

Nuovi sguardi sul Giappone

Miti, incantesimi, ambiente e drammi

a cura di

Giacomo Calorio, Gianluca Coci, Veronica De Pieri,
Paola Scrolavezza, Anna Specchio



© 2023, CLUEB Casa editrice, Bologna

Tutti i diritti sono riservati. Questo volume è protetto da copyright. Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta in ogni forma e con ogni mezzo, inclusa la fotocopia e la copia su supporti magnetico-ottici senza il consenso scritto dei detentori dei diritti.



I testi presentati in questo volume sono sottoposti a una procedura di referaggio con doppio anonimato (*double-blind peer review*) e impegnano solo la responsabilità dei singoli autori.

Associazione italiana per gli Studi Giapponesi AISTUGIA
Illustrazione di copertina di Andreina Parpajola © 2021

Grafica e impaginazione: StudioNegativo

Nuovi sguardi sul Giappone. Miti, incantesimi, ambiente e drammi. A cura di Giacomo Calorio, Gianluca Coci, Veronica De Pieri, Paola Scrolavezza, Anna Specchio. – Bologna : CLUEB, 2023
361 p. ; ill. ; 21 cm.
(Lexis. Biblioteca di scienze umane)
ISBN 978-88-491-5769-7

Per informazioni sul copyright e il catalogo è possibile consultare il sito della casa editrice
www.clueb.it.

Il TIFF e il rapporto con la città di Tokyo

Eugenio De Angelis

Il cosiddetto “film festival network” (Elsaesser, 2005, pp. 82-107) è costituito da una piramide in cima alla quale ci sono attualmente quindici festival di “fascia A” – riconosciuti dal FIAPF –¹ capeggiati a loro volta dai più rilevanti e antichi festival europei quali Cannes, Venezia e Berlino, a cui si sono aggiunti negli ultimi due decenni eventi nord-americani come Toronto e Sundance. I festival asiatici, sviluppatisi soprattutto durante la fase di professionalizzazione iniziata negli anni Novanta (de Valck, 2007, p. 20),² si sono dovuti sin da subito scontrare con manifestazioni che avevano decenni di tradizione e prestigio alle spalle e, per emergere, hanno dunque dovuto cercare il modo di differenziarsi ed emanciparsi dal modello europeo, per esempio promuovendo il cinema regionale.³ Ci si vuole qui soffermare sul caso del Tokyo International Film Festival (TIFF) e sul rapporto con la città che lo ospita per mettere in luce le dinamiche culturali ed economiche che lo hanno alimentato, anche in relazione alla programmazione e al *film market*.

Il caso del TIFF e il riconoscimento internazionale

Il Tokyo International Film Festival, nato nel 1985 con l'intenzione di diventare il maggiore festival del continente e l'ambizione di arrivare a rivaleggiare con Cannes e Venezia, è un esempio emblematico di festival asiatico colto nella tensione costante tra l'uniformarsi ai modelli europei e il differenziarsi da essi per trovare una propria identità. Il TIFF giunge nel 2021 alla sua 34° edizione (30 ottobre – 10 novembre 2021) ed è, insieme allo Shanghai International Film Festival (SIFF),

¹ La Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films (FIAPF) è un'istituzione francese fondata nel 1933 che ha implementato nel 1951 un sistema di accreditamento per classificare i festival in base a un sistema di parametri tutt'ora in vigore. Tale sistema serviva originariamente a preservare l'egemonia dei maggiori festival (europei) in un periodo di grande proliferazione per questo tipo di eventi (de Valck, 2007, p. 41).

² Tuttavia, la storia dei festival cinematografici in Asia ha radici più antiche che risalgono al primo Southeast Asian Film Festival, svoltosi a Tokyo nel 1954 (Lee, 2014).

