle tecniche e dei processi di acculturazione, provocare una discesa esploratrice nella mitologia emozionale, nei valori e negli strati della cultura latinoamericana⁴⁷.

Il Symposium, aperto con una seduta plenaria presieduta da S.E. Germán Arciniegas, vedeva tra i principali relatori Leopoldo Zea, il quale affrontò il tema dell'"ethos" latinoamericano attraverso il concetto di *mezcla*, e Edgar Morin che presentò un intervento dal titolo "Precisazioni di metodo per un impiego sociologicamente corretto del cinema". L'obiettivo di definire un quadro interpretati-

47. *Brochure informativa della I Rassegna del Cinema Latinoamericano*, copia anastatica in G. Scarpellino, *op. cit.*, p. 347.

vo del cinema latinoamericano, capace di rispondere alle esigenze conoscitive e classificatorie del pubblico e delle istituzioni europee, s'inscriveva in un impianto epistemologico inteso a valorizzare il cinema come mezzo privilegiato per l'indagine socioculturale, capace al contempo di assumere una postura euristica di "esplorazione" dell'alterità latinoamericana. I medesimi principi critico-interpretativi erano già stati esplicitati dal direttore artistico della Rassegna, Amico, nel regolamento del concorso:

Le opere presentate nella selezione film in concorso dovranno essere tali da testimoniare il valore della produzione cinematografica dei singoli Paesi e costituire un elemento rivelatore dei fenomeni umani, culturali e civili che vivificano il mondo latino-americano⁴⁸.

Nell'ambito della Rassegna, il Symposium costituiva un momento di riflessione teorica e metodologica, nonché uno strumento operativo che trainava le scelte curatoriali, a partire dalla selezione e programmazione dei film.

La Rassegna accoglieva infatti due sezioni, "film" e "documentari", e includeva produzioni cinematografiche cilene, guatemalteche, peruviane, uruguaiane, messicane, brasiliane, argentine, oltre ai primi film documentari e ai notiziari prodotti dall'Istituto cubano di arte e industria cinematografica (ICAIC): *Esta tierra nuestra* (J. García Espinosa e T. Gutiérrez Alea, 1959), *La vivienda* (J. García Espinosa, 1959) e *Sexto Aniversario* (J. García Espinosa, 1959)⁴⁹. Un breve richiamo alla seconda edizione può servire, qui, a misurare il peso dell'apertura a Cuba, già nel 1960. In un frangente segnato dall'acuirsi dello scontro Cuba-Stati Uniti, la fitta mediazione del Columbianum valse ad accogliere nel programma alcuni documentari cubani che, all'ultimo momento, furono ritirati senza spiegazioni⁵⁰. La stampa italiana parlò subito di

48. *Regolamento del concorso*, copia anastatica in G. Scarpellino, *op. cit.*, p. 35l.

49. Fondato nel 1959 a L'Avana, l'ICAIC fu l'ente centrale della nuova politica cinematografica cubana post-rivoluzionaria, volto a strutturare l'industria nazionale e promuovere la cultura cinematografica, attirando sin da subito figure di rilievo internazionale come Varda, Marker, Sadoul e Zavattini. Cfr. M. Chanan, *Cuban Cinema*, University of Minneapolis, Minneapolis 2004.

50. Cfr. L. Gómez Mesa, *Santa Marguerita Ligure: Il Rassegna del Cinema latinoamericano*, in «Revista Internacional del Cine», n. 40, 1961, pp. 31-35.

censura⁵¹, mentre le autorità riferirono di un contenzioso doganale⁵². Al di là della causa, il caso fece deflagrare l'attenzione pubblica sulla Rassegna, che negli anni seguenti consolidava la reputazione di manifestazione “di sinistra”, proprio in virtù della sua apertura a voci apertamente anti-imperialiste, lasciando peraltro intravedere la sua natura ibrida: alla grammatica ecumenica della mediazione si affiancava infatti una qualche forma di solidarietà con le lotte anticoloniali del Terzo Mondo. È questa combinazione – ecumenismo cristiano e crescente vicinanza di settori della sinistra e dell'opinione pubblica europea alle cause anti-imperialiste⁵³ – a spiegare sia il favore, sia le critiche incrociate che la Rassegna si attirò.

Le cinematografie del Sud America, fino ad allora poco note in Europa, furono “scoperte” grazie alla solida rete di relazioni istituzionali coltivata dal Columbianum e al ruolo d'intermediario svolto da Arpa. A tal proposito, Rocha spiegava come il sacerdote affrontasse

i problemi con la censura di varie ambasciate reazionarie del Terzo Mondo, che tentavano di vietare proiezioni di film o la circolazione

51. In uno stralcio conservato nelle schede Taddei relative alla seconda edizione della Rassegna del cinema latinoamericano (1961) si riporta un articolo anonimo attribuito a «l'Unità» del 31 maggio 1961, nel quale si legge: «I rappresentanti delle riviste Cinema Nuovo, Film Selezione, Centro Film, Il Nuovo Spettatore Cinematografico, Mondo Operaio, Premier Plan, Esprit, accreditati alla seconda Rassegna del Cinema Latinoamericano, preso atto che questa rassegna ha lo scopo di presentare un panorama organico e rappresentativo della produzione cinematografica di tutti i paesi sud americani, ritengono doveroso protestare perché questo accertamento è venuto a mancare per una discriminazione premeditata e attuata dagli organi della censura. Ci riferiamo alla mancata partecipazione dei documentari della Repubblica Socialista di Cuba già annunciati nel programma della Rassegna e cioè: Asamblea general, El negro, Por què nacio el ejercito rebelde, a seguito di un intervento amministrativo che ha bloccato in dogana i documentari in questione». Tuttavia, la verifica dell'archivio digitale de «l'Unità» non ha restituito alcun riscontro di tale articolo nella data indicata, suggerendo che la trascrizione possa derivare da altra testata o da un documento interno non pubblicato.

52. Cfr. A. Guevara, *III Exposición de Cine Latinoamericano*, in «Cine Cubano», vol. 2, n. 7, 1962, pp. 2-4.

53. Cfr. A. Brazzoduro, *Algeria, Antifascism, and Third Worldism: An Anticolonial Genealogy of the Western European New Left (Algeria, France, Italy, 1957-1975)*, in «Journal of Imperial and Commonwealth History», vol. 48, n. 20, 2020, pp. 958-978.

di libri sovversivi, così come chiedevano alla polizia italiana schedature degli intellettuali sottosviluppati in contatto con gli intellettuali sviluppati⁵⁴.

Il lavoro di diplomazia culturale condotto dal Columbianum nelle relazioni tra Italia e Terzo Mondo rese possibile l'accesso a film difficilmente reperibili persino nei paesi d'origine e, unitamente, le prime forme di storicizzazione di tali cinematografie nazionali. Sempre sul versante della diplomazia culturale, si consideri un altro esempio significativo: la "Mostra retrospettiva sul cinema argentino", presentata nella prima edizione della Rassegna e curata da Rolando Fustiñana, conservatore della Cineteca argentina. Pur priva di ambizioni sistematiche, essa offrì per la prima volta un quadro rappresentativo della storia del cinema argentino, coniugando valore artistico, impegno tematico e attenzione alle correnti dominanti e ai gusti del pubblico⁵⁵. Altrettanto rilevante è la retrospettiva dedicata al cinema brasiliano, proposta nella seconda edizione (1961) e curata da Paulo Emilio Sales Gomes della Cinemateca Brasileira, che rappresentò un momento di formazione decisivo per gli stessi cinemanovisti, alcuni dei quali videro per la prima volta alcune delle opere fondative del canone cinematografico nazionale, come *Fragmentos de Vida* (J. Medina, 1929) e *Ganga Bruta* (H. Mauro, 1933)⁵⁶. A questa retrospettiva fece presto seguito una delle prime storie generali del cinema brasiliano, curata da Amico⁵⁷.

Questo insieme di pratiche – dalla selezione e programmazione di opere rare alla costruzione di retrospettive nazionali, fino al ruolo diplomatico svolto dal Columbianum – dimostra come la Rassegna non fu soltanto uno spazio di osservazione e clas-

54. G. Rocha, *op. cit.*, p. 187.

55. *Mostra retrospettiva del cinema argentino*, copia anastatica in G. Scarpellino, *op. cit.*, p. 352.

56. Il regista Paulo Cesar Saraceni scrive con toni entusiasti della retrospettiva in una lettera indirizzata a Rocha, per invitarlo a partecipare alla prossima edizione della Rassegna, nel 1962. Cfr. P.C. Saraceni, *Carta a Glauber Rocha, Santa Margherita Ligure, 26 de mayo de 1961*, in I. Bentes (eds.), *Glauber Rocha: Cartas ao mundo*, Companhia das Letras, San Paolo 1997, pp. 155-157.

57. G. Amico, *Il cinema brasiliano*, Silva Editore, Torino 1961.

sificazione a beneficio dello sguardo europeo, ma si configurò sin dalla sua prima edizione come una vera e propria zona di contatto. In questo spazio denso di asimmetrie ma anche di possibilità, si attivarono dinamiche di scambio e negoziazione culturale tra l'Europa e il continente latinoamericano, ponendo le basi per una rete transnazionale di relazioni, traduzioni, riconoscimenti reciproci e, soprattutto, di fruttuosi fraintendimenti.

Una storia d'incomprensioni: conclusione

Sulle pagine di «Bianco & Nero», il critico Giulio Cesare Castello scriveva a chiusura della prima edizione della Rassegna: «non si può fare un festival di sociologi e critici; occorrono registi, attori, produttori, in misura ben maggiore di quella di quest'anno»⁵⁸. Sebbene lapidario, il giudizio di Castello sottolineava un elemento centrale dell'iniziativa: la difficoltà di classificare la Rassegna entro i parametri consueti dell'evento festivaliero. Ciò che Castello registrava come una mancanza, l'assenza visibile di attori e produttori, rivelava piuttosto il tentativo radicale della Rassegna di decentrarsi rispetto ai modelli esistenti e d'istituire un nuovo orizzonte d'intervento, facendo del cinema un oggetto conoscitivo e uno strumento politico, parte attiva di una rete di scambi tra culture e ideologie in trasformazione. Tale indirizzo trovò una sua espressione già in questa prima edizione, all'interno della quale si lasciavano intravedere anche alcune delle inconciliabili tensioni che, appena cinque anni dopo, avrebbero segnato la conclusione della Rassegna. Eloquentemente, in tal senso, l'apertura di Rocha alla sua "estetica della violenza", presentata all'ultima edizione, nel 1965:

Evitando l'introduzione informativa, che è diventata la caratteristica generale nelle discussioni sull'America Latina, preferisco puntualizzare il problema dei rapporti tra la nostra cultura e la cultura "civillizzata" in termini meno limitati di quelli che hanno caratterizzato le analisi dell'osservatore europeo. [...] Infatti, mentre l'America Latina lamenta le sue miserie generali, l'osservatore straniero le vede non

58. G.C. Castello, *La prima rassegna del cinema latino-americano*, in «Bianco & Nero», nn. 5-6, maggio-giugno 1960, p. 75.

come un fatto tragico ma solo come un dato formale del suo campo di interesse⁵⁹.

Le incomprensioni denunciate da Rocha riflettevano la distanza tra gli sguardi che s'intrecciavano nello spazio della Rassegna. Secondo Rocha, le istanze politiche e sociali delle "nuove" cinematografie erano valutate dagli interpreti europei come documenti etnografici o, al più, come esercizi di stile il cui valore era formalizzato dalla critica occidentale. Era effettivamente questo il paradosso della Rassegna che, pur continuando a garantire visibilità alle cinematografie latino-americane, le proponeva come oggetto di studio, non ancora come «detonatore o pretesto» per orientare il pubblico alla pratica rivoluzionaria⁶⁰ – come rivendicato da Octavio Getino e Fernando Solanas con *L'ora dei forni* (*La hora de los hornos*, 1968), presentato alla quarta e contestatissima Mostra pesarese del 1968⁶¹.

In conclusione, appare opportuno soffermarsi sul significato di uno studio dedicato all'edizione di esordio di un festival defunto, osservandolo in quel cantiere aperto che sono le storie dei festival cinematografici. Concentrare l'analisi sul momento di "emergenza" ha permesso di mettere in luce, nella genealogia della Rassegna, due accezioni di contingenza: una critica, che mostra come pratiche ritenute necessarie o non percorribili siano costruzioni culturali; una costitutiva, che ne chiarisce l'origine a partire da specifiche urgenze sociali, culturali e politiche⁶². In questa prospettiva, la prima edizione di

59. G. Rocha, *Cinema novo e cinema mondiale*, in *Terzo Mondo e Comunità Mondiale. Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova*, Editore Marzoratti, Milano 1967, pp. 435-436.

60. O. Getino, F. Solanas, *Verso un terzo cinema*, in P. Baldelli, A. Filippi (a cura di), *Cinema e lotta di liberazione*, Samoná e Savelli, Roma 1970, p. 54.

61. Cfr. M. Mestman, *L'ora dei forni e il cinema politico italiano prima e dopo il '68*, in «Imago. Studi di cinema e media», n. 15, 2017, pp. 46-51.

62. Cfr. C. Koopman, *Foucault across the Disciplines: Introductory Notes on Contingency in Critical Inquiry*, in «History of the Human Sciences», vol. 24, n. 4, pp. 1-12. Cfr., inoltre, J. Harbord, *Contingency, Time, and Event: An Archaeological Approach to the Film Festival*, in M. de Valck, B. Kredell, S. Loist (eds.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, Routledge, London-New York 2016, pp. 69-82.

un festival si configura come un nodo discontinuo che apre possibilità molteplici, non tutte pienamente percorse. Allo stesso modo, lo studio di un festival estinto da oltre sessant'anni funziona da caso genealogico negativo, capace di mostrarne il farsi «problema, suscitando discussioni e dibattiti, provocando nuove reazioni e innescando crisi in comportamenti, abitudini, pratiche e istituzioni fino ad allora rimasti silenziosi»⁶³. Riportando in superficie ciò che nelle storie del cinema tende a restare invisibile o marginale⁶⁴, casi come quello della Rassegna permettono di decostruire l'idea, ormai istituzionalizzata, dei festival come scenari di una pacificata competizione tra nazioni, fondata sull'arte cinematografica. Da questa ricostruzione della prima edizione della Rassegna affiora un'immagine mossa, irrisolta e problematica dei festival, che li rappresenta come spazi contesi e come nodi di relazioni tra attori, nazioni e località, in cui si intrecciano visioni divergenti delle tensioni globali e del ruolo politico del cinema.

63. M. Foucault, *Fearless Speech*, a cura di J. Pearson, Semiotext(e), Los Angeles 2001, p. 271.

64. Cfr. T. Elsaesser, *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2016, pp. 17-68.

Il saggio indaga una realtà festivaliera italiana ancora poco esplorata: la Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta Terme. L'obiettivo è analizzare il ruolo del festival emiliano nel dibattito culturale degli anni Sessanta a partire da oltre 300 articoli pubblicati su quotidiani e periodici nel corso della prima edizione (1960).

Oltre a testimoniare l'interesse della stampa verso la Mostra, questo materiale offre un quadro straordinariamente approfondito delle posizioni dei critici cinematografici dell'epoca, evidenziando i punti di forza e di debolezza che hanno contribuito a definirne e rafforzarne l'identità negli anni successivi.

This essay examines a still underexplored aspect of Italy's festival landscape: the Mostra Internazionale del Cinema Libero in Porretta Terme. The aim is to analyze the role played by the Emilian festival in the cultural debates of the 1960s, drawing on more than 300 articles published in newspapers and periodicals during its first edition (1960). Beyond reflecting the press's interest in the event, this corpus provides an exceptionally detailed picture of contemporary film critics' perspectives, highlighting the strengths and weaknesses that helped shape and consolidate the festival's identity in the years that followed.

Keywords: Mostra Internazionale del Cinema Libero, Italian Film Festivals, Italian Film Criticism, Magazines, Archive.

Portiamo il nostro cinema alle Terme. La prima edizione della Mostra Internazionale del Cinema Libero

di Marco Zilioli*

I festival cinematografici sono stati presi in considerazione dagli studi accademici con notevole ritardo. Infatti, è solo a partire dagli anni Ottanta, con l'emergere della *New Film History*, che l'analisi si è spostata dai soli film ai contesti storici e culturali in cui questi vengono prodotti e fruiti¹.

Marijke de Valck è stata tra le prime a fare il punto sugli studi esistenti sui festival, identificando tre tipologie di pubblicazioni. La prima, quantitativamente la più rilevante e spesso realizzata

* Università degli Studi di Bari "Aldo Moro" – marco.zilioli@uniba.it.

1. M. de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007, p. 20.

in collaborazione con le organizzazioni dei festival, emerge in occasione di anniversari o come omaggio a direttori di diverse manifestazioni e tende a concentrarsi sul glamour, sugli scandali e sulle celebrità. La seconda tipologia, meno comune, esplora temi più specifici e storici, esaminando per esempio la relazione tra festival e identità nazionale, tra festival e Hollywood, o tra festival e cinefilia. Infine, la terza categoria riguarda ricerche di accademici come Bill Nichols, Daniel Dayan, Kenneth Turan, Julian Stringer, Janet Harbord e Thomas Elsaesser. Nel corso degli anni, a questi studiosi si sono aggiunti altri nomi, dando vita a un nutrito gruppo che esplora i festival con diversi approcci metodologici, mettendo in luce molteplici aspetti della loro dimensione teorica, storica, culturale, economica e politica².

In Italia, il quadro si presenta disomogeneo e lacunoso: accanto a un numero crescente di contributi persiste una carenza di studi sistematici su numerose esperienze festivaliere³. Il

2. Studi teorici sui festival: M. de Valck, *op. cit.*; D. Dayan, *Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival*, in I. Bondebjerg (ed.), *Moving Images, Culture and the Mind*, University of Luton Press, Luton 2000, pp. 43-52; B. Nichols, *Global Image Consumption in the Age of Late Capitalism*, in «East-West Film Journal», n. 1, 1994, pp. 68-85. Sulla relazione tra la storia dei festival cinematografici e la geopolitica: A. Kötzing, *Filmfestivals als historische Quelle*, in «Deutschland Archiv: Zeitschrift für das vereinigte Deutschland», n. 4, 2007, pp. 693-699. Sulle relazioni dei festival con le città che li ospitano e con il turismo: R. Derrett, *Can Festivals Brand Community Cultural Development and Cultural Tourism simultaneously?*, in J. Allen, R. Harris, L.K. Jago, A.J. Veal (eds.), *Events Beyond 2000: Setting the Agenda. Proceedings of Conference on Event Evaluation, Research and Education Sydney July 2000*, Australian Centre for Event Management, Sydney 2000, pp. 120-129. Studi che analizzano i festival da una prospettiva transnazionale, come una rete sovranazionale che collega registi, produttori e critici: T. Elsaesser, *European Cinema Face to Face with Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005; L. Mazdon, *The Cannes Film Festival as Transnational Space*, in «Post Script», n. 2, 2006, pp. 19-30. Sui festival esaminati in relazione all'economia del cinema o agli studi sulla ricezione: J. Stringer, *Genre Films and Festival Communities: Lessons from Nottingham, 1991-2000*, in «Film International», n. 4, 2008, pp. 53-59.

3. Tra gli studi di carattere monografico, cfr. F. Bono, *La Mostra del cinema di Venezia: nascita e sviluppo nell'anteguerra (1932-1939)*, in «Storia Contemporanea», n. 3, 1991, pp. 513-549; E. Roddolo, *La Biennale. Arte, polemiche, scandali e storie in Laguna*, Marsilio, Venezia 2003; S. Pisu, *Stalin a Venezia. L'URSS alla Mostra del cinema fra diplomazia culturale e scontro ideologico (1932-1953)*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013; G.P. Brunetta, *La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia 1932-2022*, Marsilio / La Biennale di Venezia, Venezia 2022. Più ampie sono invece le analisi in D.

presente lavoro si propone di contribuire a colmare tale lacuna, concentrandosi su una realtà festivaliera italiana finora poco indagata: la Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta Terme (d'ora in avanti Mostra). L'obiettivo è analizzare, con un approccio storico, la ricezione del festival attraverso la stampa, per comprendere come venisse percepito e contestualizzato nel dibattito culturale e politico del tempo.

La ricostruzione della storia del festival emiliano è possibile grazie a un'ampia documentazione oggi conservata nella Biblioteca Renzo Renzi della Cineteca di Bologna. Si tratta di 520 buste suddivise in 43 faldoni, contenenti migliaia di lettere, appunti, verbali, bozze di interventi, inviti, ritagli di stampa, opuscoli e manifesti. Tra questi, ho individuato oltre 300 ritagli di stampa relativi all'edizione della Mostra del 1960, che risulta essere la più documentata nella storia del festival⁴. Questo ampio numero di articoli, oltre a sottolineare l'eccezionale interesse che la Mostra suscita, offre una testimonianza in tempo reale dello stato d'animo dei critici, permettendo di comprendere le profonde tensioni storiche e culturali che definiscono il contesto in cui essa nasce.

L'"inflazione" dei festival

Tra la seconda metà degli anni Cinquanta e i primi Sessanta si assiste a una fase di profondo rinnovamento culturale, sociale e politico, i cui riflessi si manifestano in maniera significativa anche nell'ambito cinematografico. In Italia si passa da una

Ongaro, *Lo schermo diffuso. Cento anni di Festival cinematografici in Italia*, Libreria Universitaria Tinarelli, Bologna 2012; e M.F. Piredda, *I Festival del cinema in Italia. Forme e pratiche dalle origini al Covid-19*, Carocci, Roma 2022, che prendono in considerazione più di una manifestazione. Altri lavori, di tipo antologico, contengono parte degli scritti di un critico o propongono atti di convegno. Un primo esempio è A. Napolitano, *Saggi di Storia e Critica del Cinema*, vol. 7, 2019, un volume che raccoglie gli articoli del critico e storico del cinema Antonio Napolitano pubblicati su varie edizioni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, degli Incontri Internazionali del Cinema di Sorrento e del Festival Internazionale del Cinema di Salerno. Un secondo esempio è V. Boarini, F. Francione (a cura di), *Erotismo Eversione Merce*, Mimesis, Milano-Udine 2019, un testo che ripropone una versione aggiornata degli atti dell'omonimo convegno tenutosi nell'ambito della Mostra Internazionale del Cinema Libero nel 1973, pubblicati come V. Boarini (a cura di), *Erotismo, eversione, merce*, Cappelli, Bologna 1974.

4. Fondo MICL, CIN CARTE 06 6.1; CIN CARTE 06 6.2; CIN CARTE 06 6.3.

«grave crisi che logora il cinema italiano»⁵ a una stagione in cui vengono accolte e analizzate nuove avanguardie e correnti estetiche che sfidano le convenzioni narrative e stilistiche della tradizionale produzione cinematografica.

All'interno di questo panorama, i festival cinematografici acquisiscono una rilevanza crescente, affermandosi come luoghi di legittimazione estetica, confronto ideologico e diffusione culturale. Tali eventi non solo favoriscono la circolazione transnazionale delle opere, ma contribuiscono anche a ridefinire il ruolo del cinema nel dibattito pubblico, promuovendo una visione dell'arte cinematografica come spazio di dialogo tra istanze estetiche e politiche, tra tradizione e innovazione.

Tuttavia, in questi anni, una parte della stampa italiana mette in luce un atteggiamento fortemente critico nei confronti della crescente proliferazione dei festival, spesso considerati privi di un reale valore innovativo o culturale. Queste perplessità trovano spazio non solo sulle riviste specializzate, ma anche sui quotidiani locali. Un esempio lo troviamo nelle pagine del «Messaggero Veneto», in cui Ermes Giusti scrive:

[Q]uesta dei festivals cinematografici [...] è diventata una mania un po' preoccupante [...]. È diventato questo dei festival un ammennicolo d'obbligo di tutti i posti di villeggiatura, che appena appena ci tengano ad uscire dal mediocre anonimato. [...] Il guaio è che tutta questa spuria figliolanza frettolosamente e incestuosamente messa al mondo rischia di compromettere - e in effetti qua e là ha compromesso - la buona reputazione e la valida funzione artistica dei festival fatti per bene e di vecchia data. [...] E così, tanto per snocciolarne solo qualcuno tra i più vicini, dopo Locarno, Karlovy Vary in Cecoslovacchia, ecco Messina, ecco Porretta Terme, [...] mentre si profilano minacciosi Bordighera, Venezia, ecc. ecc. È la macchia d'olio che si espande, il bubbone che si cancrenizza⁶.

Il discorso del critico richiede una precisazione. Negli anni Sessanta, i festival cinematografici iniziano a moltiplicarsi a un

5. B. Corsi, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 2001, p. 53.

6. E. Giusti, *I troppi "festivals" finiscono per nuocere*, in «Il Messaggero Veneto», 12 agosto 1960.

ritmo piuttosto sostenuto e incontrollato, tanto che la stampa utilizza il termine «inflazione». Quest'ultimo non solo intende sottolineare l'aumento numerico dei festival, ma anche definire la sensazione che molte manifestazioni stiano diventando simili tra loro, prive di originalità. Si rischia, in sostanza, di perdere la funzione culturale dei festival, assomigliando sempre più a una vetrina turistica e mondana piuttosto che a un vero momento di riflessione e di scoperta⁷.

A queste osservazioni si aggiunge la voce di Vincenzo Bassoli che, in un articolo pubblicato nel quotidiano cattolico bolognese «L'Avvenire d'Italia», sostiene che i festival non apportino benefici reali né al cinema né al turismo, auspicando quindi un approccio più selettivo da parte delle istituzioni competenti⁸. In questo contesto di crescente sfiducia e incertezze, la XXI edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia assume una rilevanza particolare. Questa edizione viene infatti ricordata come la più contestata nella storia del festival veneziano, segnando un netto punto di rottura con le edizioni precedenti. Al centro delle polemiche vi è la nomina del nuovo direttore, Emilio Lonero, fortemente attaccata dai critici di sinistra. La sua elezione, voluta dal ministro del Turismo e dello Spettacolo democristiano Umberto Tupini, viene letta come un tentativo di esercitare un controllo politico sul cinema italiano, alimentando un acceso dibattito sul rapporto tra cinema e politica. Questo scontro culmina con la decisione di assegnare il Leone d'Oro a *Il passaggio del Reno* (*Le passage du Rhin*, A. Cayatte, 1960)

7. Cfr. s.n., *Festival per tutti i gusti*, in «Momento Sera», 3-4 maggio 1960; s.n., *Inflazione di Festival*, in «La Provincia», 27 maggio 1960; A. Pa. *È nato un altro Festival dedicato al cinema: si svolgerà a Porretta*, in «L'Italia», 31 maggio 1960. A questo proposito, segnalo che il 6 e il 7 dicembre 1965, a Bologna, si tiene il convegno *Festivals cinematografici in Italia: utili o troppi?*. L'iniziativa è promossa dagli organizzatori della Mostra porrettana, con il patrocinio del ministero del turismo e dello spettacolo, e ospita relazioni di Mino Argentieri, Giulio Cesare Castello a cui segue una discussione insieme a Luciano Pinelli, Giampaolo Testa, Lino Micciché, Dino Biondi, Ugo Casiraghi, Vittorio Boarini, Tommaso Chiaretti, Gianfranco Galletti, Bruno Torri, Giacomo Gambetti, Voce, Nardi, Schiavotto e Siniscalchi. Cfr. M. Argentieri, *I festival in Italia e la ragione critica*, in V. Boarini, P. Bonfiglioli (a cura di), *La Mostra Internazionale del Cinema Libero 1960-1980*, Marsilio, Venezia 1981, pp. 165-172.

8. Cfr. V. Bassoli, *Il Festival del cinema di Porretta Terme*, in «L'Avvenire d'Italia», 3 giugno 1960.

anziché a *Rocco e i suoi fratelli* (L. Visconti, 1960), scelta che accresce le accuse di un interventismo politico da parte del governo. Critici come Guido Aristarco vedono in questa decisione un chiaro tentativo del governo democristiano di influenzare l'orientamento del cinema nazionale⁹.

È in questo scenario di crescente sfiducia e incertezze che nasce una manifestazione festivaliera radicalmente diversa da quelle attive in Italia.

Il primo degli antifestival

Nel 1959, Bruno Grieco, giornalista dell'Agenzia Tass di Roma, aveva proposto a Giampaolo Testa di dar vita a un'iniziativa culturale che portasse in Emilia «un cinema di partecipazione e non di evasione, un cinema che [...] conducesse la sua battaglia per una sempre più approfondita conoscenza della società e della vita italiane»¹⁰. Successivamente, i due si incontreranno con Cesare Zavattini e Leonida Repaci dando il via a un progetto per definire la struttura organizzativa di quella che sarà la Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta Terme. Queste settimane sono fondamentali per dare all'iniziativa una propria identità: un antagonismo nei confronti della Mostra veneziana, da intendersi senza pretese concorrenziali ma piuttosto come un'alternativa; il rifiuto della mondanità; l'autodefinizione di Mostra povera.

Per gli obiettivi che si prefigge e per il periodo storico in cui nasce, la Mostra è prontamente etichettata dalla stampa come «antifestival», evidenziandone una rottura con il modello tradizionale di festival. Si tratta dunque di una rassegna che si fa carico di un forte impegno sociopolitico, in netta contrapposizione con festival come quello di Venezia, accusati di ridurre il

9. Cfr. G. Aristarco, *Nota introduttiva*, in U. Casiraghi, G. Piovene (a cura di), *La porpora e il nero. Il progetto di legge per l'abolizione della censura*, Edizioni di Cinema Nuovo, Milano 1961, p. 6. Oltre a G.P. Brunetta, *op. cit.*, per una cronaca dettagliata di eventi, situazioni e personaggi legati alla rassegna dalla nascita fino al 1970, cfr. F. Paulon, *La dogaresa contestata. La favolosa storia della Mostra di Venezia*, Trevisan Stampa, Mestre 1971.

10. R. Renzi, G. Testa, *Vent'anni dopo*, in V. Boarini, P. Bonfiglioli (a cura di), *La Mostra Internazionale del Cinema Libero 1960-1980*, Venezia, Marsilio 1981, p. 11.

cinema a un fenomeno puramente commerciale e istituzionale, senza riconoscere il suo valore culturale¹¹. Su questo tema Repaci sottolinea più volte il diverso obiettivo della Mostra, chiarito anche durante un'intervista rilasciata a «Film Selezione» nel luglio 1960. Alla domanda dell'intervistatore – «Si può parlare di anti-Venezia?» – Repaci risponde:

Si può parlare solo in quanto, dopo lo scandalo Lonero, abbiamo visto che gli ambienti cinematografici del paese si sono volti con accresciuta fiducia verso di noi. Tutto quello che ha perduto Venezia, ed è molto, cerchiamo di recuperarlo noi. Ma questo non legittima una qualifica di anti-Venezia che testimonierebbe tra l'altro una direzione sbagliata nella legittima ambizione che ci muove di fare qualche cosa di utile per il nostro cinema. Porretta non ha nessuna necessità di atteggiarsi ad anti-Venezia anche se sa di battersi per una causa sacrosanta. Venezia deve essere sostituita alla libertà di espressione, e, in questo senso, anche Porretta inserirà la sua voce nella grandiosa protesta nazionale¹².

Le aspettative sono evidentemente elevate, soprattutto riguardo alle pellicole che i critici attendono sugli schermi del cinema Kursaal di Porretta. Ma alla vigilia della prima serata inaugurale molti dei film che dovevano essere programmati vengono sostituiti da altri a seguito di ostacoli vari, dai depositi in dogana

11. A questo termine si sono successivamente associati altri festival, come il Festival dei Popoli (Firenze, 1959-oggi), la Rassegna del Cinema Latinoamericano (Sestri Ligure / Santa Margherita Ligure / Genova, 1960-1965) e la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema (Pesaro, 1965 - oggi). Cfr. G.P. Brunetta, *op. cit.*, vol. 4, pp. 41-43; L. Micciché, *La nuova ondata e la politica dei debutti. Percorsi cinematografici*, in G. De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1960-1964*, vol. 10, Marsilio / Edizioni di Bianco & Nero, Venezia 2001, p. 563; D. Ongaro, *op. cit.*, pp. 107-112; G. Pescatore, *Pesaro e i nuovi festival*, in G. Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1965-1969*, vol. 11, Marsilio / Edizioni di Bianco & Nero, Venezia 2002, pp. 520-525; S. Pisu, *Il XX secolo sul red carpet. Politica, economia e cultura nei festival internazionali del cinema (1932-1976)*, Franco Angeli, Milano 2016, pp. 247-295; 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; F. Dongiovanni, *Il Nuovo Cinema e il problema della distribuzione. L'ipotesi di Pesaro nei convegni '65-'67*, in «Cinergie. Il cinema e le altre arti», n. 25, 2024, pp. 173-189.

12. S.n., *Cinque domande a Leonida Rëpaci*, in «Film Selezione», n. 3, luglio 1960, p. 5.

ai mancati visti della censura, tanto da definirlo un festival “maledetto” per i vari problemi organizzativi¹³. Gli stessi ideatori non faranno segreto delle difficoltà, raccontando che arrivarono a due giorni dall'inizio rendendosi conto che il festival non si sarebbe potuto svolgere, poiché, ignorando le disposizioni della censura, non avevano sottoposto i film al controllo preventivo. La maggior parte delle pellicole selezionate per la programmazione non aveva infatti seguito le procedure ufficiali del Ministero del Commercio Estero e, dunque, non potevano nemmeno essere sottoposte alla censura¹⁴.

Nonostante i problemi che segnano la sua nascita, la Mostra prende comunque il via grazie a un decreto del prefetto di Bologna che ne autorizza l'apertura «per motivi di ordine pubblico» e, tra il 24 e il 31 luglio 1960, concorrono alla premiazione pellicole provenienti da diverse parti del mondo: *Già vola il fiore magro* (*Déjà s'envole la fleur maigre*, P. Meyer, 1960), *Giulietta, Romeo e le tenebre* (*Romeo, Julie a tma*, J. Weiss, 1960), *Era notte a Roma* (R. Rossellini, 1960), *Un jour comme les autres* (P. Bordry, 1959), *Skhvisi shvilebi* (T. Abuladze, 1958), *Together* (L. Mazzetti, 1956), *L'eau à la bouche* (J. Doniol-Valcroze, 1960), *Una lezione d'amore* (*En lektion i kärlek*, I. Bergman, 1954), *Veliki i mali* (V. Pogačić, 1960), *Il sequestratore* (*El secuestrador*, L. Torre Nilsson, 1958), *Jazz in un giorno d'estate* (*Jazz on a Summer's Day*, B. Stern, 1959), *El jefe* (F. Ayala, 1958), *L'abisso della violenza* (*Na garganta do diabo*, W. H. Khouri, 1960).

«Un topo che non ha ruggito»

Nelle settimane precedenti le proiezioni, la stampa si limita a pubblicare quasi esclusivamente il bando di concorso del fe-

13. Cfr. s.n., *Il Festival di Porretta Terme ostacolato dal governo*, in «l'Unità» (ed. Milano), 23 luglio 1960; s.n., *Questo è il Festival dei maltrattati*, «Corriere d'informazione», 25 luglio 1960; P. Bianchi, *È nato il festival dei film maledetti*, in «Il giorno», 25 luglio 1960; M. La Ferla, *Il festival della polemica ha avuto inizio a Porretta*, in «Il Tempo», 25 luglio 1960; V. De Carlo, «Maledetto» dai burocrati il Festival di Porretta Terme, in «La Notte», 29-30 luglio 1960.

14. Diverse sono le fonti che ci permettono di ricostruire l'“avventurosa storia” della prima edizione della Mostra, tra cui: *Intervento di Giampaolo Testa, in Festivals cinematografici in Italia: utili o troppi?*, cit.; R. Renzi, G. Testa, *Vent'anni dopo*, in V. Boarini, P. Bonfiglioli, *op. cit.*, p. 12; Archivio Porretta, Fondo Testa. Intervista di Luca Elmi a Giampaolo Testa, settembre 2014.

stival, i nomi del comitato organizzatore e della giuria. Poche sono dunque le riflessioni, al di là della curiosità e dell'apprezzamento verso il coinvolgimento di numerosi registi e letterati, che viene descritta dai critici come una garanzia di serietà e un tratto distintivo rispetto ad altre manifestazioni. D'altronde i nomi che supportano l'iniziativa comprendono gli uomini più autorevoli e impegnati sul piano culturale, tra cui Michelangelo Antonioni, Alessandro Blasetti, Luigi Chiarini, Giacomo De Benedetti, Vittorio De Sica, Giuseppe De Santis, Federico Fellini, Francesco Flora, Carlo Emilio Gadda, Carlo Lizzani, Vasco Pratolini, Roberto Rossellini, Mario Soldati, Giuseppe Ungaretti e Luchino Visconti.

Tuttavia, quando a un paio di giorni dall'inizio del festival vengono resi pubblici i titoli dei film, l'entusiasmo iniziale si scontra con la realtà di un programma che non riesce a rispondere alle attese di critici e pubblico. Tra i critici più severi spicca Ugo Casiraghi, che nelle pagine dell'edizione milanese de «l'Unità» osserva che la selezione dei film della Mostra è ben lontana dall'essere all'altezza delle aspettative. Si tratta infatti del «frutto di un ripiego», un insieme di pellicole che non rappresentano l'innovazione sperata per un festival destinato a emergere come novità nel panorama internazionale. In molti casi, infatti, si tratta di opere di recente acquisto dalle case di distribuzione italiane, altre già proiettate in vari festival. È quest'ultimo il caso di *El Jefe, L'abisso della violenza e Il sequestratore*, presentati alla I Rassegna Internazionale del Cinema Latinoamericano (7-15 giugno 1960); di *Romeo, Giulietta e le tenebre*, vincitore della Concha de Oro all'VIII edizione del Festival internazionale del cinema di San Sebastián (9-19 luglio 1960); di *Veliki i mali*, in concorso alla XVII edizione della Mostra di Venezia e alla III del Festival del cinema di Pola (14-25 luglio 1956); e di *Together*, vincitore della Mention au film de recherche alla IX edizione del Festival di Cannes (23 aprile - 10 maggio 1956).

Tra il 24 e il 31 luglio, nella stampa si susseguono decine di recensioni e reportage, ma è sufficiente soffermarsi su quanto scritto a proposito del film vincitore per comprendere come sia proprio attorno a esso che si concentra il dibattito principale. La premiazione del cecoslovacco *Giulietta, Romeo e le tenebre*,

seppur coerente con un certo gusto consolidato e apprezzato per il suo tono elegiaco e l'ambientazione resistenziale, viene letta da alcuni come una scelta prevedibile, poco coraggiosa. Il giornalista Sergio Surchi, su «Telesera», si unisce agli spettatori che avrebbero preferito la vittoria di *Già vola il fiore magro* (in quel periodo conosciuto anche con il titolo *I ragazzi del Borinage*), presentato in anteprima mondiale alla presenza del regista. Il critico considera il film particolarmente attuale e profondamente radicato nella realtà sociale dell'emigrazione italiana, soprattutto perché realizzato poco dopo la tragedia di Marcinelle¹⁵. Lino Micciché e Casiraghi sottolineano che la premiazione del film di Weiss rappresenta una mancata occasione per il festival di dimostrare quell'originalità e coraggio che erano stati enunciati nei suoi propositi iniziali¹⁶, mentre Ivano Cipriani, pur non condividendo pienamente il premio, non lo giudica male assegnato¹⁷. La redazione di «Cinema Nuovo» si tiene su una posizione che si accorda con le precedenti, pur sottolineando che la mancata realizzazione delle promesse iniziali sia da attribuire agli ostacoli che hanno impedito la presentazione di alcuni film e all'assenza di molti membri della giuria inizialmente annunciati¹⁸. Se i giudizi sul film vincitore si basano su una differente lettura di alcune sfumature, dalla tecnica ai temi trattati, la distanza tra le aspettative suscitate e i risultati effettivamente ottenuti accomuna tutti i critici. La dissonanza tra la scelta della giuria e le aspettative degli spettatori (inclusi i critici) solleva anzitutto alcuni interrogativi sulla direzione culturale del festival. La preferenza accordata a un film di matrice più tradizionale suggerisce infatti un gusto ancorato a valori consolidati, come il cinema neorealista, di cui non fa mistero Repaci:

15. S. Surchi, *Al cecoslovacco Weiss la "naiade" del film maledetto*, in «Telesera», 2 agosto 1960.

16. Cfr. L. Micciché, *Con un bilancio positivo chiuso il festival di Porretta Terme*, in «Avanti!», 2 agosto 1960; U. Casiraghi, *La lezione di Porretta, Festival di lotta*, in «l'Unità» (ed. Milano), 4 agosto 1960.

17. Cfr. I. Cipriani, *Un film cecoslovacco ha vinto il Festival di Porretta Terme*, in «Il Paese», 1 agosto 1960.

18. Cfr. s.n., *Gli altri festival*, in «Cinema Nuovo», n. 147, 1960, p. 443.

come già respingemmo la troppo ambiziosa attribuzione di posare ad anti-Venezia, così respingiamo l'illusione di poter ridare attraverso un festival, la carica al movimento neorealista. Tuttavia, se sceglieremo bene i soggetti e i film da premiare, e soprattutto se sapremo costituire, intorno a Porretta, un movimento di cultura, di cui il Festival sia l'espressione finale, potremo, per la nostra modesta parte, contribuire a bonificare l'ambiente cinematografico, preparando le condizioni per una ripresa di quel movimento neorealista che ha costituito la gloria del cinema italiano, e che, sotto altre forme, ci ritorna oggi dall'estero, dimostrando così la validità della sua formula di arte e di vita¹⁹.

In questa luce, sia la «rottura dei vecchi schemi, che avevano isterilito il fertile movimento italiano del dopoguerra»²⁰, menzionata nel bando di concorso della prima edizione della Mostra, sia la scelta di stimolare decine di persone a scrivere un soggetto cinematografico, si inseriscono perfettamente in un discorso che riflette tale orientamento. In effetti, se queste idee possono essere attribuite a Cesare Zavattini, non meno evidente è il *modus operandi* di uno dei padri del neorealismo, in particolare il coinvolgimento del pubblico eletto poi protagonista con la sua storia. Questi giudizi permettono di riflettere su due aspetti. Il primo riguarda un certo tipo di gusto, che si lega in modo evidente con i principali riferimenti culturali e cinematografici della giuria. Da questa prospettiva non stupisce la premiazione di un film dell'Europa dell'Est, basato su una trama piuttosto comune e ambientato durante il periodo bellico. Il secondo aspetto si lega invece al gusto del pubblico. In modo probabilmente inconsapevole, Surchi sottolinea un cambiamento in atto nei gusti del pubblico e anche un critico come Casiraghi – notoriamente attivo nella stampa di sinistra –, sembra intercettare alcune nuove tendenze che avrebbero giovato al festival.

Le critiche non si limitano alla selezione dei film. Oltre alla valutazione delle opere proiettate e delle discussioni critiche,

19. S.n., *Cinque domande a Leonida Rèpaci*, in «Film Selezione», n. 3, luglio 1960, p. 6.

20. «Cinecorriere» è tra le prime testate a pubblicare il bando di concorso. Cfr. s.n., *Primo festival cinematografico internazionale di Porretta Terme*, in «Cinecorriere», marzo 1960.

è fondamentale considerare l'organizzazione del festival, che viene letta come uno degli ostacoli principali al suo successo. Un aspetto particolarmente criticato dalla stampa è infatti la gestione autoritaria del presidente della giuria, Leonida Repaci. Il suo comportamento suscita le dure accuse di Valentino De Carlo, che sulle pagine de «La Notte» lo accusa di aver adottato un atteggiamento da dittatore.

In pratica quest'ultimo ha agito come se il festival fosse un suo feudo personale, [...] ha steso da solo il prolisso comunicato della giuria (quattro cartelle in stile da comizio), mettendo Zavattini di fronte al fatto compiuto: in seguito attaccando, pubblicamente al momento della premiazione, i giornalisti presenti (rei di non essere d'accordo col suo giudizio), dopo aver impedito a Zavattini di leggere un comunicato - firmato dalle riviste «Cinema Nuovo», «Cinema 60», «Film Selezione», «Il nuovo spettatore cinematografico» e «Schermi» - in cui [...] si segnalava il film belga *Déjà s'envole la fleur maigre* di Paul Meyer (dedicato ai minatori italiani del Borinage), in quanto più vicino allo spirito di rinnovamento da cui è nato il festival di Porretta, anche se stilisticamente e narrativamente inferiore a *Giulietta, Romeo e le tenebre*. [...] È comunque da notare il fatto che il solo a non rendersi conto del significato di un "nuovo" festival è stato proprio il presidente della giuria: che, a parte le difficoltà e gli errori inevitabili in una prima edizione, ha rischiato così di uccidere una manifestazione cinematografica che può e deve essere diversa dalle altre²¹.

Un elemento che sembra aver danneggiato il festival è stata l'esclusione dei critici cinematografici dalla giuria, l'assenza di molti giurati alla serata finale - si legge della sola presenza di Zavattini e Flora -, e soprattutto il comportamento autoritario di Repaci. Questo aspetto non è da trascurare perché se fino a quel momento la stampa aveva giustificato molti errori organizzativi, la conclusione del festival sottolinea un contrasto tanto evidente che rischia di vanificare l'intento originale. A questo proposito, Ivano Cipriani su «Cinema 60» definisce la manifestazione «un topo che non ha ruggito»²², precisando anche i motivi per cui si sarebbe dovuto premiare *Già vola il fiore magro*.

21. V. De Carlo, *Papà Repaci fa il dittatore*, in «La Notte», 3 agosto 1960.

22. I. Cipriani, *Il topo non ha ruggito!*, in «Cinema 60», settembre 1960, pp. 33-34.

Se Porretta voleva essere anticonformista fino in fondo, cioè negli atti e non solo nelle parole, aveva a disposizione il film da premiare. Vi ha rinunciato, ha trovato un compromesso accettabile, che resta pur sempre un compromesso, là dove ci si aspettava l'affermazione coraggiosa e spregiudicata di una idea, che fosse sollecitazione e incoraggiamento a ben operare per tutti, e ad operare in modo nuovo. Gli amici della giuria, gli amici del comitato organizzatore sanno che abbiamo difeso, difendiamo e difenderemo il Festival di Porretta Terme, ma sanno che tale difesa ha pur una condizione: il rispetto, da parte del Festival, dei motivi e delle idealità che lo hanno mosso e che ne sono diventati la bandiera²³.

Nonostante errori, sottovalutazioni, difficoltà organizzative e polemiche, la prima edizione del festival emiliano rappresenta un tentativo ambizioso e significativo di rinnovare il panorama cinematografico italiano. Se questo esperimento pionieristico non ha del tutto mantenuto le promesse, nelle edizioni successive viene recuperato quanto perso, almeno per quanto riguarda i film proiettati e le cinematografie coinvolte. Nel corso degli anni, la manifestazione emiliana verrà da un lato elogiata tanto da essere considerata un modello per altri festival – come dimostra, ad esempio, la Mostra internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro – e, dall'altro un punto di riferimento per quel fermento politico e militante che si estenderà dalla produzione alla nascita di riviste come «Cinema&Film» (1967-1979) e «Ombre Rosse» (1967-1981)²⁴. L'ambizione del festival consisteva infatti proprio nel dare voce a una produzione cinematografica non commerciale, ma anche nel dar spazio a film provenienti da paesi poco rappresentati nel panorama cinematografico internazionale. Vale la pena ricordare la retrospettiva del 1964 sulla *Nouvelle Vague*, composta da una serie di pellicole ancora inedite per l'Italia o, due anni dopo, nel 1966, quella sui documentari cubani. Sempre nel 1966, alla Mostra sono presentate al pubblico le opere dei principali esponenti del *Free Cinema*. Si aggiungano, negli anni Settanta e Ottanta, retrospettive e rassegne sul cinema contem-

23. *Ibidem*.

24. Cfr. G. Volpi, A. Rossi, J. Chessa (a cura di), *Barricate di carta. «Cinema&Film», «Ombre Rosse», due riviste intorno al '68*, Mimesis, Milano-Udine 2013.

poraneo svizzero (1974), greco (1975), bulgaro (1978), francese (1978), polacco (1980) e portoghese (1981).

Da Porretta Terme a Bologna

La prima edizione della Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta Terme rappresenta un progetto innovativo all'interno della storia dei festival cinematografici italiani. Essa nasce in un momento di forte crisi e ridefinizione dell'identità culturale del cinema e si propone, sin dalla sua ideazione, come risposta alternativa rispetto a modelli festivalieri consolidati, in particolare quello di Venezia. Tuttavia, le ambizioni si scontrano fin da subito con difficoltà organizzative evidenti: la sottovalutazione degli adempimenti burocratici e della censura, l'assenza di critici cinematografici nella composizione della giuria, una gestione incarnata nella figura di Leonida Repaci, la cui condotta autoritaria durante il festival compromette il necessario dialogo con la critica e mina la credibilità stessa della manifestazione. In questo senso, l'etichetta di "antifestival", pur suggestiva e inizialmente efficace nel delineare una posizione antagonista rispetto alle istituzioni esistenti, finisce per rivelarsi una formula retorica non pienamente sostenuta da pratiche effettive.

Proprio queste fragilità costituiscono però uno degli aspetti più rilevanti da considerare. Le imperfezioni e i fallimenti della prima edizione non devono essere letti soltanto in chiave negativa, ma piuttosto come segnali di una fase in cui si cerca di esplorare un nuovo spazio per il cinema, capace di garantirne l'evoluzione.

Alla fine degli anni Sessanta si avvia un processo di graduale istituzionalizzazione della Mostra che porta a un progressivo radicamento della manifestazione nella cultura bolognese, favorito da un contesto politico-amministrativo attento alla promozione del cinema. La Commissione consultiva per le attività cinematografiche del Comune di Bologna, istituita nel 1962 e guidata da Renato Zangheri, e la successiva nascita della Cineteca comunale nel 1967 – divenuta istituzione autonoma nel 1974 – rappresentano tappe fondamentali di questo percorso²⁵. È proprio

25. Cfr. P. Bonfiglioli, *Il «cinema libero» a Bologna*, in «Cineteca. Mensile di informazione cinematografica», n. 8-9, novembre-dicembre 1986, p. 2.

nel 1967, anno in cui la Mostra promuove il convegno *Il cinema italiano di fronte agli anni '70*, che si consolida una collaborazione sempre più stretta tra la manifestazione, la Commissione e la Cineteca, a cui fanno seguito una serie di interventi sia sul piano organizzativo sia su quello culturale. Pochi anni dopo, nel 1970, la Commissione assume un ruolo di consulenza scientifica, mentre la Cineteca diventa il centro operativo delle attività legate alla Mostra, configurandosi progressivamente come sua guida direttiva. Tale «appropriazione»²⁶, che avviene in modo graduale e apparentemente spontaneo, risponde a precise esigenze operative e si inserisce in un più ampio progetto che vede in Bologna una delle principali capitali della cultura cinematografica.

Il definitivo trasferimento del festival porrettano a Bologna nel 1986 segna la conclusione di questa transizione. L'anno successivo, nel dicembre 1987, nasce ufficialmente Il Cinema Ritrovato – inizialmente come sezione interna della Mostra – segnando l'inizio di una storia in cui la settima arte è qualcosa da riscoprire, conservare e valorizzare.

In ultima analisi, studiare la prima edizione della Mostra di Porretta Terme significa confrontarsi con un momento chiave nella storia culturale del cinema italiano: un esperimento imperfetto ma ricco di potenzialità, capace di anticipare trasformazioni che si sarebbero consolidate nei decenni successivi. Le contraddizioni che la attraversano non ne riducono il valore, ma ne fanno piuttosto uno snodo da cui leggere l'evoluzione di pratiche, idee e istituzioni nel campo del cinema.

