



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
Magistrale in
STORIA DELLE ARTI E
CONSERVAZIONE DEI BENI
ARTISTICI

Tesi di Laurea

**Film Festival Studies:
Mappatura di un Sistema in
Divenire**

Relatore

Ch. Prof. Marco Dalla Gassa

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Cristina Baldacci

Laureando

Michele Giliberti

Matricola 877763

Anno Accademico

2020/2021

INDICE

Introduzione	5
---------------------------	----------

PRIMA PARTE: Festival Cinematografici

CAPITOLO I	9
-------------------------	----------

1.1	Lettura antropologica dei film festival: una rassegna in qualità di evento ...	9
1.2	La storia dei film festival e uno sguardo specifico al panorama italiano ...	12
1.3	Articolazione dei festival: sottocategorie e novità	25
1.4	Cambiamenti e modernità	33

CAPITOLO II	43
--------------------------	-----------

2.1	Situazione attuale dei festival cinematografici secondo la FIAPF	43
2.2	Classificazioni ulteriori non ufficiali	49

SECONDA PARTE: Film Festival Studies

CAPITOLO III	53
---------------------------	-----------

3.1	I Film Festival Studies e le prime teorie	53
3.2	Un modello per tracciare la storia dei Film Festival Studies	62
3.3	Il Circuito Film Festival	67
3.4	I legami tra film, Circuito Film Festival e Hollywood	74
3.5	Concezioni temporali e spaziali di un festival	87
3.6	Film festival e industria culturale: soggetti interessati, stakeholders e interpretazioni sulla proliferazione	92

CAPITOLO IV	97
4.1 Circuito Film Festival: punto di vista ulteriore e definizione completa	97
4.2 Film Festival Studies: considerazioni e studi recenti	110
Conclusione	121
Bibliografia	127
Sitografia	133

INTRODUZIONE

“Il festival cinematografico è sempre stato il luogo in cui il carattere intrinsecamente transnazionale dell'arte cinematografica si rivela più chiaramente”¹.

Questa tesi vuole allinearsi nella ricerca inerente al mondo cinematografico, specificamente ai Film Festival Studies, l'area di ricerca nata fra gli anni Ottanta e Duemila, che ha raggiunto piena maturità nel 2009 e che al giorno d'oggi rappresenta un interessante crocevia accademico di scambi multidisciplinari e culturali.

In maniera più dettagliata questa tesi si articolerà in due sezioni, la prima parte affronterà la nascita del fenomeno film festival prendendo in considerazione la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, per poi analizzare le molteplici rassegne cinematografiche sorte nella penisola italiana e alcuni film festival internazionali di rilievo, utili nello sviluppo di questo testo. Si partirà con una lettura antropologica dell'evento festivaliero per poi concentrarsi su un reportage storico dei fatti più rilevanti del mondo delle rassegne filmiche. In questo orizzonte storico si porrà particolare attenzione alle novità e ai cambiamenti introdotti nel corso del tempo per approdare alla concezione moderna di festival cinematografico. Seguirà poi uno scorcio sull'operato della Federazione Internazionale delle Associazioni di Produzione Cinematografica (FIAPF) e sulla sua classificazione degli eventi internazionali.

Nella seconda parte, invece, si affronteranno i Film Festival Studies dalla nascita ad oggi: le prime teorie rivoluzionarie frutto di studiosi dei Film Studies, dei media, di antropologia e numerose altre dottrine, le quali con approcci diversi e variegati, riescono a sondare in profondità tale campo semantico. Verranno affrontate poi delle teorie interessanti riguardo la creazione di un modello particolarmente adatto allo studio del fenomeno film festival in generale per poi approdare alla definizione di Circuito Film Festival, il percorso cinematografico che va dall'ideazione alla

¹ D. IORDANOVA, “Foreword: The film festival and film culture ‘s transnational essence”. In *Film Festivals: Theory, Method, Practice*, a cura di Marijke De Valck, Brendan Kredell, Skadi Loist. Routledge, 2016, cit. p. XIII: “the film festival has always been the site where the inherently transnational character of cinematic art reveals itself most glaringly”.

produzione, dalla post-produzione al concorso e alla distribuzione, dalla critica alla storia; si tratteranno poi i suoi legami con i film e con lo studio system hollywoodiano. Dopo aver introdotto e affrontato le prime generazioni di studiosi dei Film Festival Studies si passerà alla fase matura di tale ricerca, quel periodo storico che va dal 2009 ad oggi. Tale data rappresenta un fondamento, poiché Dina Iordanova e Ragan Rhyne hanno pubblicato il primo volume della serie *Film Festival Yearbook*, una collezione preziosa che riporta tutte le teorie più diffuse inerenti ai festival, prodotte negli anni precedenti, le organizza e le ripropone come un atlante utile agli studi futuri. I Film Festival Studies anelano ad una mappatura di tale Circuito Film Festival; essendo un sistema in divenire, è complicata la sua analisi, poiché muta costantemente nel tempo per riadattarsi alle epoche. Nell'ultima sezione vi sarà un approccio mirato alla visione di Skadi Loist, tale ricercatrice ha prodotto numerosi studi e ricerche utili alla comprensione della genealogia di tale area di ricerca. Loist ha rappresentato un modello per la composizione di tale elaborato, proprio perché attraverso la sua ricerca ha percorso la storia non solo dei festival, ma anche dei Film Festival Studies, oltre che aver lavorato con Iordanova al prezioso volume e aver affrontato in maniera più completa la definizione di Circuito. La sua visione e il suo lavoro incarnano una formazione completa e una modalità di lavoro emblematica ed esemplare di come affrontare e approcciare svariati ambiti di studio. In quest'ottica numerosi ricercatori hanno avuto una spinta notevole, grazie a questo team di esperti, producendo nuove teorie preziose, innovative e ancora in atto registrate in parte nell'ultima sezione di questa tesi.

Ho intrapreso questo percorso di ricerca perché è un ambito poco affrontato in Italia, ma che ha suscitato in me un interesse notevole in quanto filmmaker attento alle novità e dedito allo studio del complicato orizzonte cinematografico e festivaliero internazionale. Inoltre ho avuto l'occasione, grazie al professore Marco Dalla Gassa, di partecipare all'organizzazione di *Reframing Film Festival: Histories, Economies, Cultures*, una Conferenza Internazionale inerente ai Film Festival Studies tenutasi a Venezia l'11 e il 12 febbraio 2020. In questa occasione ho avuto la fortuna e l'onore non solo di ascoltare, ma anche di incontrare e conoscere alcuni di questi ricercatori proveniente da Sant'Andrews e da tutto il mondo come Dina Iordanova, Gian Piero Brunetta, Jean-Michel Frodon, Marijke De Valck. Grazie alla ricerca

personale, alla parallela passione e dedizione all'arte filmica e a questa conferenza ho potuto al meglio affrontare i mesi di lock-down e dedicarmi allo sviluppo di questa tesi, riscontrando quanto lo studio dei film festival abbia avuto vari approcci metodologici: alcuni studiosi hanno sviluppato teorie paradigmatiche²; altri ancora hanno utilizzato un punto di vista geopolitico, storico e istituzionalizzante³; vi sono anche riferimenti spaziali, temporali e geografici, turistici, studi sull'accoglienza e sull'economia del cinema⁴. Una via completamente diversa assume una connessione sovranazionale e una prospettiva transnazionale che unisce registi, produttori e critici a teorie antropologico-evolutive⁵. In fine ho cercato di identificare alcuni possibili sviluppi di questa dottrina, riportando le esperienze più recenti e ancora in atto degli studiosi attuali dei Film Festival Studies disseminati in tutto il pianeta. I loro contributi aiuteranno a delineare le direzioni future: alcune sono già state intraprese, ma vi saranno sempre ulteriori spunti e ambiti da solcare, riflessioni sul rapporto con il cinema contemporaneo, con lo streaming e con il futuro⁶.

² T. ELSAESSER, *European Cinema Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. M. DE VALCK, *Film Festivals: from european geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: University Press, 2007. D. DAYAN, "Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival". In *Moving Images, Culture and the Mind*, edited by I. Bondebjerg. Luton: University of Luton Press, 2000, pp. 43-52. B. NICHOLS, "Global Image Consumption in the Age of Late Capitalism". *East-West Film Journal*, Vol. 8, No. 1. Honolulu, HI: East-West Centre, 1994, p. 68-85.

³ A. KÖTZING, "Filmfestivals als historische Quelle", *Deutschland Archiv: Zeitschrift für das vereinigte Deutschland*, Vol. 40, No. 4, 2007, pp. 693-699. K. STEVENS, "Across and in-between: Transcending disciplinary borders in film festival studies." *Fusion Journal*, No. 14, 2018, p. 49. Link visitato il 18/06/2020: <http://www.fusion-journal.com/across-and-in-between-transcending-disciplinary-borders-in-film-festival-studies/>

⁴ R. DERRETT, "Can Festivals Brand Community Cultural Development and Cultural Tourism simultaneously?". In *Events Beyond 2000: Setting the Agenda. Proceedings of Conference on Event Evaluation, Research and Education Sydney July 2000*, a cura di John Allen, Robert Harris, Leo K. Jago and A. J. Veal (eds.). Sydney: Australian Centre for Event Management, 2000, pp. 120-129. J. STRINGER, "Genre Films and Festival Communities: Lessons from Nottingham, 1991-2000", *Film International*, Vol. 6, No. 4, 2008, pp. 53-59. J. HARBORD, "Film Festivals-Time-Event". In *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, a cura di D. Iordanova, & R. Rhyne (Eds.). St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009.

⁵ T. ELSAESSER, "Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe,". In *European Cinema Face to Face with Hollywood*, a cura di T. Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, pp. 82-107. M. DE VALCK, *Film Festivals: from european geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: University Press, 2007. S. LOIST, "The Film Festival Circuit. Networks, Hierarchies, and Circulation". In *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, a cura di De Valck Marijke, Kredell Brendan, and Loist Skadi. Routledge, 2016. K. TURAN, *Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the world they made*. Berkeley: University of California Press, 2002. D. IORDANOVA, R. RHYNE, *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009.

⁶ 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/Cinemas: Journal of Film Studies*, 21 (2-3), 2011, p. 132.

PRIMA PARTE: Festival Cinematografici

CAPITOLO I

1.1 LETTURA ANTROPOLOGICA DEI FILM FESTIVAL:

UNA RASSEGNA IN QUALITÀ DI EVENTO

Un festival, nella sua accezione più generale, rappresenta una manifestazione annuale, un momento di autocelebrazione per una comunità: inaugurazione del nuovo anno, l'inizio del raccolto o il suo successo, una data speciale; è pertanto un'occasione e un luogo che richiede la partecipazione di un certo numero di persone. Un film festival, quindi, può essere avvicinato a un rituale e a una cerimonia poiché prevede dei festeggiamenti, alcuni divertimenti mondani, un raduno molto ampio di persone più disparate, un elogio a una ricorrenza annuale e una persona specifica, o un gruppo, dedicata alla guida di tale celebrazione. Tuttavia, per l'antropologia, ciò che differenzia un rituale e una cerimonia da un festival è il pubblico: nei primi due casi gli spettatori sono semplici osservatori poiché assistono solamente a ciò che viene mostrato loro, mentre nel terzo hanno una partecipazione attiva all'evento. La tramutazione in festival vero e proprio avviene, quindi, attraverso la componente corporea: l'ingrediente fondamentale e necessario per la riuscita dell'evento considerato è la fisicità, che genera uno scopo concreto e attivo in ogni individuo. Per stratificare maggiormente il paesaggio, alcuni di essi sono molto restrittivi e non permettono la partecipazione totale degli spettatori, anzi ne coinvolgono solamente una élite, facendo diventare l'evento più una cerimonia rituale privata, alla quale si assiste senza potervi partecipare, piuttosto che un vero e proprio festival condiviso tradizionale. Daniel Dayan è uno studioso dei media che per primo ha utilizzato questo approccio antropologico nell'analizzare i film festival, in particolare ha preso in considerazione, per le proprie analisi, il Sundance Film Festival⁷. Egli ha analizzato il modo in cui lo spettatore diventa pubblico e le dinamiche interiori della comunità; il tutto in relazione al Film Festival studiato, a

⁷ D. DAYAN, "In Quest of a Festival (Sundance Film Festival)", *National Forum*, September 22, 1997. A. VALLEJO, M. PAZ PEIRANO, *Film Festivals and Anthropology*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017, p. 6.

eventi liturgici, eventi mondani, scoop, pettegolezzi, scandali, ai Giochi Olimpici. Secondo Dayan, un festival cinematografico è una performance collettiva in cui ogni partecipante segue una sorta di copione o un codice di comportamento prestabilito per svolgere al meglio e nella maniera più aspettata il proprio ruolo. Scavando a fondo in questa teoria, Dayan è arrivato ad affermare che all'interno di un film festival il ruolo determinante non è giocato dai film proiettati, ma dalla stampa creata appositamente per l'evento filmico in questione. Tutti gli scritti prodotti hanno la funzione di autolegittimare e autodefinire il festival, costruendo un'architettura letteraria per sostenere la propria importanza e dare una coscienza di sé⁸.

Jacques Derrida è un filosofo che in alcuni suoi studi ha avvicinato Film Festival Studies e antropologia. Attraverso la comparazione di film festival ed evento, ha potuto formulare e applicare il concetto di "singolarità disgiuntiva" secondo la quale una mostra del cinema non può essere spiegata e analizzata con le tradizionali regole logico-sociali perché non le segue, non c'è una cornice fissa e non vi è staticità; essendo mutevole cambia le norme e altera sé stessa di continuo⁹. Questa interpretazione di Derrida si allinea con la teoria del festival autocelebrativo e autoreferenziale di Dayan: una competizione filmica è cangiante, si muove fra l'aspettativa e la sorpresa, fra analogie e differenze con altri eventi cinematografici, tra la novità e la suspense. Un evento del genere "parla" e fa discutere molto di sé, genera entusiasmo, clamore, scalpore, euforia, creando inoltre un passaparola fra audience e media a livello planetario. Tale lettura effettuata da Dayan e Derrida è applicabile ai festival della così detta fascia alta come Venezia, Cannes, Berlino, ma anche a molti altri presenti, ad esempio, nelle classificazioni e nelle liste effettuate dalla FIAPF¹⁰; possono rientrare in questi canoni altri eventi cinematografici di

⁸ D. DAYAN, "In Quest of a Festival (Sundance Film Festival)", *National Forum*, September 22, 1997. T. ELSAESSER, "Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe". In *European Cinema Face to Face with Hollywood*, a cura di T. Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, p. 95. K. STEVENS, "Across and in-between: Transcending disciplinary borders in film festival studies." *Fusion Journal*, No. 14, 2018, pp. 46-47. Link visitato il 18/06/2020: <http://www.fusion-journal.com/across-and-in-between-transcending-disciplinary-borders-in-film-festival-studies/>

⁹ J. DERRIDA, "Signature, Event, Context". In *Margins of Philosophy*, tr. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1982, pp. 307-330.

¹⁰ Si veda Capitolo II.

rilievo particolare come il Sundance studiato proprio da Dayan, ma anche altri particolarmente gettonati e qualificati con il termine “festival dei blockbuster¹¹”. Le rassegne minori o comunque dedicate a tematiche precise, rivolte ad amatori o esperti, non seguono tale descrizione perché, in un certo senso, sono più estranee alle dinamiche commerciali e mercificatrici presenti ai festival di serie A o particolarmente celebri. In quest’ottica è possibile affermare che la gerarchizzazione con cui sono gestiti gli accrediti, gli ambienti, i colori, le sale e gli spazi utilizzati per l’evento tradizionale e comunemente identificato nel classico festival del cinema famoso, con alti livelli di audience e fama internazionale, si allinea con le riflessioni antropologiche dei due studiosi. Si delinea, quindi, questo sentimento di curiosità ansiogena, paura di perdersi qualcosa o qualcuno, dovuto ad ambienti privati accessibili con lasciapassare o badge speciali. In questo oceano chiamato film festival e descritto in maniera claustrofobica avvengono le compravendite delle pellicole, gli accordi commerciali fra produttori e distributori che rappresentano una componente rilevante dell’arte cinematografica¹².

¹¹ Si veda Capitolo II.

¹² J. DERRIDA, “Signature, Event, Context”. In *Margins of Philosophy*, tr. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1982.

T. ELSAESSER, “Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe”. In *European Cinema Face to Face with Hollywood*, a cura di T. Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, p. 95.

1.2 LA STORIA DEI FILM FESTIVAL E UNO SGUARDO SPECIFICO AL PANORAMA ITALIANO

La Biennale è stata la prima istituzione culturale ad aprirsi al mondo del cinema, ampliando l'offerta artistica negli anni Trenta attraverso la "Prima Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica" ospitata alla XVIII Biennale. Il Festival di Venezia è uno dei più longevi e possiede un valore simbolico molto forte, poiché rappresenta l'inizio effettivo dei festival cinematografici¹³. Nonostante la Mostra del Cinema veneziana sia sorta grazie a un connubio esercitato dall'Associazione Italiana degli Hotel e dalla propaganda del regime fascista, l'evento del 1932 viene comunemente considerato il primo festival ufficiale¹⁴. Tuttavia già agli inizi del Novecento, in tutta Europa, vi erano delle manifestazioni cinematografiche che possono essere definite dei precedenti: esperimenti di cinema, concorsi tra film, attrazioni e spettacoli all'interno di Mostre sulla Scienza e sulla Tecnica. In questi anni cruciali, fra Ottocento e Novecento, vi erano Grandi Esposizioni Universali nelle principali città europee: a Parigi, Londra, ma anche in altre città extraeuropee e americane venivano diffuse le scoperte tecniche, si esponevano nuovi prodotti, macchinari, congegni; veniva stimolato e favorito il commercio esaltando le merci, le quali assumevano sempre più fascino seduttivo e criteri di indispensabilità per la vita quotidiana borghese. Queste fiere spettacolari e universali erano eventi di massa, avevano profonde analogie con il cinema, infatti veniva fin da subito impiegato come scenografia per stupire e meravigliare; in precedenza si utilizzavano diorami e lanterne magiche, ma con il XX secolo il cinema ha assunto una funzione nuova: lo spettacolo e l'intrattenimento, soddisfare un bisogno e un desiderio di evasione. Nel 1900 a Parigi il cinema suscitava già l'interesse di vasti strati della popolazione, pertanto vi si instaurarono una sorta di concorsi, o festival primitivi, per selezionare le proiezioni più adatte; così facendo iniziarono a formarsi degli esperti e dei professionisti del settore, si sviluppava e si manifestava già la

¹³ D. ONGARO, *Lo Schermo Diffuso: cento anni di festival cinematografici in Italia*. Bologna: Libreria universitaria Tinarelli, 2005. D. ONGARO, *Lo Schermo Diffuso: cento anni di festival cinematografici in Italia*. Formato E-Book Kindle, 2014.

¹⁴ K. STEVENS, "Across and in-between: Transcending disciplinary borders in film festival studies." *Fusion Journal*, No. 14, 2018, p. 48. Link visitato il 18/06/2020: <http://www.fusion-journal.com/across-and-in-between-transcending-disciplinary-borders-in-film-festival-studies/>

forza economica e il potere futuro che questo nuovo artificio avrebbe assunto, in quanto fusione di opera d'arte e prodotto industriale¹⁵. Il giornalismo diffuse l'importanza del nuovo mezzo, definito vero e proprio prodotto culturale, trattando e raccontando dei primi concorsi svolti presso le Esposizioni, pubblicando inoltre interviste con i pionieri dell'industria cinematografica.

Nel 1907 a Torino, prima città industriale italiana, il cinema trovò ampi spazi per instaurarsi e diffondersi, partecipando all'Esposizione torinese denominata "Primo Concorso Nazionale di Cinematografia", svolto all'interno della IV Esposizione Internazionale di Fotografia, la quale ospitava una giuria e prevedeva l'assegnazione di alcuni premi alle pellicole in concorso. Nel 1909 anche a Milano fu istituito un vero concorso cinematografico, il "Primo Concorso Mondiale di Cinematografia", che era effettivamente il primo a livello internazionale, svoltosi dal 17 ottobre al 2 novembre. L'organizzazione dell'evento milanese era più strutturata, prevedeva sempre una giuria, dei premi, una selezione nazionale ed extranazionale e una suddivisione in generi. Il Ministero dell'Istruzione e il Comune di Milano parteciparono all'organizzazione dell'evento creando un vero e proprio bando per la partecipazione delle opere. Un ulteriore concorso, svoltosi nuovamente a Torino nel 1911, nella prestigiosa cornice dell'Esposizione Internazionale dell'Industria e del Lavoro, memore delle novità e dell'efficacia del sistema milanese, prevede la costruzione di un padiglione apposito per la competizione e l'istituzione di premi sotto la supervisione di una giuria, nella quale era presente anche Louis Lumière. In quegli anni numerose città fondarono competizioni cinematografiche simili, spinte probabilmente dalla stampa e dai giornalisti che alimentavano l'entusiasmo per le novità; confermando che il cinema si stava trasformando in fenomeno culturale di massa, poiché rappresentava un intrattenimento per tutte le classi sociali, oltre che attestare il delinearsi di un'industria cinematografica economicamente prospera¹⁶. All'epoca, la produzione cinematografica torinese, e italiana più in generale, era in grado di competere con il mercato statunitense certificando l'alta qualità produttiva e distributiva del sistema italiano: un esempio eclatante è il

¹⁵ D. ONGARO, *Lo Schermo Diffuso: cento anni di festival cinematografici in Italia*. Bologna: Libreria universitaria Tinarelli, 2005, p. 22.

¹⁶ D. ONGARO, *Lo Schermo Diffuso: cento anni di festival cinematografici in Italia*. Formato E-Book Kindle, 2014, cap. 2, par. 2.3.

kolossal *Cabiria* (G. Pastrone, 1914)¹⁷. La Prima Guerra Mondiale rappresentò una battuta d'arresto e una decadenza di questo periodo aureo del cinema italiano: avvenne una riduzione della produzione, l'Italia non era più competitiva nel mercato estero e, come diretta conseguenza, anche il mercato interno subì pesantemente l'incapacità di sostenere l'industria. Gli Stati Uniti, la Francia e la Germania si imposero a livello internazionale, mentre numerose case di produzione cinematografiche estere ne approfittarono aprendo delle sedi in Italia, in particolare quelle provenienti dagli Stati Uniti. Nel 1919 nacque l'Unione Cinematografica Italiana (UCI) con il fine di tutelare le produzioni autoctone e cercare di ristrutturare il sistema; purtroppo gli alti costi del mercato portarono a una crisi della produzione cinematografica, affrontata solamente negli anni Venti dal regime fascista attraverso una grossa propaganda politica che, nel decennio successivo, porterà alla creazione del Festival del Cinema di Venezia del 1932.

Il regime fascista voleva istituire un evento grandioso, nuovo, clamoroso e competitivo; per essere tale c'era bisogno di un luogo carismatico e iconico, di libertà di gestione economica e partecipazione di ospiti famosi, divi e stelle del cinema¹⁸. Il Lido di Venezia e la terrazza dell'Hotel Excelsior vennero identificati come luoghi adatti, utilizzando la Biennale come cornice azzeccata per ospitare questo concorso cinematografico internazionale, istituito da Giovanni Volpi con l'appoggio di Luciano De Feo e Antonio Maraini¹⁹. La Biennale, fondata nel 1895, aveva il compito di selezionare opere d'arte contemporanea a livello internazionale e portarle a Venezia, creando un evento e un florido luogo di scambio e di incontro tra numerosi artisti, esperti e appassionati provenienti da tutto il mondo. Purtroppo tale istituzione, nei primi anni, si concentrava su artisti e correnti già consolidate, non considerando subito alcune sperimentazioni artistiche che di lì a poco avrebbero cambiato profondamente il panorama contemporaneo mondiale. Il pubblico partecipante era prevalentemente aristocratico e borghese, vedeva questo evento veneziano come un momento per assistere alle novità e al bello. La Biennale rimase

¹⁷ G. CARLUCCIO, M. POLLONE, G. RIGOLA, "Dal cinematografo al cinema - Il cinema muto italiano e *Cabiria*". In *Il cinema: Percorsi storici e questioni teoriche*, a cura di G. Carluccio, L. Malavasi, F. Villa. Roma: Carocci Editore, 2015, pp. 24-25.

¹⁸ D. ONGARO, *Lo Schermo Diffuso: cento anni di festival cinematografici in Italia*. Bologna: Libreria universitaria Tinarelli, 2005, p. 39.

¹⁹ *Ivi*, p. 40.

un'istituzione indipendente fino agli anni Venti, quando, nel 1927, venne istituito il consiglio di amministrazione e le disposizioni finanziarie. Giuseppe Volpi, ministro delle finanze, era favorevole all'autonomia dell'isola in quanto nutriva interessi personali per lo scalo commerciale marittimo che Venezia rappresentava e per le industrie di Porto Marghera. L'anno seguente venne emanato un disegno di legge stabilente la paternità statale dell'Istituzione veneziana e nel 1930 fu istituito l'Ente Autonomo Biennale, capitanato dallo stesso Giuseppe Volpi; egli costruì la punta di diamante della politica culturale del regime, che negli anni aveva introdotto all'arte contemporanea anche il teatro, la poesia, la musica e il cinema, giocando un ruolo essenziale nell'organizzazione del primo Festival del Cinema veneziano²⁰. Volpi guidò la Biennale per diversi anni, effettuando un rinnovamento pregiato dell'istituzione e della città, aumentandone il valore e attirando il turismo mondiale, oltre che difendere la libertà e i privilegi di Venezia. In qualità di direttore ha istituito la Coppa Volpi al miglior attore o alla migliore attrice; inoltre ha svolto un compito cruciale, ovvero guardare all'arte internazionale, selezionare in maniera attenta e meticolosa le modalità operative e organizzative, tenendo alto il valore dell'evento veneziano. Per riuscire in tali imprese si circondò di collaboratori e consiglieri capaci: affidò a Luciano De Feo l'incarico di allestire la Prima Edizione del Film Festival dal 6 al 21 agosto del 1932, non solo per il prestigio della città e della politica, ma anche per favorire il turismo e il rilancio della città in generale²¹. La Mostra del Cinema di Venezia assume un particolare ruolo di precursore per due motivi profondi: in primis, perché il cinema venne utilizzato come strumento di crescita economica e, in secondo luogo, perché capace di attirare personalità colte provenienti da tutto il mondo; per di più è stato legittimato come arte a livello internazionale dato che la competizione cinematografica avviene nella prestigiosa cornice del tempio artistico chiamato Biennale. Il modello festivaliero oggi ancora in voga ha trovato la sua prima formulazione proprio a Venezia: evento prestigioso e cerimoniale, evento spettacolare di massa; le pellicole vengono presentate in versione integrale senza aggiungere il doppiaggio, senza fare tagli o censure; i film vengono proiettati in dieci giornate. Con l'avanzare di queste modalità innovative

²⁰ D. ONGARO, *Lo Schermo Diffuso: cento anni di festival cinematografici in Italia*. Formato E-Book Kindle, 2014, cap. 4, par. 4.1.

²¹ *Ivi*, cap. 5, par. 5.1.

comparve sulla scena anche il cosiddetto “pubblico da festival”, consolidato già nella seconda edizione della Mostra del 1934, configurato come una platea d’élite presente alle prime dei film e identificato con giornalisti, appassionati, autorità, celebrità e anche turisti. Altro elemento rilevante già delineatosi all’epoca era la prima di un film: momento simbolico e prestigioso che veniva, e viene tutt’ora utilizzato, come banco di prova per verificare se la pellicola sia riuscita o meno attraverso il primo parere degli amatori presenti alla proiezione. Il consenso riscontrabile presso la platea alla prima di un film può indicare una sorta di previsione, o ipotesi, per il successo al festival in questione oppure può essere utile alla creazione di stime e valutazioni per le future uscite nelle sale. Negli anni Trenta del Novecento si è affermato anche il fenomeno del divismo, poiché numerose stelle del cinema, ma anche leader politici come Mussolini, Hitler e Goebbels, prendevano parte alle rassegne cinematografiche in qualità di ospiti d’onore. In ogni caso la presenza di celebrità, o personalità di vario genere, aumentava l’importanza del festival, generando audience, attenzione mediatica e politica. Un’altra funzione emersa fin dalla formazione di questo festival è il binomio inscindibile fra arte e industria: non solo venivano presentate nuove pellicole e nuovi registi, ma fin da subito avvenivano accordi commerciali e strategie di marketing, compravendita dei film e programmazione delle modalità distributive. La componente spettacolare del cinema e il suo sfruttamento a livello commerciale nacquero parallelamente alla consolidazione del modello film festival; da quel connubio artistico-industriale era possibile già intravedere il futuro e il dispiegarsi dell’attuale marketplace, o mercato cinematografico, presente a tutti gli eventi filmici odierni. In questi anni si sviluppò anche l’importante dibattito, sia in Italia che nel resto del mondo, inerente al cinema in qualità di opera d’arte: si pensava al nuovo mezzo non più come semplice strumento d’intrattenimento, ma si dava sempre più attenzione alla sua componente artistica. Tuttavia, era difficile valorizzare tale aspetto a una rassegna cinematografica dei primi anni, poiché doveva ancora dispiegarsi un modo maturo di giudicare i prodotti in gara. Una delle problematiche presenti nelle prime edizioni del Festival del Cinema di Venezia era proprio la modalità di selezione delle pellicole: ci si orientava sulla nazionalità dei film presentati, facendo in modo che tutte le potenze industriali e le nazioni più importanti avessero il proprio cavallo di

battaglia in concorso; il concetto di autore, per come lo conosciamo noi, è un concetto molto più recente sviluppatosi fra gli anni Cinquanta e Sessanta. A partire dal 1935 la competizione divenne annuale con Ottavio Croze e le pellicole iscritte venivano suddivise in “film artistici” e “film di consumo”; questa modalità di selezione e categorizzazione proseguì fino agli anni Cinquanta quando avvenne una riforma totale della selezione, ma anche della competizione più in generale²². Mario Gromo e Francesco Pasinetti, entrambi sostenitori del cinema in qualità di opera d’arte, spingevano sui “film artistici” cercando di introdurre modalità di selezione nuove, ad esempio proponendo che fosse il Festival stesso a stabilire quali film proiettare e quali invece scartare, ma solamente fra gli anni Cinquanta e Sessanta si arriverà ad una maturità adeguata a comprendere queste proposte pionieristiche²³.

Successivamente alla prima edizione del 1932, il regime fascista assunse totalmente il controllo della Mostra e ne limitò così l’autonomia decisionale, piegandola a strumento di propaganda e mezzo per raggiungere ulteriore consenso popolare: vennero introdotte coppe del regime, i gerarchi fascisti dovevano essere presenti all’evento e nella maggior parte dei casi ricoprivano la carica di giurati. Negli anni Trenta il cinema iniziò a essere tutelato a livello nazionale in quanto strumento di controllo ottimale, era ed è tutt’ora un’arma politica e culturale; il modello italiano fu seguito da tutti i totalitarismi internazionali, i quali assoggettarono il cinema ai propri ideali e scopi. Il Fascismo ha detenuto la produzione cinematografica italiana attraverso l’istituzione della Direzione Generale per la Cinematografia, costituita nel 1934, con la creazione del Centro Sperimentale di Cinematografia, di Cinecittà e dell’Istituto LUCE. L’anno seguente venne inoltre istituita la “Coppa Mussolini” fra i premi del festival veneziano per la pellicola che dipingeva al meglio l’immagine dell’Italia. Tra il 1936 e il 1937, durante l’edificazione del nuovo Palazzo del Cinema, la stampa e la propaganda si insediarono sempre più nella Mostra eliminando ogni forma di autonomia decisionale e artistica, nonostante la presenza di una giuria internazionale e di registi importanti in qualità di ospiti. In questi anni avvennero, inoltre, accordi politici e industriali per difendere la cinematografia europea da

²² Mostra del Cinema di Venezia, Storia 1932-2019. Link visitato il 18/06/2020:

<https://www.labiennale.org/it/storia-della-mostra-del-cinema>

²³ D. ONGARO, *Lo Schermo Diffuso: cento anni di festival cinematografici in Italia*. Formato E-Book Kindle, 2014, cap. 5, par. 5.3.

Hollywood e da Mosca: la Germania, sotto consiglio di Goebbels, istituì la Camera Internazionale del Film (CIF) finalizzata alla diffusione della propaganda nazista, ma al tempo stesso si adoperava per tutelare le produzioni e le distribuzioni europee, ma nello specifico quelle tedesche e italiane. Dal 1936 la commissione e la giuria del Film Festival veneziano erano composte principalmente da appartenenti della CIF, venivano privilegiate le pellicole provenienti da paesi alleati dell'Asse Roma-Berlino e simpatizzanti del partito. Nel 1938 si tenne una prima retrospettiva dedicata al cinema francese, ma le pressioni politiche raggiunsero l'apice; vi furono polemiche francesi, inglesi e americane per la poca oggettività nell'assegnazione dei premi²⁴. L'Inghilterra e la Francia si allontanarono da questa presa di posizione tedesca e monopolizzante, denunciando anche le manovre di conquista interne alla Mostra. Nel 1939 la Francia e gli Stati Uniti abbandonarono definitivamente il festival, oramai sfruttato come trampolino di lancio per le ideologie totalitarie e la relativa propaganda, impiegato anche per ostacolare i nascenti film festival in Italia e in Europa²⁵. Con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia si trasformò in un evento privato ribattezzato "Settimana Cinematografica Italo-Tedesca": un'autocelebrazione dei due regimi nelle edizioni svolte dal 1940 al 1942²⁶. Questi sono stati gli anni della rottura, poiché la Francia non volendo più partecipare all'evento italiano, fondò il contro-festival nella cornice di Cannes, attraverso sostegni statunitensi e ispirandosi comunque al modello veneziano delle edizioni precedenti²⁷. Gli organizzatori del festival francese volevano sostenere il turismo in Costa Azzurra, allungare la stagione balneare e costituire un nuovo polo di attrazione per il divismo internazionale, per la produzione, per la distribuzione e per gli spettatori paganti. La prima edizione del Festival di Cannes avrebbe dovuto svolgersi proprio nel 1939 con Louis Lumière in qualità di presidente della giuria, ma in seguito all'invasione tedesca della Polonia, venne rinviato l'evento al 20 settembre del 1946.

²⁴ D. ONGARO, *Lo Schermo Diffuso: cento anni di festival cinematografici in Italia*. Formato E-Book Kindle, 2014, cap. 6.

²⁵ M. DE VALCK, B. KREDELL, S. LOIST, *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. Routledge, 2016.

²⁶ D. ONGARO, *Lo Schermo Diffuso: cento anni di festival cinematografici in Italia*. Formato E-Book Kindle, 2014, cap. 6.

²⁷ C.H-Y. WONG, *Film Festival. Culture, People, and Power on the Global Screen*. New Brunswick, NJ & London: Rutgers University Press, 2011, p. 39.

Durante il Secondo Conflitto Mondiale fu istituito, in Svizzera, il Locarno International Film Festival, zona neutrale in cui il cinema avrebbe potuto continuare ad esistere durante gli anni bui di guerra, sostituendo quello di Venezia. Alla prima edizione parteciparono alcune pellicole italiane, fra esse anche *Roma città aperta* (R. Rossellini, 1945); Locarno è sempre stato un punto di riferimento per la libertà di espressione e per la novità, si è rivelato fin da subito aperto a tematiche nuove e meno conosciute come il cinema asiatico. Nel marzo del 1945 venne creato il nuovo Festival di Roma grazie alla spinta di alcuni intellettuali che volevano rilanciare la capitale italiana organizzando il Primo Festival Internazionale d'Arte Cinematografica, Drammatica e Musicale nel Teatro Quirino. La competizione partì il 22 settembre 1945 e vi parteciparono film provenienti da tutti il mondo, ma anche locali come il già citato *Roma città aperta* (R. Rossellini, 1945). Nonostante un'unica stagione di attività, gli eventi cinematografici romani suscitarono moltissimi dibattiti, incontri e scambi, supportati anche dalle riviste; il modello della Biennale è stato fondamentale all'esperienza romana per farle raggiungere il successo desiderato. Purtroppo ci fu solamente un'edizione, poiché dopo il periodo bellico riprese la propria attività la Mostra di Venezia: nel 1946 Elio Zorzi auspicava a un ritorno libertario e internazionale della Biennale, gestendo un'edizione di transizione e di ritorno alla quotidianità insieme agli accordi intercorsi con Cannes²⁸. Gli anni post-bellici videro la formazione di componenti e forze politiche tendenzialmente opposte in Italia: da un lato vi fu l'opposizione al consumismo esercitata dai democratici-progressisti e dall'altro lato, invece, una moderata linea filoamericana che vide il commercio, i nuovi prodotti e il consumismo come elementi utili alla modernizzazione del paese seguendo il modello statunitense. Alle elezioni italiane del 1948 vinse la Democrazia Cristiana perseguendo il modello americano, anche dal punto di vista della produzione cinematografica si guardò allo studio system hollywoodiano; inoltre la DC utilizzò la censura per limitare gli oppositori e mantenere sotto il proprio controllo le manifestazioni culturali. Con una visione relativamente opposta, il Partito Comunista Italiano proteggeva la produzione filmica, in quanto una pellicola poteva, e può tutt'ora, rivelarsi vera protagonista

²⁸ Mostra del Cinema di Venezia, Storia 1932-2019, Link visitato il 18/06/2020: <https://www.labiennale.org/it/storia-della-mostra-del-cinema>

della vita politica e sociale. Il PCI fondò quindi numerosi circoli in tutta la penisola, luoghi in cui si poteva discutere di cinema, ma non solo: l'argomento cinematografico era facilmente tramutabile in tema caldo, utile alle battaglie comuniste, data la sua capacità di influenzare o educare le masse alla lotta politica. Il Festival di Venezia si trovò nuovamente in balia dello Stato, prima il Fascismo e dopo il governo filoamericano, entrambi hanno manipolato a proprio favore la Mostra per attirare consensi. Solo con il 1947 si riassaporò l'antica gloria; questa rassegna è stata identificata come una delle migliori e caratterizzata dalla libertà, poiché, non avendo vincoli, si tenne un florido scambio e fruttuose relazioni tra pellicole nazionali e internazionali²⁹. In un clima post-bellico, profondamente influenzato da Hollywood e memore del Fascismo, vennero così introdotte le prime retrospettive personali e panoramiche in una location diversa dal solito, Palazzo Ducale, rappresentante emblematico della libertà e fregiato della connotazione "venezianissima" di questa edizione gloriosamente non soffocata dalla burocrazia e totalmente dedicata alla vera arte cinematografica, con circa novantamila presenze, il ritorno di una giuria internazionale e di paesi che si erano allontanati in precedenza come l'URSS³⁰. Purtroppo nel 1949 la situazione mutò profondamente: il Festival di Venezia fu nuovamente assoggettato dalla politica, essendo un evento potente, da tutelare e controllare, tornò nella sede del Lido con la direzione di Antonio Petrucci. In ogni caso avvenne un'espansione internazionale, si svilupparono compromessi sociali e politici; ci fu unità e conciliazione fra arte e industria; si poté vantare anche una grande apertura al cinema americano e una circolazione di divi nella penisola, poiché numerose celebrità hollywoodiane furono ospiti speciali al Lido, ma utilizzati anche dalla DC per la campagna elettorale. Giulio Andreotti giocò un ruolo rilevante in tutto questo perché esercitava un controllo sui prodotti cinematografici e deteneva la censura italiana. Egli si oppose al Neorealismo e a tutti i film che trattavano questioni sociali e temi scomodi; era a favore di una produzione più "commerciale" e statale, rilanciando l'attività di

²⁹ D. ONGARO, *Lo Schermo Diffuso: cento anni di festival cinematografici in Italia*. Formato E-Book Kindle, 2014, cap. 7, par. 7.3.