³ Seguendo l'esempio del BIFF, tutti i maggiori festival asiatici – Tokyo incluso – hanno tentato negli ultimi due decenni di ridefinire il concetto di ‘cinema asiatico’ a partire da diversi modelli di ‘Asianness’ (De Angelis, 2021).

l'unico festival asiatico di "fascia A". Si svolge tradizionalmente tra la fine di ottobre e l'inizio di novembre, collocandosi così in maniera strategica due mesi dopo Venezia e un mese dopo il Busan International Film Festival (BIFF). Il TIFF è organizzato da UniJapan, un'associazione non profit che nasce nel 1957 per volere del Ministero degli Affari Esteri e del Ministero dell'Economia, del Commercio e dell'Industria (METI), e si occupa principalmente della promozione dell'industria cinematografica giapponese nel mondo. A finanziare il festival rimane tutt'oggi il METI (che ne organizzò anche la prima edizione), insieme all'Agenzia per gli Affari Culturali e il Governo metropolitano della città di Tokyo. A questi si aggiunge il supporto del Ministero degli Affari Interni e della Comunicazione, il Ministero degli Affari Esteri, il Ministero dell'Ambiente e altri uffici governativi. Come la maggior parte di quelli che si potrebbero definire "festival di bandiera", il TIFF è dunque finanziato in larga parte da fondi statali, in una fitta rete di implicazioni politiche ed economiche che ne condizionano le scelte in maniera più o meno esplicita. Un ulteriore legame tra UniJapan e gli enti governativi è il suo presidente (e *chairman* del festival), Andō Hiroyasu (n. 1944), a lungo diplomatico al servizio del Ministero degli Affari Esteri, ambasciatore, consigliere del Primo Ministro, nonché direttore della Japan Foundation dal 2011 al 2020.

Essere riconosciuti come festival di "fascia A" dal FIAPF è senza dubbio prestigioso, ma comporta una serie di vincoli che, implicitamente, contribuiscono a rafforzare l'eurocentrismo del *network*. Tra i parametri fondamentali, per esempio, c'è quello di avere una sezione competitiva composta da almeno quattordici lungometraggi senza restrizioni di genere che non siano stati presentati in concorso in altri festival. Questa regola limita tuttavia le possibilità di manovra di un festival non europeo, poiché – allo stato attuale delle cose – nessun regista presenterebbe il proprio film in anteprima a Tokyo se avesse l'opportunità di farlo a Cannes o Venezia, in quanto questi garantiscono maggior prestigio, maggiore esposizione mediatica e, di conseguenza, maggiori possibilità di assicurarsi una distribuzione più ampia. Tali vincoli sono quindi utili a reiterare un certo approccio 'coloniale' sulle industrie cinematografiche non euro-americane che il TIFF è sembrato assecondare fino all'inizio del nuovo millennio.⁴

La mancanza di diversificazione e la contemporanea impossibilità di raggiungere lo status dei maggiori festival europei ha portato il TIFF a dare, per i primi due decenni, «the impression of a major government subsidy to the Hollywood industry and its domestic distributors» (Nornes, 2014, p. 255). Infatti, non potendo contare su un concorso di primo piano per i motivi summenzionati, e mancando allo stesso tempo un'identità forte nella programmazione (per esempio sul cinema asiatico o su quello giapponese indipendente), il festival ha puntato so-

⁴ Per fare due esempi d'eccellenza, Toronto e Busan, pur registrati al FIAPF, hanno deciso di non accreditarsi tra i festival di "fascia A" in modo da mantenere una maggiore libertà di movimento nella propria programmazione.