26. G. Testa, *L'inserimento nel contesto culturale cittadino logico punto d'approdo per la rassegna*, in «Cineteca. Mensile di informazione cinematografica», n. 9, dicembre 1987, p. 3.

Il Festival internazionale del Film di Fantascienza di Trieste è stata la prima manifestazione cinematografica di rilevanza internazionale del Friuli Venezia Giulia. Fu fondato nel 1963 da un gruppo di giornalisti e critici, scrittori ed esperti, provenienti in parte dall'esperienza della Mostra del Cinema e della Biennale di Venezia, e in parte dal settore della stampa del capoluogo giuliano. La base logistica del Festival, iniziativa a cadenza annuale con una chiara valenza culturale e turistica e un programma di otto-nove serate consecutive nel mese di luglio, era il Castello di San Giusto, sul colle cittadino. Qui era allestita una grande arena all'aperto per spettacoli e proiezioni cinematografiche, con uno schermo gigante e una capienza superiore ai mille spettatori. Il Festival proseguì la sua parabola per vent'anni, affermandosi come una delle più originali manifestazioni dedicate al cinema di genere in Europa.

The Trieste International Science-Fiction Film Festival was the first film event of international importance in Friuli Venezia Giulia. It was founded in 1963 by a group of journalists and critics, writers and experts, some of whom had experience at the Venice Film Festival and La Biennale, and others from the press sector in the Trieste. The logistical base for the Festival, an annual cultural and tourist initiative with a programme of eight to nine consecutive evenings in July, was the Castle of San Giusto on the city hill, which hosted shows and film screenings in a large open-air arena with a giant screen and a capacity of over a thousand spectators. The Festival continued for twenty years, establishing itself as one of the most original events dedicated to genre cinema in Europe.

Keywords: Science-fiction, Trieste, Border, Science, Film Festivals.

Le meraviglie del possibile a Trieste. Origini del Festival Internazionale del Film di Fantascienza

di Paolo Lughì* e Daniele Terzoli**

Il prototipo dei festival del fantastico

Come spesso succede nelle storie di fantascienza, anche questa comincia con un'invasione aliena. Accadde infatti che il Festival

* Giornalista - Paolo.Lughi@labiennale.org.

** La Cappella Underground, Trieste - daniele.terzoli@lacappellaunderground.org.

del Film di Fantascienza, primo del genere al mondo, nascesse a Trieste nel 1963, ma su un'idea esportata da un gruppo di veneziani, che ne furono i primi protagonisti.

Il gruppo in questione era formato da scrittori e giornalisti provenienti dalla significativa pattuglia di cultori della fantascienza con base a Venezia, e in parte da operatori della storica Mostra del Cinema del Lido. Dopo un fallito tentativo di far partire l'esperimento in laguna, tra febbraio e marzo del 1963 il gruppo trovò un "pianeta ospite" a Trieste, complici all'inizio alcuni giornalisti locali.

Com'era avvenuto negli anni Trenta per la prima Mostra d'Arte Cinematografica, anche in questo caso l'idea era semplice (l'argomento era nell'aria) e allo stesso tempo geniale (non l'aveva ancora pensata nessuno). Così, con la corsa alla Luna appena avviata, il progetto di un Festival dedicato al cinema (ma in parte anche alla letteratura) di fantascienza attecchì subito a Trieste, città di confine che si stava aprendo proprio alla ricerca scientifica, e che in un clima di Guerra Fredda anche mediatica, era vista come simbolico luogo di propaganda sia dall'Ovest, sia dall'Est.

Tenutosi in seguito per vent'anni in luglio, questo primo ciclo del Festival (un secondo, ancora in corso, si tiene dal 2000 come *Trieste Science+Fiction Festival*), grazie a film premiati di culto (*La jetée* di Chris Marker nella prima edizione, *Alphaville* di Jean-Luc Godard nella terza), alle retrospettive di qualità, alla presenza di scrittori (Brian Aldiss, Arthur C. Clarke, Fredrik Pohl), registi (Roger Corman, Pierre Kast), intellettuali (già per la prima edizione Umberto Eco per il «Corriere della Sera», Gene Moskowitz per «Variety», Forrest J. Ackerman per «Famous Monsters of Filmland»), questo Festival pionieristico ispirò analoghe rassegne europee (Sitges, Parigi, Avoriaz) ed entrò nell'immaginario fandom, tanto che nel suo secondo decennio ospitò i film di debutto di registi iconici del fantastico come Spielberg, Landis e Carpenter, che ne avevano letto o sentito parlare in America.

Cenni sul contesto geopolitico, scientifico e culturale

Come noto, la corsa allo spazio, aspetto decisivo della Guerra Fredda fra Stati Uniti e Unione Sovietica, cominciò dopo il lancio del satellite sovietico Sputnik I il 4 ottobre 1957. La tecnologia spaziale divenne importante terreno di sfida sia per le potenziali applicazioni militari, sia per i benefici della propaganda

ideologica. Poi, nell'aprile 1961 il sovietico Jurij Gagarin divenne il primo essere umano a raggiungere lo spazio. In risposta, gli Usa organizzarono le missioni con Alan Shepard (maggio 1961) e John Glenn (febbraio 1962). Il 12 settembre 1962, a Houston, il presidente degli Stati Uniti John F. Kennedy pronunciò il discorso *Scegliamo di andare sulla Luna*¹, annunciando l'obiettivo di far sbarcare l'uomo sul satellite del pianeta Terra entro il decennio.

Poco dopo, nell'ottobre del 1962, il mondo tenne per qualche tempo il fiato sospeso per la "crisi dei missili di Cuba", nata dalla presenza di missili sovietici in territorio cubano, che faceva temere l'innescò di un conflitto nucleare.

Era naturale che, in quel contesto, la letteratura fantascientifica si evolvesse verso la corrente cosiddetta "sociologica", riflettendo sulle conseguenze del progresso della scienza. Gli anni Sessanta si erano aperti in Italia con il notevole – e in parte inaspettato – successo editoriale del volume *Le Meraviglie del possibile. Antologia della fantascienza*, a cura di Sergio Solmi e Carlo Fruttero, pubblicato da Einaudi alla fine del 1959, subito replicato nel 1961 da *Il secondo libro della fantascienza*, con curatori Fruttero e Lucentini, che di lì a poco sarebbero subentrati al fondatore Giorgio Monicelli nella direzione della celebre rivista «Urania».

Da parte sua il cinema iniziò a sviluppare con più frequenza film che da una parte rilanciavano i viaggi nello spazio (tra i vari, anche l'italiano *Space Men* del 1960 di Antonio Margheriti), dall'altra che davano corpo alla paura della bomba atomica, come *Il dottor Stranamore – Ovvero: come ho imparato a non preoccuparmi e ad amare la bomba (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, 1963)* di Stanley Kubrick, sorto proprio dalle inquietudini sviluppate dalla crisi di Cuba. E i temi del cambiamento della società, dei viaggi spaziali e dell'incubo nucleare saranno protagonisti al Festival triestino fin dalla sua prima edizione.

1. *We choose to go to the Moon*, il discorso tenuto alla Rice University il 12 settembre 1962 dal presidente degli Stati Uniti J.F. Kennedy per informare l'opinione pubblica sul programma spaziale Apollo e sul piano di portare un uomo sulla Luna entro la fine del decennio, è riportato integralmente in una pagina del sito web dell'università americana all'indirizzo <https://www.rice.edu/jfk-speech> (ultimo accesso: ottobre 2025).

Idea e primi passi del Festival fra Venezia e Trieste

L'idea del Festival, stimolata dunque dal clima dell'epoca, viene attribuita a Giulio Raiola. Scrittore e saggista all'epoca quarantenne, nato a Pola ma veneziano di adozione, Raiola era collaboratore della collana antologica *Interplanet* e impegnato allora a fondare insieme al più importante scrittore italiano di fantascienza, Lino Aldani, il bimestrale «Futuro», prima rivista dedicata a soli autori italiani del genere.

Fu Giulio Raiola, un giornalista che viveva a Venezia, ma di origini istriane, che lanciò l'idea del Festival di Fantascienza. Era una persona di molti e svariati interessi: la scienza, le esplorazioni, i viaggi. Esperto di Salgari, fu il primo giornalista italiano a visitare un'isola dell'arcipelago della Malesia forse identificabile con la mitica Mompracem².

La testimonianza è di Piero Zanotto, giornalista e critico veneziano cultore di cinema, fumetto e fantascienza, autore nel 1960 del testo precursore *Il film terrifico e galattico*³, e fra i primi artefici del Festival.

Fu abbastanza naturale che l'idea di una rassegna di cinema dedicata alla fantascienza sorgesse proprio fra appassionati che vivevano a Venezia, città che aveva inventato il primo festival del cinema, evento peraltro frequentato dai protagonisti citati. Prosegue infatti Zanotto:

Giulio mi parlò della sua idea, e io ne discussi con Flavia Paulon, che da tantissimi anni era l'anima della Mostra del Cinema di Venezia e che aveva una vastissima esperienza e conoscenza dell'ambiente cinematografico internazionale. Flavia disse: «Sì, si potrebbe fare». Ma dove? Non a Venezia. E allora pensammo a Trieste. Io vedevo già il Castello di San Giusto come una gigantesca astronave pronta a partire. Gastone Schiavotto, un appassionato di cinema che a Venezia faceva da filtro con l'ufficio stampa della Mostra, passò l'idea al comune amico Libero

2. Intervista a P. Zanotto raccolta in F. Pagan, *Dalla laguna a San Giusto, come ti invento un festival*, in *I giorni dei mostri e delle astronavi. 50 anni di fantascienza a Trieste*, La Cappella Underground, Trieste 2013.

3. P. Zanotto, *Il film terrifico e galattico*, in «Centrofilm. Quaderni di documentazione cinematografica del CUC dell'Università di Torino», nn. 27-28, novembre-dicembre 1961, pp. 55-57.

Mazzi, critico cinematografico del quotidiano di Trieste «Il Piccolo» e responsabile di quella che allora si chiamava Terza pagina, che veniva ogni anno a Venezia per il Festival. Mazzi ne parlò col capocronista Marco Cadelli, il quale a sua volta contattò Renato Quittan, all'epoca direttore dell'Azienda di Soggiorno e Turismo di Trieste. Da lui arrivò il sì definitivo⁴.

Raiola e Zanotto rappresentavano in ogni caso solo la punta dell'iceberg del mondo fantascientifico con base a Venezia. In quei cosiddetti "anni d'oro" del genere in Italia, vivevano e lavoravano in laguna scrittori di spessore come Renato Pestriniero (autore del racconto *Una notte di 21 ore*, da cui fu tratto nel 1965 il film *Terrore nello spazio* di Mario Bava), nonché nomi quali Ivo Prandin, Gianpaolo Cossato, Gustavo Gasparini, Pino Puggioni, Carlo Della Corte e Sandro Sandrelli, curatore della collana *Interplanet* e subito vicino al progetto del Festival.

Dopo una prima telefonata di Schiavotto a Mazzi in febbraio, si arrivò rapidamente a una prima riunione operativa tra le due componenti del nascente progetto, quella veneziana e quella triestina, tenutasi a metà strada, a Latisana. La delegazione triestina, formata da Mazzi e Cadelli, era guidata dal presidente dell'Azienda di Soggiorno Duilio Magris. Quella veneziana, oltre a Schiavotto, comprendeva anche Flavia Paulon, Raiola, Sandrelli e Zanotto⁵.

Ben presto a essi si affiancarono nell'organizzazione a Trieste anche Stelio Rosolini, presidente dell'Associazione Stampa giuliana, Francesco Biamonti come consulente, Bruno Orlando, funzionario del Consolato USA, come capo ufficio stampa. Ente organizzatore e braccio operativo della manifestazione era appunto l'Azienda di Soggiorno presieduta da Magris, coadiuvato dal direttore Renato Quittan, oltre che da Renzo Corazza per l'ufficio organizzativo e Lidia Frausin come responsabile della segreteria.

4. F. Pagan, *op. cit.*

5. Cfr. S. Rosolini, *Com'è nato il Festival*, in *XX Festival Internazionale del Film di Fantascienza*, Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, Trieste 1982.

Trieste, città di scienza, fantascienza e confine

Nel 1968, presentando sul quotidiano «Il Piccolo» la sesta edizione del Festival, il giornalista Libero Mazzi, uno dei protagonisti della nascita della rassegna, si chiedeva retoricamente

come una cinematografia di stampo avveniristico abbia trovato fertile terreno per crescere proprio a Trieste, città stranissima, sottovalutata culturalmente, detta anche addormentata e conservatrice e non aperta alle novità⁶.

Mazzi sapeva bene come tra le motivazioni rientrasse anche il ruolo di “città della scienza” che Trieste si stava ricavando nei primi anni Sessanta. La svolta avvenne nel 1961 con l'incontro tra il professor Paolo Budinich e il promettente fisico pakistano Abdus Salam, poi nel 1979 Premio Nobel per la Fisica. Salam, supportato da un comitato cittadino nato appositamente, propose all'Agenzia Internazionale per l'Energia Atomica (IAEA) l'istituzione a Trieste di un centro di fisica, rivolto agli scienziati di tutto il mondo. Nonostante le polemiche di paesi contrari, nel 1964 il Centro Internazionale di Fisica Teorica venne aperto a Miramare. Sempre nel 1964, avrebbe ricevuto nuovo slancio anche l'Osservatorio Astronomico, edificato alla fine dell'Ottocento, grazie alla direzione di Margherita Hack. E ancora negli anni Sessanta iniziarono le trattative con il CERN di Ginevra per realizzare una macchina di luce al sincrotrone, poi concretizzatasi nel progetto Elettra all'interno del polo Area Science Park. Il “Sistema Trieste”, con altri istituti internazionali, sarebbe così cresciuto negli anni Settanta e Ottanta su queste radici.

Ma i motivi che favorirono Trieste come città più adatta per ospitare il Festival sono anche altri. Certamente vanno considerate le radici di cultura cinematografica, con critici leggendari come Callisto Cosulich, Tullio Kezich e Tino Ranieri, animatori tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta della sezione cinema del Circolo della Cultura e delle Arti, che avviò una tradizione di cinerassegne commentate.

Trieste era inoltre strettamente collegata con gli Stati Uniti non solo per la presenza fino al 1954 del Governo Militare Alleato

6. L. Mazzi, *Fantascienza a proprio agio*, in «Il Piccolo», 29 giugno 1968.

e per la sussistenza di un importante Consolato, ma anche per le reti di trasporto diretto fra il suo porto e New York, con navi quali la Colombo e la Raffaello.

Allo stesso modo, la posizione e le radici mitteleuropee dell'exporto dell'impero austro-ungarico rappresentavano vantaggi non indifferenti, per il fatto che gran parte delle produzioni cinematografiche da presentare al Festival dovevano provenire dai paesi dell'Europa dell'Est e dall'URSS.

Il Festival prende forma

Il codice genetico del festival è contenuto nell'atto fondativo, ovvero la comunicazione ufficiale del Presidente dell'Azienda di Soggiorno e Turismo di Trieste siglata come *Manifestazioni al Castello di San Giusto. Festival Internazionale del Film di Fantascienza*⁷.

Le linee programmatiche vengono stabilite in una riunione al Circolo della Stampa di Trieste, dove i potenziali organizzatori veneziani illustrano ai rappresentanti dell'Azienda e alla stampa locale l'idea di «indire una Rassegna dedicata interamente al genere fantascientifico e capace di inquadrare compiutamente questo settore»⁸. La fantascienza è indicata come uno dei fenomeni più significativi del mondo contemporaneo, «in relazione al sorgere di esigenze, dubbi e interrogativi tipici della nostra epoca, conseguenti alle recenti grandi conquiste della scienza»⁹. Ma soprattutto il Festival, nelle dichiarazioni degli artefici, intende liberare il cinema di fantascienza dalle prevenzioni del grande pubblico, che lo considera ancora come un genere “minore”.

Secondo il programma di massima formulato, la manifestazione troverebbe una collocazione temporale ideale nella prima quindicina del mese di luglio, con sede nel Cortile delle Milizie del Castello di San Giusto.

7. Cfr. S. Rosolini, *op. cit.* Il testo riporta integralmente la nota della delibera n. 26 dell'Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, dd. 6 marzo 1963.

8. *Ibidem.*

9. *Ibidem.*

Ad esso verrebbero ammessi films inediti di carattere scientifico, parascientifico e fantastico, presentati da vari Paesi, tra i quali, naturalmente, i tre più autorevoli produttori di pellicole del genere, vale a dire gli Stati Uniti, la Russia e il Giappone¹⁰.

Tre le categorie di film previste: lungometraggio, mediometraggio e cortometraggio. E per ognuna di esse, la possibilità di assegnare un premio, costituito dal modello di un'astronave (dalla seconda edizione diventerà un asteroide). Nella parte organizzativa, il Festival sarebbe curato «dai tecnici e dagli organizzatori della Rassegna veneziana e a parteciparvi sarebbero invitati gli stessi Paesi presenti annualmente alla Mostra indetta nella città lagunare. I films dovrebbero essere presentati nella versione originale, muniti di sottotitoli in lingua italiana e francese»¹¹. Inoltre, accanto alla sezione cinematografica si prospettano manifestazioni collaterali.

Nelle aspettative dei promotori, il Festival dovrebbe concretizzarsi come una «manifestazione destinata a trovare ampia eco e risonanza per la vastità degli interessi che esso si propone di suscitare»¹² in un'ampia gamma di settori del mondo culturale internazionale, senza dimenticare ovviamente la stampa, sia d'informazione che specializzata.

Il preventivo di spesa predisposto dai promotori prevede:

per l'organizzazione del Festival Cinematografico, compresa l'ospitalità alle delegazioni estere, agli esperti ed ai membri della Giuria e la pubblicità, da svolgere su scala internazionale, escluso l'allestimento di manifestazioni collaterali come Mostre e Convegni, la spesa massima di Lire 7.000.000¹³.

L'Azienda delibererà di impegnare, per l'allestimento della rassegna e per le iniziative collaterali, l'importo di 10 milioni, convinta nelle potenzialità per il Festival di «diventare la più importante manifestazione a livello internazionale che Trieste

10. *Ibidem.*

11. *Ibidem.*

12. *Ibidem.*

13. *Ibidem.*

abbia avuto negli ultimi anni»¹⁴ e di assumere un'eccezionale funzione «sul piano dell'incremento del fenomeno turistico e di una sempre maggiore conoscenza della nostra città»¹⁵.

L'Azienda decreterà pertanto di assumersi l'organizzazione del Festival, avvalendosi della collaborazione di Gastone Schiavotto e Flavia Paulon, mentre la Presidenza sarà assunta da Duilio Magris, Presidente dell'Azienda di Soggiorno. Giulio Raiola e Piero Zanotto cureranno nella prima edizione, nelle Armerie del Castello di San Giusto, una Mostra del Libro e del Periodico di Fantascienza con cinquecento fra libri e periodici provenienti da diciotto nazioni.

Il Castello di San Giusto, astronave fra le stelle

La prima edizione viene dunque programmata con nove giornate di proiezione, da sabato 6 luglio a domenica 14, con la partecipazione ufficiale di sette nazioni, che presentano diciotto film equamente divisi fra lungometraggi e cortometraggi, di cui due fuori concorso.

Le proiezioni sono effettuate nel Cortile delle Milizie del Castello di San Giusto, allestito a cinematografo all'aperto con schermo panoramico e capienza di quattromila spettatori. Due volte, a causa del maltempo, lo spettacolo sarà spostato nella sala dell'Auditorium di Trieste (in via del Teatro Romano, con capienza per settecento persone). L'organizzazione del Festival, che guadagna anche l'assistenza e il patrocinio dell'Associazione della Stampa Giuliana e del Circolo della Stampa di Trieste, invita cinquanta giornalisti di quotidiani, agenzie e riviste cinematografiche di tutto il mondo, nonché scrittori, scienziati ed esperti di chiara fama internazionale.

La documentazione viene prodotta in tre lingue (italiano, inglese e francese) attraverso la redazione di novanta comunicati. Per la difficoltà di reperimento o l'assenza di materiale originale, per la maggioranza dei film in programma è necessario effettuare visioni anticipate riservate all'ufficio stampa del Festival e agli interpreti, per redigere le trame in tempo utile per le anteprime riservate ai giornalisti. Un lavoro simile viene

14. *Ibidem.*

15. *Ibidem.*

svolto per le proiezioni pubbliche, che vengono supportate da un doppiaggio fuori colonna sonora, con *voice over* dello speaker veneziano Umberto Troni.

Riguardo agli ospiti presenti a Trieste per tutta la durata della rassegna, emergono le relazioni internazionali che gli scrittori veneziani avevano col mondo della fantascienza, nonché le relazioni che i collaboratori della Mostra avevano con la stampa. Si distinguono in questa prima edizione i cinque componenti della giuria, tutte personalità di grande rilievo internazionale: lo scienziato e scrittore Jacques Bergier, capofila della fantascienza francese, coautore con Louis Pauwels del best seller *Il mattino dei maghi*¹⁶ e direttore della rivista «Planète» di Parigi; Kingsley Amis, scrittore inglese di fantascienza esponente della corrente “sociologica”, sviluppata da autori come Frederik Pohl e Robert Sheckley, autore di *Nuove mappe dell'inferno*¹⁷, uno dei primi studi critici su questo filone; Pierre Kast, uno dei registi della *Nouvelle Vague* francese (nella sua componente conosciuta come *Rive Gauche*), vicino ad Alain Resnais e redattore dei «Cahiers du cinéma»¹⁸; Gene Moskowitz, corrispondente europeo di «Variety», la “bibbia del cinema”; l'allora emergente trentenne Umberto Eco che, all'epoca fra *Opera aperta* e *Apocalittici e integrati*)¹⁹, era già una firma del «Corriere della Sera». Al loro giudizio veniva affidato il compito di assegnare al miglior film l'Astronave d'oro, opera realizzata da Marcello Mascherini, scultore di fama nazionale, il più importante di formazione triestina.

Ospiti di rilievo caratterizzeranno in quella prima edizione anche il *Convegno internazionale sui problemi della fanta-*

16. L. Pauwels, J. Bergier, *Le Matin des magiciens: Introduction au réalisme fantastique*, Gallimard, Paris 1960; trad. it. *Il mattino dei maghi. Introduzione al realismo fantastico*, Mondadori, Milano 1963.

17. K. Amis, *New Maps of Hell: A Survey of Science Fiction*, Harcourt Brace, New York 1960; trad. it. *Nuove mappe dell'inferno*, Bompiani, Milano 1962.

18. P. Kast era stato anche autore della prefazione di uno dei primi volumi monografici dedicati al cinema di fantascienza: J. Siclier, A.S. Labarthe, *Images de la Science-Fiction*, Les éditions du cerf, Paris 1958.

19. U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962; U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964. Quest'ultimo libro contiene il saggio *Sulla fantascienza* espressamente dedicato ai temi della science-fiction.

scienza, con tre giorni di incontri nella sede della Camera di Commercio di Trieste, e relatori provenienti da Francia, Germania, Jugoslavia, Inghilterra, Stati Uniti e Italia. Fra le personalità coinvolte, oltre ai giurati, gli scrittori Brian Aldiss, inglese e Harry Harrison, statunitense, nomi di punta della cosiddetta *New Wave* fantascientifica, l'inglese Roger Manvell, il tedesco Walter Ernsting, nonché gli italiani Lino Aldani, una delle voci più significative della nostra fantascienza, Andrea Canal, Lionello Gherardini, Gilda Musa, Roberta Rambelli, Franco Valobra.

Flavia Paulon e la sua agenda veneziana

«Flavia Paulon è stata il personaggio chiave del Festival»²⁰, ricordava Piero Zanotto:

Una persona flemmatica, che calmava ansie e nervosismi. Era nata in Inghilterra ed era perfettamente bilingue. Aveva un'agenda piena di nomi in tutto il mondo, conosceva produttori, autori, attori. Un direttore-factotum che aveva messo subito le mani avanti: "Lavorerò a Venezia, a casa mia. Non ho bisogno di segretarie. Farò tutto da sola". Era infatti gelosissima dei suoi contatti²¹.

Storica organizzatrice tutt'fare della Mostra del Cinema della Biennale di Venezia dal 1932, consigliera molto ascoltata dei direttori, critica e programmatrice, Flavia Paulon, all'epoca del festival triestino quasi sessantenne, è fin dall'inizio la vera protagonista della scelta dei film e quindi dell'identità centrale della manifestazione, e lo sarà per vent'anni.

Per comprendere l'importanza, sottolineata da Zanotto, dei suoi contatti e dell'esperienza acquisita a Venezia e trasferita a Trieste, basti pensare alle due iconiche opere che vincono ex-aequo la prima Astronave d'oro, e alla relazione che i loro autori avevano in quel periodo con la Mostra del Lido (al di là degli inviti agli stessi paesi fatti dai due festival). Vincono dunque la prima edizione alla pari (accontentando salomonicamente sia il blocco occidentale, sia quello orientale) il francese *La jetée* (1962) del regista, poeta, scrittore e artista Chris Marker, viaggio nel tempo a immagini fisse

20. F. Pagan, *op. cit.*

21. *Ibidem.*

(e complessa ricerca sulla memoria) in una cornice postatomica, una delle opere cinematografiche di science-fiction più influenti e radicali di sempre; e il cecoslovacco *Ikarie XB I* (1963) di Jindřich Polák, ipnotica *space opera* che, nell'utopistica vita di bordo e nel design modernista, sembra abbia ispirato *2001: Odissea nello spazio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) di Stanley Kubrick.

Ebbene, in quello stesso 1963, entrambi i registi figuravano – con altri titoli – anche nel programma del festival lagunare, facendo supporre uno stretto rapporto fra questa presenza e l'arrivo dei loro film a Trieste. Chris Marker, già collaboratore di Walerian Borowczyk per il cortometraggio *Les Astronautes* presentato nel 1960 a Venezia, nel 1963 vince la sezione “Opera Prima” col documentario su Parigi *Le joli mai*, celebre esempio di *cinéma direct*. Jindřich Polák da parte sua, sempre nel 1963, è presente al Lido con un film per ragazzi, *L'incredibile astronauta* (*Klaun Ferdinand a raketa*, 1963)²², disavventura buffa di un clown su un razzo spaziale, che sarà riproposta a Trieste nel 1964.

Ma i legami stretti con Venezia riguardano pure i due film premiati – ancora ex aequo e sempre rispettando l'equilibrio fra i due blocchi – con l'Astronave d'argento. Uno è lo statunitense *L'uomo dagli occhi a raggi X* (*The Man with X-Ray Eyes*, 1963) di Roger Corman. L'anno precedente, nel 1962, Roger Corman aveva partecipato al Lido con il suo film più impegnato, l'apologo antirazzista *L'odio esplode a Dallas* (*The Intruder*, 1962). L'altro è il sovietico *Chelovek amphibia* (*L'uomo anfibio*, 1962) di Vladimir Chebotaryov e Gennadij Kazanskij, spettacolare favola subacquea prodotta dalla Lenfilm, casa di produzione che nello stesso anno parteciperà con diversi titoli a Venezia alla retrospettiva “Esperienze del cinema sovietico”.

L'agenda di Flavia Paulon rappresenterà così, nella prima edizione del 1963 così come in quelle successive, la chiave d'accesso, oltre a case di produzione come l'americana AIP e la sovietica Lenfilm, anche alla tedesca dell'Est DEFA, alle inglesi Hammer e Amicus, alla giapponese Toho, casa di produzione del filone di Godzilla ma anche di Akira Kurosawa, maestro pluripremiato proprio a Venezia.

22. Per la traduzione italiana dei titoli di film non regolarmente distribuiti in Italia si è fatto riferimento ai cataloghi dei festival e delle rassegne qui esaminati, lasciando i titoli originali fuori dalle parentesi.

Futuro d'Oltrecortina

Significativa appare subito, in questa prima edizione, la presenza sia nel palinsesto, sia nel verdetto della giuria, delle produzioni dalla Cecoslovacchia, paese che in quegli anni stava sviluppando anche un influente, giovane movimento d'autore, la *Nová vlna*. Come detto, è cecoslovacco uno dei due film vincitori, *Ikarie XB I*, divenuto col tempo un classico, viaggio spaziale che segue esempi dello stesso genere prodotti nell'Europa dell'Est negli anni della corsa allo spazio, il cui prototipo è *Soyux III - Terrore su Venere* (*Der Schweigende Stern*, K. Maetzig, 1960), coproduzione fra Repubblica Democratica Tedesca e Polonia realizzata negli studi berlinesi della DEFA. Diretto da Polák sulla scia del suo thriller spionistico *Paté oddeleni* (*Department Number Five*, 1961) e tratto dal romanzo *La nube di Magellano* di Stanislaw Lem, *Ikarie XB I* (1963) è scritto da Pavel Juráček, sceneggiatore nel 1963 anche di *Josef Kilian* (1963) di Jan Schmidt, e in seguito di un altro film fantascientifico di culto, il post-apocalittico *Konec Sprna v Hotelu Ozon* (*Fine agosto all'Hotel Ozon*, 1966) sempre diretto da Jan Schmidt, che sarà presentato a Trieste alla quinta edizione del festival.

Il secondo lungometraggio cecoslovacco, *Muž z prvn'ho století* (*The Man from the First Century*, 1961) di Oldřich Lipský, è il film che innesta la tradizione della commedia nel panorama già collaudato della fantascienza cecoslovacca, tendenza che proseguirà a Trieste innanzitutto con il primo premio assegnato nel 1966 a *Superman vuole uccidere Jessie* (*Kdochce zabít Jessie?*, 1966) di Václav Vorlíček. La Cecoslovacchia vince nel 1963 anche il Sigillo d'oro per il miglior cortometraggio con *Kybernetica Babička* (*La nonna cibernetica*, 1962), del maestro dell'animazione in *stop motion* Jiří Trnka.

Di questa significativa pattuglia dà riscontro Umberto Eco sul «Corriere della Sera», nella sua estesa cronaca delle giornate triestine intitolata *Il twist atonale del duemila gioiello dei film di fantascienza*²³, esprimendo considerazioni sul senso dei messaggi veicolati dalle pellicole d'Oltrecortina:

23. U. Eco, *Il twist atonale del duemila gioiello dei film di fantascienza*, in «Corriere della Sera», 13 luglio 1963.

En passant, vale la pena di notare come questi film servissero anche a contrabbandare curiose tendenze culturali: e nel primo [*Muž z prvn'ho stolet'*] si vede come gli autori immaginano una società socialista del duemilacinquecento “arredata” secondo i moduli della nostra arte di avanguardia [...]: mentre in *Ikarie XB I* si assiste a un verosimilissimo “twist atonale” del futuro, ballato dai cosmonauti nel salone dell'astronave, che costituisce un vero gioiello vuoi di ironia, vuoi di anticipazione²⁴.

Per quanto riguarda invece la produzione sovietica, non sfugge alle reti del Festival il già citato *Chelovek amphibia*, prodotto dalla Lenfilm e premiato *ex aequo* con l'Astronave d'argento. Le cronache giornalistiche narrano che la pellicola giunse al festival per interessamento diretto del leader sovietico Nikita Kruscev. Tratto da un romanzo di Alexander Belyaev, figura di riferimento per la SF russa fra gli anni Venti e Trenta, il lungometraggio di Vladimir Chebotaryov e Gennadij Kazanskij è un travolgente melodramma romantico sull'amore fra una ragazza e un uomo-pesce, che in URSS sbancò il box-office imponendosi grazie all'esotica atmosfera latinoamericana (il romanzo era ambientato a Buenos Aires) ricostruita sulla costa della Crimea, e soprattutto grazie ai due convincenti giovani protagonisti esordienti, Vladimir Korenev e Anastasija Vertinskaja, divenuta poi una star in Russia e definita la Vivien Leigh sovietica.

***West Front* (Corman) e *Rive Gauche* (Marker e Kast)**

Sul fronte occidentale (ma anche in assoluto) sono gli Stati Uniti il paese maggiormente rappresentato fra i nove lungometraggi in concorso, con tre titoli. Il più importante è il già citato film di Corman *L'uomo dagli occhi a raggi X*, che viene presentato in prima mondiale. Il film arriva a Trieste forte di una fortuna critica per il regista iniziata pochi mesi prima in Francia²⁵. Per il cineasta americano sarà l'ultimo film di fantascienza realizzato come regista, se si esclude l'estemporaneo ritorno nel 1990 con l'ultimo suo film diretto in assoluto, *Frankenstein oltre le*

24. *Ibidem*.

25. È del marzo 1963 la prima consistente intervista dedicatagli da «Positif». Cfr. R. Benayoun, *Les Demeures de Roger Corman*, in «Positif», nn. 50-51-52, marzo 1963, pp. 25-32.

frontiere del tempo (*Frankenstein Unbound*, 1990). Corman sarà poi presente di persona al Festival nel 1969 come giurato, e nel 1971 con l'ultimo suo film prodotto dalla AIP, *Gas, fu necessario distruggere il mondo per poterlo salvare* (*Gas-s-s-s*, 1970). Ad accompagnare nel 1963 *L'uomo dagli occhi a raggi X* a Trieste infatti non c'è Corman, bensì il produttore James H. Nicholson per la AIP. In quegli stessi anni, frequenti erano infatti da parte di questa casa di produzione le acquisizioni di film fantastici dai paesi dell'Est Europa, che venivano poi rimaneggiati per essere diffusi sul mercato Usa camuffati da film americani. Nel caso ad esempio di *Ikarie XB I*, acquisito da Nicholson, il titolo internazionale sarà trasformato nel meno ermetico *Voyage to the End of the Universe*, mentre il nome del regista sarà anglicizzato in Jack Pollack.

Gli altri due film statunitensi in programma ebbero meno fortuna. Si trattava di *Attack of the Puppet People* (1958) di Bert I. Gordon, storia di un costruttore di giocattoli che inventa una macchina per rimpicciolire gli esseri umani; e il documentario didattico *Journey of the Stars* (1960) di John Wilson, ricostruzione del panorama cui assisterebbe un cosmonauta che lasciasse la Terra.

«Questa è la storia di un uomo segnato da un'immagine della sua infanzia». Così inizia il già citato film vincitore francese *La jetée* di Marker, cineasta votato a un cinema di sperimentazione fin dai suoi esordi come collaboratore di Resnais, e quindi ascrivibile a quel gruppo meno cinefilo – rispetto alla *Nouvelle Vague* di Truffaut e Godard – ma non meno innovativo denominato *Rive Gauche*. Come Resnais, anche Marker amava spiazzare con opere dalla forma anticonvenzionale, e come Resnais era interessato pertanto alla science-fiction.

Il trionfo de *La jetée* al Festival è certamente dovuto in parte alla presenza tra i giurati di un altro esponente della Rive gauche, il regista francese Pierre Kast, redattore inoltre dei «Cahiers du cinéma». Questi arriva a Trieste portando sottobraccio le pizze di due suoi film precedenti, che saranno oggetto di proiezioni speciali²⁶. Il primo è un cortometraggio, *Monsieur Robida*, pro-

26. Cfr. T. Ranieri, *La retrospettiva delle retrospettive*, in *Dieci anni di fantascienza. Festival Internazionale del Film di Fantascienza di Trieste. 1963-1972*, Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, Trieste 1972.

phète et explorateur du temps (P. Kast, 1954) su un disegnatore di fantascienza del 1903 giunto a Parigi mezzo secolo dopo, per accorgersi che il progresso ha ampiamente superato la sua immaginazione. Il secondo è un lungometraggio a soggetto, *Amour de poche* (P. Kast, 1957), interpretato da Jean Marais e Geneviève Page, storia di uno scienziato che rimpicciolisce l'amante per sottrarla ai controlli gelosi della fidanzata e che se la mette in tasca. *Amour de poche* è considerato il primo vero film francese di fantascienza del dopoguerra.

Gli strani assenti: Italia e Giappone

Tra le cinematografie più importanti che sono assenti da questa prima edizione, va innanzitutto segnalata l'Italia, se si eccettua il cortometraggio *Le origini della fantascienza* (A. Silvestri e C. Falessi, 1963), che attraverso la presentazione di un campionario di immagini di pubblicazioni fantascientifiche, traccia una storia del genere. Ma la produzione fantascientifica d'autore nel nostro paese era agli inizi e Ugo Gregoretti, come riferisce «Il Piccolo» stesso, in giugno stava ancora girando *Omicron* (1963), che avrebbe portato poi in settembre in concorso al Lido²⁷.

Manca poi il Giappone, considerato fin dall'atto fondativo del Festival uno dei tre grandi produttori di pellicole di genere insieme a Stati Uniti e Russia, e che con i suoi film di mostri giganti, i *kaijū eiga*, diventerà una presenza costante negli anni successivi. Ma per quella prima edizione, gli organizzatori decidono di non selezionare *Yōsei Gorasu* (*Gorath*, 1962) di Honda Ishirō. I motivi dell'esclusione sono spiegati su «Il Piccolo» in un articolo non firmato, ma presumibilmente ascrivibile a Libero Mazzi:

L'intonazione del film è esageratamente avventurosa. Negli intendimenti degli organizzatori, infatti, è radicata la decisione di presentare al pubblico una fantascienza più elevata di tono, che non sia il solito tipo avventuroso: una fantascienza moderna, soprattutto, orientata verso uno sfondo anche di carattere sociologico [...]. Ed è in questo, innanzitutto,

27. S.n., *Ufficialmente l'URSS al Festival di fantascienza*, in «Il Piccolo», 28 giugno 1963.

che sta il valore del festival triestino, oltre che la curiosità per la novità in se stessa: si tratta di offrire allo spettatore pellicole che sconfinano, sì, in un mondo irrealè, ma non in un mondo irraggiungibile²⁸.

Intendimenti, dunque, quelli degli artefici del Festival, che sono precursori di una fantascienza cinematografica diversa, d'autore, pronunciati ben cinque anni prima di *2001: Odissea nello spazio*.

28. *Ibidem*.

Il saggio intende ricostruire la genesi e la prima evoluzione degli Incontri Internazionali del Cinema (1963-1968), mettendo in evidenza come la manifestazione, nata nel solco delle politiche culturali del Mezzogiorno, si trasformi, nell'arco di un lustro, da appuntamento a vocazione turistico-mondana a piattaforma di confronto internazionale.

Attraverso l'analisi delle linee curatoriali che segnano la fase inaugurale del festival, tra la direzione di Pierpaolo Pineschi e quella di Gian Luigi Rondi, e sulla base di fonti archivistiche, il contributo ripercorre il passaggio da una programmazione eclettica, aperta al dialogo transnazionale, alla svolta monografica che definisce stabilmente l'identità della rassegna e ne consolida il profilo di riconoscibilità nel panorama europeo. L'intreccio tra strategie istituzionali, valorizzazione territoriale e costruzione di reti sovranazionali assume così un ruolo determinante nelle dinamiche di legittimazione degli Incontri, offrendo un caso di studio utile a ripensare il ruolo dei festival nei processi di circolazione e diplomazia culturale del cinema.

The essay aims to reconstruct the origins and early development of the Incontri Internazionali del Cinema (1963-1968), highlighting how the event, initially rooted in the cultural policies of Southern Italy, evolved over five years from a socially and tourist-oriented gathering into a platform for international dialogue. Through an analysis of the festival's inaugural leadership, involving Pierpaolo Pineschi and Gian Luigi Rondi, and based on extensive archival research, the study explores the transition from an eclectic programming approach—designed to blend national production with transnational exchange—to the monographic focus that ultimately shaped the festival's identity and established its recognisable profile within the European landscape. The interaction between institutional strategies, regional promotion, and the development of transnational networks emerges as a key factor in legitimising the Incontri, providing a case study valuable for reconsidering the role of festivals in the processes of cultural circulation and cinematic diplomacy.

Keywords: Incontri Internazionali del Cinema, Italian Film Festivals, Cultural Policies, Transnational Programming, Archives.

«Da happening mondano a happening culturale».

Le due nascite degli Incontri Internazionali del Cinema tra politiche curatoriali e vocazione transnazionale

di Francesco D'Asero*

* Università degli Studi di Bari "Aldo Moro" - francesco.dasero@uniba.it.

Il presente contributo propone un'analisi delle politiche culturali di una delle esperienze più originali e contemporaneamente meno indagate del panorama festivaliero italiano: gli Incontri Internazionali del Cinema. Originatasi tra il capoluogo campano e altre località del Golfo, la manifestazione si radica rapidamente a Sorrento, che ne diviene il palcoscenico simbolico, contribuendo a consolidarne il richiamo e il prestigio internazionale. Nello stadio iniziale, la direzione artistica è affidata prima a Pierpaolo Pineschi e successivamente a Gian Luigi Rondi, segnando un'alternanza di leadership che ne caratterizza gli esordi. Attraverso l'esame di questa doppia fase, l'esperienza complessiva del primo e il triennio inaugurale del secondo, il lavoro intende ricostruire il processo di definizione identitaria della rassegna, evidenziandone il ruolo cruciale nel contesto di profonda trasformazione del cinema italiano e del suo sistema di promozione, nonché di una nascente concezione dei festival come network sovranazionali di interazione e visibilità¹. L'indagine, fondata sulla ricerca d'archivio² e su un approccio storico-culturale, ha come obiettivo quello di far emergere l'intreccio tra dinamiche locali e dimensione internazionale, delineando gli Incontri come dispositivo per analizzare la funzione dei festival nei processi di legittimazione istituzionale e nella costruzione di nuove geografie di fruizione e circolazione del cinema.

1. Per un inquadramento dei principali riferimenti internazionali nell'ambito dei *film festival studies* in ottica transnazionale, cfr. T. Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005; M. de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007; C. Taillibert, *Festivals et dynamiques cinématographiques transnationales*, Editions L'Harmattan, Paris 2024.

2. Presso la Cineteca Lucana sono custoditi il Fondo ANICA, il Fondo Giacomo e Carmela Gambetti e il Fondo Gian Luigi Rondi; l'analisi di questo complesso documentale rappresenta il principale riferimento archivistico alla base del presente studio. I fondi sono organizzati sulla base di lasciti personali e di patrimoni materiali di provenienza istituzionale confluiti nella struttura e si articolano in faldoni, ordinati secondo criteri cronologici, e in eventuali fascicoli, strutturati in base a elementi tematici o in relazione a specifici eventi delle manifestazioni. Nelle note che seguono, la classificazione dei materiali nelle sottosezioni archivistiche adotterà il seguente criterio: "F." sarà utilizzato come abbreviazione di faldone, mentre "fasc." indicherà i fascicoli. Il richiamo al fondo e all'archivio sarà invece riportato per esteso.

Identità territoriale e internazionalizzazione: la direzione Pineschi (1963-1965)

Nel quadro delle manifestazioni cinematografiche nazionali degli anni Sessanta, caratterizzato da una profonda riorganizzazione dei modelli curatoriali e da una progressiva diversificazione delle iniziative, la nascita degli Incontri si colloca in un anno cruciale per la produzione, la circolazione e la ricezione del cinema italiano. Come osserva Laura Delli Colli in occasione del quarantennale del festival, il 1963 da un lato rappresenta un momento di intensificazione ed evoluzione del cinema d'autore, segnatamente rappresentato da un'opera come *8½* (1963) di Federico Fellini, dall'altro si attesta come annata rivelatrice del crescente prestigio che questo stesso cinema acquisisce all'interno del circuito festivaliero europeo. Ne sono prova, tra tutti, *Il Gattopardo* (1963) di Luchino Visconti, vincitore della Palma d'Oro al Festival di Cannes, e *Le mani sulla città* (1963) di Francesco Rosi, insignito del Leone d'Oro alla XXIV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia³.

All'interno del crescente riconoscimento internazionale del cinema italiano, gli Incontri nascono così con l'obiettivo di coniugare la valorizzazione della produzione nazionale e il dialogo con le cinematografie straniere, configurandosi, attraverso il confronto e lo scambio con esperienze mondiali selezionate, come piattaforma di tutela e affermazione dell'identità artistica italiana. Prima di assumere una portata globale, tuttavia, la manifestazione affonda le proprie radici nel territorio⁴. L'obiettivo originario è quello di dar vita, nel Mezzogiorno italiano, a un evento capace di coniugare turismo e cultura, formalizzando sin dall'avvio un rapporto organico con le organizzazioni locali. In questo contesto, l'Ente Provinciale per il Turismo di Napoli – nella persona del presidente Enzo Fiore⁵, responsabile del Comitato

3. Cfr. L. Delli Colli, *1963. Un mondo di eventi, un anno di capolavori*, in Ead. (a cura di), *Incontri con le stelle. 1963-2003. Quarant'anni di cinema*, Elleu, Roma 2003, p. 7.

4. Per approfondire il complesso rapporto tra eventi festivalieri e territorio, cfr. M.F. Piredda, *I festival del cinema in Italia. Forme e pratiche dalle origini al Covid-19*, Carocci, Roma 2022, pp. 105-108.

5. La partecipazione di Fiore alle attività organizzative e il suo ruolo all'interno dell'EPT di Napoli sono documentati fino all'ottava annata del festival nel 1970,

Tecnico Organizzativo del festival – riveste un ruolo determinante nel processo di definizione e consolidamento dell'identità della kermesse. La prima edizione degli Incontri, svoltasi tra il 5 e il 12 ottobre 1963, si caratterizza infatti per un assetto *diffuso*, ancora non stabilmente legato alla penisola sorrentina che in seguito avrebbe consacrato la riconoscibilità dell'appuntamento annuale, articolandosi invece tra differenti siti della Campania (Napoli, Ischia, Capri e Sorrento), sotto la curatela del segretario generale Pierpaolo Pineschi⁶. Tale impostazione organizzativa, caratterizzata dall'intreccio tra interessi istituzionali, promozione territoriale e competenze maturate dallo stesso Pineschi nel circuito dei grandi festival, trova un riflesso diretto nella selezione dei film presentati nell'ambito della prima edizione, che si caratterizza per notevole eterogeneità, includendo opere sia nostrane sia provenienti da contesti esteri differenti. Tra i titoli italiani figurano *Finché dura la tempesta* (1963) di Bruno Vailati, *La pupa* (1963) di Giuseppe Orlandini e l'esordio alla regia di Lina Wertmüller con *I basilischi* (1963). Particolare rilievo assumono, inoltre, alcuni lungometraggi che attestano la crescente vocazione transnazionale del cinema italiano, come *La ballata del boia* (*El verdugo*, 1963) di Luis García Berlanga, di coproduzione italo-spagnola, e *Confetti al pepe* (*Dragées au poivre*, 1963) di Jacques Baratier, di realizzazione italo-francese. Accanto a questi, la programmazione accoglie titoli provenienti da nazioni europee,

prima di lasciare la presidenza a Luigi Torino nel 1971, il quale figura nel comitato gestionale della manifestazione a partire dalla nona edizione, dedicata al cinema ungherese. Nel catalogo del 1972, *Incontro con il cinema sovietico*, il nome di Enzo Fiore figura come intestatario di un premio a lui dedicato. Cfr. *Incontri Internazionali del Cinema. Incontro con il cinema sovietico*, Glaux, Napoli 1972, p. 13, in F. Sorrento 1970-1972, Fondo Gian Luigi Rondi, Cineteca Lucana.

6. La figura di Pineschi, responsabile della direzione del primo triennio su incarico di Fiore, occupa una posizione di rilievo nel panorama dei festival cinematografici italiani. Giornalista pubblicitario, fondatore e direttore del bollettino «Cinepress», è tra i promotori del SNGCI (Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani) e tra gli ideatori dei premi Nastri d'Argento. La sua lunga collaborazione con la Mostra del Cinema di Venezia lo vede dapprima alla guida dell'Ufficio stampa e, successivamente, fino ai primi anni Novanta, capo del cerimoniale. In parallelo, sviluppa un'intensa attività internazionale presso UNITALIA Film e Istituto Luce, dedicandosi alla promozione del cinema italiano all'estero e contribuendo alla fondazione di istituzioni quali il MIFED (Mercato Internazionale del Film e del Documentario) e Italia Cinema.

come la Grecia con *Il cielo* (*Ouranos*, 1963) di Takis Kanellopoulos, il Regno Unito con *Mani sulla luna* (*The Mouse on the Moon*, 1963) di Richard Lester, la Svezia con *La carrozzina* (*Barnvagnen*, 1963) di Bo Widerberg e la Cecoslovacchia con *C'era una volta un gatto* (*Až přijde kocour*, 1963) di Vojtěch Jasný⁷. Non risultano assenti, a conferma della portata globale della rassegna, nemmeno pellicole provenienti da contesti extraeuropei, come *Tiburoneròs* (1963) del regista messicano Luis Alcoriza, e *Anatomia di un rapimento* (*Tengoku to jigoku*, 1963) a opera del giapponese Akira Kurosawa. Uno schema destinato a consolidarsi nelle due edizioni successive, ancora dalla programmazione composita, segnate da un progressivo ampliamento dell'orizzonte geografico e culturale, che si estende a paesi come la Germania e gli Stati Uniti.

Fin dalla sua prima edizione, il festival nasce con gli auspici dell'ANICA (Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche e Audiovisive), come attestato non solo dal sostegno istituzionale formalizzato dal pluriennale patrocinio, ma anche dal ricco carteggio intercorso tra il presidente Eitel Monaco e gli apparati organizzativi, dove si possono trovare documentate con puntualità le fasi di concezione e definizione dell'evento inaugurale⁸. Tra gli scambi epistolari di maggiore rilievo, oltre a quelli strettamente connessi a questioni di ordine gestionale intrattenuti con Fiore, si distingue la corrispondenza con il presidente dell'ANEC (Associazione Nazionale Esercenti Cinema), Vincenzo Barattolo. In occasione della prima edizione del 1963, ad esempio, le comunicazioni si concentrano principalmente sugli interventi di Sophia Loren (in apertura, il 5 settembre) e di Vittorio De Sica (il 7 settembre), impegnati in quel periodo nella realizzazione di un film prodotto da Carlo Ponti, verosimilmente *Matrimonio all'italiana* (1964)⁹. Tale presenza divistica

7. Occorre sottolineare che proprio questi ultimi tre paesi furono tra i primi a beneficiare della successiva formula monografica, rispettivamente nelle edizioni del 1967, 1968 e 1969, a seguito di quella inaugurale del 1966 dedicata al cinema francese.

8. Cfr. Lettera del Presidente ANICA Eitel Monaco, 29 agosto 1963, in F. Festival in Italia 1963, fasc. Incontri Internazionali del Cinema Sorrento, Fondo ANICA, Cineteca Lucana.

9. Cfr. Lettera di Vincenzo Barattolo a Eitel Monaco, 23 agosto 1963, in F. Festival in Italia 1963, fasc. Incontri Internazionali del Cinema Sorrento, Fondo ANICA, Cineteca Lucana; Lettera di risposta di Eitel Monaco a Vincenzo Barattolo, 26

consente di individuare un'ulteriore caratteristica distintiva del periodo iniziale degli Incontri: quella delle cosiddette *antologie cinematografiche*, dedicate nella prima edizione, oltre che all'attrice e al regista, anche a Totò, e seguite, nel 1964, da quelle riservate a Rossano Brazzi, Carmine Gallone e Giulietta Masina, e nel 1965 ad Alessandro Blasetti e Rosanna Schiaffino¹⁰. La scelta di attrarre figure di grande richiamo mediatico evidenzia come la manifestazione, fin dai suoi esordi, si configuri come un evento votato al glamour, enfatizzato dalla presenza di divi internazionali, e anticipi ciò che, negli anni successivi, sarebbe divenuto il simbolo distintivo di molti tra i festival cinematografici più celebri: il red carpet¹¹. Tuttavia, a partire dall'edizione battesimale, emerge una tendenza, ambivalente e apparentemente contraddittoria, destinata a rivelarsi centrale nell'evoluzione della propria identità: se da un lato la manifestazione sembra assumere una prospettiva fortemente orientata

agosto 1963, in F. Festival in Italia 1963, fasc. Incontri Internazionali del Cinema Sorrento, Fondo ANICA, Cineteca Lucana; Lettera per la partecipazione di Sophia Loren e Vittorio De Sica alla prima edizione degli Incontri Internazionali del Cinema, 26 agosto 1963, in F. Festival in Italia 1963, fasc. Incontri Internazionali del Cinema Sorrento, Fondo ANICA, Cineteca Lucana.