³⁰ *Ibidem*.

Cinecittà. Dal canto suo, il Partito Comunista, e la sinistra politica più in generale, restarono fedeli all'internazionalità e al valore artistico delle pellicole.

Nel 1946, parallelamente a quello svizzero, nacque come già ricordato in precedenza, il Festival di Cannes in qualità di contro-festival nei confronti di quello veneziano; l'anno seguente sorse il Festival del Cinema di Edimburgo dedicato ai documentari e nel 1948 il Karlovy Vary International Film Festival in qualità di promotore delle pellicole di stampo socialista nell'Europa dell'Est. Quest'ultimo ha subito censure pesanti ad opera del partito durante la Primavera di Praga del 1968 e nel periodo della Guerra Fredda. Negli anni successivi, sempre a Venezia, vennero istituiti degli eventi paralleli per conferire alla Mostra nuovo valore culturale e centralità, in quanto sede designata per l'associazionismo cinematografico nazionale: infatti ospitò nel 1949 il Primo Congresso di Cinema d'Italia e il Primo Convegno nazionale dei documentaristi; in quell'occasione venne fondata la Federazione Italiana Circoli di Cinema (FICC). Solo nel 1951 venne istituito il Festival Internazionale del Cinema di Berlino, con il fine di rilanciare la città dopo la distruzione provocata dal conflitto bellico; istituire un evento tale rappresentava anche una speranza e un anelito di rinascita culturale e sociale della capitale³¹.

Questa prima fase può essere definita come la nascita del "Circuito Film Festival", poiché in queste decadi il sistema cinematografico si è sviluppato configurandosi in un modello riconoscibile ancora oggi, con peculiarità e tratti somatici identificativi. La definizione specifica di Circuito Film Festival è una questione complessa e di lunga data, numerosi autori e studiosi hanno cercato di tracciare un confine in vari momenti storici, producendo interessanti visioni e considerazioni differenti³². Nelle pagine seguenti si affronteranno tali questioni e ci si soffermerà sulle definizioni proposte da svariati soggetti, fino all'ultima definizione più completa e matura fornita da Skadi Loist, la quale considera e affronta le definizioni date dai suoi predecessori, quali Thomas Elsaesser, Marijke De Valck, Dina Iordanova per compiere il passo definitivo identificando tale circuito, descrivendo le sue modalità

³¹ First Berlin International Film Festival, June 6-17, 1951. Link visitato il 18/06/2020: https://www.berlinale.de/en/archive/jahresarchive/1951/01_jahresblatt_1951/01_jahresblatt_1951.html

³² Si veda Capitolo III.

operative, organizzative ed evolutive³³. Il fenomeno festival del cinema europeo, in generale, vedeva dunque una composizione eterogenea e internazionale della commissione selezionatrice, ma ben orientata dalle industrie cinematografiche nazionali, che grazie alle loro potenti voci in capitolo, selezionavano le pellicole in concorso attraverso parametri di rappresentatività nazionale alla stregua dei Giochi Olimpici, nei quali ogni paese schiera sul campo i propri cavalli di battaglia³⁴. In ogni caso, in queste decadi si assistette all'ascesa di numerosi autori e registi vincitori o premiati, non solo in Italia, come Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Luchino Visconti. Il Festival di Cannes ha ospitato e omaggiato registi come Luis Buñuel e Orson Welles, oltre ad aver lanciato Francois Truffaut, Jean-Luc Godard e aver supportato la *Nouvelle Vague*. Oltre al panorama europeo, è possibile notare la nascita di eventi cinematografici d'oltreoceano attenti alle pellicole d'avanguardia e ai documentari: nel 1957 a San Francisco si instaurò il primo festival statunitense e nel 1969 anche New York seguì l'andamento l'internazionale identificando il festival, ospitato al *Lincoln Center*, come momento di scambio artistico, commerciale e luogo di trasmissione delle esperienze, delle scoperte e delle conoscenze³⁵. Nel 1962 è stato istituito l'Oberhausen Short Film Festival attraverso l'iniziativa di alcuni gruppi di cineasti indipendenti tedeschi, ispirati alla *Nouvelle Vague*, come il *New Wave* e il *Neuer Deutscher Film*³⁶.

Tra il 1956 e il 1959 iniziò a vedersi più apertura al Lido di Venezia grazie all'operato del nuovo direttore della sinistra democristiana, Luigi Floris Ammannati, che per dare nuova linfa all'Istituzione, decise di riformare le metodologie di selezione delle opere in concorso, focalizzandosi sui film e non sulla provenienza³⁷. La commissione, grazie a questa manovra, acquisì la facoltà di selezionare le pellicole per la competizione; grazie alla nuova gestione è stato anche eliminato il vincolo

³³ Si veda Capitolo IV.

³⁴ T. ELSAESSER, "Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe". In *European Cinema Face to Face with Hollywood*, a cura di T. Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, pp. 89-90.

³⁵ Film at Lincoln Center. Link visitato il 18/06/2020. Link visitato il 18/06/2020: <https://www.filmlinc.org/about-us/>

³⁶ T. ELSAESSER, "Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe". In *European Cinema Face to Face with Hollywood*, a cura di T. Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, p. 90.

³⁷ D. ONGARO, *Lo Schermo Diffuso: cento anni di festival cinematografici in Italia*. Formato E-Book Kindle, 2014, cap. 8.

inerente all'esclusione di un film considerato "offensivo" per la nazione. Gli anni Cinquanta si caratterizzarono per l'apertura innovativa a cinematografie nuove come quella giapponese, indiana e dell'Europa dell'Est; vi fu un'affermazione definitiva del Neorealismo italiano; inoltre vennero onorati registi come Luchino Visconti, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Francesco Rosi, Ermanno Olmi, Roberto Rossellini. Nella seconda metà del decennio si affermarono anche nuovi divi a livello internazionale e consolidarono presenza, fama e attività registi europei, in particolare francesi, e americani. Nel 1960 Emilio Lonero subentrò alla direzione della Biennale Cinema, ma in quell'anno il festival perdette di qualità e credibilità oltre che venir criticato per la sconfitta di *Rocco e i suoi fratelli* (L. Visconti, 1960)³⁸. Il direttore lasciò il posto a Domenico Meccoli, giurato di alcune edizioni sia di Venezia, sia Cannes che Berlino; egli riuscì a dar nuovo vigore alla programmazione e a rendere nuovamente la Mostra di Venezia un polo internazionale ampliando i progetti precedenti di apertura globale; il cinema inglese partecipò attivamente insieme alle nuove generazioni di registi italiani³⁹. Nel 1963 si assistette a un cambiamento radicale nella politica italiana, l'ala più progressista della DC tornò al potere con Aldo Moro a capo del governo: venne creato il Ministero dello Spettacolo, ridotta la censura e nel 1965 approvata una nuova legge sulla libertà di espressione. Dal 1963 al 1968 Luigi Chiarini guidò la Sezione Cinema della Biennale ristrutturandola e introducendo delle novità straordinarie: ci fu un'apertura ulteriore, ricerca e attenzione nei confronti della cinematografia dell'Europa dell'Est, sudamericana e asiatica; promosse numerose retrospettive; rifiutò la mondanità e l'industria per costruire una nuova identità alla Mostra di Venezia. Chiarini eliminò inoltre il dress code e introdusse la premiazione da parte di maestri del cinema e non da personalità politiche; la selezione dei film in concorso non era più compito dei paesi partecipanti, ma di una commissione cinematografica presieduta dal direttore, la quale per favorire l'autorialità dei registi avrebbe invitato le pellicole ritenute più adatte. La giuria era quindi composta da intellettuali, esperti e persone colte, le quali avrebbero valutato e pesato i propri giudizi in base

³⁸ Mostra del Cinema di Venezia, Storia 1932-2019. Link visitato il 18/06/2020:

<https://www.labiennale.org/it/storia-della-mostra-del-cinema>

³⁹ D. ONGARO, *Lo Schermo Diffuso: cento anni di festival cinematografici in Italia*. Formato E-Book Kindle, 2014, cap.8, par. 8.1.

a principi puramente estetici, liberi dalla mondanità, dalla politica e dall'influenza industriale. Nonostante la sua direzione terminò con la contestazione del 1968, egli riuscì nell'impresa di rinvigorire il Festival di Venezia, allontanandosi e inimicandosi industriali e politici, ma favorendo l'arte filmica, registi e pellicole spesso scomode, ma al tempo stesso innovative come *Il vangelo secondo Matteo* (P. P. Pasolini, 1964) e *Deserto Rosso* (M. Antonioni, 1964). L'abilità di Chiarini risiedette anche nell'accostare e valorizzare sapientemente maestri del cinema con giovani autori ricchi di potenziale come Jean-Luc Godard e Carl Theodor Dreyer, François Truffaut e Roberto Rossellini, Ingmar Bergman e Arthur Penn, Pier Paolo Pasolini e Robert Bresson, Akira Kurosawa e Roman Polański, Alain Resnais, Luis Buñuel, Francesco Rosi, Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti, Alexander Kluge⁴⁰.

⁴⁰ Mostra del Cinema di Venezia, Storia 1932-2019. Link visitato il 18/06/2020: <https://www.labiennale.org/it/storia-della-mostra-del-cinema>

1.3 ARTICOLAZIONE DEI FESTIVAL: SOTTOCATEGORIE E NOVITÀ

In questi anni cruciali sorsero in tutto il mondo nuovi film festival; il benessere e il turismo dilagavano, permettendo e spingendo numerose stelle hollywoodiane a viaggiare per l'Europa e per l'Italia per motivi lavorativi e riprese cinematografiche, ma anche come ospiti di festival, invitati a presiedere e partecipare alle rassegne nuove o già consolidate. Alcuni festival assunsero un tema specifico, diventando dei veri e propri "festival monografici" che si discostavano da altri ritenuti più turistico-balneari, prettamente vincolati alla villeggiatura, al divismo e alla mondanità. Parallelamente ne sorse un'altra tipologia, opposta al modello veneziano, che abbracciava l'idea di una ricerca della cultura nelle province italiane: venne meno il lato industriale puntando maggiormente sulla sperimentazione, sull'arte, sulla ricerca teorica e sul rinnovamento culturale del cinema⁴¹. Tra i festival monografici che tendevano, e ancora oggi riescono, a instaurare legami e parlare con il proprio territorio sviluppando tematiche care ai popoli che li abitano, si ricordano quelli sorti negli anni Cinquanta: il Festival Internazionale della Montagna di Trento, dedicato all'alpinismo, alla natura, alle foreste, ai monti e alle comunità montane; il Festival di Montecatini Terme, rivolto ai film estranei al modello industriale, indipendenti e il primo ad accettare cortometraggi narrativi; il Festival dei Popoli di Firenze, attento all'etnografia e alla sociologia. I "festival turistico-balneari" sono definiti tali perché promossi dagli enti turistici che, durante i periodi di bassa stagione, cercano di rilanciare le proprie aree attraverso la presenza di eventi, festività, stelle del cinema e divi che presiedono a rassegne cinematografiche. In particolare si ricorda il Festival di Taormina e quello di Sorrento, attivi dal 1955 e dal 1963. In questo periodo di boom economico il turismo dilagava e anche nuovi strati della popolazione avevano la possibilità di allietarsi viaggiando; a Taormina e Messina vennero utilizzati i luoghi più significativi del territorio come location per la competizione cinematografica, ospitando per alcuni anni la premiazione dei David di Donatello che permetteva l'allungamento della stagione turistica. Anche nel caso di Sorrento si coinvolsero mete strategiche e vicine come Napoli, Ischia e Capri, oltre

⁴¹ D. ONGARO, *Lo Schermo Diffuso: cento anni di festival cinematografici in Italia*. Formato E-Book Kindle, 2014, cap. 8.

che invitare ospiti famosi per elogiare le pellicole internazionali premiate negli altri festival mondiali, favorire il turismo e la mondanità.

Negli anni Sessanta comparvero altri eventi filmici che si auto-dichiaravano “anti-festival” perché volevano rinnovare la cultura cinematografica, ponendosi come fine il dibattito, la discussione, la circolazione di idee tra appassionati, artisti e pubblico. Obiettivo comune era anche quello di ottenere l’appoggio di personalità di cultura e rilevanza per legittimare le competizioni; tali iniziative volevano rappresentare il cinema mondiale, o almeno dei piccoli esempi, con particolari attenzioni a cinematografie del cosiddetto “Terzo Mondo”, al documentario, al cinema d’inchiesta e d’animazione. Tra questi anti-festival si ricorda la Rassegna del cinema latino-americano di Santa Margherita Ligure, fondata nel 1960, attiva nel promuovere le produzioni dell’America Latina, oltre che favorire incontri tra autori e pubblico. Tale evento propose anche retrospettive dedicate ai paesi latinoamericani per alimentare l’informazione, diffondere notizie, portare esempi d’arte nuova e utilizzare il cinema come arma d’inchiesta sociale. Poi vi è la Mostra del Cinema Libero di Porretta Terme, dello stesso anno, che si presentava molto critica e alternativa nei confronti dei film festival tradizionali: ambiva a un rinnovamento stilistico e tematico del cinema italiano, attenta alle *Nouvelle Vague*, anelava alla novità e alla riflessione, promuovendo il cinema libero e trovando supporto in registi come Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini. Porretta Terme introdusse alcune novità che portarono non solo a una qualità maggiore, ma alla trasformazione del festival in una sorta di “manifestazione-laboratorio”: eliminò giuria e premiazioni, si convertì alla modalità monografica attuando una politica nuova di diffusione del cinema attraverso canali innovativi come cineclub e locali d’essai, attuando anche una collaborazione solida e dinamica con altri festival come quello di Pesaro, che riuniva ricerca e sperimentazione culturale⁴². La Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro, fondata nel 1965, godette di un ruolo fondamentale negli anni Sessanta italiani, poiché fu il luogo designato allo scambio di esperienze critiche e cinematografiche diverse, provenienti da tutto il mondo. A Pesaro venne utilizzata una programmazione da anti-festival, permettendo

⁴² D. ONGARO, *Lo Schermo Diffuso: cento anni di festival cinematografici in Italia*. Formato E-Book Kindle, 2014, cap. 10.

così ai cineasti di liberarsi dall'industria per concentrarsi solamente sull'arte filmica: opere inedite, amatoriali e indipendenti approdarono in Italia, favorendo una ricerca e un dibattito mai visto nel nostro paese. Si tennero conferenze e tavole rotonde fra intellettuali come Pier Paolo Pasolini, Christian Metz, Umberto Eco, Paolo e Vittorio Taviani, personalità fondamentali nel consolidare una storia del cinema e una teoria filmica italiana⁴³.

Parallelamente in Francia il dibattito critico seguì percorsi analoghi, ma al contrario si sviluppò prima tra le riviste e i giornalisti, per poi coinvolgere gli intellettuali e raggiungere i registi; in Italia invece gli autori erano, e in parte lo sono anche oggi, schiacciati dai produttori. In questo panorama di scarsa autonomia degli artisti e dei filmmaker, i festival come quello di Pesaro erano luoghi particolarmente adatti e preziosi per la libertà, per la circolazione di idee e per la vera arte. Gli anti-festival permisero quindi l'incontro fra critici e autori, i primi ebbero la possibilità di portare temi neorealisti e l'attenzione per i costumi ai cineasti italiani: le *Nouvelle Vagues* internazionali ottennero così la possibilità di circolare anche in Italia e ispirare gli artisti attivi grazie a critici progressisti che scrivevano su riviste come *Cinema 60* e *Filmsezione*⁴⁴. Dagli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento in poi il numero dei festival cinematografici è aumentato significativamente: nel 1953 nacque il Film Festival di San Sebastian dei Paesi Baschi; dal 1959 venne rifondato quello di Mosca e alternato a quello di Karlovy Vary; sempre in queste decadi, molti altri eventi si diffusero nella costa atlantica francese, lungo il Mediterraneo e nel versante adriatico.

Il Biennio 1967-1969 è stato un periodo di forti contestazioni in tutto il mondo, dalla Primavera di Praga alle proteste per la guerra del Vietnam, fino a scontri generalizzati in tutte le principali città e università internazionali. Il Sessantotto è l'anno cardine in cui avvenne la ribellione nei confronti del potere. A partire da questa data ci furono sostanziali cambiamenti e la società mutò profondamente: l'arte e la cultura dovettero farsi portavoce del cambiamento, del rifiuto alla sottomissione borghese. In questo panorama il cinema giocò un ruolo fondamentale,

⁴³ D. ONGARO, *Lo Schermo Diffuso: cento anni di festival cinematografici in Italia*. B Formato E-Book Kindle, 2014, cap. 11.

⁴⁴ *Ibidem*.

poiché poteva essere utilizzato per rappresentare a trecentosessanta gradi una rivoluzione, trasmetterla e anelare ad un rinnovamento delle strutture sociali. Le lotte promosse da studenti e operai videro una separazione e una differenziazione a causa di linee di pensiero diverse; questo scisma avvenne anche nel mondo del cinema: il sindacato dei registi italiani si spaccò con l'avvento di nuovi modelli culturali, con una notevole riduzione della censura, con nuovi parametri, con un pubblico emergente sempre più consapevole e con la diffusione di moltissime sale d'essai con relativi incontri, riunioni e cineforum. Le pellicole indirizzate alla totalità del pubblico non erano più adeguate, c'era bisogno di freschezza e novità, generi e tematiche diverse. Il mercato cinematografico assunse dinamicità: si produssero film nazionali, civili, politici, poetici, autoriflessivi; venne favorita la creazione di cooperative di autori, inoltre il cinema fu accolto e introdotto nelle scuole e tra gli insegnamenti universitari⁴⁵.

Nel 1968 ci furono grossi cambiamenti nella politica dei festival. In Francia alcuni artisti e intellettuali come François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jean Renoir, Alain Resnais, con il supporto degli italiani Michelangelo Antonioni, Marco Bellocchio, Roberto Rossellini, Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini si opposero alla decisione ministeriale di rimuovere Henri Langlois dalla direzione della Cinémathèque Française forzandone la reintegrazione. Dopo lo scoppio di questa scintilla, venne interrotta la XXI edizione del Festival di Cannes, poiché ritenuto il "tempio della mercificazione della cultura"⁴⁶. Per solidarietà con le proteste e gli scioperi che dilagavano in tutto il paese, molti registi ritirarono le proprie pellicole dal festival, trasformandolo in un'assemblea collettiva. In Italia, invece, venne contestato tutto il sistema di produzione e distribuzione cinematografico, i principali autori proposero delle riforme dell'intero sistema. Nel febbraio del 1968 avvenne una separazione interna dell'Associazione Nazionale degli Autori Cinematografici (ANAC): i registi più attivi politicamente come Pier Paolo Pasolini, Marco Bellocchio, Elio Petri, Cesare Zavattini assunsero il controllo dell'associazione, mentre l'altro gruppo considerato più professionale e apolitico

⁴⁵ D. ONGARO, *Lo Schermo Diffuso: cento anni di festival cinematografici in Italia*. Formato E-Book Kindle, 2014, cap. 12.

⁴⁶ *Ivi*, cap. 13, par. 13.1.

formato da Federico Fellini, Nanni Loy e Mario Monicelli, costituì l'Associazione Autori Cinematografici Italiani (AACI). In ogni caso entrambi gli schieramenti cercavano di rinnovare il cinema italiano adoperandosi per fondare un "nuovo cinema", dotato di coscienza civile e libero dal potere industriale⁴⁷. Nel maggio del 1968 il Festival di Pesaro si trovò coinvolto nelle manifestazioni studentesche, le quali invocavano maggiore libertà culturale; rifiutavano la specializzazione, la competenza dell'intellettuale e ritenevano necessario, o doveroso, un giudizio neutrale per valutare un prodotto culturale. A Pesaro le richieste vennero accolte, al contrario di quanto avvenuto a Cannes, nonostante l'intervento delle forze dell'ordine che perseguirono ugualmente determinate direttive violente. L'anno successivo il Film Festival di Pesaro presentò delle sostanziali novità: un'articolazione in tre comitati e uno di essi era composto dai rappresentanti delle associazioni culturali di Pesaro; venne abolita la forma di concorso; la distribuzione promossa dal festival era stata convertita e rivolta a sale d'essai e cineclub. Anche la Mostra di Venezia venne coinvolta dalle contestazioni avendo uno statuto risalente ancora all'epoca fascista: l'ANAC invitò alcuni registi a boicottare la competizione, poiché il festival veneziano veniva visto come sovrastruttura borghese atta alla diffusione di cultura mercificata alla stregua di Cannes. Quello fu l'anno della frattura drammatica con il passato: oltre alle polemiche, avvennero moltissime dimissioni in un clima dominato dalla confusione, nonostante si cercasse a tratti di proporre momenti casuali di assemblea paralleli alle proiezioni; vinsero l'edizione opere dichiaratamente di sinistra come *Artisti sotto la tenda del circo: perplessi* (A. Kluge, 1968) e *Nostra signora dei Turchi* (C. Bene, 1968). Il Lido è stato un vero e proprio campo di battaglia varcato da contestatori, "sessantottini", forze dell'ordine e fascisti; non vi è stato un dialogo come a Pesaro, ma solo caos. Nonostante le richieste fossero le stesse, ovvero una maggior attenzione ai film d'autore, una valorizzazione delle avanguardie e meno mondanità, non vi è stato spazio per le parole ma solo per la violenza. Le proteste hanno messo in discussione il sistema della Mostra del Cinema e dei film festival più in generale, favorendo una ristrutturazione totale: le edizioni dal 1969 al 1979 furono non competitive e quindi

⁴⁷ D. ONGARO, *Lo Schermo Diffuso: cento anni di festival cinematografici in Italia*. Formato E-Book Kindle, 2014, cap. 13, par. 13.2.

senza premi; maggiore democrazia produttiva e distributiva è stata la parola chiave forgiata in quel panorama caotico.

Parallelamente alla riorganizzazione della Biennale che si stava attuando poco alla volta dopo le proteste e gli spiacevoli scontri, si svilupparono l'Ente Autonomo Gestione Cinema, fondato nel 1971, e il Centro Sperimentale di Cinematografia, del 1977. Queste due neo-istituzioni avevano il compito di favorire e promuovere la nascita di correnti cinematografiche innovative come il cinema politico e militante, oltre che generare modalità nuove di distribuzione tramite cooperative, con il fine di valorizzare la cultura. Il "cinema politico" nacque dal Neorealismo e dalla commedia impegnata, era progressista e vicino alla borghesia "illuminata"; voleva essere realistico e didattico incontrando il favore del pubblico speranzoso e fiducioso nel rinnovamento delle istituzioni, della cultura e del cinema tout court, che attraverso un impegno civile avrebbe dovuto mutare o reiterare il rapporto con le industrie⁴⁸. Il "cinema militante" era più sperimentale, invece, ricercava soluzioni stilistico-espressive; era un cinema radicale che coinvolgeva le università, le fabbriche e i cineclub⁴⁹. In seguito agli eventi del 1968, venne alla luce una nuova coscienza collettiva oltre che una serie di modifiche sostanziali alle gestioni dei film festival: a Cannes furono aggiunte numerose sezioni e classi di gara anche per filmmakers amatoriali e principianti; nel 1971 a Berlino si accorpò l'International Forum of Young Film, un festival minore e parallelo alla Berlinale ufficiale. L'anno seguente, nuovamente a Cannes, ci fu l'adozione di una nuova modalità di selezione ufficiale e una ristrutturazione interna del potere: al presidente sarebbe spettato il giudizio finale per le ammissioni, scavalcando l'autorità che la commissione aveva detenuto negli anni passati, generando così un precedente significativo e notevole seguito poi a ruota da tutti gli altri festival cinematografici⁵⁰. Questo fu un cambiamento radicale che mutò la percezione del cinema europeo: il processo di selezione non più dettato dal paese o dalla nazione, ma dal presidente del festival

⁴⁸ R. MENARINI, "Cinefilia - Cinefilia militante". In *Il cinema: Percorsi storici e questioni teoriche*, a cura di G. Carluccio, L. Malavasi, F. Villa. Roma: Carocci Editore, 2015, pp. 350-351.

⁴⁹ D. ONGARO, *Lo Schermo Diffuso: cento anni di festival cinematografici in Italia*. Formato E-Book Kindle, 2014, cap. 14.

⁵⁰ T. ELSAESSER, "Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe". In *European Cinema Face to Face with Hollywood*, a cura di T. Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, p. 90.

che deteneva maggior peso decisionale, ma comunque insieme alla giuria, aprì la strada a nuovi autori molteplici che avevano così l'opportunità di candidarsi e far assumere al proprio film la qualità di portavoce nazionale. Una diretta conseguenza fu il sostanziale aumento delle pellicole, degli autori, delle personalità e anche della qualità delle produzioni cinematografiche. Cannes ebbe così la possibilità di valutare esclusivamente l'aspetto artistico dei film, oltre che aprirsi al cinema indipendente, alla novità e alla sperimentazione; queste facoltà, generate dal cambiamento unite a maggior apertura e libertà, portarono il festival francese in una posizione rilevante, sottraendo il primato di Venezia. Nel 1972 nacque il Festival Cinematografico di Rotterdam sulla scia delle novità introdotte non solo a Cannes, Venezia e Berlino, ma considerando anche le richieste effettuate durante le proteste degli anni precedenti. Ponendo l'attenzione nei confronti della novità e qualificandosi come portavoce del cinema asiatico in Europa, seguendo il modello fornito da Locarno, Rotterdam acquisì consensi notevoli fin dalla prima edizione.

Tra il 1969 e il 1973 venne ufficialmente riformata anche la Biennale: Ernesto Laura diresse la sezione cinema per due anni con il fine di trasformarla in un ente adibito alla produzione culturale e allo spettacolo. Egli, di fatto, abolì la giuria e i premi continuarono a non sussistere, ma introdusse delle manifestazioni culturali durante l'anno, eventi collaterali e satelliti della Mostra vera e propria accolte positivamente; inoltre potenziò la componente del cinema documentario e quello dedicato ai ragazzi. Successivamente la direzione passò a Gian Luigi Rondi che attraverso una visione antiquata e mondana, suscitò numerose critiche e nuovi tumulti, i quali sfociarono nella creazione di una sorta di festival parallelo, ma dichiaratamente opposto a quello del Lido: le Giornate del Cinema Italiano, organizzate da ANAC e AACI, attraverso il sostegno di alcuni politici, di esperti, di autori, di appassionati e dei sindacati⁵¹. Nel 1972 e nel 1973 ci furono delle proiezioni in Campo Santa Margherita a Venezia, in alcune fabbriche a Porto Marghera e in alcune zone di Mestre; vennero mostrati e diffusi tutti i film presentati, senza alcuna selezione. Tali Giornate videro la partecipazione di moltissime persone suscitando l'interesse della stampa a tal punto da oscurare la Mostra del Lido, la quale saltò l'edizione del 1973;

⁵¹ Mostra del Cinema di Venezia, Storia 1932-2019. Link visitato il 18/06/2020:
<https://www.labiennale.org/it/storia-della-mostra-del-cinema>

si effettuarono anche convegni e discussioni su come modificare e aggiornare la Biennale. Ci furono anche segnali di accoglienza da parte del Festival di Venezia: nello specifico ci fu la proposta di integrare permanentemente le Giornate nella Mostra ufficiale, ma tale apertura non fu accettata. In ogni caso questo evento eccezionale, organizzato per contrastare la tradizione e l'ufficialità della Mostra, ha dimostrato un'azione pura di liberamento dal mercato, una nuova coscienza degli spettatori nei confronti del cinema⁵². Dal 1974 il nuovo direttore della Biennale fu Carlo Ripa di Meana e della sezione cinema Giacomo Gambetti; il loro connubio riuscì a dare nuova linfa all'istituzione, introducendo delle "sezioni tematiche" svolte durante l'anno, dibattiti e convegni post-proiezioni, retrospettive e omaggi; essi riuscirono a costituire un centro attivo di riferimento culturale favorendo la sperimentazione, l'interdisciplinarietà e i legami con il territorio. Venezia in questi anni cedette il passo a Cannes decidendo di non preservare la mondanità; una minore attenzione commerciale costrinse le grandi produzioni, in particolare quelle hollywoodiane, a concentrarsi su altri festival, trasformando Cannes nella nuova punta di diamante. Dagli anni Settanta del Novecento, infatti, parteciparono al Festival in Costa Azzurra anche registi americani come Martin Scorsese, Francis Coppola, Robert Altman, ma anche alcuni europei come Ridley Scott, John Boorman, Milos Forman, Louis Malle; tutti operativi al servizio di Hollywood, ma attraverso il Circuito dei film festival potevano ampliare la loro fama e i propri riconoscimenti, oltre che tornare ad Hollywood fregiandosi di nuovi titoli⁵³.

⁵² D. ONGARO, *Lo Schermo Diffuso: cento anni di festival cinematografici in Italia*. Formato E-Book Kindle, 2014, cap. 14.

⁵³ T. ELSAESSER, "Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe". In *European Cinema Face to Face with Hollywood*, a cura di T. Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, p. 91.

1.4 CAMBIAMENTI E MODERNITÀ

Nel corso degli anni Settanta avvennero fenomeni interessanti nella penisola italiana. Innanzitutto fu registrato un nuovo approccio critico alla visione e allo studio del cinema: lo spettatore era diventato attivo o comunque più maturo nel consumare le pellicole. Il pubblico si specializzava e gli amatori cercavano un approfondimento maggiore e una costruzione più personale nel percorso cinematografico. Tutto ciò avvenne soprattutto grazie alle università e agli insegnamenti di cinema sempre più diffusi, ma non solo. A questa maggior specializzazione e visione professionale corrispose una separazione fra “circoli di cinema” e “cineforum alternativi”, entrambe attività cooperative, ma la prima era in parte istituzionalizzata e si concentrava sulla discussione fra i membri, permettendo un confronto culturale con caratteristiche didattiche dopo la visione delle pellicole. I cineforum, invece, raggruppavano giovani cinefili, dediti alla ricerca, alla sperimentazione e atti alla creazione di modelli di diffusione alternativa, nello specifico “distribuendo” film d’autore attraverso la rete dei cineclub. All’interno di queste strutture vivevano spettatori attivi in una ricerca costante di materiale inedito e profondo; questo era il regno degli “antiaccademici” che rivisitavano apertamente la storia del cinema, ma anche dei giovani cinefili, spesso studenti universitari, che amavano sperimentare utilizzando i nuovi super8 e i videotapes per la creazione di videoarte⁵⁴.

Nel 1979 il regista comunista Carlo Lizzani subentrò nella gestione della Biennale per risollevarne le sorti della Mostra e darle nuovo prestigio: in particolare egli suddivise la competizione in “Selezione Ufficiale”, il concorso vero e proprio e una sezione secondaria detta “Officina Veneziana” per produzioni più sperimentali. Così facendo tornò un’attenzione adeguata alle novità del cinema internazionale, ma d’altro canto per essere nuovamente accattivante verranno anche reintrodotti i premi⁵⁵. Lizzani si circondò di collaboratori esperti, critici innovativi e all’avanguardia come Enzo Ungari e Adriano Aprà, i quali erano attenti ai cineclub e

⁵⁴ D. ONGARO, *Lo Schermo Diffuso: cento anni di festival cinematografici in Italia*. Formato E-Book Kindle, 2014, cap. 14, par. 14.3.

⁵⁵ Mostra del Cinema di Venezia, Storia 1932-2019. Link visitato il 18/06/2020: <https://www.labiennale.org/it/storia-della-mostra-del-cinema>

puntavano molto sui giovani e sulla sperimentazione, il connubio cruciale per rilanciare il Festival⁵⁶. Tra gli anni Settanta e Ottanta le cose cambiarono drasticamente: il rapporto fra cinema, televisione e critica si incrinava sempre più: in alcune aree italiane il cinema non suscitò più interesse nella popolazione, poiché la produzione scarseggiava, i registi e i produttori emigravano o fallivano. La televisione costruì un monopolio sul cinema, la Rai continuò a produrre film di “qualità”, mentre altre reti private come quelle di Berlusconi e Cecchi Gori si specializzarono in film commerciali. Con la diffusione degli apparecchi televisivi privati cambiò la fruizione; le persone non frequentavano più le sale come in passato, ma si dedicavano allo *zapping* fra un canale televisivo ed un altro, selezionando che tipo di film o programma seguire. La pubblicità in questi anni iniziò a frammentare la visione, alimentando il potere televisivo. A causa dell'*home-video* iniziarono a risentirne anche le cineteche e i festival, ormai non più detentori della memoria cinematografica. I nuovi critici, provenienti in particolare dai cineclub, cercarono di riportare le nuove tendenze culturali, ma anche di far vivere proiezioni e retrospettive combinandole con cinema popolare e d'essai. Renato Nicolini, Giulio Carlo Argan e Luigi Petroselli, ad esempio, nel 1977 organizzarono “Estate Romana”, un’iniziativa culturale cinematografica, teatrale e musicale nel centro storico di Roma. Tale manifestazione attiva, di successo e attenta alle novità sorprese non solo i cittadini romani, ma addirittura il mondo intero grazie a una partecipazione calorosa e inaudita di spettatori accorsi per assistere alle pellicole proiettate nella Basilica di Massenzio. A Torino, Milano, Napoli nacquero produzioni indipendenti e luoghi di confronto tra cineasti; inoltre grazie a innovativi strumenti tecnici a prezzi più competitivi, sorsero generazioni nuove di videomakers, le quali hanno rinnovato l’interesse per il documentario d’inchiesta⁵⁷. Il Circuito dei film festival per restare al passo con le novità doveva inglobarle, permettere ai nuovi videomakers di esporre le proprie sperimentazioni in concorsi veri e propri, per favorire anche riflessioni e scambi. L’amministrazione pubblica introdusse dei fondi e dei contributi per le attività culturali, ma nonostante questa manovra, i cineclub decadevano ugualmente. In questo panorama critico i festival cinematografici

⁵⁶ D. ONGARO, *Lo Schermo Diffuso: cento anni di festival cinematografici in Italia*. Formato E-Book Kindle, 2014, cap. 14, par. 14.4.

⁵⁷ *Ivi*, cap. 15.

furono gli unici a poter continuare la promozione, la visione e la circolazione di pellicole d'autore, ma per restare in piedi e trovare consenso tra i giovani cinefili, dovevano continuare nel solco anticommerciale. In tutta la penisola nacquero concorsi di cinema, nella maggior parte dei casi finanziati dai comuni, dalle proloco e dalle camere di commercio. Dal 1978 Monticelli Terme ospitò un ciclo di incontri diretti da Adriano Aprà, organizzati in due convegni, due retrospettive e due proiezioni di film d'autore, ai quali seguivano opere televisive e classici ritrovati; non vi era separazioni fra i generi o confini tra le tipologie di audiovisivi. Questo evento di Monticelli rappresenta una sorta di "festival dei cineclub", poiché cercava di diffondere materiali di qualità, d'autore e al tempo stesso favorire l'incontro fra esercenti, cineasti, cinefili e case di distribuzione indipendenti. Anche il Salso Film&TV Festival non presentava una differenziazione delle pellicole, anzi favoriva la contaminazione fra generi; dal 1982 si aprì anche a "video interventi" prodotti da giovani registi, favorendo l'apertura del festival alla ricerca e alla promozione. L'unione tra video, cinema e videoclip, la partecipazione di videoartisti e autori televisivi ai concorsi, permise la sopravvivenza degli eventi filmici confermando inoltre l'apporto fondamentale che i giovani diedero a questo settore apparentemente in crisi. Queste novità introdotte a Salso sono la base della neotelevisione del giorno d'oggi in cui convivono linguaggi simili⁵⁸.

Tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta sorsero nuovi festival che modificarono il panorama internazionale spostando l'attenzione anche nei confronti del Nord America e dell'Asia: il Toronto International Film Festival del 1976 ne è un esempio, aperto ad una vasta gamma di pellicole, attento a prodotti di giovani videomakers, a video amatoriali e anche a grosse produzioni hollywoodiane⁵⁹. Negli Stati Uniti, oltre al Telluride Film Festival ideato nel 1974 e svolto in Colorado, nacque nel 1978 lo United States Film Festival di Salt Lake City, il quale era dedicato all'attualità, a tematiche profonde, ai giovani cineasti e del tutto estraneo allo studio system di Hollywood⁶⁰. Quest'ultimo era un festival che si auto-dichiarava indipendente fin

⁵⁸ D. ONGARO, *Lo Schermo Diffuso: cento anni di festival cinematografici in Italia*. Formato E-Book Kindle, 2014, cap. 15, par. 15.1.

⁵⁹ Toronto International Film Festival (TIFF). Link visitato il 18/06/2020:

https://it.wikipedia.org/wiki/Toronto_International_Film_Festival - <https://www.tiff.net/about>

⁶⁰ Telluride Film Festival. Link visitato il 18/06/2020:

https://it.wikipedia.org/wiki/Telluride_Film_Festival

dalla sua nascita e completamente dedicato al cinema *indie*; venne acquistato da Robert Redford nel 1985 e qualche anno dopo venne ribattezzato Sundance Film Festival, pioniere e punto di riferimento mondiale per le pellicole indipendenti⁶¹. Nel resto del mondo vennero fondati il Film Festival di Sydney (1954), il Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou (1969), di Hong Kong (1976), di Montreal (1977), de La Havana (1979), di Manila (1982), di Teheran (1982), di Tokyo (1985), di Shanghai (1993); tutti ispirati ai format di successo sorti negli anni precedenti.