prattutto ad affermare il suo carattere ‘internazionale’. Sfruttando gli endemici ritardi nella distribuzione di film hollywoodiani in Giappone e le forti connessioni con le *major* locali (storicamente interessate maggiormente al mercato interno), il TIFF ha fatto da veicolo per le anteprime asiatiche (o nazionali) di numerosi film di successo nelle sue sezioni non competitive, potendo di conseguenza sfoggiare ospiti importanti sul tappeto rosso e nei gala esclusivi; elementi che permettono a un festival di porsi come vetrina di prestigio agli occhi di stampa e pubblico generalista. Se è vero che «in order to maintain a façade of normalcy amidst uncertain times, it needs to stage its own array of glittering events, all sponsored and government-funded» (Teo, 2009, p. 116), questa è una strategia che può essere utilizzata solo sul breve termine per giustificare la propria esistenza ai finanziatori e mostrare la propria rilevanza sul piano globale. Tale approccio, però, se da un lato ha contribuito a rafforzare l’immagine di un festival prestigioso a livello di presenze, dall’altro ha fatto perdere credibilità dal punto di vista della selezione, aumentando il già ampio divario con gli eventi a cui voleva ispirarsi. In questo modo il TIFF non è riuscito ad affermarsi come principale festival asiatico, venendo ben presto superato da quello di Busan, nato nel 1996.

La diversificazione negli anni Duemila

Proprio il BIFF è stato preso a modello da numerosi festival regionali come un riuscito esempio di diversificazione e di alternativa all’eurocentrismo del *network*, proponendosi da subito come *hub* del cinema ‘asiatico’ con un occhio di riguardo all’industria locale (Ahn, 2011, p. 20). Così, a partire dai primi anni 2000, anche il TIFF, nonostante i vincoli della “fascia A”, ha iniziato a perseguire tale paradigma sia sul fronte della programmazione – dando sempre più spazio al cinema regionale e a quello giapponese indipendente – sia su quello del *film market*, con la creazione dell’attuale TIFFCOM nel 2004 e di un *project market* l’anno successivo.

Dal punto di vista della programmazione, oltre a uno strategico utilizzo dei film di apertura e chiusura (precedentemente sempre hollywoodiani o giapponesi) e alla nomina di presidenti di giuria come Zhang Yimou (n. 1950) e Gong Li (n. 1965), viene prestata maggiore attenzione al cinema asiatico e a quello locale. In favore del primo viene istituita la sezione “Winds of Asia” (ora “Asian Future”) nel 2002, mentre due anni dopo nasce “Japanese Eyes” (ora “Japanese Cinema Splash”), per la programmazione dei quali vengono incaricati due direttori che possono lavorare in autonomia rispetto al resto della selezione. Entrambe le sezioni, inoltre, si sono mosse in maniera coordinata con il TIFFCOM per prediligere sempre di più il cinema ‘giovane’ o ‘indipendente’, tanto che la prima comprende, dal 2013, solo opere di registi asiatici che siano al massimo al loro

terzo film.⁵ La sezione dedicata al cinema locale, invece, si adopera alla ricerca di opere indipendenti, spostando le grandi produzioni delle *major* in sezioni come “Special Screening” o l’ancor più specifica “Japan Now”, spesso dedicata a un regista in particolare (“Director in Focus”). In questo modo il TIFF copre le varie anime della produzione locale: il concorso serve a mettere in mostra talenti emergenti che, attraverso un premio, potrebbero farsi conoscere a livello globale, i *blockbuster* delle *major* aiutano a preservare la componente divistica del festival con i *red carpet* degli attori locali, mentre le retrospettive assolvono alla funzione di custodi della tradizione filmica del Paese.

Il TIFF ha provato così a plasmare un’identità più definita in grado di bilanciare il proprio status ‘internazionale’ con una diversificazione sufficiente a poter mantenere rilevanza anche dal punto di vista della programmazione.⁶ Queste scelte sono però legate anche a condizioni culturali ed economiche di particolare importanza nei primi anni 2000. In questo periodo, infatti, il cinema giapponese viveva una profonda crisi per la quale, nonostante si producessero quasi trecento film all’anno, gli incassi dei film locali si attestavano sul 30%.⁷ Per evitare dunque la saturazione del mercato interno, l’industria giapponese, notoriamente restia a guardare fuori dai propri confini, è stata costretta a cercare nuovi mercati da esplorare, in particolare nei paesi del Sud-Est asiatico e dell’Asia Orientale. Per farlo ha potuto sfruttare il fenomeno del “Cool Japan” che aveva già aperto le porte dei paesi limitrofi alla cultura pop giapponese, ma il TIFF è stato importante per superare, almeno da questo punto di vista, quelle divergenze diplomatiche che ancora esistevano con Cina e Corea del Sud.