10. Per quanto concerne le antologie cinematografiche dell'anno 1965, in base ai materiali esaminati, emerge una significativa incongruenza: il notiziario stampa CIDIS del Centro Italiano di Informazione e Divulgazione, datato 15 settembre 1965, annuncia un terzo omaggio dedicato all'attore Gino Cervi. Tuttavia, né nei cataloghi del festival – che, di edizione in edizione, documentano i programmi e le sezioni delle stagioni precedenti – né nel volume curato da Laura Delli Colli in occasione del quarantennale della manifestazione è possibile riscontrare la medesima informazione. Cfr. L. Delli Colli (a cura di), *op. cit.*, p. 110; *Incontri Internazionali del Cinema*, in «CIDIS», a. XIV, n. 13, 15 settembre 1965, pp. 4-5, in F. Salerno 1995 Sorrento 1965, fasc. Convegno Cinema e narrativa (1965), Fondo Giacomo e Carmela Gambetti, Cineteca Lucana.

11. La centralità attribuita alla presenza divistica (e alla matrice celebrativa in generale) è ciclicamente ricordata nelle testimonianze di quanti frequentarono il festival negli anni Sessanta, segnalando come tale elemento fosse percepito come uno dei tratti distintivi della manifestazione. Si considerino rappresentative le osservazioni della giornalista Silvana Giacobini, presente in loco al fianco di Lello Bersani in occasione delle edizioni iniziali: «Dei primi Incontri ricordo un clima unico: il cinema scopriva il gusto della passerella e il mitico "red carpet", il tappeto rosso che ha reso grandi gli appuntamenti più seguiti del cinema [...]. Era una passerella vivace, straordinariamente affollata di divi. Negli anni Sessanta gli Incontri significavano glamour, mondanità, cinema popolare ma anche di altissima qualità nelle scelte». S. Giacobini, in L. Delli Colli (a cura di), *op. cit.*, p. 105.

alla ritualità mondana, dall'altro si distingue per la promozione di attività collaterali che sembrano richiamare alla dimensione più analitica dei cosiddetti "antifestival"¹². Gli Incontri assumono così una fisionomia peculiare, che si esprime nella promozione di riflessioni critiche e nell'organizzazione di tavole rotonde e convegni. Trattasi di spazi di confronto che non si collocano nell'alveo della "controcultura" tipica di rassegne come la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro¹³ o quella del Cinema Libero di Porretta Terme¹⁴, bensì si sviluppano all'interno di una prospettiva industrialista, attenta alle dinamiche di circolazione e ai vincoli economici del settore. Pochi materiali hanno resistito al tempo, offrendo una traccia delle attività seminariali organizzate nelle due annate iniziali del festival: la prima, tenutasi nel 1963, dedicata al tema "cinema e televisione"; la seconda, svoltasi nel 1964, promossa dai pubblicitari dell'area cinematografica e sostenuta dall'ANEC¹⁵. Molte più fonti, invece, sono disponibili per le iniziative collaterali tenutesi in occasione della terza edizione, in cui l'attenzione per i convegni sembra maturare, assumendo una dimensione più strutturata e consapevole, finalizzata a delineare le dinamiche culturali e transmediali che caratterizzano

12. Per approfondire la nozione di antifestival, con particolare attenzione al rapporto tra scelte curatoriali e strategie di internazionalismo culturale, cfr. S. Pisu, *Il XX secolo sul red carpet. Politica, economia e cultura nei festival internazionali del cinema (1932-1976)*, Franco Angeli, Milano 2016 (con particolare attenzione al primo paragrafo del settimo capitolo, intitolato *Verso altri mondi. Antifestival e internazionalismo culturale nell'Italia degli anni Sessanta*); 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.

13. Per un'analisi del festival e delle proprie peculiarità all'interno del contesto culturale e cinematografico italiano del periodo, cfr. G. Pescatore, *Pesaro e i nuovi festival*, in G. Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1965-1969*, vol. II, Marsilio / Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2002, pp. 520-525. Per una riflessione sulla funzione dei convegni pesaresi coevi alla prima fase degli Incontri Internazionali del Cinema, cfr. AA.VV., *Per una nuova critica. I convegni pesaresi 1965-1967*, Marsilio, Venezia 1989; F. Dongiovanni, *Il Nuovo Cinema e il problema della distribuzione. L'ipotesi di Pesaro nei convegni '65-'67*, in «Cinergie. Il cinema e le altre arti», n. 25, 2024, pp. 173-189.

14. In riferimento alla Mostra di Porretta Terme e al ruolo della manifestazione all'interno del sistema festivaliero, nazionale e internazionale, cfr. V. Boarini, P. Bonfiglioli (a cura di), *La Mostra Internazionale del Cinema Libero 1960-1980*, Marsilio, Venezia 1981.

15. Cfr. L. Delli Colli (a cura di), *op. cit.*, pp. 108-109.

il settore in relazione alle altre arti. In questo ambito si collocano due proposte di particolare rilievo. La prima comprende la mostra dedicata al libro cinematografico, inaugurata il 19 settembre presso il Circolo dei Forestieri di Sorrento¹⁶, e la presentazione del volume di Antonio Napolitano, sullo stesso tema, edito a cura degli Incontri¹⁷. La seconda riguarda l'organizzazione di due spazi di confronto di natura convegnistica: il primo, dedicato al rapporto tra narrativa e Settima arte; il secondo, promosso da AGIS (Associazione Generale Italiana dello Spettacolo), ANICA, Unitalia e dal SNGCI, rivolto alla promozione degli scambi internazionali delle opere filmiche.

I materiali rintracciati all'interno della Cineteca Lucana consentono di chiarire la natura di tali eventi, tra cui il convegno *Cinema e letteratura* (in taluni casi citato anche con il titolo *Cinema e narrativa*), svoltosi tra il 20 e il 21 settembre 1965 e curato dal presidente del SNGCI, Gino Visentini. L'incontro si articola attorno a due interventi principali: il primo, a firma di Giulio Cesare Castello¹⁸, studioso e docente di teoria e storia del cinema presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, analizza il rapporto tra le due forme espressive, soffermandosi sui processi di adattamento e trasposizione; il secondo, tenuto dal cineasta Alberto Lattuada, offre invece una prospettiva divergente, affrontando la questione dal punto di vista della regia¹⁹. All'attività, svoltasi presso l'Hotel Excelsior Vittoria di Sorrento, prendono parte, oltre ad alcune figure di rilievo della sfera amministrativa degli Incontri – tra cui spicca, al tavolo della presidenza accanto a Fiore e Visentini, a testimonianza del saldo intreccio tra la ma-

16. Opuscolo della mostra *Cinema-letteratura*, 1965, in F. Salerno 1995 Sorrento 1965, fasc. Convegno Cinema e narrativa (1965), Fondo Giacomo e Carmela Gambetti, Cineteca Lucana.

17. Cfr. A. Napolitano, *Cinema e narrativa*, Incontri Internazionali del Cinema, Napoli 1965. L'intervento del critico e storico del cinema ospitato dal convegno è stato inoltre ripubblicato nel volume Id., *Saggi di storia e critica del cinema, Festival di cinema*, vol. 7, s.e., s.l. 2019, pp. 94-98.

18. Cfr. Relazione di Giulio Cesare Castello sui rapporti tra cinema e letteratura, 21 settembre 1965, in F. Salerno 1995 Sorrento 1965, fasc. Convegno Cinema e narrativa (1965), Fondo Giacomo e Carmela Gambetti, Cineteca Lucana.

19. Cfr. Verbale del convegno *Cinema e letteratura*, 21 settembre 1965, in F. Salerno 1995 Sorrento 1965, fasc. Convegno Cinema e narrativa (1965), Fondo Giacomo e Carmela Gambetti, Cineteca Lucana.

nifestazione e le istituzioni locali, Carlo Di Leva, dell'Azienda di Soggiorno e Turismo di Sorrento – anche un ampio gruppo di autori, la cui eterogeneità si rivela cruciale ai fini della definizione del rapporto tra le arti oggetto del convegno. Si registra così la partecipazione di intellettuali provenienti da entrambi gli ambiti, tra cui i critici Walter Mauro e Luigi Chiarini, allora direttore in carica della Mostra del Cinema di Venezia dopo Domenico Meccoli, anch'egli presente in aula, di produttori come Emanuele Cassuto e Leo Pescarolo, nonché di numerosi esponenti del mondo letterario, tra cui Alberto Arbasino, Giorgio Bassani, Ercole Patti e Domenico Rea, fino al presidente dell'Associazione Napoletana della Stampa, Adriano Falvo²⁰.

Parallelamente, al convegno *Cinema e liberalizzazione degli scambi internazionali*, tenutosi il 23 e 24 dello stesso mese, partecipano ai lavori, presieduti da Monaco in qualità di delegato generale del Bureau International du Cinéma, i principali esponenti delle categorie coinvolte. Tra questi, il già citato presidente dell'ANEC Barattolo, il segretario generale aggiunto della Federazione Internazionale dei Distributori Carmine Cianfarani, il presidente dell'AGIS Italo Gemini, il consigliere della Federazione Internazionale dei Produttori e segretario dell'Unione Nazionale dei Produttori Enrico Giannelli, il delegato AGIS per i rapporti internazionali Mario Villa, insieme a numerosi altri esperti stranieri. Il tema del dibattito, al quale prendono parte rappresentanti della produzione, della distribuzione e dell'esercizio cinematografico, verte principalmente sulla diffusione transfrontaliera delle opere filmiche. La discussione, nel dettaglio, mette in luce come oneri fiscali e differenti regimi tributari, vigenti in numerosi paesi, costituiscano un ostacolo alla circolazione dei film, incidendo sulla risonanza e sulla conoscenza delle singole cinematografie in contesti extraterritoriali²¹. Un orientamento che, con appena un anno di

20. Cfr. Comunicato dell'inaugurazione del convegno *Cinema e letteratura*, 21 settembre 1965, in F. Salerno 1995 Sorrento 1965, fasc. Convegno Cinema e narrativa (1965), Fondo Giacomo e Carmela Gambetti, Cineteca Lucana.

21. Con l'obiettivo di affermare piena libertà economica e commerciale come presupposto imprescindibile dell'espressione artistica, i partecipanti sanciscono all'unanimità un principio di liberalizzazione internazionale. In tale prospettiva, viene inoltre rivolto alle organizzazioni professionali del settore l'invito a sollecitare il Consiglio d'Europa e l'UNESCO (United Nations Educational, Scientific

anticipo, prefigura l'apertura culturale introdotta dalla successiva edizione, consolidando la manifestazione quale spazio privilegiato di confronto e scoperta di opere e tendenze internazionali, prima europee e poi dal respiro mondiale, alcune delle quali sino ad allora solo marginalmente valorizzate nel contesto italiano.

L'alba dell'era monografica: la direzione Rondi (1966-1968)

È lo stesso Gian Luigi Rondi a illustrare le circostanze che gli consentirono di accedere alla direzione degli Incontri, ai quali aveva partecipato sin dalla prima edizione in qualità di critico. La sua candidatura viene avanzata direttamente dal segretario uscente Pineschi che, in accordo con l'AGIS di Gemini, si rivolge a Fiore in qualità di presidente dell'EPT di Napoli per il conferimento dell'incarico, riconoscendo al nuovo direttore ampia autonomia nella definizione dell'identità e dei codici di riconoscibilità della manifestazione²². Scrive Rondi²³:

Non c'era allora nessuna manifestazione che si dedicasse ogni volta a una sola cinematografia, così ritenni che quella, invece, potesse essere la formula giusta e più nuova. Quanto alla sede, anche se nei tre anni precedenti gli Incontri avevano privilegiato in modo itinerante molte città del Golfo, Ischia e Capri, dopo un'attenta visita a Sorrento, optai per quella città, certo che, per i suoi spazi e il suo retroterra, si sarebbe prestata meglio delle altre agli scopi degli Incontri²⁴.

and Cultural Organization) affinché i film a carattere educativo e divulgativo siano esentati da oneri fiscali, beneficiando delle medesime agevolazioni già riconosciute ai libri e ad altri materiali audiovisivi destinati alla diffusione televisiva. Cfr. Comunicato del convegno *Cinema e liberalizzazione degli scambi internazionali*, 24 settembre 1965, in F. Salerno 1995 Sorrento 1965, fasc. Convegno Cinema e narrativa (1965), Fondo Giacomo e Carmela Gambetti, Cineteca Lucana. 22. Cfr. G.L. Rondi, *Vi racconto i miei Incontri*, in L. Delli Colli (a cura di), *op. cit.*, p. 10.

23. Il nome di Gian Luigi Rondi occupa una posizione di rilievo nella storia della critica cinematografica italiana del Novecento. Attivo sin dal dopoguerra, collabora con «Il Tempo» e con numerose altre testate, ricoprendo, nell'arco di una lunga e prolifica carriera, numerosi incarichi istituzionali di prestigio, tra cui la presidenza della Biennale di Venezia e dell'Accademia del Cinema Italiano. Per un approfondimento sull'attività professionale e sulle strategie di politica culturale, cfr. Id., *Le mie vite allo specchio. Diari 1947-1997*, Edizioni Sabinæ, Roma 2016.

24. Id., *Vi racconto i miei Incontri*, in L. Delli Colli (a cura di), *op. cit.*, p. 10.

Già dal 1948 corrispondente per numerose testate francesi, come la rivista «Le Figaro» e i periodici «Cinémonde» e «Le Film Français», Rondi sceglie così di inaugurare il *concept* monografico con un omaggio al cinema francese:

pensai che quell'anno potesse essere la Francia, perché avevo avuto un incontro con il mio carissimo e compianto amico René Clair, il quale mi aveva parlato dei confronti fra la sua generazione e la *Nouvelle Vague* francese, confronti che egli riteneva abbastanza aspri, duri, polemici, e mi diceva: varrebbe la pena verificarli. [...] Per questo nacquero francesi i primi Incontri, per verificare cosa c'era di buono in quello che allora i giovani chiamavano «cinema dei papà» e cosa c'era di buono in quella nuova scuola cinematografica francese che i papà spesso contestavano, ma a cui comunque guardavano con un certo affetto e una certa simpatia²⁵.

Di conseguenza, nell'edizione del 1966 viene riservato uno spazio autonomo alla produzione italiana, seppur limitato ai soli lungometraggi *La strega in amore* (1966) di Damiano Damiani e *Le piacevoli notti* (1966) di Armando Crispino e Luciano Lucignani²⁶. La selezione degli "Incontri con il cinema francese", curata da Maurice Bessy, futuro direttore del Festival di Cannes,

25. Id., in F. Ascione, L. D'Alessio, N. Giammarino (a cura di), *Da Godard a Kurosawa. Sedici anni d'Incontri internazionali del cinema di Sorrento*, Società editrice napoletana, Napoli 1982, p. 9.

26. Sintomatica, in tal senso, è la lettera firmata da Rondi e inoltrata il 13 agosto 1966 a Monaco, che rivela la volontà del direttore artistico di creare uno spazio più ampio di interazione con la produzione nazionale. La missiva certifica la disponibilità alla partecipazione delle loro opere al festival dei produttori Alfredo Bini, per il film di Damiani, e quella di Mario Cecchi Gori per il lungometraggio di Crispino e Lucignani, collocati rispettivamente in apertura e in chiusura della manifestazione. Il documento attesta, inoltre, la trattativa condotta da Rondi con Franco Cristaldi per ottenere il film di Franco Rossi *Una rosa per tutti* (1966), negoziazione sfumata a causa della prolungata permanenza all'estero di Claudia Cardinale, ritenuta indispensabile per l'anteprima. Nella stessa lettera, Rondi sollecita infine l'intervento interlocutorio del presidente dell'ANICA per l'ottenimento di tre titoli italiani, *Il nero* (1967) di Giovanni Vento, *Pane amaro* (1968) di Giuseppe Maria Scotese e *Come imparai ad amare le donne* (1966) di Luciano Salce, concludendo con le parole: «Confido nel tuo aiuto che, in questo caso, è un aiuto al cinema italiano». Cfr. Lettera di Gian Luigi Rondi a Eitel Monaco, 13 agosto 1966, in F. Festival in Italia 1966, fasc. Incontri Internazionali del Cinema Sorrento, Fondo ANICA, Cineteca Lucana.

accoglie invece i principali esponenti della “nuova ondata” del cinema d’oltralpe, posti in dialogo con la “vecchia guardia” dei registi francesi presenti alla manifestazione in veste di figure onorarie. Nel segno di tale pluralità, il programma include alcuni tra i titoli più rappresentativi di quella specifica stagione – tra i quali spicca *Il maschio e la femmina* (*Masculin, féminin*, 1966) di Jean-Luc Godard – e, parallelamente, momenti di confronto tra cineasti appartenenti a generazioni contrapposte. Tra gli episodi più significativi si segnalano gli incontri tra Marcel Carné e Alexandre Astruc (26 settembre), accorso a Sorrento per la presentazione di *La lunga marcia* (*La Longue Marche*, A. Astruc, 1966), quello tra Julien Duvivier e Agnès Varda (27 settembre), presente nel programma con l’opera *Il verde prato dell’amore* (*Le Bonheur*, A. Varda, 1965), e quello con protagonisti René Clair e Marguerite Duras (28 settembre), nella scelta del festival con il film *La Musica* (M. Duras, P. Seban, 1966)²⁷. Da questa prima edizione si evidenzia l’impostazione “conciliatoria” di Rondi, finalizzata ad armonizzare sensibilità artistiche e istanze generazionali differenti, promuovendo il dialogo tra tradizione e innovazione e privilegiando la formula monografica quale strumento di rappresentazione della nazione selezionata, tanto nel patrimonio artistico quanto nelle espressioni contemporanee. Accogliendo opere provenienti dagli stessi contesti produttivi e culturali, Rondi, in parziale controtendenza rispetto agli altri festival coevi, opta per una rassegna non competitiva, preferendo istituire premi speciali che, su proposta di Fiore, traggono il nome dall’appartenenza territoriale dell’evento. Il primo, il Premio Sirena d’oro del Consiglio di Presidenza, attribuito al regista la cui carriera abbia maggiormente contribuito al prestigio della cinematografia del paese (assegnato, nella prima edizione curata da Rondi, a René Clair); il secondo, il Premio Sorrento dei Giornalisti Napoletani, destinato agli interpreti che più di altri hanno favorito la riconoscibilità della specifica nazione omaggiata (conferito, sempre nel 1966, a Michèle Morgan e Jean-Paul Belmondo).

Non mancano elementi di continuità con la direzione Pineschi, il cui nome continua a campeggiare nei colophon del programma

27. Cfr. Programma degli Incontri internazionali del cinema, 1966, in F. Sorrento 1966-1969, Fondo Gian Luigi Rondi, Cineteca Lucana.

come responsabile, insieme a Luigi Necco, del reparto Protocollo e cerimoniale. Di particolare rilievo è, in tal senso, l'organizzazione della tavola rotonda a tema “Nouvelle École e Nouvelle Vague”, le cui riflessioni saranno pubblicate in un volume curato da Tommaso Chiaretti²⁸, accanto alla mostra *I pittori e il cinema* e all'esposizione fotografica di Sam Lévin, intitolata *Le cento immagini del cinema francese*. Queste iniziative si affiancano a eventi di natura più performativa, come il recital di Vittorio Gassman, ispirato a *L'uomo dal fiore in bocca* di Luigi Pirandello e all'atto unico inedito *Un aeroporto troppo distante* di Giuseppe Patroni Griffi, e il concerto del cantante Charles Trenet.

A livello strutturale, la rivoluzione rondiana è più ampia rispetto all'assetto tematico e introduce due importanti innovazioni all'interno degli apparati scientifici, organizzativi e di rappresentanza del festival. La prima consiste nell'affiancare, alla nuova carica di direttore artistico da egli ricoperta, un presidente onorario diverso per ogni edizione: un cineasta o, più in generale, una figura di spicco del mondo dello spettacolo appartenente alla nazione celebrata, ritenuta particolarmente significativa per la cultura locale. Nel caso specifico, a ricoprire l'incarico per primo è lo stesso Clair²⁹. La seconda riguarda l'istituzione di un Consiglio di presidenza che, affiancandosi al Comitato d'onore presieduto da Achille Corona, allora Ministro del Turismo e dello Spettacolo, riunisce alcune tra le figure più autorevoli del panorama cinematografico italiano: da Michelangelo Antonioni a Federico Fellini, da Antonio Pietrangeli a Roberto Rossellini, sino a Pietro Germi e Valerio Zurlini³⁰. Tale organismo si consolida includendo, anno dopo anno, il presidente d'onore e altri ospiti di spicco dell'edizione precedente, contribuendo così ad ampliare

28. Cfr. T. Chiaretti, *Clair, Carné, Duvivier. “Face à face” sul cinema francese e la Nouvelle vague*, Ente Provinciale per il Turismo, Napoli 1967.

29. Per un quadro d'insieme sulla corrispondenza tra Rondi e alcuni degli autori chiamati a ricoprire il ruolo di presidenti onorari in occasione degli Incontri di Sorrento (tra cui René Clair, Ingmar Bergman e King Vidor), si rimanda al volume che raccoglie gli scambi epistolari del critico con le grandi personalità del cinema internazionale: G.L. Rondi, *Tutto il cinema in 100 (e più) lettere, Cinema internazionale*, vol. 2, Centro Sperimentale di Cinematografia-Edizioni Sabinæ, Roma 2017.

30. Cfr. *Incontri Internazionali del Cinema. Incontro con il cinema francese*, Poligrafica & Cartevalori, Portici 1966, pp. 9-10, in F. Sorrento 1966-1969, Fondo Gian Luigi Rondi, Cineteca Lucana.

il respiro internazionale e a rendere manifesta la *mission* degli “incontri” evocata dalla denominazione stessa del festival.

Un assetto che, già a partire dall'edizione del 1967 dedicata agli “Incontri con il cinema inglese”, sotto la presidenza onoraria del regista Carol Reed, è destinato ad ampliarsi e progressivamente istituzionalizzarsi, accogliendo artisti e operatori delle diverse categorie dell'industria cinematografica: dagli attori (Gina Lollobrigida, Anna Magnani, Alberto Sordi, ecc.) ai compositori (Ennio Morricone, Nino Rota, Piero Piccioni, ecc.), dai produttori (Dino De Laurentiis, Goffredo Lombardo, Angelo Rizzoli, ecc.) agli sceneggiatori (Age e Scarpelli, Sergio Amidei, Suso Cecchi D'Amico, ecc.), fino a includere numerose altre professionalità del settore³¹. Nonostante l'ampia rappresentanza di membri italiani all'interno del collettivo onorifico, la programmazione rinuncia alla selezione di film nazionali, privilegiando invece la proiezione fuori selezione di *Vivere per vivere* (*Vivre pour vivre*, 1967) del francese Claude Lelouch. Fa eccezione la presentazione, in apertura al festival, della coproduzione britannica *Blow-Up* (1966) di Antonioni, inserita in un programma dall'identità eterogenea che va da *Cul-de-sac* (1966) di Roman Polański a *Marat/Sade* (1966) di Peter Brook. L'edizione riservata al Regno Unito, inoltre, introduce alcune pratiche destinate, negli anni immediatamente successivi, a consolidarsi come consuetudine: la fondazione di una sezione retrospettiva dedicata a un esponente illustre della cinematografia rappresentata, in questo caso Humphrey Jennings, e l'abbinamento, in coda alle proiezioni dei film in selezione, di opere documentarie, spesso dal breve formato³². L'apertura alla dimensione del cinema del reale e a quella del cortometraggio è inoltre attestata dall'istituzione di un ulteriore premio alla carriera, la Sirena d'argento, conferito per primo a John Grierson, celebrato insieme al regista David Lean e agli interpreti Deborah Kerr e Trevor Howard. Anche nella quinta edizione emergono due attività integrative fuori rassegna: la mostra d'arte cinematografica inglese, curata dal British Film Institute, e l'organizzazione di una tavola

31. Cfr. *Incontri Internazionali del Cinema. Incontro con il cinema inglese*, Poligrafica & Cartevalori, Ercolano 1967, p. 20, in F. Sorrento 1966-1969, Fondo Gian Luigi Rondi, Cineteca Lucana.

32. Cfr. Programma degli Incontri internazionali del cinema, 1967, in F. Sorrento 1966-1969, Fondo Gian Luigi Rondi, Cineteca Lucana.

rotonda sulle possibilità di collaborazione tra l'industria audiovisiva italiana e quella del Regno Unito, alla quale partecipano esponenti di ambo le nazionalità: Sergio Amidei, Luchino Visconti, Ennio De Concini, Eric Paice, Howard Clewes e altri³³.

Con la terza edizione diretta da Rondi, la manifestazione raggiunge la piena maturazione della propria identità, affermando il profilo cosmopolita e la cifra esclusiva in un clima attraversato dal fermento culturale e dalle contestazioni del '68. Reduce da un viaggio a Stoccolma e dal confronto con il regista Ingmar Bergman, poi designato presidente d'onore, il curatore concepisce così gli "Incontri con il cinema svedese". La kermesse, la cui struttura è ormai consolidata e ampiamente riconosciuta a livello internazionale, si colloca in uno scenario competitivo con i principali festival europei. Ciò emerge con chiarezza dallo spoglio della rassegna stampa che, già a partire dai titoli degli articoli prodotti in sede di presentazione del programma, restituisce un'immagine eloquente della progressiva affermazione degli Incontri, anche in rapporto a contesti di tradizione più antica (*Gli svedesi non andranno né a Cannes né a Venezia, Nessun film svedese a Cannes e a Venezia*, ecc.)³⁴. Una consapevolezza analoga sembra inoltre emergere dalle cronache dei media audiovisivi che documentano con puntualità l'evoluzione dell'evento, che appare infatti progressivamente orientato ad abbandonare l'elemento glamour in favore di una più coerente ricerca progettuale. A commento dell'edizione del 1968, uno speaker radiofonico osserva:

Gli Incontri di Sorrento si sono trasformati da *happening mondano a happening culturale*. Abolite le madrine, aboliti gli arrivi con contorno di banda e fuochi d'artificio; è stato invece accentuato il carattere informativo e documentario della rassegna³⁵.

33. Cfr. L. Delli Colli (a cura di), *op. cit.*, p. 112.

34. Cfr. G.D.R., *Gli svedesi non andranno né a Cannes né a Venezia*, in «Il Messaggero», 6 aprile 1968, in F. Sorrento 1966-1969, fasc. Il programma degli Incontri del Cinema. Sorrento 24-30 settembre 1968. Rassegna stampa, Fondo Gian Luigi Rondi, Cineteca Lucana; s.n., *Nessun film svedese a Cannes e a Venezia*, in «Avanti!», 7 aprile 1968, in F. Sorrento 1966-1969, fasc. Il programma degli Incontri del Cinema. Sorrento 24-30 settembre 1968. Rassegna stampa, Fondo Gian Luigi Rondi, Cineteca Lucana.

35. *Intervista a Vittorio Gassman al festival cinematografico Incontri di Sorrento*, Ponte Radio, 29 settembre 1968, Teche Rai, identificativo: Y756827101 (corsivi dell'autore).

In tale atmosfera, la manifestazione riceve l'alto patrocinio della Principessa Cristina, presente a Sorrento per prendere parte ad alcune iniziative organizzate in parallelo alle proiezioni, quali l'inaugurazione della mostra del cinema svedese e della Svezia, a cura dello Svenska Filminstitutet (25 settembre), e la cerimonia finale del festival (30 settembre), con l'assegnazione dei canonici riconoscimenti, consegnati a Bergman e agli attori Ingrid Thulin e Max von Sydow³⁶. A questi si aggiunge il Premio Totò per gli interpreti italiani, istituito su iniziativa del sindaco di Sorrento, Gioacchino Lauro, in seguito alla scomparsa del celebre comico, e assegnato, su deliberazione dei membri del Comitato d'onore, per la prima volta al "mattatore" Gassman durante la premiazione del 27 settembre presso il teatro Armida³⁷.

Sul piano della rappresentanza, la selezione della sesta edizione riflette le tensioni che attraversano l'industria cinematografica svedese della fine degli anni Sessanta. Da un lato, la presenza consolidata di autori riconosciuti, come Bergman, celebrato in chiusura con l'anteprima di *La vergogna* (*Skammen*, I. Bergman, 1968), e la retrospettiva dedicata ad Alf Sjöberg. Dall'altro, l'affermazione di una fronda di giovani cineasti che si confrontano criticamente non solo con la società svedese contemporanea, ma anche con la stessa poetica bergmaniana, tra i quali si distinguono Vilgot Sjöman con *Il letto della sorella* (*Syskonbädd 1782*, 1966) e Bo Widerberg con *Elvira Madigan* (1967)³⁸, il quale fa ritorno a Sorrento dopo aver preso parte alla prima edizione del festival nel 1963.

Conclusioni

Lo studio degli Incontri Internazionali del Cinema nel periodo tra il 1963 e il 1968 evidenzia come la costruzione di un'identità festivaliera trascenda i modelli tradizionali o il canone, emergendo piuttosto come esito di un percorso di esplorazione graduale. Se la fase inaugurale, sotto la direzione Pineschi, privilegia un impianto eclettico, caratterizzato dalla valorizzazione del

36. Cfr. *Incontri Internazionali del Cinema. Incontro con il cinema svedese*, s.e., s.l. 1968, pp. 54-55, in F. Sorrento 1966-1969, Fondo Gian Luigi Rondi, Cineteca Lucana.

37. Cfr. *ivi*, p. 56.

38. Cfr. N. Giammarino, in F. Ascione, L. D'Alessio, Id. (a cura di), *op. cit.*, p. 39.

cinema italiano e dall'accostamento con produzioni estere, la svolta impressa da Rondi segna una cesura profonda, destinata a definire durevolmente il profilo della manifestazione sino agli anni Novanta. In particolare, l'intreccio tra l'elemento glamour, mediato dalla cura dell'immagine pubblica e istituzionale, e la valorizzazione del territorio, incarnata da Sorrento come cuore simbolico dell'iniziativa, emerge come fattore chiave nella capacità degli Incontri di attrarre attenzione e legittimazione culturale, evolvendosi come punto di riferimento nel campo dei festival, italiani ed esteri. Tuttavia, questa stessa conformazione, pur introducendo forme innovative e riconoscibili e ottenendo in pochi anni risultati tangibili, mostra i primi segnali di stallo quando la strategia tematica comincia a saturarsi. La crisi di tale impostazione può essere attribuita, presumibilmente, all'uso prolungato e al progressivo logoramento della "ricetta" specializzata, il cui potenziale si esaurisce man mano che diminuiscono i contesti in grado di suscitare l'interesse del grande pubblico, come testimoniato da uno dei critici presenti con continuità agli Incontri, Callisto Cosulich:

Questi Incontri, nati sotto un aspetto turistico-mondano, hanno subito grandi modifiche e raccolto notevoli fortune durante il loro sviluppo. Raccolgono nel '69, ad esempio, gli ultimi fiati della cinematografia cecoslovacca, esempio di un cinema che sarebbe totalmente scomparso. Così come nel '70 con il cinema americano presentano le nuove connotazioni del cinema USA. Col passare degli anni gli incontri si sono austerizzati, quando Rondi è andato a scoprire quelle cinematografie cosiddette minori sprovviste di divi e di nomi molto popolari³⁹.

La formula monografica, inizialmente capace di rafforzare in maniera decisiva il carattere internazionale della rassegna, finisce così per rivelare i propri limiti nella necessità obbligata di rinnovare costantemente i propri contenuti, incontrando mercati in trasformazione e un pubblico meno disposto ad assecondare produzioni dal richiamo moderato. Approfondire le dinamiche e i termini di questa crisi, nel rapporto con l'evoluzione della

39. C. Cosulich, in F. Ascione, L. D'Alessio, N. Giammarino (a cura di), *op. cit.*, p. 25.

rete festivaliera italiana e nella più vasta cornice dei processi di internazionalizzazione del cinema, resta un terreno di indagine ancora largamente inesplorato, che invita a futuri studi per essere compiutamente messo a fuoco.

In questa prospettiva, l'unicità dell'esperienza degli Incontri risiede nella capacità di dimostrare come l'efficacia di un festival non dipenda unicamente dall'originalità della proposta, ma dall'attitudine all'adattamento a metamorfosi culturali e sociali più ampie, tra la costante apertura di visione e il rischio di autoreferenzialità.

La Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro tra movimento e istituzione

di Francesco Dongiovanni*

Il saggio si occupa di indagare le ragioni che portano alla nascita nel 1965 della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, ricollegandole al contesto di rinnovamento politico, sociale e culturale che attraversa l'Europa e l'Italia a partire dai primi anni Sessanta. Un processo che investe in modo diretto anche il cinema, sia sul piano delle pratiche realizzative – con l'affermazione internazionale delle diverse new waves – sia sul terreno della circolazione e della legittimazione culturale, attraverso la moltiplicazione dei festival e, soprattutto, l'emergere dei cosiddetti "antifestival". Lo studio si concentra, in particolare, sull'analisi dell'ossimoro che caratterizza la Mostra, strettamente connessa ai movimenti di contestazione che sfoceranno nelle proteste sessantottine, ma allo stesso tempo fortemente legata alle istituzioni politiche e alla nascita nel 1963 del primo governo italiano di Centro-Sinistra.

The essay investigates the reasons behind the founding, in 1965, of the Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, linking them to the broader context of political, social and cultural renewal that spread across Europe and Italy from the early 1960s. This climate of change also affected the world of cinema – both in terms of film production, with the international rise of various new waves, and in the growing number of film festivals and, above all, the emergence of the so-called "antifestivals". The study focuses in particular on analyzing the oxymoronic nature of the Pesaro Festival, which was closely connected to the protest movements that would culminate in the events of 1968, while at the same time being deeply tied to political institutions and to the formation, in 1963, of Italy's first center-left government.

Keywords: Film Festivals, Antifestivals, Politics, New Cinema, Film Festival Programming.

La Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro viene inaugurata il 29 maggio 1965, con la direzione di Lino Miccichè, critico del quotidiano socialista «Avanti!» e di diversi altri giornali e riviste, autore di alcuni cortometraggi e, assieme a Lino Del

* Università degli Studi di Bari "Aldo Moro" – francesco.dongiovanni@uniba.it.

Fra e Cecilia Mangini, del documentario *All'armi siam fascisti!* (1962). Nell'ideazione e nella realizzazione del festival, Miccichè è affiancato dal critico Bruno Torri, formalmente segretario generale della Mostra, ma nei fatti un vero e proprio condirettore¹.

Per comprendere le motivazioni che portano alla nascita e alla rapida affermazione della Mostra, oltre che per analizzare la struttura che gli organizzatori scelgono di dare alla manifestazione, è necessario approfondire il quadro politico e culturale dell'Italia dei primi anni Sessanta, e in particolare il contesto dei festival cinematografici nazionali. Il 1960 è un anno determinante, quello in cui si registrano per un verso le aspre contestazioni alla Mostra del Cinema di Venezia diretta da Emilio Lonerò, accusata di essere pesantemente condizionata da interessi politico-diplomatici e turistico-commerciali, per l'altro l'affacciarsi di due iniziative culturali innovative e di rottura, la Rassegna del Cinema Latinoamericano di Santa Margherita Ligure e la Mostra del Cinema Libero di Porretta Terme².

Più in generale, i festival cinematografici vivono in questi anni una stagione di significative trasformazioni e di contestuale diffusione, che vedrà raggiungere nel 1968 il momento di massima

1. Torri, nel volume realizzato nel 2005 in occasione dei quarant'anni della Mostra e a un anno dalla scomparsa di Miccichè, riprende le parole dello stesso direttore a proposito della nascita del festival e del rapporto lavorativo che li aveva legati: «Compilando per l'Enciclopedia cinematografica della Treccani la "voce" dedicata alla Mostra di Pesaro, Miccichè ha scritto testualmente che questa è stata "ideata e progettata a Roma da Lino Miccichè e da Bruno Torri alla fine del 1964". Se ciò è vero, così come è vero che nelle prime cinque edizioni ho collaborato quotidianamente con Lino nella sede della manifestazione e nei molti paesi stranieri dove ci recavamo per prepararla ("nominalmente suo segretario generale, ma di fatto suo condirettore", come lui stesso afferma nel medesimo luogo), è altrettanto vero che è soprattutto suo merito, cioè delle sue vaste conoscenze cinematografiche, delle sue capacità direzionali, della sua caparbia volontà, se la Mostra ha ottenuto subito una vasta e qualificata attenzione e poi, negli anni Settanta e Ottanta, ha saputo rinnovarsi e svilupparsi, allargando il proprio raggio operativo e la propria influenza culturale». B. Torri, *Per il "nuovo cinema". Introduzione*, in Id. (a cura di), *Nuovo cinema (1965-2005). Scritti in onore di Lino Miccichè*, Marsilio, Venezia 2005, p. 22.

2. Per un approfondimento della storia dei festival cinematografici italiani negli anni Sessanta, cfr. D. Ongaro, *Lo schermo diffuso. Cento anni di festival cinematografici in Italia*, Libreria Universitaria Tinarelli, Bologna 2005; S. Pisu, *Il XX secolo sul red carpet. Politica, economia e cultura nei festival internazionali del cinema (1932-1976)*, Franco Angeli, Milano 2016.

espressione critica nei confronti dei festival istituzionali come Cannes e Venezia, accusati di disinteresse per gli aspetti culturali, sociali e politici connessi al cinema. Per alcune di queste esperienze festivaliere di rottura, Pesaro inclusa, si userà in ambito storiografico il termine “antifestival”. All’interno di questo contesto, la Mostra di Pesaro nasce a seguito di una duplice spinta, quella proveniente dal basso a opera di un gruppo di giovani studiosi, critici, intellettuali e operatori culturali desiderosi di modificare il contesto festivaliero nazionale agendo all’interno di quel movimento di trasformazione sociale e culturale che sfocerà di lì a poco nella contestazione sessantottina, e quella proveniente dall’alto quale risultato della congiuntura politica che vede nascere in Italia nel dicembre del 1963 il primo governo di Centro-Sinistra.

Dalla crisi del modello festivaliero veneziano alla nascita degli “antifestival”

Alla metà degli anni Cinquanta la Mostra di Venezia, pur non pervenendo a una riforma dell’Ente, ancora fermo allo statuto di epoca fascista che resterà in vigore fino al 1973, prova quantomeno a introdurre delle novità con la nomina a direttore di Luigi Floris Ammannati, proveniente dalla Sinistra democristiana e favorevole a una manifestazione più attenta all’aspetto artistico del cinema che non a quello istituzionale e mondano³. Questa spinta al cambiamento viene però bruscamente interrotta nel 1960 dalla nomina alla direzione del festival del democristiano Lonero, cattolico ultraconservatore, voluto da Umberto Tupini, Ministro del Turismo e dello Spettacolo del governo Tambroni, primo esecutivo della storia repubblicana nato da un accordo tra Democrazia Cristiana e Movimento Sociale Italiano, fortemente contestato nelle piazze, la cui violenta repressione porta alla caduta dello stesso nel luglio di quell’anno⁴. La nomina di Lonero determina le dimissioni immediate di tutti i componenti della commissione selezionatrice e di numerosi giurati, a cui fanno

3. Dei cambiamenti vengono introdotti, ad esempio, nel processo di selezione dei film, nel tentativo di aumentare il margine di discrezionalità e indipendenza della commissione della Biennale e depotenziare il peso delle commissioni nazionali, fino a quel momento determinanti nella scelta dei film da invitare alla Mostra.

4. Cfr. M. Franzinelli, A. Giaccone, *1960. L’Italia sull’orlo della guerra civile*, Mondadori, Milano 2020.

seguito al termine della Mostra le durissime contestazioni da parte della stampa e del mondo della cultura per l'assegnazione del Leone d'Oro – decretata da una giuria priva di qualsiasi autonomia decisionale – al film *Il passaggio del Reno* (*Le passage du Rhin*, 1960) di André Cayatte, a discapito della pellicola *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di Luchino Visconti, ritenuta dai giurati non in linea con i desiderata democristiani⁵.

Mentre la Mostra di Venezia fa i conti con la disastrosa direzione di Lonerò che determina un discredito generale per la manifestazione, a tutto vantaggio di Cannes, che rafforza invece il suo primato internazionale, negli stessi mesi nella provincia italiana, a Santa Margherita Ligure e a Porretta Terme, si sperimentano iniziative nuove in ambito festivaliero, lontanissime dal modello veneziano sul piano culturale, economico e istituzionale, ma capaci di proporre un'idea alternativa di festival. Abbandonate quelle che venivano considerate dagli organizzatori le zavorre della mondanità, degli interessi economici, dei condizionamenti politico-diplomatici, le due iniziative si pongono obiettivi del tutto originali: promuovere le *new waves* internazionali e i film che sperimentano forme nuove nel linguaggio; favorire l'incontro tra registi, critica e pubblico attraverso convegni e tavole rotonde; produrre materiali informativi e di studio; aiutare la diffusione delle cinematografie minori, soprattutto di quelle provenienti dal Terzo Mondo; promuovere l'idea di un cinema capace di tenere insieme gli aspetti culturali e l'impegno sociale.

Come afferma Pisu, a partire dagli anni Sessanta si diffonde in Italia un modello di festival cinematografico «in cui l'aspetto

5. Cfr. S. Pisu, *op. cit.*, pp. 247-248; 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. 165-166; U. Casiraghi, *Lo scandalo di Venezia*, in «l'Unità», 8 settembre 1960, p. 3. A seguito della gestione della Mostra del 1960, che aveva fortemente intaccato la credibilità internazionale della manifestazione, Lonerò lascerà la direzione, che verrà affidata a Domenico Meccoli nel biennio 1961-1962, prima della nomina di Luigi Chiarini, in carica fino al 1968. Entrambi i direttori apporteranno alla Mostra modifiche importanti in grado di riformare la manifestazione per liberarla dalle pastoie politiche, diplomatiche e commerciali, ma le trasformazioni non saranno sufficienti a evitare l'ondata d'urto delle contestazioni sessantottine. Per un approfondimento, cfr. G.P. Brunetta, *La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. 1932-2022*, Marsilio, Venezia 2022.

della mobilitazione culturale transnazionale era preponderante rispetto alle considerazioni commerciali e diplomatiche dei festival tradizionali»⁶. Si tratta di manifestazioni marginali, soprattutto dal punto di vista economico, considerata la scarsità di mezzi che hanno a disposizione, ma che trovano sostegno da parte di molte personalità del mondo della cultura. Per esse Daniele Ongaro utilizza l'espressione "antifestival" – che estende anche alla Mostra di Pesaro –, con la quale si vogliono indicare manifestazioni coeve, in stretta connessione tra di loro, e accomunate da una stessa idea di festival, di cinema e di militanza politico-culturale⁷.

La Rassegna di Santa Margherita Ligure fu attiva nel breve periodo 1960-1965 e fu costretta a spostarsi per ben due volte, prima a Sestri Levante e poi a Genova; nonostante ciò, la sua attività fu determinante nel panorama festivaliero nazionale per l'influenza che ebbe sulle mostre di Porretta e di Pesaro. La manifestazione nasce dalla volontà di Angelo Arpa, padre gesuita, animatore a Genova negli anni Cinquanta del noto Cineforum dell'Istituto Arecco, amico e collaboratore di Rossellini, Pasolini e, in particolare, di Fellini, a cui sarà legato da un intenso rapporto spirituale e di amicizia. Con la fondazione nel 1958 del Columbianum, un istituto culturale nato per la diffusione in Europa della conoscenza del mondo latinoamericano e per il consolidamento dei rapporti fra l'Italia e i paesi del centro e sud America⁸, padre Arpa avvia il progetto della Rassegna di

6. S. Pisu, *op. cit.*, p. 249.

7. D. Ongaro, *op. cit.*, pp. 107-112. Il termine "antifestival" viene utilizzato per la prima volta in riferimento alla Mostra di Porretta dagli stessi organizzatori della manifestazione. Cfr. A. Gelardi, *op. cit.*, p. 169. L'espressione viene poi ripresa anche in ambito giornalistico: B. Blasi, *L'Antifestival. Il cinema in cura alle Terme di Porretta*, in «Telesera», 2 luglio 1960, p. 26. La Mostra di Pesaro non adopererà mai il titolo di antifestival per definire sé stessa. Si deve a Ongaro l'impiego del termine in riferimento alle tre manifestazioni cinematografiche.

8. L'azione culturale del Columbianum, sostenuta anche in Vaticano, come attesta l'amicizia personale di Arpa con il cardinale Giuseppe Siri, presidente in quegli anni della Conferenza Episcopale Italiana, si iscrive in quel tentativo di modernizzazione e di riforma della Chiesa inaugurato nel 1958 dal pontificato di Giovanni XXIII e dall'azione del Concilio Vaticano II. Cfr. S. Pisu, *op. cit.*, pp. 249-250. Per un approfondimento della Rassegna di Santa Margherita Ligure, oltre ai citati studi di Pisu e Ongaro, cfr. anche G. Scarpellino, *America in riviera. Le rassegne del cinema latinoamericano (1960-1965)*, in «Historia Magistra», n. 13, 2013.

Santa Margherita Ligure, in collaborazione con Torri, che sarà il segretario generale della manifestazione, e con Gianni Amico, direttore del festival, studioso di cinema, intellettuale di formazione gramsciana, profondo conoscitore del cinema latinoamericano e regista. Il successivo impegno di Torri per l'ideazione della Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro e la collaborazione tra Amico e la manifestazione pesarese nei suoi primi anni di attività, nella veste di organizzatore di un importante convegno dedicato ai problemi della distribuzione cinematografica⁹ e come membro della commissione selezionatrice¹⁰, evidenziano quanto la Rassegna di Santa Margherita Ligure sia stata un'importante fucina per la formazione di operatori culturali, studiosi e intellettuali che, in seguito, lavoreranno nel contesto festivaliero italiano.

Inoltre, molte sono le scelte programmatiche introdotte dalla Rassegna e riprese in seguito dalla Mostra di Pesaro: l'attenzione per la produzione latinoamericana, l'ampio spazio dedicato al *Cinema Novo* brasiliano¹¹, il sostegno a un'idea di un cinema inteso come strumento di battaglia sociale a favore della liberazione dei popoli oppressi dalle dittature, dal colonialismo occidentale e dall'imperialismo statunitense. Questi aspetti, che caratterizzano la manifestazione ligure, andranno poi a costituire uno dei capisaldi della proposta filmica, convegnistica ed editoriale pesarese – quello, cioè, del cinema politico¹². Così

9. Cfr. F. Dongiovanni, *Il Nuovo Cinema e il problema della distribuzione. L'ipotesi di Pesaro nei convegni '65-'67*, in «Cinergie. Il cinema e le altre arti», n. 25, 2024, pp. 173-189.

10. Si aggiunga che *Tropici*, il lungometraggio di esordio di Amico, girato in Brasile, viene presentato in anteprima proprio alla Mostra di Pesaro del 1968.

11. Nell'ultima edizione della Rassegna, tenutasi a Genova nel 1965, viene organizzata un'ampia sezione monografica sul *Cinema Novo*. È in quella occasione che il regista Glauber Rocha espone il suo noto manifesto poetico-politico *Uma estética da fome*, pubblicato in Italia in quell'anno con il titolo *L'estetica della violenza* che diventa il punto di riferimento programmatico di tutto il *Cinema Novo* – manifesto attraverso cui si denunciano le gravi disuguaglianze sociali in cui versa il subcontinente latinoamericano a causa del colonialismo occidentale e si ribadisce il ruolo del cinema inteso come strumento di analisi sociale e di azione politica. Cfr. G. Rocha, *L'estetica della violenza*, in «Cinema 60», n. 51, marzo 1965.

12. Sin dalla prima edizione della Mostra e poi in maniera continuativa, è particolarmente nutrita la presenza a Pesaro di film latinoamericani. Nel 1968 si tiene, inoltre, il convegno *Cinema latino-americano: cultura come azione*, e in quella stessa edizione molto scalpore fece la premiazione del film argentino,

come, l'organizzazione di retrospettive dedicate a una singola cinematografia nazionale, la ricerca di pellicole poco o per nulla conosciute in Europa, l'organizzazione di tavole rotonde tematiche, la pubblicazione di documenti, la collaborazione con istituzioni culturali internazionali come l'UNESCO, l'interesse per il discorso pubblico che si articola attorno al cinema, sono attività che, avviate a Santa Margherita Ligure, verranno tutte riprese e sviluppate dalla Mostra di Pesaro, che ne farà elemento di fortissima caratterizzazione del proprio modello festivaliero e di marcata distinzione rispetto agli altri festival cinematografici nazionali e internazionali.

Nel luglio del 1960, in piena contestazione al governo Tambroni, si tiene anche la prima edizione della Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta Terme, nata in dichiarata opposizione ai festival tradizionali e caratterizzata, sin dall'utilizzo nell'intitolazione dell'aggettivo "libero"¹³, come manifestazione di rottura rispetto al cinema tradizionale italiano, alle sue caratteristiche stilistiche e tematiche, ai suoi modi di produzione – lad-dove, dunque, per "libero" si vuole intendere un cinema aperto

clandestino in patria, *L'ora dei forni*, di Fernando E. Solanas e Octavio Getino. Diversi sono i *Quaderni informativi* – pubblicazioni realizzate dalla Mostra e messe a disposizione dei partecipanti al festival – dedicati negli anni Settanta ad autori e film latinoamericani; il primo quaderno informativo, realizzato nel 1970, è dedicato proprio a Rocha e al suo film *Cabezas cortadas*. Nel 1981 la Mostra realizza ben tre pubblicazioni dedicate al cinema del Centro e Sud America, all'interno della collana edita da Marsilio *Quaderni della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema* diretta da Miccichè: *America Latina: lo schermo conteso* (n. 8); *Brasile: «Cinema Novo» e dopo* (n. 9); *Teorie e pratiche del cinema cubano* (n. 10).

13. Pescatore fa notare quanto l'espressione rischiasse di risultare scivolosa dal punto di vista critico: «l'aggettivo "libero" si prestava a non poche ambiguità e su cosa potesse essere il cinema libero si svilupparono polemiche e diatribe critiche»; G. Pescatore, *Pesaro e i nuovi festival*, in G. Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1965-1969*, vol. II, Marsilio / Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2002, p. 522. Un dibattito critico simile si svilupperà in seno alla Mostra di Pesaro in relazione all'espressione "nuovo cinema", richiamata nell'intitolazione del festival. A sottolineare la difficoltà di definire in maniera stringente i confini del nuovo cinema sarà lo stesso Miccichè: «Il nuovo cinema è l'insieme dei processi di rinnovamento, di crescita, di maturazione, di evoluzione del cinema. Tentare di definirlo positivamente (per ciò che è) è vano. Si può solo cercare di definirlo negativamente (per ciò che non è o cerca di non essere)». L. Miccichè, *Il coraggio di rischiare*, in «Argomenti socialisti», n. II, 1967, p. 14.

alle novità rappresentate dalle varie *new waves* che andavano affermandosi nel mondo, e finalmente affrancato dai vincoli della burocrazia e della censura¹⁴. Ideata da Cesare Zavattini e Leonida Repaci, la Mostra, pur priva di appoggi istituzionali ed economici significativi, ottiene da subito il sostegno di molti intellettuali e artisti italiani, provenienti non solo dall'ambito cinematografico: Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Giuseppe Ungaretti, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Carlo Emilio Gadda, Mario Soldati, solo per fare alcuni nomi.