Queste nuove competizioni in parte eclissarono alcuni festival europei, ma d'altro canto introdussero nuove modalità di distribuzione e opportunità di visibilità⁶². Per esempio nel 1982, grazie ai finanziamenti cittadini voluti dall'amministrazione pubblica e la volontà di rompere le barriere fra generi, nacque il Festival Internazionale Cinema Giovani di Torino (FIGGT)⁶³. La città piemontese era ricca di cineclub, sale d'essai, insegnamenti universitari di cinema e già negli anni precedenti si era attivata per diffondere il cinema orientale nella città, attraverso "Ombre Elettriche". L'assessore Fiorenzo Alfieri coinvolse alcuni docenti universitari come Gianni Rondolino, Gianni Vattimo, Ansano Giannarelli; alcuni critici e Alberto Barbera, il presidente dell'AIACE torinese⁶⁴. Questo team, composto da intellettuali e studiosi di cinema, si pose l'obiettivo di sondare l'universo giovanile, osservare l'utilizzo delle nuove tecnologie da parte dei videomakers nascenti e costruire un ricco polo attrattivo unificante in città. Creare quindi un film festival appositamente dedicato ai giovani, sulla scia di quello di Pesaro, con il fine di esplorare tutte le cinematografie emergenti⁶⁵. La frequentazione dei cineclub negli anni precedenti aveva permesso al gruppo organizzativo, di interpretare gli umori del pubblico e

⁶¹ Sundance Film Festival. Link visitati il 18/06/2020:

https://en.wikipedia.org/wiki/Sundance_Film_Festival -
<https://www.sundance.org/festivals/sundance-film-festival/about>

⁶² T. ELSAESSER, "Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe". In *European Cinema Face to Face with Hollywood*, a cura di T. Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, p. 92.

⁶³ Primo Festival Internazionale Cinema Giovani, Torino, 25 settembre – 3 ottobre, 1982. Link visitato il 18/06/2020:

https://torino.repubblica.it/cronaca/2015/11/06/foto/da_cinema_giovani_a_tff_33_anni_di_locandine_della_festa_torinese_della_settima_arte-126801653/1/#1

⁶⁴ L'A.I.A.C.E. è l'Associazione Italiana Amici Cinema d'Essai. Link visitato il 23/06/2020:

<https://aiacetorino.it/tessera-aiace-2020/chi-siamo/>

⁶⁵ D. ONGARO, *Lo Schermo Diffuso: cento anni di festival cinematografici in Italia*. Formato E-Book Kindle, 2014, cap. 15, par. 15.3.

riunire sotto un unico evento le contaminazioni delle forme, le novità sperimentali cinematografiche e le relative tecniche neonate con i gusti più tradizionali del pubblico: retrospettive e opere prime per i tradizionalisti, mentre opere inedite e sperimentazione rivolte ai giovani. Il FICGT nacque come festival metropolitano poiché rispondeva alle esigenze culturali di un'intera città interessata al mondo del cinema; pertanto si distaccò dalla tradizione politica o turistica che aveva generato nei decenni precedenti mostre come quella di Venezia o Cannes. A Torino il festival doveva convivere con la città e le sue attività culturali, doveva incarnare la ricerca e diffondere la qualità. Il pubblico, giustamente identificato come attento e attivo, necessitava di un evento filmico attuale, coerente con quegli anni e principalmente rivolto alla gioventù metropolitana; ponendosi in questo modo, ottenne larghissimi consensi fra il pubblico e partecipazioni numerose. Seguendo il modello di Pesaro e di Salsomaggiore, Torino avvicinò film d'autore, retrospettive e sperimentazioni di videomakers emergenti costituendo la sezione "Spazio Aperto", dedicata a questi pionieri volenterosi nel sondare e sfruttare l'immagine elettronica, grazie ai passi avanti compiuti dalla tecnologia. Nello specifico la prima edizione del festival prevedeva quattro sezioni: la prima rivolta a film su tematiche giovanili in vari contesti geografici e sociali; la seconda per le opere prime; la terza riservata alle retrospettive di opere prime con particolare attenzione agli anni Sessanta mentre la quarta sezione è la già citata Spazio Aperto, per registi under 30, di materiale stimolante, non omologato autoprodotta. Questa particolare attenzione per i giovani e le loro sperimentazioni suscitò l'interesse nazionale a tal punto che vi fu un'altissima partecipazione; moltissimi videomakers alla ricerca della propria identità e di visibilità colsero con grande entusiasmo questa iniziativa torinese⁶⁶. Durante gli anni Ottanta questo evento piemontese diventò famoso anche a livello internazionale, qualificandosi come il secondo festival d'importanza in Italia, dimostrando che l'eliminazione fra i generi e i formati, il mescolare pellicole d'autore, retrospettive, video e sperimentazioni giovanili, si fosse rivelata una scommessa vincente. Dal 1986 assunse un carattere più competitivo, inserendo dei premi per la categoria "Opere Prime", il "Concorso Lungometraggi", e per Spazio

⁶⁶ D. ONGARO, *Lo Schermo Diffuso: cento anni di festival cinematografici in Italia*. Formato E-Book Kindle, 2014, cap. 15, par. 15.3.

Aperto; il video stava assumendo in quegli anni caratteri più professionali discostandosi dalle origini anarchiche e anticommerciali; di conseguenza anche i videomakers cercarono una qualità maggiore e più professionalità⁶⁷. Nel 1987 vennero accolti anche i cortometraggi, ma dal 1990 la sezione amatoriale Spazio Aperto fu sostituita da “Spazio Italia” e “Spazio Torino”: la prima rivolta a mediometraggi e cortometraggi italiani, la seconda dedicata nuovamente all'amatoriale sperimentale, ma soltanto per le produzioni piemontesi. Dal 1997 venne adottato ambiziosamente il nome di Torino Film Festival, allineandosi con il circuito europeo⁶⁸.

Parallelamente Gian Luigi Rondi subentrò a Lizzani nella direzione della Mostra di Venezia, orientandosi verso la produzione hollywoodiana e una commissione di autori specializzati, famosi già dagli anni Sessanta, e presieduti da Bernardo Bertolucci, per tentare di suscitare attraverso un altro versante l'interesse di componenti più giovanili. L'anno successivo venne introdotta la Settimana Internazionale della Critica (SIC), un momento di riflessione su opere prime e seconde guidato da un gruppo di critici; inoltre vennero rafforzati i legami con la televisione e ci fu una maggior attenzione generale nei confronti del videoclip⁶⁹. Venne inaugurata anche la “Sezione De Sica” atta alla promozione di pellicole italiane, tuttavia queste venivano selezionate da una commissione nazionale con una partecipazione, o intromissione, delle principali case di distribuzione e produzione: tale sezione venne chiusa nel 1986 poiché rappresentava l'errata selezione, l'interferenza statale in questioni artistiche e un colpo di mano nei confronti della libertà del festival, oltre che un'offesa verso i registi indipendenti⁷⁰. Nel corso degli anni 80 sorsero anche concorsi e festival dedicati esclusivamente al cortometraggio o al video, favorendo i giovani videomakers amatoriali che sfruttando le potenzialità della strumentazione elettronica potevano produrre lavori interessanti con spese modeste. Nel 1981 a Milano fu istituito “Filmmaker” e

⁶⁷ D. ONGARO, *Lo Schermo Diffuso: cento anni di festival cinematografici in Italia*. Formato E-Book Kindle, 2014, cap. 15, par. 15.3.

⁶⁸ Torino Film Festival (TFF). Link visitato il 18/06/2020:
https://it.wikipedia.org/wiki/Torino_Film_Festival

⁶⁹ Mostra del Cinema di Venezia, Storia 1932-2019. Link visitato il 18/06/2020:
<https://www.labiennale.org/it/storia-della-mostra-del-cinema>

⁷⁰ D. ONGARO, *Lo Schermo Diffuso: cento anni di festival cinematografici in Italia*. Formato E-Book Kindle, 2014, cap. 16.

nel 1983 a Bellaria nacque “Anteprima”; il primo concorso era dedicato al cinema indipendente internazionale, mentre il secondo era esclusivamente italiano. Entrambi rappresentavano un punto di riferimento non ufficiale, erano luoghi aperti a tutti, alla sperimentazione e all’eliminazione dei confini tra generi e stili; nel decennio successivo l’attenzione si spostò al genere documentario. Anteprima venne diretto per anni da Enrico Ghezzi, Morandi Morandini e Gianni Volpi, ospitando cortometraggi sia in video che pellicola; fu creata la sezione “Tre minuti a tema fisso” per incoraggiare le produzioni a sviluppare video inerenti a un tema prestabilito. Filmmaker di Milano, invece, era organizzato e gestito da professionisti del cinema, autori, registi, produttori, sceneggiatori; il loro obiettivo era di creare un polo cinematografico opposto a Roma, organizzare una vera e propria produzione e distribuzione diretta, prettamente milanese⁷¹. Altri eventi sorti nella penisola italiana tra gli anni Ottanta e Novanta erano il Fano Film Festival (1989), il Milano Film Festival (1996) e il Festival dei Corti di Siena (1996), concorsi particolarmente gettonati e apprezzati non solo dai filmmakers partecipanti, ma anche dagli amatori e dai critici.

Dal 1987 al 1991 Guglielmo Biraghi diresse la Mostra del Cinema di Venezia favorendo la partecipazione di paesi e di pellicole che in precedenza non rispondevano alla chiamata o venivano trascurate: queste decisioni resero celebre il suo mandato, associato anche ai viaggi e alla scoperta di autori e cinematografie inusuali⁷². Nel 1988 Biraghi istituì le sezioni “Orizzonti” e “Notte”, oltre che dedicarsi a pellicole fuori concorso, ospitò anche lungometraggi di Brian De Palma, Martin Scorsese, Steven Spielberg, Jean-Luc Godard e Robert Zemeckis e ricercò nuovi artisti come Carlo Mazzacurati, Pedro Almodovar, Spike Lee e Gus Van Sant. Gillo Pontecorvo gli subentrò dal 1992 al 1996 con una duplice politica, da un lato pose la sua attenzione verso novità sperimentali attraverso la nuova sezione “Finestra sulle immagini”, ma dall’altro diede anche visibilità alle grandi produzioni internazionali e hollywoodiane con il percorso “Notte” che forniva anche ospitalità alle celebrità americane. In ogni caso Pontecorvo riuscì a dare nuova vitalità,

⁷¹ D. ONGARO, *Lo Schermo Diffuso: cento anni di festival cinematografici in Italia*. Formato E-Book Kindle, 2014, cap. 16.

⁷² Mostra del Cinema di Venezia, Storia 1932-2019. Link visitato il 18/06/2020: <https://www.labiennale.org/it/storia-della-mostra-del-cinema>

prestigio e notorietà al Festival, nonostante i media si focalizzassero esclusivamente sulle produzioni statunitensi, attorno alle quali girava per forza di cose molto più denaro e audience. La scelta di importare a Venezia grandi registi, divi del cinema e band rock si rivelò una scelta efficace; i concerti e la sezione “CinemAvvenire” invitarono i giovani degli istituti superiori a partecipare a convegni e momenti di svago insieme ad autori cinematografici, una combinazione e una scelta vincente⁷³. Al termine del suo operato, nel 1997, subentrò Felice Laudadio che pose l'accento sulla creazione di un mercato filmico legato alla Mostra, un vero e proprio marketplace da cui lanciare le pellicole in concorso. Durante il suo operato le strutture sentirono particolarmente il peso del tempo e necessitarono, quindi, di interventi di ristrutturazione per tornare ad essere competitive con le grandi rivali europee, le quali ormai dominavano la scena mondiale. Due anni dopo Alberto Barbera, uno dei promotori del Torino Film Festival diventò la guida della Biennale Cinema ed ereditò la nuova sala PalaLido: i suoi sforzi si concentrarono nell'identificare una geografia mondiale cinematografica, con particolare attenzione alle novità e alla sperimentazione linguistica. Per raggiungere tali scopi venne introdotta la nuova sezione “Cinema del Presente” per le opere indipendenti o con visibilità minore, dovuta alla mancanza di grosse produzioni alle spalle⁷⁴. Barbera introdusse anche un premio parallelo, il “Leone dell'Anno”, attribuibile a un lungometraggio originale, innovativo e d'esordio e una serie di eventi speciali come il lancio di un particolare film o la presentazione in anteprima di documentari. Negli anni del suo operato vennero glorificati e messi in luce numerosi registi, attori e pellicole del cinema americano, ma vi fu anche attenzione nuova per il cinema italiano e quello orientale. Nel 2002 questo cambio di rotta continuò a rilento con Mortiz De Hadeln, il primo direttore straniero a dirigere la Biennale, nonostante la sua esperienza fosse già stata sondata a Locarno e Berlino; egli si adoperò per non cedere al puro commercio e divismo mantenendo alte le ultime introduzioni del suo predecessore che iniziavano a dare i loro frutti. In ogni caso le rassegne del 2002 e del 2003 videro la partecipazione di numerose celebrità hollywoodiane, ma anche il

⁷³ Mostra del Cinema di Venezia, Storia 1932-2019. Link visitato il 18/06/2020:

<https://www.labiennale.org/it/storia-della-mostra-del-cinema>

⁷⁴ D. ONGARO, *Lo Schermo Diffuso: cento anni di festival cinematografici in Italia*. Formato E-Book Kindle, 2014, cap. 16.

cinema italiano fu apprezzato e criticato positivamente; tali annate ospitarono anche numerose pellicole europee e asiatiche, favorendo nuovamente scambi e riflessioni fra le varie culture. De Hadeln introdusse “Controcorrente”, una sezione particolare rivolta a pellicole definibili dalla commissione particolarmente vivaci; per di più gli eventi speciali satelliti organizzati ottennero ampia partecipazione e critica positiva.

Nel 2004 il critico cinematografico, direttore artistico e produttore Marco Müller subentrò alla presidenza con il compito di risolleverare l’immagine internazionale del Festival del Cinema di Venezia attraverso un duplice intervento. Da un lato egli introdusse “Cinema Digitale” e “Controcampo italiano”, il primo aperto alle sperimentazioni delle tecnologie digitali e il secondo attento alle nuove tendenze della penisola; dall’altro lato guardò al passato, alla riscoperta e al restauro di “Storie segrete” del cinema italiano, asiatico e russo. Durante i suoi mandati fu sempre altissima la partecipazione di divi americani e internazionali invitati a solcare il red carpet agli eventi del Lido⁷⁵. Nel 2012 Alberto Barbera tornò alla guida del Cinema Veneziano istituendo alcune novità: “Biennale College-Cinema” è un laboratorio rivolto ai giovani filmmakers internazionali in cui vengono sostenute e incentivate le produzioni di pellicole low-budget e il “Venice Film Market”, un marketplace organizzato all’Excelsior per gli accordi cinematografici. Il suo mandato ancora in corso viene considerato virtuoso e ricco di novità, oltre ad aver organizzato e sponsorizzato la produzione di pellicole a giovani emergenti, Barbera ha deciso di esplorare le novità tecnologiche istituendo anche sezioni dedicati alla realtà virtuale, ma al tempo stesso ricordando e glorificando il passato attraverso numerose retrospettive e premi alla carriera.

Nel 1996 venne istituito il Busan Film International Film Festival in Corea del Sud, che affiancando quello di Hong Kong, rientra fra quelli più importanti attivi in Asia. Nel 1999 a Udine nacque il Far East Film Festival, interamente dedicato al panorama cinematografico orientale con un approccio del tutto innovativo per quanto concerne la trattazione di pellicole asiatiche nel mercato occidentale. Nel 2001 il

⁷⁵ Mostra del Cinema di Venezia, Storia 1932-2019. Link visitato il 18/06/2020: <https://www.labiennale.org/it/storia-della-mostra-del-cinema>

Tribeca Film Festival di New York rappresentò una reazione culturale di forza e rinascita; nel 2006, in Italia, il Festival Internazionale del Film di Roma ha saputo emergere egregiamente attirando ospiti di un certo calibro e divi del cinema, facendo parlare i media di sé. Negli ultimi decenni i festival sorti nella sola penisola italiana sono più di cento, in molti casi sono aperti anche al cortometraggio oppure sono specializzati in alcune tematiche; tuttavia questo panorama vivace viene sempre più schiacciato dalla necessità di reperire fondi, poiché la mancata collaborazione con le major diminuisce drasticamente i budget. Per di più i finanziamenti statali sono calati consistentemente rispetto agli anni Ottanta anche a causa dell'alto numero di eventi nati negli anni; alle luce di ciò risulta necessario scendere a patti con sponsor privati rischiando, in alcuni casi, di cedere al marketing, snaturare l'essenza o alterare il prodotto culturale iniziale che si voleva andare a creare. Nel 1995 a livello europeo è stato istituito il Coordinamento Europeo dei Festival Cinematografici con lo scopo di tutelare la dipendenza dal mercato e dagli sponsor; in ogni caso tutti gli eventi festivalieri sono tenuti a collaborare e cooperare, a ricercare la propria identità e a specializzarsi, essendo queste le uniche modalità per non soccombere al mercato⁷⁶.

⁷⁶ D. ONGARO, *Lo Schermo Diffuso: cento anni di festival cinematografici in Italia*. Formato E-Book Kindle, 2014, cap. 16.

CAPITOLO II

2.1 SITUAZIONE ATTUALE DEI FESTIVAL CINEMATOGRAFICI

SECONDO LA FIAPF

A partire dagli anni Ottanta del Novecento i film festival sono aumentati esponenzialmente, nel 2008 ne erano accertati circa 800 a livello internazionale. Questo numero includeva qualunque tipo di evento che utilizzasse la parola “festival” nel proprio nome, da una grande manifestazione mondiale, fino a una piccola rassegna di paese⁷⁷. Dal 2008 a oggi la situazione è mutata maggiormente, oggi si contano circa 5.000 festival di cinema in tutto il mondo. La FIAPF (Fédération International des Associations de Producteurs de Films), citata in precedenza e attiva ancora oggi, si occupa di mettere in contatto produttori, agenti, distributori, filmmakers con i festival; regola quindi i contatti con le industrie cinematografiche, è dunque il “manager ufficiale” del sistema festivaliero. La FIAPF utilizza alcuni parametri per rivolgersi ai festival cinematografici mondiali e supportarli; il suo obiettivo è di alzare la qualità, definire standard ottimali attraverso delle linee guida. Suggerisce quindi le procedure di trasparenza e di tutela contro la pirateria; detta i formati delle pubblicazioni ufficiali e fornisce un modello di information management da seguire per l’evento; inoltre cerca di favorire la convivenza e la gestione collettiva dei festival dell’emisfero Sud con quelli del Nord. La FIAPF ha istituito una sorta di separazione attraverso delle liste per identificare, catalogare, gerarchizzare e legittimare l’enorme moltitudine di eventi cinematografici planetari conferendo loro il titolo prestigioso di “festival accreditato”⁷⁸.

⁷⁷ S. JÉRÔME, "Film Festivals. In *European Public Culture and Aesthetic Cosmopolitanism: Main Report*. Ed. Monica Sassatelli, 2008.

⁷⁸ FIAPF, International Film Festival. Link visitato il 18/06/2020:
<http://www.fiapf.org/intfilmfestivals.asp>

L'elenco seguente rappresenta i principi, i parametri e i dettami seguiti dalla FIAPF per riconoscere i film festival come accreditati:

- Good year-round organisational resources
- Genuinely international selection of films and competition juries
- Good facilities for servicing international press correspondents
- Stringent measures to prevent theft or illegal copying of films
- Evidence of support from the local film industry
- Insurance of all film copies against the loss, theft or damage
- High standards for official publications and information management (catalogues, programmes, fliers)

Vi sono quattro categorie in cui far rientrare i festival certificati dalla FIAPF.

- ❖ Competitive Feature Film Festivals (2020 Calendar of FIAPF accredited festivals): in questa sezione rientrano i festival che presentano pellicole a carattere generale e prevedono l'assegnazione di premi per varie categorie e sottocategorie.

▪ Berlin (*)	20 February-1 March
▪ Moscow (*)	22 April-29 April
▪ Cannes (*)	12 May-23 May
▪ Shanghai (*)	13 June-22 June
▪ Karlovy Vary (*)	3 July-11 July
▪ Locarno (*)	5 August-15 August
▪ Montreal (*)	-
▪ Venice (*)	2 September-12 September
▪ San Sebastian	18 September-26 September
▪ Warsaw (*)	9 October-18 October
▪ Tokyo	31 October-9 November
▪ Tallinn (*)	13 November-29 November
▪ Cairo	19 November-28 November
▪ India (Goa)	20 November-28 November
▪ Mar Del Plata	21 November-29 November

(*) → Competitive section for short films

❖ Competitive Specialised Feature Film Festivals (2020 Calendar of FIAPF accredited festivals): questo secondo elenco è il più numeroso poiché include tutti i festival “secondari” con un tema specifico; le pellicole in concorso dovranno rispettare o trattare la tematica dell’evento per essere ammesse.

▪ Santo Domingo (*) (First Film)	27 January-2 February
▪ Cartagena (*) (Ibero and Latin-American films)	11 March-16 March
▪ Sofia (*) (First and Second feature films)	12 March-22 March
▪ Istanbul (**) (New perspectives in cinema)	10 April-21 April
▪ Transilvania (Cluj) (*) (First and second feature film)	29 May-7 June
▪ Kyiv (*) (Young directors’ films)	30 May-7 June
▪ Sydney (*) (New directions in films)	3 June-14 June
▪ Cinema Jove (*) (New director’s films)	19 June-27 June
▪ Nur Sultan City – Eurasia IFF (*) (Films produced in Europe, Central-Asia, Asia and Middle East countries)	30 June-6 July
▪ Kitzbühel (*) (Young directors’ films)	24 August-30 August
▪ Lisbon (*) (Horror films – Feature and Documentaries)	8 September-13 September
▪ Busan (**) (First and second feature films)	7 October-16 October
▪ Sitges (*) (Fantasy films)	8 October-18 October
▪ Antalya (*) (New currents in Contemporary Cinema)	3 October-10 October
▪ Mumbai (First features)	5 November-12 November
▪ Minsk (**) (Films produced in (ex-)communist countries, including CIS countries, Central and South-East Asia, Baltics, Central and Eastern Europe, China and Cuba)	6 November-13 November
▪ Kolkata (**) (Innovation in Moving Images)	6 November-13 November

- **Skopje – Cinedays** 12 Novembre-19 November
(European First and Second Film)
- **Gijon (*)** 20 November-28 November
(Films for young people)
- **Turin (*)** 20 November-28 November
(New directors' films)
- **Milan (*)** 7 December-13 December
(Police and mystery films)
- **Kerala (Trivandrum) (*)** 11 December-18 December
(Films from Asia, from Africa
and from Latin America)

(*) → Competitive section for short films

(**) → Non-competitive section for short films

❖ Non-Competitive Feature Film Festivals (2020 Calendar of FIAPF accredited festivals): quest'altra categoria riguarda i festival che non prevedono l'assegnazione di premi, è una categoria ridotta rispetto alle altre.

- **Toronto (*)** 10 September-20 September
- **Rome (*)** 15 October-25 October
- **Vienna (**)** 22 October-4 November

(*) → Competitive section for short films

(*) → Non-competitive section for short films

❖ Documentary and Short Film Festivals (2020 Calendar of FIAPF accredited festivals): la quarta classificazione è rivolta ai festival cinematografici di nicchia, esclusivamente dedicati a documentari e cortometraggi.

- **Tampere (*)** 4 March-8 March
- **Oberhausen (*)** 13 May-18 May
- **Krakow (*)** 31 May-7 June
- **St. Petersburg (*)** 11 September-19 September
- **Bilbao (*)** 13 November-20 November

(*) → Competitive section for short films

Questa classificazione rimanda a una primordiale gerarchizzazione effettuata nel corso degli anni Sessanta del Novecento, quando con l'emergere di numerose competizioni filmiche, si iniziò a parlare di festival di serie A e di altri secondari di serie B. Al gruppo principale appartenevano quelli che la FIAPF inserisce nella prima classifica, con le dovute collimazioni anno dopo anno, ma generalmente quelli sono i film festival internazionali considerati i più prestigiosi, più storici e "generalisti". Questi festival generalisti vantano dunque molta notorietà, fama e ampiezza, sono effettivamente quelli più conosciuti, più discussi e analizzati in tutto il mondo. Possiedono un approccio organizzativo molto ampio, poiché sono rivolti a molte categorie e a svariati generi cinematografici, oltre che ospitare prodotti con durate diverse e provenienze globali. Attraverso questa apertura nei confronti della diversità, queste mostre generaliste hanno avuto l'occasione di articolarsi in sezioni e sottosezioni con relativi premi dedicati a tutte le categorie interne; per di più, in questi festival di fascia alta, è presente una giuria internazionale che seleziona e vota le pellicole. Un'altra caratteristica è una grande costellazione di eventi secondari che gravitano attorno al concorso, vi è una lunga programmazione di eventi paralleli per tutta la durata del festival, a volte anche precedenti o seguenti. Il discorso introduttivo promosso da Dayan e Derrida si allinea perfettamente con questa tipologia di festival cinematografici, poiché questi eventi sono spesso accusati di mondanità e glamour, dato che necessitano di mantenere un'immagine molto alta, curata e favorirne la glorificazione⁷⁹. Per riuscire in ciò vengono ospitati divi del cinema, celebrità internazionali che arricchiscono le premiere e alimentano la partecipazione del pubblico, oltre che quella dei giornalisti e delle televisioni. Questi grandi festival rappresentano anche un punto di riferimento o un modello da seguire per quelli minori, nonostante la loro attenzione sia spesso rivolta maggiormente alla componente eventistica, celebrativa e mondana, tendendo talvolta a eclissare la competizione artistica vera e propria.

Appartenenti al tipo B sono invece tutti gli altri festival, considerati "tematici", ovviamente anch'essi sono accreditati, certificati e riconosciuti, ma considerati

⁷⁹ Si veda Capitolo I. D. DAYAN, "In Quest of a Festival (Sundance Film Festival)", *National Forum*, September 22, 1997. J. DERRIDA, "Signature, Event, Context". In *Margins of Philosophy*, tr. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1982. A. VALLEJO, M. PAZ PEIRANO, *Film Festivals and Anthropology*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017.

minori rispetto alla top list iniziale per dimensione; sono caratterizzati proprio dalle scelte tematiche che orientano la programmazione selezionando determinati generi. Anche in questo secondo gruppo festivaliero è quasi sempre presente una giuria nazionale o internazionale, ma la differenza risiede nel fatto che queste competizioni, nella maggior parte dei casi, non presentano sub-sezioni, ma una gara unica dedicata alla tematica del festival in questione o a più di una, instaurando e generando collegamenti, combinazioni interessanti e originali con altri festival internazionali dello stesso segmento. Nella maggior parte dei casi, queste rassegne minori, presentano una notorietà nettamente inferiore, sono poco conosciute e ospitano proporzionalmente meno eventi secondari e paralleli durante il loro svolgimento, solitamente si svolgono in località con affluenza turistica decisamente minore rispetto a luoghi come Venezia o Cannes. L'attenzione alla mondanità, all'immagine, alla presenza di ospiti illustri e stelle del cinema, in questi film festival passa decisamente in secondo piano, poiché sono mostre esclusivamente dedicate a un élite culturale composta da amanti del cinema, interessati al genere proposto, i quali preferiscono godere di proiezioni artistiche pure e semplici. I festival tematici rappresentano quindi un'espressione di purezza culturale, inoltre offrono la possibilità a giovani registi, filmmakers indipendenti o amatoriali di mettersi in gioco e godere della possibilità di partecipare a una vera competizione cinematografica in cui dimostrare il proprio talento artistico.

2.2 CLASSIFICAZIONI ULTERIORI NON UFFICIALI

Gli eventi cinematografici possono anche essere ulteriormente suddivisi, ma non rigidamente, in base all'argomento trattato; pertanto è possibile identificarne alcuni come "festival dei blockbuster" da altri individuabili come "festival di nicchia, d'autore e d'essai", anche se non si tratta di categorie fisse o attribuibili esclusivamente a festival generalisti o tematici, ma dipende tutto da una mostra filmica a un'altra, a seconda della propria politica. La prima categoria può essere spesso associata ai festival generalisti e di grandi dimensioni, anche se non sempre coincidono o vanno di pari passo le definizioni, poiché con "blockbuster" si fa riferimento a una grande reazione del pubblico, a una pellicola capace di strabiliare, stimolare gli spettatori, generare enorme successo, scalare classifiche e sbancare botteghini; sono prodotti creati e studiati appositamente per l'effetto mirabilia, per lo stupore, per far parlare di sé e per il guadagno. I festival che sfruttano il blockbuster assumono anche strategie mediatiche e pubblicitarie: nei mesi precedenti, diffondono trailer, articoli, clip e interviste con il fine di aumentare il livello di attesa nel pubblico, che letteralmente fremerà per visionare la pellicola tanto acclamata. Nei festival dei blockbuster la première è fondamentale, poiché sul red carpet saranno presenti le celebrità che alimenteranno la partecipazione di pubblico. Queste competizioni hanno profonde analogie con le mostre di serie A, poiché presentano modalità simili, ma è giusto ripetere che non sempre coincidono, dato che alcuni festival generalisti possono sfruttare a loro vantaggio i film definibili blockbuster. Inoltre c'è anche la possibilità che alcuni festival maggiori e principali decidano apertamente di distanziarsi dal genere commerciale e stupefacente per dedicarsi a pellicole più ricercate, raffinate e di minor impatto mediatico. I festival dei blockbuster possono anche fungere da trampolini di lancio per pellicole non definite tali, ciò è possibile attraverso l'operato di case di produzione e distribuzione che selezionano proprio queste competizioni cinematografiche per i propri film con il fine di raggiungere il successo mediatico desiderato e il successo internazionale, sfruttando le modalità operative e pubblicitarie di tali festival. La seconda categoria "di nicchia, d'autore e d'essai" è solitamente presente nei festival tematici in quanto espressione di un genere cinematografico specifico; anche questo ha dimensioni ridotte e vede la partecipazione di un pubblico selezionato e competente. Come per

i tematici, anche in questa sub-categoria, la qualità del film è rilevante e fondamentale; viene meno la questione d'immagine, la commercialità delle pellicole, ma vi è una ricerca intrinseca: si guarda al documentario, al cinema avanguardistico, alla sperimentazione, alla difficoltà di comprensione riservata a un pubblico filmico colto, composto da intenditori e appassionati. I festival di nicchia, d'autore e d'essai tendono a privilegiare una ricerca linguistica e artistica, sono attenti a una sperimentazione nuova promossa da neoregisti o giovani talenti. L'aspetto sociale, politico ed economico è privilegiato; il confronto diretto con la società attuale e con il territorio è una delle tematiche principali che questa categoria interna vuole analizzare attraverso la scelta di mantenere la lingua originale, la mancanza di filtri o censure, la realtà proposta e la volontà di provocare scandalo attraverso l'audacia dei contenuti. La finalità di questa tipologia di evento festivaliero è divulgativa e educativa; i red carpet sono qui solcati da filmmakers emergenti, attori e registi inediti promossi per la prima volta da una competizione artistica elitaria che fornisce opportunità ai neo-talentuosi, onorandoli con eventuali premi e una notorietà primitiva.

A partire dagli anni Settanta questi festival secondari hanno iniziato a specializzarsi, a prendere una strada specifica e a dedicarsi a un tema, diventando quindi unici e iconici, oltre che a evitare lo scontro diretto con festival più prestigiosi, più forti, già storicizzati come Cannes, Venezia e Berlino. Lo scegliere una tematica nuova o emergente ha dato nuovo vigore al sistema festivaliero e ha anche attirato nuovi spettatori e amatori del cinema, poiché hanno fornito la possibilità di seguire maggiormente e attivamente tematiche care loro. Questi festival possiedono un ruolo centrale di diffusione in Europa di esperienze diverse, come il cinema asiatico, quello latino-americano e di moltissime altre tematiche che difficilmente troverebbero spazio in un mercato dominato dallo studio system hollywoodiano e dai festival maggiori. I festival di tipo B offrono un viaggio parallelo nel mondo del cinema perché danno l'unica possibilità agli spettatori di vedere opere inedite all'interno di una sala attrezzata. Contemporaneamente all'assestamento e alla nuova organizzazione tematica dei festival emergenti negli anni Settanta, anche le principali mostre cinematografiche europee hanno dovuto adattarsi al

cambiamento e rispondere alle esigenze nuove del pubblico e dei giovani, com'era emerso dalle manifestazioni operaie e studentesche del 1968.

Parallelamente si svilupparono ulteriori film festival minori, anche senza premi o riconoscimenti, ma con l'obbiettivo di selezionare lungometraggi per il mercato e le proiezioni minori acquistate da case di distribuzione specializzate, come la Miramax, per la diffusione di materiale indipendente. I film indipendenti vincitori dei festival hanno così la possibilità di diventare "indie-blockbuster" e raggiungere notorietà e circolazione⁸⁰. Da ciò emerge il rapporto particolare che si è instaurato fra Hollywood e il Circuito dei Festival, sono strettamente collegati nonostante il loro funzionamento sia profondamente diverso: un film indipendente è identificato come tale perché prodotto in maniera opposta a come funziona lo studio system hollywoodiano, ma per avere successo, o quanto meno notorietà, dovrà appoggiarsi comunque alle modalità operative e distributive di Hollywood. Un festival oltre ad essere una vetrina e una competizione è anche un mercato, un marketplace in cui le compagnie televisive, o altre aziende mediatiche e multimediali, acquistano diritti, quote e licenze di film d'autore per lanciarli nel mercato come vero e proprio genere redditizio⁸¹. Alla luce di tutto ciò emerge che il potere reale e la decisione che decreta il successo, o almeno possa permettere un tentativo di scalata, risiede nelle mani del direttore del festival essendo l'unico, nella maggior parte dei casi, ad avere il parere definitivo sull'ammissione o meno di un determinato film. Questa grande responsabilità instaura delle analogie molto forti con il sistema di vendita, esposizione e distribuzione tipica della produzione hollywoodiana, decretando così la nascita di una particolare interdipendenza tra film festival "directors", curatori e aziende di distribuzione, quest'ultime sono le vere detentrici del potere che gravita attorno ad Hollywood e che gestiscono la fortuna dei film indipendenti partecipanti ai festival cinematografici⁸². Il Circuito Film Festival, quindi, deve in un certo senso seguire il modello dello studio system utilizzando particolari eventi di massa, come

⁸⁰ T. ELSAESSER, "Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe". In *European Cinema Face to Face with Hollywood*, a cura di T. Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, p. 92.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² T. ELSAESSER, "Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe". In *European Cinema Face to Face with Hollywood*, a cura di T. Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, p. 93.

eventi culturali e interviste con ospiti speciali e stelle del cinema⁸³. Hollywood al giorno d'oggi si occupa principalmente di distribuzione, accordi commerciali e blockbuster movie, mentre alle mostre cinematografiche, che seguono comunque modalità simili, è riservato lo spettacolo con la pubblicità, gli eventi memorabili, i red carpets e le celebrità che alimentano il divismo, la fama e la fortuna sia dei festival in sé che delle pellicole ricercate in concorso. Pertanto Circuito Festival e studio system presentano profonde discordanze da un lato, ma anche profonde analogie e legami indissolubili interdipendenti dall'altro. Alla luce di tutto ciò si può affermare che, nel corso di un secolo, i modelli e le finalità delle competizioni filmiche sono cambiate in seguito alla trasformazione dell'economia, della tecnologia e della cultura intera. Il Circuito ha modificato sé stesso di volta in volta per rispondere alle esigenze del pubblico, della società, della politica e dell'industria con il fine di costituire un lavoro di produzione culturale unitario. Al giorno d'oggi gli eventi cinematografici presentano un'analogia particolare, ovvero l'essere legati da un rituale collettivo in cui avviene l'incontro e la discussione in relazione a quanto visto durante le proiezioni. La visione collettiva è una diretta conseguenza del ruolo attivo incarnato dagli spettatori, dimostrando quanto i festival facciano da cornice a un punto di vista unitario e condiviso dell'evento spettacolare⁸⁴.

⁸³ Thomas Elsaesser quando parla di Circuito Film Festival, tendenzialmente, fa riferimento alla fascia alta delle rassegne accreditate e ai festival cinematografici europei e nordamericani. Inoltre bisogna ricordare che la sua concezione di Circuito spesso coincide con il sistema festivaliero e tralascia, in parte, la concezione di ideazione, produzione, realizzazione e tutto ciò che può concernere il viaggio di un film dalla paternità autoriale al pubblico, alla critica e alla storia. Solamente dal 2009 in poi con Dina Iordanova, Ragan Rhyne, Skadi Loist e Marijke De Valck cambia il modo di pensare al Circuito Film Festival, spostando l'attenzione, come aveva comunque anticipato Elsaesser, ad altre cinematografie globali emergenti, extraeuropee e americane, più marginali. Avviene un'analisi più accurata nei confronti dei festival secondari e tematici, subentrano altre discipline e si guarda al percorso completo di una pellicola nel circuito, che poi diverrà Network di sotto circuiti paralleli e sovrapposti.

⁸⁴ D. ONGARO, *Lo Schermo Diffuso: cento anni di festival cinematografici in Italia*. Bologna: Libreria universitaria Tinarelli, 2005. D. ONGARO, *Lo Schermo Diffuso: cento anni di festival cinematografici in Italia*. Formato E-Book Kindle, 2014.