Un ulteriore fattore che ha contribuito alla contestuale promozione del cinema locale è stata sicuramente la spinta data proprio dal circuito festivaliero internazionale, dove una generazione di registi emersi negli anni novanta, con in testa Kitano Takeshi (n. 1947) a Venezia e Kawase Naomi (n. 1969) a Cannes, hanno risvegliato nei cinefili di tutto il mondo la curiosità verso la cinematografia giapponese, sopita da almeno dieci anni con l’eccezione di alcuni ‘maestri’. Creare dunque un osservatorio privilegiato sul cinema indipendente locale con la sezione “Japanese Eyes”, rende il TIFF il luogo dove cinefili e programmatori di tutto il

⁵ Più di recente, nel 2014, il TIFF ha istituito anche “Crosscut Asia”, forse la sezione dall’identità più forte dell’intero programma, in quanto dedicata al cinema del Sud-Est asiatico su base tematica.

⁶ Oltre a questi cambiamenti, e pur rimanendo un festival “generalista”, il TIFF ha cercato di definire ulteriormente la propria identità puntando sul tema della sostenibilità dal 2007 al 2013, utilizzando uno speciale *green carpet*, insieme ad altre iniziative che andavano in tal senso. Nel 2021 si è invece impegnato sul tema della parità di genere.

⁷ Il minimo viene raggiunto nel 2002 quando, nonostante i 293 film giapponesi distribuiti a fronte dei 347 importati, la percentuale degli incassi sarà il 27,1% del totale. I film giapponesi torneranno stabilmente sopra la soglia del 50% nel 2008. Fonte: *Eiren* (http://www.eiren.org/statistics_e/, 31/10/2021).

mondo possono scoprire il “nuovo Kitano”, in una dinamica che accresce il prestigio cinematografico del festival e allo stesso tempo promuove l’industria locale in un periodo di stagnazione.

Tale dinamica viene ulteriormente rafforzata nel 2004, quando il METI e UniJapan rimodellano il proprio *film market* – nato nel 1999 come Tokyo Film Creators’ Forum – nell’attuale TIFFCOM, a cui seguirà l’anno successivo un programma di co-produzione, il Tokyo Project Gathering (TPG, poi rinominato TIFFCOM Co-Pro Connection),⁸ ispirandosi a quanto il BIFF aveva fatto con il Pusan Promotion Plan (Ahn, 2011, pp. 101-120). Ufficialmente si tratta di un evento separato dal festival che si tiene in location differenti, ma si svolge negli stessi giorni del TIFF ed è una sua naturale appendice. La funzione di un *film market* è quella di mettere in contatto professionisti del settore che cercano di vendere o comprare i diritti di un dato film. Tuttavia, con la sempre maggiore professionalizzazione dei festival e la creazione di mercati di co-produzione e *project market*, i festival sono diventati parte attiva anche nel processo di produzione. I programmi che aiutano registi giovani o indipendenti, finanziando i loro progetti a un determinato stadio di sviluppo, sono uno strumento fondamentale per indirizzare l’industria cinematografica o, quantomeno, quella porzione interessata al circuito festivaliero. Tale ragionamento vale soprattutto per i festival non europei – e asiatici in particolare – dove questo tipo di programmi è visto come una strategia «to help launch the financing and incubation of more Asian films that would be destined for the global marketplace after circulating at the film festival circuit» (Falicov, 2016, p. 216).