La manifestazione alterna con cadenza biennale la rassegna cinematografica a un convegno di preparazione, a cui fa seguito la pubblicazione dei documenti finali, riservando quindi molto spazio, come già a Santa Margherita Ligure e come in seguito a Pesaro, al confronto delle idee, al dibattito, all'approfondimento critico e teorico, sia in relazione al linguaggio cinematografico che al rapporto tra cinema e istituzioni. Si segnala, tra i convegni, quello tenutosi nel dicembre del 1965 a Bologna dal titolo "Festival cinematografici in Italia: utili o troppi?" da cui emergeranno diverse proposte per lo svecchiamento della formula festivaliera tradizionale, a partire da quella veneziana¹⁵. Tra le proposte avanzate e accolte nell'edizione del 1966 della Mostra di Porretta, vi è l'abolizione dei premi e delle giurie, e quindi dell'aspetto competitivo tipico dei festival, a favore invece di una programmazione tematica, in un contesto in cui la rassegna è vista come un momento di ricerca e di documentazione. La Mostra di Pesaro farà sue le indicazioni operative che arrivano da Porretta, sia per la propensione a organizzare approfondimenti monografici, sia per il disinteresse nei confronti della dimensione competitiva¹⁶. Anche la selezione dei film della Mostra di Porretta apre una strada nuova nel panorama cinematografico

14. Per un approfondimento su Porretta, cfr. V. Boarini, P. Bonfiglioli (a cura di), *La Mostra Internazionale del Cinema Libero 1960-1980*, Marsilio, Venezia 1981.

15. A proposito del convegno, cfr. U. Casiraghi, *A che servono oggi i festival di cinema?*, in «l'Unità», 9 dicembre 1965, p. 13; C. Cosulich, *Troppi festival?*, in «ABC», n. 52, 26 dicembre 1965.

16. Nelle prime edizioni del festival pesarese sono previsti soltanto due premi, assegnati tramite referendum da parte del pubblico e della critica, che verranno però progressivamente abbandonati.

internazionale che sarà poi ampiamente battuta dagli organizzatori di Pesaro. Si pensi alle prime proiezioni dedicate al cinema underground e sperimentale americano, da Jonas Mekas a Kenneth Anger (premiato a Porretta per *Scorpio rising* nel 1964), a cui poi Pesaro dedicherà nel 1967 un'ampia e nota monografia; o alla prima retrospettiva italiana dedicata nel 1964 alla *Nouvelle Vague* francese, a cura di Gianni Amico¹⁷. Ma tanti sono i nomi di registi e registe delle varie *new waves* internazionali che, prima di trovare ampio spazio e sostegno nella Mostra di Pesaro, erano stati ospiti di Porretta: Glauber Rocha, Lindsay Anderson, Julio García Espinosa, Fernando Birri, Věra Chytilová, Agnès Varda, tra i tanti¹⁸.

Ulteriore elemento di novità della Mostra porrettana è il coinvolgimento nelle attività festivaliere sia delle sale d'essai e dei cineclub, sempre più diffusi sul territorio nazionale anche grazie all'istituzione nel 1965 della nuova legge sul cinema, sia di alcune strutture statali come l'Italnoleggio che tentava in quegli anni, con alterni risultati, di favorire la distribuzione in sala dei film considerati "difficili", sia, infine, degli altri festival, in particolare dell'ultimo arrivato, Pesaro. Questi tentativi di allargamento delle attività oltre i confini della manifestazione con l'obiettivo di coinvolgere le realtà associative e istituzionali saranno ampiamente ripresi proprio dalla Mostra pesarese. Ad esempio, attraverso i convegni dedicati nel periodo 1965-1967 al problema della distribuzione cinematografica dei film del nuovo cinema, a cui farà seguito la nascita di un vero e proprio circuito alternativo di distribuzione organizzato dalla Mostra stessa in collaborazione con cineclub e associazioni cinematografiche¹⁹. Ma, soprattutto, a seguito della travagliata edizione del 1968 caratterizzata dalla richiesta di una democratizzazione della manifestazione e di una maggiore partecipazione dal basso ai processi decisionali²⁰, attra-

17. La figura di Amico, collaboratore di Santa Margherita Ligure, Porretta e Pesaro, testimonia di un'osmosi di idee, suggestioni e pratiche festivaliere che unisce e caratterizza le tre manifestazioni.

18. Anche Micciché viene ospitato alla Mostra di Porretta con i suoi primi cortometraggi, nel 1960 con *I maggiorati* e nel 1962 con *Inchiesta a Carbonia*.

19. Cfr. F. Dongiovanni, *op. cit.*

20. Per un approfondimento dell'edizione della Mostra del 1968, cfr. A. Tonelli, *Il '68 controcorrente. La Mostra internazionale del nuovo cinema di Pesaro incontra la contestazione*, Affinità Elettive, Ancona 2018.

verso la modifica a partire dall'anno successivo della struttura stessa del festival con la creazione di un Comitato Ordinatore composto dai rappresentanti delle associazioni di base pesaresi (quattordici in tutto), a cui viene affidata la scelta dell'indirizzo culturale della Mostra, che verrà poi attuato dalla Commissione Organizzatrice incaricata dell'esecuzione di tale indirizzo²¹.

Appare evidente come l'esperienza di Porretta (non meno della Rassegna ligure), sia stata una palestra di idee e di pratiche festivaliere determinanti per la nascita e l'affermazione della manifestazione pesarese²². Lo conferma in maniera netta Argentieri, critico e animatore culturale, impegnato in prima persona nell'organizzazione della Mostra del Cinema Libero, e tra i collaboratori storici della rassegna marchigiana, quando sottolinea che Pesaro

ha mutuato dalla Mostra del Cinema Libero di Porretta Terme un modulo di organizzazione antifestivaliera: non a caso, gran parte dello staff direttivo – Miccichè in testa – aveva compiuto a Porretta nel 1964 il suo tirocinio²³.

L'ossimoro pesarese: una Mostra in equilibrio tra movimento e istituzione

Lo scarto che segna la differenza tra gli altri “antifestival” e la Mostra di Pesaro, e che determina il progressivo successo e consolidamento della manifestazione, non raggiunti invece da Santa

21. La prima Commissione organizzatrice dell'edizione del 1969 è composta, oltre che da Miccichè e Torri, da Adriano Aprà, Mino Argentieri e Sandro Zambetti. Diversi sono i documenti conservati in archivio relativi all'edizione del 1969 attraverso cui è possibile ricostruire il processo che portò al ripensamento della struttura organizzativa della Mostra. Cfr. Documentazione critica (V. 1969), Archivio della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro. Per i rimandi ai documenti consultati nell'archivio del festival, si fa riferimento all'inventario realizzato nel 2022 dall'archivista Arianna Zaffini, che suddivide il materiale in diverse categorie (atto costitutivo e statuti, corrispondenza, programmi della mostra, documentazione critica, ecc.) corrispondenti a specifici faldoni in cui sono raccolti i singoli fascicoli.

22. Non trascurabile è anche l'apporto che giunge dal modello festivaliero della Settimana Internazionale della Critica di Cannes. Non a caso, nell'organizzazione delle prime edizioni della Mostra pesarese è coinvolto Louis Marcorelles, critico attivo su varie riviste francesi, tra cui i «Cahiers du cinéma», e tra i fondatori nel 1962 della rassegna francese. Inoltre, molti dei film selezionati a Pesaro nelle prime edizioni avevano avuto la loro anteprima proprio alla Settimana di Cannes.

23. M. Argentieri, *Storia e politica a Pesaro*, in B. Torri (a cura di), *op. cit.*, p. 147.

Margherita Ligure e da Porretta, sta – come spiega Torri – nell'aver saputo tenere insieme ossimoricamente movimento e istituzione²⁴. I critici e gli operatori culturali attorno ai quali nasce la Mostra di Pesaro si muovono nei primi anni Sessanta in un contesto di crisi del cinema tradizionale e di emersione di un nuovo cinema, in cui centrale è l'autore e la sua ricerca, e in cui rinnovato è il processo produttivo, che prova a svincolarsi dai condizionamenti economici e ideologici. La loro attività vuole essere di sostegno a questo movimento internazionale che lavora per un rinnovamento profondo del cinema e del suo linguaggio, in Francia come in Brasile, in Cecoslovacchia come in Giappone, con particolare attenzione alle opere prime dei giovani registi che meglio incarnano quella vocazione per il “nuovo” fatta propria dalla Mostra²⁵.

Gli “antifestival” di Santa Margherita Ligure e Porretta sono, come abbiamo visto, i luoghi di azione in cui questo movimento di trasformazione comincia a esprimersi e a organizzarsi, così come lo sono i quotidiani (soprattutto quelli di sinistra, come «l'Unità» e «Avanti!»), alcune riviste specializzate come «Cinema 60» e «Filmselezione», le organizzazioni culturali e le associazioni cinematografiche come la Federazione Italiana dei Circoli del Cinema e l'Arci. La novità della manifestazione pesarese sta nell'essere nata da una convergenza tra queste spinte movimentiste e un supporto convinto da parte delle istituzioni sia nazionali che locali. La nascita alla fine del 1963 del primo governo di Centro-Sinistra guidato da Aldo Moro e sostenuto dal PSI, aveva portato alla nomina a Ministro del Turismo e dello Spettacolo del socialista Achille Corona, deputato eletto proprio nel collegio di Pesaro²⁶. La comune appartenenza politica determina un'intensa collaborazione tra Corona e Miccichè (socialista della corrente lombardiana), che vede il critico non solo giungere

24. *Ivi*, p. 21. Anche Guglielmo Pescatore evidenzia l'importanza per il festival di aver saputo fare propria «una forte attenzione al carattere istituzionale che un'iniziativa come quella della Mostra deve necessariamente possedere se vuole porsi fuori da una posizione di marginalità». G. Pescatore, *op. cit.*, pp. 523-524.

25. Argentieri, riferendosi alla Mostra, la definisce «l'agente numero uno di una sorta di Internazionale del nuovo cinema». M. Argentieri, *op. cit.*, p. 149.

26. Corona sarà poi riconfermato ministro del Turismo e dello Spettacolo anche nel II Governo Moro (in carica dal luglio 1964 al febbraio 1966) e nel III Governo Moro (in carica dal febbraio 1966 al giugno 1968).

alla direzione della Mostra, nata non a caso nella città marchigiana di elezione del ministro, ma diventare uno dei principali ispiratori della cosiddetta “Legge Corona” del novembre 1965²⁷. Il festival è organizzato da un Comitato degli Enti Promotori della Mostra composto da diverse istituzioni locali (le amministrazioni comunale e provinciale, la Camera di Commercio Industria Agricoltura, l'Azienda Autonoma di Soggiorno, l'Ente Provinciale per il Turismo) e dall'Istituto Nazionale dello Spettacolo (INS), un ente nato proprio per avviare l'iter di fondazione della Mostra.

L'INS è presieduto da Luciano Paolicchi, deputato socialista, responsabile della politica culturale del partito e direttore della rivista «Filmselezione» (nel 1967 sarà nominato vicepresidente della RAI), e fondato da Ghigo De Chiara (drammaturgo, sceneggiatore e critico teatrale dell'«Avanti!»), Pio De Berti (giornalista e autore televisivo, militante del PSI), e Mario Gallo (critico cinematografico, produttore, sceneggiatore, e a lungo responsabile della Commissione Cinema del PSI); il segretario generale dell'INS è Torri²⁸.

Anche il sostegno alla manifestazione da parte degli amministratori comunali del PCI è particolarmente significativo, sia quello del sindaco Giorgio De Sabbata, sia quello dell'assessore all'Istruzione pubblica con delega alle attività culturali Marcello

27. Per un approfondimento, cfr. G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta*, vol. 4, Editori Riuniti, Roma 1993. Miccichè fece parte anche del consiglio di amministrazione dell'Italnoleggio dal 1966 al 1968 e dell'Ente Autonomo di Gestione per il Cinema dal 1971 al 1973. Per un profilo generale della sua figura, cfr. G. Tinazzi, *Lino Miccichè. Il critico, il saggista, lo storico*, in B. Torri (a cura di), *Nuovo cinema (1965-2005)*, cit., pp. 24-41.

28. Nei mesi precedenti l'avvio della Mostra, su quotidiani e riviste sia di destra che di sinistra si accende un'aspra polemica volta a denunciare la distribuzione di cariche e finanziamenti a persone legate direttamente al ministro Corona e al PSI; la contesa interesserà anche la Camera dei deputati per via di alcune interpellanze parlamentari a riguardo. Nella polemica, oltre al direttore socialista della Mostra del Cinema di Venezia, Chiarini, vengono coinvolti anche Miccichè e l'INS. Molti sono gli articoli relativi alla polemica, dei quali se ne segnalano alcuni: L. Chitarrini, *Enti di Stato o di partito?*, in «Il Messaggero», 4 marzo 1965; L.A., *Cumulo di incarichi di sottobosco per i pupilli cinematografici di Corona*, in «Secolo d'Italia», 7 febbraio 1965; G. Franceschi, *I bottoni*, in «Lo Specchio», 21 febbraio 1965; L. Jannuzzi, *Un ente a te un ente a me*, in «L'Espresso», 21 marzo 1965; s.n., *Venti lettere di smentita per una polemica sbagliata*, in «Avanti!» (ed. Roma), 26 marzo 1965.

Stefanini, il quale poi diventerà a sua volta sindaco nel 1970. La loro azione politica si rivelerà decisiva nei giorni caldi del giugno 1968 quando la Mostra, prima contestata dal Movimento Studentesco e poi coinvolta in duri scontri di piazza con la polizia, trova l'appoggio degli amministratori locali che, per un verso difendono il festival dagli attacchi violenti che riceve da più parti, e per l'altro contribuiscono ad avviare, in accordo con gli organizzatori, un processo di autoriforma che risulterà negli anni vincente, volto a un maggiore coinvolgimento della cittadinanza pesarese nei processi decisionali e nelle attività promosse dalla Mostra²⁹. È però importante sottolineare, in chiusura, come il festival abbia saputo preservare, in questa originale e fruttuosa oscillazione tra movimento e istituzione, un ampio margine di indipendenza. Come ha ben evidenziato Pescatore, va riconosciuto alla Mostra di Pesaro il merito di aver conservato, a differenza di quella veneziana, «una propria autonomia istituzionale, senza mai diventare mero strumento di altre istituzioni e altri poteri», e allo stesso tempo di non aver ceduto «alle lusinghe di posizioni “alternative”, anti-istituzionali nelle dichiarazioni e poi marginali nei fatti»³⁰.

Questa autonomia, affiancata alla capacità di ripensarsi ciclicamente, di sottoporre a verifica costante il modello organizzativo di volta in volta adottato, di sfuggire a rigidità ideologiche e teoriche, permette alla Mostra di consolidarsi sul finire degli anni Sessanta, per poi venire riconosciuta in seguito come una delle realtà festivaliere più dinamiche e innovative presenti nel panorama cinematografico nazionale e internazionale.

29. Per approfondire il ruolo svolto nelle vicende del 1968 dal sindaco De Sabbata, cfr. A. Tonelli, *op. cit.*; per approfondire la figura politica di Stefanini, cfr. M. Ridolfi (a cura di), *Il comune democratico. Autogoverno, territorio e politica a Pesaro negli anni di Marcello Stefanini (1965-1978)*, Franco Angeli, Milano 2009.

30. G. Pescatore, *op. cit.*, p. 524.

Il contributo analizza il “caso Giffoni” quale esempio paradigmatico di festival cinematografico nato dal basso e in un contesto periferico privo di infrastrutture culturali preesistenti. Fondato nel 1971 da Claudio Gubitosi a Giffoni Valle Piana, il festival ha saputo coniugare la dimensione locale con una crescente proiezione internazionale.

Il legame con il pubblico giovanile e con il territorio costituiscono i tratti distintivi della sua identità. Attraverso una gestione lungimirante e una rete di relazioni istituzionali, il Giffoni si è progressivamente configurato come un fenomeno glocale capace di ridefinire i rapporti tra centro e periferia.

This article analyses the “Giffoni case” as a paradigmatic example of a film festival that originated from the grassroots and in a peripheral context lacking pre-existing cultural infrastructure.

Founded in 1971 by Claudio Gubitosi in Giffoni Valle Piana, the festival has been able to combine its local dimension with a growing international profile. Its connection with young audiences and the local area are the distinctive features of its identity. Through forward-thinking management and a network of institutional relationships, Giffoni has gradually established itself as a glocal phenomenon capable of redefining the relationship between the centre and the periphery.

Keywords: Giffoni Film Festival, Children’s Cinema, Educational Cinema, Centre and Suburbs, Global and Local.

Il festival «più necessario». Il caso Giffoni dalla periferia all’orizzonte internazionale

di Mariangela Palmieri*

Il 2025 è un anno spartiacque nella storia del Giffoni. Claudio Gubitosi, fondatore e direttore del festival sin dalla sua nascita, il 21 marzo, in un’intervista concessa al quotidiano «Il Mattino»¹, annuncia di voler lasciare, alla fine dell’anno, la direzione del festival. L’edizione del 2025, la LV, è perciò l’ultima targata Gubitosi. Non si tratta di un semplice passaggio di consegne, ma molto di più, perché nessun festival come il Giffoni è stato legato in

* Università degli Studi di Salerno - mpalmieri@unisa.it.

1. G. Picone, *Il miracolo è in buone mani. Lascio Giffoni*, in «Il Mattino», 21 marzo 2025, pp. 14-15.

modo così solido e duraturo al suo fondatore e direttore storico. Il 2025 segna così il passaggio da una prima “età” del Giffoni a una seconda, che allo stato attuale² è ancora tutta da scrivere. Difficilmente, tuttavia, questa nuova fase potrà prescindere dal legame profondo che ha unito il festival, nato nel 1971 in una cittadina allora sconosciuta della provincia di Salerno, e il suo fondatore. La *longue durée* della sua direzione è, infatti, uno dei tratti che ne definiscono l'unicità: «caso Giffoni», «eccezione Giffoni», «festival fuori norma» sono alcuni dei modi con cui la stampa locale e nazionale ha definito questo evento, con l'obiettivo di sottolineare la sua specificità nel panorama delle manifestazioni cinematografiche non solo italiane.

A partire da tali definizioni, lo scopo di questo contributo è comprendere in che modo il Giffoni, sin dalla sua nascita, si sia configurato come un fenomeno con caratteristiche non replicate e non replicabili altrove. Certamente ogni festival ha una sua singolarità e una sua storia. Del resto, la stessa difficoltà a trovare una definizione univoca di “festival”³ lascia intendere che le differenze e le specificità di ciascun evento riconducibile a questa categoria abbiano un peso sostanziale. Per il Giffoni, tuttavia, l'eccezionalità rispetto alla norma sembra prevalere proprio a partire da un apparente paradosso: la continuità e stabilità della sua direzione unita, insieme, a un costante rin-

2. Ovvero nel momento in cui è scritto il presente articolo, nel maggio del 2025.

3. In un'accezione ampia, i festival possono essere considerati luoghi di passaggio, dove convergono interessi culturali, commerciali, politici e mediatici di soggetti diversi. La loro crescita negli ultimi decenni appare come una risposta al bisogno di visibilità e promozione internazionale sia per le grandi case di produzione sia per le cinematografie non *mainstream*. Inoltre, i festival rispondono all'esigenza di favorire la riflessione sulle nuove tendenze e la scoperta di nuovi autori. In tal senso, essi agiscono come nodi in una rete globale che riflette le dinamiche tra cinema d'autore e industria hollywoodiana. Cfr. M. de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007, pp. 13-43. Su questi aspetti di inquadramento generale, cfr. anche M. de Valck, B. Kredell, S. Loist (eds.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, Routledge, London-New York 2016; D. Jordanova, R. Ragan (eds.), *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, St Andrews Film Studies, St Andrews 2009; C.H.-Y. Wong, *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*, Rutgers University Press, New Brunswick 2011.

novamento che ha portato il festival a nascere più volte: prima come evento locale, poi nazionale e infine internazionale, con tratti peculiari e diversi di gemmazione in gemmazione, tali da rendere l'appuntamento campano un significativo caso di studio dal carattere interdisciplinare.

La nascita dal basso

All'inizio degli anni Settanta Giffoni Valle Piana, in provincia di Salerno, è una cittadina di poco meno di diecimila abitanti, situata in un'area interna lontana dalle principali attrazioni turistiche della regione Campania, sostanzialmente sconosciuta alla maggior parte degli italiani, persino difficile da raggiungere con i mezzi pubblici. A quel tempo, in paese esistono due sale cinematografiche: il Cinema Moderno (in precedenza Edison), la sala più antica, inaugurata nel 1911, e il Cinema Valle, attivo dalla metà degli anni Cinquanta. Inoltre, nelle serate estive funziona anche un cinema all'aperto. Si tratta in tutti e tre i casi di sale di terza visione, ma con un pubblico locale piuttosto ricettivo.

In questo contesto, nel 1971 un gruppo di giovani cinefili, animati dal desiderio di rendersi utili per la propria comunità e guidati da Claudio Gubitosi, non ancora maggiorenne, decide di dare avvio a una manifestazione cinematografica rivolta ai più giovani. Viene organizzata, infatti, nell'estate di quell'anno una rassegna di cinema per ragazzi che di fatto è l'atto di nascita del Giffoni. La kermesse, pensata per la cittadinanza, vede la luce in modo del tutto spontaneo e artigianale. Con poche risorse, ottenute in parte autotassandosi, in parte chiedendo sostegno ad alcune attività produttive del territorio, gli organizzatori approntano un ciclo di proiezioni di film, rivolte a bambini e ragazzi del posto. La nascita del festival proviene, dunque, dal basso: il Giffoni non è un'iniziativa promossa dalle istituzioni né generata da un territorio che ha già una vocazione turistica, è poco più di una rassegna organizzata da un gruppo di amici per i propri coetanei. Paolo Appolito, a tal proposito, scrive:

E allora ecco che, utilissimo, viene in soccorso il richiamo a una nascita quasi prodigiosa: la "germinazione spontanea", che rimanda al mistero di un presentarsi improvviso di qualcosa che non c'era prima e che niente faceva pensare che si sarebbe presentato [...]. Ecco, vedi, l'idea

che questa metafora suggerisce è che a monte del GFF non c'era niente; cioè niente che potesse generarlo, come una creatura: non un tessuto politico, non enti pubblici, non un processo di incubazione culturale, non un vissuto di società civile, non un luogo incantevole. Niente di quello che invece c'era (a Venezia, a Cannes, a Berlino, a Taormina) in altri casi e altre origini. E allora, cosa c'era? Appunto, suggerisce la metafora, niente. Ed è proprio l'oscurità della nascita a rendere adeguato l'uso di una metafora come quella della "germinazione spontanea": è inutile cercare qualcosa all'origine del Festival; la nascita è spontanea e proprio per questo prodigiosa⁴.

Va subito aggiunto, tuttavia, che la "germinazione" del Giffoni si fonda su un tessuto cittadino percorso qua e là da aneliti di cinefilia e di interesse per il film d'essai. Nel corso degli anni Sessanta, infatti, al Cinema Valle lo stesso gruppo che poi avrebbe dato origine al festival promuove, nell'ambito delle iniziative attive a livello nazionale nel circuito delle sale d'essai, alcune proiezioni di film d'autore, con una selezione raffinata, a dimostrazione della presenza di un pubblico non solo giovane e ricettivo, ma anche curioso e cinefilo. D'altra parte il periodo storico aiuta. Siamo all'inizio degli anni Settanta, ovvero in un decennio caratterizzato da una generale vivacità politica e culturale

4. P. Apolito, *Il gioco del festival. Il romanzo del Giffoni Film Festival*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2004, p. 115. Il romanzo, scritto dall'antropologo e docente dell'Università di Salerno, nonché storico collaboratore del Giffoni, Paolo Apolito, ricostruisce le vicende e le peculiarità del festival nella forma di un racconto di finzione, sebbene ispirato ai fatti realmente accaduti. Assieme al volume di Apolito, esistono altre pubblicazioni che raccontano la storia del festival da un punto di vista interno: G. Blasi, *Giffoni Valle Piana. Radiografia di una città*, Picentina Editrice, s.l. 1978 e M. Ragusa, *Giffoni film festival: 1971-1995 Il viaggio continua...*, Ente Autonomo Giffoni Film Festival, Giffoni 1995. Entrambi gli autori sono stati esponenti dell'ufficio stampa del festival. Si segnala, infine, il corposo catalogo *Giffoni. Il viaggio di una bella storia italiana 1970-2022*, curato nel 2022 dal team del festival, che, con un ricco apparato fotografico, ne ricostruisce la storia nei suoi primi cinquant'anni di vita. A proposito degli sforzi condotti dalla direzione del Giffoni per preservare la storia e le memorie del festival, va segnalata la costituzione – grazie a un recente finanziamento erogato dal Ministero della Cultura – dell'Archivio storico, che è in corso, con attività di inventariazione e catalogazione, nel momento in cui questo articolo viene scritto. Tra i principali promotori della nascita e del riconoscimento dell'Archivio storico vi è Mario Ferrara, del gruppo fondatore del festival, che ringrazio per le indicazioni e i consigli che mi ha fornito anche ai fini del presente lavoro di ricerca.

sull'onda lunga dei movimenti di contestazione del Sessantotto, in un clima di fermento che si irradia dal centro alle periferie⁵. Sul più specifico piano del cinema, da una parte le contestazioni giovanili incidono con richieste di rinnovamento sugli assetti dei festival già consolidati⁶, dall'altra la cultura cinematografica si diffonde grazie al proliferare di iniziative sostenute da un associazionismo capillare e dinamico. Sono «anni affollati» come ricorda Claudio Bisoni⁷, durante i quali in Italia si assiste da una parte a una crisi dell'industria cinematografica, innescata da una lenta ma inesorabile emorragia di spettatori nelle sale, e dall'altra, però, a un profluvio di attività sociali e culturali, incardinate in particolare nei cineclub, che alimentano la crescita dell'interesse verso il grande schermo, in molti casi orientandolo alla scoperta e alla valorizzazione di cinematografie minori o poco conosciute.

A favorire la nascita del festival non sono solo fattori riconducibili alla vitalità del mondo della cinefilia, ma anche a un clima di dinamismo più ampio. Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta a Giffoni esistono gruppi di fotografia, di musica e di teatro. Lo stesso Gubitosi racconta, in alcune interviste, della sua passione giovanile per il cinema amatoriale che lo porta a realizzare alcuni film in Super8. Nella cittadina salernitana, poi, è attivo da qualche tempo il club Il Mulino – per molti la prima vera rivoluzione di Giffoni – dove si organizzano concerti di musica dal vivo e si aggrega “la meglio gioventù” locale. Accanto al fervore culturale, inoltre, sempre nello stesso periodo, si assiste a un profondo rinnovamento politico. Nel Consiglio comunale entrano molti giovani (tra i quali lo stesso Gubitosi), che si affiancano alle personalità legate al mondo bracciantile che fino a quel momento avevano governato la municipalità, e si afferma per la prima volta un voto d'opinione, anche per effetto dell'attivismo dei partiti politici.

5. Sui Settanta, anni di terrorismo, ma anche di fermenti democratici e di rivoluzione culturale, cfr. almeno S. Colarizi, *Un paese in movimento. L'Italia negli anni Sessanta e Settanta*, Laterza, Roma-Bari 2019; G. Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Donzelli, Roma 2005.

6. Cfr. D. Ongaro, *Lo schermo diffuso. Cento anni di festival cinematografici in Italia*, Libreria Universitaria Tinarelli, Bologna 2005.

7. C. Bisoni, *Gli anni affollati. La cultura cinematografica italiana (1970-1979)*, Carocci, Roma 2009, pp. 171 e ss.

Si diceva dell'origine dal basso: essa determina il rafforzamento, nel tempo, di un tessuto di relazioni e poi di collaborazioni che permette a una manifestazione culturale tra le tante di diventare progressivamente sempre più identitaria per un territorio e per la sua cittadinanza più attiva. Ciò naturalmente vale per la maggior parte dei festival cinematografici e più in generale per tutti quegli eventi che riescono a perdurare nel tempo, conquistando sempre più consenso e diventando appuntamento periodico e ritualizzato. Come già accennato sopra, nel caso di Giffoni, il legame strettissimo tra l'evento e la comunità che lo ospita è indubbiamente un riflesso dell'intreccio che unisce la manifestazione al percorso umano e politico del suo fondatore. Se, infatti, all'inizio degli anni Settanta Giffoni Valle Piana è un luogo sconosciuto ai più, senza alcuna presenza nelle mappe del turismo regionale o italiano, con la progressiva crescita del festival in presenze e numeri, la capacità di Gubitosi di attrarre finanziamenti pubblici e privati, il sostegno di amministrazioni locali che investono ingenti risorse anche sul piano urbanistico, la cittadina si "mediatizza" progressivamente, acquisendo visibilità e attrattività, sfruttando la sua atmosfera da borgo di provincia, così precipua per un certo tipo di immaginario nazionale, come uno dei suoi punti di forza e di valore⁸. Detto con un assioma: diversamente da altrove, non è la città che ha creato il festival, ma è il festival (con il suo direttore) che ha creato la città.

Questa sorta di "germinazione spontanea", in chiave identitaria e ricettiva, trasmette all'evento, fin dalle sue prime edizioni, un'insolita dimensione "glocal" grazie al fatto che pubblico locale e internazionale condividono gli stessi spazi, con i dialetti regionali che si incontrano con molte altre lingue veicolari, con l'effetto di conciliare e mescolare insieme dimensione cosmopolita e curiosità etnografica. Da questo punto di vista, la marginalità geografica della cittadina e la complessità logistica nel raggiungere i luoghi del festival rappresentano, quasi paradossalmente, un altro punto di forza. È la ragione per cui Gubitosi si è sempre

8. Sulle capacità dei festival di attrarre risorse e produrre valore, cfr. M. Abis, G. Canova (a cura di), *I festival del cinema. Quando la cultura rende*, Johan & Levi, Milano 2012.

rifiutato di delocalizzare il festival come avrebbe suggerito la crescita esponenziale dell'evento, ma anzi abbia progressivamente saldato una rete di rapporti di mutuo scambio con le attività economiche locali, da quelle più piccole e artigianali (come il tipografo o il fioraio, per esempio) a quelle più grandi (le banche), coinvolte a vari livelli nell'organizzazione del festival, tali da sostanziare il dispositivo economico e culturale in atto. Anche da una prospettiva più materiale va dunque capovolto lo sguardo: è il festival che promuovendo cultura e formazione cinematografica ha creato le condizioni per lo sviluppo economico, imprenditoriale e turistico di un'area⁹ e non viceversa.

I ragazzi selvaggi

Assieme al particolare legame col territorio, un altro tratto distintivo del Giffoni è il target al quale si rivolge: come già detto, sono i bambini e i ragazzi che costituiscono i protagonisti dei film, il pubblico di riferimento, ma anche la giuria della competizione. Questa peculiarità ha accompagnato l'appuntamento dalla sua nascita fino al presente. Ancora oggi il Giffoni è il festival, unico in Italia¹⁰, che si rivolge a bambini e ragazzi¹¹, e che

9. Il marketing culturale e le strategie di valorizzazione del territorio, in particolare in riferimento alle aree marginali, messi in atto dal festival nel lungo periodo, sono stati in più occasioni oggetto d'interesse scientifico. Cfr. C. Gallucci, P. Bellelli, F. Addeo, *The Assessment of Cultural Experience through the Measurement of Cross-cutting Skills: The Giffoni Experience Case Study*, in L. Aiello (ed.), *Management of Cultural Products: E-Relationship Marketing and Accessibility Perspectives*, Business Science Reference, Hershey 2014, pp. 83-112; R. Parente, A. El Tarabishy, *Giffoni Film Festival: How to Morph a Rural Area in an Innovation Cluster in the Digital Arts Production*, Sage Business Cases Originals, London 2020.

10. Nel 1982 è fondato in Italia, a Torino, un altro festival che guarda ai ragazzi, il Festival Internazionale Cinema Giovani. Tuttavia, nel tempo la manifestazione, come testimonia anche il cambio del nome nell'attuale Torino Film Festival, ha perso la caratterizzazione giovanile per diventare un festival generalista, sebbene con una sua identità specifica. Sulla nascita e sulle ragioni originarie del legame col mondo dei giovani di questo festival, cfr. E. Sacchi, *Il cinema e la città. Alle origini del Festival Internazionale Cinema Giovani*, «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», 2, luglio-dicembre 2022, pp. 211-224.

11. Il numero e l'articolazione dei giurati (definiti "giffoners", nel gergo del festival) dalle origini a oggi sono mutati e cresciuti. Nell'ultima edizione, quella del 2024, la giuria era composta da cinquemila bambini e ragazzi, provenienti da trentatré Paesi, suddivisi per sei fasce d'età (Elements +3, Elements +6,

conta una giuria di diverse migliaia di giovani votanti. Sebbene non ci siano statistiche a riguardo, si può ipotizzare che sia il festival italiano con l'età media dei suoi partecipanti più bassa in assoluto.

Alle origini del festival, le sue attività rivolte al pubblico dei minorenni si inseriscono nel quadro di un dibattito piuttosto articolato attorno al rapporto tra cinema, educazione e crescita delle nuove generazioni. Da almeno il secondo dopoguerra in poi alcune cinematografie nazionali – si pensi ai paesi scandinavi, a quelli del blocco sovietico o all'Iran – si erano, infatti, dotate di istituti pubblici o case di produzione private specializzate nel cosiddetto cinema per ragazzi, secondo una logica di intrattenimento che curava anche gli aspetti più pedagogici. Nonostante la tradizione del neorealismo avesse reso per alcuni anni l'Italia postbellica uno dei paesi più attenti alla condizione dell'infanzia “negata”, la produzione specializzata per queste fasce di età era quasi del tutto assente nel nostro paese (con l'unica eccezione di un film prodotto per legge annualmente dall'Istituto Luce). Per la verità, alcuni tentativi per garantire il decollo di questo filone cinematografico non erano mancati. Dal 1947 al 1971 alla Mostra del Cinema di Venezia si era tenuta una sezione speciale con giuria internazionale per i film rivolti ai più giovani. Alcuni provvedimenti normativi (la legge n. 897 del 31 luglio 1956 e successivamente la legge n. 1213 del 4 novembre 1965), inoltre, avevano previsto un sostegno finanziario per incentivare la produzione specializzata per la gioventù, rivelandosi tuttavia fallimentari nel proposito. Anche l'approvazione della nuova legge sulla censura cinematografica del 1962, con un nuovo sistema classificatorio che razionalizzava la selezione dei contenuti attraverso due categorie anagrafiche (vietato ai minori di 14 o 18 anni), andava incontro a una migliore specializza-

Elements +10, Generator +13, Generator +16, Generator +18). Cfr. I. Urbani, *Festa del cinema, è l'ora di Giffoni*, in «la Repubblica» (ed. Napoli), 18 luglio 2024, p. 17. È stato calcolato che nei primi cinquant'anni del festival sono stati circa 150mila i giurati. Cfr. *Giffoni*, cit., p. 86. Non esistendo un numero sufficiente di strutture ricettive, i giurati provenienti da varie parti del mondo sono ospitati – altra peculiarità del Giffoni – a casa delle famiglie del posto gratuitamente. Si tratta di un ulteriore aspetto che rafforza lo speciale legame del festival col territorio.

zione delle tipologie di pubblico, con un'attenzione particolare ai contenuti ammissibili per l'infanzia e la preadolescenza. Tuttavia gli effetti di un quadro normativo in divenire non furono tali da supportare il consolidarsi di una tradizione cinematografica italiana rivolta ai più piccoli, demandando la maggior parte delle attività di *film literacy* o all'operosità di insegnanti, associazioni e cineclub, o a quella di soggetti educativi di ispirazione cattolica, che il più delle volte rivolgevano la loro attenzione alla produzione straniera¹².

Tale quadro è particolarmente evidente dalle prime edizioni del Giffoni quando giungono nella cittadina campana diversi film stranieri, scandinavi e sovietici in particolare. Va aggiunto che in quegli anni di contestazione e militanza l'attenzione nei confronti dei "giovani" – intesi come soggetto pubblico e sociale depositario di precisi diritti di cittadinanza e capace di drenare la maggior parte degli interessi dell'opinione pubblica – rende ancora più debole l'identità del cinema per ragazzi, legata prevalentemente a finalità pedagogiche, sebbene alcuni autori di fama internazionale in realtà – proprio negli stessi anni – associno il proprio nome alle rappresentazioni di bambini e preadolescenti. Si pensi, ad esempio, agli esordi di Ken Loach, ospite del festival nel 2004, che in *Poor Cow* (1967), *Kes* (1969) e *Family Life* (1971) racconta storie di madri giovanissime o adolescenti indisciplinati. Si pensi, per restare in Italia, a Luigi Comencini¹³ (premiato nel 1981 dal festival con la "Nocciola d'oro") e al successo clamoroso del suo *Le avventure di Pinocchio* (1972), una miniserie televisiva più volte replicata sul piccolo schermo, ma anche adattata per le sale cinematografiche e distribuita in tutto il mondo. Si pensi, soprattutto, a François Truffaut, ospite a Giffoni nel 1982, che aveva realizzato pellicole come *I 400 colpi* (*Les Quatre Cents Coups*, 1959) e più

12. Su questi temi, cfr. C. Bassotto (a cura di), *Il film per ragazzi e il documentario a Venezia 1949-1968*, Edizioni Mostra Cinema, Venezia 1968; E. Tarroni (a cura di), *Giovani e cinema nella società contemporanea*, Centro Nazionale Film per la Gioventù, Roma 1967.

13. Nella sua ricca filmografia, ci sono molti altri film che Comencini "dedica" all'infanzia e all'adolescenza: *Bambini in città* (1946), *Proibito rubare* (1948), *Son tornata per te* (*Heidi*, 1952), *La ragazza del Luna Park* (1957), *Incompreso - Vita col figlio* (1966).

recentemente *Il ragazzo selvaggio* (*L'enfant sauvage*, 1970) e *Gli anni in tasca* (*L'Argent de poche*, 1976), tutti contrassegnati dalla capacità di dare voce (e in un caso addirittura insegnare a parlare) a giovani personaggi marginali, inascoltati, soli. Quelli appena convocati restano evidentemente dei casi isolati, scelti tuttavia per tracciare una continuità identitaria tra il Giffoni e questa tipologia di prodotti “minori”: si tratta, in entrambi i casi, di dispositivi “periferici”, rivolti a tipologie di pubblico con pochi diritti, forse difficili da raggiungere, contrassegnati, di contro, da una certa leggerezza e dalla capacità, profondamente educativa, di accogliere ogni genere di diversità.

In realtà lo scenario produttivo cambia piuttosto rapidamente negli anni Ottanta. Nel 1980 viene prodotto *Il tempo delle mele* (*Reality*) (*La boum*, 1980) di Claude Pinoteau, presentato in anteprima al Giffoni, un film che ottiene un enorme successo soprattutto tra gli adolescenti. Negli Stati Uniti, d'altro canto, ci sono sempre più titoli dedicati specificamente a un pubblico di ragazzi, in un filone inaugurato da *E.T. l'extra-terrestre* (*E.T. the Extra-Terrestrial*, 1982) di Steven Spielberg, seguito da *Gremlins* (1984) di Joe Dante, *I Goonies* (*The Goonies*, 1985) di Richard Donner, *Explorers* (*Explorers*, 1985), sempre di Joe Dante e così via. In questo caso si tratta di film più commerciali, che parlano con un linguaggio spettacolare ai giovani, ma il cui limite è spesso quello di non affrontare gli aspetti problematici della condizione dell'infanzia e dell'adolescenza. Da questo punto di vista nella selezione dei film in concorso, il festival è chiamato a bilanciare la produzione *mainstream*, sollecitata dalla distribuzione statunitense, con le produzioni straniere più attente ai nodi critici della vita di bambini e ragazzi. In altre parole, la proposta del Giffoni diventa differenziata e plurima, nel tentativo di tenere insieme il film d'autore per ragazzi e il cinema all'epoca definito “di cassetta”, quello pedagogico e quello di intrattenimento, conciliando le esigenze di più tipologie di pubblico. Ecco allora che la presenza durante la kermesse di varie fasce anagrafiche di spettatori (i bambini, i preadolescenti, gli adolescenti e i giovani, senza contare i pubblici locali e gli addetti ai lavori), nonché la loro possibilità di scarrozzare tra una sala e l'altra o tra un evento e l'altro, come “ragazzi selvaggi” pronti a prendere coscienza della propria condizione,

dei propri diritti, delle possibilità di espressione¹⁴ grazie alle visioni, agli incontri con registi ed esperti, e soprattutto al lavoro tra pari in giuria, si rivela l'humus di una concezione aperta e contaminata di curatela festivaliera, in una logica da palinsesto che ricorda più la programmazione delle televisioni generaliste (con alcune delle quali non a caso il festival stabilirà importanti collaborazioni) che non i festival tematici più importanti.

Il festival «più necessario»

La crescita del Giffoni avviene attraverso alcune tappe significative, frutto di scelte strategiche operate da Claudio Gubitosi e dal suo team di lavoro. Dipendente del Comune di Giffoni Valle Piana dal 1980, poi dal 1992 distaccato in Regione Campania, dove ha svolto incarichi di funzionario¹⁵, Gubitosi può essere definito un abile e lungimirante imprenditore culturale, che ha fatto del festival il cardine del suo percorso professionale e che ha condotto la manifestazione con dedizione assoluta, testardaggine e cura maniacale per ogni aspetto, trasformandola in una propria proiezione. Il passo iniziale per l'istituzionalizzazione del Giffoni avviene nel dicembre del 1973, quando è costituito l'Ente Autonomo Festival Internazionale del Cinema per Ragazzi¹⁶, un ente giuridico no profit. Ne è primo Presidente il banchiere e politico locale Generoso Andria, che è parte del gruppo dei fedelissimi di Gubitosi coinvolti nella nascita del festival. La costituzione dell'Ente Autonomo consente al Giffoni di crescere, in particolare grazie alla possibilità di intercettare finanziamenti. Essa segna, dunque, una sorta di seconda nascita della manifestazione: se le prime edizioni avevano avuto un carattere più improvvisato e sperimentale, a partire dall'edizione del 1974 il Giffoni assume

14. La volontà di affrontare temi che consentano ai piccoli e ai giovani di riflettere è poi testimoniata dalla creazione, nell'ambito del festival, della rassegna "I problemi dei giovani nel mondo contemporaneo", creata e curata da Domenico Meccoli e portata avanti per diversi anni.

15. Cfr. *Giffoni*, vol. I, cit., p. 86.

16. Poi mutato, nel 2014, nella denominazione attuale di Ente Autonomo Giffoni Experience, anticipata nel 2009 dalla cancellazione dal brand della parola "Festival" e dalla sua sostituzione con la parola "Experience". L'utilizzo del nuovo nome è il riflesso di una trasformazione del Giffoni, che mira a presentarsi, in una rinnovata autonarrazione, come un'esperienza ampia, che va oltre i giorni del festival e oltre le attività legate al solo concorso cinematografico.

progressivamente una forma più strutturata. In quell'anno, l'evento da Rassegna diventa Festival Internazionale del Cinema per Ragazzi e, per la prima volta, sono fatti inviti ufficiali ed è organizzata una cerimonia di premiazione¹⁷. Come già anticipato, la storia e l'espansione del Giffoni sono anche il frutto della capacità di Gubitosi di intessere legami di collaborazione con personalità della politica e delle istituzioni locali e nazionali, che si traducono in azioni di sostegno al festival, in molti casi decisive per convogliare verso di esso risorse importanti. Tra i primi sostenitori del Giffoni ci sono, ad esempio, Gaspare Russo, Presidente della Regione Campania dal 1976 al 1979 e, più tardi, Alfonso Andria, prima in qualità di funzionario dell'Ente per il Turismo di Salerno e poi di Presidente della Provincia di Salerno¹⁸.

Negli anni Ottanta lo sguardo del Giffoni punta sempre più lontano. Sugli schermi, ormai moltiplicati, nelle giornate estive del festival si proiettano film provenienti dall'Albania, dal Canada, dall'Australia, dalla Nuova Zelanda, dall'Iran. Ma è il 1982 un altro anno di svolta dell'evento giffonese. Con ancora nell'aria i clamori dei festeggiamenti per la vittoria dell'Italia ai Mondiali di calcio (la finale Italia-Germania cade l'11 luglio, il primo giorno di festival il 31 luglio), nell'edizione di quell'anno sbarca un ospite d'eccezione, il già citato François Truffaut. Dopo diversi inviti ricevuti da Gubitosi, il cineasta accetta di essere ospitato nella cittadina dei monti Picentini e vi giunge con la compagna Fanny Ardant. La sua presenza segna un terzo momento generativo del festival, un salto di qualità (o di specie, direbbe forse Paolo Appolito) identitario e autopoietico, una volta ancora grazie alla caparbità e al coraggio del suo direttore, ma anche alla capacità del luogo di farsi accogliente.

Il regista francese rimane, infatti, piacevolmente colpito dalla piccola realtà festivaliera della provincia di Salerno e lascia per iscritto alcune parole di ringraziamento, tra le quali c'è una frase che diventerà lo slogan della manifestazione: «Di tutti i festival di cinema quello di Giffoni è il più necessario»¹⁹. Detto altrimenti, la visita di Truffaut consente l'inizio di una nuova narrazione

17. Cfr. *Giffoni*, vol. 2, cit., pp. 90-91.

18. Cfr. *Giffoni*, vol. 1, cit., pp. 162-173.

19. Cfr. *Giffoni*, vol. 3, cit., pp. 11-17.

(una sorta di terza nascita) perché non riguarda soltanto il prestigio assegnato alla manifestazione da parte di un ospite celebre e importante, ma perché la sua presenza si traduce in termini di “necessità” e dunque di urgenza, bisogno, “inevitabilità” del dispositivo festivaliero. Non a caso, al regista francese è dedicata una piazza di Giffoni e riproduzioni della sua lettera campeggiano sui muri in più punti della cittadina²⁰. Anche una sala cinematografica avveniristica da 686 posti porta oggi il suo nome. Segni distintivi di un transfert che era nell'aria e che si arrocca grazie a un anno che legittimamente, anche a Giffoni, si può definire “mundial”: come la presentazione a Cannes nel 1959 de *I 400 colpi* rende internazionalmente nota la nascita della *Nouvelle Vague* francese, la presenza nel Salernitano del suo esponente più “infantile”, ma anche più “commerciale” – si ricorderà la sua presenza come attore in *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977) di Steven Spielberg – sdogana il festival agli occhi del mondo, in chiave insieme autoriale e divistica.

Un'ulteriore conferma di quanto andiamo dicendo si verifica già poche settimane dopo la sua visita. Il 29 agosto del 1982, infatti, a festival finito, grazie alla collaborazione di Renzo Rossellini, arriva a Giffoni Valle Piana l'attore Robert De Niro. Era stato invitato da Gubitosi per il festival di quell'anno, ma non avendovi potuto partecipare decide di fare comunque tappa a Giffoni, posticipando la sua visita. Per lui è organizzato un evento *ad hoc*, ancora una volta in stile locale, con l'allestimento di un palco nella piazza principale della cittadina e l'intrattenimento di una grande orchestra bandistica. L'evento ottiene un grande successo anche grazie alla copertura mediatica ricevuta, questa volta per una contingenza non prevista. Nella vicina Salerno,

20. Una simile strategia di costruzione di un'identità riconoscibile del festival attraverso i suoi ospiti più famosi è avvenuta con il Premio Oscar Carlo Rambaldi. Più volte invitato al Giffoni, in una delle sue visite, dona a Gubitosi in segno di ringraziamento un disegno autografo che rappresenta tutte le sue creature più famose, tra le quali E.T. e King Kong. Qualche anno dopo, a opera dell'artista Enzo Santoriello, il disegno diventa un'opera muraria in ceramica di oltre cento metri quadri, realizzata su una parete della Cittadella del Cinema e inaugurata in apertura della 46esima edizione del festival. Anche quell'opera, una sorta di biglietto da visita all'ingresso del Giffoni, è oggi divenuta uno dei suoi simboli più rappresentativi. Cfr. *Giffoni*, vol. 2, cit., p. 56.

infatti, pochi giorni prima, il 26 agosto, erano giunti da tutt'Italia diversi giornalisti a causa di un tragico fatto di cronaca, ovvero l'attentato terroristico denominato la Strage di Salerno, in cui avevano perso la vita alcuni militari per mano di brigatisti. Per i cronisti non è difficile spostarsi dal capoluogo alla cittadina di provincia e, così, la visita di De Niro a Giffoni riceve l'attenzione dagli organi di stampa nazionali, si trasforma in un rilevante evento mediatico e contribuisce ad ampliare ulteriormente la fama del festival²¹. Seguiranno, tra gli altri, negli anni immediatamente successivi altre celebrità, come Sergio Leone, Michelangelo Antonioni e Alberto Sordi. Gli anni Ottanta, in definitiva, rappresentano il decennio del riconoscimento del festival come evento non più locale ma di rilievo nazionale e con affacci internazionali²².

Una quarta nascita

La consapevolezza dell'espansione del Giffoni genera la "necessità" di strutture più idonee e più capienti, non solo per ospitare le migliaia di giurati e visitatori nelle giornate del festival, ma anche per dare uffici più confortevoli a una macchina organizzativa che intanto è cresciuta. Le due sale cittadine - il Cinema Valle e il Cinema Moderno - e l'arena all'aperto Il Giardino degli Aranci, che fino a quel momento avevano ospitato il festival, non bastano più. Il percorso, in molti casi tortuoso, che porta alla costruzione nel tempo di nuove e imponenti strutture per il festival si snoda attraverso diverse tappe di individuazione di sostanziosi finanziamenti pubblici, questi sì imprescindibili per dare seguito a una progettualità sempre più ambiziosa. La prima di queste tappe è l'approvazione della Legge Regionale n. 35 del 27 agosto 1984 con la quale la Regione Campania stabilisce una sovvenzione annuale per il festival. Nel 1997, invece, il Governo approva un finanziamento di otto miliardi destinato al Comune di Giffoni Valle Piana per la costruzione della Cittadella del Cinema

21. Cfr. *Giffoni*, vol. 3, cit., pp. 35-37.

22. Tra i nomi più illustri che sarebbero passati poi per il festival ci sono tre Premi Nobel (Rita Levi Montalcini e Michail Gorbaciov nel 1997, Lech Walesa nel 2001) e personalità del calibro di Oliver Stone nel 2001 e Meryl Streep nel 2002.

(una struttura che ospita diversi uffici e la grande Sala Truffaut) e nello stesso anno iniziano i lavori. Nondimeno, ancora con i lavori pubblici in corso, a fine del 2000, Gubitosi capisce che la Cittadella, che aveva progettato quindici anni prima, è insufficiente per i numeri ormai raggiunti dal festival e comincia a immaginare un complesso più ampio, la Multimedia Valley, di cui la Cittadella è solo la porta d'ingresso. Così, nel 2001 si inaugura la Cittadella e nel 2006 il Consiglio comunale di Giffoni approva il progetto preliminare della Multimedia Valley, un'area con uffici, spazi per laboratori e tre sale cinematografiche. Dopo aver ottenuto il sostegno della Regione Campania, senza non poche vicissitudini amministrative, nel 2014 sono avviati i lavori. La Multimedia Valley è, infine, inaugurata nell'estate del 2017²³.