SECONDA PARTE: Film Festival Studies

CAPITOLO III

3.1 I FILM FESTIVAL STUDIES E LE PRIME TEORIE

Dal primo evento svolto nell'agosto del 1932 i festival cinematografici hanno iniziato a consolidarsi e disseminarsi in tutti il mondo; l'impatto di tali rassegne certifica la forza notevole che ha sempre avuto, e mantiene tutt'ora, il cinema. Nel corso dei decenni è sorta un'area di studio, tutt'ora in via di sviluppo, emersa circa negli anni Ottanta, ma largamente diffusa e rinvigorita dal 2000 in poi con il nome di Film Festival Studies⁸⁵. La nascita di tale settore di ricerca può essere collocata negli anni Settanta circa, quando i festival sono stati luoghi di scontro e contestazione: schierandosi dalla parte della novità hanno slegato loro stessi dalla politica, ritagliandosi una propria autonomia e autorità decisionale, valutando con attenzione, metodo e rigore, i prodotti artistici da ammettere. In seguito a questa emancipazione dei festival, anche gli articoli dei giornali, delle riviste e capitoli di libri hanno via via intrapreso nuovi percorsi, allontanandosi dalla mera guida per consumatori, dal gossip, dalle storie e fatti interessanti accaduti alle rassegne cinematografiche a favore di una ricerca più accademica e discussioni rigorose nel corso degli anni Ottanta e Novanta, identificabile come prima fase di assestamento⁸⁶. I Film Festival Studies vogliono rappresentare un nuovo approccio, un nuovo metodo per studiare i film e i festival cinematografici attraverso le relazioni di vari ambiti di ricerca: dalle scienze umane e sociali a insegnamenti di film e media, dall'economia all'antropologia, dalla geografia a studi inerenti allo spazio urbano e al turismo; avvicinandosi e legandosi ai Gender Studies, a studi dedicati alle

⁸⁵ A. VALLEJO, M. PAZ PEIRANO, *Film Festivals and Anthropology*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017. K. STEVENS, "Across and in-between: Transcending disciplinary borders in film festival studies." *Fusion Journal*, No. 14, 2018, p. 48. Link visitato il 18/06/2020: <http://www.fusion-journal.com/across-and-in-between-transcending-disciplinary-borders-in-film-festival-studies/>

⁸⁶ K. STEVENS, "Across and in-between: Transcending disciplinary borders in film festival studies." *Fusion Journal*, No. 14, 2018, p. 49. Link ultima volta visitato il 18/06/2020: <http://www.fusion-journal.com/across-and-in-between-transcending-disciplinary-borders-in-film-festival-studies/>

comunità e all'identità; ovviamente la storia gioca una cornice generale importante e sempre presente⁸⁷.

Quest'area di ricerca è stata caratterizzata, nella seconda fase stanziabile tra gli anni Novanta e il 2000, da studiosi come Bill Nichols, Daniel Dayan, Thomas Elsaesser, Kenneth Turan, Julian Stringer, Marijke De Valck e molti altri, i quali hanno rafforzato la concezione dell'evento cinematografico in qualità di soggetto autonomo, particolarmente interessante per sviluppare analisi e dibattiti accademici⁸⁸. Attraverso gli studi e le parole di Bill Nichols è possibile affermare che lo studio di un ipotetico festival contemporaneo generico andava assumendo sempre più rilevanza, diventando oggetto di studio, in quanto luogo privilegiato atto non solo alla riunione della cultura, ma anche alla sua diffusione⁸⁹. Il concetto di Circuito Internazionale dei Film Festival era dominante nelle prime opere prodotte dai Film Festival Studies; tale struttura identificata come network e dominata dal sistema hollywoodiano, era considerata in stretto contatto con il panorama festivaliero europeo e mondiale. Questa teoria è stata sviluppata da Thomas Elsaesser e affrontata nel suo testo *Film Festival Networks: The new Topographies of Cinema in Europe* del 2005. Un ulteriore passo avanti è stato fatto dall'opera fondamentale *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia* scritto da Marijke De Valck nel 2007, la quale affronta e sviluppa ulteriormente la teoria del

⁸⁷ S. LOIST, M. DE VALCK, *Film Festivals / Film Festival Research: Thematic, Annotated Bibliography: Second Edition*. Hamburg: Universität Hamburg, Institut für Germanistik 2009 (Medienwissenschaft / Hamburg: Berichte und Papiere 91), 2009. K. STEVENS, "Across and in-between: Transcending disciplinary borders in film festival studies." *Fusion Journal*, No. 14, 2018, pp. 48-49. Link ultima volta visitato il 18/06/2020: <http://www.fusion-journal.com/across-and-in-between-transcending-disciplinary-borders-in-film-festival-studies/>

⁸⁸ B. NICHOLS, "Global Image Consumption in the Age of Late Capitalism". *East-West Film Journal*, Vol. 8, No. 1. Honolulu, HI: East-West Centre, 1994. D. DAYAN, "In Quest of a Festival (Sundance Film Festival)", *National Forum*, September 22, 1997. D. DAYAN, "Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival". In *Moving Images, Culture and the Mind*, edited by I. Bondebjerg. Luton: University of Luton Press, 2000. T. ELSAESSER, *European Cinema Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. K. TURAN, *Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the world they made*. Berkeley: University of California Press, 2002. J. STRINGER, "Global Cities and the International Film Festival Economy". In *Cinema and the City: Film and urban societies in a global context*, a cura di M. Shield, T. Fitzmaurice (Eds.). Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 2001. M. DE VALCK, *Film Festivals: from european geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: University Press, 2007. K. STEVENS, "Across and in-between: Transcending disciplinary borders in film festival studies." *Fusion Journal*, No. 14, 2018, p. 49. Link ultima volta visitato il 18/06/2020: <http://www.fusion-journal.com/across-and-in-between-transcending-disciplinary-borders-in-film-festival-studies/>

⁸⁹ B. NICHOLS, "Global Image Consumption in the Age of Late Capitalism". *East-West Film Journal*, Vol. 8, No. 1. Honolulu, HI: East-West Centre, 1994.

network internazionale prendendo in considerazione anche una visione storica e metodologica per rileggere le tematiche affrontate da Elsaesser⁹⁰. Dal fenomeno del festival sempre più interconnesso, riconosciuto come circuito autonomo di circolazione delle pellicole, frutto delle riflessioni di Thomas Elsaesser, si sono sviluppate ulteriori ricerche. Trattandosi di un canale relativamente moderno e stabile, i festival cinematografici consentono la circolazione di alcuni tipi di prodotti cinematografici non tradizionali⁹¹. Inoltre tali eventi rappresentano la possibilità di stabilire circuiti alternativi e paralleli che permettono il riconoscimento e l'affermazione di un "linguaggio straniero e indipendente"⁹². Altre opere emblematiche dei Film Festival Studies sono quelle di Julian Stringer del 2001, di Janet Harbord del 2002 e di Kenneth Turan, sempre del 2002, le quali esplorano anche dimensioni spaziali e temporali dei festival in relazione all'economia globale⁹³. Alcuni ricercatori di film e media, ma anche antropologi, hanno applicato dei metodi etnografici per studiare i film festival combinando prospettive e approcci inediti per sondare questo vasto campo di studio perennemente in divenire⁹⁴.

La rivista *Variety*, da sempre in stretto contatto con il mondo del cinema, stimava la presenza effettiva di 170 festival solamente trent'anni fa⁹⁵; nel 2001 tale numero era più che raddoppiato superando le 500 unità⁹⁶; nel 2003 la FIAPF registrava un

⁹⁰ T. ELSAESSER, "Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe". In *European Cinema Face to Face with Hollywood*, a cura di T. Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. M. DE VALCK, *Film Festivals: from european geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: University Press, 2007.

⁹¹ T. ELSAESSER, *European Cinema Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

⁹² A. VALLEJO, M. PAZ PEIRANO, *Film Festivals and Anthropology*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017, p. 3. K. TURAN, *Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the world they made*. Berkeley: University of California Press, 2002.

⁹³ J. STRINGER, "Global Cities and the International Film Festival Economy". In *Cinema and the City: Film and urban societies in a global context*, a cura di M. Shield, T. Fitzmaurice (Eds.). Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 2001. J. HARBORD, *Film Cultures*. London: SAGE Publications, 2002. K. TURAN, *Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the world they made*. Berkeley: University of California Press, 2002.

⁹⁴ A. VALLEJO, M. PAZ PEIRANO, *Film Festivals and Anthropology*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017, p. 8.

⁹⁵ K. ACHESTON, C.J. MAULE, E. FILLEUL, "Cultural Entrepreneurship and the Banff Television Festival". *Journal of Cultural Economics*, 20, 1996, pp. 321-339. Link visitato il 18/06/2020: <https://doi.org/10.1007/BF00149235>.

Variety, film section. Link visitato il 18/06/2020: <https://variety.com/v/film/>

⁹⁶ J. STRINGER, "Global Cities and the International Film Festival Economy". In *Cinema and the City: Film and urban societies in a global context*, a cura di M. Shield, T. Fitzmaurice (Eds.). Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 2001, p. 137.

numero compreso fra 700 e 800. Nel 2010 le rassegne cinematografiche internazionali erano salite circa a 3.500; oggi nel 2020 è molto difficile individuare un solo giorno dell'anno in cui non vi sia un festival del cinema, poiché ne esistono oltre cinquemila⁹⁷. I Film Festival Studies cercano di effettuare una mappatura di tali rassegne cinematografiche internazionali evidenziando approcci metodologici e teorie organizzative, applicabili per provare a leggere, analizzare e comprendere lo sviluppo di film festival individuali e, allo stesso tempo, la relazione globale che intercorre fra tutti questi fenomeni, producendo quindi una visione unitaria di tale network. Tuttavia, a parte alcuni lavori chiave particolarmente corposi e unitari come i titoli introdotti in precedenza, vi è sempre stato un approccio eccessivamente aneddotico focalizzato su casi studio emblematici, ma individuali, che non permettevano di ampliare lo spettro per approdare a un'unica visione ad ampio raggio; pertanto è stato a lungo complesso riuscire nell'impresa di formulare teorie onnicomprensive rivolte al network totale. Tra gli anni Novanta del Novecento e il 2009 lo studio dei festival veniva svolto principalmente da esperti di film e media in generale, i quali focalizzavano la loro attenzione sulle mostre del cinema maggiori come Venezia o Cannes⁹⁸. Successivamente vi è stata una maggior apertura nei confronti delle rassegne cinematografiche periferiche e delle loro tematiche specializzate, il tutto prestando un'attenzione particolare allo studio dell'area geografica e alla lingua, ma anche al turismo e al marketing, oltre che analizzando e registrando l'impatto che un determinato evento filmico deteneva, e detiene tutt'ora, sulla città in cui viene ospitato, sulla regione e sul paese intero⁹⁹.

⁹⁷ M. PERANSON, "First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals". In *Dekalog 3: On Film Festivals*, a cura di Richard Porton (Ed.). London, New York: Wallflower Press, 2009, p. 25. Link visitato il 18/06/2020:

http://www.scifilondontv.com/FFA/Dekalog3/Dekalog3_02Peranson.pdf

⁹⁸ A. VALLEJO, M. PAZ PEIRANO, *Film Festivals and Anthropology*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017, p. 4. D. IORDANOVA, R. RHYNE, *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009.

⁹⁹ C.C. RÜLING, J.S. PEDERSEN, "Film Festival research from an organizational studies perspective". *Scandinavian Journal of Management*, Vol. 26, No. 3, 2010, pp. 318-323. Link visitato il 18/06/2020: https://www.researchgate.net/publication/227422190_Film_festival_research_from_an_organizational_studies_perspective
<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0956522110000564>

Fortunatamente questo campo di ricerca aperto e decisamente vasto, dei Film Festival Studies, è stato incorniciato e profondamente caratterizzato dalla pubblicazione nel 2009 del manuale *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit* a cura di Dina Iordanova e Ragan Rhyne¹⁰⁰. Questa fu la prima opera di una serie, avente proprio il titolo *Film Festival Yearbook*, inerente agli eventi cinematografici internazionali. Questa pubblicazione rappresenta un cambio di passo per quest'ambito di ricerca: apertura, novità, nuove teorie, organizzazione delle teorie precedenti e una base solida per le ricerche future. Tale collezione è composta da un'ampia gamma di dottrine e approcci portati avanti da numerosi studiosi; inoltre viene utilizzata una forma critica basata anche sull'analisi dei programmi dei festival cinematografici. Gli autori, attraverso questa collana, cercano di promuovere e articolare sistematicamente le ricerche attuali promosse dai Film Festival Studies, rappresentando un punto di riferimento generale e internazionale per tutti gli studiosi di cinema che si avvicinano a tale ambito di ricerca. Iordanova e Rhyne hanno voluto, quindi, sondare lo stato dell'arte attuale nella speranza di generare e favorire un luogo di scambio, di confronto, di dibattito e di sinergia rivolto a tutti i ricercatori delle istituzioni cinematografiche e festivaliere. Per raggiungere il loro obiettivo, gli autori presentano nei loro volumi una varietà di lavori e di approcci indirizzati non solo all'analisi corrente dello stato attuale del network festivaliero, ma rivolto anche alla storia di specifici film festival. Altro fine specifico è la valutazione e l'eventuale adozione di un approccio sistematico alla ricerca in tale ambito, costituendo un modello basilare da seguire¹⁰¹. La struttura di questa serie di volumi è caratterizzata da una duplice volontà: da un lato vi è uno studio vero e proprio, quindi la formulazione di alcune teorie inerenti alle rassegne filmiche, mentre dall'altro lato viene proposto un riordinamento delle teorie prodotte dagli

¹⁰⁰ D. IORDANOVA, R. RHYNE, *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009. K. STEVENS, "Across and in-between: Transcending disciplinary borders in film festival studies." *Fusion Journal*, No. 14, 2018, p. 50. Link ultima volta visitato il 18/06/2020: <http://www.fusion-journal.com/across-and-in-between-transcending-disciplinary-borders-in-film-festival-studies/>

¹⁰¹ D. IORDANOVA, R. RHYNE, *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009, p. 2 cit.: "The expansive purpose of this inaugural volume is then to: 1) explore festivals in a systematic manner that, while relying on individual case studies, will foreground theoretical concerns at the intersection of arts management, cultural policy and film studies, and 2) chart the complex structure of the international film festival network, bringing along a better understanding of World Cinema".
Si veda Capitolo III, Paragrafo 3.3-3.4.

studiosi di questa dottrina negli anni precedenti. Il primo volume coordina e investiga le riflessioni prodotte sui festival suddividendosi in quattro parti: il Circuito Film Festival; i casi studio di una rassegna; analisi, testimonianze e riflessioni sulle mostre cinematografiche globali; considerazioni sul campo dei Film Festival Studies. Le prime due sezioni si sviluppano attorno le tematiche principali, riprendendo le teorie degli studiosi precedenti, analizzando e sondando numerosi aspetti strutturali del Circuito cinematografico inaugurato da Elsaesser e De Valck, ma riescono ad andare oltre traghettando gli esperti e gli interessati in un nuovo campo semantico di studio riguardante l'identità delle istituzioni, che permette lo sviluppo di dibattiti produttivi e dialoghi transnazionali con i festival stessi. Le ultime due sezioni consentono invece di sondare le teorie più recenti, gli approcci alternativi e innovativi formulati dai nuovi studiosi che hanno intrapreso questo settore di studio. Tale serie di libri vuole inoltre analizzare ed esplorare i festival in maniera sistematica individuando casi studio utili alla comprensione della sinergia esistente fra gestione artistica, condotta culturale e Film Studies, oltre che mappare, come già accennato, la struttura complessa del network festivaliero internazionale. La Serie *Film Festival Yearbook* è stata prodotta dal centro dedicato ai Film Studies dell'Università di Sant'Andrews, oltre che essere supportata dal progetto *Dynamics of World Cinema* e sponsorizzata da The Leverhulme Trust del Regno Unito¹⁰². I tre manuali pubblicati costituiscono le ricerche prodotte e guidate da Dina Iordanova, la quale predilige la modalità di ricerca attraverso l'identificazione di un caso studio. Marijke De Valck e Skadi Loist hanno contribuito alla stesura del volume di Iordanova e Rhyne, elaborando un interessante capitolo e un compendio sui Film Festival Studies, creando una visione d'insieme ad ampio raggio¹⁰³. Tale capitolo riesce ad inquadrare gli scopi e i contributi dell'intera serie, poiché è in grado di orientarci attraverso una visione storica e unitaria del percorso intrapreso dai Film Festival Studies, attraverso una struttura chiara che indaga sui progressi portati,

¹⁰² The research project *Dynamics of World Cinema*, Centre for Film Studies at the University of St. Andrews. Link visitato il 18/06/2020: <https://www.st-andrews.ac.uk/~worldcin/>

¹⁰³ M. DE VALCK, S. LOIST, "Film Festival Studies: An Overview of a Bourgeoning Field". In *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, a cura di D. Iordanova, & R. Rhyne (Eds.). St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009, pp. 179-215.

contestualizzandoli, organizzandoli e favorendo un archivio bibliografico accessibile per proseguire le ricerche in questo vasto settore di studio.

Il primo volume non è solo l'inauguratore della serie intera, ma è il principio unificante e generatore, poiché rappresenta l'evoluzione di svariati approcci metodologici disseminati fra vari testi singoli o articoli prodotti da numerosi studiosi. Nello specifico ha ripreso e assimilato le teorie iniziali e pionieristiche, le ha riorganizzate e riunite, sancendo il primo step effettivo dei moderni Film Festival Studies: gestire, analizzare e rielaborare le ricerche degli anni precedenti per costruire la base delle ricerche future e un florido modello per i ricercatori. Per di più il ciclo *Film Festival Yearbook* incarna anche i percorsi intrapresi e tutti gli approcci in corso alla materia di studio, confermando che quest'area ignorata o non considerata per molti anni, oggi offre numerose opportunità di ricerca poiché ha generato un punto di convergenza fra numerose discipline: dalla cultura alle politiche di governo, dalla pura estetica alla gestione e allo sfruttamento del business artistico, oltre che a numerose dottrine economiche, sociali, antropologiche, artistiche, cinematografiche, scientifiche. Dalla sua pubblicazione a oggi è possibile affermare che questo manuale sia riuscito nel suo intento di avviare una costruzione sistematica e un approccio stabile allo studio dei film festival, data la sua accoglienza positiva e la capacità di rappresentare un punto fondamentale globale per lo studio. Parallelamente alla pubblicazione del primo volume è avvenuto un altro passo fondamentale nell'evoluzione dei Film Festival Studies: la creazione del sito internet *The Film Festival Research Network*¹⁰⁴. Nel 2008 Skadi Loist e Marijke De Valck hanno creato uno snodo virtuale dedicato ai ricercatori e appassionati di festival, favorendo la costituzione di due gruppi di lavoro: uno dedicato allo studio dell'European Network for Cinema and Media Studies (NECS) e un secondo rivolto a Film and Media Festivals Scholarly Interest Group within the Society of Cinema and Media Studies (SCMS)¹⁰⁵. Questi team di studiosi si ritrovano

¹⁰⁴ The website for *The Film Festival Research Network*. Link visitato il 24/06/2020:

<http://www.filmfestivalresearch.org/>

¹⁰⁵ K. STEVENS, "Across and in-between: Transcending disciplinary borders in film festival studies." *Fusion Journal*, No. 14, 2018, p. 51. Link ultima volta visitato il 18/06/2020: <http://www.fusion-journal.com/across-and-in-between-transcending-disciplinary-borders-in-film-festival-studies/>

regolarmente in conferenze e tavole rotonde internazionali per evidenziare e condividere l'evolversi della disciplina.

Generalmente una rassegna cinematografica è considerata un fenomeno sociale adattivo che negli anni ha mutato e riconfigurato sé stesso svariate volte, dal 1930 a oggi, per restare al passo con le innovazioni. A partire dagli anni Ottanta del secolo scorso il numero dei film festival attivi è aumentato esponenzialmente come ricordato in precedenza. Un film è un potente medium che ha rinnovato e ampliato il proprio potenziale con la tecnologia digitale: nuovi stili e nuovi generi hanno visto la luce, ma anche nuove modalità di visione e nuovi strumenti vengono costantemente perfezionati o inventati. Hollywood e gli Stati Uniti, più in generale, solitamente non sono identificati come soggetti influenti nello sviluppo storico dei festival cinematografici, poiché molte rassegne cercano di evitare tali produzioni caratterizzate da alti costi di programmazione e gestione, oppure a causa di scelte strategiche dello studio system che punta principalmente sui blockbuster e sulla distribuzione nelle sale. Il cinema europeo, invece, viene tradizionalmente associato ai festival cinematografici, poiché viene anche considerato più intellettuale, ricercato e attento alla qualità e alla ricerca artistica. Apparentemente, quindi, il versante cinematografico europeo e il Circuito Film Festival vengono collocati all'opposto del mercato cinematografico americano, ma tale contrapposizione non è del tutto corretta poiché i due versanti sono collegati profondamente. Il sistema hollywoodiano risulta essere, in un certo senso, "l'antagonista del settore" dato che coincide con lo studio system, quindi caratterizzato e dedicato a un intrattenimento di massa, sfruttando prodotti commerciali e blockbuster. Tuttavia, al giorno d'oggi, non è così facile distinguere i due versanti, anzi è opportuno sottolineare che entrambe le parti sono in costante simbiosi, necessitano l'una dell'altra per sopravvivere: è possibile affermare che il Circuito Film Festival e il sistema degli Academy Award sono due espressioni diverse della stessa Hollywood¹⁰⁶. Per esempio, il Festival di Cannes è stato un'invenzione francese, con il grosso supporto inglese e americano; anche il Festival di Berlino è stato promosso dagli Stati Uniti, pertanto considerare artistico il cinema europeo e commerciale il cinema americano

¹⁰⁶ M. DE VALCK, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: University Press, 2007.

è una differenziazione plausibile, ma al tempo stesso è una duplice affermazione del progetto e della modalità divulgativa promossa dal sistema hollywoodiano¹⁰⁷.

¹⁰⁷ T. ELSAESSER, "Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe". In *European Cinema Face to Face with Hollywood*, a cura di T. Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

3.2 UN MODELLO PER TRACCIARE LA STORIA DEI FILM FESTIVAL STUDIES

Francesco Di Chiara e Valentina Re, nel loro articolo *Film Festival/Film History: The Impact of Film Festival on Cinema Historiography. Il Cinema Ritrovato and Beyond*, hanno tracciato delle riflessioni interessanti per la storia e lo sviluppo dei Film Festival Studies, focalizzandosi sul rapporto che questi intrattengono con i film festival e la storia del cinema¹⁰⁸. Il loro approccio è suddiviso in tre punti: inizialmente si sono concentrati sull'impatto che le rassegne filmiche hanno avuto sulla storia e sulla storia cinematografica; in secondo luogo hanno costruito delle linee guida per analizzare le strategie sviluppate dai vari festival, utili alla comprensione degli stessi e alle loro modalità organizzative, passando per le strutture, le programmazioni, le pubblicazioni, le conferenze stampa, i critici e gli spettatori. Successivamente Di Chiara e Re si sono concentrati sull'impatto recente dei film festival, lasciando la questione aperta al futuro e ai successivi studi che, secondo loro, porteranno alla costruzione di una vera e propria letteratura scritta internazionale inerente alla Storia del film che attraversando i Film Festival Studies si arricchirà particolarmente. Il fine è dunque la costituzione di un vero e proprio corpus unitario, sulla scia della Serie *Film Festival Yearbook* inaugurata da Dina Jordanova e Ragan Rhyne¹⁰⁹. I due ricercatori hanno ripreso lo scritto di André Gaudreault¹¹⁰, fondamentale per sostenere che un film festival (come quello di Venezia, di Cannes o Berlino) permetta di creare nuovi canoni e influenzare profondamente la storia del cinema, poiché attraverso articoli, riunioni, conferenze, programmazioni si riesce a generare una novità, oltre che cambiare le gerarchie storiche; per di più, ciò costituisce un prezioso materiale di studio per gli storici del cinema. Un film festival è in grado di recepire il panorama contemporaneo cinematografico di una determinata area, favorendo anche la circolazione internazionale collegando fra loro diversi stili, autori, generi. Una rassegna filmica

¹⁰⁸ 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/Cinemas: Journal of Film Studies*, 21 (2-3), 2011.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 132.

¹¹⁰ A. GAUDREULT, *Cinéma et attraction: Pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris: CNRS, 2008.

può anche influenzare nuove generazioni di ricercatori e studiosi, che muovendosi dalla tradizione possono ampliare i propri orizzonti affrontando e sondando i nuovi fenomeni e le nuove peculiarità che ogni anno i film festival producono; rendono anche possibili nuovi collegamenti. Secondo Gaudreault il ruolo dei primitivi Film Studies, che hanno influenzato profondamente la storiografia cinematografica fra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento, è stato l'identificare e il riconoscere l'importante ruolo giocato dai film festival, identificati come alcuni dei protagonisti fondamentali per la storia del cinema e non solo¹¹¹. Gaudreault ha sottolineato e dimostrato i vantaggi dovuti all'alleanza fra storia e teoria del cinema: tali dottrine, con una reciproca politica di scambio e confronto, hanno permesso di sviluppare nuove teorie, dalle quali si può evincere che il percorso di un film esista grazie alla sua relazione e al suo collegamento con la storia tradizionale e con quella cinematografica. Tuttavia, queste teorie facendosi appunto storiche riscontrano un problema: la storia non registra la realtà, ma la costruisce come un oggetto discorsivo, così facendo vi è la necessità di introdurre nuove categorie di analisi e modalità di concepire la storiografia del mondo del cinema che giunge fino all'economia e alla dimensione industriale cinematografica vera e propria¹¹². Un altro studioso interessante nel fornire ulteriori apporti a questi discorsi è Leonardo Quaresima, il quale sosteneva che un festival cinematografico necessita di ricercatori per stilare un programma adeguato, fornire pubblicazioni e cataloghi, organizzare conferenze¹¹³. Per questo motivo un film festival deve selezionare ricercatori accademici, ricercatori indipendenti e critici professionisti abili nel generare audience attraverso i media, oltre che essere competenti nella selezione dei prodotti filmici. Attraverso le pubblicazioni prodotte da un festival, la sua programmazione e la declinazione della sua agenda, si dovrebbe essere in grado di risalire alla tipologia di ricercatori, organizzatori e critici presenti e attivi in una rassegna

¹¹¹ A. GAUDREAULT, "Il ritorno del pendolo, ovvero storia di un ritorno in forza... della Storia". In *Storia del cinema mondiale: Teorie, strumenti, memorie*, a cura di Brunetta Gian Piero. Vol. 5. Torino: Einaudi, 2001, pp. 221-244. A. GAUDREAULT, *Cinema delle origini o della "cinematografia attrazione*. Milano: Il Castoro, 2004.

¹¹² 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/Cinemas: Journal of Film Studies*, 21 (2-3), 2011, p. 139.

¹¹³ L. QUARESIMA, *Recherche et archives (en Italie): l'encrier de Schiller*, proceedings of Archimages 09, "Recherche / Archives: numériser les images, et après? / Research / Archives: Digitizing Images, then What?," Paris, Institut national du patrimoine, 2009, pp. 155-162.

cinematografica: essere quindi in grado di cogliere quale tipo di approccio storiografico viene impiegato e preferito, oltre che identificare la tipologia di profilo che il festival stesso vuole tracciare di sé¹¹⁴.

Successivamente Di Chiara e Re hanno proposto una sorta di schema generale per studiare il materiale prodotto da un festival e valutare la sua eventuale incidenza sulla storia del cinema: investigare i documenti scritti attraverso quattro livelli di lettura. Il primo riguarda i parametri della programmazione; il secondo le pubblicazioni; il terzo le conferenze, i workshop, le riunioni, gli incontri e come quarto punto i materiali promozionali e la pubblicità. Parallelamente a queste generiche linee guida fortemente correlate fra loro, vi sarà anche l'aspetto economico e il budget che possiede un determinato festival cinematografico; oltre che gli sponsor, le case di distribuzione e i rapporti istituzionali¹¹⁵. Attraverso queste analisi sarebbe possibile, quindi, risalire al carattere e al profilo specifico dell'evento in questione, rintracciarne l'identità e l'audience che potrebbe attrarre. Un aspetto fondamentale, a sé stante, riguarda il processo di selezione: teoricamente ogni mostra del cinema possiede i propri parametri, che muovendosi dalla tradizione e dalla storiografia, restringe il campo ad una selezione ufficiale e ad altre secondarie. Inoltre, le modalità di scelta e le classi di concorso sono in divenire e mutano a seconda delle esigenze, andando a crearne di nuove o sopprimendone di datate, permettendo maggior apertura e ricevendo consenso. Per esempio nei Festival svolti a Venezia, Cannes, Berlino, ma anche il Sundance e Toronto offrono, oltre alle selezioni ufficiali, altre categorie determinate da parametri vari, cangianti ed eterogenei che lasciano ampio spazio alle sperimentazioni, alle innovazioni, all'eccentricità, all'indipendente, al low-budget, all'amatoriale, alla collaborazione con altre arti e altri media. Quest'ampia varietà, all'interno di un singolo festival, produce delle gerarchie e delle modalità diverse di analisi, di trattazione, di pubblicazione e di pubblicità. Oltre alle strategie promozionali attuate dai festival cinematografici vi sono le compagnie di produzione e di distribuzione cinematografiche; esse si muovono in profondità e spesso detengono le redini sia

¹¹⁴ F. DI CHIARA, V. RE, "Film Festival/Film History: The Impact of Film Festivals on Cinema Historiography. Il Cinema Ritrovato and Beyond". In *Cinémas: Revue d'Études Cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies*, 21 (2-3), 2011, p. 141.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 144.

dei film festival che di vere e proprie strategie pubblicitarie e di marketing per influenzare la critica, il pubblico e l'audience in generale.

Un approccio simile è stato suggerito anche da Charles-Clemens Rüling e Jesper Strandgaard Pedersen; essi anelavano alla creazione di un modello utile ad approcciare, in versione teorica, la materia di studio dei film festival¹¹⁶. Nello specifico loro hanno individuato tre macroaree per studiare una rassegna in generale: la prima dedicata all'analisi di un evento cinematografica in qualità di "arena", un luogo specifico in cui determinate pellicole si scontrano e si contendono un titolo, concentrandosi sulle volontà e sui valori, sul luogo di riproduzione, condivisione e contestazione. Viene proposto, quindi, un approccio storico all'evento, ma anche artistico, attraverso lo studio delle pellicole, dei videomaker, degli attori, il tutto tenendo presente che un film festival è un evento ibrido, pertanto se da un lato presenta la componente artistica, dall'altro avrà sempre un versante economico e politico¹¹⁷. Il secondo aspetto su cui i due autori suggeriscono di soffermarsi è lo studio dell'impatto e della posizione che l'ipotetico festival del cinema, preso in esame, possiede: bisogna dunque riflettere e misurare i legami che tale evento instaura con l'industria cinematografica internazionale e parallelamente i contatti instaurati nei confronti del locale; deve sussistere un confronto con il circuito festivaliero globale oppure con i circuiti paralleli tematici. La domanda fondamentale è quindi chiedersi verso che segmento tende il festival oggetto del mio studio: se ha risonanza e allineamento internazionale, se risulta inscrivibile nelle categorie generaliste o di fascia alta oppure se rientra e dialoga direttamente con i festival tematici, minori e più attenti alla componente artistica. In terza analisi viene consigliato di approcciare tali eventi attraverso un punto di vista organizzativo, che sarà molteplice, poiché è sempre presente varietà all'interno dell'amministrazione di un festival. Probabilmente potranno emergere vari punti di vista, uno prettamente artistico, uno più politico, un altro economico; in sostanza vi sarà sempre un'oscillazione fra arte ed economia, ma sarà proprio su questa bilancia che

¹¹⁶ C.C. RÜLING, J.S. PEDERSEN, "Film Festival research from an organizational studies perspective". *Scandinavian Journal of Management*, Vol. 26, No. 3, 2010. Link visitato il 13/07/2020:

https://www.researchgate.net/publication/227422190_Film_festival_research_from_an_organizational_studies_perspective

<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0956522110000564>

¹¹⁷ Ivi, pp. 318-323.

si dovrà prestare attenzione, oltre che alle pellicole selezionate, ai finanziamenti, agli sponsor, all'audience, alla pubblicità, ai media e ai giornalisti¹¹⁸.

Le competizioni cinematografiche attuali costituiscono una rete, rappresentano dei nodi che uniscono tutto il mondo, permettendo così un approccio sovranazionale, come viene descritto da Thomas Elsaesser, stimolando una visione nuova negli studiosi di cinema¹¹⁹. Ogni festival possiede un gruppo di esperti, di critici che non solo selezionano le pellicole per il concorso, ma indirettamente generano un percorso e un primo nucleo di studio sul materiale presentato. Tale produzione iniziale verrà poi ampliata e sviluppata da una moltitudine di scritti e pubblicazioni postume, prodotte dal film festival in questione, attraverso la programmazione, il materiale mediatico, le conferenze stampa, le riviste e le interviste. Un evento così speciale produce dunque, una vasta gamma di testi e fonti preziose che circolano a livello internazionale influenzando e appassionando vasti strati della popolazione; oltre al ruolo tradizionale di permettere ad alcuni film, ritenuti particolarmente validi, di accedere alle selezioni ufficiali che potenzialmente in futuro potranno ottenere visibilità e notorietà¹²⁰.

¹¹⁸ C.C. RÜLING, J.S. PEDERSEN, "Film Festival research from an organizational studies perspective". *Scandinavian Journal of Management*, Vol. 26, No. 3, 2010, pp. 318-323. Link visitato il 18/06/2020: https://www.researchgate.net/publication/227422190_Film_festival_research_from_an_organizational_studies_perspective

<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0956522110000564>

¹¹⁹ T. ELSAESSER, "Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe". In *European Cinema Face to Face with Hollywood*, a cura di T. Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

¹²⁰ F. DI CHIARA, V. RE, "Film Festival/Film History: The Impact of Film Festivals on Cinema Historiography. Il Cinema Ritrovato and Beyond". In *Cinémas: Revue d'Études Cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies*, 21 (2-3), 2011, p. 136.

3.3 IL CIRCUITO FILM FESTIVAL

Thomas Elsaesser sostiene che negli anni Ottanta ci sia stato un cambio forte del potere, ovvero lo spostamento del centro gravitazionale festivaliero: dalla sfera prettamente europea a favore dell'Asia, dell'Australia e del Nord America. A livello internazionale esiste una gerarchia tra i film festival, come trattato in precedenza, una sorta di vero e proprio ranking, gestito dalla Federazione Internazionale delle Associazioni di Produzione Cinematografica (FIAPF) che attraverso la porosità del sistema mette in comunicazione fra loro varie aree del mondo. I festival europei comunicano direttamente con quelli nord americani; mentre i festival dell'Oceania hanno un canale diretto con quelli asiatici; alcuni festival africani (Ouagadougou), invece, sono organizzati e finanziati da Parigi e Bruxelles. Tuttavia, i nuovi film festival internazionali e quelli americani come il Sundance, il Telluride, il Montreal e il Toronto hanno raggiunto, eguagliato e forse anche superato le famose rassegne filmiche europee. Questi eventi cinematografici più recenti, nella maggior parte dei casi, nati dagli anni Ottanta in poi, non vengono considerati dalla classifica ufficiale dei festival accreditati gestiti dalla FIAPF, confermando quanto il suo operato sia discutibile e controverso al giorno d'oggi¹²¹. La creazione di una tipografia e la mappatura dei film festival internazionali è stata una sfida difficile, resa ancor più complessa dalla mancanza di una grande cornice teorica in grado di coordinare tutti i fenomeni cinematografici in un'unica visione sistematica. Anche se tale mancanza è stata in parte colmata, o per meglio dire, ridotta nel 2009 con il primo volume della serie *Film Festival Yearbook* di Iordanova e Rhyne, tuttavia, è sempre opportuno utilizzare visioni, ricerche, e modalità investigative diverse per proseguire tale catalogazione e approcciarsi correttamente a questa ipotetica mappatura del sistema festivaliero¹²².

Thomas Elsaesser ritiene il Circuito dei Festival uno strumento di forza e una rete fondamentale per il business cinematografico; esso è parte integrante del cinema

¹²¹ T. ELSAESSER, "Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe". In *European Cinema Face to Face with Hollywood*, a cura di T. Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. D. IORDANOVA, "The Film Festival Circuit". In *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, a cura di D. Iordanova, R. Rhyne (Eds.). St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009.

¹²² D. IORDANOVA, R. RHYNE, *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009.

europeo che può essere analizzato in maniera cruciale e “contrapposto” al sistema di Hollywood¹²³. Il Circuito cinematografico europeo è caratterizzato da una componente spaziale, poiché riguarda numerosissime città e paesi, e da una componente temporale dato che i programmi dei festival principali si susseguono nell’arco di un anno intero. Il versante europeo è soltanto una parte del network internazionale dei festival cinematografici che di anno in anno diventano sempre più numerosi. Il fenomeno “mostra del cinema annuale e internazionale” come lo conosciamo oggi è un’invenzione europea, rimasta in gestazione durante la Seconda Guerra Mondiale e portato alla piena maturità fra gli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento. In queste decadi si è affermata la Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia (1932) e sono nate le rassegne di Locarno (1946), di Cannes (1946), di Berlino (1951), di Karlovy Vary (1948), di San Sebastian (1953), di Oberhausen (1954) e di Rotterdam (1972), dimostrando di essere fin da subito mete per gli studiosi, gli appassionati, i critici, i giornalisti, gli amanti del cinema e soprattutto per i registi, i produttori, i distributori e le televisioni, andando a formare un vero e proprio mercato dell’industria del cinema e dell’audiovisivo. Ospitare un festival cinematografico era ed è ancora oggi, per una città, sinonimo di notorietà e prestigio culturale, spesso vi sono componenti politiche che intercorrono nella gestione del festival come nel caso di Berlino e Karlovy Vary, oppure scelte strategiche economico-turistiche per alimentare significativamente il turismo come nel caso di Venezia, Cannes, Locarno e San Sebastian. Alcuni festival del cinema sono nati come antagonisti o alter-ego di altri: quello di Lipsia (1955), fondato dall’Unione Sovietica, durante la Guerra Fredda rappresentava un baluardo del documentario socialista opposto alla visione capitalista; festival simili erano presenti anche a Cuba e in America Latina. Altri festival extraeuropei, nati per ragioni politiche, sono quello di Pusan, anche nota come Busan (1996), in Corea del Sud, promotore del cinema nazionale e patriottico, opposto al festival più internazionale di Hong Kong (1976). Questi festival asiatici hanno svolto un ruolo particolare negli anni Novanta del Novecento, poiché hanno favorito un interesse maggiore e uno studio più sistematico della cinematografia orientale, poiché, come

¹²³ T. ELSAESSER, “Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe”. In *European Cinema Face to Face with Hollywood*, a cura di T. Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, p. 83.

affermava Elsaesser, tra gli anni Ottanta e Novanta è avvenuto uno spostamento dell'asse cinematografico a sfavore dell'Europa, che ha però decretato una maggior attenzione alle identità cinematografiche internazionali che assumevano sempre più rilevanza e rappresentavano interessanti filoni di ricerca e studio. Parallelamente nel nord America è sorto il Toronto Film Festival (1976) per unire e consolidare il cinema canadese contro il "comune nemico" identificato nel sistema hollywoodiano¹²⁴.