In sostanza – seppur brevemente per ragioni di spazio – possiamo circostanziare l'idea che il Giffoni conosca una quarta stagione di “germinazione” tra gli anni Novanta e i Duemila, non solo grazie al consistente ricorso a opere pubbliche strutturali (tutte di proprietà municipale), capaci di cambiare il volto paesaggistico della cittadina di provincia, impensabili senza la capacità della direzione del festival di intercettare e ottenere finanziamenti, ma soprattutto grazie alla trasformazione della sua macchina organizzativa in termini di efficienza imprenditoriale. Non siamo più innanzi a una piccola associazione culturale figlia della vitalità degli anni Settanta, ma a una sorta di azienda parastatale che gioca le proprie partite su più piani negoziali e politici. Lo dimostra un budget che è diventato uno dei più consistenti nel panorama festivaliero italiano, superato solo da quelli della Mostra del Cinema di Venezia e del Festival del Cinema di Roma; lo dimostra il tentativo di esportare in molti paesi europei e non

23. Cfr. *Giffoni*, vol. 2, cit., pp. 296-369. I lavori non si fermano al 2017, poiché attualmente nell'area della Multimedia Valley sono in corso quelli per la realizzazione del Museo Testimoni del tempo e dell'Arena Grandi eventi. Alle opere pubbliche costruite ex novo si aggiunga l'impulso generato dal festival per attrarre finanziamenti che hanno consentito il recupero, la riqualificazione e un nuovo utilizzo di beni pubblici di valore storico della città di Giffoni. Questi ultimi sono utilizzati anche come luoghi del festival, in particolare il Castello e il Borgo medievale di Terravecchia, l'ex opificio industriale Antica Ramiera e il Complesso monumentale San Francesco. Attualmente le uniche sale cinematografiche attive a Giffoni, anche oltre le giornate del festival, sono le tre che sorgono nella Multimedia Valley.

solo, il “brand” Giffoni, attraverso l’organizzazione di rassegne, retrospettive e altri eventi²⁴. Naturalmente, rispetto al passato il pubblico del cinema per ragazzi si è maggiormente articolato al suo interno, segnato da importanti cambiamenti generazionali che intanto sono intercorsi. La proposta cinematografica si è differenziata e il concorso suddiviso in più sezioni, in base alla fascia d’età. Le collaborazioni con le televisioni, e in particolare, con Mediaset si sono maggiormente strutturate, consentendo al Festival di raggiungere un pubblico generalista più ampio. Dal 1992, inoltre, le edizioni del Giffoni diventano a tema e si rinforzano le cosiddette attività permanenti²⁵, con l’obiettivo di non far venire mai meno, anche durante il resto dell’anno, l’interesse per il protagonismo giovanile²⁶, ma soprattutto trasformando l’evento, per chi partecipa a vario titolo, in un’esperienza a 360° (da qui il nome Giffoni Experience, adottato dal 2009).

24. Secondo quanto afferma lo stesso festival nel suo sito: «Dal 2010, dopo gli inizi pionieristici nei primi anni 2000, a Berlino, e le esperienze di grande prestigio e successo in luoghi mitici come Miami, Los Angeles e Sydney, abbiamo ulteriormente rafforzato le nostre iniziative all’estero co-producendo eventi in Brasile, Albania, Macedonia del Nord, Georgia, Spagna, Croazia, Polonia e lavorando fianco a fianco con rinomate organizzazioni culturali, tra le quali spicca il Doha Film Institute». <https://giffoni.it/international/> (ultimo accesso: ottobre 2025).

25. La prima di tali attività, a partire dal 1996, è rappresentata dai “Movie Days”, giornate durante le quali le scolaresche giungono a Giffoni per proiezioni e laboratori di cinema nell’arco dell’anno scolastico. A seguire ci saranno i “Movie Days On Tour” (dal 1999), progetti di cinema per la scuola nelle sale italiane, e “School Experience” (dal 2019), un festival di cinema itinerante nelle scuole d’Italia. Tra le altre attività permanenti del festival rientrano quelle di Giffoni Production, il dipartimento che si occupa di formazione al linguaggio audiovisivo e di produzione di opere audiovisive realizzate da studenti delle scuole e da giovani autori, e di Giffoni Innovazione, dipartimento orientato alle imprese e alle nuove tecnologie. Negli anni, infine, il Giffoni ha partecipato a campagne di sensibilizzazione su temi importanti per i giovani e a iniziative di beneficenza di rilievo nazionale, e ha avviato partenariati e collaborazioni con enti di vario tipo attivi nel sociale.

26. Afferma Gubitosi: «Guardando indietro, posso dire con sicurezza che tutti i temi scelti mi hanno aiutato a realizzare la vera essenza del Festival: avvicinare i giovani al cinema, alimentare e coltivare i loro sogni, allargare i loro orizzonti, abituarli a interagire con il mondo degli adulti, mostrare loro che hanno un mondo intero da conquistare». *Giffoni*, vol. 2, cit., p. 98.

Una conclusione provvisoria

Va da sé che le continue “germinazioni” del Giffoni devono molto alla volontà di pianificazione e slancio, alla rete di sostegno politico ed economico, e alla intensa e instancabile attività di promozione del suo direttore, prima in Italia e poi all'estero, con partecipazioni a incontri e premi organizzati da svariati enti e istituzioni. In fin dei conti, nella figura di Gubitosi si riconosce un'idea di direzione festivaliera che risponde più ai compiti e ai ruoli sociali dell'imprenditore, del funzionario politico o dell'ambasciatore rispetto a quelli del curatore, del critico o del programmatore. Se infatti nei primi anni Settanta per sostanziare l'organizzazione di una piccola rassegna per bambini e ragazzi giffonesi ci si affidava alle risorse produttive e artigianali del territorio, nelle forme del mutuo aiuto, ora il festival è diventato la risorsa produttiva (e a suo modo artigianale) del territorio, anzi, si è trasformata nell'industria culturale, mediatica e turistica più attiva, dinamica e internazionale della provincia salernitana. Con sguardo retrospettivo, si può affermare che l'intraprendenza imprenditoriale e politica, già presente nel primo Gubitosi, sia cresciuta e maturata nel corso dei decenni più di quella cinefila e curatoriale, in una logica della “lunga durata” che testimonia la fatica di ogni processualità festivaliera, specie se deve innervarsi in una realtà economica e culturale periferica. Da questo punto di vista la genesi dal basso e la conservazione orgogliosa della propria “marginalità” sono diventati, nel tempo, quegli elementi che hanno consentito, paradossalmente, un abbrivio ancora più intenso all'ambizione del suo fondatore per arrivare in “alto” (in termini di importanza e visibilità) o per dirigersi verso il “centro” (in termini politici, economici e turistici ad esempio). Nel 1971 nessuno spettatore o organizzatore di quella rassegna avrebbe pensato che Giffoni avrebbe catalizzato risorse e prodotto valore, contro ogni previsione economica relativa alle aree interne. Nessuno avrebbe immaginato che grazie al festival sarebbero arrivati fondi pubblici per una significativa trasformazione urbana, con richiami all'evento che perdurano tra le sue strade durante tutto l'anno. Nessuno avrebbe previsto che nelle guide turistiche o nelle pagine delle enciclopedie online la prima informazione per curiosi interessati a visitare la città sarebbe stata la presenza

del festival, piuttosto che del suo parco naturalistico o dei suoi monumenti di interesse storico²⁷.

Agli occhi degli osservatori esterni il Giffoni appare, in chiusura, come un fenomeno ibrido, ovvero a forte base locale, capace, però, di dialogare con una dimensione globale. Se guardandoli attraverso la lente degli studi culturali, i festival si configurano non solo come luoghi fisici, ma anche come complessi spazi simbolici e sociali, in cui interagiscono vari attori e si costruiscono relazioni, significati, discorsi e gerarchie culturali²⁸, ulteriori conferme arrivano dalla provincia salernitana. Il Giffoni ha prodotto narrazioni abbastanza inedite nell'ambito dei *film festival studies*, rovesciando il paradigma dell'isolamento delle aree interne, scompaginando i tradizionali rapporti tra locale e globale, ma anche tra culturale e imprenditoriale. La storia raccontata dal Giffoni insegna infine che i fenomeni di "germinazione spontanea" sono tali solo se nuovi processi generativi vengono riproposti e attualizzati nel corso del tempo, sostanzialmente e costantemente rinegoziati tra vari soggetti, persino in realtà apparentemente "sclerotizzate" come potrebbero essere le manifestazioni gestite da un solo direttore/deus ex machina, o calate in territori di provincia. Insomma: anche dal punto di vista degli studi sui festival, oggi come ieri sembra ancora valere lo slogan identitario truffautiano che campeggia in città: «Di tutti i festival di cinema quello di Giffoni è il più necessario».

27. Si veda, a titolo di esempio, la pagina web nel sito *Wikipedia* (in italiano e inglese) dedicata a Giffoni Valle Piana, ma anche quella dedicata alla storia della pro loco giffonese.

28. Cfr. M. de Valck, *op. cit.*, pp. 39-41.

Il saggio ricostruisce la genealogia culturale e istituzionale delle Giornate del Cinema Muto di Pordenone, tracciandone le radici nelle retrospettive veneziane e nelle rassegne di Grado, Rapallo e Salsomaggiore. Nato nel 1982 come progetto locale e amatoriale, il festival si afferma in pochi anni come centro internazionale di ricerca e conservazione del cinema delle origini. Attraverso un approccio filologico e una visione transnazionale, le Giornate hanno ridefinito il modello di festival archivistico, trasformando la cinefilia in pratica critica e produttiva.

The essay reconstructs the cultural and institutional genealogy of the Pordenone Silent Film Festival, tracing its roots to earlier retrospectives in Venice, Grado, Rapallo, and Salsomaggiore. Founded in 1982 as a local and amateur initiative, the festival rapidly became an international hub for silent film preservation and research. Through a philological approach and a transnational perspective, the Giornate have redefined the concept of the archival film festival, turning cinephilia into a critical and creative practice.

Keywords: Archival Film Festival, Silent Cinema, Film Historiography, Cinephilia, Cultural Heritage.

Dal Lido a Pordenone. Appunti per un itinerario fondativo delle Giornate del Cinema Muto

di Denis Lotti*

Le Giornate del Cinema Muto di Pordenone rappresentano un caso emblematico di festival cinematografico “archivistico”, nato da un’iniziativa locale spontanea nel 1982 e cresciuto in pochi anni in modo tale da divenire un nodo essenziale nella rete internazionale della cinefilia, della conservazione e della ricerca sul cinema delle origini². Le Giornate, inserite in un movimento internazionale di riscoperta del patrimonio cinematografico³,

* Università degli Studi di Verona - denis.lotti@univr.it.

1. Nel caso particolare, cfr. P. Bosma, *Film Programming: Curating for Cinemas, Festivals, Archives*, Wallflower Press, London-New York 2015, p. 27.

2. Cfr. D. Robinson, *The Charm of Cinematic Rediscovery: Le Giornate del Cinema Muto - The Pordenone Silent Film Festival*, in A. Marlow-Mann (ed.), *Film Festival Yearbook 5: Archival Film Festivals*, St Andrews Film Studies, St Andrews 2013, p. 85.

3. Il festival pordenonese, insieme al Cinema Ritrovato di Bologna, è descritto come «un pilastro fondamentale per la cultura cinefila mondiale dedicata alla preservazione e alla riscoperta» capace di «modificare il canone cinemato-

hanno saputo consolidare la loro identità attraverso una sintesi virtuosa tra ricerca scientifica e sensibilità archivistica. Attraverso un approccio integrato tra dimensione locale e globale, il festival ha coniugato le esigenze di tutela del patrimonio con la continua *quest of discovery*, la ricerca appassionata di film dimenticati, dispersi o mai visti prima, che ne ha alimentato lo sviluppo⁴.

Alla luce delle riflessioni di Janet Harbord, le Giornate si possono collocare all'interno di un più ampio contesto teorico: i festival cinematografici «non sono meri luoghi di esposizione, ma spazi di flusso» in cui commercio, cultura, turismo e media si intrecciano, producendo significati complessi e tensioni tra istanze artistiche e dinamiche di mercato⁵. Inoltre, come evidenziano Francesco Di Chiara e Valentina Re, i festival d'archivio possono essere intesi quali strumenti attivi di costruzione della storiografia, capaci di influenzare percorsi di ricerca, di ridefinire canoni e metodologie critiche attraverso la selezione, la pubblicazione di materiali e l'organizzazione di momenti di riflessione teorica⁶. Le Giornate, pur mantenendo una forte connotazione filologica e storiografica, partecipano di questa dinamica più ampia, dimostrando come anche i festival “d'archivio” siano in continuo cambiamento in termini di audience e obiettivi.

grafico tradizionale, rivelando interi settori della produzione cinematografica precedentemente trascurati». A. Marlow-Mann, *Archival Film Festivals at the Crossroads*, in Id. (ed.), *op. cit.*, pp. 8-9. Tutte le traduzioni sono dell'autore.

4. Rispetto al concetto di *quest of discovery* secondo David Robinson «le Giornate si sono distinte per la ricerca della scoperta». D. Robinson, *op. cit.*, p. 85.

5. Cfr. J. Harbord, *Film Cultures*, SAGE Publications, London 2002, pp. 60-66.

6. Di Chiara e Re definiscono l'impatto dei festival sul lavoro storiografico secondo tre direttrici: influenza sui filoni di ricerca esistenti, stimolo a mutamenti epistemologici, e selezione istituzionale dei ricercatori. I festival non solo creano nuovi canoni ma possono ridefinire categorie consolidate come autore o nazione. Anche i festival non esplicitamente storicizzanti, come Cannes o Venezia, influenzano la percezione del cinema contemporaneo. Infine, agendo anche come editori, i festival contribuiscono attivamente alla produzione e alla legittimazione del discorso storiografico. Cfr. F. Di Chiara, V. Re, *Film Festival/ Film History: The Impact of Film Festivals on Cinema Historiography. Il cinema ritrovato and beyond*, in «Cinemas. Revue d'études cinématographiques – Journal of Film Studies», vol. 21, nn. 2-3, Université de Montréal, Montréal 2011, pp. 146-147.

Alle radici delle Giornate

In Italia, l'idea di una rassegna dedicata al cinema muto trae ispirazione in un contesto culturale mosso da istanze eterogenee, accomunate dall'emergere di una volontà di riscoperta dei film del passato. A ciò si affianca un'attività volontaristica disomogenea che dà vita a retrospettive tematiche di iniziativa individuale o riferibili a realtà associative legate a cineclub e progetti cinetecari. Ciò che accomuna gli operatori culturali che convergeranno a Pordenone risiede nell'idea che nessuna rassegna italiana esistente valorizzi il muto, sebbene negli anni si fosse registrato l'interesse nell'ambito della Mostra del Cinema di Venezia⁷.

È nel corso degli anni Cinquanta che in Italia si manifesta un moto spontaneo di riscoperta del muto, dopo diverse fasi di oblio e rinnovato interesse. Tra esse non mancano iniziative che si impegnano a preservare e promuovere il cinema del passato. Tra queste, vi è la creazione del Museo nazionale del cinema di Torino nel 1953, voluto da Maria Adriana Prolo. La stessa collezionista e studiosa nel 1951 dà alle stampe la seminale *Storia del cinema muto italiano*⁸, nel 1953 contribuisce alla produzione di film come *Cinema d'altri tempi* di Steno e *La valigia dei sogni* di Luigi Comencini – progetto che trae origine dal suo documentario *Il museo dei sogni* (L. Comencini, 1949). Sempre negli stessi anni si registra la diffusione di retrospettive e mostre, in Italia e all'estero, organizzate soprattutto dalla Cinoteca Italiana di Milano. In particolare, Luca Mazzei evidenzia come tra il 1954 e il 1958 si veicoli un crescente interesse per il cinema “primitivo”⁹. Del 1958 è il film miscelaneo *Antologia del cinema italiano*, dedicato al periodo 1896-1926, la cui produzione è a cura del Centro Sperimentale di Cinematografia in collaborazione con la cinoteca milanese¹⁰. Tale iniziativa, proprio per il taglio didattico-

7. Cfr. G.P. Brunetta, *La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. 1932-2022*, Marsilio / La Biennale di Venezia, Venezia 2022.

8. M.A. Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, vol. I, Poligono, Milano 1951.

9. L. Mazzei, *L'interesse per il cinema muto*, in S. Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1954-1959*, vol. 9, Marsilio / Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2004, pp. 518-519.

10. *Antologia del cinema italiano. Primo capitolo: Il film muto (1896-1926)* (1958). La pellicola è a cura di Antonio Petrucci. Cfr. *I film della Cinoteca Nazionale in distribuzione*, in «Bianco & Nero», n. 1, 1964, p. III; per un approfondimento, cfr. M. Canosa, *Con dita e occhi delicati. Per una filologia del cinema*

divulgativo¹¹, contribuisce al formarsi di una sensibilità che via via si distacca dal culto nostalgico per approdare a un approccio analitico che troverà spazio anche in ambito accademico¹². Sulla scia del crescente interesse, nel settembre 1964, durante la Mostra del Cinema di Venezia, viene fondata l'Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema (AIRSC), che avrà quale mandato quello di valorizzare il cinema prodotto in Italia con intenti divulgativi, adottando uno sguardo particolarmente attento all'epoca del muto¹³. L'AIRSC è coinvolta nell'organizzazione di rassegne che saranno il modello di riferimento per le Giornate.

Qualche anno più tardi, il presidente dell'Associazione¹⁴ Davide Turconi lancia un appello a esperti, critici, storici e appassionati, sottolineando come il contributo da parte della comunità sia fondamentale per ristabilire il ruolo del cinema nel panorama storico-culturale italiano¹⁵. Anche se non accenna in modo diretto alle rassegne, Turconi manifesta l'interesse di sostenere ogni tipologia di manifestazione culturale legata al cinema, nonché l'impegno nel valorizzare la documentazione storica per mezzo di eventi espositivi e collaborazioni istituzionali. Nelle stesse pagine, Francesco Savio denuncia le difficoltà nell'organizzazione di retrospettive cinematografiche dovute alla frammentarietà dei patrimoni, alla scarsa cooperazione tra cineteche e alla confusione normativa sui diritti. A partire dall'eccezione virtuosa rappresentata dall'antologica di Dreyer, organizzata dal Danske Filmmuseum di Copenaghen, egli auspica il sorgere di una regolamentazione internazionale che «solleciti la liberalizzazione dei film di repertorio e orienti la giuri-

muto italiano: questioni di tradizione indiretta, in S. Alovio, G. Carluccio (a cura di), *Introduzione al cinema muto italiano*, UTET, Torino 2014, pp. 339-358.

11. Cfr. M. Canosa, *op. cit.*, p. 346; L. Mazzei, *op. cit.*, p. 519.

12. Cfr. D. Bruni, A. Floris, M. Locatelli, S. Venturini (a cura di), *Dallo schermo alla cattedra. La nascita dell'insegnamento universitario del cinema e dell'audiovisivo in Italia*, Carocci, Roma 2016.

13. Cfr. A. Bernardini, *Note sulla nascita e i primi anni dell'AIRSC*, in «Immagine. Note di Storia del Cinema», n. 10, 2014, pp. 155-167.

14. Turconi è presidente dell'AIRSC sin dal 1964, anno della fondazione dell'associazione, e rimarrà in carica fino al 1976, sostituito da Ernesto G. Laura. Cfr. A. Bernardini, *op. cit.*, p. 156.

15. D.T. [Davide Turconi], *Presentazione*, in «Storiacine. Bollettino trimestrale dell'Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema», nn. 1-2, 1971-1972, p. 2.

sprudenza verso soluzioni radicali ma uniformi» per garantire la «sopravvivenza del cinema come oggetto e soggetto di cultura»¹⁶. Savio scrive a ragion veduta, data la sua esperienza di curatore di retrospettive¹⁷ per le edizioni della Mostra lidense diretta da Luigi Chiarini, particolarmente «sensibile alle problematiche della storiografia cinematografica»¹⁸. Alla paralisi della Mostra del Cinema, dovuta al clima di contestazione del Sessantotto, subentra un vuoto di proposte cui tentano di rispondere la Settimana Internazionale del Cinema di Grado (1970-1972)¹⁹, la Rassegna cinematografica – Seminario di studi di Rapallo (1978-1981) e la retrospettiva dedicata a David W. Griffith di Salsomaggiore (1980)²⁰.

1938-1982. Le rassegne dedicate al cinema muto alla Mostra del Cinema di Venezia: appunti per una genealogia

Il presente paragrafo non ha alcuna pretesa di esaustività: esso intende offrire una ricognizione assai selettiva delle edizioni della Mostra lidense che, nel periodo compreso tra il 1938 e il 1982, hanno incluso film muti, aprendo la strada alla fondazione delle Giornate²¹. A parte i quattro film muti proiettati nell'edizione

16. F. Savio, *Necessità di una nuova regolamentazione*, in «Storiacine. Bollettino trimestrale dell'Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema», nn. 1-2, 1971-1972, p. 4. Da sottolineare il fatto che Savio è reduce dal fallimento della rassegna lidense dedicata al periodo inglese di Hitchcock pensata per l'edizione 1968. Cfr. G.P. Brunetta, *op. cit.*, p. 488.

17. *Ibidem*.

18. A. Bernardini, *op. cit.*, p. 155; cfr. anche G.P. Brunetta, *op. cit.*, p. 420.

19. Le tre edizioni sono strutturate a carattere monografico. Cfr. *Grado 70. Settimana internazionale del cinema. 15-20 settembre 1970. Il primo cinema italiano*, Tipografia Artigiana di Gradese, Grado 1970; A. Bernardini, *Vecchio cinema a Grado*, in «Bianco & Nero», nn. 9-10, 1970, pp. 75-76; *Grado 71. West. Epopea o mito? Settimana internazionale del cinema. 11-18 settembre 1971*, Comune di Grado, Grado 1971; *Grado 72. La storia, la vita. Il cinema. Settimana internazionale del cinema. 3-10 settembre 1972*, Comune di Grado, Grado 1972; L. Jacob, P. Patat (a cura di), *Le giornate del cinema muto. Un'occasione da non perdere*, in «Griffithiana», nn. 12-15, 1983, p. 3.

20. La retrospettiva viene organizzata nell'ambito degli Incontri cinematografici di Salsomaggiore Terme ed è promossa dalla Cineteca Griffith di Genova. Cfr. A.R. Humouda, *Il progetto Griffith di Salsomaggiore*, in «Griffithiana», nn. 9-11, 1982, pp. 4-6.

21. Ove non indicato diversamente, i dati pubblicati derivano dagli annali della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica pubblicati sul sito ufficiale della Biennale all'indirizzo <https://asac.labiennale.org/> (ultimo accesso: ottobre 2025).

inaugurale del 1932 – tra essi *Pioggia* (*Regen*, J. Ivens, 1929) – l'esordio veneziano di una riflessione sul primo cinema si registra nel 1938, con la retrospettiva dedicata ai primi quarant'anni del cinema francese. La selezione comprende quindici titoli: dai Lumière e Méliès all'avanguardia. Nel 1947 troviamo due muti di Carl Theodor Dreyer, tra i registi più omaggiati alla Mostra: *L'angelo del focolare* (*Du skal ære din hustru*, 1925) e *La passione di Giovanna d'Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928). Dell'anno successivo le rassegne dedicate a Lumière, Stroheim, Feyder e Méliès. Nel 1950 si proietta *La leggenda di Gösta Berling* (*Gösta Berlings saga*, M. Stiller, 1924) in onore di Greta Garbo, nel 1951 è la volta di *Nanuk l'esquimese* (*Nanook of the North*, R. J. Flaherty, 1922).

Nell'edizione '52 una nuova proiezione de *La passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer affianca la retrospettiva dedicata al muto italiano. L'estesa rassegna include, tra altri, *Cabiria* (G. Pastrone, 1914), *Assunta Spina* (G. Serena, F. Bertini, 1915), *Cenere* (F. Mari, 1916) con Eleonora Duse. Nel 1953 una nuova mostra di film francesi che comprende *Napoleone* (*Napoléon*, A. Gance, 1927). L'anno successivo è il turno del grande cinema tedesco con film di Lubitsch, Murnau, Wiene, Fritz, Wegener e Pabst. Nel 1955, tocca ai "primitivi" americani, tra essi Griffith e Niblo. Il 1956 omaggia Dreyer e Chaplin. Nel '57, una retrospettiva riunisce le opere di Kirsanoff, Dovženko, Dupont e Ophüls, assieme a una sezione sul muto inglese e del 1958 sono gli omaggi a Stroheim e Asta Nielsen. L'anno successivo si proiettano alcuni muti di Genina, mentre nel 1960 tocca ancora a Griffith, oltre a una rassegna dedicata alle avanguardie. Nel 1961, il neodirettore Domenico Meccoli offre a Davide Turconi e a Gianni Comencini l'opportunità di curare una retrospettiva su Mack Sennett²², mentre Ernesto G. Laura si dedica al muto cecoslovacco.

Una svolta nella Mostra si registra con l'arrivo di Luigi Chiarini (1963-1968); il cinema muto viene presentato con cu-

Cfr. G. Ghigi (a cura di), *Venezia 1932. Il cinema diventa arte*, La Biennale di Venezia / Fabbri, Venezia-Milano 1992; G.P. Brunetta, *op. cit.*

22. Cfr. D. Turconi, *Ricordi di un bibliofilo e storico del cinema*, in «Bollettino per biblioteche», n. 36, 1991, p. 50; Id., *Mack Sennett. Il "re delle comiche"*, Editore dell'Ateneo, Roma 1961.

ra filologica. Il nuovo corso favorisce l'ingresso di Francesco Savio²³ che esordisce con "L'età d'oro di Buster Keaton", in collaborazione con Turconi, e contestualmente cura "Esperienze nel cinema sovietico (1924-1939)". Dell'anno successivo è "La parola e il silenzio", la produzione scandinava dagli esordi sino alla metà degli anni Cinquanta. Del 1965 è la retrospettiva "Cinema di Weimar (1919-1932)", mentre nel '66 la rassegna "America allo specchio: The Roaring Twenties". L'anno dopo, Savio coordina "Western: le origini" e "Il cinema nel movimento espressionista tedesco e la figura di Carl Mayer". Nel 1968, ultimo dell'era di Chiarini, Turconi omaggia Jean Renoir, mentre viene sospesa la selezione di Savio sul primo Hitchcock (ripresa nel '69 da Tino Ranieri)²⁴. Nella stessa edizione, Giacomo Gambetti cura la sezione dedicata ai "primitivi" francesi, italiani e statunitensi.

Nel 1970, Turconi firma una retrospettiva dedicata a Harry Langdon²⁵, evento che conclude la sua collaborazione con la Mostra²⁶, mentre l'anno seguente Henri Langlois presenta una selezione di "primitivi" francesi. Nel 1972, Savio organizza l'ambiziosa antologica "Il tutto Chaplin". Dopo una pausa, nel 1975, Savio e Angelo R. Humouda danno vita a una rassegna dedicata a Griffith, è l'ultima collaborazione lidense di Savio²⁷. Nel 1977 troviamo i muti dell'Est europeo. Nel 1979, Gian Piero Brunetta cura una retrospettiva su Emilio Ghione²⁸; l'anno seguente il cinema muto viene incluso nella sezione "Il Cinema Ritrovato" con L'Herbier e Mizoguchi. Del 1981 è la selezione dedicata a Howard Hawks, mentre nel 1982 si proietta *La caduta della casa Usher*

23. Cfr. G.P. Brunetta, *op. cit.*, pp. 419-421.

24. Cfr. *ivi*, p. 488.

25. «Nel 1970, proposi al direttore [...] Ernesto G. Laura, di inserire nel programma della Mostra una retrospettiva di Harry Langdon [...]. La retrospettiva ebbe un eccezionale successo: per la prima volta i film della retrospettiva vennero proiettati in sala grande e successivamente vennero anche inclusi in programmi televisivi». D. Turconi, *Ricordi*, cit., p. 51.

26. Turconi tornerà a collaborare con la Mostra di Venezia un'ultima volta nel 1975 con la «preparazione del seminario di studi su "Industria culturale e cinema in USA negli anni dieci e venti"». *Ibidem*.

27. Cfr. G.P. Brunetta, *op. cit.*, pp. 560-561.

28. Id., *Emilio Ghione*, in F. Paulon (a cura di), *Catalogo della Mostra internazionale del cinema*, La Biennale di Venezia, Venezia 1979, pp. 79-83.

(*La Chute de la maison Usher*, 1928) di Jean Epstein. Forzando storia e contesto, possiamo aggiungere che nello stesso anno la Mostra cede idealmente il testimone alle Giornate, pur continuando a ospitare significativi omaggi al cinema muto.

1970-1972. La Settimana Internazionale del Cinema di Grado

A partire dai primi anni Settanta, il ruolo di guida del nostro percorso è assunto da Davide Turconi. Figura capace di creare connessioni tra esperti di diversa provenienza, lo studioso affianca all'attività di ricerca una visione progettuale che trasforma l'interesse per il cinema delle origini in un programma culturale articolato. L'esperienza maturata al Lido trova nella Settimana di Grado una declinazione radicale, anticipando per metodo e rigore la struttura delle Giornate. La prima edizione della rassegna si svolge dal 15 al 20 settembre 1970, ed è promossa da Turconi - a nome dell'AIRSC - con l'obiettivo di valorizzare il cinema italiano delle origini, ambito che definisce «arretrato»²⁹. Il programma, composto da conferenze, proiezioni e una mostra curata dal Museo Nazionale del Cinema di Torino³⁰, coinvolge studiosi come Fausto Montesanti (all'epoca conservatore della Cineteca Nazionale), Orio Caldiron, Mario Verdone e Pietro Bianchi³¹. Sono proiettati film italiani prodotti dal 1909 al 1921, una sezione sul cinema napoletano e la personale dedicata a Francesca Bertini, ospite della manifestazione³². Si mostrano anche titoli francesi, americani e non identificati. Una serata speciale è dedicata a Griffith e Ince. Le copie provengono da cineteche italiane e dalla collezione Joye³³. Bernardini ricorda l'evento come il

29. *Grado 70*, cit., pp. 5-6.

30. Cfr. *ivi*, p. 8.

31. Cfr. *ivi*, pp. 7-15.

32. «L'arrivo a Grado di alcuni protagonisti di quel glorioso periodo della nostra cinematografia - dalla "diva" Francesca Bertini all'operatore Luigi Fiorio - hanno conferito alla Settimana il carattere di una simpatica e festosa commemorazione». A. Bernardini, *Vecchio cinema a Grado*, cit., p. 76.

33. «I film sono stati scelti fra quelli controtipati dall'[AIRSC] dagli originali esistenti presso il Filmarchiv Josef Joye di Zurigo e fra quelli cortesemente offerti dalla Cineteca nazionale di Roma, dalla Cineteca italiana di Milano e dal Museo nazionale del cinema di Torino». *Grado 70*, cit., p. 6.

primo confronto tra studiosi del muto³⁴; Turconi ne sottolineerà il valore fondativo per esperienze come le «Giornate [...] e Il Cinema Ritrovato di Bologna»³⁵.

La Settimana del 1971, intitolata “West: epopea o mito?”³⁶, e strutturata in cicli di proiezioni e di conferenze, si propone di riscoprire il Western delle origini, per mezzo di un centinaio di film prodotti tra il 1894 (*Bucking broncho*, Hendricks, Edison) e la fine degli anni Venti³⁷. Tra i relatori figurano Brunetta, Roberto Campari, Roberto Leydi ed Ernesto G. Laura³⁸. Il 1972 segna un altro spostamento tematico, comprendendo anche la produzione sonora. La selezione, curata da Laura³⁹, è intitolata “La storia, la vita: il cinema”. La manifestazione indaga il rapporto tra immagine e costruzione del discorso storico nel primo Novecento. L’antologia “L’Italia fra due guerre” include un ampio spettro di cinegiornali: dalla guerra italo-turca al Luce. Segue la “Rassegna del documentario di attualità”, dai “dal vero” Lumière agli anni Venti, e infine i “Classici del documento sociale”, con film sovietici accanto a opere di Flaherty e di Leni Riefenstahl⁴⁰. Brunetta osserva che:

le tre retrospettive che Turconi ha organizzato a Grado agli inizi degli anni Settanta [...] hanno avuto per me e per tutta la mia attività successiva di storico, l’importanza di una folgorazione e di un’indicazione netta della via da seguire per lo studio del cinema muto e della storia del cinema italiano⁴¹.

In occasione del debutto della seconda edizione delle Giornate nel 1983, Livio Jacob e Piera Patat, annotano che:

nel panorama cinematografico italiano non sono molte le rassegne dedicate al muto; citiamo, solo per fare qualche esempio, certe re-

34. A. Bernardini, *Note sulla nascita*, cit., p. 157.

35. D. Turconi, *Ricordi*, cit., p. 51.

36. *Grado 71*, cit.

37. Cfr. *ivi*, p. 22.

38. Cfr. *Grado 71*, cit., p. 12.

39. E.G. Laura, *L’Italia fra due guerre mondiali*, in *Grado 72*, cit., pp. 6-10.

40. Cfr. *Grado 72*, cit.

41. G.P. Brunetta, *Aspetti narrativi del western muto*, in «Cinegrafie», n. 19, 2006, p. 166.

trospettive della Biennale, la retrospettiva Griffith a Salsomaggiore o le tre edizioni della Settimana internazionale del cinema di Grado. Quest'ultimo è certo un illustre precedente in terra friulana delle giornate pordenonesi⁴².

La Settimana è un laboratorio precoce della riflessione storiografica sul cinema muto in Italia. Grazie a Turconi e a studiosi di primo piano, vi si definisce un metodo che, pur embrionale, anticipa l'impostazione delle rassegne "archivistiche" successive.

1978-1981. Rassegna cinematografica – Seminario di studi di Rapallo

Nel contesto di riscoperta del muto, la rassegna di Rapallo riveste un'importanza paragonabile agli appuntamenti di Grado. La retrospettiva si articola in quattro edizioni, tra il 1978 e il 1981. Tale manifestazione – promossa dalla Cineteca nazionale e dall'AIRSC – si distingue per la vocazione divulgativa⁴³. L'edizione 1978 è intitolata "Dal cinema degli zar al cinema di Lenin (1908-1924)". Il curatore Caldiron, evidenzia come la rassegna nasca per colmare una lacuna, proponendo film trascurati⁴⁴. L'anno seguente Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli dedicano le proiezioni al cinema italiano degli anni Venti. Ivi si propone la rilettura critica di una stagione spesso ridotta al *cliché* della decadenza post-divistica⁴⁵. Nel 1980, la retrospettiva "Il cinema francese degli anni Venti", curata da Riccardo Redi con il supporto di varie cineteche europee, mira a restituire la complessità del contesto produttivo d'Oltralpe attraverso film di autori minori e sperimentazioni formali⁴⁶.

L'ultima edizione, curata da Guido Cincotti nel 1981, è dedicata all'Europa dei telefoni bianchi. La scelta del sonoro segna una

42. L. Jacob, P. Patat (a cura di), *Le giornate del cinema muto*, cit., p. 3.

43. Cfr. A. Bernardini, *Note sulla nascita*, cit., pp. 159-161.

44. O. Caldiron (a cura di), *Dal cinema degli zar al cinema di Lenin. 1908-1924. I film – gli autori*, s.e., Rapallo 1978, pp. 3-12.

45. A. Bernardini, V. Martinelli (a cura di), *Il cinema italiano degli anni Venti, catalogo, Quaderni di documentazione della Cineteca Nazionale*, s.e., Rapallo 1979, pp. 5-13.

46. R. Redi (a cura di), *Il cinema francese degli anni Venti*, Domograf, Roma 1980, pp. 5-10.

discontinuità con le edizioni precedenti e con esso ne conclude il percorso⁴⁷. I quattro cataloghi documentano un progetto volto a rileggere criticamente il canone, concentrandosi sulle produzioni nazionali e orientando la ricognizione sulle radici dei generi codificati nei decenni a venire. Pur senza stabilizzarsi istituzionalmente, la rassegna di Rapallo rappresenta un ulteriore modello per le Giornate. Anni dopo, Turconi ricorderà l'evento come uno dei tentativi, insieme a Grado, di creare uno spazio dedicato al cinema delle origini, poi abbandonato con il passaggio al sonoro, a differenza della continuità tematica garantita da Pordenone⁴⁸. Nel 1993, Carlo Montanaro sottolinea come l'esperienza ligure, accanto a quella di Grado, sia implicitamente riconosciuta come un precedente significativo ma non compiuto, e proprio in questo confronto si misura l'ambizione del progetto delle Giornate⁴⁹. Pur priva di una struttura stabile, la rassegna di Rapallo ha indicato una direzione di ricerca innovativa, basata su rigore filologico, cooperazione istituzionale e centralità del restauro.

1980. La retrospettiva Griffith di Salsomaggiore

La retrospettiva Griffith, organizzata all'interno degli Incontri di Salsomaggiore nel 1980 da Humouda e Turconi, riprende l'esperienza ligure del 1975 curata da Humouda medesimo e Francesco Savio, configurandosi come un tentativo di studio sistematico sull'opera del regista⁵⁰. Rispetto alla rassegna di Venezia, ivi ne viene radicalizzata l'impostazione, facendone il centro di una nuova riflessione teorica e metodologica di respiro internazionale⁵¹. Il convegno collaterale, presieduto da Turconi, intitolato *L'America attraverso i film di Griffith*, è affiancato da una retrospettiva sul periodo Biograph, in collaborazione con la New York University e il MoMA⁵². Alla manifestazione

47. G. Cincotti, *L'Europa dei telefoni bianchi (1935-1940)*, Domograf, Roma 1981, pp. 5-10.

48. D. Turconi, *L'altra faccia della luna*, in «Griffithiana», nn. 24-25, 1985, p. 7.

49. C. Montanaro, *Con passione (e coraggio) nascono le Giornate del muto*, in «Quaderni di Cinema», n. 53, p. 3.

50. Cfr. G.P. Brunetta, *op. cit.*, cit., pp. 560-561.

51. Cfr. D. Turconi, *Salsomaggiore punto di partenza*, in «Griffithiana», nn. 5-6, 1980, pp. 3-5; A.R. Humouda, *op. cit.*, pp. 4-7.

52. D. Turconi, *Salsomaggiore, occasione perduta?*, in «Griffithiana», nn. 9-II, 1982, p. 3; A.R. Humouda, *op. cit.*, pp. 5-6.

partecipano studiosi di spicco della “Griffith Renaissance” come Robert Sklar, William K. Everson, Tom Gunning, Jon Gartenberg ed Elaine Mancini. C'è spazio per una personale dedicata all'attrice Blanche Sweet⁵³. Una pubblicazione raccoglie i saggi dei relatori, configurandosi come una vera piattaforma critica per l'approfondimento dell'opera di Griffith secondo criteri filologici, storiografici e comparativi al passo con i tempi⁵⁴. Neppure questo progetto avrà un seguito, nonostante l'elevato livello scientifico e la partecipazione internazionale. Nel 1981, la nuova direzione degli Incontri interrompe il percorso inaugurato con Griffith. Turconi non esita a definire questa deviazione «un'occasione perduta»⁵⁵. L'esperienza di Salsomaggiore resta un modello di retrospettiva tematica integrata, capace di unire rigore scientifico e vocazione divulgativa⁵⁶. In tal senso, anche la rassegna salsese può essere considerata un modello per le Giornate⁵⁷.

L'alba delle Giornate

La prima retrospettiva pordenonese, organizzata da Andrea Crozzoli e Piero Colussi di Cinemazero⁵⁸, è dedicata a Max Linder⁵⁹. L'evento nasce con l'intento di far luce su un protagonista del primo cinema allora pressoché dimenticato. L'occasione è offerta da alcune pellicole del comico francese parte dell'archivio della cineteca Cinepopolare di Gemona, animata da Livio Jacob e Piera Patat, nucleo originario della Cineteca del Friuli⁶⁰. È da questa esperienza che prende vita il *format* delle Giornate,

53. Cfr. *ivi*, pp. 6-7.

54. Cfr. *ivi*, p. 3.

55. *Ibidem*.

56. Cfr. *ivi*, pp. 5-6.

57. Aggiungiamo che nel giugno 1982, in occasione dell'VIII Centenario di San Francesco, si tiene ad Assisi la rassegna “San Francesco nel cinema dal muto al sonoro”, curata da Domenico Meccoli. Cfr. D. Meccoli (a cura di), *San Francesco d'Assisi nel cinema. Dal muto al sonoro*, Tipografica Editrice Romana, Roma 1982.

58. Sorto a Pordenone come cineclub nel 1978, sulle attività dell'istituzione culturale.

59. *Max Linder. Le roi du rire. Alle origini del comico. 9-10-11 settembre*, volantino [1982], ringrazio Carlo Montanaro e la Cineteca del Friuli per avermi messo a disposizione materiali rari.

60. Nucleo d'esordio della Cineteca del Friuli, Cinepopolare è fondata a Gemona nel 1977 da Livio Jacob e Piera Patat. Una storia sintetica della Cineteca del Friuli

anche se non ancora nominalmente⁶¹. L'evento, come ricorda Montanaro, si pone quale «reale progetto di allestire a Pordenone un'occasione di studio capace di trovare consensi e appoggio da parte di studiosi [...] e di istituzioni»⁶². Nel corso degli anni, nonostante le oggettive difficoltà, non solo economiche, i film saranno proposti in copia restaurata, virata, con accompagnamento musicale dal vivo e integrati da una documentazione filologica rigorosa. Le Giornate, come rileva David Robinson, offrono «raramente retrospettive di classici già noti»⁶³ e questo diviene un punto di forza. Fin dagli esordi la manifestazione di Pordenone si apre al mondo e, forte dell'autorevolezza via via conquistata sul campo, riesce a favorire restauri e collaborazioni tra cine-teche, stimolando nuove ricerche. La retrospettiva, nata quasi per caso, diventa presto un modello culturale internazionale. Su «Griffithiana» – rivista fondata da Humouda nel 1978 e che dal 1983 al 1994 integra le attività della rassegna⁶⁴ –, si sottolinea come le Giornate, divenute possibili grazie a un «ristretto numero di organizzatori/ricercatori» in contatto con «corrispondenti [...] sparsi nei cinque continenti»⁶⁵, si pongano l'obiettivo di esplorare, con metodo sistematico, aree trascurate dalla storiografia. Così come dimostrato, ad esempio, dalla rassegna dedicata ai misconosciuti comici italiani del primo Novecento, tenutasi nel 1985. L'appuntamento pordenonese, che nel 2007 «Variety» inserirà tra i cinquanta festival imperdibili, definendolo «the gold standard for silent film presentation»⁶⁶, rilancia, sul piano ideale, l'esperienza

è disponibile all'indirizzo <http://www.cinetecadelfriuli.org/cdf/home/cineteca/storia.html> (ultimo accesso: ottobre 2025).

61. Cfr. M.L. Pagnacco, *La resurrezione trionfale del cinema muto*, Tesi di Laurea, Università Ca' Foscari, Venezia 2001, p. 9.

62. C. Montanaro, *op. cit.*, p. 5.

63. D. Robinson, *op. cit.*, p. 85.

64. Sin dalla sua fondazione, la rivista è diretta da Davide Turconi, sede della redazione è la cineteca Griffith di Genova diretta da Angelo Humouda. Livio Jacob e Piera Patat della cineteca Cinepopolare figurano tra i collaboratori sin dal fascicolo d'esordio.

65. S.n., *Le giornate del cinema muto tra passato e futuro*, in «Griffithiana», nn. 24-25, 1985, p. 6.

66. S.n., *50 Unmissable Film Festivals: These Global Events Rank as Must-attends*, in «Variety», 7 settembre 2007 reperibile all'indirizzo <https://variety.com/2007/film/markets-festivals/50-unmissable-film-festivals-1117971644> (ultimo accesso: ottobre 2025).

delle citate rassegne dedicate al muto. Per esigenze di sintesi, in questa sede ci concentreremo sulle prime edizioni delle Giornate, ampliando il quadro interpretativo attraverso l'integrazione delle analisi più recenti, opportunamente adattate al caso di studio.

Tre giornate particolari

Il debutto delle Giornate avviene tra il 9 e l'11 settembre 1982, presso l'Aula Magna del Centro studi di Pordenone. La retrospettiva monografica dedicata a Linder ha per titolo *Le roi du rire: alle origini del cinema comico*⁶⁷. Considerato dagli studiosi il primo divo del cinema, nonché maestro da Chaplin stesso⁶⁸, Linder è presentato quale innovatore della comicità per mezzo di un personaggio elegante e impacciato, che traduce in chiave satirica la tradizione *slapstick*. La rassegna presenta ventisette pellicole prodotte tra il 1906 e il 1923 accompagnate al pianoforte, più un film di montaggio diretto nel 1963 da Maud, figlia dell'attore, costituito da frammenti di film che Linder produce negli Stati Uniti⁶⁹. Il catalogo dattiloscritto raccoglie una selezione di testi critici e di carattere bio-filmografico, accanto ad alcune testimonianze.

La manifestazione nasce come evento unico⁷⁰, ma su proposta di Turconi si decide di proseguirla l'anno successivo con una retrospettiva su Mack Sennett. Accolta l'idea, Turconi diviene direttore di quelle che, a partire dal 1983, diverranno le Giornate del Cinema Muto. Lo studioso manterrà il ruolo fino al 1989, continuando poi a far parte del direttivo, ricoprendo la carica di presidente onorario fino alla morte, avvenuta nel 2005⁷¹. Secondo Robinson, l'elemento propulsivo del festival risiede nella *quest of discovery* – la ricerca costante di film dimenticati, dispersi e inediti – che ha fatto di Pordenone modello e punto di riferimento internazionale⁷². Fin dall'ini-

67. L. Jacob (a cura di), *Max Linder. Materiali di documentazione*, Cineteca cinepopolare / Cineclub Cinemazero, Gemona del Friuli-Pordenone 1982.

68. Cfr. *ivi*, p. 16.

69. Cfr. *ivi*, p. 13.

70. Cfr., tra altri, C. Montanaro, *op. cit.*, p. 3; M.L. Pagnacco, *op. cit.*, p. 81.

71. Cfr. M.L. Pagnacco, *op. cit.*, pp. 29-31.

72. Per quanto riguarda l'importanza delle Giornate rilevata da studi internazionali più recenti, cfr. P. Bosma, *op. cit.*, pp. 26-29; F. Di Chiara, V. Re, *op. cit.*, pp. 131-134; D. Robinson, *op. cit.*, pp. 81-92.

zio, le Giornate affiancano alle proiezioni approfondimenti, conferenze, pubblicazioni e mostre, raccogliendo l'eredità del Convegno FIAF di Brighton (1978), evento che rilancia a livello internazionale la centralità storica ed estetica del cinema delle origini. A Pordenone, tale sensibilità si intreccia con le iniziative culturali nate dopo il terremoto del Friuli del 1976, dimostrando come il successo del festival derivi dalla combinazione di forze locali e globali.

Marijke de Valck descrive i festival cinematografici come «porte culturali e punti d'incontro per professionisti» che «mobilitano competenze, creano reti e alimentano lo sviluppo cinematografico»⁷³; Thomas Elsaesser evidenzia che essi agiscono come «interfacce chiave» tra cinema d'autore, distribuzione indipendente e mercato⁷⁴, infine, secondo Janet Harbord, operano come «spazi di flusso», intrecciando commercio, cultura, turismo e media, e «partecipano alla struttura e al design della città»⁷⁵. Alla luce di ciò, la rassegna pordenonese si configura come un caso esemplare: nata in modo spontaneo e amatoriale⁷⁶, è rapidamente divenuta un punto di riferimento nella rete internazionale della conservazione cinematografica e della cinefilia. De Valck osserva che alcuni festival europei sono diventati veri *network* internazionali, capaci di bilanciare interessi locali e globali, generando valore culturale e memoria collettiva attraverso una curatela critica consapevole⁷⁷. Secondo Marlow-Mann, i festival d'archivio come le Giornate non si limitano a preservare il passato, ma lo reinterpretano attivamente, offrendo nuove narrazioni e modalità di lettura del cinema. Pordenone si è affermata come spazio di inter-

73. M. de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2008, pp. 19-20.

74. T. Elsaesser, *Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005, p. 91.

75. J. Harbord, *op. cit.*, pp. 61-62.

76. «Livio Jacob [...] nel 1982 organizza a Pordenone, su invito di Piero Colussi e Andrea Crozzoli di Cinemazero, una rassegna di film di Max Linder che, grazie al sostegno di Davide Turconi e Angelo R. Humouda, darà vita alle Giornate del Cinema Muto», così è descritto l'atto di nascita del festival nel citato sito della Cineteca del Friuli: <http://www.cinetecadelfriuli.org/cdf/home/cineteca/storia.html> (ultimo accesso: ottobre 2025).

77. Cfr. M. de Valck, *op. cit.*, pp. 14-16.

pretazione culturale, dove ogni proiezione è affiancata da un rigoroso lavoro critico e filologico, in costante dialogo con la storia del primo cinema⁷⁸.

Come abbiamo visto, in modo parallelo alle spinte che portarono a Brighton, in Italia stava muovendo i propri passi un nuovo modello di cineteca dedicata alla riscoperta del muto come è nei programmi di istituzioni che contribuiscono all'origine del festival⁷⁹. Già dall'edizione 1983, le Giornate definiscono i propri tratti distintivi. La retrospettiva su Mack Sennett – curata da Turconi che riprende la citata rassegna lidense del 1961 – propone una rilettura della *slapstick* americana e presenta l'attore, regista e produttore americano come figura ambivalente, tra innovazione e rozzezza imprenditoriale. Il festival si configura così come spazio di riscoperta critica di pellicole altrimenti invisibili⁸⁰. La crescita scientifica e organizzativa della manifestazione è parallela al consolidamento delle collaborazioni internazionali: archivisti, storici e cinefili provenienti da tutto il mondo partecipano stabilmente alle Giornate, contribuendo ad arricchirne il prestigio⁸¹ spesso in contrasto con i canoni consolidati. Tali collaborazioni, secondo Robinson, sono alla base dell'identità delle Giornate sin dagli esordi⁸².

Le Giornate come spazio di ricerca

Nel corso degli anni, le Giornate valorizzano anche il cinema non canonico, d'arte⁸³ e amatoriale, grazie al contributo del collezionismo privato e alla ricerca accademica più innovativa. La rassegna promuove un approccio filologico e critico, favorendo

78. Cfr. A. Marlow-Mann, *Archival Film Festival at the Crossroads*, cit., p. 3.

79. «La conferenza di Brighton ebbe un impatto duraturo sugli studiosi di cinema: nel 1985, a Pordenone, fu lanciato Domitor [...]. Le Giornate del Cinema Muto, iniziate già nel 1982, continuarono a proiettare esclusivamente film del periodo muto a un pubblico internazionale». M. Loiperdinger, *Film Festival Yearbook 5: Archival Film Festivals*, in «Early Popular Visual Culture», vol. 1, n. 14, 2016, p. 119.

80. Cfr. D. Turconi, *Sennett, Giano Bifronte*, in «Griffithiana», nn. 12-15, 1983, pp. 9-13.

81. Cfr. L. Jacob, *Una storia condivisa*, in «Immagine. Note di Storia del Cinema», nn. 10-11, 2006, pp. 6-7.

82. Cfr. D. Robinson, *op. cit.*, p. 85.

83. Cfr. D. Andrews, *Theorizing Art Cinemas*, University of Texas, Austin 2013, pp. 45-46.

lo scambio tra studiosi e archivisti, reinterpretando attivamente il patrimonio audiovisivo, affermandosi come spazio politico e culturale capace di costruire reti internazionali e contrastare un oblio altrimenti ineluttabile⁸⁴. Pur lontane dai grandi festival metropolitani, le Giornate si configurano come evento *site-specific* che trasforma Pordenone in un polo internazionale della riscoperta del muto, in linea con l'idea di festival quale spazio specialistico⁸⁵. Il progetto si inserisce nella tradizione storica tracciata da Malte Hagener, che individua negli archivi e nei festival le strutture fondative della cultura cinematografica europea del Novecento, articolata tra avanguardia, Stato e industria⁸⁶.

Il festival di Pordenone rappresenta inoltre una continuità esemplare con la cultura cinematografica tra le due guerre, configurandosi come nodo attivo nelle reti culturali globali, così come descritto da Thomas Elsaesser⁸⁷. La programmazione filologica delle Giornate contribuisce a rivedere la storiografia ufficiale, in particolare attraverso retrospettive dedicate a cinematografie extra-occidentali, pur senza modificare il canone dominante, come osserva Ian Christie⁸⁸. Con tali caratteristiche, Pordenone si consolida come capitale internazionale della riscoperta del cinema delle origini.

Conclusioni

Le Giornate, tra i più longevi e originali festival a vocazione archivistica, sono state capaci di trasformare la cinefilia in pratica critica e progettuale. Sin dagli esordi, Pordenone si fa carico dell'eredità delle retrospettive veneziane e delle rassegne di Grado, Rapallo e Salsomaggiore, superandone i limiti e garantendone la continuità sul lungo periodo. Il festival coniuga impulso locale e apertura internazionale, filologia rigorosa e ricerca d'archivio. Attraverso una programmazione innovativa e una solida rete di

84. Cfr. M. Salazkina, E. Fibla-Gutiérrez (eds.), *Global Perspectives on Amateur Film Histories and Cultures*, Indiana University Press, Bloomington 2020.

85. Cfr. J. Harbord, *op. cit.*, pp. 63-64.

86. M. Hagener, *The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building, and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919-1945*, Berghahn, New York-Oxford 2014, pp. 1-10.

87. T. Elsaesser, *op. cit.*, pp. 83-84; pp. 87-88.

88. I. Christie, *New Lamps for Old: What Can We Expect from Archival Film Festivals?*, in A. Marlow-Mann (ed.), *Film Festival Yearbook 5*, cit., p. 47.

collaborazioni globali, ha via via ridefinito il modo di intendere e trasmettere alle nuove generazioni di appassionati e studiosi il cinema delle origini, sfidando i canoni storiografici e valorizzando forme marginali e materiali dimenticati. Ieri come oggi, le Giornate si configurano come un laboratorio permanente, in cui il passato si riattiva nelle pratiche del presente e l'eredità del muto si rinnova a ogni edizione, proiettandosi nel futuro.

La nascita del Festival Internazionale Cinema Giovani a Torino – successivamente rinominato Torino Film Festival – è strettamente legata ai cambiamenti sociali e politici della città a cavallo degli anni Settanta e Ottanta. A partire dalla presenza in città dei Rolling Stones nel 1982 (in concerto e riprodotti sul grande schermo a chiusura della prima edizione del FIGG), il saggio indaga la genesi e l'evoluzione del festival metropolitano, evidenziandone il progressivo orientamento verso una struttura festivaliera coerente con le tendenze del circuito internazionale.

The birth of the International Festival of Young Cinema in Turin—later renamed the Torino Film Festival—is closely linked to the social and political changes affecting the city at the turn of the 1970s and 1980s. Starting from the Rolling Stones' presence in the city in 1982—both in concert and on the big screen, shown as the closing event of the first edition of the FIGG—this essay investigates the genesis and evolution of the metropolitan festival, highlighting its progressive orientation toward a festival structure consistent with the trends of the international circuit.

Keywords: Festival Internazionale Cinema Giovani, Torino Film Festival, Cultural Policy, Festival History, Film Cultures.

Dal palco allo schermo. Cultura, politica e società alla nascita del Festival Internazionale Cinema Giovani

di Elio Sacchi*

Let's Spend the Night Together, Torino e i Rolling Stones
Sympathy for the Rolling (1982) è un programma realizzato da Alberto Signetto per la Rai in occasione delle date italiane della *tournee* dei Rolling Stones. Il film, trasmesso sulla terza rete della Rai all'interno della Rubrica Regionale piemontese e presentato durante la prima edizione del Festival Internazionale Cinema Giovani, documenta la preparazione dell'evento, l'arrivo a Torino del gruppo inglese e il concerto vero e proprio. L'11 luglio 1982, infatti, la vittoria dei campionati mondiali di calcio dell'Italia era stata preceduta dallo spettacolo di Mick Jagger che, indossando la maglia azzurra di Paolo Rossi sul palco dello Stadio Comunale, ne aveva predetto la vittoria. Qualche mese dopo, i Rolling Stones sarebbero stati nuovamente i protagonisti di un altro appunta-

* Università di Torino - elio.sacchi@unito.it.

mento torinese. In una domenica autunnale, quella del 3 ottobre, il volto di Jagger è ancora una volta l'oggetto delle attenzioni di una nutrita folla di spettatori giunti al Palazzetto dello Sport del Parco Ruffini per assistere al film di chiusura della prima edizione del Festival Internazionale Cinema Giovani (FICG). La neonata manifestazione, infatti, aveva ottenuto in anteprima europea *Let's Spend the Night Together* (1981) – il film-concerto con cui Hal Ashby aveva omaggiato i Rolling Stones riprendendoli nel corso della loro *tournee* americana del 1981.

Concepito come risposta alla diffusa domanda cinematografica da parte di una grande città, il Festival Internazionale Cinema Giovani, come nota Maria Francesca Piredda, è il «primo festival metropolitano italiano capace di unire una proposta culturale di qualità con l'esperienza urbana e con la vita di una città che continua a svolgersi normalmente»². La sua nascita, allora, deve essere letta in relazione ai cambiamenti sociali e politici che scuotono Torino a partire dalla metà degli anni Settanta³, ma anche in rapporto al circuito festivaliero che in quel periodo andava delineandosi. In questo senso, la nascita del FICG – che a fine secolo sarebbe stato ribattezzato Torino Film Festival – si colloca in un periodo di cambiamento della storia dei festival cinematografici che, con gli anni Ottanta, entrano nella fase che Marijke de Valck chiama l'era dei direttori⁴; un periodo che vede la proliferazione di simili manifestazioni in tutto il mondo e l'istituzione di un circuito internazionale descritto da Julian

1. Cfr. D. Ongaro, *Lo schermo diffuso. Cento anni di festival cinematografici in Italia*, Libreria Universitaria Tinarelli, Bologna 2005, p. 198.

2. M.F. Piredda, *I festival del cinema in Italia. Forme e pratiche dalle origini al Covid-19*, Carocci, Roma 2022, pp. 61-62.

3. Per un'analisi della genesi del Festival Internazionale Cinema Giovani in rapporto al clima culturale e politico della città di Torino si veda il mio precedente contributo: E. Sacchi, *Il cinema e la città. Alle origini del Festival Internazionale Cinema Giovani*, in «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», n. 2, 2022, pp. 211-224.

4. M. de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007, pp. 19-20; Ead., *Finding Audiences for Films: Festival Programming in Historical Perspective*, in J. Ruoff (ed.), *Coming Soon to a Festival Near to You: Programming Film Festival*, St Andrews Film Studies, St Andrews 2012, pp. 32-34. Ongaro divide la storia dei festival cinematografici italiani in quattro fasi di cui l'ultima avrebbe origine a partire dagli anni Settanta. Cfr. D. Ongaro, *op. cit.*, p. 16.

Stringer come «uno spazio prodotto socialmente [...], un'arena culturale unica che agisce come zona di contatto per il processo di elaborazione di rapporti di potere diseguali e differenziati»⁵. Una duplice tendenza attraversa il circuito⁶: la crescente istituzionalizzazione e la sempre maggiore professionalizzazione diventano le due caratteristiche necessarie per permettere a questi eventi di essere competitivi all'interno di una «global space economy, specialmente in relazione ad altre città e ad altri festival»⁷. In questo periodo, il modello che soggiace alla nascita e all'organizzazione dei nuovi festival è quello dell'iniziativa privata, di un'associazione no profit che unisce finanziamenti pubblici e privati per sostenere le proprie attività⁸ – ed è il caso, come vedremo, del FIGG. Una conseguenza sulla struttura gestionale dei festival stessi consiste nel fatto che:

I direttori di festival non potevano più essere solo cinefili e programmatori appassionati, dovevano posizionare il proprio festival all'interno di un circuito festivaliero sempre più complesso, del mercato cinematografico globale, dell'agenda culturale nazionale e dei gusti cinefili locali. Per riuscire a farlo, cominciarono a lavorare con gruppi di programmatori e a collaborare ampiamente con le industrie cinematografiche, gli imprenditori locali e i *policymakers*⁹.

Proponiamo qui la ricostruzione della nascita e dell'evoluzione del FIGG a partire dalla prospettiva che la presenza a Torino dei Rolling Stones (in doppia veste, live e sul grande schermo) offre sia in riferimento alla storia culturale torinese, sia rispetto al circuito e alla storia generale dei festival cinematografici italiani. Infatti, come è stato più volte sottolineato, all'origine di tali

5. J. Stringer, *Global Cities and the International Film Festival Economy*, in M. Shiel, T. Fitzmaurice (eds.), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Contexts*, Blackwell Publisher, Oxford 2001, p. 138. Tutte le traduzioni sono dell'autore.

6. Cfr. D. Iordanova, *The Film Festival Circuit*, in D. Iordanova, R. Rhyne (eds.), *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, St Andrews Film Studies, St Andrews 2009, pp. 23-39.

7. J. Stringer, *op. cit.*, p. 140.

8. Cfr. R. Rhyne, *Festival Circuits and Stakeholders*, in D. Iordanova, R. Rhyne (eds.), *op. cit.*, pp. 9-22.

9. M. de Valck, *Finding Audiences for Films*, cit., p. 34.

manifestazioni concorrono differenti motivazioni che non sono solo di natura culturale e cinematografica, ma possono anche essere politiche, economiche o di immagine¹⁰. La presenza a Torino degli Stones si situa al crocevia di queste tensioni: da un lato, ritrae una città che esce dal periodo della tensione sociale e politica e inizia a re-inventarsi e, dall'altro, mette fin da subito il Festival in relazione ad altre manifestazioni (anche se non in ottica strettamente competitiva), dal momento che *Let's Spend the Night Together* sarebbe dovuto essere proiettato in piazza San Marco a Venezia durante la Biennale. Ripercorrendo la storia della proiezione torinese, Santo Strati sintetizza efficacemente questi aspetti:

La storia di questo film [...] ricorda le disavventure occorse per la venuta degli Stones in Italia. Doveva essere proiettato a Venezia, a piazza San Marco nell'ambito della biennale, ma il rifiuto del Comune di concedere la piazza [...] aveva fatto slittare la proiezione. Doveva essere proiettato a Roma, nell'ambito di Massenzio '82, ma anche qui una serie di problemi logistici ha impedito la proiezione. Quando si parlò del tour italiano dei Rolling era accaduto qualcosa del genere: Roma aveva rifiutato l'uso dello stadio Olimpico, Firenze rinunciava per beghe politiche. Ecco perché [sic] diventa significativo che ancora una volta Torino si faccia interprete del desiderio di migliaia e migliaia di fans di vedere uno dei gruppi che sono una pietra miliare della storia del rock. [...] Il ricordo delle due magnifiche serate di Torino è ancora vivo: è stata davvero una grande, splendida festa, di giovani e di musica giovane. Cosa potrebbe esserci di meglio per chiudere quest'altra grande festa che s'indirizza ai giovani?¹¹

Proprio la continuità tra il rock degli Stones e l'anima del Festival è uno degli aspetti che più viene sottolineato dalla stampa dell'epoca. Stefano Reggiani, infatti, in un articolo a

10. Cfr. J. Harbord, *Film Cultures*, Sage, London-Thousand Oaks-New Delhi 2002; M. de Valck, *Film Festivals*, cit.; G. Di Foggia, *Cinephilia and Festival: On the Need to Analyze the Lives and Ideas of Festival Founders*, in «Cinergie. Il cinema e le altre arti», n. 6, 2014, pp. 42-49; S. Pisu, *Il XX secolo sul red carpet. Politica, economia e cultura nei festival internazionali del cinema (1932-1976)*, Franco Angeli, Milano 2016.

11. S. Strati, *È di nuovo festa*, in «Gazzetta del Popolo», 28 settembre 1982.

chiusura della prima edizione del FICG, ne descrive l'atmosfera facendo riferimento proprio a quel rock che «ha dato la musica di fondo al Festival, unendo le esperienze di massa, progettate sui tempi lunghi e i grandi pubblici, alla sincerità delle risonanze metropolitane, o addirittura di quartiere»¹². Poco oltre, Reggiani mette in continuità quest'atmosfera con le opere di quelli che definisce «i superottisti, i videonastri, i filmmakers [sic] delle piccole cooperative o delle produzioni in proprio» che hanno saputo dare spazio alla «voglia (dettata anche dalla povertà dei mezzi) di riprendersi, di interpretarsi, di chiamare il volto e i gesti delle avventure e delle condanne consuete al ruolo di protagonisti»¹³. D'altra parte, il concerto di quella che Alberto Signetto, in una delle sue ultime interviste, aveva definito come «la più vecchia rock and roll band del mondo»¹⁴ porta alla luce le contraddizioni e l'ambiguità che la categoria generazionale evoca in riferimento al consumo e alla produzione culturale e fa emergere alcune tensioni tra le nicchie e l'istituzionalizzazione di queste stesse esperienze - tensioni rappresentate anche dal FICG.

La città, il cinema e la nascita del Festival Internazionale Cinema Giovani

L'immagine di Diego Novelli che, in cravatta e completo scuro e sotto lo sguardo compiaciuto di Umberto Agnelli in un'elegante camicia bianca, consegna le chiavi della città a Jagger, bene rappresenta i cambiamenti a cui andava incontro Torino tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta. Per la vita culturale torinese, d'altra parte, il concerto degli Stones è soltanto una tappa di un percorso che era stato inaugurato nel 1979 con il concerto di Lucio Dalla e Francesco De Gregori allo Stadio Comunale e che aveva visto un momento significativo nel 1981 con l'organizzazione della festa nazionale dell'«Unità» nell'area di Italia '61, ovvero negli spazi che vent'anni prima erano stati appositamente progettati

12. S. Reggiani, *Il rock sudato di Jagger sigla un Festival che ha un futuro*, in «La Stampa», 5 ottobre 1982.

13. *Ibidem*.

14. Dichiarazione di Alberto Signetto in una delle sue ultime apparizioni pubbliche, disponibile all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=vIYEQYXPA4w> (ultimo accesso: ottobre 2025).

per ospitare le celebrazioni del centenario dell'Unità d'Italia¹⁵. La scelta di portare la festa del PCI a Torino è strettamente legata alla necessità di “rispondere” a quell'evento traumatico che era stata la marcia dei quarantamila del 14 ottobre del 1980 – un evento dirompente che si colloca nel mezzo di quelle che Arnoldo Bagnasco individua come due date spartiacque nella storia del governo locale¹⁶: l'ascesa delle sinistre (1975) e la successiva esclusione dei comunisti dagli organi comunali (1985).

Diego Novelli, eletto sindaco nel 1975 e riconfermato nel 1980, propone un'agenda politica che ha al centro «uno spirito di coesistenza più o meno tranquillo con la maggiore azienda cittadina» con l'obiettivo di «risvegliare nei torinesi uno spirito di solidarietà e di collaborazione»¹⁷ che si era incrinato da tempo, soprattutto a seguito delle tensioni e dello squilibrio sociale dovuti all'immigrazione interna¹⁸ e all'esplosione della lotta politica armata¹⁹. Per riassembleare il tessuto sociale, l'amministrazione comunale si adoperava nella creazione di una rete di sostegno di base per la cittadinanza e nel favorire lo sviluppo di un'ampia e trasversale offerta culturale²⁰. A questo scopo, vengono promosse e organizzate una serie di attività e iniziative «ispirate dall'esigenza politica della sinistra di dare concretizzazione al tema

15. Sulla Festa dell'Unità si vedano le testimonianze raccolte in G.U. Canale, *Sofia il sogno. Festa nazionale dell'Unità 1981. Voci dal grande evento di Torino*, Edizioni Mille, Torino 2024. I concerti allo stadio comunale e la festa dell'Unità erano stati organizzati da Radio Flash, un altro tassello fondamentale della vita culturale torinese di quegli anni; anche l'organizzazione della proiezione di *Let's Spend the Night Together* (H. Ashby, 1981) era stata in comunione tra il FICG e Radio Flash.

16. A. Bagnasco, *Torino. Un profilo sociologico*, Einaudi, Torino 1986, p. 74.

17. Entrambe le citazioni provengono da N. Tranfaglia, B. Mantelli, *Apogeo e collasso della "città fabbrica". Torino dall'autunno caldo alla sconfitta operaia del 1980*, in N. Tranfaglia (a cura di), *Storia di Torino*, vol. 9, Einaudi, Torino 1999, p. 831.

18. Cfr. G. Berta, *Conflitto industriale e struttura d'impresa alla Fiat (1919-1979)*, il Mulino, Bologna 1979.

19. Sul clima degli anni di piombo e le misure adottate dal Comune di Torino e dalla giunta Novelli, cfr. D. Novelli, *Gli anni di piombo*, in V. Castronovo (a cura di), *Storia illustrata di Torino*, vol. 8, Sellino, Milano 1994, pp. 2321-2340.

20. Cfr. L. Firpo, *Diego Novelli*, in F. Borio (a cura di), *I sindaci della libertà. Torino dal 1945 ad oggi*, EDA, Torino 1980, pp. 249-252. Tra le attività promosse e sostenute dal Comune di Torino ricordiamo il “Progetto Giovani” e le sperimentazioni scolastiche del tempo pieno, i centri estivi e i laboratori teatrali.

della “partecipazione dal basso”»²¹ che aveva attraversato tanto i discorsi politici quanto quelli culturali in seguito al Sessantotto. Oltre che per rimarginare le fratture sociali, questo tipo di servizi e di eventi²² erano concepiti con l'intento di incentivare le persone a riappropriarsi e ad abitare gli spazi urbani che, in tempo di lotta armata e di tensione politica, erano percepiti come luoghi minacciosi e respingenti.

Con la marcia dei quarantamila e il giro di boa degli anni Ottanta:

cominciò ad albeggiare l'idea che Torino non dovesse più ruotare sempre e soltanto intorno a quell'unico sole [...]. Perciò nel secondo mandato di Novelli si innestarono, sull'*humus* delle attività e dei servizi già realizzati, segnali di forte richiamo che volevano andare al di là dei confini della Città per arrivare quanto più lontano possibile²³.

La classe dirigente scopriva così che la Detroit italiana era una città complessa e composita, abitata non soltanto dalla classe operaia ma da cittadini con esigenze differenti. Parallelamente, l'avvio della deindustrializzazione

lasciava all'interno del sistema urbano aree inutilizzate sempre più vaste [...] per le quali si poneva la necessità del riuso ai fini della collettività, ma che aprivano anche importanti occasioni per ripensare l'assetto urbanistico e la capacità complessiva d'attrazione del capoluogo²⁴.

21. A. Castagnoli, *Da Detroit a Lione. Trasformazione economica e governo locale a Torino (1970-1990)*, Franco Angeli, Milano 1998, p. 134.

22. Uno dei protagonisti di questa stagione politica è stato Giorgio Balmas, l'Assessore per la cultura che aveva voluto e organizzato alcune iniziative che avrebbero contribuito a cambiare il volto della città. Inaugurati a partire dall'estate del 1976, i Puntì Verdi, che offrivano una programmazione culturale gratuita e aperta alla cittadinanza all'interno dei parchi comunali, sarebbero serviti da modelli per altre esperienze simili in tutta Italia, di cui la manifestazione più nota sono le Estati Romane presso la Basilica di Massenzio volute da Renato Nicolini. Settembre Musica, invece, è stato ideato e inaugurato in occasione dell'Ostensione della Sindone nel 1978: l'evento è stato il pretesto per organizzare un calendario di concerti gratuiti all'interno di alcune chiese della città.

23. F. Alfieri, S. Della Casa, *La città che non c'era. Un racconto molto personale del processo che ha rilanciato l'immagine e lo sviluppo di Torino*, Dino Audino, Roma 2012, p. 42.

24. A. Castagnoli, *op. cit.*, p. 139.

Così, anche la proposta culturale e sociale a cavallo dei decenni cambia e l'apertura al pubblico del Castello di Rivoli ristrutturato e adibito a museo d'arte contemporanea nel 1984 rappresenta senz'altro il progetto più ambizioso di quell'insieme di iniziative concepite non più come un servizio per la cittadinanza, ma come una risorsa per la valorizzazione del territorio²⁵. All'interno di queste attività, d'altra parte, sono pienamente ascrivibili l'ideazione e la nascita del Festival Internazionale Cinema Giovani, fortemente voluto dall'amministrazione locale, soprattutto nella figura dell'Assessore Fiorenzo Alfieri²⁶, come una di quelle attività volte a restituire un'immagine più sfaccettata e attrattiva di una città percepita ancora come la città fabbrica²⁷.

A sua volta, il Festival raccoglie l'eredità di una serie di esperienze e attività che negli anni precedenti avevano contribuito alla creazione di un ambiente sensibile e attento alla cultura cinematografica: tra queste, l'apertura del Museo del Cinema alla fine degli anni Cinquanta²⁸ e gli insegnamenti universitari – tra i primi in Italia – di Gianni Rondolino e Guido Aristarco²⁹, l'attività del Movie Club³⁰ e quelle della sezione torinese di AIACE

25. Cfr. E. Sacchi, *op. cit.*, p. 214.

26. Insegnante elementare e membro del Movimento di Cooperazione Educativa, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio del decennio successivo Fiorenzo Alfieri ha partecipato attivamente alla sperimentazione nelle scuole elementari della periferia di Torino, mettendo in pratica le nuove teorie educative elaborate soprattutto dal pedagogista francese Célestin Freinet. Nel 1975 viene eletto nella lista del PCI alle elezioni comunali e dall'anno successivo viene nominato Assessore alla Gioventù, allo Sport, al Turismo e al Tempo libero dal sindaco Novelli. Tra la fine degli anni Novanta e il primo decennio del secolo successivo, inoltre, Alfieri ha ricoperto importanti cariche istituzionali ed è stato Assessore alla Cultura durante le due giunte guidate dal sindaco Sergio Chiamparino (2001-2011).

27. Cfr. E. Sacchi, *op. cit.*, p. 216.

28. Cfr. D. Pesenti Campagnoni, *Alla luce delle fonti d'archivio. Il volto storico del Museo Nazionale del Cinema di Torino*, in D. Pesenti Campagnoni, C. Ceresa (a cura di), *Nero su bianco. I fondi archivistici del Museo del Cinema*, Lindau, Torino 1997, pp. 31-51.

29. Cfr. D. Bruni, A. Floris, M. Locatelli, S. Venturini (a cura di), *Dallo scherzo alla cattedra. La nascita dell'insegnamento universitario del cinema e dell'audiovisivo in Italia*, Carocci, Roma 2016.

30. Aperto nel dicembre del 1974, il Movie Club è stato uno dei più importanti club cinema italiani: nel suo decennio di attività al Movie Club sono state organizzate rassegne cinematografiche e personali con l'obiettivo di valorizzare, rivalutare o scoprire autori e tendenze poco note; parallelamente alla

(Associazione Italiana Amici Cinema d'Essai). Ancora, il FICG ha avuto come immediato precedente Ombre elettriche³¹, la rassegna sul cinema cinese curata da Marco Müller che Ugo Casiraghi ha definito come «la più grande e completa manifestazione sul cinema cinese mai tenuta nel mondo, Cina compresa»³². Dunque, dal momento che queste esperienze confluiscono all'interno dell'organizzazione del FICG, le ragioni che sottostanno alla nascita del primo festival metropolitano risiedono nell'intersezione tra la politica culturale dell'amministrazione locale e la cultura cinematografica su cui la manifestazione si innesta³³. Il Festival, infatti, nasce sotto l'egida dell'Assessorato alla Gioventù, allo Sport, al Turismo e al Tempo libero diretto da Fiorenzo Alfieri e sotto la spinta della sua collaboratrice Silvia Ormezzano. È innanzitutto questo il motivo per cui il panorama cinematografico viene interrogato a partire dall'universo giovanile e sono gli stessi Ansano Giannarelli e Gianni Rondolino, co-direttori della prima edizione della manifestazione, a ricordare come

un festival cinematografico con questo tema si iscrive in una precisa linea di tendenza che in questi anni si è andata manifestando a Torino, dove l'amministrazione cittadina, insieme alla Provincia e alla Regione, persegue una politica rivolta in larga misura a creare le premesse per una diversa condizione giovanile: diversa da quella dell'emarginazione, dell'abbandono a se stessi, della frustrazione³⁴.

L'organizzazione della manifestazione, d'altra parte, non rimane in capo agli enti pubblici e viene affidata a una realtà esterna, per la quale viene appositamente costituita un'asso-

programmazione, il Movie Club curava delle pubblicazioni critiche a partire dalle rassegne organizzate. Cfr. C. Bioni, *Gli anni affollati. La cultura cinematografica italiana (1970-79)*, Carocci, Roma 2009, pp. 181-184.

31. Ombre elettriche, in un esperimento piuttosto innovativo, è stata finanziata dalla Regione Piemonte e da un'azienda privata, la Barbero, che lavorava sull'export di prodotti vitivinicoli in Cina e si è svolta tra la fine di febbraio e l'inizio di marzo del 1982.

32. U. Casiraghi, *I cinesi a Torino* [1982], in Id., *Storie dell'altro cinema*, Lindau, Torino 2012, p. 27.

33. Cfr. E. Sacchi, *op. cit.*, p. 218.

34. A. Giannarelli, G. Rondolino, *Presentazione*, in *I° Festival internazionale cinema giovani, Torino '82*, s.e., Torino 1982, p. 12.

ciazione privata, l'Ente Festival Internazionale Cinema Giovani, presieduta da Gianni Vattimo³⁵. L'adozione di un modello improntato sul terzo settore consente al Festival stesso di fungere da mediatore tra le esigenze politiche e quelle culturali e, contemporaneamente, incentiva lo sviluppo di iniziative al di fuori del raggio d'azione degli enti pubblici e in stretta collaborazione con differenti portatori di interessi.

La direzione del FICG viene quindi affidata ad Ansano Giannarelli, regista romano particolarmente attento alla dimensione sociale del cinema, e a Gianni Rondolino, critico cinematografico e professore di Storia del cinema all'Università degli Studi di Torino³⁶. Entrambi i direttori coinvolgono nella realizzazione figure provenienti dal mondo della cultura cinematografica che ben restituiscono quel clima di sinergia e di scambio di esperienze tra realtà differenti, quali club-cinema e festival³⁷. Nel comitato di selezione, oltre ai due direttori, vengono coinvolti Patrizia Pistagnesi – critica cinematografica che apparteneva all'ambiente del romano Filmstudio e che collaborava con il festival di Salsomaggiore – e Roberto Turigliatto, uno dei fondatori del club-cinema torinese Movie Club. Ancora, la retrospettiva della prima edizione, dedicata a “Il cinema italiano che oggi ha vent'anni”, viene affidata a Baldo Vallero, storico animatore di cineclub torinesi e una delle menti dietro la nascita dello stesso Movie Club, mentre Sergio Toffetti, proveniente anch'egli dall'esperienza dei cineclub e dal Movie, è incaricato di curare la sezione “Spazio aperto”. Dalla seconda edizione del Festival

35. Oltre che dal noto filosofo e docente universitario, l'Ente è infatti composto dal pedagogo e docente universitario Francesco De Bartolomeis, dal professore Claudio Gorlier, dal critico e giornalista Marco Vallora e da Lorenzo Ventavoli, uno dei pionieristici esercenti cinematografici nella proposta al grande pubblico di cinema d'essai.

36. Per un ritratto dei due direttori, cfr. A. Medici (a cura di), *Cercando la rivoluzione. Ansano Giannarelli, i film e le idee*, Donzelli, Roma 2013; AA. VV., *Non so se è chiaro. Omaggio a Gianni Rondolino*, Kaplan, Torino 2012.

37. Claudio Bisoni, descrivendo la nascita dei club-cinema, parla delle sinergie tra queste esperienze e il substrato culturale sul quale nascono, tra le nuove forme di associazionismo cinematografico e quelle le precedenti. Se prendiamo in considerazione questo travaso di esperienze, risulta evidente come questi scambi coinvolgano anche buona parte dei festival cinematografici che nascono e crescono in questo periodo. Cfr. C. Bisoni, *op. cit.*, pp. 182-183.

Internazionale Cinema Giovani, nel 1984, Rondolino assume da solo la direzione e l'organico della manifestazione cambia: il comitato di selezione è composto, oltre che dal direttore e da Turigliatto – che nel 1984 cura anche la prima di una lunga serie di retrospettive dedicate alle *nouvelles vagues* mondiali –, da Alberto Barbera – segretario regionale dell'AIACE di Torino – e da Steve Della Casa, altro animatore del Movie Club, che cura anche “Spazio aperto”. Questa “costellazione familiare” restituisce bene il passaggio e il travaso di esperienze e conoscenze tra il contesto cinematografico torinese e italiano e il festival stesso, ma lascia anche intravedere la compresenza di differenti anime all'interno del FICG che, negli anni, propenderà sempre più per una proposta cinefila di stampo “cineclubbista”.

Dalle tematiche giovanili al cinema giovane

A partire dalla sua genesi all'interno di una visione di politica culturale e dalla sua struttura organizzativa e gestionale, il Festival sconta una duplice prospettiva che il binomio cinema-giovani – per quanto ampio e soggetto a differenti interpretazioni e declinazioni – può suggerire: una dimensione socio-antropologica e una più specificamente cinematografica. Di questo sembrano consapevoli i due direttori nell'introdurre la manifestazione sulle pagine del catalogo della prima edizione: Giannarelli e Rondolino, infatti, scrivono che l'obiettivo del Festival non è soltanto verificare l'attualità del consumo e della produzione cinematografica, ma anche

analizzare, attraverso il mezzo cinematografico [...], una realtà umana e sociale, e quindi anche artistica, culturale, ideologica, politica, che vede i giovani al tempo stesso soggetto e oggetto della storia contemporanea³⁸.

In un certo senso, le stesse sezioni della manifestazione sembrano rispecchiare questa duplice tensione: se “Film su tematiche giovanili” è «dedicata a quei film realizzati da giovani o meno giovani autori, che trattano temi e argomenti, problemi e situazioni che riflettono le condizioni di vita e di pensiero dei giovani d'oggi

38. A. Giannarelli, G. Rondolino, *op. cit.*, p. II.

nei differenti contesti politici e sociali»³⁹, la sezione “Opere prime” è riservata agli esordi, quindi a quelle forme cinematografiche che sarebbero giovani a prescindere dal contenuto trattato.

Per spirito e atmosfera, la sezione che più riflette l'anima rock del Festival è “Spazio aperto”, che ospita corto, medio e lungometraggi realizzati su pellicola o su nastro magnetico e senza selezione preventiva: le due condizioni necessarie per la proiezione pubblica sono che l'autore abbia meno di trent'anni e che presenzi al Festival. Raccogliendo quel fermento creativo e produttivo facilitato dalle nuove e più economiche tecnologie di ripresa, “Spazio aperto” – una sorta di festival all'interno del festival, con programma e pubblicazioni proprie, retrospettive e omaggi autonomi – ha l'obiettivo di non relegare la recente produzione in formato elettronico in uno spazio separato, ma di porla sullo stesso piano del film pensato e prodotto per la sala. In questo senso, non porre distinzione di forma, genere e durata, così come rifiutare una selezione preventiva⁴⁰ implicano che ogni opera è meritevole di una proiezione e del confronto con il pubblico: come scrive Sergio Toffetti introducendo la sezione, questo spazio è pensato come un luogo «che consenta lo scambio delle reciproche esperienze e favorisca l'incontro tra i cultori del “cinema selvaggio”, i giovani studenti delle scuole di cinematografia e coloro che hanno già conseguito un più preciso status professionale»⁴¹. Il concetto di scambio, tuttavia, non riguarda soltanto la trasmissione di conoscenze ed esperienze tra i filmmaker, ma è condizionato dagli spazi fisici in cui avvenivano le proiezioni, ovvero gli spazi sotterranei di Palazzo Carignano, sede di alcune associazioni e realtà culturali tra cui il Movie Club – che sarebbe stato chiuso poco dopo, alla fine della seconda edizione del FICG⁴². Questi spazi,

39. *Ivi*, p. 12.

40. A partire dal 1990, “Spazio aperto” viene scomposto in due sezioni: “Spazio Italia” è dedicato ai filmmaker italiani senza limiti di età ma le cui opere vengono sottoposte a selezione, mentre “Spazio Torino” mantiene la tradizionale struttura e limita i film e video alla sola produzione regionale.

41. S. Toffetti, *Spazio Aperto*, in *I° Festival internazionale cinema giovani, Torino '82*, cit., p. 91.

42. La chiusura della sala che ospitava il Movie Club e la cessazione delle sue attività non sono dovute a una sua morte naturale o a un fisiologico esaurimento della sua esperienza. La revisione delle norme di sicurezza in seguito all'incendio del Cinema Statuto di Torino del febbraio 1983 ha di fatto reso non

infatti, consentivano il passaggio da una sala all'altra, contribuendo alla creazione di un palinsesto fluido e favorendo una fruizione para-televisiva⁴³ in cui è lo spettatore stesso a cambiare stanza per fruire un contenuto diverso all'interno di una programmazione senza soluzione di continuità.

Il FIGG sembra recepire quelle «metamorfosi in atto nel settore audiovisivo facendo dialogare la caratteristica insaziabilità *cinophile* [sic] affermatasi nei cineclub degli anni Settanta con l'effervescenza del mondo del video»⁴⁴. D'altra parte, la comunione di idee e di intenti con altre manifestazioni pone il FIGG all'interno di quel circuito festivaliero che si propone di esplorare queste commistioni e che è composto, tra gli altri, dal festival di Salsomaggiore, dal milanese *Filmmaker* – nato nel 1980 a partire dall'interesse verso un nuovo cinema «immerso direttamente nel furibondo sperimentalismo esistenziale del mondo giovanile»⁴⁵ – e dal festival di Bellaria, nato nel 1983. Insomma, anche la coincidenza di date lascia presagire come, per una parte della critica cinematografica, esplorare il campo composto da quell'insieme di prodotti audiovisivi non strettamente cinematografici fosse diventata una necessità.

La duplice prospettiva (cinematografica e assessoriale) in cui è incardinato il neonato festival torinese – nonché la sua posizione all'interno del circuito festivaliero – è evidenziata anche da Alberto Farassino in un «trattatello “de festivalibus”»⁴⁶ scritto

in regola, e quindi inagibili, gli spazi che ospitavano la programmazione e le attività organizzate dal Movie Club. Cfr. S. Della Casa, R. Turigliatto, B. Vallero, *Chiusura obbligata in fase di rilancio*, in «Segnocinema», n. 17, marzo 1985, pp. 22-23.

43. È Steve Della Casa, nel catalogo della sezione appositamente predisposto per la seconda edizione del festival, a suggerire che per comprendere *Spazio aperto* «la chiave di lettura sarà, sempre nella sfera del simbolico, il telecomando, lo strumento cioè che consente di affastellare in mille combinazioni diverse le percezioni e di riprodurre il tipico trend metropolitano, dove le sollecitazioni sono tante e contemporanee». S. Della Casa, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Spazio Aperto*, s.e., Torino 1984, p. VII.

44. D. Ongaro, *op. cit.*, p. 190.

45. S. Cavatorta, *Filmmaker, ad esempio*, in M. Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Lindau, Torino 2003, p. 251.

46. A. Farassino, *Nouvelles vagues di oggi e di ieri benvenute a Torino*, in «la Repubblica», 16 settembre 1984.

all'indomani della presentazione della seconda edizione del FIGG. L'autorevole critico di «la Repubblica» tenta una classificazione dei numerosi festival cinematografici italiani:

Da un lato ci sono quelli “di contenuto”, che non cercano formule unificanti o ne trovano di assai vaghe, e che valgono essenzialmente per i film che di volta in volta riescono a presentare [...]. Dall'altro ci sono i festival di formula o “di immagine”: la loro caratteristica sembrerebbe essere la specializzazione su un genere o su un tema [...] ma in realtà è soprattutto la loro capacità di funzionare quasi solo grazie a quell'immagine complessiva. Se questa “prende” e interessa il festival è vincente, fa parlare di sé e si fa frequentare volentieri indipendentemente dai film che mostra, che al limite potrebbero anche non esserci. C'è l'idea e c'è il pubblico, i film sono quasi un di più. Se l'idea non prende rimangono una delle tante patetiche trovate “culturali” che assessorati e enti del turismo costruiscono per dimostrare di esistere⁴⁷.

A partire da queste considerazioni, Farassino ascrive il FIGG alla seconda categoria, salvo legittimarne la proposta culturale dal momento che i film «sono selezionati non da esperti di stato ma da professionisti dell'associazionismo e del cineclubbismo»⁴⁸. Il legame del Festival con l'amministrazione comunale e con l'Assessorato alla Gioventù, d'altra parte, si allenta progressivamente nel corso degli anni e, da questo punto di vista, l'esclusione del PCI e la formazione di una coalizione pentapartito nel 1985 segnano un momento di svolta: pur essendo sostenuto in modo sempre più consistente⁴⁹, il FIGG si ritrova a rapportarsi con figure differenti da quelle implicate nella sua nascita e che avevano individuato nel binomio cinema-giovani il motivo per porre il festival sotto l'egida dell'Assessorato alla Gioventù⁵⁰. A partire dal 1986, infatti, il programma della manifestazione subisce profondi cambiamenti, ridimensionando la sensibilità sociale e l'attenzio-

47. *Ibidem*.

48. *Ibidem*.

49. Il budget del FIGG passa dai seicento milioni del 1984 all'oltre un miliardo del 1988, di cui settecentocinquanta milioni finanziati dal solo Comune. Cfr. A. Pieracci, *Cinema Giovani: un identikit*, in «La Stampa», 1 ottobre 1988.

50. Questo passaggio sarà sancito a partire dal 1990 quando il festival ricadrà definitivamente sotto l'Assessorato per la Cultura della Città di Torino.

ne alla dimensione generazionale a favore di un orientamento indirizzato prevalentemente all'indagine delle tendenze e delle realtà emergenti nella produzione audiovisiva. Le due sezioni informative e non competitive ("Film su tematiche giovanili" e "Opere prime") vengono sostituite con un Concorso di opere prime e seconde nel tentativo di attuare una «ristrutturazione del Festival sul piano di una "rappresentatività" critica, che nelle passate edizioni poteva anche essere confusa con una più facile e corriva "vetrina" del nuovo»⁵¹. La nuova struttura del FICG assume così una più tradizionale configurazione festivaliera, allontanandosi dai festival "di formula" e volgendo il proprio interesse alle novità e all'evoluzione dei linguaggi cinematografici e audiovisivi. Ad accorgersi di questo cambiamento è, ancora una volta, Alberto Farassino che, in un passaggio quasi profetico, sottolinea come il nuovo orientamento della manifestazione

consentirà in futuro, se già non ha consentito, inserzioni sempre più libere, sempre meno forzosamente giovanilistiche fino a quando (vogliamo scommettere?) il Festival cinema giovani si trasformerà in Festival di Torino "tout court"⁵².

A suggello del definitivo smarcamento dalla "formula assessoriale" e in favore di un'identificazione totale con la città, nel 1998 il Festival Internazionale Cinema Giovani verrà rinominato Torino Film Festival; inoltre, a partire dall'edizione del 1999 Alberto Barbera – subentrato nel 1989 alla direzione di Rondolino – lascerà il testimone della guida del Festival a Steve Della Casa perché chiamato a dirigere la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia: un riconoscimento di quel percorso di crescita tanto delle singole persone quanto dell'istituzione festivaliera torinese.

A ben vedere, queste tensioni tra le politiche e le pratiche culturali della «generazione della vita quotidiana»⁵³ sono rin-

51. G. Rondolino, *Introduzione*, in *4° Festival internazionale cinema giovani*, s.e., Torino 1986, p. 12.

52. A. Farassino, *Giovani sì, ma con stile*, in «la Repubblica», 12 ottobre 1986.

53. F. Garelli, *La generazione della vita quotidiana. I giovani in una società differenziata*, il Mulino, Bologna 1982.

tracciabili già a partire dal concerto dei Rolling Stones. Descrivendo l'esperienza del concerto del luglio 1982 sulle pagine di «La Stampa», infatti, Gianni Vattimo scrive:

mai come l'altra sera allo stadio si è avuta l'impressione di un dionisiaco totalmente delegato: di contro al grande ritmo di musica e di movimento del complesso rock il pubblico appariva, sia pur relativamente, immobile. [...] Quelli che stavano a sentire i Rolling Stones erano, nel più pieno senso della parola, spettatori⁵⁴.

Secondo il filosofo, questo cambiamento è dovuto innanzitutto al fatto che «molta della retorica liberatorio-contestataria del rock Anni Sessanta è ormai consumata» e assorbita all'interno dello «show business, dello spettacolo industrializzato»⁵⁵. A partire da questo spunto, è quindi possibile leggere il passaggio dal festival “di formula” alla strutturazione di uno dei festival cinematografici più importanti d'Italia come una risposta alle tendenze di istituzionalizzazione e professionalizzazione a cui andava incontro l'intero circuito festivaliero e, al tempo stesso, come a un modo per riconoscere nella manifestazione cinematografica uno dei poli attorno cui costruire una delle nuove identità della città. Una Torino pirotecnica⁵⁶ la cui attrattività è dovuta soprattutto, tramite i grandi eventi, all'offerta culturale e all'intrattenimento, ovvero – per riprendere le parole di Vattimo – a quello spettacolo che, per poter funzionare, «ha bisogno di grandi masse di spettatori»⁵⁷.

54. G. Vattimo, *Rolling Stones, l'ultima follia*, in «La Stampa», 14 luglio 1982.

55. *Ibidem*.

56. Cfr. S. Belligni, S. Ravazzi, *La politica e la città. Regime urbano e classe dirigente a Torino*, il Mulino, Bologna 2012, p. 51.

57. G. Vattimo, *Rolling Stones, l'ultima follia*, in «La Stampa», 14 luglio 1982.

Oltre i film festival cinematografici queer contemporanei. Una riflessione sull'origine di nuove forme festivaliere

di Dianora Hollmann*

L'articolo analizza il percorso di sviluppo dei festival cinematografici queer nel contesto italiano, soffermandosi sulla loro tendenza trasformativa in termini di forma festivaliera. Tali festival vengono indagati seguendo due direttrici principali che si rintracciano a livello di programmazione festivaliera e di direzione curatoriale. Da un lato, si osserva la crescente dimensione di interdisciplinarietà, espressa a livello di struttura della programmazione, e dall'altro si rintraccia l'intersezionalità, in termini di orientamento tematico volto a rendere più inclusivo e sfaccettato il discorso identitario del festival. Il contributo mette in relazione l'origine storica dei festival queer, a partire dallo sviluppo e dall'affermazione dei festival LGBTI nel contesto nazionale, con le tendenze più recenti che non solo rimandano a un superamento dei confini cinematografici - in direzione di un'estensione delle discipline di programmazione e del focus identitario - ma contribuiscono alla definizione di un nuovo modello festivaliero.

This essay explores the evolution of queer film festivals in Italy, focusing on their recent transformation in terms of festival form, as reflected in disciplinary programming and curatorial direction. The analysis follows two main trajectories that shape the contemporary landscape of this evolving festival category: the growing interdisciplinary dimension, reflected in the diversification of programming across disciplines, and the increasing emphasis on intersectionality, which informs a more inclusive and multifaceted approach to identity discourse. By tracing the historical roots of queer festivals—emerging from the development and consolidation of LGBTI film festivals within the national context—the essay examines how recent trends move beyond traditional cinematic boundaries. These shifts not only expand the disciplinary scope and thematic focus of festival programming but also contribute to the formation of a new model of festival-making.

Keywords: LGBTI Film Festivals, Identity-based Film Festival, Interdisciplinarity, Intersectionality, Queer Festivals.

* Università Ca' Foscari Venezia - dianora.hollmann@unive.it.

Negli ultimi decenni, i festival cinematografici queer hanno attraversato un percorso di sviluppo significativo, manifestando una tendenza trasformativa della forma festivaliera. Il presente contributo si propone di analizzare il caso dei film festival queer italiani seguendo due direttrici principali: da un lato, l'interdisciplinarietà, espressa a livello di struttura della programmazione e intesa come apertura oltre il cinema, e, dall'altro, l'intersezionalità, come approccio tematico in grado di rendere più inclusivo e sfaccettato il discorso identitario elaborato dal festival. Tali tendenze non solo rimandano a un superamento dei confini cinematografici – in direzione di un'estensione delle discipline di programmazione e del focus identitario – ma contribuiscono alla definizione di un nuovo modello festivaliero, emergente proprio dai festival queer italiani.

A questo proposito, la categoria *identity-based*¹ appare particolarmente interessante per indagare lo sviluppo dei festival queer, dal momento che comprende un vasto insieme di manifestazioni la cui selezione tematica tocca in modo ampio l'elaborazione del tema identitario. La stessa categoria *identity-based*, caratterizzandosi come spinta di differenziazione del circuito festivaliero globale², include al suo interno la nascita di nuove forme festivaliere e ricomprende, in questo senso, anche i film festival LGBTI³. Per quanto i festival LGBTI e i festival queer si presentino come tipologie distinte,

1. Cfr. M. de Valck, *Introduction: What is a Film Festival? How to Study Festivals and Why You Should*, in M. de Valck, B. Kredell, S. Loist (eds.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, Routledge, New York 2016, pp. 1-12; S. Loist, G. Zielinski, *On the Development of Queer Film Festivals and Their Media Activism*, in D. Iordanova, L. Torchin (eds.), *Film Festival Yearbook 4: Film Festivals and Activism*, St Andrews Film Studies, St Andrews 2012, p. 51.

2. Cfr. S. Loist, *Crossover Dreams: Global Circulation of Queer Film on the Film Festival Circuits*, in «Diogenes», vol. 62, n. 1, 2015, pp. 57-72.

3. Nel presente contributo, si sceglie inizialmente di adottare gli acronimi LGBTI e queer, rimandando rispettivamente allo sviluppo storico dei film festival gay e lesbici, e alla progressiva estensione della programmazione verso la rappresentazione di bisessualità, transgender e intersex, e a quello, più recente, dei festival queer. Successivamente, si adotta l'acronimo LGBTI*Q per indicare l'interconnessione tra questi due gruppi di festival, come proposto in L. Dawson, S. Loist, *Queer/Ing Film Festivals: History, Theory, Impact*, in «Studies in European Cinema», vol. 15, n. 1, 2018, pp. 1-24. Dove si riscontrano acronimi diversi da quelli appena menzionati, il contributo riporta la denominazione o l'acronimo scelto dallo specifico festival o associazione come forma di autodefinizione.

essi si sviluppano su traiettorie interconnesse. La loro origine e le loro evoluzioni riflettono storie di fondazione, legittimazione e trasformazione, intrecciate trasversalmente con i piani sociali, politici e culturali. È proprio per questo che mi sembra interessante rivolgere lo sguardo all'origine dei festival queer contemporanei e alla loro tendenza trasformativa, analizzando le connessioni che li caratterizzano nel presente e considerandole alla luce dell'eredità storica dei festival LGBTI, in uno sguardo capace, al contempo, di cogliere alcune linee di tendenza che si proiettano al futuro.

Riflettere sull'origine dei festival queer italiani rimanda necessariamente ai percorsi di sviluppo e affermazione delle forme festivaliere che li hanno preceduti nel contesto nazionale, ovvero quelle dei film festival LGBTI. Risulta significativa, a questo proposito, la formulazione teorica proposta da Leanne Dawson e Skadi Loist⁴ volta a rendere evidente la complessità della storia, delle teorie e dell'impatto dei festival queer e dei loro legami con i festival LGBTI. Per Dawson e Loist, infatti, l'introduzione dell'abbreviazione LGBTI*Q si propone di sostituire le forme più diffuse di LGBTQ e LGBTQ+, separando le categorie identitarie presenti negli acronimi di L, G, B, T, I dal concetto anti-identitario di *queer*, e di collegarle, al tempo stesso, per restituire i percorsi complessi e interconnessi di tali festival⁵. La proposta di abbreviazione in LGBTI*Q, quindi, risulta utile per studiare anche i festival queer italiani dal momento che porta alla luce i punti di contatto e di scambio della storia del sottocircuito dei film festival LGBTI e queer italiani; si apre, in questo modo, la possibilità di osservare i collegamenti tra festival pionieri, come nel caso del Festival Internazionale di Film con tematiche omosessuali "Da Sodoma a Hollywood", ora Lovers Film Festival di Torino⁶, festival gay, lesbici, trans e festival queer, oltre che di rintracciare l'emersione di modelli festivalieri inediti. Questa dimensione di origine, sviluppo e rinascita si ricollega, quindi, alle più ampie ondate fondative dei film festival LGBTI*Q⁷ nel

4. *Ibidem.*

5. Cfr. *ivi*, p. 16.

6. Per una presentazione del festival, si veda il sito istituzionale del festival all'indirizzo <https://www.loversff.com> (ultimo accesso: settembre 2025).

7. Cfr. L. Dawson, S. Loist, *op. cit.*, p. 5.

contesto nazionale e alle storie dei singoli festival, mostrando un progressivo orientamento verso elaborazioni più estese e multiformi del tema identitario⁸. Il presente contributo si propone, quindi, di offrire una prospettiva sui festival LGBTI*Q italiani, osservandone i percorsi di nascita e rinascita – come nei casi dei festival storici di Torino, e Milano e Bologna – e rintracciandone le tendenze trasformative – in festival quali Gender Bender (Bologna), Orlando (Bergamo), e BiG – Bari International Gender festival (Bari) – e di porre l'attenzione sui loro punti di contatto.

Sempre in una prospettiva di interazione, si fa riferimento ai punti di tangenza tra i contributi dei *film festival studies* e quelli dei *festival studies*, *queer studies* e *dance studies*⁹. Spesso, infatti, i festival queer si caratterizzano per presentare forme festivaliere che non aderiscono in modo rigido ai confini cinematografici, con sezioni di programmazione secondaria – come quelle legata alle arti performative, ad esempio¹⁰ – che possono assumere uno spazio e una rilevanza pari a quella dei contenuti cinematografici. Allo stesso modo, a livello tematico, l'elaborazione discorsiva dei festival riflette in modo fluido i percorsi di figure, comunità, contesti e, in modo più ampio, delle direzioni del dibattito contemporaneo sul queer e sull'intersezionalità. Per questo, diventa quanto mai necessario analizzare la storia e la contemporaneità dei festival queer attraverso l'integrazione di prospettive disciplinari molteplici e sfaccettate.

È in questa prospettiva che si considera la crescente tendenza all'interdisciplinarietà nella programmazione dei festival queer italiani, con un focus sulle discipline performative, e l'introdu-

8. Cfr. S. Loist, G. Zielinski, *op. cit.*, p. 51.

9. Cfr. K. Eleftheriadis, *Organizational Practices and Prefigurative Spaces in European Queer Festivals*, in «Social Movement Studies», vol. 14, n. 6, 2015, pp. 651-667; Id., *Queer Festivals: Challenging Collective Identities in a Transnational Europe*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2018; J.L. Hanna, *Dance and Sexuality: Many Moves*, in «The Journal of Sex Research», vol. 47, nn. 2-3, 2010, pp. 212-241; D. Risner, A. Pickard, *Editorial, Special Issue: Intersectionality and Identities in Dance*, in «Research in Dance Education», vol. 21, n. 2, 2020, pp. 117-121.

10. Cfr. D. Hollmann, *A Case in Transformation: Gender Bender Festival, from Cinema to Dance*, in «g/s/i – gender/sexuality/italy», vol. 10, nn. 1-2, 2023-2024, p. 183.

zione di prospettive intersezionali nell'elaborazione del discorso identitario. Interdisciplinarietà e intersezionalità si configurano quindi come tendenze interrelate, che contribuiscono alla definizione di nuovi modelli festivalieri e costituiscono livelli privilegiati di analisi per esplorare il superamento dei confini tematici e disciplinari dei festival queer.