Ulteriori festival sono nati in Europa per migliorare la visibilità, la fama e infondere nuova vita ad alcune città minori; questo è il caso di Oberhausen e il suo Short Film Festival che ha dato nuovo vigore alla regione che in precedenza era vista solamente come zona industriale. Una storia analoga ha avuto Rotterdam, che da puro scalo internazionale portuale di merci è diventata una città di riferimento per il cinema, l'architettura, l'economia e i media in generale, diventando un testimone particolare in grado di incarnare un ponte ideale fra cinema asiatico e audience europeo. Le mostre del cinema sfruttano ovviamente anche il fascino delle location che le ospita, come nel caso di Venezia e Cannes, oltre che favorire, rilanciare e prolungare la stagione turistica. Lo sviluppo di festival cinematografici in tutto il pianeta ha permesso e favorito dei riasseti urbanistici notevoli: risanamenti di zone malsane, ricostruzioni e restauri di vecchi edifici in disuso, miglioramento delle vie di comunicazione, dei trasporti pubblici e delle infrastrutture più in generale. L'obiettivo era quindi di attirare e ospitare nuovi ceti sociali e schiere di amanti del cinema provenienti da tutto il mondo, perseguendo così l'ideale di innalzamento cittadino desiderato. Thomas Elsaesser parla di "cultural clustering", un particolare fenomeno in cui un evento culturale, nel nostro caso un film festival, genera e raggruppa attorno sé stesso ulteriori eventi e manifestazioni sociali che, coinvolgendo la città ospitante, garantirà prestigio ulteriore ed introiti maggiori per le aziende cittadine e per le infrastrutture¹²⁵. La genesi delle rassegne filmiche si è dipanata in quasi un secolo, dimostrando che la storia di tali eventi cinematografici è molto dilatata, densa e intricata. I festival, essendo mutevoli e in costante

¹²⁴ T. ELSAESSER, "Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe". In *European Cinema Face to Face with Hollywood*, a cura di T. Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, p. 85.

¹²⁵ *Ibidem*.

aggiornamento non possono mai essere considerati pienamente maturi, poiché sono in divenire e in costate crescita e riconfigurazione. Tale caratteristica li rende quasi effimeri, oltre che introdurre sempre più complicazioni nell'identificazione di alcune linee guida generali, utili allo studio sistematico di tali rassegne, nonostante il tentativo di alcuni studiosi citati in precedenza che hanno ripreso e sondato gli scritti di Elsaesser¹²⁶.

L'evento cinematografico aveva, nei decenni precedenti, principalmente la funzione di marketplace, dato che fin dalla sua origine è sempre stato affiancato dal mercato multimediale, come avvenuto nel caso della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. In quest'ottica i film festival avevano il compito di mostrare sì le abilità nazionalistiche dei paesi, che non prestavano attenzione all'autorialità, ma soprattutto erano finalizzati a promuovere dinamiche politiche e commerciali, accordi nazionali e distributivi. Tale aspetto è ovviamente presente anche al giorno d'oggi, poiché avvengono comunque le compravendite, gli accordi commerciali e distributivi, ma è possibile affermare che negli anni ci si è sempre più allontanati, apparentemente, da questa funzione industriale a favore della componente artistica. Così facendo, si è cercato di far assumere alla rassegna cinematografica un ruolo attivo nella catena commerciale, dotandola di maggior autorità decisionale e potere: concederle dunque, la possibilità di effettuare le proprie scelte non solo economiche, ma anche artistiche¹²⁷. Il Circuito Film Festival e il concetto di puro marketplace sono stati messi in crisi a più riprese, nel corso degli anni: prima dall'home video, dalle VHS, poi dai DVD, BLU-RAY e adesso deve scontrarsi con il mercato digitale e con le piattaforme di streaming come Netflix, Amazon Prime Video, Apple TV, Disney + e molte altre. Parallelamente a questi canali "ufficiali" c'è anche la possibilità di vedere o scaricare illegalmente qualunque

¹²⁶ Si veda Capitolo III, Paragrafo 3.2. 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/Cinemas: Journal of Film Studies*, 21 (2-3), 2011. C.C. RÜLING, J.S. PEDERSEN, "Film Festival research from an organizational studies perspective". *Scandinavian Journal of Management*, Vol. 26, No. 3, 2010. Link visitato il 18/06/2020: https://www.researchgate.net/publication/227422190_Film_festival_research_from_an_organizational_studies_perspective

<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0956522110000564>

¹²⁷ T. ELSAESSER, "Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe". In *European Cinema Face to Face with Hollywood*, a cura di T. Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, p. 86.

film o serie tv da siti efficienti e specializzati, ma pur sempre illegali. In questo clima relativamente nuovo e caotico, il festival può vantare dei vantaggi, ovvero è ora slegato dalle grandi produzioni in quanto promotore e ricercatore di una qualità artistica maggiore, tematica cara al pubblico e agli amatori. Inoltre, in questo oceano di produzione filmica, può ricercare una qualità più elevata selezionando pellicole provenienti da qualunque parte del mondo, valutando le migliori dal punto di vista artistico e qualitativo. In quest'ottica i film festival non sono più una semplice competizione cinematografica o una vetrina in cui sponsorizzare e commerciare delle pellicole, ma costituiscono un organismo dotato di propria identità, generato dai film selezionati e proiettati, attraverso la critica, le conferenze, gli eventi e il materiale prodotto. In un certo senso è l'arte, l'autore, il videomaker, il pubblico, la ricerca, la corporeità e la vitalità umana più in generale che animano questo guscio ricco e prezioso, permettendogli di essere un organismo autonomo e non un mero strumento del mercato.

I film festival devono essere competitivi fra loro per indurre un progressivo aumento qualitativo sia dei prodotti cinematografici in gara, sia degli esperti all'opera che degli ospiti speciali; tuttavia la competitività non è l'unica componente, poiché c'è bisogno anche di collaborazione. Pertanto, le principali mostre del cinema si susseguono con una sequenza prestabilita tale da coprire tutti i mesi dell'anno, permettendo così ai registi, agli attori, ai produttori e a tutti gli ospiti di un certo calibro di essere sempre in movimento e poter prendere parte a tutti gli eventi fondamentali annuali¹²⁸. Con questa suddivisione temporale, il network cinematografico dei festival assume dei connotati particolari, simili all'era prettamente hollywoodiana in cui tutto ruotava attorno alla data di uscita di una pellicola, con un grosso lavoro pubblicitario, marketing spietato ed ingenti fini di lucro. Le pellicole coinvolte nel network dei film festival ora vengono prodotte appositamente per avere successo alle prestigiose date che si susseguono durante l'anno, piazze espositive di rilievo che ospitano numerose personalità e possibilità di successo: la vetrina che un festival cinematografico fornisce a un film è

¹²⁸ T. ELSAESSER, "Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe". In *European Cinema Face to Face with Hollywood*, a cura di T. Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, p. 86-87.

eccezionale, poiché può essere acquistato e distribuito sia a scala nazionale che sovranazionale. Al giorno d'oggi un film indipendente potrà ottenere visibilità e notorietà solamente partecipando a un festival, e nella migliore delle ipotesi vincendo, in maniera tale da ottenere il prestigioso alloro, sinonimo di qualità e abilità cinematografica. L'ingente numero di competizioni cinematografiche, attualmente attive in tutto il pianeta, ha portato ad un consistente aumento della produzione filmica e, al tempo stesso, il copioso aumento delle pellicole realizzate ha avuto come conseguenza la necessità di incrementare il numero dei film festival globali per incanalare tale mole filmica. Come ulteriore e diretta conseguenza è anche lievitata esponenzialmente la concorrenza nel mercato distributivo tradizionale. In quest'ottica il film festival rappresenta il distributore per eccellenza dei film indipendenti, poiché è l'unico modo per poter godere di determinate pellicole in una sala vera e propria: se il film in questione non dovesse avere il successo giusto, uscirà solamente in DVD, BLU-RAY o su piattaforme di streaming online, ma non nelle sale tradizionali. Oltre alla possibilità, sempre presente, di non essere proprio distribuito e commercializzato in alcun modo.

Al di là della produzione, della distribuzione e dell'accoglienza dei prodotti cinematografici, esistono delle differenze profonde ma anche delle analogie tra Hollywood e il Circuito dei Film Festival. Innanzitutto entrambe rappresentano una piattaforma globale con alta visibilità e notorietà, ma le rassegne filmiche possiedono una caratteristica ulteriore, ovvero l'essere allo stesso tempo un marketplace, una vetrina internazionale prestigiosa, una competizione e un organismo mondiale con regole proprie¹²⁹. In quest'ottica i film festival possono essere visti come un insieme di varie dottrine per l'abilità in cui fondono economia, cultura, politica, arte e doti personali, le quali amalgamandosi producono un esercizio unico di grande profondità e impatto. Tale Circuito ha assunto le fattezze di un percorso alternativo a quello dello studio system hollywoodiano: rappresenta un fenomeno originariamente europeo che ha globalizzato sé stesso diventando non solo autosufficiente e indipendente, ma anche autoreferenziale per l'arte

¹²⁹ T. ELSAESSER, "Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe". In *European Cinema Face to Face with Hollywood*, a cura di T. Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, p. 88.

cinematografica mondiale¹³⁰. I festival cinematografici hanno apportato alcune novità: l'aver rilanciato il cinema indipendente e il cinema documentario; l'aggiornamento dei criteri di distribuzione, di marketing e di esposizione; un ampliamento della partecipazione sia dei registi che del pubblico, pertanto una maggior accessibilità e un premio in denaro per i vincitori. Tuttavia, hanno sviluppato una sorta di genere nuovo, il "festival film" che si presenta come un prodotto particolarmente azzeccato per una determinata competizione cinematografica; in quanto frutto di numerosi studi sul festival a cui verrà iscritto, che ponendo l'accento su particolari caratteristiche potrà far leva sulla critica, sui giornalisti e perfino sugli spettatori, fino ad ottenere la visibilità e la notorietà agognata¹³¹.

¹³⁰ T. ELSAESSER, "Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe". In *European Cinema Face to Face with Hollywood*, a cura di T. Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, p. 88.

¹³¹ *Ivi*, p. 89.

3.4 I LEGAMI TRA FILM, CIRCUITO FILM FESTIVAL E HOLLYWOOD

Un film generalmente partecipa a un festival per essere trasportato oltre, superare quella barriera che il film festival rappresenta per approdare alla fase successiva: la distribuzione, la discussione critica, le svariate modalità di esposizione e trasmissione. Per di più il regista, qualora trovasse il dovuto riscontro presso il pubblico e i botteghini, avrà la possibilità di riproporsi attraverso la gestione di un nuovo prodotto, suscitando nuovamente l'interesse di case di produzione, istituzioni, televisioni. In quest'ottica una mostra del cinema è vista come un cuore, come un muscolo che pompa i film in questione in giro per tutto l'organismo, o sistema, fornendo loro un preciso marchio identificativo di successo, sintomo e garanzia di qualità¹³². Una rassegna filmica utilizza vari livelli per glorificare una pellicola e un regista: in prima istanza vi è la selezione da parte della giuria e del direttore della competizione, in secondo luogo vi è il pubblico con i propri giudizi a caldo, gli esperti, i cinefili, i critici; parallelamente vi è tutto il materiale informativo prodotto dal festival stesso e le numerose conferenze stampa. Ad ogni modo il successo o il fallimento di un film in concorso non è affatto scontato, poiché vi sono tantissime variabili e casualità che possono influenzarne significativamente il giudizio. La giuria, i critici, il pubblico hanno un potere non indifferente nelle proprie mani e hanno la possibilità di innalzare all'Olimpo anche registi e film sconosciuti, pellicole impensabili, andando a confermare il fatto che un evento del genere è imprevedibile, può condurre a svariati esiti e mutare di continuo le aspettative¹³³.

Un festival cinematografico tradizionale e generalista, probabilmente Thomas Elsaesser va riferimenti precisi agli eventi di fascia alta come Venezia, Berlino, Cannes, deve essere guidato da una figura esemplare e semi-divina: il direttore, colui che permette il funzionamento di tale organismo, atto alla moltiplicazione e amplificazione di prodotti filmici. Egli deve incarnare un condottiero infallibile poiché la stampa, essendo sua portavoce, crede ciecamente nella sua abilità e nel suo metro di giudizio; egli assegna i premi, gestisce le selezioni ed è il responsabile della

¹³² T. ELSAESSER, "Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe". In *European Cinema Face to Face with Hollywood*, a cura di T. Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, p. 97.

¹³³ *Ivi*, p. 98.

qualità totale dell'evento; qualora la sua attendibilità fosse incrinata sarebbe condannato alla caduta e al fallimento¹³⁴. Non esistono degli standard e dei metri di paragone per giudicare un prodotto cinematografico in termini di migliore rispetto ad altri, ma ci si affida alla visione di un direttore esperto, considerato illuminato e capace di prevedere gli esiti futuri, impiegando anche dei motti per battezzare ogni anno in maniera diversa e innovativa la competizione da lui organizzata. Il direttore del festival, affiancato dal suo staff, deve organizzare tutti gli eventi paralleli, gli incontri, i momenti di festa, le interviste; tutto ciò va programmato e coordinato al meglio e in maniera sempre originale rispetto alle edizioni precedenti. Il suo operato deve quindi gestire e condurre una sorta di rituale mutevole e accattivante per generare stupore e meraviglia, consolidare il proprio ruolo ed innalzare la fama del proprio evento continuando ad infondere un senso di ineffabilità e tautologia. I film festival devono avere una propria identità e un ruolo: alcuni, come trattato in precedenza, sono nati in qualità di contro-festival; Cannes si oppone a Venezia, Berlino ai festival comunisti, Mosca a Karlovy Vary; parallelamente su di un altro piano, tutti i festival cinematografici si oppongono ad Hollywood e all'industria cinematografica commerciale. Dagli anni Settanta del Novecento c'è stato un boom dei festival del cinema e, in seguito agli eventi del 1968, si è prestata sempre più attenzione alla creatività, all'avanguardia, ai registi indipendenti, ai film non commerciali, spesso favorevoli e provenienti dalla controcultura postuma al Sessantotto, schierata politicamente, favorevole ad un attivismo militante e alle proteste politiche. Casi esemplari sono il Festival di Rotterdam, il Forum of the Young International Film, il Pesaro Film Festival e il Telluride. Gli anni Sessanta e Settanta del Novecento sono identificati come anni di cambiamento, di svolte sociali, di protesta e di contestazioni. I festival cinematografici hanno svolto, in questo clima, un ruolo fondamentale in qualità di piattaforme e palchi per far sentire la propria voce e portare avanti cause sociali e tabù attraverso la creazione di agende specifiche e tematiche ben definite, quali l'emancipazione e i diritti femminili, il gay e queer cinema, i movimenti ecologici, le proteste politiche, discussioni inerenti l'alcol, la droga, le guerre civili, la crisi generata dall'AIDS e molte altre. Un film

¹³⁴ T. ELSAESSER, "Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe". In *European Cinema Face to Face with Hollywood*, a cura di T. Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, p. 98.

festival instaura un rapporto particolare e simbiotico con il proprio pubblico; secondo Elsaesser genera, inoltre, un campo culturale dinamico e vivace, molto più dei musei, delle gallerie d'arte, dei concerti, dei teatri, poiché attirano e catturano vasti strati della popolazione, uniscono animi e cause comuni, sono luoghi in cui la sfera pubblica è più manifesta, c'è scambio, attività e vita sociale¹³⁵. Tale posizione di Elsaesser è molto complessa da sostenere, ma è possibile affermare che lo spazio e la visibilità che offre un festival cinematografico è molto importante e imponente, poiché implica attenzione mediatica e ricorrenze precise. Ogni anno vi saranno tematiche nuove oppure ci saranno dei confronti e delle somme tirate rispetto l'edizione precedente. I film presentati alla competizione cinematografica rappresentano tali questioni e battaglie, si focalizzano su determinati argomenti e ne rispettano la tematica, inoltre richiedono al pubblico una partecipazione attiva mediante lo schieramento. Ogni spettatore deve, in un certo senso, selezionare la tematica che gli è più cara, mettersi in gioco e riconoscersi fornendo il proprio consenso ed elogiando il film in questione con il proprio voto oppure attraverso la diffusione non solo del film, ma del tema sensibile proposto¹³⁶.

I film e gli eventi cinematografici possiedono un rapporto particolare, si legittimano a vicenda, sono dualistici e si conferiscono valore; i festival generano però un'audience particolare e unico, poiché coincidono con l'antico ruolo di legittimare e autocelebrare l'evento rituale. Ritornando alla concezione dei film festival come sedi di accordi politici, festività, celebrazioni mondane, sfilate, gossip, euforia, vi è la possibilità di leggere in altri modi questa confusione apparente e generale, che a quanto pare risulta ordinata. Questa tendenza al caos e alla degenerazione è un diretto rimando agli elementi anarchici degli anni Sessanta e Settanta del Novecento, in cui la contro cultura ha modificato profondamente l'identità dei festival del cinema, lasciando successivamente spazio agli artisti più eccentrici, al consumismo e al commercio spietato. Una competizione cinematografica deve far parlare di sé, è

¹³⁵ T. ELSAESSER, "Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe". In *European Cinema Face to Face with Hollywood*, a cura di T. Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, cit. p. 101: "Film festivals thus have in effect created one of the most interesting public spheres available in the cultural field today: more lively and dynamic than the gallery-art and museum world, more articulate and militant than the pop music, rock concert and DJ-world, more international than the theatre, performance and dance world, more political and engaged than the world of literature or the academy".

¹³⁶ *Ibidem*.

un momento e un'occasione per diventare eterna ed essere ricordata, deve produrre scandalo, euforia, ammirazione, deve indurre i media a parlare di sé, deve conquistare la stampa e gli spettatori¹³⁷. Ovviamente tale modello descritto da Elsaesser è molto vicino alla concezione dei festival di serie A, generalisti e trattati dalla FIAPF, poiché negli eventi minori, tematici, più attenti alla ricerca e alla qualità artistica, tali categorie descrittive non sussistono o sono comunque minori. La serata finale della mostra, apice dell'attesa e notte in cui vengono assegnati i preziosi premi, è un momento unico e particolare: tutti sono a conoscenza dei candidati migliori, si ipotizza già tutto, ci sono pronostici attendibili, tutti sono concordi nel riconoscere il successo o il fallimento di determinate pellicole. In tutto ciò Hollywood gioca comunque un ruolo attivo, ma al tempo stesso indiretto, poiché deve selezionare con cautela e attenzione quale film produrre e inviare ad uno specifico festival. Un film hollywoodiano, vincitore di una competizione cinematografica europea, avrà ancora più garanzie e probabilità di sbancare i botteghini alle prime nelle sale, oltre che amplificare la fama del regista, del film e del produttore. Al contrario un fallimento ai festival più rinomati potrebbe decretarne il fiasco totale e un giudizio negativo perenne oltre che un danno di immagine, tuttavia tale semplificazione è forse troppo eccessiva, poiché il festival è sì uno dei fattori di promozione principale di un film, ma non è certo l'unico e nemmeno il più efficace. La fortuna e il pubblico influiscono sì particolarmente, ma non tutte le variabili sono calcolabili, la pubblicità e la scelta attoriale, per esempio, hanno molto peso in questione, ma anche una mirata scelta del festival; dipende molto da caso a caso. Riprendendo la struttura temporale che possiede un festival, si può dire che sia generata dai giornalisti poiché la stampa, partecipando ai festival, ne "assegna" determinati temi; alla chiusura dell'evento si tirano le somme, si riassume quanto accaduto e viene interpretata la settimana o il periodo come informazione fondamentale da trasmettere a scala mondiale¹³⁸. La stampa, al termine di un festival, avrà un piccolo lasso di tempo per produrre più materiale possibile per allietare le audience internazionali, per diffondere le novità prodotte

¹³⁷ T. ELSAESSER, "Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe". In *European Cinema Face to Face with Hollywood*, a cura di T. Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, p. 102.

¹³⁸ *Ibidem*.

da un evento cinematografico, per raccontare le curiosità e i fatti avvenuti, romanzando con aneddoti e storie sulle stars e gli invitati famosi presenti. Terminata una rassegna ne inizia un'altra dopo qualche tempo, i festival del cinema principali si suddividono l'intero anno iniziando a Berlino nel mese di febbraio, per poi passare a Cannes a maggio, approdare a Locarno in luglio, andare a Venezia a settembre, proseguire a Toronto a fine settembre, il mese successivo a Londra, a gennaio giungere al Sundance e concludere l'anno cinematografico a Rotterdam fra gennaio e febbraio, per in fine ricominciare da Berlino qualche giorno dopo. I film proiettati durante questi eventi assumo moltissima rilevanza, diventano i film dell'anno assolutamente da guardare per tutti gli appassionati e non solo. Negli ultimi anni ci sono state partecipazioni da tutto il mondo: nuovi registi o case di produzione provenienti dall'Asia, dall'America Latina, dall'Iran, hanno affiancato i tradizionali cineasti europei e americani in questo anno cinematografico. In quest'ottica sono andati delineandosi nuovi possibili sviluppi e letture, incrinando l'asse tradizionale del cinema e aprendosi effettivamente a tutto il mondo, a tutti i paesi e tutti i suoi filmmakers. I film festival come li conosciamo oggi son un fenomeno prettamente postmoderno, poiché hanno un'indole fortemente autoriflessiva e autoreferenziale, ma al tempo stesso hanno anche un'aura mitica nelle loro tautologie performative¹³⁹. Questi eventi cinematografici annuali e internazionali sono anche un prodotto della globalizzazione e della fase postfordista, poiché sono intrisi di economia, di turismo e di eredità industriale. Secondo Thomas Elsaesser le rassegne filmiche sono delle speciali sfere pubbliche in cui la mediatizzazione e la politicizzazione sono entrate sancendo un'alleanza particolare, trasformando questi eventi in agorà simboliche della nuova democrazia internazionale¹⁴⁰. Il Circuito Film Festival, quindi, è opposto ad Hollywood, ma al tempo presenta numerose analogie con esso; non vi è più uno scontro diretto fra questi due sistemi paralleli, dualistici e simbiotici, poiché insieme rispecchiano la

¹³⁹ T. ELSAESSER, "Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe". In *European Cinema Face to Face with Hollywood*, a cura di T. Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, p. 103.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

totalità della cultura cinematografica mondiale, identificando il nuovo genere di “world cinema”¹⁴¹.

Marijke De Valck è stata una delle prime studiosse ad aver attestato la difficoltà dell'utilizzo di un approccio mono-disciplinare allo studio dei festival, infatti la ricercatrice ha attinto nozioni dai Cultural Studies, dalla sociologia e dall'antropologia impiegandole per consolidare ed estendere le teorie e le visioni dei suoi precursori¹⁴². In quest'ottica ha focalizzato la sua attenzione sulle origini e sulle radici del fenomeno film festival attraverso una concezione dicotomica della loro struttura: da un lato celebrano pellicole artistiche, non commerciali, indipendenti, indie, ma dall'altro devono confrontarsi con l'aspetto economico e commerciale. De Valck considera, quindi, le mostre del cinema in generale come apparentemente opposte sia alle avanguardie sia alle finalità commerciali hollywoodiane, ma al tempo stesso legate ad entrambe le tematiche¹⁴³. La studiosa individua tre fasi storiche: la prima va dal 1932 al 1968 periodo in cui la politica e il nazionalismo dominavano la scena festivaliera; tale periodo era totalmente dedicato a mostre filmiche europee, che dopo la Seconda Guerra Mondiale erano circa dodici. In questa fase dominavano i film nazionali e una giuria internazionale si dedicava alla selezione e alle nomination. Dalla fine degli anni Cinquanta circa, i festival iniziarono a rappresentare delle primitive piattaforme di lancio per le pellicole più rilevanti e per i filmmaker emergenti a cui veniva concessa una prestigiosa opportunità; in questi anni le *new waves* si affermarono. La seconda fase identificata da De Valck si muove fra il 1968 e il 1980, anni in cui è avvenuta una maggiore apertura internazionale in seguito alle proteste e alle contestazioni; si anela, in questo scorcio temporale, a un rinnovamento dei festival attraverso un'attenzione maggiore nei confronti dell'aspetto artistico e verso i registi emergenti¹⁴⁴. Durante questa fase di

¹⁴¹ T. ELSAESSER, “Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe”. In *European Cinema Face to Face with Hollywood*, a cura di T. Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, p. 104.

¹⁴² K. STEVENS, “Across and in-between: Transcending disciplinary borders in film festival studies.” *Fusion Journal*, No. 14, 2018, pp. 49-50. Link ultima volta visitato il 18/06/2020: <http://www.fusion-journal.com/across-and-in-between-transcending-disciplinary-borders-in-film-festival-studies/>

¹⁴³ M. DE VALCK, *Film Festivals: from european geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: University Press, 2007, p. 25.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 61.

miglioramento e rinnovamento le rassegne cinematografiche sono diventate indipendenti, si sono scollegate dalla politica e hanno raggiunto un'autonomia decisionale per quanto riguarda la selezione dei film da ammettere in concorso; grazie a questa presa di libertà gli eventi cinematografici sono effettivamente entrati nella cultura pubblica, giocando un ruolo fondamentale per i Film Studies¹⁴⁵. La terza fase storica risale al periodo che va dal 1980 a oggi e coincide con la diffusione a livello internazionale dei festival filmici, poiché in questi anni tutte le principali città mondiali, e non solo, hanno fondato la propria competizione identitaria. Oltre a questa proliferazione delle rassegne cinematografiche si è assistito, nel medesimo periodo, alla diffusione di internet e della globalizzazione. In questa fase il fenomeno film festival ha aumentato la propria portata, si è strutturato maggiormente, specializzato e professionalizzato diventando una vera e propria istituzione.

Kenneth Turan è un altro protagonista dei Film Festival Studies; egli nel 2002 aveva classificato alcuni festival cinematografici in base alle loro agende o programmi¹⁴⁶. Competizioni come Cannes o il Sundance sono state identificate con "business agenda"; festival come il FESPACO, Havana, Sarajevo vengono categorizzati con il termine "geopolitical agendas" e in fine l'ultima categoria definibile "aesthetic agendas" rientrano festival come Pordenone, Lone Pine o il Telluride. Anche Mark Peranson si è occupato della catalogazione delle rassegne cinematografiche, proseguendo nel solco già tracciato da Turan, ma apportando delle dovute novità. Nel 2009 ha teorizzato due tipologie o modelli di film festival dopo aver prestato servizio presso il Vancouver International Festival e aver scritto per l'editore *Cinema Scope* dedicato solitamente a pellicole senza una distribuzione cinematografica tradizionale¹⁴⁷. La sua visione identifica un film festival come un attore o un soggetto, sul quale vengono esercitate delle pressioni da parte di alcuni

¹⁴⁵ M. DE VALCK, *Film Festivals: from european geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: University Press, 2007. K. STEVENS, "Across and in-between: Transcending disciplinary borders in film festival studies." *Fusion Journal*, No. 14, 2018, p. 47. Link visitato il 08/06/2020: <http://www.fusion-journal.com/across-and-in-between-transcending-disciplinary-borders-in-film-festival-studies/>

¹⁴⁶ K. TURAN, *Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the world they made*. Berkeley: University of California Press, 2002.

¹⁴⁷ M. PERANSON, "First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals". In *Dekalog 3: On Film Festivals*, a cura di Richard Porton (Ed.). London, New York: Wallflower Press, 2009. Link visitato il 18/06/2020: http://www.scifilondontv.com/FFA/Dekalog3/Dekalog3_02Peranson.pdf

gruppi di interessati, perennemente in lotta per il potere all'interno del mondo del cinema. Secondo Peranson vi sono "business festival" e "audience festival": la prima tipologia possiede un budget relativamente elevato, un'ingente partecipazione di distributori cinematografici che si occupano della promozione, della compravendita e della distribuzione vera e propria nelle sale. Questo tipo presenta, in relazione a fama e budget elevato, ospiti famosi e celebrità; possiede anche un marketplace filmico influente; vi è inoltre molta competitività, solitamente le opere presentate sono inedite e vi sono stretti legami con Hollywood¹⁴⁸. Il secondo tipo invece, ha dei budget molto più limitati, non sempre vede la partecipazione di ospiti celebri, vi è uno staff ridotto, si effettuano poche retrospettive e c'è meno competitività; si dà priorità alla componente degli spettatori. I festival di Cannes, Venezia, Berlino, Toronto, Pusan sono alcuni eventi annoverabili fra i business festival, poiché possiedono un mercato multimediale correlato forte. Secondo Peranson le rassegne cinematografiche principali, molto vaste e con molta affluenza, hanno un'alta probabilità di rientrare in questa categoria. Il numero degli audience festival, invece, è maggiore: tutti gli eventi tematici, minori, quelli presenti anche nelle classificazioni redatte dalla FIAPF; alcuni affrontati in prima persona dall'autore sono Vancouver, Seattle, San Francisco, Vienna, Buenos Aires¹⁴⁹. In ogni caso è necessario ricordare ancora una volta che questo è un pensiero teorico e che lo stesso Mark Peranson ha affermato che esistono moltissimi festival con caratteristiche tipiche sia dell'una che dell'altra tipologia, pertanto non va utilizzata rigidità nella classificazione. In questa articolazione dualistica, quindi, è presente uno spazio intermedio nel quale si ritroveranno numerose rassegne filmiche ibride, il Tribeca e il Pusan rappresentano questo modello mediano¹⁵⁰. Queste tipologie di festival individuate dall'autore implicano una profonda correlazione con la tipologie

¹⁴⁸ M. PERANSON, "First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals". In *Dekalog 3: On Film Festivals*, a cura di Richard Porton (Ed.). London, New York: Wallflower Press, 2009, pp. 25-26. Link visitato il 18/06/2020:

http://www.scifilondontv.com/FFA/Dekalog3/Dekalog3_02Peranson.pdf

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 26.

Si veda Capitolo II, Paragrafo 2.1. FIAPF, International Film Festival. Link visitato il 18/06/2020:

<http://www.fiapf.org/intfilmfestivals.asp>

¹⁵⁰ M. PERANSON, "First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals". In *Dekalog 3: On Film Festivals*, a cura di Richard Porton (Ed.). London, New York: Wallflower Press, 2009, p. 26. Link visitato il 18/06/2020:

http://www.scifilondontv.com/FFA/Dekalog3/Dekalog3_02Peranson.pdf

delle pellicole selezionate per accedere al concorso: la commissione selezionerà le pellicole se avranno le caratteristiche di prodotto commerciale, facilmente vendibile, interessante e magari anche blockbuster; oppure si guarderà a un genere, a una sceneggiatura, a una fotografia e a una regia particolarmente apprezzabile dal pubblico presente a quella determinata edizione. In quest'ottica la finalità del festival è influenzata profondamente dagli stakeholders e, a sua volta, influenza in maniera preponderante la selezione dei film da ammettere¹⁵¹. Un'altra questione delicata e interessante, emersa dalle analisi di Peranson, è la questione inerente ai *sales agent*, o agenti di vendita, coloro che si occupano degli accordi commerciali stipulati fra artisti, attori, registi, case di produzione con i festival e con i distributori. Spesso i premi in denaro sono l'unico modo per attirare molte pellicole e tali riconoscimenti vengono assegnati non ai film vincitori, ma agli agenti che hanno gestito e favorito l'iscrizione a un determinato evento cinematografico. Tale evenienza registrata da Peranson non rappresenta la prassi presente ad ogni festival, però è effettivamente una modalità operativa per attirare modesti numeri di partecipanti a competizioni relativamente minori o di recente formazione. Quando avvengono sbilanciamenti tali, a favore degli agenti di vendita e dei produttori, sembra lecito domandarsi quanto complicato o ingiusto sia questo sistema in cui i filmmaker e i veri soggetti attivi vengono minimamente ricompensati e onorati, ma scavalcati dai detentori dei contratti commerciali¹⁵². Secondo Peranson i critici presenti in entrambe le tipologie competitive, e anche negli eventi ibridi, sono stati profondamente influenzati dal sistema cinematografico in passato: l'accusa mossa loro è quella di aver minimizzato le qualità estetiche degli audience festival, ponendo al contrario maggior attenzione nei confronti dei business poiché dotati di maggior risonanza, anche se apparente, celebrità, ospiti, eventi collaterali, altissima circolazione e potenza mediatica, oltre che un budget consistente. Fortunatamente negli ultimi anni c'è stata una maggior apertura verso quei festival più tematici, vivi e attenti ai pregi artistici delle pellicole (gli audience); si è sviluppata quindi, forse grazie anche ai Film Festival Studies, un'attenzione

¹⁵¹ M. PERANSON, "First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals". In *Dekalog 3: On Film Festivals*, a cura di Richard Porton (Ed.). London, New York: Wallflower Press, 2009, p. 31. Link visitato il 18/06/2020:

http://www.scifilondontv.com/FFA/Dekalog3/Dekalog3_02Peranson.pdf

¹⁵² Ivi, p. 32.

maggiore verso le rassegne cinematografiche “marginali”, secondarie, più esotiche se vogliamo, ma più lontane dai festival di fascia alta e decisamente commerciali. Sta avvenendo quindi, nella critica e negli studiosi, un cambio di rotta e di interesse nello studiare e approcciare il Circuito Film Festival¹⁵³.

Alcuni studiosi sono inclini ad accettare le teorie dei network e quindi la costruzione, o proliferazione, a livello internazionale di questo Circuito Cinematografico dei Festival introdotto da Thomas Elsaesser e rimanipolato da Marijke De Valck. Altri esperti invece sostengono l'esistenza di più circuiti paralleli e sovrapposti, Dina Iordanova, Ragan Rhyne e Skadi Loist, sono quindi contrari a un unico network ribadendo che non sono tutti collegati allo stesso modo¹⁵⁴. Tali arcipelaghi, o circuiti esistenti paralleli, possono essere caratterizzati in base alle agende adottate, dalle tipologie di film in concorso (cortometraggi, documentari, film d'animazione) oppure dai generi attorno ai quali si specializza un determinato festival (commedia, film di montagna) o per il target a cui si rivolgono e per la tipologia di audience (bambini, adulti), anche le tematiche sociali possono identificare un sotto circuito (diritti umani, questioni delle donne, politiche LGBT). Altri criteri adottabili dalle agende dei festival possono essere indagini regionali o locali, possono anche essere commerciali come Venezia, Cannes, Berlino; in maniera alternativa possono sussistere scelte di organizzare festival di festival come nel caso di Toronto, Londra o Vienna, i quali andranno a identificare un ulteriore network collaborando fra loro e adottando agende specifiche, vertendo su focus e tematiche comuni, stabilendo l'ammissione e la proiezione di pellicole adeguate e inerenti ai temi stabiliti¹⁵⁵. In

¹⁵³ M. PERANSON, “First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals”. In *Dekalog 3: On Film Festivals*, a cura di Richard Porton (Ed.). London, New York: Wallflower Press, 2009, p. 36. Link visitato il 18/06/2020:

http://www.scifilondontv.com/FFA/Dekalog3/Dekalog3_02Peranson.pdf

Si veda Capitolo IV, Paragrafo 4.2,

¹⁵⁴ D. IORDANOVA, R. RHYNE, *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009. S. LOIST, M. DE VALCK, *Film Festivals / Film Festival Research: Thematic, Annotated Bibliography: Second Edition*. Hamburg: Universität Hamburg, Institut für Germanistik 2009 (Medienwissenschaft / Hamburg: Berichte und Papiere 91), 2009. S. LOIST, “The Film Festival Circuit. Networks, Hierarchies, and Circulation”. In *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, a cura di De Valck Marijke, Kredell Brendan, and Loist Skadi. Routledge, 2016.

¹⁵⁵ D. IORDANOVA, “The Film Festival Circuit”. In *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, a cura di D. Iordanova, R. Rhyne (Eds.). St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009, pp. 30-32. M. PERANSON, “First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals”. In *Dekalog 3: On Film Festivals*, a cura di Richard Porton (Ed.). London, New York: Wallflower Press, 2009, p. 24. Link visitato il 18/06/2020:

http://www.scifilondontv.com/FFA/Dekalog3/Dekalog3_02Peranson.pdf

ogni caso tutti i festival cinematografici dovranno attivare una logica economica per poter sopravvivere, istituire marketplace, eventi collaterali, seminari, trovare finanziamenti, sponsor e scoprire film. L'esistenza delle mostre cinematografiche è quindi indissolubilmente legata all'economia, pertanto, per continuare a esistere, dovrà basarsi sull'esposizione e la celebrazione di pellicole alternative e non commerciali, ma al tempo stesso trovare supporto economico e stringere accordi con le industrie del cinema; confermando così la natura ibrida che qualunque rassegna filmica internazionale possiede. Scavando a fondo, all'interno di un festival, è possibile portare alla luce i veri interessi che agiscono in profondità: molte mostre sono profondamente interessate ad attrarre professionisti del settore, personalità affermate e riconosciute per far sì che l'evento filmico ospitante si qualifichi come luogo di incontro, di scambio e dibattito fra esperti. La presenza di questi professionisti garantirà prosperità e fama, ma anche la partecipazione di giornalisti ed esperti di vario tipo; grazie alle presenze e alle recensioni, un festival ha la possibilità di presentarsi al meglio e potersi rinnovare ogni anno. In quest'ottica però, il successo e la riuscita di una competizione cinematografica si misura negli affari che riesce a tessere nelle sue giornate, negli accordi stipulati e in tutti gli introiti vari, ma spesso non dipende dalla qualità dei film mostrati¹⁵⁶.

Ragan Rhyne lavora a stretto contatto con Dina Iordanova, insieme hanno pubblicato il primo manuale della serie *Film Festival Yearbook*. La sua visione legge un film festival in qualità di industria culturale gestita principalmente attraverso un modello no-profit, in cui le pellicole presentate competono. Ogni edizione deve essere speciale e ha il compito di programmare la propria missione specifica, andrà quindi redatta un'agenda apposita e accurata di tutti gli eventi satelliti e della competizione principale. Inoltre, dovrà esistere un documento ufficiale utile a presentare e illustrare ai finanziatori le modalità di articolazione del festival, ma anche dedicata ai filmmaker per esplicitare le tematiche da seguire. Rhyne con la sua descrizione prevede anche l'esistenza di una classe specializzata nel network

¹⁵⁶ D. IORDANOVA, "The Film Festival Circuit". In *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, a cura di D. Iordanova, R. Rhyne (Eds.). St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009. M. DE VALCK, *Film Festivals: from european geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: University Press, 2007. RODDICK, "Coming to a Server near You: The Film Festival in the Age of Digital Reproduction". In *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit* a cura di D. Iordanova, R. Rhyne (Eds.). St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009, p. 167.

cinematografico, professionisti, direttori, amministratori abili nell'organizzare eventi di questo tipo. Tali suddetti professionisti hanno probabilmente fondato, nelle loro carriere, dei festival o hanno comunque lavorato presso eventi cinematografici di questa portata, nella critica o nel giornalismo. L'esperienza dei promotori è fondamentale per guadagnare consensi e prestigio, oltre che per ottenere partnership e sponsor positivi e fiduciosi¹⁵⁷. Dina Iordanova critica l'attribuzione ai film festival della qualità di distributore alternativo e la caratteristica di circuito unico, posizione dominante in Elsaesser e De Valck. Sostiene invece che la presentazione di un film a un concorso costituisca e alimenti un circuito parallelo sovrapposto, andando a identificare l'esistenza di molteplici network festivalieri globali¹⁵⁸. Dina Iordanova considera il festival cinematografico come luogo in cui il carattere intrinsecamente transnazionale dell'arte cinematografica si rivela più chiaramente¹⁵⁹. Nello specifico, legge il Circuito Film Festival non come un network distributivo di pellicole cinematografiche, ma come un luogo di scambio e condivisione, producendo quindi un'interessante visione prendendo le mosse dalle teorie di Elsaesser. Questa concezione nuova permette l'approdo, attraverso una deviazione, alla concezione di un sistema organico di circolazione e di osmosi che si snoda tra i diversi livelli dei festival globali, articolandosi ulteriormente in punti nodali primari¹⁶⁰. Tale teoria, inerente alle rassegne cinematografiche, si basa sulla coesistenza di festival variegati e tematici con simili località ed estensione. Rhyne supporta tale descrizione, inoltre sostiene una visione simile in cui i diversi circuiti vengono intesi come settori culturali internazionali, trainati da festival tematici e gestiti da organizzazioni che scendono a patti con l'economia e con vari finanziamenti pubblici o privati. Lo studio sinergico

¹⁵⁷ R. RHYNE, "Film Festival Circuits and Stakeholders". In *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, a cura di D. Iordanova, & R. Rhyne (Eds.). St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009, p. 13.

¹⁵⁸ T. ELSAESSER, *European Cinema Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. M. DE VALCK, *Film Festivals: from european geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: University Press, 2007.

¹⁵⁹ K. STEVENS, "Across and in-between: Transcending disciplinary borders in film festival studies." *Fusion Journal*, No. 14, 2018, p. 51. Link ultima volta visitato il 18/06/2020: <http://www.fusion-journal.com/across-and-in-between-transcending-disciplinary-borders-in-film-festival-studies/>

¹⁶⁰ D. IORDANOVA, "The Film Festival Circuit". In *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, a cura di D. Iordanova, R. Rhyne (Eds.). St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009. K. STEVENS, "Across and in-between: Transcending disciplinary borders in film festival studies." *Fusion Journal*, No. 14, 2018, p. 47. Link ultima volta visitato il 18/06/2020: <http://www.fusion-journal.com/across-and-in-between-transcending-disciplinary-borders-in-film-festival-studies/>

fra Iordanova e Rhyne ha portato ad una concezione che vede i film festival affrontare una sfida continua e un confronto costante tra aspetto culturale e commerciale. La diagnosi stilata dai due studiosi vede le rassegne cinematografiche in una posizione “fragile”, caratterizzata dallo scivolamento e dallo sbilanciamento sempre maggiore nel versante economico, commerciale e industriale. Il supporto finanziario, i contatti con gli sponsor, gli accordi stipulati con le pubblicità e le televisioni, oltre che l’eventuale presenza di ospiti famosi e la relativa attenzione mediatica sono tutte peculiarità necessarie alla riuscita dell’evento. Spesso alcuni festival, per riuscire in tutto ciò, sono costretti a soccombere alla corrente principale cinematografica esercitata dal sistema hollywoodiano che assicura ritorni economici. Tale modalità operativa risulta comunque un settore interessante da studiare e analizzare, poiché può essere utile per indicare e misurare le decisioni prese dal consiglio del festival in questione, le strategie e modalità organizzative, economiche e di sopravvivenza.

3.5 CONCEZIONI TEMPORALI E SPAZIALI DI UN FESTIVAL

I film festival collaborano anche nell'organizzare un calendario annuale in cui identificare le date di azione di tutte le competizioni filmiche, in modo tale da evitare sovrapposizioni¹⁶¹. Prendendo in considerazione il modello proposto da Dina Iordanova e Ragan Rhyne, e quindi ammettere l'esistenza di numerosi circuiti festivalieri paralleli, ognuno dedicato a tematiche o argomenti specifici, bisognerà ricalibrare l'organizzazione annuale e calendarizzarla in maniera diversa. Ogni circuito specializzato in un tema, o genere filmico, avrà quindi il proprio calendario indipendente¹⁶². In questo modello gli scontri possono avvenire solamente con la sovrapposizione di date fra due festival appartenenti alla stessa tipologia, perché attingerebbero agli stessi consumatori e sarebbero, quindi, dedicati allo stesso pubblico¹⁶³.

Julian Stringer è un altro esperto di Film Festival Studies; parte del suo lavoro è dedicato alle città che ospitano i festival cinematografici, le quali "vendono" loro stesse, in cambio di fama, pubblicità e prestigio globale. Dalla nascita nel 1932 a oggi, il film festival si è caratterizzato come evento di portata internazionale che assicura entrate alle città, alimenta il turismo, la notorietà e attrae professionisti, esperti, celebrità che a loro volta richiamano audience sia mediatico che fisico in termini di spettatori. Una capitale come Berlino necessita di attirare lo stesso pubblico, le stesse celebrità e ricevere in cambio i consensi desiderati in egual misura a quanto avviene a Venezia o Cannes. Pertanto, ogni città dovrà inventarsi nuove modalità per essere competitiva con le proprie rivali, oltre che dare ospitalità all'edizione cinematografica, con tutti i suoi prestigiosi ospiti, nella maniera più adeguata possibile: nuove locations, edifici sfarzosi o allestiti a dovere, feste ed eventi paralleli originali e memorabili¹⁶⁴. L'ambizione di molti film festival, a prescindere dalla loro

¹⁶¹ J. STRINGER, "Global Cities and the International Film Festival Economy". In *Cinema and the City: Film and urban societies in a global context*, a cura di M. Shield, T. Fitzmaurice (Eds.). Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 2001.

¹⁶² D. IORDANOVA, "The Film Festival Circuit". In *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, a cura di D. Iordanova, R. Rhyne (Eds.). St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009.

¹⁶³ *Ivi*, p. 30.

¹⁶⁴ J. STRINGER, "Global Cities and the International Film Festival Economy". In *Cinema and the City: Film and urban societies in a global context*, a cura di M. Shield, T. Fitzmaurice (Eds.). Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 2001.

dimensione, è di garantire all'evento una portata e una rilevanza globale andando, quindi, ad allinearsi a una sorta di modello internazionale da rispettare e promuovere. Il fine è quello di essere qualificato con i canoni descrittivi ambiti di festival accreditato, ma dotato di risonanza mediatica globale, elevata e diffusa. In quest'ottica gli eventi filmici necessitano di essere simili fra loro, per rispettare il modello, ma al tempo stesso diversi e originali per emergere e colpire i fan. Affini ed eterogenei, collaborativi e competitivi: in questo senso sono "globali" perché si somigliano e "locali" perché si declinano in maniere diverse e ambiziose per attrarre audience nella propria città e accoglierlo al proprio evento¹⁶⁵. Julian Stringer ritiene che le logiche spaziali di un festival siano tanto importanti quanto i film presentati. Nello specifico il prodotto realizzato da un film festival è la creazione di uno spazio personale in cui poter agire e lavorare, perseguendo i propri obiettivi e le proprie tematiche¹⁶⁶. Le città vendono loro stesse alle rassegne cinematografiche che decidono di ospitare; a loro volta i festival si trasportano, assieme alle città in cui agiscono, in un nuovo spazio operativo, presentandosi come film festival di una determinata città. Le rassegne cinematografiche, attraverso questa formula, acquisiscono legittimazione e si inseriscono nello spazio economico reale. Così facendo, l'evento filmico di competizione gioca un preciso e determinante ruolo nell'economia e nella politica cittadina, mettendosi in comunicazione con la sovrastruttura formata dalle altre città con i loro festival, le quali tutte assieme costruiscono questo, o meglio, questi network configurati e descrivibili come circuiti paralleli in linea con la teoria di Iordanova e Rhyne¹⁶⁷.

Marijke De Valck riprende la visione inerente ai "riti di passaggio" elaborata dall'antropologo Arnold Van Gennep; la quale viene tradizionalmente applicata a un rituale speciale che la società utilizza per identificare dei cambiamenti strutturali all'interno della società stessa¹⁶⁸. De Valck sostiene che durante questo "passaggio",

¹⁶⁵ J. STRINGER, "Global Cities and the International Film Festival Economy". In *Cinema and the City: Film and urban societies in a global context*, a cura di M. Shield, T. Fitzmaurice (Eds.). Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 2001.

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 138.

¹⁶⁷ *Ivi*, pp. 138-140. D. IORDANOVA, R. RHYNE, *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009.

¹⁶⁸ A. VAN GENNEP, *The rites of passage*, Routledge Library Editions - Anthropology and Ethnography, (First published in 1960 by Routledge and Kegan Paul Ltd.). London: Routledge, 2004.

effettuato con la partecipazione a un film festival, un individuo attraversa una serie di performance simboliche e rituali: avviene una sorta di cambio di personalità e l'assunzione di un altro ruolo, vi è quindi una transizione a un'altra posizione sociale¹⁶⁹. Il festival possiede una varietà di rituali che inducono i partecipanti a mutare: vi è un red carpet, azioni simboliche e cerimonie di premiazione; i premi trasformano le posizioni culturali dei partecipanti, dei film e dei loro filmmaker, iniziandoli all'ingresso dell'industria cinematografica o innalzando il loro ruolo. Inoltre, tale ambiente, offre l'opportunità di trasportare dei valori simbolici, magari rappresentati da un film, da un personaggio o dal creatore, riconfigurandoli e convertendoli in valore economico tangibile; il festival, in quest'ottica, oscilla fra arte e commercio, permettendo una traslazione forte di valori¹⁷⁰. Il luogo generato dal festival è quindi liminale e di transizione perché si configura come spazio in cui una persona è portata ad esistere al di fuori della società; in questo luogo transitorio avviene una sospensione delle relazioni tradizionali, del tempo e delle strutture sociali¹⁷¹.

Janet Harbord ha svelato alcuni aspetti temporali attribuibili ai festival con il suo testo del 2009, *Film Festival-Time-Event*, affermando che il tempo realizza l'evento che noi conosciamo come mostra cinematografica perché il festival offre molti film agli spettatori, i quali possono selezionare a che pellicole dedicare il proprio tempo¹⁷². Più precisamente, nella concezione promossa da Harbord, il festival ha una durata di alcuni giorni, durante i quali mi posso dedicare alla visione di molteplici pellicole, ciò è reso possibile dal tempo. Contemporaneamente il festival costruisce il tempo, nel senso che permette la fruizione di pellicole basate su una durata: ci viene quindi offerto uno scorcio limitato di un altro mondo e, al tempo

¹⁶⁹ M. DE VALCK, *Film Festivals: from european geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: University Press, 2007, p. 37. A. VALLEJO, M. PAZ PEIRANO, *Film Festivals and Anthropology*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017, p. 8.

¹⁷⁰ A. VALLEJO, M. PAZ PEIRANO, *Film Festivals and Anthropology*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017, p. 8.

¹⁷¹ M. DE VALCK, *Film Festivals: from european geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: University Press, 2007, p. 38.

¹⁷² J. HARBORD, "Film Festivals-Time-Event". In *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, a cura di D. Jordanova, & R. Rhyne (Eds.). St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009.

stesso, concessa un'esperienza temporale¹⁷³. Un film festival è una performance che non può essere riprodotta, dunque, è uno scorcio o distorsione temporale a cui vi si può attingere una sola volta, selezionando con cura a cosa prestare attenzione durante la sua durata limitata. In un certo senso le città che ospitano i film festival hanno reinventato il teatro, declinandolo in ogni edizione con particolare novità e unicità. Il concetto di "vitalità" che ruota attorno ad un evento di questo tipo è notevole, poiché è molto più vivo dei programmi visionabili in televisione data la sua esistenza concreta, è in diretta e non viene mediato da una cornice e dalla distanza. Quello che avviene all'interno di un film festival, come conversazioni, incontri, gaffe, messe alla berlina, discussioni, gossip, non fanno che alimentare questo senso di vitalità¹⁷⁴. Questo discorso si collega direttamente agli studi di Daniel Dayan, citato in precedenza in apertura, e alla sua visione di "the written festival" tale perché si autolegittima attraverso la produzione di materiale scritto, nominato, citato e glorificato dal pubblico, dalla critica e dai giornalisti che lasciano tracce e testimonianze scritte¹⁷⁵. Durante i suoi studi etnografici inerenti al Sundance, Dayan è approdato alla stessa conclusione di Roland Barthes sulla moda, denotandola come "the written fashion": moda e festival cinematografico hanno quindi la stessa declinazione, a una sfilata e ad un festival regna la vitalità, ma per autolegittimarsi necessitano di riviste, articoli, recensioni, di produzione scritta in generale¹⁷⁶. Dayan, quindi, sostiene che i film festival necessitano dei media per testimoniare la vitalità dell'evento, in quanto momenti irripetibili e fugaci, tramandabili solamente con le notizie messe per iscritto. Per di più, la dimensione temporale dipanata da un festival genera, quindi, uno scarto netto dalla vita ordinaria, o in altri termini,

¹⁷³ J. HARBORD, "Film Festivals-Time-Event". In *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, a cura di D. Iordanova, & R. Rhyne (Eds.). St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009, p. 41. K. STEVENS, "Across and in-between: Transcending disciplinary borders in film festival studies." *Fusion Journal*, No. 14, 2018, p. 52. Link visitato il 18/06/2020: <http://www.fusion-journal.com/across-and-in-between-transcending-disciplinary-borders-in-film-festival-studies/>

¹⁷⁴ M. DE VALCK, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: University Press, 2007, p. 43.

¹⁷⁵ D. DAYAN, "Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival". In *Moving Images, Culture and the Mind*, edited by I. Bondebjerg. Luton: University of Luton Press, 2000, p. 51. Si veda Capitolo I, Paragrafo 1.1. K. STEVENS, "Across and in-between: Transcending disciplinary borders in film festival studies." *Fusion Journal*, No. 14, 2018, p. 54. Link ultima volta visitato il 18/06/2020: <http://www.fusion-journal.com/across-and-in-between-transcending-disciplinary-borders-in-film-festival-studies/>

¹⁷⁶ D. DAYAN, "Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival". In *Moving Images, Culture and the Mind*, edited by I. Bondebjerg. Luton: University of Luton Press, 2000, p. 51.

un'altra dimensione¹⁷⁷. Alla luce di ciò, le teorie di Dayan e di Harbord ampliano o mutano la concezione di visione collettiva dei film: il pubblico viene svincolato dalla temporalità prodotta dalle tecnologie digitali, le quali possono manipolare la visione, fermandola o riavvolgendola. Lo spettatore viene, dunque, invitato a sincronizzare la propria esperienza con quanto mostrato e condividerla con i presenti in sala in quell'esatto momento: si genera così la concezione che vedere una pellicola in un determinato festival connoti un preciso "qui e ora" diversamente dal vederla in un altro momento o in un altro luogo¹⁷⁸.

¹⁷⁷ D. DAYAN, "Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival". In *Moving Images, Culture and the Mind*, edited by I. Bondebjerg. Luton: University of Luton Press, 2000. J. HARBORD, "Film Festivals-Time-Event". In *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, a cura di D. Iordanova, & R. Rhyne (Eds.). St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009, p. 44.

¹⁷⁸ J. HARBORD, "Film Festivals-Time-Event". In *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, a cura di D. Iordanova, & R. Rhyne (Eds.). St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009, p. 44. K. STEVENS, "Across and in-between: Transcending disciplinary borders in film festival studies." *Fusion Journal*, No. 14, 2018, pp. 52-53. Link ultima volta visitato il 18/06/2020: <http://www.fusion-journal.com/across-and-in-between-transcending-disciplinary-borders-in-film-festival-studies/>

3.6 FILM FESTIVAL E INDUSTRIA CULTURALE: SOGGETTI INTERESSATI, STAKEHOLDERS E INTERPRETAZIONI SULLA PROLIFERAZIONE

La visione di Rhyne tocca sia aspetti metodologici che teorici: un film festival incarna una nuova industria culturale in quanto amministrato da una gestione che segue i canoni istituzionali di un'organizzazione no-profit, con l'ausilio di fondi economici pubblici e privati¹⁷⁹. Tale industria culturale viene supportata quindi non solo dai promotori, dagli organizzatori, dagli stakeholders interessati, ma anche dai filmmaker stessi, dagli attori, dai professionisti, dai cinefili, dal pubblico, dai giornalisti, dai turisti. Questo gruppo all'unisono anela a una proliferazione dei festival e ad un ampliamento del network in nome della cultura e dell'arte. In questo panorama culturale, descritto da Rhyne, gli amministratori sarebbero identificati come mediatori tra le fonti di finanziamento, gli artisti e la comunità. Il festival quindi non è solo un esempio di istituzionalizzazione della cultura attraverso il modello no-profit, ma rappresenta anche un perfetto esempio delle politiche neoliberali e del loro operato, attivo nel mettere in collegamento il lavoro culturale, le autorità, il governo e il commercio per raggiungere a un fine comune, ovvero l'istituzione di un sano apparato culturale fondato sull'arte e promotore di novità culturali¹⁸⁰. Rhyne, attraverso queste ideologie, ha costruito una metodologia nuova e fondamentale per i Film Festival Studies poiché ha spostato il fulcro tradizionale degli studi, basato su registi, attori, pellicole, programmi, audience per approdare a un campo di ricerca molto più esteso attraverso l'attribuzione a un festival di qualità di tempo e di spazio che denotano e individuano interessanti scambi e negoziazioni interne, utili nel delineare i rapporti che intercorrono tra film, politiche culturali e la globalizzazione¹⁸¹.

Janet Harbord ha identificato quattro filoni all'interno di un film festival e Ragan Rhyne ne ha aggiunto un quinto; queste cinque categorie riguardano le personalità,

¹⁷⁹ R. RHYNE, "Film Festival Circuits and Stakeholders". In *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, a cura di D. Iordanova, & R. Rhyne (Eds.). St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 15.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 16.

le tematiche e gli stakeholders che agiscono all'interno di un evento cinematografico: filmmakers e produttori; giornalisti; l'industria cinematografica vera e propria (finanziatori, avvocati, distributori e studio system); turismo e industrie complementari; responsabili politici, finanziatori e gestori del festival¹⁸². Nei Film Festival Studies la componente politica e finanziaria gioca un ruolo fondamentale e proprio per questo motivo rappresenta un ulteriore ambito di analisi ricco di informazioni per gli studiosi. Rhyne sostiene che la proliferazione dei festival negli ultimi decenni sia attribuibile in gran parte a un cambio avvenuto nella politica culturale e più in generale nell'accettazione e promozione del modello no-profit per l'amministrazione del festival, la quale deve comunque scendere a compromessi con finanziatori pubblici e privati per il bene artistico¹⁸³. Questo assetto no-profit permette al festival di diventare discorsivamente indipendente, ma al tempo stesso finanziariamente dipendente dallo stato, dal pubblico e dal settore aziendale.

Il Circuito Film Festival internazionale non può, quindi, essere compreso o interpretato come un network coeso, ma va letto e analizzato in qualità di nuova industria culturale, gestita a livello ideale da un modello organizzativo no-profit. Questo modello diffuso nel periodo della Guerra Fredda ha favorito la nascita di numerosi festival internazionali, i quali vanno analizzati con un approccio materiale e discorsivo, mediato e diluito con le negoziazioni effettuate dagli stakeholders e dalle categorie illustrate in precedenza, le quali cercano di dare una forma all'evento in base alla propria visione e alle proprie necessità. Il modello no-profit, quindi, si rivela particolarmente adatto a livello ideale per mettere in accordo tutte le classi e gli stakeholders vari senza generare conflitti di interessi. Ma dal punto di vista pratico e materiale devono sussistere accordi strutturati con pubblico e privato, con lo stato e con il mercato per far sì che l'evento organizzato sia all'altezza delle aspettative e con entrate rilevanti per compensare le partnership e i finanziamenti

¹⁸² J. HARBORD, *Film Cultures*. London: SAGE Publications, 2002, p. 60. R. RHYNE, "Film Festival Circuits and Stakeholders". In *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, a cura di D. Iordanova, & R. Rhyne (Eds.). St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009, p. 17.

¹⁸³ R. RHYNE, "Film Festival Circuits and Stakeholders". In *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, a cura di D. Iordanova, & R. Rhyne (Eds.). St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009, p. 18.

ricevuti¹⁸⁴. Esistono opinioni diverse sul motivo per cui i film festival si siano sviluppati in questa maniera e seguendo questi modelli. De Valck ed Elsaesser ritengono particolarmente utili le teorie di network e di circuito globale per spiegare questa proliferazione, entrambe unite alle teorie inerenti alla globalizzazione¹⁸⁵. Dina Iordanova ritiene invece non inerenti tali teorie unitarie, poiché sostenitrice di vari circuiti sovrapposti e paralleli: nella sua visione i film festival sono fondati indipendentemente da tutto, proliferano senza un effettivo controllo¹⁸⁶. Ragan Rhyne prende le mosse dalle teorie di Iordanova e produce un ulteriore punto di vista: abbandona la teoria del circuito festivaliero visto in qualità di entità sovranazionale, concentrandosi invece sul suo aspetto neoindustriale e culturale. Il punto cruciale è l'analisi del suo modello organizzativo no-profit e le scelte economiche basate su finanziamenti pubblici e privati. Essendo presenti personalità diverse, e quindi molteplici stakeholders, nella gestione e nell'organizzazione di un festival, risulta più appropriato studiare le negoziazioni di tutte le parti per comprendere al meglio gli interessi di ogni area e il relativo programma o visione di proliferazione della rete dei film festival¹⁸⁷. Julian Stringer aveva letto in precedenza questa diffusione come risultato logico di un bisogno dell'economia globale, la quale aveva evidente necessità di nuovi spazi e location supplementari per ringiovanire e modernizzare le competizioni fra pellicole e la cooperazione fra le varie mostre del cinema¹⁸⁸.

I direttori esperti dei film festival, i giornalisti e altri membri dello staff organizzativo sono spesso scettici riguardo a questa proliferazione identificata dagli studiosi; generalmente i membri del settore eventistico-festivaliero vedono una

¹⁸⁴ R. RHYNE, "Film Festival Circuits and Stakeholders". In *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, a cura di D. Iordanova, & R. Rhyne (Eds.). St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009, pp. 19-20.

¹⁸⁵ M. DE VALCK, *Film Festivals: from european geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: University Press, 2007. T. ELSAESSER, "Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe". In *European Cinema Face to Face with Hollywood*, a cura di T. Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

¹⁸⁶ D. IORDANOVA, "The Film Festival Circuit". In *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, a cura di D. Iordanova, R. Rhyne (Eds.). St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009.

¹⁸⁷ R. RHYNE, "Film Festival Circuits and Stakeholders". In *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, a cura di D. Iordanova, & R. Rhyne (Eds.). St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009.

¹⁸⁸ J. STRINGER, "Global Cities and the International Film Festival Economy". In *Cinema and the City: Film and urban societies in a global context*, a cura di M. Shield, T. Fitzmaurice (Eds.). Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 2001.

diffusione così ampia degli eventi come un sintomo critico. Una diffusione su vastissima scala internazionale e politica viene vista come un'eventuale saturazione del mercato filmico e come una prima serie di sintomi del collasso del sistema¹⁸⁹. La preoccupazione aumenta anche in relazione alla crescita di sistemi di distribuzione alternativa, come in passato la nascita della TV e dell'home video. La tecnologia digitale sembra avere sempre più voce in capitolo, ipotizzando un possibile scavalcamento dei festival in favore di piattaforme streaming o social network, dedicati alla diffusione di massa di prodotti cinematografici oppure alla costituzione online di competizioni e festival cinematografici. Uno spostamento massiccio ed effettivo nel versante digitale potrebbe provocare la perdita di alcuni sponsor privati, oltre che vanificare l'operato di piccoli film festival tematici e una progressiva perdita di interesse culturale verso le città, grandi o piccole che siano, ma famose per i propri eventi cinematografici, le quali vedrebbero il loro approccio culturale e il proprio turismo vanificarsi¹⁹⁰. In ogni caso gli studiosi non hanno una visione pessimistica nei confronti del futuro, delle nuove tecnologie e delle nuove modalità divulgative in atto, poiché la modalità distributiva promossa da un festival non si avvicina alla distribuzione massiccia e connotata economicamente dello studio system tradizionale. Un festival è un network distributivo alternativo, si sviluppa e prospera in maniera indipendente; sicuramente avverranno mutazioni in futuro come del resto sono avvenute in passato, ma proprio quando i festival sembravano destinati a decadere e scomparire, questi hanno trovato nuovi modi per ricostruirsi e rialzarsi, confidando nei giovani e nelle novità, diventando più forti che mai e imperituri. Come affermato in precedenza i film festival sono mutevoli, aggiornando e riconfigurando loro stessi troveranno le modalità adeguate a sopravvivere e ritagliare il proprio spazio e il proprio tempo di azione, anche in un futuro totalmente tecnologico e connotato dallo streaming online. Le visioni proposte da alcuni studiosi dei Film Festival Studies ci hanno "rassicurato" da questo punto di vista, perché un festival è ricco di vitalità e ciò che avviene al suo interno non può essere replicato o digitalizzato, il suo "qui e ora" è una connotazione

¹⁸⁹ M. COUSINS, "Widescreen on Film Festivals". In *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, a cura di D. Iordanova, R. Rhyne (Eds.). St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009, p. 155.

¹⁹⁰ N. RODDICK, "Coming to a Server near You: The Film Festival in the Age of Digital Reproduction". In *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, a cura di D. Iordanova, R. Rhyne (Eds.). St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009.

forte di esistenza¹⁹¹. Per di più gli attori, le celebrità, i registi e le stelle del cinema in generale necessiteranno sempre del loro rituale celebrativo atemporale, confermando che la vitalità di un festival cinematografico, come una sfilata di moda, non potrà essere soppiantata totalmente da una realtà virtuale¹⁹².

¹⁹¹ Si veda Capitolo III, Paragrafo 3.5. J. HARBORD, "Film Festivals-Time-Event". In *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, a cura di D. Iordanova, & R. Rhyne (Eds.). St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009, p. 44.

¹⁹² Si veda Capitolo III, Paragrafo 3.5. D. DAYAN, "Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival". In *Moving Images, Culture and the Mind*, edited by I. Bondebjerg, Luton: University of Luton Press, 2000. J. HARBORD, "Film Festivals-Time-Event". In *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, a cura di D. Iordanova, & R. Rhyne (Eds.). St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009, p. 44.

CAPITOLO IV

4.1 CIRCUITO FILM FESTIVAL: PUNTO DI VISTA ULTERIORE

E DEFINIZIONE COMPLETA

Sono stati necessari circa dieci anni per approdare a una definizione più approfondita o, quanto meno, ad un'identificazione del rinomato Circuito con annesse riflessioni sul termine e sul suo campo semantico. Secondo Skadi Loist il termine "Circuito Film Festival" è largamente usato quando si instaurano rapporti e discorsi con i filmmaker, i produttori, i giornalisti e gli studiosi, purtroppo però manca una definizione chiara di che cosa esso significhi¹⁹³. Sarebbe necessario e doveroso tracciarne i confini per avere una visione chiara e completa di ciò di cui si sta parlando. Loist afferma che si può fare riferimento al panorama completo e internazionale dei festival cinematografici, oppure è possibile considerare solamente la "fascia alta delle competizioni"; oppure si può includere anche il sistema hollywoodiano, quello televisivo e le piattaforme streaming. Inoltre quando si parla di circuito, in riferimento a un singolo film, c'è da chiedersi se bisogna includere anche la produzione stessa del film, l'ideazione della materia, dal suo concepimento alla sua realizzazione, fino all'approdo ai festival, oltre che considerare i rapporti con le case di produzione, di distribuzione e le uscite nelle sale cinematografiche. Skadi Loist affronta questa definizione del Circuito analizzando alcuni festival emblematici, sonda i loro obiettivi e le strategie impiegate, considera quindi una dimensione temporale e spaziale definita in relazione al calendario internazionale festivaliero e alla critica cinematografica. In secondo luogo considera l'operato di soggetti interessanti e stakeholders, facendo riferimento alla storia del cinema e al fenomeno del film festival, fino ad arrivare all'economia, alla politica, all'industria del cinema, alla cultura e alla società più in generale¹⁹⁴. Meditando sulle differenze tra le competizioni cinematografiche e

¹⁹³ S. LOIST, "The Film Festival Circuit. Networks, Hierarchies, and Circulation". In *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, a cura di De Valck Marijke, Kredell Brendan, and Loist Skadi. Routledge, 2016.

¹⁹⁴ Ivi, p. 49.

relazionandole con la loro crescita vuole definire così un modello di Circuito Film Festival e approfondire il significato di tale definizione.

Fin dagli anni Cinquanta del Novecento viene utilizzata comunemente la metafora del circuito quando si parla di festival cinematografici, ma tale definizione spesso lascia intendere che tale circuito sia aperto e permetta una circolazione relativamente libera al suo interno; ma di fatto non è così. Al giorno d'oggi vi sono più di 5.000 festival di cinema che rappresentano i nodi di questo immenso circuito su scala mondiale, non tutti sono egualmente connessi fra loro, vi sono enormi differenze e gerarchie. Pensando al fatto che una singola persona esperta, o amatore che sia, possa concentrarsi e partecipare a un piccolo numero di festival internazionali e recarsi personalmente alle proiezioni, cambia la percezione. Una persona può visitare circa dieci o quindici festival in un anno a seconda dei propri interessi, solitamente chi frequenta questo numero di mostre ha interessi professionali (probabilmente è un filmmaker, produttore, distributore, giornalista) e deve organizzare il proprio calendario, deve inoltre calibrare la propria posizione in relazione al circuito totale e optare per i festival più appropriati alla propria posizione. I principali eventi internazionali incorporano anche un marketplace filmico, evidenziando che il Circuito fa riferimento anche a persone in viaggio e in circolazione continua, oltre che a un business economico. In Europa vi è l'European Film Market (EFM) che solitamente è in diretto collegamento con Venezia, Cannes e Berlino mentre l'American Film Market riguarda invece il Toronto International Film Festival e il Sundance Film Festival, ma nel suo ambito non rientrano solo le competizioni cinematografiche: Hollywood è un soggetto sempre presente e influente, il quale possiede un rapporto stretto e continuo con tale Mercato multimediale. Oltre a questi principali marketplace ce ne sono di secondari, più regionali o nazionali, che riguardano festival cinematografici minori e abbracciano generi diversi come il cortometraggio, il documentario o il film d'autore¹⁹⁵. Il vasto network dei festival è interconnesso, c'è sempre collaborazione e competizione; Loist riprende le teorie e gli scritti di Thomas Elsaesser e di Marijke De Valck, poiché

¹⁹⁵ S. LOIST, "The Film Festival Circuit. Networks, Hierarchies, and Circulation". In *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, a cura di De Valck Marijke, Kredell Brendan, and Loist Skadi. Routledge, 2016, p. 50.

entrambi analizzano il rapporto tra il sistema dei festival e Hollywood¹⁹⁶. Tali versanti non sono scollegati nonostante le differenze, poiché entrambi hanno bisogno di scambi reciproci, si autolegittimano a vicenda, collaborano; sono in simbiosi¹⁹⁷. I Film Festival Studies inizialmente si sono concentrati sui centri cinematografici europei e sull'industria hollywoodiana, studiando e analizzandone i rapporti e i legami. Successivamente sono usciti dall'accentramento europeo-nordamericano per guardare al resto del network o del mondo, come nel caso dei festival asiatici ripresi da Julian Stringer e Abé Mark Nornes, i quali evidenziarono le disparità geografiche e la secondarietà iniziale e apparente di questa parte del network¹⁹⁸. Nello specifico emerge dagli scritti di Nornes che alcuni festival considerati di serie A quali Venezia, Cannes e Berlino siano tali soltanto nella concezione europea e nordamericana; lo stesso è il sistema hollywoodiano, forte nella propria nazione e in Europa, ma non così forte dal punto di vista asiatico o extra-continentale in generale. Questa concezione di supremazia apparente è, secondo Nornes, frutto dell'era coloniale e dell'orientalismo che aveva imposto delle barriere e delle ideologie di superiorità. Come riporta la storia, gli europei e gli statunitensi hanno una visione distorta: i festival europei sono eurocentrici e Hollywood ha la stessa concezione di sé stesso, entrambi si pongono in una situazione di vantaggio o superiorità rispetto al resto del mondo. Prediligendo solamente ciò che viene prodotto dalle proprie aree di influenza, e tralasciando una parte consistente del network, si auto dichiara la propria ignoranza o superficialità culturale e filmica¹⁹⁹. Alla luce di ciò, il generico network internazionale si

¹⁹⁶ T. ELSAESSER, "Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe". In *European Cinema Face to Face with Hollywood*, a cura di T. Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. M. DE VALCK, *Film Festivals: from european geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: University Press, 2007.

¹⁹⁷ S. LOIST, "The Film Festival Circuit. Networks, Hierarchies, and Circulation". In *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, a cura di De Valck Marijke, Kredell Brendan, and Loist Skadi. Routledge, 2016, p. 50.

¹⁹⁸ J. STRINGER, "Global Cities and International Film Festival Economy". In *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, a cura di M. Shiel and T. Fitzmaurice (Eds.). Oxford: Blackwell Ltd., 2001, pp. 134-144. A. M. NORNES, "Yamagata-Asia-Europe: The International Film Festival Short Circuit". In *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*, a cura di D. Miyao (Ed.). New York: Oxford University Press, 2014, pp. 245-262. S. LOIST, "The Film Festival Circuit. Networks, Hierarchies, and Circulation". In *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, a cura di De Valck Marijke, Kredell Brendan, and Loist Skadi. Routledge, 2016, p. 51.

¹⁹⁹ S. LOIST, "The Film Festival Circuit. Networks, Hierarchies, and Circulation". In *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, a cura di De Valck Marijke, Kredell Brendan, and Loist Skadi. Routledge, 2016, p. 51.

frammenta e si suddivide in sotto circuiti, ognuno egemone e predominante nella propria area; al di là del già trattato network europeo e nordamericano, si è configurato anche quello asiatico continentale, quello del sud est asiatico, del mondo arabo. Questi circuiti frammentati vengono considerati degli “arcipelaghi” da Joshua Neves e Michel Frodon, i quali fanno riferimento a network regionali ai margini della globalizzazione²⁰⁰. Una posizione simile viene sostenuta anche da Papagena Robbins e Viviane Saglier, affermando che tale concezione di articolazione frammentata, o arcipelago, rappresenta da un lato una rottura, ma dall’altro una continuità simultanea e parallela, a sua volta collegata con gli altri arcipelaghi internazionali e il Circuito globale dei film festival²⁰¹. Il mondo quindi appare suddiviso in diverse aree di influenza, o zone autonome, al cui interno i festival cinematografici rappresentano dei nodi con una relazione diretta nei confronti degli altri eventi cinematografici. Strutturando maggiormente tale visione, si può dire che esiste un livello ulteriore in cui questa griglia regionale comunica con le altre zone del mondo, ma espressamente con quei festival con cui condivide delle tematiche o quantomeno tipologie organizzative e visioni affini. Tutti questi circuiti sono, quindi, paralleli al network internazionale ed eurocentrico affrontato da Elsaesser, De Valck e dai primi studiosi degli Studies, che si focalizzava principalmente sulla struttura dei festival di fascia alta, generalisti e rinomati. I festival minori, tematici e più elitari sono maggiormente in linea e anche descrivibili con le teorie espresse dalla serie *Film Festival Yearbook* di Dina Iordanova e Ragan Rhyne, poiché la visione dei due studiosi ha inaugurato e permesso lo sviluppo di numerose teorie direttamente collegate e riportate nei volumi successivi della medesima collezione²⁰². Questo team di studiosi e di esperti di Film Festival Studies, si concentra sulle diversità, sulle tensioni, sulle rotture e al tempo stesso studia una nuova concezione di questi

²⁰⁰ J. NEVES, "Media Archipelagos: Inter-Asian Film Festivals". *Discourse*, Vol. 34, Issue 2-3, 2012, pp. 230-239. J.M. FRODON, "The Film Festival Archipelago in the Arab World". In *Film Festival Yearbook 6: Film Festivals and the Middle East*, a cura di D. Iordanova S. Van de Peer. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2014, pp. 15-26.

²⁰¹ P. ROBBINS, V. SAGLIER, "Introduction. Other Networks: Expanding Film Festival Perspectives". *Synoptique: An Online Journal of Film and Moving Image Studies*, Vol. 3, No. 2, 2015, pp. 1-8. Link visitato il 18/06/2020: <https://synoptiqueblog.files.wordpress.com/2018/07/1-papagena-robbins-viviane-saglier-introduction.pdf>

²⁰² D. IORDANOVA, R. RHYNE, *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009. D. IORDANOVA, R. CHEUNG, *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2010.

network locali. Essi vogliono evidenziare come il loro ambito di studio primitivo fosse troppo settoriale e spesso orientato a luoghi geografici chiusi, senza considerare la totalità o le alternative proposte da circuiti apparentemente marginali²⁰³. Questa seconda generazione di studiosi del network effettua un passaggio ulteriore: considera il circuito in maniera nuova, attribuendo quindi al network dei festival il concetto di rizoma decentralizzato e in continua espansione, ripreso da Gilles Deleuze e Félix Guattari, piuttosto che considerarlo un sistema chiuso, moderno e autoriflessivo come facevano Elsaesser e De Valck che leggevano il network come strutturato in un solido centro e numerose periferie²⁰⁴.