Origini e rinascite nei film festival LGBTI*Q italiani

Una riflessione sull'origine dei festival queer è possibile solamente alla luce dei percorsi di affermazione e diffusione del sottocircuito LGBTI*Q nel contesto nazionale e nel più ampio panorama europeo e internazionale. Il flusso di origini e rinascite osservabili nei film festival LGBTI*Q italiani a partire dagli anni Ottanta risulta coerente con il progressivo cambiamento della funzione di questi festival e con la direzione *mainstream* assunta dalla cultura cinematografica LGBTI*Q. Questo cambiamento è reso possibile dallo sviluppo di più ampie dinamiche di inclusione e accettazione sul piano politico e sociale, pur senza coincidere con il «felice mondo post-gay e post-identitario che un rapido sguardo alla cultura pop potrebbe suggerire»¹¹. Nel contesto nazionale, in modo specifico, questo fa riferimento ad avanzamenti in termini di riconoscimento di diritti, come nel caso della legge n. 164 del 14 aprile 1982, che ha riconosciuto la possibilità per le persone transessuali di modificare il proprio sesso e nome nei registri anagrafici, e la legge n. 76 del 20 maggio 2016, che ha istituito le unioni civili tra persone dello stesso sesso, per quanto si trattasse di un tema di dibattito già dalla metà degli anni Ottanta. Allo stesso modo, a livello associazionistico, si osserva la nascita del Movimento Italiano Transessuali (MIT)¹² nel 1979, di Arcigay nel 1980, che diventerà la principale associazione nazionale per i diritti della comunità LGBTI¹³, e l'organizzazione del primo Gay

11. S. Loist, *op. cit.*, p. 68.

12. Per una sintetica storia del MIT si riamanda al sito istituzionale del Movimento all'indirizzo <https://mit-italia.it/chi-siamo/> (ultimo accesso: settembre 2025).

13. Per una sintetica storia dell'Arcigay, cfr. s.n., *La storia di Arcigay*, in «ARCI-GAY», 17 dicembre 2007, <https://www.arcigay.it/en/archivio/2007/12/la-storia-di-arcigay/> (ultimo accesso: settembre 2025). Alcuni riferimenti alla fondazione e

Pride a Roma nel 1994. Questo processo di nascita e progressiva ridefinizione delle forme festivaliere LGBTI*Q si riflette in modo evidente nel cambiamento dei nomi e degli acronimi adottati dai festival stessi. Come sostengono Loist e Ger Zielinski¹⁴, il continuo processo di nominazione e rinominazione dei film festival LGBTI*Q indica un reale cambiamento delle loro strutture e delle politiche relative ai contenuti, mettendo in evidenza processi di auto-comprensione e di creazione di pubblici¹⁵. A partire dalla prima *wave* di rassegne e festival gay e lesbici¹⁶, si assiste all'emersione di successive ondate festivaliere che seguono una logica di espansione crescente delle categorie identitarie incluse nell'acronimo LGBTI*Q, nelle sue diverse variazioni. Nel contesto nazionale, questo sembra avvenire alla luce del consolidamento delle realtà associazionistiche nel corso degli anni Ottanta e Novanta e allo sviluppo di un attivismo non più prettamente militante ma culturale. Le rassegne e i festival precursori, infatti, mostrano un arco di trasformazione che in una prospettiva di continuità amplia i contenuti di rappresentazione identitaria e le sue forme.

Nel contesto nazionale, un esempio rilevante in questo senso è quello del Festival Internazionale di Film con tematiche omosessuali “Da Sodoma a Hollywood”, che nasce a Torino nel 1986¹⁷ e che presenta progressivi cambiamenti relativi al nome e al taglio di programmazione. Fino al 2006, la denominazione fa unicamente riferimento a una programmazione di cinema

alla crescita dell'associazione si trovano anche in G. Rossi Barilli, *Il movimento gay in Italia*, Feltrinelli, Milano 1999.

14. A questo proposito, è rilevante sottolineare come in uno dei primi contributi sui film festival queer, Loist e Zielinski li definiscano con i termini «community-oriented, identity-based», esprimendo la difficoltà di definizione categoriale coerentemente alla complessità delle origini e degli sviluppi dei festival LGBTI*Q. Cfr. S. Loist, G. Zielinski, *op. cit.*, pp. 49-62.

15. Cfr. *ivi*, p. 51.

16. Cfr. *ivi*, p. 52.

17. Per una “rilettura” articolata della nascita del Festival Internazionale di Film con tematiche omosessuali “Da Sodoma a Hollywood” da parte di uno dei suoi fondatori, cfr. F. Boni, *40 anni di Lovers, intervista al co-fondatore Giovanni Minerba. “I primi in Europa, e tutto nacque da una discussione su un film LGBTQIA+”*, in «Gay.it», 15 aprile 2025, <https://www.gay.it/40-anni-lovers-intervista-co-fondatore-giovanni-minerba> (ultimo accesso: settembre 2025).

gay e lesbico, mentre successivamente, a partire dal 2007, si individua un'apertura verso ulteriori categorie identitarie, come indicato dall'acronimo GLBT¹⁸. Nel 2017, infine, il festival assume il nome che presenta attualmente, ovvero quello di Lovers Film Festival, e vede l'aggiunta del sottotitolo "LGBTQI Visions" che segna un'ulteriore espansione del focus identitario verso un'inclusività ancor più ampia, come dichiarato dalla nuova direzione di Irene Dionisio a partire dal 2017¹⁹.

Una dinamica simile si osserva anche nel caso storico del Festival di cinema gaylesbico di Milano e Bologna, nato nel 1985 come rassegna cinematografica dal titolo "Cinema & Omosessualità Europa/Usa percorsi e confronti"²⁰ e conclusasi nel 2002, portando alla nascita di due nuovi festival queer nelle rispettive città. Se, prima, la sua programmazione, caratterizzata da una dimensione congiunta tra Milano e Bologna, rimanda a film a tematica omosessuale, nel corso delle edizioni le scelte di autodefinizione cambiano, con l'introduzione di cinema "gaylesbico" a partire dal 1993²¹. La stessa chiusura dell'esperienza del Festival di cinema gaylesbico, di fatto, si costituisce come significativa dal momento che, per quanto non in stretta continuità a livello di forma festivaliera, presenta un'estensione del focus identitario. Quello che accade, infatti, è che i direttori artistici del festival, Gianpaolo Marzi per Milano e Daniele Del Pozzo per Bologna, danno avvio a due festival queer, il MIX Festival Milano e il Gender Bender Festival, rispettivamente nel 2005 e nel 2003. Queste due nuove manifestazioni risultano mantenere, in qualche modo, una continuità con l'eredità storica del Festival di cinema gaylesbico di Milano e Bologna, per quanto emergano come festival nuovi, abbandonando di fatto il taglio tematico unicamente dedicato al cinema gay e lesbico.

18. Per un carotaggio storico sulle diverse identità del festival torinese si suggerisce di consultare le pagine del sito www.tglff.com ora raggiungibili attraverso la *wayback machine* di Internet Archive.

19. Cfr., ad esempio, C. De Marco, *Una piccola rivoluzione è in atto nel cinema*, in «Cineuropa», 9 giugno 2007, <https://www.cineuropa.org/it/interview/329544> (ultimo accesso: settembre 2025).

20. Cfr. D. Hollmann, *op. cit.*, p. 174.

21. Cfr. *ibidem*.

Il riferimento a questi due casi storici, quindi, ricollegandosi ai più ampi processi di nominazione e rinominazione²² della storia festivaliera LGBTI*Q, riflette le origini e rinascite proprie del contesto italiano e apre a considerazioni relative alle politiche di rappresentazione di questi festival in relazione al contesto storico, sociale e culturale. In entrambi i casi, infatti, i fondatori e direttori dei festival, Giovanni Minerba e Ottavio Mai nel caso di Torino e Marzi e Del Pozzo nei casi di Milano e Bologna, rappresentano figure chiave del nascente contesto LGBTI*Q italiano, con i suoi legami con l'associazionismo per i diritti LGBTI e il suo attivismo culturale. Minerba e Mai, ad esempio, avevano fondato l'associazione L'Altra Comunicazione, attraverso cui organizzavano il festival e promuovevano i diritti LGBTI, oltre a essere attivi in ambito produttivo. A partire da qui, la progressiva istituzionalizzazione del festival, fino al suo passaggio sotto la gestione amministrativa del Museo Nazionale del Cinema di Torino, aveva costituito la base per una continuità istituzionale e per un dialogo – riflesso a livello tematico-curatoriale – con il dibattito contemporaneo nazionale sui temi identitari. A questo proposito, è interessante osservare come dal 2020 il festival sia diretto da Vladimir Luxuria, attivista, ex parlamentare e figura ampiamente conosciuta e popolare a livello nazionale.

Da una prospettiva più ampia rispetto al contesto italiano, è possibile ricomprendere i percorsi dei film festival LGBTI*Q italiani all'interno delle più ampie tendenze di espansione del sottocircuito LGBTI*Q e di cambiamento delle loro funzioni e relazioni con l'industria cinematografica della produzione queer. Questo aspetto, di fatto, interessa l'industria cinematografica in senso esteso, come dimostrato, ad esempio, dall'introduzione di premi specifici all'interno dei film festival *A-list*²³ – è il caso del Teddy Award per la Berlinale, della Queer Palm per Cannes e del Queer Lion per la Mostra del Cinema di Venezia. A monte, è lo stesso ecosistema del cinema queer²⁴ a crescere e cambiare a livello internazionale, vedendo l'emersione del New Queer Cine-

22. Cfr. S. Loist, G. Zielinski, *op. cit.*, p. 51.

23. Cfr. *ivi*, p. 53.

24. Cfr. S. Loist, *op. cit.*, p. 57.

ma²⁵ negli anni Novanta e una trasformazione della produzione queer da nicchia di mercato a visibilità *mainstream*²⁶.

Per il contesto italiano, nello specifico, una testimonianza significativa di questi cambiamenti è quella di Minerba, in occasione del quarantennale dell'attuale Lovers Film Festival²⁷. Minerba, infatti, fa riferimento agli inizi del festival, alle origini del sottocircuito LGBTI*Q in Europa e oltreoceano²⁸, alla scoperta di nuovi autori e all'orientamento *mainstream* assunto, più di recente, dal cinema queer²⁹. A livello festivaliero, in particolare, Minerba sottolinea il ruolo centrale dei film festival LGBTI*Q nella circolazione di contenuti e narrazioni³⁰, per quanto la loro funzione sia profondamente cambiata dagli anni Ottanta a oggi.

Da una prospettiva disciplinare, emerge come il cinema sia profondamente legato alle forme di attivismo della comunità LGBTI*Q e allo sviluppo di un sottocircuito festivaliero nazionale³¹. Non a caso, Del Pozzo, prima co-direttore del Festival di cinema gaylesbico di Milano e Bologna e poi fondatore del Gender Bender festival, riporta come il cinema abbia costituito negli anni Ottanta il mezzo di elezione per l'attivismo culturale delle comunità gay e lesbica, date le sue possibilità di visione e dibattito collettivo e la sostenibilità dei suoi costi di gestione sul fronte economico e organizzativo³². La nascita e diffusione di rassegne e festival sul territorio nazionale, come anche le loro evoluzioni, interruzioni e rinascite, portano alla soglia degli anni Duemila all'origine dei primi festival queer, fino alla formalizzazione, più di recente, di una rete festivaliera cinematografica con il Coordinamento dei

25. Cfr. R. Rich, *New Queer Cinema + the Present Onslaught of Independent Gay and Lesbian Film and Video*, in «Sight and Sound», vol. 2, n. 5, 1992, pp. 30-34; Ead., *New Queer Cinema: The Director's Cut*, Duke University Press, Durham 2013.

26. Cfr. S. Loist, *op. cit.*, p. 58.

27. Cfr. F. Boni, *op. cit.*

28. In Europa, l'attuale Lovers Film Festival si caratterizza come uno dei primi festival LGBT*Q tuttora attivi nel panorama europeo, accanto al Ljubljana LGBT Film Festival, al MIX CPH LGBTQIA+ Copenhagen e all'Hamburg International Queer Film Festival.

29. Cfr. F. Boni, *op. cit.*

30. Cfr. *ibidem*.

31. Cfr. D. Hollmann, *op. cit.*, p. 174.

32. Cfr. *ibidem*.

festival italiani di cinema LGBTQ. All'interno del contesto italiano, si osserva, tra gli altri, la nascita di festival quali il Sicilia Queer Filmfest, fondato nel 2010 a Palermo e caratterizzato da un forte orientamento verso il cinema indipendente, e il Sardinia Queer Film Festival, creato a Cagliari nel 2012 e incentrato sul cinema cortometraggio.

È necessario specificare, tuttavia, che per quanto il Coordinamento dei festival italiani di cinema LGBTQ si caratterizzi come una rete formale connotata a livello disciplinare in termini cinematografici, molti festival membri non si configurano esclusivamente come tali.

La tendenza all'interdisciplinarietà nei film festival queer italiani

Una riflessione sulla programmazione dei festival queer in termini disciplinari diventa rilevante, e quanto mai necessaria, alla luce dei processi di origine e ridefinizione e, allo stesso tempo, di nominazione e ri-nominazione³³ delle forme festivaliere LGBTI*Q. La tipologia di programmazione che caratterizza i festival queer si costituisce attorno a una polarità fondante nella sezione cinematografica e vede la presenza di una programmazione secondaria – a fianco del cinema – che spazia in modo interdisciplinare dalle arti performative, alle arti visive, alla musica. In questo senso, è possibile rintracciare una dinamica di interrelazione tra la programmazione dei festival queer e l'apertura dei confini disciplinari della forma festival oltre il cinema. Se, negli anni Ottanta e Novanta, il cinema risultava connaturato all'origine e alla diffusione dei film festival gay e lesbici³⁴, a partire dagli anni Duemila la sezione cinematografica viene affiancata da componenti disciplinari non cinematografiche all'interno della programmazione. Un esempio particolarmente significativo, in questo caso, è quello del Festival MIX Milano che nelle edizioni del 2003³⁵ e 2004³⁶ vede l'introduzione

33. Cfr. S. Loist, G. Zielinski, *op. cit.*, p. 51.

34. Cfr. D. Hollmann, *op. cit.*, p. 174.

35. Si veda a conferma la locandina all'indirizzo <https://www.mixfestival.eu/old/2003> (ultimo accesso: settembre 2025).

36. Si veda a conferma la locandina all'indirizzo <https://www.mixfestival.eu/old/2004/> (ultimo accesso: settembre 2025).

di “queer culture” nel sottotitolo del festival. Si tratta, di fatto, di edizioni “ponte” a cavallo tra la conclusione del Festival di cinema gaylesbico di Milano e Bologna e la nascita del nuovo Festival MIX, dove la definizione rimanda parallelamente al “cinema gaylesbico e queer culture”. Alla nascita del MIX, in ogni caso, il riferimento alla cultura queer, oltre che al cinema, rimane presente, mantenendo una formulazione esplicita nel nome del festival³⁷. Non a caso, questa attestazione di interesse più ampia porta con sé un’estensione della dimensione curatoriale oltre le narrazioni e gli immaginari del cinema queer e verso un ampliamento dei confini disciplinari del festival.

I festival cinematografici queer, dunque, sviluppano nel corso del tempo un taglio di programmazione sostanzialmente interdisciplinare, che, accanto al cinema, vede la presenza di sezioni disciplinari in espansione, che guardano alle arti performative, alle arti visive, alla letteratura e al *clubbing*. Se, da un lato, esistono festival queer con una forte matrice cinematografica, come i già citati Sicilia Queer Filmfest e Sardinia Queer Film Festival, dall’altro, se ne riconoscono altri che elaborano nel corso delle edizioni un orientamento sempre più consistente all’interdisciplinarietà. Questa direzione di apertura verso nuovi orizzonti disciplinari, ad esempio, è dimostrata dal caso del Florence Queer Festival che, sebbene nasca nel 2003 come rassegna cinematografica, esplicita più di recente il desiderio di «andare oltre gli sche(r)mi» e, quindi, oltre la sala cinematografiche, i suoi contenuti e le sue pratiche di visione³⁸. Lo stesso Festival MIX Milano dichiara come la trasformazione del festival porti a «un approccio trasversale e multidisciplinare che tocca tutti gli aspetti della cultura queer, dalla danza alla musica, dai libri al teatro e molto altro ancora»³⁹, accanto alla direzione portante mantenuta dalla polarità disciplinare cinematografica.

37. Lo si può desumere fin dalla home page del festival reperibile all’indirizzo <https://mixfestival.eu/> (ultimo accesso: settembre 2025).

38. Si veda a tal proposito la pagina web dedicata a *mission*, valori e visione della manifestazione all’indirizzo <https://www.florencequeerfestival.it/2022/02/25/festival-mission-and-vision> (ultimo accesso: settembre 2025).

39. La citazione si trova al seguente indirizzo: <https://www.mixfestival.eu/mix-festival-internazionale-di-cinema-lgbtq> (ultimo accesso: settembre 2025).

Di fatto, emerge con forza come il taglio interdisciplinare di programmazione risulti profondamente legato ai festival cinematografici queer e alla loro elaborazione tematica. Al cinema si affiancano, in modo particolare, le arti performative, che mettono al centro il potenziale disciplinare legato al corpo, alla luce delle sue rappresentazioni simboliche che incarnano espressioni di genere, sessualità e identità intersezionali e di discorsi dove le identità vengono incorporate, costruite e negoziate⁴⁰. Questo aspetto si riflette nella creazione di nuove sezioni di programmazione, come nel caso di Gender Bender, che vede la nascita di una sezione dedicata “Teatro e Danza” nell’undicesima edizione e di una sezione unicamente dedicata unicamente alla danza dalla tredicesima edizione, mettendo in luce l’ampliamento dello spazio di programmazione secondaria oltre il cinema e, in particolare in direzione della danza. Ancor più interessante, a questo proposito, è la presenza di contenuti di teatro e danza fin dalla prima edizione del festival Orlando⁴¹, dimostrando un taglio interdisciplinare di programmazione come parte integrante del progetto festivaliero. Allo stesso tempo, è rilevante riscontrare come il festival BiG si autodefinisca proprio «presidio multidisciplinare»⁴².

L’orizzonte delle arti performative, nello specifico, rimanda anche alla presenza costitutiva della *performance* all’interno dei festival queer interdisciplinari⁴³ e di una dimensione partecipativa laboratoriale resa possibile grazie alla struttura del *workshop*⁴⁴. È questo il caso dei laboratori di stampo performativo aperti al pubblico che si individuano all’interno di festival quali Orlando – a partire dalla terza edizione del 2016 – e che diventano parte integrante dell’elaborazione identitaria legata al corpo

40. Cfr. J.L. Hanna, *op. cit.*, p. 213; D. Risner, A. Pickard, *op. cit.*, p. 117.

41. Si consideri a questo proposito l’edizione 2014 del festival, il cui programma è reperibile all’indirizzo <https://www.orlandofestival.it/it/festival/festival-2014> (ultimo accesso: settembre 2025).

42. Scrivono gli organizzatori del festival nella home page del sito: «BIG – Bari International Gender festival è il festival transfemminista di arti performative della città di Bari, nato nel 2015 e consolidatosi negli anni come presidio multidisciplinare che indaga, attraverso diversi linguaggi artistici, le tematiche delle identità, del corpo e delle relazioni». <https://www.bigff.it/bari-international-gender-film-festival-festival> (ultimo accesso: settembre 2025).

43. Cfr. K. Eleftheriadis, *op. cit.*, p. 63.

44. Cfr. *ibidem*.

e della partecipazione attiva del pubblico. Le arti performative, quindi, vengono a costituire un campo disciplinare chiave della programmazione dei festival queer italiani, introducendo una elaborazione discorsiva incentrata sul corpo in una varietà di declinazioni – dalla *performance* alla danza contemporanea e di comunità⁴⁵ – e su forme partecipative che realizzano l'orientamento *community-oriented* di questi festival⁴⁶. Non solo, la progressiva estensione della programmazione secondaria verso forme festivaliere inedite che portano, in certi casi, a un arco di trasformazione da festival cinematografici a festival interdisciplinari, risulta significativa in termini di coinvolgimento di un raggio di pubblico più ampio, superando l'iniziale perimetro di riferimento della comunità LGBTI*Q.

L'intersezionalità nei film festival queer italiani

Ai festival queer appena citati, si aggiunge all'interno del contesto italiano un altro gruppo di festival che si differenzia dai precedenti per una tangenza o vicinanza al queer, senza, di fatto, esplicitarla a livello definitorio. Si tratta di festival quali Gender Bender, fondato a Bologna nel 2003 a seguito della chiusura del Festival di cinema gaylesbico di Milano e Bologna, Orlando Festival. Identità, Relazioni, Possibilità, creato a Bergamo nel 2014, e Bari International Gender Festival, abbreviato in BIG, nato a Bari nel 2015. Trasversale a questi festival è, appunto, la mancanza dell'etichetta definitoria di queer o dell'acronimo LGBTI*Q nelle sue possibili variazioni. Questi festival, di fatto, costituiscono un caso che si inserisce all'interno dei più ampi processi di diversificazione della programmazione festivaliera LGBTI*Q, in linea con le più ampie tendenze di emersione di nuovi nomi festivalieri caratterizzati da un'apertura maggiore⁴⁷, e, nel contemporaneo, da un'elaborazione sull'identità in termini intersezionali⁴⁸. Risulta

45. Cfr. A. Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari 2018; F. Zagatti, *Le parole per dirsi. Verso un lessico condiviso della danza di comunità*, in «Danza e ricerca. Laboratori di studi, scritture, visioni», vol. 10, n. 10, 2018, pp. 349-369.

46. Cfr. S. Loist, G. Zielinski, *op. cit.*, p. 51.

47. Cfr. L. Dawson, S. Loist, *op. cit.*, p. 10.

48. Cfr. *ivi*, p. 3.

particolarmente interessante, a questo proposito, che Dawson e Loist⁴⁹ facciano riferimento proprio al caso di Orlando per riflettere sui cambiamenti dei film festival LGBTI*Q a livello di denominazione, mettendo in risalto la presenza di identità dai tratti fluidi, invece che fissi.

Si considera, quindi, per la prima volta il concetto di intersezionalità in relazione allo sviluppo del sottocircuito dei film festival LGBTI*Q italiani, all'introduzione di un nuovo taglio tematico più inclusivo sul fronte identitario e alla correlazione tra questo nuovo orientamento curatoriale e una tendenza crescente all'interdisciplinarietà all'interno della programmazione. È necessario specificare che il concetto di intersezionalità, teorizzato da Kimberlé Crenshaw⁵⁰ nel 1989, rimanda all'intersezione e sovrapposizione di dimensioni identitarie diverse tra loro e alle relazioni di potere che vi sono implicate, spostando l'attenzione sulla stratificazione dei livelli di discriminazione e ingiustizia, come, ad esempio, il razzismo e il sessismo, o ancora, la discriminazione verso la comunità LGBTQ+⁵¹. L'apporto significativo introdotto dall'intersezionalità consiste proprio nell'articolazione di una prospettiva che oltrepassa le politiche identitarie rigide, incentrate solo su un tipo di identità o categoria sociale⁵². In risonanza con l'inclinazione alla fluidità, invece che alla rigidità, del queer⁵³.

Se si guarda, infatti, ai casi dei festival sopra citati, si osserva come tutti e tre presentino denominazioni che fanno riferimento in modo ampio al tema identitario. Il festival Orlando, in particolare, prende il nome dall'omonima opera di Virginia Woolf,

49. Cfr. *ivi*, p. 10.

50. Cfr. K.W. Crenshaw, *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics*, in «University of Chicago Legal Forum», vol. I, n. 8, 1989, pp. 139-167.

51. Cfr. *ibidem*; D. Risner, A. Pickard, *op. cit.*, p. 118. K.W. Crenshaw, *Why Intersectionality Can't Wait*, in «The Washington Post», 24 settembre 2015, disponibile online all'indirizzo <https://www.washingtonpost.com/news/in-theory/wp/2015/09/24/why-intersectionality-cant-wait/> (ultimo accesso: settembre 2025).

52. Cfr. K.W. Crenshaw, *Why Intersectionality*, cit.; D. Risner, A. Pickard, *op. cit.*, p. 118.

53. Cfr. L. Dawson, S. Loist, *op. cit.*, p. 10.

caposaldo letterario ripreso dal femminismo e dai *queer studies*. Allo stesso modo, le *mission* di questi festival rimandano a prospettive di apertura, plurali e molteplici, in linea con il portato dell'intersezionalità in termini di visibilità e inclusione⁵⁴. Ricorrono – e si intrecciano tra loro – riferimenti alle rappresentazioni e agli immaginari identitari, al corpo, al genere e agli orientamenti sessuali, oltre che a una società più aperta e accogliente nei confronti delle differenze. Nel caso del festival BIG, in particolare, si riscontra all'interno della *mission* un riferimento specifico all'adozione di un orizzonte "intersezionale"⁵⁵, mentre per Gender Bender e Orlando questo emerge in modo più chiaro dalle interviste con le rispettive direzioni artistiche. All'interno di questa dimensione di apertura, non manca chiaramente il riferimento al queer, da un lato in relazione ai contenuti di programmazione e dall'altro in termini di posizionamento festivaliero, inquadrando i festival in questione nelle reti dei festival queer, non solo a livello nazionale ma anche internazionale.

La dimensione di apertura di questo nuovo orientamento tematico si sviluppa di pari passo a un'offerta interdisciplinare di programmazione che guarda, nello specifico, all'orizzonte disciplinare della danza⁵⁶. La danza contemporanea, infatti, sia nella sua dimensione di produzione autoriale che laboratoriale, emerge come la disciplina di riferimento dell'elaborazione identitaria di questi festival e si afferma come sezione di programmazione portante accanto al cinema. Il potenziale della danza viene individuato nell'espressione simbolica del corpo danzante⁵⁷ e nella sua possibilità di incarnare espressioni di genere, sessualità e

54. Cfr. K.W. Crenshaw, *Why Intersectionality*, cit.

55. Sempre nella home page del sito gli organizzatori scrivono: «Muovendosi in questo senso, BIG - Bari International Gender festival continua ad ampliare il proprio nucleo concettuale ed estende la rilevanza dei temi sulle diversità oltre l'umano, sorpassando la prospettiva privilegiata prevalentemente occidentale, suprematista e bianca, e abbracciando l'urgenza di decolonizzare la storia, le geografie, i saperi per rivolgersi all'intera bio-diversità (umana/ animale/ ambientale) con un orizzonte ecologico, intersezionale, anti-coloniale e anti-specista». <https://www.bigff.it/bari-international-gender-film-festival-festival> (ultimo accesso: settembre 2025).

56. Cfr. D. Risner, A. Pickard, *op. cit.*, p. 117.

57. Cfr. J.L. Hanna, *op. cit.*, p. 212.

identità intersezionali a una varietà di livelli⁵⁸. Il cambiamento degli equilibri disciplinari di programmazione di questi festival, quindi, può essere interpretato alla luce del potenziale della danza nel trattare il tema identitario, producendo discorsi in cui identità multiple vengono incarnate, costruite e negoziate⁵⁹.

Non a caso, all'interno dei percorsi di Gender Bender, Orlando e BiG si osserva una trasformazione degli equilibri disciplinari di programmazione a partire da un'origine cinematografica. Tutti e tre i festival, infatti, nascono come film festival o come festival con una forte matrice cinematografica. Come già anticipato, il festival Gender Bender viene creato nel 2003 da Daniele Del Pozzo⁶⁰, già direttore del Festival internazionale di cinema gaylesbico per la città di Bologna, e si sviluppa inizialmente con una forma che guarda prevalentemente al cinema. Allo stesso modo, il festival Orlando si lega inizialmente a Lab80, associazione cinematografica storica della città di Bergamo, all'interno della quale si svolgono le prime edizioni del festival. Anche il festival BiG si presenta inizialmente come rassegna cinematografica, raggiungendo un assetto interdisciplinare a partire dall'edizione del 2022.

È, dunque, la centralità assunta dal corpo come spazio discorsivo intersezionale, in termini sia artistici che di partecipazione, a portare all'origine di una configurazione festivaliera inedita. Allo stesso tempo, la ridefinizione dell'orientamento disciplinare di questi festival in direzione delle arti performative – e, in particolare, della danza – porta allo sviluppo di una forma festivaliera che oltrepassa i confini cinematografici. Si osserva, in questo senso, la creazione di un modello festivaliero che da film festival LGBTI*Q si trasforma in un festival interdisciplinare a orientamento queer intersezionale. La nascita di questa nuova

58. Cfr. *ivi*, p. 213; D. Risner, A. Pickard, *op. cit.*, p. 118.

59. Cfr. J.L. Hanna, *op. cit.*, p. 217.

60. Una risonanza a livello storico di questa dimensione di interdisciplinarietà riguarda, in particolare, il caso di Bologna. Del Pozzo, infatti, testimonia che una fonte di ispirazione per la creazione del festival era stata l'iniziativa interdisciplinare della LUO, la Libera Università Omosessuale, nata a Bologna nel 1995. Questa iniziativa si caratterizzava per un orientamento laboratoriale e un taglio interdisciplinare e aveva l'obiettivo di creare un dialogo con la cittadinanza sui temi dell'identità gay e lesbica. Cfr. D. Hollmann, *op. cit.*, p. 175.

forma poggia, di fatto, sulla dimensione relazionale dei festival LGBTI*Q italiani, che riconoscono in Gender Bender la proposta iniziale di questo modello inedito⁶¹, e si colloca all'interno delle traiettorie di cambiamento del sottocircuito LGBTI*Q italiano.

La definizione di questo nuovo modello, inoltre, rimanda alla correlazione tra assetto disciplinare della programmazione festivaliera e finanziamento nazionale alla cultura⁶² proprio per la centralità dell'orizzonte disciplinare legato alla danza. A livello nazionale, infatti, si riscontra una separazione tra il finanziamento pubblico allo spettacolo dal vivo e quello al cinema, rispettivamente nelle cornici dell'ex FUS Fondo Unico per lo Spettacolo e della Direzione generale Cinema e audiovisivo. Quest'ultimo, nello specifico, non è compreso nelle discipline finanziate per quanto riguarda i festival interdisciplinari, con l'effetto che al supporto della danza, all'interno delle discipline dello spettacolo dal vivo, non corrisponde il supporto al cinema. La polarità disciplinare cinematografica si costituisce, quindi, come una scelta della direzione artistica, indipendente dagli schemi di finanziamento nazionali. L'orizzonte disciplinare della danza, invece, come anche quello delle arti performative in modo più esteso, risulta funzionale ai fini della dimensione del finanziamento. Al di là di Orlando, che dichiara la scelta di non allinearsi alle logiche del supporto ministeriale, sia Gender Bender che il festival BIG vengono riconosciuti all'interno del Fondo Unico per lo Spettacolo, rispettivamente come festival di danza e festival multidisciplinare a prevalenza danza, teatro e musica.

Una riflessione sull'origine di nuove forme festivaliere

A questo punto, risulta significativo fare ritorno alle considerazioni iniziali relative alla più ampia categoria in cui i film festival LGBTI*Q sono inseriti, ovvero quella dei festival *identity-based*⁶³, proprio per l'apertura del raggio del tema identitario e per il radicamento di questi festival in una dimensione di comu-

61. Questo aspetto, in particolare, emerge dalle interviste con le direzioni artistiche di Orlando e BIG. Cfr. D. Hollmann, *op. cit.*, p. 428.

62. Cfr. D. La Monica, *2008-2011. I finanziamenti al Ministero per i beni e le attività culturali*, in «Economia della Cultura», n. 4, 2008, pp. 511-521.

63. Cfr. M. de Valck, *op. cit.*, p. 3.

nità. Il percorso di nascite e rinascite dei film festival LGBTI*Q italiani, di fatto, attraversa processi di visibilità, legittimazione e complessificazione delle rappresentazioni LGBTI*Q e mette in luce dinamiche di continuità tra diverse generazioni di festival, fino ad arrivare all'articolazione di un sottocircuito queer. La trasformazione che si riscontra oltre le forme dei festival cinematografici queer emerge, in questo senso, come un fenomeno interessante per il superamento dei loro confini cinematografici e, allo stesso tempo, tematici. Quello che avviene, infatti, è una graduale definizione di un modello festivaliero queer inedito, che guarda alle più ampie tendenze all'interdisciplinarietà⁶⁴ e all'intersezionalità⁶⁵. La presenza di una elaborazione ad ampio raggio, sia sul piano disciplinare che tematico, si costituisce come il punto di arrivo nel contemporaneo dei percorsi storici dei festival LGBTI*Q e porta all'origine di una forma caratterizzata da nuovi equilibri di programmazione e da un'elaborazione intersezionale del tema identitario, oltre che da un'estensione del pubblico oltre la comunità LGBTI*Q. A questo proposito, è interessante ricollegarsi anche ai modelli festivalieri proposti da Mark Peranson⁶⁶, che divide i festival cinematografici in due macro categorie, *business* e *audience* festival, caratterizzate rispettivamente da un orientamento verso la sfera professionale e uno verso il pubblico. In questo caso, sembra possibile considerare l'emersione di questa nuova forma festivaliera in termini di superamento del modello *audience* oltre i suoi confini cinematografici, ma mantenendo il pubblico come direttrice portante.

Emerge anche quanto la definizione di un nuovo modello festivaliero sia radicata nella dimensione relazionale dei festival cinematografici LGBTI*Q italiani, oltre che nel loro percorso storico, e come queste dinamiche di interazione raggiungano anche il contesto europeo, con l'esempio specifico del festival What You

64. Cfr. P. Bosma, *Film Programming: Curating for Cinemas, Festivals, Archives*, Columbia University Press, London-New York 2015, p. 72.

65. Cfr. L. Dawson, S. Loist, *op. cit.*, p. 3.

66. Cfr. M. Peranson, *First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals*, in R. Porton (ed.), *Dekalog 03: On Film Festivals*, Wallflower Press, London 2009, p. 25.

See⁶⁷ di Utrecht, che ricalca il modello di Gender Bender dopo aver avuto contatti diretti con il festival⁶⁸. L'aspetto relazionale, di fatto, torna all'interno di questa riflessione in modo trasversale. Se, in una prospettiva tra passato e presente, si riconosce l'importanza delle interazioni che hanno portato alle traiettorie di nascita e rinascita dei festival cinematografici LGBTI*Q italiani, allo sviluppo di forme e discorsi dagli orizzonti sempre più estesi e inclusivi, ricollegandosi all'ampiezza della categoria *identity-based*, e a un inedito modello festivaliero, emerge anche come tale apertura – data dall'interdisciplinarietà e dall'intersezionalità – restituisca ai festival tratti senza precedenti di fluidità e interconnessione con la realtà contemporanea, in modo del tutto coerente alla loro specifica elaborazione discorsiva.

67. A tal proposito si veda la descrizione del festival nella loro home page: <https://www.whatyouseefestival.nl/en/about> (ultimo accesso: settembre 2025).

68. Cfr. D. Hollmann, *op. cit.*, p. 177.

Il saggio esamina gli antefatti e la nascita del Far East Film Festival di Udine (FEFF), uno dei più grandi e longevi festival al mondo dedicati al cinema dell'Asia orientale. Il saggio è suddiviso in tre parti interrelate: una panoramica sulla presenza di film est-asiatici nei festival cinematografici italiani e la discussione di alcune rassegne significative che precedono il FEFF; un affondo sul processo di legittimazione critica e cinefila del cinema popolare di Hong Kong in Italia, fase di svolta nei processi di ricezione del cinema dell'Asia orientale nel Paese; un'analisi, basata su ricerche d'archivio, delle rassegne udinesi "Hong Kong Film" (1998) e "Far East Film" (1999), "prova generale" e prima edizione del FEFF.

This essay examines the background and birth of the Udine Far East Film Festival (FEFF), one of the world's largest and longest-running festivals dedicated to East Asian cinema. The essay is divided into three interrelated sections: an overview of the presence of East Asian cinema in Italian film festivals, with a discussion of some significant cases preceding FEFF; an insight into the critical and cinéophile legitimization of Hong Kong popular cinema in Italy, a turning point in the reception of East Asian cinema in the country; an analysis, based on archival research, of "Hong Kong Film" (1998) and "Far East Film" (1999) festivals in Udine, respectively the "general rehearsal" and the first edition of FEFF.

Keywords: Far East Film Festival, Film Festivals, East Asian Cinema, Transnational Film Culture, Archives.

Un «cinematografo dell'Estremo Oriente» in Friuli. Gli antefatti e la nascita del Far East Film Festival di Udine

di Giulio Tosi*

«[U]n festival che osa spingersi là dove nessun altro festival occidentale si era mai spinto», scrive Derek Elley in apertura del catalogo del neonato Far East Film di cui sarà per tre anni direttore artistico¹. La poca modestia di Elley è, in parte, giusti-

* Università Ca' Foscari Venezia - giulio.tosi@unive.it.

1. D. Elley, *Benvenuti nel Far East*, in «Nickelodeon», nn. 81-82, 1999, p. 15. Inizialmente i cataloghi del FEFF sono pubblicati come numeri speciali del periodico cinematografico «Nickelodeon», fondato nel 1981 dal Centro Espressioni Cinematografiche di Udine.

ficata: anche se ben prima del 1999, anno del lancio di Far East Film, sia in Europa che in Nord America alcuni festival avevano dimostrato un'attenzione particolare per il cinema dell'Asia orientale organizzando rassegne o sezioni tematiche, un festival specificamente dedicato al cinema popolare est-asiatico era ancora una novità². Elley prosegue l'introduzione al catalogo scrivendo della sua ventennale frequentazione – in qualità di critico capo della sezione internazionale di «Variety» sin dal 1991 – di festival «famosi o oscuri» dove del cinema est-asiatico sarebbe stato presentato solamente «il suo lato cosiddetto “d'autore”», un «pugno di nomi che rispuntano di continuo», scelti «più per adeguarsi alla percezione da parte dei critici occidentali su come dovrebbe essere il cinema “di qualità” dell'Estremo Oriente, che per riconoscere la sua vera diversità o – Dio ce ne scampi – i gusti di quelle platee»³. Far East Film, continua Elley, si propone di ovviare a questo squilibrio fungendo da «casa-lontana-da-casa» per quei film e cineasti che, benché popolari in patria, non sono generalmente parte dei programmi dei festival cinematografici euro-statunitensi; il Teatro Nuovo di Udine, scelto come sede del festival, sarà quindi trasformato per una settimana in un «cinematografo dell'Estremo Oriente»⁴. La promessa di un viaggio in poltrona dalla provincia friulana verso un'ordinaria sala cinematografica est-asiatica, la cui ubicazione cambia a seconda del film proiettato, è rimasta alla base dell'immagine e delle strategie promozionali di Far East Film, presto ribattezzato Far East Film Festival (FEFF)⁵.

2. Escludendo il caso italiano, che sarà discusso nel corso dell'articolo, tra i festival più attenti al cinema est-asiatico in ambito europeo e nordamericano negli anni Ottanta e Novanta si possono citare il Festival des 3 Continents di Nantes (dal 1979), l'Hawai'i International Film Festival (dal 1981) e il Vancouver International Film Festival, che nel 1988 ha introdotto la sezione tematica “Cinemas of East Asia”. In concomitanza con Far East Film sono lanciati il Deauville Asian Film Festival (1999-2014) e, limitatamente al cinema giapponese, Nippon Connection di Francoforte (dal 1999). Per una panoramica dei festival europei specializzati in cinema est-asiatico nati dopo il 1999 si rimanda a E. Niskanen, *Small Asias in the West: Asian Film Festivals Inside and Outside of Asia*, in A.H.J. Magnan-Park, G. Marchetti, S.K. Tan (eds.), *The Palgrave Handbook of Asian Cinema*, Palgrave Macmillan, London 2018, pp. 191-200.

3. D. Elley, *op. cit.*, p. 15.

4. *Ibidem*.

5. Nei primi anni l'evento è presentato nei cataloghi sia come «rassegna» che come «festival» ed è indicato sui materiali promozionali come «Far East

Il presente articolo illustrerà gli antefatti e la nascita del FEFF, giunto nel 2025 alla sua XXVII edizione e divenuto uno dei festival dedicati al cinema dell'Asia orientale più grandi e longevi al mondo. L'articolo è suddiviso in tre parti: la prima è dedicata a una panoramica sulla presenza di film dell'Asia orientale nei festival cinematografici italiani e si sofferma su alcune retrospettive organizzate a Pesaro tra gli anni Settanta e Ottanta, che rappresentano i più significativi antecedenti del FEFF; la seconda tratta il processo di "scoperta" e legittimazione critico-cinefila del cinema popolare di Hong Kong in Italia, fase di svolta nei processi di ricezione del cinema est-asiatico nella Penisola che influenza anche la genesi del FEFF; la terza e ultima parte dell'articolo approfondisce le rassegne udinesi Hong Kong Film (1998) e Far East Film (1999), prova generale ed edizione n. 1 del FEFF⁶.

In laguna e sulla costa. Il cinema dell'Asia orientale nei festival italiani (1951-1985)

Fino ai primi anni Ottanta la presenza nei festival italiani di film provenienti dall'Asia orientale è abbastanza discontinua e tendenzialmente limitata a opere in concorso o parte di sezioni miste. La vittoria veneziana di *Rashōmon* (1950) di Kurosawa Akira⁷ nel 1951 segna l'avvio di un lento processo di scoperta del

Film». Dalla tredicesima edizione (2011) si impone definitivamente la dicitura attuale.

6. Hong Kong Film è indicata come edizione numero 0 dalla stessa Sabrina Baracetti, direttrice del FEFF. Cfr. Intervista a Sabrina Baracetti e Thomas Bertacche realizzata da Marco Dalla Gassa e Giulio Tosi, Bologna, 18 dicembre 2024.

7. Per i nomi di persona in cinese, giapponese o coreano si è usato l'ordine Cognome Nome. Per le trascrizioni di nomi di persona, nomi di case di produzione o distribuzione e i titoli di film sono stati adottati per praticità il sistema Hepburn per quelli giapponesi, il sistema McCune-Reischauer per quelli coreani e il *pinyin* (senza segni diacritici) per quelli scritti in cinese - con la consapevolezza che questa semplificazione appiattisce alcune differenze geo-culturali (uniformando, ad esempio, titoli di film in cantonese e in mandarino o di film sudcoreani e nordcoreani). Fanno eccezione i casi in cui un nome sia ormai noto internazionalmente con un'altra trascrizione. Per la traduzione italiana dei titoli di film non regolarmente distribuiti in Italia si è fatto riferimento ai cataloghi dei festival e delle rassegne qui esaminati, lasciando i titoli originali fuori dalle parentesi.

cinema est-asiatico da parte della critica italiana. Benché presenti a Venezia sin dalla seconda edizione del 1934⁸, sulla scia del successo di *Rashōmon* i film giapponesi diventano una presenza fissa nei programmi della Mostra negli anni Cinquanta, complice un certo gusto orientalista dei selezionatori locali – strategicamente incoraggiato dai produttori giapponesi – che li spinge a presentare soprattutto *jidaigeki*, opere ambientate nel Giappone classico e premoderno⁹. A fronte di 27 lungometraggi, 9 corto-metraggi e 4 documentari giapponesi proiettati tra il 1951 e il 1959, a cui si aggiungono 5 film della “Personale in memoria di Kenji Mizoguchi” organizzata nel 1957¹⁰, le cinematografie degli altri paesi est-asiatici restano considerevolmente sottorappresentate. Negli anni Cinquanta si proiettano a Venezia un paio di film cinesi e nei Sessanta e Settanta sono organizzate sporadiche proiezioni di film coreani e taiwanesi, che generano però poca risonanza critica¹¹. Negli anni Sessanta

8. Nel corso della seconda edizione è proiettato il cortometraggio *Nippon* (1934) di Rokusha Osamu, mentre il primo lungometraggio giapponese a partecipare alla Mostra è *Kōjō no tsuki* (*Luna sulle rovine*, 1937) di Sasaki Keisuke, in programma alla quinta edizione. Tra il 1937 e il 1939 sono proiettati in totale sette lungometraggi giapponesi. Cfr. S. Locati, “Una poetica ed eroica ispirazione”. *La ricezione sulla stampa italiana dei primi film giapponesi presentati alla Mostra del cinema di Venezia (1937-1939)*, in A. Chiurato (a cura di), *Leggere per scegliere. La pratica della recensione nell'editoria moderna e contemporanea*, Mimesis, Milano-Udine 2020, pp. 209-237.

9. Cfr. G. Calorio, *Vecchi e nuovi luoghi comuni del e sul cinema giapponese contemporaneo, tra esotismo e autorappresentazioni*, in «Lingue culture mediazioni», vol. 3, n. 2, 2016, pp. 56-56. Sulla ricezione del cinema giapponese in Europa nei primi anni Cinquanta, cfr. anche D. Andrew, *Time Zones and Jetlag: The Flows and Phases of World Cinema*, in N. Đurovičová, K. Newman (eds.), *World Cinemas, Transnational Perspectives*, Routledge, London-New York 2009, pp. 72-75.

10. Mizoguchi è il primo dei registi est-asiatici a essere canonizzato (*post mortem*) da un festival internazionale con una retrospettiva. Cfr. A. Petrucci (a cura di), *Retrospettiva di Kenji Mizoguchi*, XVIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, La Biennale di Venezia, Venezia 1957.

11. In Italia il cinema cinese è inizialmente studiato in ambito sinologico. Cfr. E. Ruffo, *Liang Shan-po and Chu Ying-tai*, in «East and West», vol. 7, n. 2, luglio 1956, pp. 194-197; G. Bertuccioli, *Storia Del Cinema Cinese. 1904-1956*, in «Cina», n. 3, 1957, pp. 80-98. Ugo Casiraghi, che visita la Cina nel 1957, pubblica nel 1960 il primo studio italiano dedicato al cinema cinese. Cfr. U. Casiraghi, *Il cinema cinese, questo sconosciuto*, in «Centrofilm. Quaderni di documentazione cinematografica», nn. 11-12, Torino 1960. Sul cinema cinese alla Mostra veneziana, cfr. E. Pollacchi, *Il cinema cinese a Venezia tra arte e diplomazia (1955-1990)*,

anche il cinema giapponese sembra passare di moda¹² e, con l'eccezione di una seconda grande retrospettiva su Mizoguchi¹³, il numero di film asiatici presentati al Lido resta relativamente basso fino agli anni Novanta¹⁴. Se alla Mostra veneziana alcune cinematografie asiatiche guadagnano una prima, seppur limitata, visibilità, è alla Mostra internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro che il cinema dell'Asia orientale entra pienamente nel dibattito critico italiano e diviene oggetto di studio. Prima della nascita del FFFF, tra i festival italiani Pesaro è quello che più di ogni altro¹⁵ ha contribuito a far conoscere il cinema dell'Asia orientale in Europa, promuovendone un'analisi esaustiva mediante una serie di grandi retrospettive organizzate tra gli anni Settanta e Ottanta e con numerose pubblicazioni di approfondimento.

in «Mondo cinese», n. 168, 2021, pp. 55-66; Ead., *Schermi a più dimensioni. Soft power e presenza cinese alla Mostra del cinema di Venezia (2012-18)*, in «Sulla via del Catai. Rivista semestrale sulle relazioni culturali tra Europa e Cina», n. 18, aprile 2018, pp. 63-72.

12. Cfr. G. Calorio, *op. cit.*, 58.

13. L'esautiva retrospettiva "Il Cinema di Kenji Mizoguchi" consta di 31 film ed è accompagnata da un catalogo: A. Aprà, E. Magrelli, P. Pistagnesi, *Il cinema di Kenji Mizoguchi*, La Biennale di Venezia, Venezia 1980.

14. Sulla presenza di film taiwanesi e coreani a Venezia, cfr. E. Pollacchi, *Taiwan Cinema at the Venice Film Festival: From Cultural Discovery to Cultural Diplomacy*, in K. Chiu, M.T. Rawnsley, G.D. Rawnsley (eds.), *Taiwan Cinema: International Reception and Social Change*, Routledge, London-New York 2017, pp. 39-52; e H. Lee, *From Festival Films to Film Festivals: Korean Cinema at European Film Festivals*, in H. Lee (ed.), *Korean Film and Festivals: Global Transcultural Flows*, Routledge, London-New York 2022, pp. 15-40. Sulla circolazione di film giapponesi a Venezia e in altri festival europei negli anni Novanta e Duemila, cfr. A. Dorman, *Paradoxical Japaneseness: Cultural Representation in 21st Century Japanese Cinema*, Springer, London 2016, pp. 135-169.

15. In ambito documentario va ricordato anche il Festival dei Popoli di Firenze, che ha accolto nei propri programmi opere provenienti dall'Asia orientale sin dalle prime edizioni. Ad esempio, la selezione della prima edizione (14-20 dicembre 1959) comprende i due mediometraggi dal Giappone *Atarashii kome tsukuri (New method of rice production, 1955)* di Maruyama Shōji e *Festival in Japan* (n.d., 1959); nella seconda edizione (12-18 dicembre 1960) è proiettato il mediometraggio coreano *Han'gugūi shigak (Prospettiva coreana, n.d.)* di Lee Hyung-pyo. Cfr. *Festival dei Popoli. Prima Rassegna Internazionale del Film Etnografico e Sociologico*, Laterza, Bari 1959, p. 25; *Festival dei Popoli. 2ª Rassegna Internazionale del Film Etnografico e Sociologico*, Catalogo, U. Pinto, Roma 1960, p. 39.

Nata nel 1965 in un periodo di messa in discussione dei modelli festivalieri consolidati, rappresentati *in primis* proprio dalla Mostra veneziana, dall'inizio degli anni Settanta la Mostra pesarese intensifica la sua missione di ricerca con rassegne tematiche, tavole rotonde e volumi con l'obiettivo di diventare «[f]onte di materiale di studio e di valutazione critica del “nuovo cinema”»¹⁶. In quest'ottica di ricerca e promozione di “nuovi cinema” nel mondo, la Mostra pesarese già nella sua VII edizione (11-18 settembre 1971) dedica una piccola personale a Ōshima Nagisa¹⁷, il regista più in vista della *nūberu bāgu*, la nuova onda cinematografica giapponese. La personale su Ōshima funge da anticipazione per la grande rassegna “Cinema giapponese degli anni '60”, organizzata in occasione dell'VIII Mostra pesarese (10-17 settembre 1972) per far conoscere meglio al pubblico italiano il meglio del cinema politico e di ricerca della *nūberu bāgu*¹⁸. Il denso programma di proiezioni è affiancato da una tavola rotonda e seguito dalla pubblicazione di due quaderni informativi¹⁹. La Mostra di Pesaro torna a occuparsi di cinema asiatico contemporaneo nel 1978, anno in cui alla XIV edizione (3-10 giugno 1978) è presentata la rassegna “Cinema e spettacolo

16. *VI Mostra Internazionale del Nuovo Cinema. Pesaro 10-17 Settembre 1970*, Ente Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1976, p. 5. L'intenzione dei curatori è anche di favorire «un'attività meno episodica che non quella della manifestazione annuale e [...] una presenza meno geograficamente circoscritta che non quella tradizionale nella città di Pesaro». L. Miccichè, *Pesaro 1965-1970. Una mostra e le sue contraddizioni*, in *XII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema. Pesaro 15-22 settembre 1976*, Ente Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1976, p. 8.

17. *Personale di Nagisa Ōshima*, Quaderno informativo n. 27, Mostra internazionale del nuovo cinema, Pesaro 1971.

18. La personale di Ōshima è a sua volta anticipata dalla proiezione alla VI Mostra (10-17 settembre 1970) del documentario militante *Paruchizan zenshi* (*Preistoria dei partigiani*, 1969) di Tsuchimoto Noriaki, dedicato all'occupazione dell'Università di Kyoto. Cfr. *Partisan zenshi di Noriaki Tsuchimoto*, Quaderno informativo n. 16, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1970.