Negli ultimi anni c'è stata un'apertura maggiore, più freschezza ed elasticità nell'interpretare questo particolare circuito; c'è stata un'attenzione significativa non solo ai film proiettati nei concorsi, ma alla distribuzione successiva, all'aspetto economico e al business che si muove alle spalle del network festivaliero. I festival rappresentano anche un importante sistema di distribuzione globale per il cinema alternativo, poiché continuano a sopravvivere, adattarsi e a convivere con il mercato hollywoodiano, con le piattaforme di distribuzione online e con l'home video in generale. In quest'ottica il festival (prevalentemente quello tematico) assume la qualità di piccolo network, è una parte minuta rispetto all'oceano internazionale di festival presenti e collegati in tutto il mondo, ma possiede il grosso vantaggio di potersi dedicare a un tema specifico e convogliare su di sé l'attenzione di gruppi ristretti di persone: amatori ed esperti di cinema; può farsi veicolo del genere documentario, dei diritti umani, dell'animazione, di film dedicati al mondo femminile o LGBT/Q, totem e tabù generici²⁰⁵. D'altro canto, l'interconnessione che

²⁰³ S. LOIST, "The Film Festival Circuit. Networks, Hierarchies, and Circulation". In *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, a cura di De Valck Marijke, Kredell Brendan, and Loist Skadi. Routledge, 2016, p. 51.

²⁰⁴ Ivi, p. 52. T. ELSAESSER, "Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe". In *European Cinema Face to Face with Hollywood*, a cura di T. Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. M. DE VALCK, *Film Festivals: from european geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: University Press, 2007. P. ROBBINS, V. SAGLIER, "Introduction. Other Networks: Expanding Film Festival Perspectives". *Synoptique: An Online Journal of Film and Moving Image Studies*, Vol. 3, No. 2, 2015, pp. 1-8. Link visitato il 18/06/2020: <https://synoptiqueblog.files.wordpress.com/2018/07/1-papagena-robbins-viviane-saglier-introduction.pdf>

²⁰⁵ S. LOIST, "The Film Festival Circuit. Networks, Hierarchies, and Circulation". In *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, a cura di De Valck Marijke, Kredell Brendan, and Loist Skadi. Routledge, 2016, p. 52.

un festival offre, la ricercatezza del materiale e la qualità dei prodotti presentati, suscita un interesse notevole non solo per gli studiosi, per gli amanti del cinema e per i Film Festival Studies, ma anche per i distributori cinematografici interessati a migliorare e raggiungere audience maggiori. Per questo motivo i distributori sono presenti in tutti i festival; essi sono alla ricerca di novità da acquistare e promuovere dopo il concorso. Se da un lato aumenta la proliferazione del network globale attraverso i singoli nodi, dall'altro il festival garantisce e stimola un aumento qualitativo, facendosi anche piattaforma di produzione e nodo industriale per lo stretto legame che i distributori hanno instaurato con esso.

Questo Circuito internazionale è una struttura complessa che deve la propria essenza agli sviluppi continui avvenuti nei decenni passati, è un continuo sovrapporsi di novità, aggiustamenti e ricalibramenti. Nei decenni ha dovuto sempre rinnovarsi e trovare il modo di infondersi con nuova linfa con il fine di rinnovare e ampliare continuamente, costantemente ed esponenzialmente l'audience. Come analizzato in precedenza, il modello festivaliero europeo è stato istituito negli anni Trenta del Novecento con la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia; ha attraversato i decenni mutando e innovando sé stesso; ha sempre cercato di essere competitivo ed è riuscito a adattarsi, in maniera darwiniana, per sopravvivere: è quindi un meccanismo cangiante e simbiotico che oggi appare in qualità di network globale con numerosi sotto circuiti e sistemi paralleli ma in costante comunicazione. Questa trasformazione è stata lunga, ma al tempo stesso rapida e profonda, secondo Marijke De Valck esistono tre fasi nello sviluppo del festival cinematografico europeo sulle quali ci siamo soffermati precedentemente, ma è doveroso ribadire che in parte coincidono con eventi di grande importanza per la storia del Circuito, dell'industria festivaliera e cinematografica²⁰⁶. La prima fase è cominciata con il Festival di Venezia nel 1932 e protratta fino alle contestazioni del 1968: gli anni Settanta del Novecento sono stati un momento chiave ricco di profondi cambiamenti, poiché sia Cannes che Venezia hanno visto una riorganizzazione totale rispetto al formato iniziale esistente dalla loro fondazione. La seconda fase è relativamente breve e coincide con la fondazione di numerosi film

²⁰⁶ M. DE VALCK, *Film Festivals: from european geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: University Press, 2007.

festival in tutto il mondo che tutelano al tempo stesso la produzione indipendente, il film d'autore, il cinema come arte, ma si avvicinano anche all'industria cinematografica e alle case di distribuzione. Se la seconda fase è stanziabile fra gli anni Settanta e Ottanta, la terza fase si sviluppa e termina sempre negli anni Ottanta con leggeri sconfinamenti nei primi anni degli anni Novanta²⁰⁷. In questo periodo è avvenuta la creazione vera e propria del network internazionale: i festival istituiscono un legame globale arrivando quindi al Circuito Film Festival; in questa fase il fenomeno del festival è diventato sempre più istituzionalizzato e professionale, garantendo così una qualità più elevata²⁰⁸. Quest'analisi di De Valck e di Loist è molto utile per avere un quadro storico di riferimento per quanto riguarda la nascita e lo sviluppo del sistema festivaliero europeo e internazionale; la sua visione può aiutare a leggere il Circuito attuale, poiché costituisce un punto di riferimento dal quale partire per sondare i decenni successivi e più vicini a noi di questo network intricato e globale²⁰⁹. Dalle prime presentazioni dei film a Berlino e Parigi nel 1895 al primo festival vero e proprio del 1932 è cambiato il significato attribuito al film: da semplice strumento di intrattenimento è stato innalzato a opera d'arte venendo accolto dalla prestigiosa Biennale. Le prime edizioni della Mostra del cinema di Venezia avevano luogo come un'olimpiade cinematografica in cui ogni nazione presentava la propria pellicola rappresentativa; con l'intromissione della politica all'interno del festival, c'è stato un aumento del nazionalismo. Questo sentimento presente in ogni stato europeo, infiammando gli animi, portò ad uno schiacciamento artistico a favore del versante politico; la competizione generò così posizioni negative e boicottaggi da parte delle nazioni che non dividevano il Fascismo, fino ad arrivare alla creazione di contro festival dichiarati come Cannes o prettamente politici come Berlino. Al di là delle motivazioni politiche, numerosi film festival sorsero in tutta Europa grazie alla collaborazione di cinefili, studiosi e

²⁰⁷ Secondo Marijke De Valck la terza fase andava dagli anni Ottanta al giorno d'oggi, ma Skadi Loist modifica tale concezione affermando che il suddetto terzo periodo nasca e termini negli stessi anni Ottanta, poiché individua tale decennio come momento di nascita dell'attuale Circuito Film Festival. A partire dagli anni Novanta tale sistema si è evoluto, attraversando le molteplici concezioni degli studiosi e riconfigurandosi di continuo per arrivare alla sua forma attuale.

²⁰⁸ M. DE VALCK, *Film Festivals: from european geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: University Press, 2007, pp. 19-20.

²⁰⁹ S. LOIST, "The Film Festival Circuit. Networks, Hierarchies, and Circulation". In *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, a cura di De Valck Marijke, Kredell Brendan, and Loist Skadi. Routledge, 2016, p. 53.

amatori; dopo la Seconda Guerra Mondiale il Circuito dei festival è diventato globale, si è allargato permettendo a moltissime città di fondare la propria mostra del cinema: Karlovy Vary in Cecoslovacchia (1946); Locarno in Svizzera (1946) nato inizialmente per il cinema e il pubblico italiano; Bilbao in Spagna (1946); Edimburgo in Inghilterra (1947) fondato da un'associazione di cinefili; San Sebastian in Spagna (1953); Londra in Inghilterra (1956); Melbourne in Australia (1951); Mumbai, Delhi, Goa in India (1952); Mar del Plata in Argentina (1954); Sydney in Australia (1954); nella regione dell'Asia-Pacifico con location rotante (1954); San Francisco in USA (1957); Mosca in Russia (1959). Questa precoce proliferazione globale dei film festival ha imposto un controllo del network: la FIAPF (la Federazione Internazionale delle Associazioni di Produzione Cinematografica) che detiene il monopolio dei festival e ne stabilisce l'organizzazione e la sinergia internazionale, da sempre agisce con l'obiettivo di proteggere e mantenere una separazione tra festival di serie A come Venezia, Cannes, Berlino dagli altri festival considerati di serie B o C, prediligendo una visione eurocentrica e continuandola ad alimentare²¹⁰. Gli interessi della FIAPF sono anche di evitare un'eventuale riduzione di interesse nei confronti dei festival cinematografici, pertanto si occupa anche della qualità dei materiali e dello status che una competizione filmica assume. La creazione di una gerarchia vera e propria risale agli anni 50 del Novecento, quando Berlino, Karlovy Vary, San Sebastian e Locarno hanno affiancato Cannes e Venezia nella fascia alta. L'introduzione di una superiorità e di una gerarchia fra i festival ha portato anche all'instaurazione del network globale, che per forza di cose ruota attorno ai festival di serie A, esaltandoli, agendo nella loro ombra e tutelando il loro calendario senza interferenza alcuna²¹¹. Con l'operato della FIAPF si è imposta, quindi, la supremazia europea e nordamericana nel panorama internazionale festivaliero dagli anni Cinquanta del Novecento in poi, anche se negli ultimi anni il vero potere non è più detenuto dalla commissione, ma da produttori, distributori e dalle industrie cinematografiche in generale che possiedono agenti operativi attivi in tutti i festival

²¹⁰ S. LOIST, "The Film Festival Circuit. Networks, Hierarchies, and Circulation". In *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, a cura di De Valck Marijke, Kredell Brendan, and Loist Skadi. Routledge, 2016, p. 54.

²¹¹ W. JACOBSEN, *50 Years Berlinale: Intenationale Filmfestspiele Berlin*. Berlin: Nicolai, 2000.

mondiali²¹². Tuttavia, non tutti i festival sorti fra gli anni Cinquanta e Sessanta hanno caratteristiche simili, la maggior parte non appartengono alla fascia d'élite ma occupano zone secondarie del network globale, sono più modesti e spesso trattano tematiche specifiche o generi prediletti, talvolta rientrano anche nelle gerarchie introdotte dalla FIAPF²¹³. Questi festival minori, o tematici, si sono specializzati e insieme ai loro consanguinei hanno formato un substrato di circuito, nodi e reti alternative, riscontrando un ottimo successo principalmente negli anni Ottanta del Novecento, rilanciando il cortometraggio, il film d'animazione e il documentario. In qualità di festival secondari, tematici e restrittivi queste mostre cinematografiche si sono organizzate attraverso un sistema distributivo indipendente, creando autonomamente il proprio audience, la propria produzione e un circuito collaborativo con altri festival di simili scopi²¹⁴. Nonostante la supremazia apparente, l'arroganza e la prepotenza del mercato cinematografico europeo e americano, a partire dagli anni Sessanta fino ad oggi sono sorti in tutto il mondo nuovi festival cinematografici, ognuno peculiare e attento alla propria zona e al proprio continente. Tali competizioni specializzate, tematiche e neonate svolgono una parte attiva e integrante del network globale, poiché instaurano e permettono collegamenti con tutte le altre mostre del cinema, favorendo scambi fruttosi e innovatori. Come citati in precedenza, si ricordano i festival nazionali nati nel 1969 in Tunisia e Burkina Faso; quelli asiatici del 1962 e del 1977, il Golden Horse Film Festival di Taipei e l'Hong Kong International Film Festival; quello in Medio Oriente del 1982, il Fajr International Film Festival di Teheran; il festival di San Paolo in Brasile e quello di L'Havana a Cuba nel 1976. Le proteste studentesche e operaie del 1968 hanno segnato un cambio di passo per il mondo intero; il mondo dei festival è stato indotto a riconsiderare e aggiornare sé stesso, poiché doveva assecondare i nuovi bisogni sociali della popolazione e dei giovani. Grazie a queste novità, come

²¹² M. PERANSON, "First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals," *Cineaste*, Vol. 33, No. 3, 2008, pp. 37-43. Link visitato il 18/06/2020: <https://www.jstor.org/stable/41690661?seq=1>

²¹³ C. MOINE, "La Fédération internationale des associations de producteurs de films: un acteur controversé de la promotion du cinéma après 1945". *Le Mouvement Social*, Vol. 243, No. 2, 2013, pp. 91-103.

²¹⁴ S. LOIST, "The Film Festival Circuit. Networks, Hierarchies, and Circulation". In *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, a cura di De Valck Marijke, Kredell Brendan, and Loist Skadi. Routledge, 2016, p. 55.

già ricordato, è stato possibile fondare festival minori legati a tematiche specifiche proprio per rispondere ad esigenze sempre più preponderanti da parte delle nuove generazioni, degli studenti e della società più in generale. In alcune nazioni come l'Iran o Cuba, istituire un film festival nella propria capitale era un chiaro messaggio di voler comunicare con il resto del mondo, di apertura e di espressione, sintomo di una volontà nel voler diffondere il proprio cinema nazionale²¹⁵. Lo stesso messaggio valeva per l'Asia, l'Africa, il Medio Oriente, il Sud America, il Sud-Est Asiatico, ogni nazione fondante un festival sentiva la necessità di contattare il network dominato da Europa e Stati Uniti, ma comunque aperto a chiunque. Il festival di Pesaro e di Rotterdam hanno giocato un ruolo particolare nel diffondere pellicole sconosciute agli europei, importare prodotti cinematografici dal Terzo Mondo e diffonderli. Altre rassegne come quella di Vienna o di Londra hanno cercato di costituire una sorta di fascia alta alternativa alla tripletta dominante; mentre ulteriori festival, il Sundance ad esempio, hanno cercato di dare voce ai cineasti indipendenti e alle loro sperimentazioni²¹⁶. Come già accennato in precedenza, Cannes, Berlino e Venezia con gli anni Sessanta e Settanta del Novecento hanno aggiornato il proprio format e attuato sostanziali cambiamenti: un caso esemplare è stata la creazione di nuove sezioni di concorso per giovani filmmaker, decretando un'apertura allo sperimentale e venendo incontro alle proteste giovanili; organizzare retrospettive parallele alle proiezioni ufficiali; integrare e dare spazio a nuovi movimenti sorti all'interno del festival ufficiale. Così facendo, modificando e adattando la propria natura, i festival hanno potuto assecondare contemporaneamente le richieste della critica, degli studiosi, degli intellettuali, dell'industria cinematografica, dei produttori, dei distributori, degli amatori, dei cinefili, dei giovani e dei filmmaker di tutte le età e abilità. I festival internazionali di Londra, di Rotterdam e Toronto si affermarono come festival ad alto impatto, nonostante la mancata accoglienza ai piani alti della gerarchia; anche negli Stati Uniti vennero fondati numerosi festival operativi al di fuori della FIAPF e attenti ai film indipendenti. Nel 1978, come già ricordato, nacque lo United States Film Festival a Salt Lake City nello Utah, due anni

²¹⁵ S. LOIST, "The Film Festival Circuit. Networks, Hierarchies, and Circulation". In *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, a cura di De Valck Marijke, Kredell Brendan, and Loist Skadi. Routledge, 2016, p.55-56.

²¹⁶ *Ivi*, p. 56.

dopo si trasferì allo ski-resort di Park City e nel 1985 divenne Sundance Film Festival sotto l'influenza di Robert Redford, sancendo una collaborazione con Hollywood ma rappresentando un punto di riferimento internazionale per il cinema indipendente. Insieme al Sundance anche il Telluride gioca un ruolo particolare per i registi indipendenti, attestando ancora una volta una fuoriuscita dal controllo della FIAPF nonostante i contatti e le collaborazioni con le industrie cinematografiche principalmente hollywoodiane.

Fra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento sono avvenuti cambiamenti cruciali nella società quanto nei festival; il cinema e le sue mostre, essendo del pubblico, hanno dovuto rappresentare la società, permettendo così la creazione di un ulteriore network parallelo utilizzando i film e i festival come luoghi e momenti di aggregazione sociali, come spazi per l'identificazione e per diffondere la propria identità e il proprio pensiero. In questi anni sono sorte rassegne cinematografiche per tutte le comunità; inoltre la cultura e l'arte hanno trovato nel festival cinematografico un ottimo terreno in cui rappresentare, attestare e diffondere le proprie idee, i propri sentimenti; la società ha identificato un luogo valido in cui potersi esprimere e conoscere²¹⁷. Con il passare del tempo questi nodi o film festival e il loro network hanno stabilito una produzione e una distribuzione propria, hanno consolidato il proprio pubblico, il proprio circuito alimentato da temi fondanti e da filmmaker attivi²¹⁸. Dagli anni Ottanta del Novecento in poi, con particolare riferimento agli anni Novanta e al 2000, c'è stato un aumento esponenziale dei festival, arrivando a generare "un'epidemia festivaliera" e forse una saturazione del circuito con eventuali effetti negativi. Questa fase è caratterizzata ancor più del passato dalla politica, dai movimenti sociali, da interconnessioni culturali ed economiche; è avvenuto anche un cambio di passo nella concezione della cultura e dell'arte, avvicinandole sempre più all'aspetto finanziario e industriale. Il XXI secolo ha rappresentato un ennesimo cambiamento, non solo per le innovazioni tecniche,

²¹⁷ D. IORDANOVA, R. CHEUNG, *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2010. M. PERANSON, "First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals". In *Dekalog 3: On Film Festivals*, a cura di Richard Porton (Ed.). London, New York: Wallflower Press, 2009, p. 24. Link visitato il 18/06/2020: http://www.scifilondontv.com/FFA/Dekalog3/Dekalog3_02Peranson.pdf

²¹⁸ S. LOIST, "The Film Festival Circuit. Networks, Hierarchies, and Circulation". In *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, a cura di De Valck Marijke, Kredell Brendan, and Loist Skadi. Routledge, 2016, p. 58.

ma anche per lo sbilanciamento della gerarchia consolidata negli anni precedenti, andando a incrinare la supremazia europea e nordamericana, incalzata da nuovi festival orientali come il Busan International Film Festival e il suo marketplace, che rappresenta un colosso nel mercato cinematografico asiatico. Dopo l'11 settembre 2001 New York ha istituito il Tribeca Film Festival e anche in Europa sono stati istituiti il Festival di Zurigo, di Roma e Copenaghen ("avversari" di Locarno, Venezia e Göteborg). Negli ultimi anni i festival diventano sempre più competitivi, a livello nazionale e regionale poiché si trovano a coesistere; nello specifico festival neonati rappresentano una volontà della città fondatrice nel rilanciare il proprio turismo, attuare una pubblicità efficace, guadagnare fama, consensi e al tempo stesso risollevarle le proprie finanze con nuove entrate. Lo sfruttamento e la monetizzazione della cultura e dell'arte proseguono, rilegandole a strumento economico sia statale, sia di privati, che di compagnie dell'industria cinematografica. I festival da sempre hanno interagito con le industrie cinematografiche rappresentando i luoghi ideali in cui tessere accordi, effettuare incontri, esporre il lavoro, ma dagli anni Ottanta le mostre del cinema hanno assunto ancor più potere: non sono più identificate come piattaforme passive, ma svolgono al contrario un ruolo attivo e da intermediario nell'industria cinematografica. Con l'era digitale, con strumenti sempre più professionali e accessibili a molti videomaker e filmmaker amatoriali, indipendenti e sperimentali, è aumentato di gran lunga il numero di film prodotti, di conseguenza è lievitata anche la qualità. L'unico modo per selezionare delle pellicole per la distribuzione nelle sale cinematografiche è la competizione rappresentata dal festival cinematografico in cui il vincitore, oltre che ricevere un premio in denaro, avrà la possibilità di essere appunto distribuito, riconosciuto, visualizzato, ricordato ed eventualmente ricontattato per produzioni future. In questo meccanismo il festival gioca un ruolo di primaria importanza poiché deve selezionare chi far accedere alla proiezione, quali film ammettere in concorso e decretare un vincitore; così facendo il film festival assume un ruolo "indipendente"

e scollegato dall'industria filmica, ma al tempo stesso ne diventa un soggetto influente e attivo²¹⁹.

In quest'ottica la metafora del circuito rimanda a una dimensione ciclica dell'evento filmico, e anche di questa tesi, si ritorna all'origine del discorso ed è per questo motivo che i Film Festival Studies sono critici in merito all'utilizzo di questo termine. Spesso parlando di circuito cinematografico si fa riferimento solamente alla fascia alta o serie A dei festival, ma come abbiamo visto il network è composto da numerosissime maglie dislocate in tutto il pianeta. Per questo motivo la storia, gli eventi politici e sociali, la storia del cinema e dei film sono fondamentali per lo studio, per l'analisi e la comprensione di ciò che sta dietro a un festival, un network su larghissima scala che permette trasmissioni, contatti e accordi economici. Dai primi festival degli anni Trenta ci sono state numerose evoluzioni, riadattamenti, proteste, novità e ulteriori nascite; al giorno d'oggi ci sono ben oltre 6.000 mostre in tutto il mondo e, con il loro sviluppo, è stato possibile assistere a mutamenti sociali, politici ed economici internazionali. Prendendo atto che questi studi cercano di sondare il fenomeno festivaliero su larga scala, è possibile affermare che al termine circuito sia meglio sostituire le definizioni di network, arcipelaghi, rizomi o modificarlo con circuiti minori periferici e disgreganti; il tutto tenendo sempre presente il background storico e culturale di ogni comunità che ritiene opportuno manifestarsi ed esprimersi attraverso questo evento globale, arricchendo l'ecosistema cinematografico patrimonio dell'umanità²²⁰.

²¹⁹ S. LOIST, "The Film Festival Circuit. Networks, Hierarchies, and Circulation". In *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, a cura di De Valck Marijke, Kredell Brendan, and Loist Skadi. Routledge, 2016, p. 59.

²²⁰ S. LOIST, "The Film Festival Circuit. Networks, Hierarchies, and Circulation". In *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, a cura di De Valck Marijke, Kredell Brendan, and Loist Skadi. Routledge, 2016, p. 60. D. IORDANOVA, R. RHYNE, *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009.

4.2 FILM FESTIVAL STUDIES: CONSIDERAZIONI E STUDI RECENTI

Lo studio dei film festival è cresciuto significativamente negli ultimi dieci anni, in parte favorito dalla proliferazione sfrenata delle rassegne cinematografiche, ma anche e soprattutto grazie all'antologia di Iordanova e Rhyne *Film Festival Yearbook*. Grazie a questa serie è stato ricalibrato l'asse di studio storicamente orientato verso Venezia, Cannes, Berlino, per sondare altri paesi, altre regioni e altre realtà, creando nuove fasi e ricerche dei Film Festival Studies²²¹. Una prova ulteriore della raggiunta maturità di questo settore di studio è stata la pubblicazione di *The Film Festival Reader*, curato sempre da Dina Iordanova nel 2013; tale manuale ripropone le teorie degli anni precedenti di Daniel Dayan, Julian Stringer, Thomas Elsaesser²²². Per di più qualche anno dopo venne pubblicato il testo *Film Festival: History, Theory, Method, Practice* scritto da Marijke De Valck, Brendan Kredell e Skadi Loist; quest'opera più recente si focalizza sulle tendenze attuali delle ricerche, come avevano già inaugurato le stesse De Valck e Loist nel capitolo di *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit* di Iordanova²²³. Inoltre questo secondo testo incarna le tematiche più calde e affrontate dagli studiosi; analizza le funzioni del network cinematografico e le sue articolazioni più recenti. Sonda anche i ruoli di distributore alternativo, l'identità di luogo di scambio e di esposizione culturale, analizzando il marketplace cinematografico, le istituzioni e la politica adottata, i programmi e l'attivismo sociale. Il pregio di questi volumi recenti è in un certo senso fornire un

²²¹ L. PAPANIMITRIOU, J. RUOFF, "Film festivals: origins and trajectories". *New Review of Film and Television Studies*, Routledge, 12 January 2016, Vol. 14-Issue 1: Film Festivals: Origins and Trajectories, p.1. Link visitato il 18/06/2020: <https://doi.org/10.1080/17400309.2015.1106686> D. IORDANOVA, R. RHYNE, *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17400309.2015.1106686>

²²² D. IORDANOVA, *The Film Festival Reader*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies, 2013. D. DAYAN, "Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival". In *Moving Images, Culture and the Mind*, edited by I. Bondebjerg. Luton: University of Luton Press, 2000. D. DAYAN, "In Quest of a Festival (Sundance Film Festival)", *National Forum*, September 22, 1997. J. STRINGER, "Global Cities and International Film Festival Economy". In *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, a cura di M. Shiel and T. Fitzmaurice (Eds.). Oxford: Blackwell Ltd., 2001. J. STRINGER, "Genre Films and Festival Communities: Lessons from Nottingham, 1991-2000", *Film International*, Vol. 6, No. 4, 2008. T. ELSAESSER, *European Cinema Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

²²³ D. IORDANOVA, R. RHYNE, *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009. S. LOIST, "The Film Festival Circuit. Networks, Hierarchies, and Circulation". In *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, a cura di De Valck Marijke, Kredell Brendan, and Loist Skadi. Routledge, 2016. M. DE VALCK, S. LOIST, "Film Festival Studies: An Overview of a Bourgeoning Field". In *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, a cura di D. Iordanova, & R. Rhyne (Eds.). St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009.

riassunto più attuale possibile del percorso che i Film Festival Studies hanno compiuto, evidenziando in particolar modo una predilezione per il contemporaneo, per le analisi e le teorie recenti, il tutto contestualizzato con gli eventi storici rilevanti, con la storia stessa degli Studies e del cinema più in generale²²⁴. Le tendenze più attuali guardano anche al passato dello studio delle rassegne cinematografiche, l'articolo *Film festivals: origins e trajectories* di Papadimitriou e Ruoff ricorda l'importanza dell'aspetto storico e della contestualizzazione, mettendo in primo piano la dimensione globale dei festival²²⁵. Tale considerazione implica, a sua volta, un approccio internazionale allo studio storico e pratico promosso da numerosi studiosi di Film Festival Studies localizzati in tutto il pianeta, i quali produrranno una visione leggermente diversa del fenomeno a seconda del proprio punto di vista. Questa densa varietà amplifica la teoria dei numerosi circuiti paralleli sovrapposti sviluppata da Dina Iordanova; la quale esponeva le qualità positive prodotte dalla diversificazione e dalle scelte tematiche effettuate dalle mostre cinematografiche. In questa accezione vengono dimostrate, inoltre, le potenzialità che offrono le periferie di tali circuiti filmici, le quali apportano costantemente nuovi approcci, testimonianze e metodologie. Attraverso questi numerosi casi studio, provenienti da tutto il pianeta, è possibile creare un principio della mappatura ambita attraversando, esplorando e comparando i molteplici punti di vista riportati dagli esperti e dalle loro ricerche inerenti alle svariate sfumature che assume il fenomeno festival declinato nel loro paese o area di riferimento; altro punto importante che segue tale approccio è il distinguere e il tessere legami con i periodi storici e i sistemi sociopolitici coinvolti²²⁶. Queste esperienze tematiche, diffuse e innovative, prendono le mosse dalla geografia e dalla storiografia, dispiegandosi attraverso le correnti di pensiero più disparate, da argomenti rinomati a riflessioni meno conosciute. Utilizzando un approccio cronologico dal più

²²⁴ L. PAPANIMITRIU, J. RUOFF, "Film festivals: origins and trajectories". *New Review of Film and Television Studies*, Routledge, 12 January 2016, Vol. 14-Issue 1: Film Festivals: Origins and Trajectories, pp. 1-4. Link visitato il 18/06/2020:

<https://doi.org/10.1080/17400309.2015.1106686> C.H-Y. WONG, *Film Festival. Culture, People, and Power on the Global Screen*. New Brunswick, NJ & London: Rutgers University Press, 2011.

²²⁵ L. PAPANIMITRIU, J. RUOFF, "Film festivals: origins and trajectories". *New Review of Film and Television Studies*, Routledge, 12 January 2016, Vol. 14-Issue 1: Film Festivals: Origins and Trajectories. Link visitato il 18/06/2020: <https://doi.org/10.1080/17400309.2015.1106686>

²²⁶ *Ibidem*.

antico al più moderno, seguendo la direttrice nazionale-internazionale, muovendosi da un contesto di finanziamenti e controllo statale ad altri più libertari e indipendenti, è possibile identificare un panorama decisamente vasto. Tale orizzonte affronta non solo caratteristiche molteplici e variegata di ogni evento cinematografico, ma delinea anche tematiche profonde e nascoste: scambio culturale, economia e politica, l'esperienza comune e culturale delle proiezioni filmiche, la costruzione di identità nazionali, il trascendimento del mondo cinematografico a favore di una ricerca più intrinseca e approfondita di tutte le discipline²²⁷. Numerosi studiosi affrontano liberamente i propri casi, concedendosi piena libertà e totale mobilità cronologica lungo la storia non solo del cinema e dei Film Festival Studies, ma anche dell'umanità. Molteplici temi affrontati erano in principio casi studio registrati dagli esperti che nel tempo si sono rivelati veri e propri capisaldi teorici e manifestazioni inerenti alla contemporaneità e all'identità delle regioni interessate. Le considerazioni generali e le visioni seguenti potranno risultare incomplete o non del tutto chiare, ma si tratta di esperienze e indagini diverse che si completano a vicenda, oltre che essere ancora in atto e aperte al futuro²²⁸.

Christel Taillibert e John Wäfler si sono dedicati allo studio della "preistoria" dei film festival europei focalizzandosi su un vasto numero di eventi, di proiezioni e di competizioni, ricercando i contributi e lo sviluppo effettivo del concetto "film festival"²²⁹. Le loro ricerche riportano alcune considerazioni nei confronti della prima *Esposizione d'arte cinematografica* di Venezia del 1932, tradizionalmente identificata come il "primo festival" e come apice delle pratiche e dei discorsi di fine Ottocento e inizio Novecento: un primo nucleo unitario di educazione, arte e cinema.

²²⁷ K. STEVENS, "Across and in-between: Transcending disciplinary borders in film festival studies." *Fusion Journal*, No. 14, 2018, pp. 46-59. Link ultima volta visitato il 18/06/2020: <http://www.fusion-journal.com/across-and-in-between-transcending-disciplinary-borders-in-film-festival-studies/>

²²⁸ L. PAPADIMITRIOU, J. RUOFF, "Film festivals: origins and trajectories". *New Review of Film and Television Studies*, Routledge, 12 January 2016, Vol. 14-Issue 1: Film Festivals: Origins and Trajectories, pp. 1-4. Link visitato il 18/06/2020: <https://doi.org/10.1080/17400309.2015.1106686>

²²⁹ C. TAILLIBERT, J. WÄFLER, "Ground work for a (pre)history of film festivals". *New Review of Film and Television Studies*, Routledge, 12 January 2016, Vol. 14-Issue 1: Film Festivals: Origins and Trajectories, pp. 5-21. Link visitato il 18/06/2020: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17400309.2015.1106688>

Tuttavia, ricerche più profonde hanno permesso, ai due ricercatori, di analizzare competizioni e proiezioni precedenti, esibizioni fotografiche, alcune Esposizioni Internazionali, mostre di Scienza e Tecnica, mostre industriali, festival musicali e altre modalità primitive di rassegne cinematografiche. Il fine è quello di scoprire l'impatto che tali attività hanno giocato nel consolidare l'ascesa della Mostra del Cinema di Venezia, il cui formato non è sempre stato stabile come ipotizzato. Al contrario di Christel Taillibert e John Wäfler che hanno studiato principalmente la situazione italiana e francese, Kirsten Stevens ha analizzato le origini del Melbourne Film Festival degli anni Cinquanta e le sue radici, focalizzandosi nel periodo che va dal 1952, l'anno di fondazione, al 1962²³⁰. La sua ricerca è dedicata al ruolo eurocentrico del circuito cinematografico, prendendo le mosse dagli anni Cinquanta e Sessanta. Viene posta un'attenzione mirata al graduale incrinamento di tale asse a favore di festival internazionali neonati, altamente competitivi, agglomeranti e identificativi per nazioni intere o aree geografiche, oltre che studiare le relazioni fra le rassegne cinematografiche dell'Emisfero Boreale con quello Australe. Le analisi prodotte da Kirsten Stevens hanno identificato il Melbourne Film Festival come un evento intrinsecamente locale, poiché considerato una celebrazione popolare esclusivamente dedicata e guidata da amanti del cinema, filmmaker, personalità indipendenti, il tutto realizzato con il supporto statale. La ricercatrice ha inoltre fornito una relazione dettagliata non solo delle origini del festival australiano, ma anche riflessioni e considerazioni sulla cultura nazionale filmica, oltre che collegamenti ulteriori con la diffusione e con lo sviluppo prolifico dei film festival su scala globale. María Paz Peirano ha affrontato la recente e contemporanea nascita di rassegne filmiche in Chile, avvenuta soprattutto nelle ultime decadi, concentrandosi principalmente sul carattere istituzionale di tali film festival. Alcuni di essi sono stati promossi e fondati dallo stato, altri invece da privati, ma in entrambi i casi il fine è stato quello di potenziare il sistema cinematografico cileno, oltre che favorire la produzione filmica locale e nazionale²³¹. La studiosa Peirano sostiene che tale

²³⁰ K. STEVENS, "Enthusiastic amateurs: Australia's film societies and the birth of audience-driven film festivals in post-war Melbourne". *New Review of Film and Television Studies*, Routledge, 12 January 2016, Vol. 14-Issue 1: Film Festivals: Origins and Trajectories, pp. 22-39. Link visitato il 18/06/2020: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17400309.2015.1106689>

²³¹ M.P. PEIRANO, "Film Mobilities and Circulation Practices in the Construction of Recent Chilean Cinema". In *Envisioning Networked Urban Mobilities: Art, Performances, Impacts* a cura di Aslak

sviluppo risponda a una trasformazione globale condivisa anche dal Chile, il quale ha deciso di allinearsi con l'internazionalità e i suoi caratteri peculiari, seguendo il modello emergente come hanno fatto molti altri paesi. I festival come il Chilean Film Festival (FECICH), il FICValdivia, lo storico Viña del Mar (FICViña) e molti altri, attivi soprattutto nella capitale Santiago de Chile, hanno accolto tale apertura internazionale, favorendo quindi una connessione globale al famoso Circuito o network cinematografico alternativo, parallelo e tematico. Dai suoi studi emergono riflessioni inerenti alle traiettorie delineate, in tutto il pianeta, dal modello esemplare di film festival da seguire; il quale marca definitivamente il settore locale e lo trasmette ponendolo in relazione con tutti gli altri nodi²³². C'è forse da chiedersi se tale uniformità e allineamento appiattisca la specificità di ogni paese oppure la amplifichi, probabilmente la risposta è sia positiva che negativa, poiché se da un lato c'è la possibilità di raggiungere l'altro lato del mondo, dall'altro bisogna comunque adeguarsi ai dettami del sistema a patto di non sacrificare la ricerca artistica e la propria identità. Sarah Barrow è un'altra studiosa dedicata all'America Latina e al suo recente sviluppo di festival cinematografici; nello specifico ha confrontato il ruolo del Lima Film Festival in relazione allo sviluppo di una cultura filmica nazionale peruviana degli ultimi decenni²³³. Il festival ha svolto un ruolo fondamentale dal punto di vista culturale proprio perché ha incarnato una modalità, una forma, un supporto e ha offerto una piattaforma per la produzione cinematografica nazionale, oltre che supportare registi emergenti, favorire lo scambio culturale e permette lo sviluppo di un audience filmico sudamericano. Barrow ha riportato, e a sua volta favorito, importanti riflessioni fra le università peruviane, critici cinematografici e festival, oltre che affermare e supportare l'autorità esercitata dal Lima Film Festival in qualità di evento culturale gestito da

Aamot Kjaerulff, Sven Kesselring, Peter Peters, Kevin Hannam. New York: Routledge, 2017, pp. 135-147.

²³² M.P PEIRANO, "Pursuing, resembling, and contesting the global: the emergence of Chilean Film Festivals". *New Review of Film and Television Studies*, Routledge, 12 January 2016, Vol. 14-Issue 1: Film Festivals: Origins and Trajectories, pp. 112-131. Link visitato il 18/06/2020: <https://doi.org/10.1080/17400309.2015.1109345>

²³³ S. BARROW, "Constraints and Possibilities: Lima Film Festival, politics and cultural formation in Peru". *New Review of Film and Television Studies*, Routledge, 12 January 2016, Vol. 14-Issue 1: Film Festivals: Origins and Trajectories, pp. 132-148. Link visitati il 18/06/2020: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17400309.2015.1109354>
https://www.academia.edu/37432313/Constraints_and_possibilities_Lima_Film_Festival_politics_and_cultural_formation_in_Perucheung

stakeholders illuminati e attenti alla ricerca artistica, alla tutela della regione e della nazione. La ricercatrice Ran Ma ha affrontato il cinema della Repubblica Popolare Cinese anteriore al 1966, nello specifico si è dedicata allo studio del fenomeno conosciuto come “Film Weeks” promosso nei diciassette anni del regime maoista, dal 1949 al 1966²³⁴. La studiosa ha evidenziato le relazioni esistenti fra una cultura politicizzata e centralizzata, i collegamenti ulteriori con la diplomazia internazionale, con il cinema promosso proprio dal pensiero di Mao Tse-tung e con le esigenze ideologiche e culturali della popolazione. Tali settimane dedicate alla cinematografia erano, quindi, promosse e gestite dallo stato: si proponevano film prodotti e accettati dalla stessa Repubblica Popolare, ma venivano esposte anche pellicole importate da altre nazioni, generando un’apertura al resto del mondo dal punto di vista culturale cinematografico. Le principali rassegne erano dedicate a pellicole sovietiche o asiatiche, rispettanti la tematica comunista, pertanto le più diffuse erano la Soviet Film Week e la Asian Film Week, ma erano previste anche settimane dedicate a pellicole non di tema comunista, aperte agli altri paesi come la French Film Week. La ricercatrice Ran Ma si è anche soffermata sulla distinzione tra film week e film festival nel contesto cinese, poiché la prima tipologia era diffusa proprio nel periodo da lei analizzato, pertanto di pertinenza del regima maoista, mentre per la nascita dei festival cinematografici veri e propri si è dovuto attendere gli anni Ottanta. Ruby Cheung, anche lei attiva in Asia per le sue ricerche, ha sviluppato interessanti riflessioni sulle origini coloniali dell’Hong Kong International Film Festival, evidenziando le componenti politiche e la privatizzazione, il tutto in relazione a un governo coloniale che ha profondamente influito sull’istituzione di un’agenda cinematografica ad Hong Kong²³⁵. Il festival analizzato da Cheung si caratterizza per le recenti trasformazioni che lo hanno interessato, portandolo da evento artistico esclusivo ed elitario, gestito dall’apparato statale, a centro culturale popolare dedicato a tutte le fasce sociali e

²³⁴ R. MA, “A genealogy of film festivals in the People’s Republic of China: “film weeks” during the “Seventeen Years” (1949-1966)”. *New Review of Film and Television Studies*, Routledge, 12 January 2016, Vol. 14-Issue 1: Film Festivals: Origins and Trajectories, pp. 40-58. Link visitato il 18/06/2020: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17400309.2015.1107266>

²³⁵ R. CHEUNG, “Ever-changing readjustments: the political economy of the Hong Kong International Film Festival (HKIFF)”. *New Review of Film and Television Studies*, Routledge, 12 January 2016, Vol. 14-Issue 1: Film Festivals: Origins and Trajectories, pp. 59-75. Link visitato il 18/06/2020: <https://doi.org/10.1080/17400309.2015.1107268>

indicato come luogo di scambio e intrattenimento culturale. L'Hong Kong International Film Festival, pur mantenendo legami solidi con la politica e l'economia della storia coloniale, è riuscito ad instaurare una relazione forte il territorio e la sua identità post-coloniale. Eren Odabasi, invece, ha dedicato la sua attenzione al cinema turco, studiandone le funzioni, gli aspetti e la caratteristica di organizzare film festival mobili o itineranti²³⁶. Lo studioso ha sondato il Gezici Festival, effettivamente un "festival su ruote" data la sua peculiarità di non avere una localizzazione fissa, ma di mutare anno dopo anno. Apparentemente, questa caratteristica nomade può complicare l'analisi delle funzioni, dei programmi, le proiezioni e l'impatto culturale in generale tipico di un festival stanziale e tradizionale. Odabasi ha prodotto numerosi risultati in relazione alla storia e all'evento filmico in sé, evidenziando l'esistenza di un riferimento diretto alle manifestazioni recenti: più precisamente in relazione all'enfasi del ruolo di educatore che viene attribuito al cinema, alla dipendenza tecnologica e alle infrastrutture tradizionali. Paradossalmente un festival senza fissa dimora, e dunque itinerante, si avvicina maggiormente alla concezione odierna di network, di circuito internazionale, ma anche all'idea di piattaforma streaming favorita da Internet. Essendo presente in aree diverse, tale festival, dovrà di volta in volta emergere con tematiche differenti, ma lo scarto rispetto ai suoi simili è l'assenza di un legame statico con una città. In questo modo si favorisce una migrazione e un ulteriore spostamento fra i suoi partecipanti, i quali effettivamente dovranno rintracciarlo e raggiungerlo, andando a valorizzare di anno in anno città differenti. Gli studi sul cinema e sul festival in Turchia, prodotti da Odabasi, riportano anche interessanti spunti e riferimenti riguardanti la concezione spaziale e temporale di tale festival evanescente, poiché questa qualità eterea diventa essa stessa un tema specifico identificando e costruendo su di sé un nuovo asse di ricerca, oltre che segnare uno spostamento del fuoco da località fissa a location diffusa. Dunja Jelenković ha sondato il mutamento avvenuto nei Balcani prima, durante e dopo il socialismo, dedicandosi in particolare allo studio del documentario jugoslavo e dei

²³⁶ E. ODABASI, "Gezici Festival: multiple identities of a travelling film festival in Turkey". *New Review of Film and Television Studies*, Routledge, 12 January 2016, Vol. 14-Issue 1: Film Festivals: Origins and Trajectories, pp. 149-163. Link visitato il 18/06/2020: <https://doi.org/10.1080/17400309.2015.1110881>

cortometraggi con relativi festival²³⁷. Dalla sua ricerca si evince un interessante correlazione fra ideologia statale, espressione artistica e politica inerente ai festival. La sua analisi ha considerato e sondato le relazioni intercorse, esistenti tutt'ora, fra politica e festival emergenti in quest'area dell'Europa dell'Est, il tutto prendendo le mosse dai cataloghi delle rassegne, dai programmi, dai materiali di stampa, dalle pubblicazioni e dai film stessi presentati. La studiosa ha evidenziato come le scelte gestionali dei festival, confermate dalle programmazioni, abbiano indicato un cambio di rotta nei valori politici e nelle ideologie nazionali. Si è assistito quindi a uno spostamento dai valori promossi dal Socialismo, e appoggiati dallo stato federale, a un panorama del tutto nuovo che considerasse le identità presenti e inquadrasse le ideologie nazionali dei paesi come la Serbia e il Montenegro, dopo la frattura subita dal paese jugoslavo e la conseguente indipendenza agognata dai neo stati. Lydia Papadimitriou ha analizzato le attività promosse dal Thessaloniki Film Festival, in origine strutturato in "Greek Cinema Week", il tutto relazionandolo alle traiettorie internazionali principali dagli anni Sessanta al 2015²³⁸. Il suo studio è emblematico nell'individuare e nell'evidenziare i segni di continuità, ma anche le rotture con una visione internazionalizzante promossa dalla cinematografia greca e dal Thessaloniki Film Festival. Tale evento filmico è stato talvolta influenzato, ostacolato oppure attualizzato dai conflitti di interessi e dalle priorità promosse dai vari stakeholders presenti e attivi attorno al festival in questione. Gli studi svolti da Papadimitriou dimostrano come tale rassegna cinematografica nazionale abbia mutato sé stessa a partire dal 1992, quando all'aumentare e al potenziamento della sua internazionalità, sia corrisposta una lenta scivolata nella concezione aziendale e commerciale della cultura, tralasciando l'enfasi nazionale. Le ricerche prodotte dalla studiosa hanno, quindi, illuminato un'area oscura del cinema greco, sottolineando il cambiamento d'identità che l'antico festival cinematografico è stato portato a compiere attraverso tensioni promosse dal carattere internazionale, che ha influito

²³⁷ D. JELENKOVIĆ, "Politics, Ideology, and Programming Practices: How the Yugoslav Documentary and Short Film Festival Abandoned the Idea of Yugoslavia". *New Review of Film and Television Studies*, Routledge, 12 January 2016, Vol. 14-Issue 1: Film Festivals: Origins and Trajectories, pp. 76-92. Link visitato il 18/06/2020: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17400309.2015.1108818>

²³⁸ L. PAPADIMITRIOU, "Film festivals: origins and trajectories". *New Review of Film and Television Studies*, Routledge, 12 January 2016, Vol. 14-Issue 1: Film Festivals: Origins and Trajectories, pp. 93-111. Link visitato il 18/06/2020: <https://doi.org/10.1080/17400309.2015.1106686>

per di più su fattori e interessi sociopolitici. Tess Van Hemert ha sviluppato il concetto di “festival memory” in relazione all’intermittenza e alla discontinuità del Brisbane International Film Festival; lo studioso ha concepito tale concetto in seguito alla perdita della sede storica dell’evento, identificata nel Regent Theater²³⁹. Perdere il luogo iconico e principale ha portato anche a un successivo cambio gestionale, dello staff e della programmazione, oltre che a una perdita di legame con l’audience tradizionale indissolubilmente legato a quell’ambiente esemplare. Nel 2014 è avvenuto un nuovo battesimo del festival di Brisbane, identificato ora con il nome di Brisbane Asia Pacific Festival, qualificandosi come festival di nicchia australiano. Il concetto di memoria concepito da Van Hemert si declina in maniera interessante, poiché affronta il tema della perdita: in questo caso un cambio di gestione, nuovi stakeholders, audience diverso, tutti rappresentano sì una spiacevole novità, ma al tempo stesso permettono anche una rinascita e l’introduzione di alcune novità. In primis, si avverte il bisogno di collegarsi alle rassegne precedenti, poiché è necessario e doveroso indicare una storia e una cronologia per ricordare ed elogiare le edizioni passate. Per di più ripercorrendo il proprio passato è possibile instaurare delle novità e intraprendere nuovi percorsi futuri, costruendo una nuova identità e una nuova personalità, oltre che richiamare nuovo audience e ripartire con un nuovo percorso. Le ricerche promosse da Van Hemert affrontano quindi la nascita e la morte di un festival, in questo caso la sua trasformazione e la rinascita attraverso una riconfigurazione di sé stesso.

Grazie a questi reportage storico-geografici, dotati di ampio raggio metodologico, è possibile affermare che queste speciali tematiche, o testimonianze, dimostrino quanto il fenomeno film festival abbia una risonanza e una prospettiva globale. Vengono messe in considerazione e in relazione differenze sociopolitiche, tensioni e pulsioni nazionali, preoccupazioni economiche, incarichi ideologici e una partecipazione attiva degli spettatori, oltre che la costruzione di un audience. I Film Festival Studies cercano quindi di evidenziare le differenze e le modalità pratiche

²³⁹ T. VAN HEMERT, “BIFF to BAPFF: considering “festival memory” in the face of change and innovation”. *New Review of Film and Television Studies*, Routledge, 12 January 2016, Vol. 14-Issue 1: Film Festivals: Origins and Trajectories, pp. 164-180. Link visitato il 18/06/2020: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17400309.2015.1110882>

delle rassegne cinematografiche, ma anche di sottolineare similitudini, scelte affini e il terreno condiviso. Tale ambito di ricerca si focalizza principalmente sulla celebrazione del cinema in qualità di arte, sull'educazione, sull'economia, su esperienze condivise, sulla costruzione di identità nazionali e influenze internazionali, sugli scambi reciproci e produttivi esistenti fra artisti, esperti, persone e tradizioni. La speranza riposta nel cinema è quella di continuare a perseguire tali obiettivi anche in futuro, attraverso le tecnologie di nuova generazione che verranno introdotte, testimoniando sempre il modo in cui i festival cinematografici hanno arricchito il mondo intero valicando i confini, collegando culture, generando comunità e raccontando il genere umano²⁴⁰.

²⁴⁰ L. PAPADIMITRIOU, J. RUOFF, "Film festivals: origins and trajectories". *New Review of Film and Television Studies*, Routledge, 12 January 2016, Vol. 14-Issue 1: Film Festivals: Origins and Trajectories, pp. 1-4. Link visitato il 18/06/2020:
<https://doi.org/10.1080/17400309.2015.1106686>

CONCLUSIONE

“Il festival cinematografico è sempre stato il luogo in cui il carattere intrinsecamente transnazionale dell'arte cinematografica si rivela più chiaramente”.

La citazione di Dina Iordanova, proposta in apertura, ci accompagna questa volta alla conclusione del nostro percorso. Questa constatazione e questa ciclicità evocata risulta applicabile anche ai Film Festival Studies, poiché la serie *Film Festival Yearbook* e tutti gli studiosi che hanno collaborato per produrre e curare ogni sua minima parte, sicuramente condividono tale caratteristica delle rassegne filmiche internazionali. Non solo questi team di esperti, ma anche tutti coloro i quali sono attivi nella ricerca e nel proseguimento di tale mappatura in divenire, possono fregiarsi di tale caratteristica, proprio perché incarnano una volontà intrinsecamente transnazionale per approcciare l'arte cinematografica e i festival. Una piccola parte di questi studiosi sono stati citati in questo testo o introdotti nel capitolo conclusivo di questo lavoro con i relativi percorsi; essi rappresentano e riportano numerosi casi studio dislocati in ogni angolo del mondo che correlandosi alimentano anche un circuito accademico e non solo festivaliero. Un grosso traguardo attuale raggiunto dai Film Festival Studies è quello di aver trasmesso e tramandato a generazioni nuove la passione e la vitalità di viaggiare per i festival del cinema, non solo per prendere parte all'evento collettivo proposto e per visionare film, ma per allinearsi nella ricerca. L'approfondimento e lo studio del rituale, della mostra, della pellicola con tutto ciò che le gravita attorno è proprio il fine degli Studies, ma ancor più interessante è la qualità eterea e mutevole che un festival possiede: essendo in divenire non si approderà mai a una fine, ma ci sarà un continuo aggiustamento e ammodernamento dei canoni descrittivi, nuovi approcci accademici e ricambi generazionali nella ricerca. I *Film Festival Yearbook* hanno contribuito anche nel fare chiarezza sulla genesi dei Film Festival Studies, illuminando i momenti e i passaggi fondamentali nei quali sono state partorite teorie profonde e complicate da parte di svariati autori appartenenti ad ambiti e discipline differenti, ma che hanno trovato un punto in comune. La varietà che possiede tale area di ricerca è eccezionale, poiché si oscilla in primis fra arte e industria, ma quasi tutte le discipline umane prendono parte in questo contesto proprio perché sono

necessari punti di vista molteplici, nuovi, “fantasiosi” e in costante aggiornamento per raggiungere nuovi capisaldi teorici e leggere questo sistema in continuo mutamento.

Il famigerato Circuito Film Festival, inaugurato dalle prime teorie di Thomas Elsaesser e Marijke De Valck, inizialmente identificato come centro europeo-nordamericano e affiancato da molteplici periferie è mutato nel tempo. Ci sono voluti decenni per approdare a una visione matura, innovativa e globale, basata sull'interdisciplinarietà proposta da Dina Jordanova, Ragan Rhyne, nuovamente Marijke De Valck e Skadi Loist. Questa seconda generazione ha letto la pluralità di tale sistema: i festival cinematografici essendo cangianti certo, ma anche prolifici, sono aumentati esponenzialmente scalzando le gerarchie redatte e organizzate tutt'ora dalla Federazione Internazionale delle Associazioni di Produzione Cinematografica (FIAPF), per arrivare alla concezione di un sistema molto più vasto e intricato. Non vi è un unico Circuito, ma molteplici sotto circuiti paralleli e interconnessi. Siamo di fronte a un network internazionale, a un rizoma decentralizzato, a svariati arcipelaghi comunicanti fra loro grazie ad analogie tematiche, organizzative, geografiche, decisionali, cittadine, ma anche per fama, per storia, per determinazione, per audience mediatico. I festival filmici rappresentano i nodi di queste numerose reti che si intersecano e tessono costantemente nuovi legami, e quindi nuovi nodi, che avvolgono il pianeta. I Film Festival Studies permettono ai ricercatori attivi in tale branca, ma anche gli studiosi di molteplici discipline, di incontrarsi proprio nel solco generato dai festival e dalle indagini portate avanti su di essi, favorendo inoltre un allineamento prezioso non solo nella vitalità presente proprio agli eventi cinematografici, ma anche accademico. Se da un lato i festival sono un sistema in divenire, complicato da mappare, dall'altro anche i ricercatori e i teorici sono mutevoli e si riadattano di volta in volta al nuovo contesto che incontrano, formando nuovi team di esperti compositi e sfaccettati per affrontare uno studio sinergico e multidisciplinare.

Parte di questo elaborato è stato composto durante i mesi di marzo, aprile e maggio 2020, mesi cruciali per il mondo intero dovuti alla pandemia da corona virus. A causa della quarantena sono stato costretto a interrompere e successivamente a modificare drasticamente la stesura di questo elaborato. Inizialmente era stata

ipotizzata una parte dedicata proprio alle origini dei Film Festival Studies: un'analisi dei primi articoli, manuali, letture, riviste, documenti dei convegni antecedenti agli anni Ottanta e Novanta per ricercare il bagliore iniziale di ricerca sul fenomeno film festival. Sfortunatamente questa operazione di analisi archivistica è stata impossibile da portare a termine, ma in futuro tale percorso ipotetico potrà eventualmente essere solcato dal sottoscritto o da qualche altro studioso interessato a questo campo semantico e a questo fenomeno. Potrebbe essere utile soffermarsi a riflettere su alcune correlazioni fra pandemia e festival cinematografici, tematica promossa anche da alcuni studiosi dei Film Festival Studies attuali che in questo periodo stanno producendo ricerche approfondite, articoli e visioni ancora in corso. Partendo da una trattazione già delineata in precedenza in questa tesi, il Circuito Film Festival e gli eventi cinematografici sono già stati messi a dura prova in passato: prima con la diffusione della televisione, dell'home video, delle VHS, dei dvd e Blu-Ray; poi dalla frammentarietà generata dalla pubblicità; in seconda battuta il sistema cinematografico e distributivo ha dovuto riadattarsi in seguito alla diffusione di piattaforme streaming e televisioni a pagamento. Giganti attuali come Netflix e Amazon Prime Video oggi sembrano detenere il primato dell'home video, facendosi anche produttori di film e ovviamente distributori tramite le proprie piattaforme online e i propri circuiti su vastissima scala. Tuttavia, la storia ci ha ricordato a più riprese come il sistema cinematografico tradizionale sia sempre riuscito a prevalere riconfigurandosi. Il mondo dello spettacolo legato ai festival del cinema necessita e necessiterà sempre di un qui e ora, proprio perché ciò che avviene all'interno di un festival è unico e non replicabile, è una performance sociale insita nella società e caratteristica di questa. Una rassegna cinematografica non è fatta solo dalle pellicole proiettate, ma anche dal gossip, dalle celebrità, dalle premiazioni, come abbiamo già affrontato in questo elaborato. Oggi, marzo, aprile, maggio e parte di giugno 2020 il sistema cinematografico si è apparentemente fermato in maniera temporanea: sono state posticipate le uscite di numerose pellicole sia fisicamente nelle sale che sulle piattaforme online; sono rimaste bloccate le troupe di tutto il mondo; tutti i filmmaker, professionisti, amatoriali e indipendenti, sono stati impossibilitati a completare i propri progetti, ritardando le uscite di lungometraggi e serie televisive.

Tuttavia, le piattaforme online possono vantare il fatto di non necessitare di sale cinematografiche, poiché le persone fanno del proprio salotto o camera un cinema personale; il web probabilmente ripartirà senza intoppi dopo il grande lock-down internazionale. Il grosso dubbio sembra permanere nei confronti della distribuzione classica nelle sale e per i festival cinematografici: le sale rimarranno chiuse fino a data da destinarsi e quando riapriranno dovranno comunque mantenere delle procedure di sicurezza sanitaria riducendo drasticamente gli accessi e stessa sorte toccherà ai film festival. In questo panorama le piattaforme di streaming stanno apparentemente prevalendo, forti e avvantaggiate nella distribuzione, ma in ogni caso sia lo studio system che le piattaforme online, sia la distribuzione classica che quella virtuale sono attive in una ricerca continua di nuovi registi, nuovi prodotti e pellicole sperimentali per dissetare più spettatori possibili e soddisfare i grandi bisogni di intrattenimento.

È in questo momento ambiguo per la tradizione filmica di produzione, presentazione ai festival, uscita nelle sale, ma anche di distribuzione online e home video che il cinema e le rassegne cinematografiche troveranno nuove modalità per rappresentarsi e diffondersi. Risulterebbe quindi interessante chiedersi come evolveranno i Film Festival Studies e l'oggetto della loro ricerca: il fenomeno film festival. Riuscire ad interpretare le tendenze future, leggerle e confrontarle con gli eventi internazionali è sempre parte integrante di tale ambito di ricerca. Al giorno d'oggi risulta complicato se non addirittura impossibile delineare le sfide future che attenderanno i festival cinematografici, ma non solo; esiste una probabilità che la componente virtuale prenda il sopravvento? Si potrà parlare di socialità e fisicità anche nel futuro di tale fenomeno? Le future conferenze dei Film Festival Studies aneleranno ad eventuali risposte, proprio perché i ricercatori di tale ambito accademico possiedono approcci interdisciplinari e in continuo aggiornamento per affrontare risposte mediatico-sociologiche, ma anche statistiche, antropologiche e umane per cercare di decifrare la complessità che abbraccia e permette il mutamento continuo del fenomeno festival. In ogni caso uno dei punti di partenza e, al tempo stesso, uno dei molteplici oggetti degli studi futuri sarà proprio la componente umana; questa, insieme alla caratteristica di essere evento e rituale, momento ricco di vitalità, è proprio uno degli aspetti più curiosi e intricati di un

festival cinematografico. La componente umana e fisica sembra difficile da rimpiazzare se non addirittura impossibile, ma è proprio in questo solco che bisogna guardare al futuro registrando il mutamento della società e dei fenomeni ad essa correlati.

BIBLIOGRAFIA

- **ACHESTON Keith, MAULE Christopher J., FILLEUL Elizabeth** → “Cultural Entrepreneurship and the Banff Television Festival”. *Journal of Cultural Economics*, 20, 1996. Link visitato il 18/06/2020:
<https://doi.org/10.1007/BF00149235>
- **BARROW Sarah** → “Constraints and Possibilities: Lima Film Festival, politics and cultural formation in Peru”. *New Review of Film and Television Studies*, Routledge, 12 January 2016, Vol. 14-Issue 1: Film Festivals: Origins and Trajectories. Link visitati il 18/06/2020:
<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17400309.2015.1109354>
https://www.academia.edu/37432313/Constraints_and_possibilities_Lima_Film_Festival_politics_and_cultural_formation_in_Peru
- **CARLUCCIO Giulia, POLLONE Matteo, RIGOLA Gabriele** → “Dal cinematografo al cinema - Il cinema muto italiano e *Cabiria*”. In *Il cinema: Percorsi storici e questioni teoriche*, a cura di G. Carluccio, L. Malavasi, F. Villa. Roma: Carocci Editore, 2015.
- **CHEUNG Ruby** → “Ever-changing readjustments: the political economy of the Hong Kong International Film Festival (HKIFF)”. *New Review of Film and Television Studies*, Routledge, 12 January 2016, Vol. 14-Issue 1: Film Festivals: Origins and Trajectories. Link visitato il 18/06/2020:
<https://doi.org/10.1080/17400309.2015.1107268>
- **COUSINS Mark** → “Widescreen on Film Festivals”. In *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, a cura di D. Iordanova, R. Rhyne (Eds.). St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009.
- **DAYAN Daniel** → “In Quest of a Festival (Sundance Film Festival)”, *National Forum*, September 22, 1997.
- **DAYAN Daniel** → “Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival”. In *Moving Images, Culture and the Mind*, edited by I. Bondebjerg. Luton: University of Luton Press, 2000.
- **DE VALCK Marijke** → *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: University Press, 2007.
- **DE VALCK Marijke, LOIST Skadi** → “Film Festival Studies: An Overview of a Bourgeoning Field”. In *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, a cura di D. Iordanova, & R. Rhyne (Eds.). St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009.
- **DE VALCK Marijke, KREDELL Brendan, LOIST Skadi** → *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. Routledge, 2016.

- **DERRETT Ros** → “Can Festivals Brand Community Cultural Development and Cultural Tourism simultaneously?”. In *Events Beyond 2000: Setting the Agenda. Proceedings of Conference on Event Evaluation, Research and Education Sydney July 2000*, a cura di John Allen, Robert Harris, Leo K. Jago and A. J. Veal (eds.). Sydney: Australian Centre for Event Management, 2000.
- **DERRIDA Jacques** → “Signature, Event, Context”. In *Margins of Philosophy*, tr. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- **DI CHIARA Francesco, RE Valentina** → “Film Festival/Film History: The Impact of Film Festivals on Cinema Historiography. Il Cinema Ritrovato and Beyond”. In *Cinemas: Revue d'Études Cinématographiques/Cinemas: Journal of Film Studies*, 21 (2-3), 2011.
- **ELSAESSER Thomas** → *European Cinema Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
- **ELSAESSER Thomas** → “Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe”. In *European Cinema Face to Face with Hollywood*, a cura di T. Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
- **FRODON Jean Michel** → “The Film Festival Archipelago in the Arab World”. In *Film Festival Yearbook 6: Film Festivals and the Middle East*, a cura di D. Iordanova, S. Van de Peer. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2014.
- **GAUDREULT André** → “Il ritorno del pendolo, ovvero storia di un ritorno in forza... della Storia”. In *Storia del cinema mondiale: Teorie, strumenti, memorie*, a cura di Brunetta Gian Piero, Vol. 5. Torino: Einaudi, 2001.
- **GAUDREULT André** → *Cinema delle origini o della “cinematografia-attrazione”*. Milano: Il Castoro, 2004.
- **GAUDREULT André** → *Cinéma et attraction: Pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris: CNRS Éditions, 2008.
- **HARBORD Janet** → *Film Cultures*. London: SAGE Publications, 2002
- **HARBORD Janet** → “Film Festivals-Time-Event”. In *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, a cura di D. Iordanova, & R. Rhyne (Eds.). St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009.
- **IORLANOVA Dina, RHYNE Ragan** → *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009.
- **IORLANOVA Dina** → “The Film Festival Circuit”. In *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, a cura di D. Iordanova, R. Rhyne (Eds.). St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009.

- **IORLANOVA Dina, CHEUNG Ruby** → *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2010.
- **IORLANOVA Dina** → *The Film Festival Reader*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies, 2013.
- **IORLANOVA Dina** → "Foreword: The film festival and film culture 's transnational essence". In *Film Festivals: Theory, Method, Practice*, a cura di Marijke De Valck, Brendan Kredell, Skadi Loist. Routledge, 2016,
- **JACOBSEN Wolfgang** → *50 Years Berlinale: Intentionale Filmfestspiele Berlin*. Berlin: Nicolai, 2000.
- **JELENKOVIĆ Dunja** → "Politics, Ideology, and Programming Practices: How the Yugoslav Documentary and Short Film Festival Abandoned the Idea of Yugoslavia". *New Review of Film and Television Studies*, Routledge, 12 January 2016, Vol. 14-Issue 1: Film Festivals: Origins and Trajectories. Link visitato il 18/06/2020:
<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17400309.2015.1108818>
- **JÉRÔME Segal** → "Film Festivals". In *European Public Culture and Aesthetic Cosmopolitanism: Main Report*. Ed. Monica Sassatelli, 2008.
- **KÖTZING Andreas** → "Filmfestivals als historische Quelle", *Deutschland Archiv: Zeitschrift für das vereinigte Deutschland*, Vol. 40, No. 4, 2007.
- **LOIST Skadi** → "The Film Festival Circuit. Networks, Hierarchies, and Circulation". In *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, a cura di De Valck Marijke, Kredell Brendan, and Loist Skadi. Routledge, 2016.
- **LOIST Skadi, DE VALCK Marijke** → *Film Festivals / Film Festival Research: Thematic, Annotated Bibliography: Second Edition*. Hamburg: Universität Hamburg, Institut für Germanistik 2009 (Medienwissenschaft / Hamburg: Berichte und Papiere 91), 2009.
- **MA Ran** → "A genealogy of film festivals in the People's Republic of China: "film weeks" during the "Seventeen Years" (1949-1966)". *New Review of Film and Television Studies*, Routledge, 12 January 2016, Vol. 14-Issue 1: Film Festivals: Origins and Trajectories. Link visitato il 18/06/2020:
<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17400309.2015.1107266>
- **MENARINI Roy** → "Cinefilia - Cinefilia militante". In *Il cinema: Percorsi storici e questioni teoriche*, a cura di G. Carluccio, L. Malavasi, F. Villa. Roma: Carocci Editore, 2015.

- **MOINE Caroline** → "La Fédération internationale des associations de producteurs de films: un acteur controversé de la promotion du cinéma après 1945". *Le Mouvement Social*, Vol. 243, No. 2, 2013.
- **NEVES Joshua** → "Media Archipelagos: Inter-Asian Film Festivals". *Discourse*, Vol. 34, Issue 2-3, 2012.
- **NICHOLS Bill** → "Global Image Consumption in the Age of Late Capitalism". *East-West Film Journal*, Vol. 8, No. 1. Honolulu, HI: East-West Centre, 1994.
- **NORNES Abé Mark** → "Yamagata-Asia-Europe: The International Film Festival Short Circuit". In *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*, a cura di D. Miyao (Ed.). New York: Oxford University Press, 2014.
- **ODABASI Eren** → "Gezici Festival: multiple identities of a travelling film festival in Turkey". *New Review of Film and Television Studies*, Routledge, 12 January 2016, Vol. 14-Issue 1: Film Festivals: Origins and Trajectories. Link visitato il 18/06/2020: <https://doi.org/10.1080/17400309.2015.1110881>
- **ONGARO Daniele** → *Lo Schermo Diffuso: Cento anni di festival cinematografici in Italia*. Bologna: Libreria universitaria Tinarelli, 2005.
- **ONGARO Daniele** → *Lo Schermo Diffuso: Cento anni di festival cinematografici in Italia*. Formato E-Book Kindle, 2014. (In questa versione consultata in eBook: i riferimenti e le citazioni vengono indicate con capitoli e paragrafi, poiché la numerazione delle pagine non sempre corrisponde a quella del testo cartaceo del 2005).
- **PAPADIMITRIOU Lydia, RUOFF Jeffrey** → "Film festivals: origins and trajectories". *New Review of Film and Television Studies*, Routledge, 12 January 2016, Vol. 14-Issue 1: Film Festivals: Origins and Trajectories. Link visitato il 18/06/2020: <https://doi.org/10.1080/17400309.2015.1106686>
- **PAPADIMITRIOU Lydia** → "The hindered drive toward internalization: Thessaloniki (International) Film Festival". *New Review of Film and Television Studies*, Routledge, 12 January 2016, Vol. 14-Issue 1: Film Festivals: Origins and Trajectories. Link visitato il 18/06/2020: <https://doi.org/10.1080/17400309.2015.1108819>
- **PEIRANO María Paz** → "Pursuing, resembling, and contesting the global: the emergence of Chilean Film Festivals". *New Review of Film and Television Studies*, Routledge, 12 January 2016, Vol. 14-Issue 1: Film Festivals: Origins and Trajectories. Link visitato il 18/06/2020: <https://doi.org/10.1080/17400309.2015.1109345>

- **PEIRANO María Paz** → “Film Mobilities and Circulation Practices in the Construction of Recent Chilean Cinema”. In *Envisioning Networked Urban Mobilities: Art, Performances, Impacts* a cura di Aslak Aamot Kjaerulff, Sven Kesselring, Peter Peters, Kevin Hannam. New York: Routledge, 2017.
- **PERANSON Mark** → "First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals," *Cineaste*, Vol. 33, No. 3, 2008. Link visitato il 18/06/2020: <https://www.jstor.org/stable/41690661?seq=1>
- **PERANSON MARK** → “First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals”. In *Dekalog 3: On Film Festivals*, a cura di Richard Porton (Ed.). London, New York: Wallflower Press, 2009. Link visitato il 18/06/2020: http://www.scifilondontv.com/FFA/Dekalog3/Dekalog3_02Peranson.pdf
- **QUARESIMA Leonardo** → *Recherche et archives (en Italie): l'encrier de Schiller, proceedings of Archimages 09*, “Recherche / Archives: numériser les images, et après? / Research / Archives: Digitizing Images, then What?,” Paris, Institut national du patrimoine, 2009.
- **RHYNE Ragan** → “Film Festival Circuits and Stakeholders”. In *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, a cura di D. Iordanova, & R. Rhyne (Eds.). St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009.
- **ROBBINS Papagena, SAGLIER Viviane** → "Introduction. Other Networks: Expanding Film Festival Perspectives". *Synoptique: An Online Journal of Film and Moving Image Studies*, Vol. 3, No. 2, 2015. Link visitato il 18/06/2020: <https://synoptiqueblog.files.wordpress.com/2018/07/1-papagena-robbins-viviane-saglier-introduction.pdf>
- **RODDICK Nick** → “Coming to a Server near You: The Film Festival in the Age of Digital Reproduction”. In *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit* a cura di D. Iordanova, R. Rhyne (Eds.). St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009.
- **RÜLING Charles-Clemens, PEDERSEN Jesper Strandgaard** → “Film Festival research from an organizational studies perspective”. *Scandinavian Journal of Management*, Vol. 26, No. 3, 2010. Link visitato il 18/06/2020: https://www.researchgate.net/publication/227422190_Film_festival_research_from_an_organizational_studies_perspective
<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S095652211000564>

- **STEVENS Kirsten** → “Enthusiastic amateurs: Australia’s film societies and the birth of audience-driven film festivals in post-war Melbourne”. *New Review of Film and Television Studies*, Routledge, 12 January 2016, Vol. 14-Issue 1: Film Festivals: Origins and Trajectories. Link visitato il 18/06/2020:
<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17400309.2015.1106689>

- **STEVENS Kirsten** → “Across and in-between: Transcending disciplinary borders in film festival studies.” *Fusion Journal*, No. 14, 2018, pp. 46-59. Link visitato il 18/06/2020: <http://www.fusion-journal.com/across-and-in-between-transcending-disciplinary-borders-in-film-festival-studies/>

- **STRINGER Julian** → "Global Cities and International Film Festival Economy". In *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, a cura di M. Shiel and T. Fitzmaurice (Eds.). Oxford: Blackwell Ltd., 2001.

- **STRINGER Julian** → “Genre Films and Festival Communities: Lessons from Nottingham, 1991-2000”. *Film International*, Vol. 6, No. 4, 2008.

- **TAILLIBERT Christel, WÄFLER John** → “Ground work for a (pre)history of film festivals”. *New Review of Film and Television Studies*, Routledge, 12 January 2016, Vol. 14-Issue 1: Film Festivals: Origins and Trajectories. Link visitato il 18/06/2020:
<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17400309.2015.1106688>

- **TURAN Kenneth** → *Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the world they made*. Berkeley: University of California Press, 2002.

- **VALLEJO Aida, PAZ PEIRANO María** → *Film Festivals and Anthropology*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017.

- **VAN GENNEP Arnold** → *The Rites of Passage*, Routledge Library Editions - Anthropology and Ethnography, (First published in 1960 by Routledge and Kegan Paul Ltd.). London: Routledge, 2004.

- **VAN HEMERT Tess** → “BIFF to BAPFF: considering “festival memory” in the face of change and innovation”. *New Review of Film and Television Studies*, Routledge, 12 January 2016, Vol. 14-Issue 1: Film Festivals: Origins and Trajectories. Link visitato il 18/06/2020:
<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17400309.2015.1110882>

- **WONG Cindy Hing-Yuk** → *Film Festival. Culture, People, and Power on the Global Screen*. New Brunswick, NJ & London: Rutgers University Press, 2011.

SITOGRAFIA

- Mostra del Cinema di Venezia, Storia 1932-2019. Link visitato il 18/06/2020: <https://www.labiennale.org/it/storia-della-mostra-del-cinema>
- First Berlin International Film Festival, June 6-17, 1951. Link visitato il 18/06/2020: https://www.berlinale.de/en/archive/jahresarchive/1951/01_jahresblatt_1951/01_jahresblatt_1951.html
- Film at Lincoln Center. Link visitato il 18/06/2020: <https://www.filmlinc.org/about-us/>
- Toronto International Film Festival (TIFF). Link visitato il 18/06/2020: https://it.wikipedia.org/wiki/Toronto_International_Film_Festival - <https://www.tiff.net/about>
- Telluride Film Festival. Link visitato il 18/06/2020: https://it.wikipedia.org/wiki/Telluride_Film_Festival
- Sundance Film Festival. Link visitati il 18/06/2020: https://en.wikipedia.org/wiki/Sundance_Film_Festival - <https://www.sundance.org/festivals/sundance-film-festival/about>
- FIAPF, International Film Festival. Link visitato il 18/06/2020: <http://www.fiapf.org/intfilmfestivals.asp>
- Primo Festival Internazionale Cinema Giovani, Torino, 25 settembre – 3 ottobre, 1982. Link visitato il 18/06/2020: https://torino.repubblica.it/cronaca/2015/11/06/foto/da_cinema_giovani_a_tff_33_anni_di_locandine_della_festa_torinese_della_settima_arte-126801653/1/#1
- A.I.A.C.E.: l'Associazione Italiana Amici Cinema d'Essai. Link visitato il 23/06/2020: <https://aiacatorino.it/tessera-aiace-2020/chi-siamo/>
- Torino Film Festival (TFF). Link visitato il 18/06/2020: https://it.wikipedia.org/wiki/Torino_Film_Festival
- Variety, film section. Link visitato il 18/06/2020: <https://variety.com/v/film/>
- The research project *Dynamics of World Cinema*, Centre for Film Studies at the University of St. Andrews. Link visitato il 18/06/2020: <https://www.st-andrews.ac.uk/~worldcin/>

- The website for *The Film Festival Research Network*. Link visitato il 09/07/2020: <http://www.filmfestivalresearch.org/>
- Film Studies, Antonio Lastra, articolo che ha suscitato interessanti riflessioni. Link visitato il 25/06/2020: http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/film_studies_b.html
- Di cosa parliamo quando parliamo di “Blockbuster”? Articolo di Pierluca Parise del 09/10/2018. Link visitato il 13/07/2020: <https://www.cinefacts.it/cinefacts-articolo-111/di-cosa-parliamo-quando-parliamo-di-blockbuster.html>

RINGRAZIAMENTI

Desidero innanzitutto ringraziare il Prof. Marco Dalla Gassa per avermi introdotto e tramandato la passione per quest'ambito di ricerca in materia di film e festival, per aver saputo infondere grande emozione attraverso il suo corso di filologia cinematografica e per il sostegno ricevuto durante questi mesi di lavoro. Sono più che lieto di aver instaurato con il docente una relazione professionale molto preziosa che mi ha aiutato a superare limiti e difficoltà, attraverso intense e profonde discussioni, sia fisiche che virtuali, scambi di opinioni non solo in materia cinematografica, ma rivolte anche al mio percorso di studente, filmmaker e storico dell'arte.

Un ringraziamento speciale va alla mia famiglia che mi è sempre stata vicino durante il mio percorso e che mi ha saputo dare un caloroso aiuto ogni qualvolta ne avessi bisogno. Giuseppina e Carmine per avermi concesso la grande opportunità di formazione universitaria; Ottavia e Andrea per essere stati sempre presenti e disponibile per il supporto morale e aiuto nella stesura; Olivia che nascerà a momenti e che stiamo aspettando tutti con impazienza.

Ringrazio di cuore i miei compagni di corso e gli amici con i quali ho condiviso questi fantastici anni universitari, in particolare Alessia, Cecilia, Giorgia, Pippo, Elia, Biondi, Federico, Alice, Eleonora; sostenendoci e supportandoci a vicenda, durante questo cammino, siamo riusciti a fronteggiare ogni difficoltà e per questo sempre saremo legati. Li ringrazio ulteriormente per aver allietato questi anni con meravigliose serate in compagnia.

Infine ringrazio con amore e con affetto Laura, la persona che più mi infonde carica ed entusiasmo, che in ogni istante ha saputo ascoltarmi e consigliarmi la cosa migliore da fare, mi ha supportato profondamente e mi è sempre stata accanto in questi anni e ancor più in questi ultimi mesi, periodo in cui ho avuto maggior bisogno. La ringrazio per le meravigliose esperienze passate insieme e per tutte le avventure che ci attenderanno nel corso della nostra vita.