19. In occasione della rassegna sono pubblicati due quaderni con sceneggiature, interviste e saggi dedicati ai seguenti registi: Ōshima, Wakamatsu Kōji, Ogawa Shinsuke e Tsuchimoto Noriaki (vol. 1); Imamura Shōhei, Hani Susumu, Teshigahara Hiroshi, Suzuki Seijun e Katō Tai (vol. 2). Cfr. *Cinema giapponese degli anni '60*, vol. 1, Quaderno informativo n. 41, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1972; *Cinema giapponese degli anni '60*, vol. 2, Quaderno informativo n. 42, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1972.

in Cina oggi”²⁰. A differenza della rassegna giapponese, quella cinese è realizzata con un forte coinvolgimento del governo cinese, che supervisiona la selezione delle 25 opere presentate. L'edizione si svolge durante la delicata fase di “eliminazione del caos e ritorno alla normalità” (*boluan fanzheng*) promossa da Deng Xiaoping dopo gli anni di Rivoluzione Culturale (1966-1976), ma è precedente al processo di lieve liberalizzazione della produzione cinematografica avviato nel 1979²¹. I film inviati a Pesaro riflettono perciò ancora una politica volta alla produzione di opere con «lavoratori, contadini e soldati come eroi e la lotta di classe come tema principale»²². Se nelle rassegne asiatiche degli anni Settanta prevale il lato “militante” della Mostra, con l'attenzione curatoriale rivolta a fenomeni cinematografici a proprio modo politicamente connotati, il suo lato “storico-filologico” emerge pienamente nel decennio seguente con tre edizioni (1983-1985) che, con un'inedita apertura al cinema popolare e di genere, rappresentano un momento di svolta nel rapporto tra festival e cinema asiatico e preparano il terreno per eventi come il FEF: “Cinemasia”, “Cinemasia '84” e “Cinemasia '85”. Le tre rassegne sono rispettivamente dedicate al cinema di Hong Kong e dei paesi del Sud-Est Asiatico (11-19 giugno 1983), al cinema giapponese (7-15 giugno 1984) e a quello indiano (15-23 giugno 1985), a cui si aggiungono opere di altri paesi asiatici come Pakistan e Corea, e sono realizzate grazie al contributo del nuovo collaboratore Marco Müller, critico *sino-cinéophile* che un anno prima aveva organizzato con successo a Torino l'imponente retrospettiva di 135 film *Ombre elettriche* (25

20. *Cinema e spettacolo in Cina oggi*, Quaderno informativo n. 75, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1978.

21. Il 1978 è l'anno in cui Deng lancia il programma di “riforma e apertura” (*gaige kaifang*) destinato a risollevarlo e trasformare l'economia del Paese. Il Quarto Congresso Nazionale dei Lavoratori della Letteratura e dell'Arte del 1979 dà avvio a un ampio dibattito all'interno del campo artistico cinese, «uno spostamento del discorso critico dall'eteronomia politica all'autonomia artistica» in cui è coinvolto anche il cinema. Cfr. T. Luo, *On the Margins of Realism: Tracing Alternative Aesthetics in a Century of Chinese Cinema*, Routledge, London-New York 2025, p. 95. Tutte le traduzioni sono dell'autore.

22. X. Hao, Y. Chen, *Film and Social Change: The Chinese Cinema in the Reform Era*, in «Journal of Popular Film and Television», vol. 28, n. 1, 2000, p. 38.

febbraio – 8 marzo 1982), dedicata alla storia del cinema cinese²³. Benché il cinema politicamente o stilisticamente impegnato resti al centro dei programmi, il lavoro degli organizzatori è orientato a una presentazione esaustiva di cinematografie nazionali poco o per nulla note al pubblico italiano ed europeo. Per presentare al meglio una produzione che, ancora nei primi anni Ottanta, agli occhi della critica assomiglia all'«altra faccia della Luna [...] quella faccia nascosta che esiste ed è sempre al buio», come spiega in un'intervista il direttore Lino Micciché²⁴, accanto a film recenti con sottotesti politico-sociali da Giappone, Cina e Corea²⁵ le tre parti di “CinemAsia” non ignorano la produzione popolare passata e presente, accogliendone degli esempi in alcune sottosezioni nazionali²⁶. La Mostra ha soprattutto il merito di ampliare in modo sostanziale la conoscenza di cinematografie che molti articoli pubblicati in occasione della prima di queste rassegne descrivono ancora come ignote e misteriose, tanto che

23. L'evento torinese porta alla pubblicazione di una raccolta: M. Müller (a cura di), *Ombre elettriche. Saggi e ricerche sul cinema cinese*, Electa, Milano 1982. Cfr. anche U. Casiraghi, *I cinesi a Torino* [1982], in Id., *Storie dell'altro cinema*, Lindau, Torino 2012, pp. 27-75.

24. S.n., *L'altra faccia della Luna*, in «Il Tempo», 12 giugno 1983.

25. Ad esempio, sono selezionati: *Lingju* (*Vicini*, 1982) di Zheng Dongtian e Xu Guming, *Chaguan* (*La casa da tè*, 1982) di Xie Tian e *Feilai de xianhe* (*La magica gru è volata qui*, 1982) di Chen Jialin dalla Cina; *Ppökkugido pame unün'ga* (*Canterà il cuculo di notte?*, 1980) di Chung Jin Woo e *Manch'u* (*Tardo autunno*, 1981) di Kim Soo-yong, dalla Corea del Sud; *Jūkyūsai no chizu* (*La mappa dei diciannove anni*, 1979) e *Saraba itoshiki daichi* (*Addio all'amata terra*, 1982), entrambi di Yanagimachi Mitsuo, dal Giappone.

26. La sezione hongkonghese dell'edizione del 1983 presenta affondi nel cinema popolare contemporaneo come *Modeng baobiao* (*Moderne guardie del corpo*, 1981) di Michael Hui o *Baijiazi* (*Il figliol prodigo*, 1981) di Sammo Hung, melodrammi degli anni Cinquanta come *Tianchang diju* (*Un amore eterno come cielo e terra*, 1955) di Li Tie e *wuxia* dei primi anni Settanta come *Xia nü* (*La fanciulla cavaliere errante*, 1970-1971) e *Yingchun ge zhi fengbo* (*La crisi del padiglione del gelsomino d'inverno*, 1973) di King Hu. Nel 1984, insieme ai film di autori di area *nūberu bāgu* sono proiettati film erotici prodotti dalla Nikkatsu, melodrammi di Kinoshita Keisuke, horror di Nakagawa Nobuo, opere di innovatori del cinema di genere come Suzuki Seijun e Masumura Yasuzō, corti d'animazione e una selezione di frammenti di *chanbara* interpretati da Ōkōchi Denjirō. Nel 1985, con l'obiettivo di fornire esempi della varietà delle cinematografie sud-asiatiche, sono proiettati sia film di autori già noti (Satyajit Ray, Ritwik Ghatak), sia film popolari come i melodrammi sentimentali di Guru Dutt o le commedie interpretate da Raj Kapoor.

su «Il Messaggero» si racconta il «viaggio di perlustrazione» nel cinema asiatico intrapreso dalla Mostra²⁷, mentre «Stampa Sera» elogia la «coraggiosa esplorazione del pianeta “Asia”» fatta dai curatori²⁸. «La grande indicazione che emerge da questa Mostra è che certamente il cinema asiatico non è come tutti se lo aspettavano» scrive Paolo Angeletti del «Corriere Adriatico», ricalcato da Vincenzo Camerino della «Gazzetta del Mezzogiorno» che loda la Mostra per aver aperto un «tracciato serio verso lo scardinamento del nostro occhio eurocentrico»²⁹.

Esplorando la «Hollywood d'Oriente». Da Pesaro all'handover

Tra le diverse sezioni nazionali di “CinemAsia”, quella su Hong Kong sembra suscitare un particolare interesse fra la critica italiana, che a Pesaro scopre la varietà di generi e il livello tecnico di una cinematografia che i più avevano conosciuto solo attraverso i film di kung-fu distribuiti negli anni Settanta³⁰. La produzione hongkonghese è per i cronisti «moderna e spregiudicata», ed «esprime il clima di un Paese che ostenta una cultura autoctona e un dinamismo commerciale»³¹, rivelandosi

27. G. Saltini, *Questi film non sono solamente esotici*, in «Il Messaggero», 20 giugno 1983.

28. P. Perona, *Con CinemAsia si scopre l'alternativa al kung-fu*, in «Stampa Sera», 20 giugno 1983. “CinemAsia” provoca una vasta eco – relativamente a un festival della sua dimensione – anche sulla stampa dei paesi coinvolti. Nel caso di Hong Kong, il quotidiano «Ming Pao» la descrive come preziosa vetrina per il cinema asiatico e ponte verso i mercati euro-nordamericani e riporta frasi entusiaste di Li Wai-pu, rappresentante delle produzioni Continental Century (*Shiji yingye*) giunto al festival con la delegazione hongkonghese; il «Dongfang Ribao» pubblica un'intervista al critico Shu Kei, invitato a Pesaro come consulente, nella quale si loda l'impegno della Mostra nel valorizzare il cinema di Hong Kong e del Sud-est asiatico e nel farlo conoscere a critici e addetti ai lavori di tutta Europa. Cfr. s.n., *Yidali Baishalao yingzhan. Gang chan yingpian da chufengtou*, in «Ming Pao», 23 giugno 1983; s.n., *Shu Qi Ou xing guilai tan. Baishalao yingzhan, cucheng Ouzhou ying jie renshi dui Dongnanya dianying de renshi*, in «Dongfang Ribao», 7 luglio 1983.

29. P. Angeletti, *Con “CinemAsia” Pesaro ha aperto un nuovo ciclo*, in «Corriere Adriatico», 20 giugno 1983; V. Camerino, *Il cinema asiatico e la provincializzazione*, in «Gazzetta del Mezzogiorno», 17 giugno 1983.

30. Cfr. P. Perona, *op. cit.*

31. *Ibidem*. Cfr. A. Farassino, *Un menù esotico e strano con ingredienti di qualità*, in «la Repubblica», 13 giugno 1983; G. Ghigi, *In netto vantaggio i film di Hong Kong*, in «Avanti!», 20 giugno 1983.

capace di stupire per l'abilità tecnica esibita dai suoi cineasti e intrattenere con un'ampia gamma di generi spesso e volentieri ibridati fra loro. Rappresentata da film che spaziano dal *wuxia* classico al poliziesco, dal film di kung-fu alla commedia urbana, la produzione hongkonghese appare come una «suggestionante sintesi degli opposti»³², un'«altalena di situazioni» con «tensioni interne fra leggi di cultura e leggi di mercato»³³. La difficoltà di comprendere compiutamente una cinematografia così vasta e variegata, difficile da sondare sia per la presenza di barriere linguistiche e culturali sia per la scarsa disponibilità di fonti filmiche e scritte, non sembra però fermare l'emergere di una fascinazione critico-cinefila per il cinema popolare hongkonghese. Sulle fondamenta gettate da Pesaro con rassegne e pubblicazioni³⁴ – ma anche in virtù di un lavoro di legittimazione svolto dalla critica transalpina e anglosassone³⁵ – negli anni Ottanta e Novanta aumentano proiezioni e pubblicazioni dedicate al cinema di Hong Kong. Esemplificativa di questo periodo è la retrospettiva “Mezzanotte a Hong Kong” della XIII edizione del Mystfest di Cattolica (28 giugno – 5 luglio 1992), organizzata da Antonio Rubini e Lorenzo Codelli, che svolgerà un ruolo di primo piano nei primi anni di attività del FEFF. La retrospettiva è dedicata a John Woo, che all'inizio degli anni Novanta è uno

32. L. Stefanoni, *Made in Hong Kong*, in «Cineforum», n. 226, luglio-agosto 1983, p. 12.

33. G. Bernagozzi, *Incertezze del cinema di Hong Kong*, in «Quaderni di cinema», vol. 3, nn. 14-15, giugno-agosto 1983, p. 22.

34. Oltre a sovrintendere il lavoro alle già citate pubblicazioni pesaresi sul cinema sinofono, da cui molti critici e articolisti traggono informazioni, Müller è autore del primo importante studio sul cinema popolare hongkonghese pubblicato in lingua italiana. Cfr. M. Müller, *Hong Kong. Introduzione ai generi*, in «Bianco & Nero», n. 3, luglio-settembre 1983, pp. 95-124.

35. Si confronti in particolare il lavoro della critica francese, iniziato con un articolo di «Cinéma» sulle produzioni Shaw e il *wuxiapian* nel 1972 e uno speciale di «Positif» su King Hu nel 1975 (n. 169), proseguito con un reportage di Serge Daney da Hong Kong nel 1980 e culminato nel 1984 con un doppio numero speciale dei «Cahiers du cinéma» curato da Olivier Assayas e Charles Tesson (nn. 362-363). Da segnalare anche i periodici «L'Écran Fantastique» e «HK – Orient extrême cinéma», che negli anni Novanta promuovono il cinema hongkonghese di genere. Cfr. C. Cluny, *Les studios Shaw et les wou-sia-pien*, in «Cinéma», n. 171, dicembre 1972; S. Daney, *Journal de Hong Kong*, in «Cahiers du cinéma», n. 320, febbraio 1981, pp. 26-42; O. Assayas, C. Tesson (eds.), *Made in Hong Kong*, in «Cahiers du cinéma», nn. 362-363, settembre 1984.

dei registi hongkonghesi più noti internazionalmente grazie ai successi riscossi al Toronto Film Festival e all'interessamento di un campo critico sempre più aperto al cinema di genere³⁶. La presentazione dell'opera di Woo scritta per il catalogo del Mystfest include alcuni temi ricorrenti nei discorsi sul cinema popolare di Hong Kong di questi anni: si elogia la fusione di generi, con scene d'azione e violenza percorse da una vena di melodramma o stemperate con tocchi d'ironia; si cita l'imminente *handover*, il passaggio della colonia britannica alla Cina previsto per il 1997; si cercano modelli narrativi provenienti dal cinema statunitense o da quello giapponese; si confrontano elementi della tradizione classica con moderne innovazioni tecnico-stilistiche³⁷. Nei primi anni Novanta il cinema di Hong Kong che passa ai festival è dunque ancora visto da critici e cinefili come un «affascinante esempio di cortocircuito culturale attraverso il cinema»³⁸, un «linguaggio di confine e di contatto, ibridazione, mezzo di comunicazione fra due mondi»³⁹, gioco di opposti – oriente e occidente, classicità e modernità, tradizione e innovazione, dramma e commedia – menzionati assiduamente nel crescente numero di articoli a esso dedicati⁴⁰.

Quando nel 1996 il Cineclub Black Maria di Parma organizza l'ultima rassegna pre-*handover* Hong Kong. Il futuro del cinema abita qui (7 ottobre – Il novembre), in seguito riproposta al Circolo Louise Brooks di Ferrara, il cinema hongkonghese è ormai parte del bagaglio di conoscenze di diversi critici e cinefili, anche se per vederne le opere è più facile acquistare o scambiarsi

36. Cfr. C.H.-Y. Wong, *Distant Screens: Film Festivals and the Global Projection of Hong Kong Cinema*, in G. Marchetti, S. Tan (eds.), *Hong Kong Film, Hollywood and New Global Cinema: No Film Is an Island*, Routledge, London-New York 2007, pp. 184-185.

37. Cfr. A. Camon, *Mezzanotte a Hong Kong. Appunti sul cinema di John Woo*, in G.P. Brunetta, P. Tortolina (a cura di), *Mystfest XIII. Festival Internazionale del Giallo e del Mistero*, Edizioni Centro Culturale Polivalente, Cattolica 1992, pp. 48-50.

38. *Ivi*, p. 48.

39. S. Bedetti, M. Mazzoni, *La Hollywood d'Oriente. Il cinema di Hong Kong dalle origini a John Woo*, Punto Zero, Bologna 1996, p. 153.

40. Per una lista di articoli sul cinema di Hong Kong pubblicati in Italia fino al 1997, cfr. G.A. Nazzaro, A. Tagliacozzo, *Il cinema di Hong Kong. Spade, kung fu, pistole, fantasmi*, Le Mani, Recco-Genova 1997, pp. 357-360.

videocassette che recarsi in sala. La rassegna è descritta nel volume che l'accompagna come occasione di aggiornamento e approfondimento su una produzione di cui in Italia sono noti solamente pochi titoli e che da lì a un anno rischia di trasformarsi radicalmente con il ritorno alla Cina; un «cinema già “passato” forse», come scrive la curatrice Roberta Parizzi lamentando il ritardo con cui il campo critico italiano si è avvicinato al cinema hongkonghese⁴¹. La rassegna è contenuta – consta di soli sei titoli scelti per rappresentare il “nuovo” cinema Hong Kong⁴² – ma è parte di una più estesa ondata d'interesse critico che sul finire del secolo porta a un tripudio di saggi, monografie e articoli sull'argomento che, avvalendosi di una crescente disponibilità di fonti primarie in traduzione, evitano i toni essenzialisti e orientalisti presenti nei discorsi critici precedenti. Oltre al già citato volume curato da Parizzi, comprendente interventi di alcuni dei critici italiani degli anni Novanta più attenti al cinema popolare di Hong Kong⁴³, tra il 1996 e il 2000 vengono pubblicati due numeri speciali di rivista⁴⁴, tre volumi di taglio storico-critico⁴⁵ e, segno tangibile di un processo di canonizzazione critica in atto, alcune monografie su singoli registi⁴⁶. Il momento più intenso e

41. R. Parizzi, *Destinazione Hong Kong. Il futuro del cinema abita qui*, in Ead. (a cura di), *Hong Kong. Il futuro del cinema abita qui*, Stefano Sorbini Editore, Parma 1996, p. 7.

42. I film proiettati sono: *Storia di fantasmi cinesi (Qiannu youhun, 1987)* di Ching Siu-tung, *Tianluo diwang (Gunmen, 1988)* di Kirk Wong, *The Killer (Diexue shuang xiong, 1989)* di John Woo, 1989, *Qiyue (Luna d'autunno, 1992)* di Clara Law, *Hong Kong Express (Chongqing senlin, 1994)* e *Angeli perduti (Duoluo tianshi, 1995)* di Wong Kar-wai. Cfr. R. Silvestri, *Hong Kong. l'“onda finale”*, in «il manifesto», 9 ottobre 1996.

43. R. Parizzi (a cura di), *op. cit.* Partecipano al volume Pier Maria Bocchi, Rinaldo Censi, Alberto Crespi, Mauro Gervasini, Giona A. Nazzaro, Roberto Silvestri, Simone Simonazzi e Andrea Tagliacozzo. Il volume contiene anche un'intervista a Olivier Assayas, in omaggio al suo ruolo di apripista nello studio del cinema popolare di Hong Kong.

44. Cfr. «Cineforum» (n. 352, marzo 1996) e «Segnocinema» (n. 80, luglio-agosto 1996).

45. Cfr. G.A. Nazzaro, A. Tagliacozzo, *op. cit.*; S. Bedetti, M. Mazzoni, *op. cit.*; A. Pezzotta, *Tutto il cinema di Hong Kong. Stili caratteri autori*, Baldini & Castoldi, Milano 1999.

46. Cfr. S. Alovio, C. Chatrian, *Le ceneri del tempo. Il cinema di Wong Kar-wai*, Tracedizioni, Piombino 1997; M. Bertolino, E. Ridola, *John Woo. La violenza come redenzione*, Le Mani, Genova 1998; G.A. Nazzaro, A. Tagliacozzo, *John Woo. La nuova leggenda del cinema d'azione*, Castelvechi, Roma 2000; G.

significativo di questo periodo di fermento critico, dato il numero di persone coinvolte, le ricadute successive e il contributo dato ai processi di ricezione e circolazione di cultura cinematografica est-asiatica in Italia, è la rassegna UdineIncontri Cinema XII – Hong Kong Film, svoltasi a Udine nell'aprile del 1998.

Nascita di un festival internazionale. Da Hong Kong Film (1998) a Far East Film (1999)

Hong Kong Film (HKF) e il FEFF stesso affondano le proprie radici in una serie di rassegne curate alla fine degli anni Novanta dall'associazione culturale udinese Centro Espressioni Cinematografiche (CEC). Nato a Udine nel luglio 1973 per iniziativa di un gruppo di critici e cinefili capitanati da Giancarlo Zannier⁴⁷, nel 1978 il CEC assume la gestione del locale Cinema Ferroviario, che fino alla sua chiusura nel 2007 opera come centro di promozione di cultura cinematografica organizzando cineforum, incontri con cineasti e rassegne. Negli anni Ottanta il CEC inizia a organizzare con una certa regolarità UdineIncontri Cinema, una serie di rassegne primaverili che col tempo sono sempre più focalizzate sul recupero e la valorizzazione del cinema di genere e popolare. Particolarmente ambiziose e impegnative sono tre edizioni della rassegna realizzate nella seconda metà del decennio seguente e dedicate rispettivamente alla commedia nel cinema italiano anni Cinquanta (UdineIncontri Cinema IX – Cinema e Italietta degli anni Cinquanta nel 1995), al cinema di

Spagnoletti (a cura di), *Stanley Kwan. La via orientale al melodramma*, Il Castoro, Milano 2000, quest'ultimo pubblicato in occasione di una retrospettiva sul regista organizzata alla XXXVI edizione della Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro (23 giugno – 1 luglio 2000). Di poco successivo è inoltre M. Spanu, *John Woo*, Il Castoro, Milano 2001.

47. Zannier (1949-2022) è stato il primo presidente del CEC. Nelle intenzioni di Zannier, cineasta amatoriale, i proventi delle attività del CEC avrebbero dovuto essere investiti in produzioni cinematografiche. Lasciato il CEC dopo una decina d'anni, continua a interessarsi all'educazione e alla produzione cinematografica collaborando con ARCI e fondando nel 1997 il Laboratorio Audiovisivi Friulano. Intervista a Giorgio Placereani realizzata dall'autore, Udine, 12 giugno 2024. Il Fondo Giancarlo Zannier dell'Associazione Centro per le Arti Visive di Udine, nata in collaborazione tra il CEC e la Cineteca del Friuli, conserva alcuni cortometraggi in Super 8 di Zannier, comprese le riprese di alcuni incontri del CEC visionabili all'indirizzo <https://www.memorieanimatefv.it/pellicole/riunione-cec-arci> (ultimo accesso: settembre 2025).

contestazione italiano (UdineIncontri Cinema X – C'era una (ri) volta nel cinema italiano nel 1996) e al western di produzione europea (UdineIncontri Cinema XI – Eurowestern del 1997). Fra gli organizzatori sono presenti anche Sabrina Baracetti e Thomas Bertacche, che ricoprono oggi rispettivamente il ruolo di presidente e coordinatore generale del FEFF. Il successo di queste tre rassegne convince gli organizzatori ad ampliare ulteriormente l'orizzonte delle proprie esplorazioni alla ricerca di nuove nicchie del cinema popolare mondiale. Dopo l'Italia e l'Europa la scelta per il tema della dodicesima edizione di UdineIncontri Cinema cade su Hong Kong. Ricorda Baracetti:

[D]ecidemmo di porci questa domanda: in quale altra parte del mondo, in quel momento, si stava producendo un cinema di genere importante, un cinema di genere che fosse popolare? [...] La risposta all'epoca fu presto detta: Hong Kong [...], di cui noi conoscevamo veramente poco⁴⁸.

Coordina il progetto Lorenzo Codelli, critico e studioso cinematografico della Cineteca del Friuli già collaboratore di UdineIncontri Cinema e delle Giornate di Pordenone; dal CEC offrono assistenza Bertacche, Giulia Cane, Alberto Cettul e Fabiano Rosso. Consapevoli della necessità di coinvolgere anche esperti di cinema asiatico dotati di conoscenze *in loco*, gli organizzatori affidano la direzione artistica di HKF al critico Derek Elley, con il quale Codelli aveva già collaborato nel 1995 per organizzare la retrospettiva pordenonese *Lo schermo della Grande Muraglia: cinema cinese, 1922-1938*, descritta come «la più ampia e completa retrospettiva sul cinema cinese mai organizzata»⁴⁹. Mediante suggerimento di Elley, tra i pochi critici anglofoni esperti di culture cinematografiche sinofone, viene inoltre ingaggiata la critica e studiosa Linda Lai come responsabile dei contatti con le agenzie

48. Intervista a Sabrina Baracetti e Thomas Bertacche realizzata da Marco Dalla Gassa e da Giulio Tosi, Bologna, 18 dicembre 2024.

49. G. Pratley, *Pordenone 1995*, in «Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media», primavera 1996, reperibile all'indirizzo <https://openjournals.uwaterloo.ca/index.php/kinema/article/view/835/760> (ultimo accesso: settembre 2025). Elley cura inoltre il dossier bilingue D. Elley, *Peach Blossom Dreams: Silent Chinese Cinema Remembered / Fiori di Pesco. Testimonianze e ricordi del cinema muto cinese*, in «Griffithiana», nn. 60-61, ottobre 1997, pp. 126-179.

e le case di produzione a Hong Kong⁵⁰. Con il supporto di Lai ed Elley, Baracetti avvia le trattative con i produttori hongkonghesi per il noleggio delle pellicole e l'invio di materiale pubblicitario⁵¹. Tramite la Cineteca del Friuli viene invece contattato il Chinese Taipei Film Archive (*Guojia dianying ziliaoguan*)⁵² per il noleggio di alcuni classici di Hong Kong degli anni Cinquanta e Sessanta lì conservati⁵³. Altre copie sono ottenute da archivi cinematografici di Pechino e Hong Kong⁵⁴. Oltre al supporto della Cineteca del Friuli, HKF riceve contributi finanziari dalla Regione Friuli, dalla Provincia e dal Comune di Udine, a cui si aggiunge il patrocinio della Hong Kong Tourist Association. Come tutte le rassegne organizzate dal CEC, le proiezioni e gli incontri col pubblico si tengono al Cinema Ferroviario⁵⁵. L'ingresso in sala è gratuito e la prenotazione è richiesta solamente per le proiezioni serali. In sette giorni sono proiettati 45 film, con una media di sei proiezioni giornaliere tra le nove del mattino e le undici e trenta di sera, e si tengono cinque incontri tra pubblico e cineasti ospiti⁵⁶.

50. Il nome completo è Linda Lai Chiu-han. Nell'anno in cui collabora con il CEC, Lai è Assistant Lecturer presso la Hong Kong Baptist University.

51. Fax da Hui's Film Production a L. Codelli, 21 marzo 1998; fax da Film Unlimited Productions a S. Baracetti, 16 marzo 1998; fax da The Star Overseas Limited a S. Baracetti, 5 giugno 1998. Conservati in f. HKF 1998 - s.n., l. La classificazione dei fascicoli è stata realizzata dall'autore in accordo con il Centro Espressioni Cinematografiche di Udine dopo un esame dei materiali relativi all'organizzazione di UdineIncontri e del FEFF, in parte già conservati in fascicoli ma non indicizzati. Ogni fascicolo presenta la sigla dell'evento di riferimento seguita dall'anno di edizione e, se presente, dal nome originale del fascicolo tra virgolette. I fascicoli privi di scritte identificative originali sono segnati con "s. n." e provvisti di una numerazione progressiva.

52. Oggi noto internazionalmente come Taiwan Film and Audiovisual Institute.

53. Chinese Taipei Film Archive, *Agreement for the Loan of Archive Prints; Invoice* per spedizione di pellicole da T. Huang a L. Codelli, 14 gennaio 1998. Entrambi in f. HKF 1998 - s. n., l.

54. Fax di L. Lai a M. Hui, 3 febbraio 1998, f. HKF 1998 - "Documenti H. K. 1998".

55. Inizialmente si pensa di far coincidere HKF con l'inaugurazione del Teatro Nuovo che, quando iniziano i preparativi per la rassegna nel 1997, è nell'ultima fase dei lavori di costruzione. I piani del CEC, poi abbandonati, prevedevano spettacoli dal vivo nel teatro durante la rassegna, come indica una mail di Lai nella quale quest'ultima propone al coreografo hongkonghese Hyman Yeung di tenere uno spettacolo dedicato alla storia e al cinema di Hong Kong. Email di L. Lai a H. Yeung, 23 novembre 1997, f. HKF 1998 - "Documenti H. K. 1998".

56. Sono presenti a Udine: i registi Cha Chuen-ye, Peter Chan, Jacob Cheung, Ringo Lam, Yim Ho e Johnnie To; gli attori Sean Lau e Anita Yuen; lo sceneg-

Hong Kong Film

In linea con le precedenti edizioni di UdineIncontri Cinema, anche quella del 1998 ha un carattere retrospettivo. I film presentati coprono cinque decenni di storia del cinema di Hong Kong a cominciare con il film collettivo *Ren hai wan hua tong* (*Kaleidoscope*, AA. VV., 1950), un “chi è chi” del cinema cantonese postbellico, e concludendo con *Anhua* (*The Longest Nite*, 1998) di Johnnie To, presentato in sala dal regista⁵⁷. La selezione dei film è il prodotto di una serie di compromessi fra le decisioni a monte degli organizzatori e la disponibilità effettiva di copie noleggiabili. Responsabile principale della selezione è Elley, ma anche Codelli e Baracetti selezionano titoli alla luce delle proiezioni a cui assistono nel corso di un primo viaggio a Hong Kong (5-11 dicembre 1997)⁵⁸, dove incontrano diversi rappresentanti di case di produzione locali, e consultando cataloghi e altre pubblicazioni cinematografiche⁵⁹. In alcuni casi devono inoltre essere fatte sostituzioni all'ultimo momento per ritardi nella consegna o per impossibilità di ottenere diritti di proiezione⁶⁰. La preparazione di HKF, che risulterà la più estesa retrospettiva sul cinema hongkonghese mai organizzata in Italia⁶¹, è per il CEC un'importante fase di crescita in cui si formano i primi nodi della rete internazionale di scambi e collaborazioni su cui si reggerà il FEFF. Nonostante l'esperienza maturata con Eurowestern, primo grande evento internazionale organizzato dal CEC, il carico di lavoro per HKF non ha precedenti, come mostrano le email

giatore Chung Kai-cheong. Cfr. *Elenco ospiti di Hong Kong Film*, Press Kit *Hong Kong Film*, f. HKF 1998 - “Documenti H. K. 1998”.

57. Le informazioni sulla programmazione sono tratte da: *Hong Kong Film*, in «Nickelodeon», nn. 75-76, 1998; Pieghevole promozionale per “Hong Kong Film”, Press Kit *Hong Kong Film*, f. HKF 1998 - “Documenti H. K. 1998”.

58. Cfr. Email di L. Lai a H. Yeung, 23 novembre 1997, f. HKF 1998 - “Documenti H. K. 1998”.

59. Cfr. Fax di L. Lai a C. Lai (Golden Harvest), 8 dicembre 1997; fax di L. Lai a V. Leung (Media Asia), 9 dicembre 1997. Entrambi in f. HKF 1998 - “Documenti H. K. 1998”.

60. Cfr. Fax di L. Lai a S. Tsang (Shaw Brothers), 20 febbraio 1998; fax di L. Lai a V. Leung (Media Asia), 22 febbraio 1998. Entrambi in f. HKF 1998 - “Documenti H. K. 1998”.

61. E probabilmente la più costosa, stando a un comunicato stampa del CEC che indica una spesa totale di 400 milioni di lire. Cfr. Comunicato stampa CEC, f. HKF 1998 - “Documenti H. K. 1998”.

e i fax che gli organizzatori si scambiano tra la fine del 1997 e l'aprile del 1998. Particolarmente utile per intuire il clima del CEC di questo periodo è un memorandum interno, preparato alla fine del gennaio 1998, contenente informazioni sulla preparazione del catalogo e una lista di questioni organizzative ancora in sospeso⁶². La tabella di marcia indicata è stretta, con solo un paio di mesi per tradurre in italiano e inglese i testi giunti in lingue diverse, raccogliere articoli e interviste, sistemare e impaginare immagini, schede, filmografie e biografie, stampare e rilegare il catalogo. Febbraio e marzo sono dedicati alla preparazione del catalogo e a finalizzare gli ultimi accordi con archivi e distributori asiatici; i primi 18 giorni di aprile, Pasqua compresa, sono invece preannunciati nel memorandum come «tra i più terrificanti che il CEC abbia mai sperimentato», considerato il numero di «problemi urgentissimi»:

Traduttori dei testi tedeschi, inglesi, cinesi [...] abili e rapidi, con scadenza *garantita* pena il loro non-pagamento. Traduzione di film: quale agenzia? Spedizione di film: quale ditta? Viaggi ospiti: quale agenzia a Hong Kong? Come inviare i pagamenti? Spedizione depliant a tutti gli indirizzi possibili [...]. Manifesto e locandine: tempi? Strutture alberghiere? Strutture ristorazione? Ospitalità studenti? Ospitalità giornalisti? Foto e manifesti mancanti? Video mancanti? Film market, dove e come? Abbellimento atrio e facciata sala principale. Staff prima e durante la rassegna⁶³.

Questa lista di dubbi e questioni da risolvere urgentemente, che copre un vasto numero di aspetti della normale organizzazione festivaliera, indica soprattutto che il team di Baracetti nel 1998 sta ancora imparando il “mestiere”, acquisendo diverse competenze professionali che un anno dopo permetteranno il lancio del FEFF. Di queste incertezze non traspare però alcuna traccia negli articoli dedicati all'evento, che ne lodano l'originalità, la capacità di coinvolgere sia cinefili che comuni cittadini

62. Il memorandum è intestato *Nickelodeon / Hong Kong* e presenta l'annotazione manoscritta «Promemoria Sabrina [Baracetti]», 29 gennaio 1998, f. HKF 1998 - “Documenti H.K. 1998”.

63. *Ibidem*.

e, come scrive «Segnocinema», la «sensazione di completezza» lasciata da un'«intensa settimana» che ha permesso di saggiare l'intero spettro della produzione hongkonghese⁶⁴.

Come suggeriscono i documenti d'archivio coevi, Hong Kong Film rappresenta un momento di transizione nell'approccio curatoriale del CEC. Benché ancora legato al modello retrospettivo perfezionato dalla Mostra pesarese, HKF se ne discosta adottando lo stesso approccio cinefilo che aveva caratterizzato le rassegne hongkonghesi di Cattolica e Parma, concentrandosi sul cinema popolare e di genere e cogliendo tendenze emerse in ambito cinefilo, grazie a fanzine e scambi di VHS, oltre che storico-critico. Come sintetizza il critico Jacques Mandelbaum in un articolo per «Le Monde», Hong Kong Film nasce in un periodo in cui il cinema asiatico è visto e discusso in Europa da due poli ricettivi differenti; da una parte (a Cattolica o a Parma) «gli amanti del cinema di genere (spade, kung-fu, anime, polizieschi...) che consumano la loro violenta passione nel mercato dei video», dall'altra (a Venezia o a Pesaro)

i cinefili professionisti che, da una decina di anni, seguono l'emergere di un cinema d'autore [...] di cui solamente alcuni rappresentanti cominciano ad essere noti al grande pubblico⁶⁵.

A Udine si realizza la massima espressione del primo polo recuperando qualcosa dal secondo, tanto che sin dal 1998 vengono organizzate retrospettive sui “maestri” del cinema asiatico classico e non si preclude il coinvolgimento di autori già canonizzati

64. «Il Gazzettino» descrive alcuni eventi collaterali organizzati in città dalla Hong Kong Tourist Association, tra gli sponsor di HKF: una mostra fotografica, esibizioni di arti marziali e calligrafia, partite di mahjong. Cfr. s.n., *Hong Kong in piazza San Giacomo*, in «Il Gazzettino», 20 aprile 1998; A. Preziosi, *Cina non Cina*, in «Segnocinema», vol. 18, n. 92, luglio-agosto 1998, p. 68. Cfr. anche C. Jandelli, *Da Hong Kong con furore. E con arte*, in «Il Giorno», 19 aprile 1998; s.n., *Ecco i figli di Bruce Lee. Ed è il cinema del futuro*, in «l'Unità», 20 aprile 1998.

65. J. Mandelbaum, *À Udine, le cinéma de Hongkong en son plus large éventail*, in «Le Monde», 14 maggio 1998. Secondo Bertacche, l'articolo di Mandelbaum è stato fondamentale per far conoscere il CEC e il suo festival fuori dall'Italia. Cfr. Intervista a Sabrina Baracetti e Thomas Bertacche realizzata da Marco Dalla Gassa e Giulio Tosi, Bologna, 18 dicembre 2024.

dai festival maggiori⁶⁶. In questo senso, oltre a essere una prova generale per il FEFF, l'edizione del 1998 di UdineIncontri Cinema è anche un importante prototipo per rassegne critico-cinefile dedicate a specifiche cinematografie asiatiche organizzate nei primi anni del nuovo millennio come il River to River Florence Indian Film Festival (dal 2001), il Taiwan Film Festival (2002), poi rinominato nel 2003 Asia Film Festival, e il Florence Korea Film Fest (dal 2003).

Far East Film

Il buon riscontro di pubblico e critica ottenuto da Hong Kong Film non solo convince gli organizzatori a proseguire l'esplorazione del cinema hongkonghese l'anno successivo, ma li porta ad alzare la posta con un programma aperto anche al cinema popolare di altri paesi dell'Asia orientale. Già a fine aprile 1998 le lettere di ringraziamento inviate dal CEC agli ospiti hongkonghesi menzionano l'intenzione di realizzare «prossime edizioni del nostro Festival» nelle quali sarà ancora posta particolare attenzione «al cinema di Hong Kong e dell'Asia»⁶⁷. Tra giugno e agosto 1998 Codelli prende accordi con Chen Jingliang del China Film Archive (*Zhongguo dianying ziliao guan*) di Pechino per programmare una visita dedicata alla ricerca di film muti cinesi da proiettare a Pordenone e cercare classici del cinema di Hong Kong per una retrospettiva al prossimo UdineIncontri Cinema⁶⁸. In inverno Codelli, Baracetti ed Elley visitano la Cina e dopo aver assistito a diverse proiezioni selezionano tre film

66. Benché focalizzato sul cinema popolare, l'evento è pensato come vetrina per ogni aspetto del cinema di Hong Kong. Una email di Lorenzo Codelli agli uffici del CEC indica l'intenzione di invitare John Woo, apprezzato dai cinefili ma ormai noto anche a un pubblico più vasto, mentre uno scambio tra la Jet Tone Productions e Linda Lai rivela che il CEC aveva provato a invitare a HKF anche Wong Kar-wai con il suo *Ashes of Time* (*Dongxie xidu*, 1994). Cfr. Email da L. Codelli a CEC, 29 gennaio 1998; Fax da J. Pang (Jet Tone Prod.) a L. Lai, 20 febbraio 1998. Entrambi in f. HKF 1998 - s. n., l. Tsui Hark, invitato senza successo nel 1998, è ospite d'onore della XXVII edizione (24 aprile - 2 maggio 2025). Cfr. Fax di Shi N. a L. Lai, 24 febbraio 1998, f. HKF 1998 - s. n., l.

67. Lettera di S. Baracetti, T. Bertacche e L. Codelli a Lau Ching-wan, 30 aprile 1998, f. HKF 1998 - s. n., l.

68. Cfr. Lettera di L. Codelli a Chen J. (China Film Archive), 17 agosto 1998, f. FEFF 1999 - "Cina; Taiwan".

di Ma-Xu Weibang per Udine⁶⁹. Per la rassegna Baracetti ottiene in seguito dal Chinese Taipei Film Archive un quarto film, *Qiong lou hen (A Maid's Bitter Story, 1949)* di Ma-Xu Weibang, di cui il CEC contribuisce a finanziare il restauro prima della spedizione a Udine⁷⁰. Benché il cinema di Hong Kong resti al centro del nuovo programma, per UdineIncontri Cinema XIII - Far East Film sono scelti anche film provenienti da Taiwan, Cina e Corea del Sud, con un totale di 53 pellicole. Oltre alle sezioni nazionali dedicate alla produzione recente e alla retrospettiva su Ma-Xu, il programma comprende tributi a John Woo e Patrick Leung, una selezione di film hongkonghesi vietati ai minori proiettati a mezzanotte⁷¹ e una "Information Section" miscelanea con ulteriori recuperi⁷². Far East Film si distanzia dalle precedenti edizioni di UdineIncontri Cinema, compreso HKF, per una maggiore attenzione per le produzioni contemporanee: costituito in buona parte da opere del biennio 1998-1999, a cui si aggiunge solo qualche breve affondo retrospettivo, il programma del festival è definito da Adelina Preziosi di «Segnocinema» un «*photofinish* con profondità di campo» ed è elogiato per la scelta di privilegiare ancora una volta il cinema popolare rispetto al cinema asiatico "d'autore" generalmente ospite dei festival ita-

69. Il viaggio in Cina, primo di molti, si svolge tra il 29 novembre e il 6 dicembre. Cfr. Lettera di L. Codelli a Chen J., 18 ottobre 1999; lettera di L. Codelli a Chen J., 21 dicembre 1999. Entrambe in f. FFFF 1999 - "Cina; Taiwan". Le tre pellicole sono accompagnate in Italia da Wang Qun, ricercatrice dell'archivio esperta in cinema cinese muto. Cfr. Chen J. (China Film Archive) a L. Codelli, 5 febbraio 1999; invito per Wang Q. (China Film Archive) da parte di S. Baracetti, 2 marzo 1999. Entrambi in f. FFFF 1999 - "Cina; Taiwan".

70. Come attestato dalla conferma di bonifico per il Chinese Taipei Film Archive, con causale «stampa e restauro film». Cfr. Fax di T. Huang (Chinese Taipei Film Archive) a S. Baracetti, 13 gennaio 1999; cfr. anche Fax di S. Baracetti a T. Huang e E. Wong (Chinese Taipei Film Archive), 30 marzo 1999. Entrambi in f. FFFF 1999 - "Cina; Taiwan".

71. Opere parte della "Category III" (o "Cat III") del sistema di classificazione seguito dalla Film Censorship Authority di Hong Kong. Cfr. *Film Censorship Regulations*, Cap. 392, Sec. 29, 10 novembre 1988 (rev. 30 giugno 1997), reperibile all'indirizzo https://www.elegislation.gov.hk/hk/cap392A@1997-06-30T00:00:00?xpid=ID_1438403143475_001 (ultimo accesso: settembre 2025).

72. Con l'eccezione del primo e dell'ultimo giorno di festival, sono proiettati giornalmente sette film, dalle nove del mattino alla proiezione di mezzanotte. Nel corso del festival vengono inoltre organizzati sette incontri pomeridiani tra gli ospiti asiatici e il pubblico. Cfr. Tabella giornaliera FFFF I, f. FFFF 1999 - "Programma".

liani⁷³. La peculiarità dell'evento, continua Preziosi, «consiste nel sottolineare, a costo di dare spazio a “brutti” film, che Taiwan non è solo Edward Yang, Tsai Ming-liang e Hou Hsiao-hsien né la Cina solo Zhang Yimou o Chen Kaige»⁷⁴. Su questi toni si muove molta stampa italiana e straniera, che si sofferma sulla ricchezza del programma, sull'inaspettata fruibilità e capacità di intrattenere del cinema popolare asiatico e, soprattutto, sulla scelta degli organizzatori di estendere il raggio d'azione del festival ad ambiti ancora “inesplorati” del cinema est-asiatico⁷⁵.

All'ampliamento del programma corrisponde quello della sede principale del festival, trasferita dal Ferroviario (225 posti) al Teatro Nuovo Giovanni da Udine (1168 posti), del gruppo dei collaboratori e delle relazioni con l'estero. La rete di collaborazioni estere messa a punto nel 1998 si dota di nuovi nodi e, con l'assunzione di Hanna Lee come referente dalla Corea del Sud, inizia a formarsi un sistema di “consulenti” stranieri, esperti di determinate produzioni nazionali, che rivestono tuttora un ruolo cruciale nei processi di selezione, organizzazione e promozione del FEFF. Far East Film segna inoltre l'ingresso di UdineIncontri Cinema / FEFF nel circuito festivaliero internazionale, come testimonia il numero considerevole di documenti del periodo relativi a contatti e scambi di pellicole tra il CEC e alcuni festival (Cannes, Bruxelles, Dublino, Copenaghen, Friburgo)⁷⁶ e istituzioni cinematografiche in India, Australia e Paesi Bassi⁷⁷. Infine, la documentazione su Far East Film mostra un rapido processo di

73. A. Preziosi, *Cristalli d'Oriente*, in «Segnocinema», vol. 19, n. 99, settembre-ottobre 1999, pp. 87-88.

74. *Ivi*, p. 87.

75. Cfr. s.n., *Ridere all'orientale*, in «Ciak», 1 maggio 1999; Cfr. R.J. Havis, *The People's Cinema*, in «Moving Pictures», 1 maggio 1999; C. Musitelli, *Orient express*, in «Les Inrockuptibles», 19 giugno 1999; P. Thirard, *Nouvelles d'Extrême-Orient*, in «Rouge», 6 maggio 1999.

76. Cfr. Tabella con dati su provenienza, trasporto e destinazione delle pellicole proiettate; fax di K. Foss (NatFilm Festival) a F. Dini, 12 marzo 1999; fax di S. Baracetti a I. Kramar (Festival International de Fribourg), 12 marzo 1999; fax di A.S. Ribeiro (Festival international du film fantastique de Bruxelles) a S. Baracetti, 14 marzo 1999; lettera di S. Baracetti a J. Giovannelli (Dublin Film Festival), 29 marzo 1999; Fax da Suh Y. (Korea Image Investment & Development) a F. Dini, 13 aprile 1999. Conservati in f. FEFF 1999 - “Programma”.

77. Cfr. Fax di S. Baracetti a S. Kelliher (Beyond Films Ltd.), 2 marzo 1999; fax di S. Baracetti a I. Shrikent (Cinemaya), 15 marzo 1999; fax di S. Baracetti a E.

specializzazione e affinamento delle routine lavorative legate all'organizzazione e alla gestione di un festival internazionale: dalla costituzione dell'ufficio ospitalità⁷⁸, al coordinamento con la stampa⁷⁹, al coinvolgimento di case di distribuzione e archivi asiatici⁸⁰, alla gestione di rapporti con la burocrazia straniera⁸¹, fino alla logistica per il trasporto di pellicole o altri materiali⁸².

Se il 1998 è una prova generale, il 1999 è dunque l'anno del "grande balzo in avanti" per il CEC e il suo festival. La capacità di sfruttare la fase di piena maturazione dell'interesse critico-cinefilo per il cinema popolare asiatico e di intercettare sul nascere tendenze emergenti, anche per merito di un crescente numero di consulenti e di legami con le industrie cinematografiche asiatiche, rendono Udine tappa importante di flussi di cultura cinematografica e apripista nella popolarizzazione di "nuove onde" cinematografiche come quella sudcoreana dal 1998 o del *j-horror* dal 2000⁸³. La scelta "antifestivaliera" di fondare un festival doppiamente popolare, per i film presentati e le modalità di premiazione, attento alle tendenze commerciali più che

Bannenberg (Fortissimo Amsterdam), 17 marzo 1999. Conservati in f. FEFF 1999 - "Programma".

78. Cfr. Modello di lettera di invito da parte dell'Ufficio Ospitalità CEC, f. FEFF 1999 - "Programma".

79. Cfr. Testi promozionali e comunicati per la stampa, f. FEFF 1999 - "Programma".

80. Federica Dini, segretaria esecutiva, mantiene i rapporti con case di produzione/distribuzione e istituzioni straniere. Gli scambi fra il CEC e l'Asia sono conservati in f. FEFF 1999 - "Cina; Taiwan" e f. FEFF 1999 - "Korea; Singapore".

81. Nelle prime edizioni sono Dini e Baracetti a occuparsi direttamente dei rapporti con le autorità cinesi e della complicata gestione delle pratiche per l'invito di ospiti dalla Cina. Cfr. Fax da F. Dini a Consolato Generale d'Italia a Shanghai, 6 aprile 1999; fax da Liu C. (China Film Archive) per F. Dini, 6 aprile 1999. Entrambi in f. FEFF 1999 - "Cina; Taiwan".

82. Cfr. Fax da corriere Schenker Italia a CEC con dati di volo relativi alle spedizioni verso l'Asia per la restituzione delle pellicole, 7 maggio 1999, f. FEFF 1999 - "Programma". Molte fra le case di distribuzione e le cineteche che avevano fornito pellicole nel 1998 sono coinvolte nuovamente nel 1999, a testimonianza della tenuta della rete professionale intessuta per Hong Kong Film.

83. Insieme al Trieste Film Festival, focalizzato sul cinema del Centro-Est Europa, e alla Mostra veneziana, soprattutto negli anni della direzione di Marco Müller (2004-2011), il FEFF contribuisce a rendere il Nord-Est italiano la principale area di contatto festivaliero del Paese con i mercati cinematografici "orientali".

critiche e sempre più connotato da un'aura di "festa" cinefila⁸⁴, è stata descritta da Nikki J.Y. Lee e Julian Stringer come esempio di «contro-programmazione», ossia l'applicazione di pratiche curatoriali che «consapevolmente intaccano e ricostruiscono le convenzioni del circuito festivaliero internazionale, incluse le sue logiche sottese di distinzione culturale»⁸⁵. Sin dalle prime edizioni, il FEFF si presenta quindi sia come canale privilegiato per la circolazione in Europa di film contemporanei poco compatibili con le logiche curatoriali dei festival tradizionali, sia come motore per la riformulazione di canoni e gerarchie di gusto. Benché in anni più recenti il cinema popolare est-asiatico abbia goduto di una maggiore attenzione da parte dei festival europei, il FEFF rimane un importante polo di convergenza per addetti ai lavori, con l'organizzazione dei momenti d'incontro per produttori e altri professionisti euro-asiatici *Ties That Bind* e *Focus Asia*, e il principale appuntamento annuale di aggiornamento sulle ultime tendenze cinematografiche in Asia orientale per studiosi, critici e cinefili.

Il FEFF nasce quasi mezzo secolo dopo la vittoria veneziana di *Rashōmon*, al termine di un percorso nel quale emergono diversi approcci curatoriali adottati dai festival italiani nei confronti del cinema dell'Asia orientale: un approccio ricognitivo negli anni Cinquanta e Sessanta, con la presenza di un numero ridotto di film scelti per la loro capacità di mostrare culture cinematografiche altre, "esotiche"; un approccio militante nei Settanta, con rassegne che privilegiano il cinema politico e di ricerca e si aprono a cinematografie "minori"; un approccio storico-filologico negli anni Ottanta, con un rinnovato interesse esplorativo supportato da fonti e collaborazioni con studiosi; un approccio cinefilo-onnivoro negli anni Novanta, con una serie di rassegne dedicate al recupero ad ampio raggio del cinema popolare e di genere. Il percorso qui delineato - generalizzazione di processi

84. In occasione della seconda edizione del FEFF, che comprende una retrospettiva sulla commedia cantonese di Stephen Chow e uno "Psycho-Horror Day", Elley presenta il festival come «the movie showcase that aims to put the "fest" back into "festival"». D. Elley, *Welcome to the Far East 2*, in *Far East Film II*, in «Nickelodeon», nn. 81-82, 1999, p. 17.

85. N.J.Y. Lee, J. Stringer, *Counter-programming and the Udine Far East Film Festival*, in «Screen», vol. 53, n. 3, autunno 2012, p. 309.

che dovrebbero essere analizzati caso per caso, rassegna per rassegna – mostra tendenze rilevanti ma non esclusive. Nella sua storia quasi trentennale, lo stesso FEFF ha incarnato a suo modo ciascuno di questi approcci curatoriali: proponendo un evento che nei primi anni rappresenta un'occasione rara per visitare un «cinematografo dell'Estremo Oriente» ed esplorare terreni poco battuti con la selezione di opere di paesi sottorappresentati nei festival Europei; promuovendo la conoscenza di cineasti, generi o cinematografie mediante rassegne, retrospettive, incontri con studiosi e pubblicazioni monografiche; presentandosi fin da subito come un grande festival/festa aperto a diverse tipologie di pubblico – dai cinefili, ai critici, agli addetti ai lavori – con l'aspirazione di diventare la vetrina europea di riferimento per il cinema dell'Asia orientale.