La creazione del TPG va proprio in questa direzione ed è stata ulteriormente incentivata dal concomitante successo di registi giapponesi nel circuito festivaliero e dalla sempre maggiore richiesta di contenuti provenienti dal Giappone. Il TIFFCOM, infatti, pur essendo un mercato internazionale, ha programmi dedicati specificamente all’Asia e al proprio Paese, in quanto sono quei mercati su cui ha maggiori possibilità di intervenire e creare, insieme ad altri festival regionali, un modello di cinema che possa contrastare l’egemonia hollywoodiana ed europea. In tal senso, è importante sottolineare come i maggiori festival asiatici (oltre a TIFF e BIFF, anche Hong Kong, Shanghai e Singapore), abbiano collaborato per rendere questo *network* il più unitario possibile con una serie di iniziative congiunte legate non solo ai *film market*, ma anche alla programmazione e al versante più “spettacolare”, come nel caso dell’istituzione dell’Asian Film Award Academy nel 2013 da parte di TIFF, Busan e Hong Kong per l’assegnazione degli “Oscar asiatici”. Questi esempi di cooperazione hanno influssi benefici sulle rispettive in-

⁸ UniJapan aveva già tentato un esperimento simile, seppur in maniera meno sistematica, supportando tra il 1995 e il 1999 giovani registi giapponesi. Il primo a usufruire di questi aiuti era stato il giovane Koreeda Hirokazu (n. 1962) per il suo primo lungometraggio, *Maboroshi no hikari* (Maborosi, 1995).

dustrie cinematografiche, in quanto aiutano ad ampliare il proprio pubblico, a creare un modello alternativo a quello dominante e a puntare, sul lungo termine, alla «possible emergence of “pan-East Asian” cultural content, which might reduce the cultural distances and could circulate popularly between and within the constituent countries in the region» (Chua, 2012, p. 141).

Il rapporto con la città

Le politiche culturali sin qui menzionate non possono però essere scisse da quello che è il rapporto del TIFF con la città che lo ospita e che in un certo senso conferma, se non influenza, le scelte operate dagli organizzatori. Se è vero che «all festivals have the advancement of cinema as a primary goal, promoting works that break new grounds and reclaiming old works that shore up the legacy of cinema, while they facilitate production and distribution of films» (Wong, 2011, p. 160), bisogna tener conto anche di una serie di fattori esterni, in particolare nel caso di un “festival di bandiera” finanziato in larga parte da fondi pubblici. I festival possono infatti essere un potente strumento di *city branding* in quanto, forti del capitale culturale che portano in dote, fungono da volano per attrarre investimenti e capitali, nonché per accrescere l'appetibilità turistica di una determinata destinazione. Il rapporto tra città ospitante e film festival è arrivato ad assumere negli ultimi due decenni un ruolo così centrale da superare in alcuni casi anche quello che c'è con l'industria cinematografica di riferimento, dato che «major cities now find themselves in competition with each other for the cultural resources of global financing, just as they do for the money generated by tourism and the heritage and leisure industries» (Stringer, 2001, p. 137).

Considerando i festival da questo punto di vista, essi diventerebbero insomma non tanto una vetrina del meglio della produzione cinematografica, ma della città che li ospita. Un esempio eccellente in ambito asiatico è, ancora una volta, il BIFF. Nato come una sorta di «branding exercise, promoted by the municipal government, the local media, and of course, the festival organizers» (Ahn, 2011, p. 38), il festival ha stabilito subito forti connessioni con l'economia del luogo e con la sua comunità, fino ad arrivare a identificarsi con essa. Tuttavia, appare difficile pensare che un evento come il TIFF possa avere un impatto altrettanto forte su una metropoli come Tokyo, così ricca di attrazioni (e di festival), e già meta di turisti e professionisti che la frequentano tutto l'anno; una città che, insieme ad altre “world cities”, ha successo indipendentemente da quello che è l'andamento economico del rispettivo Paese (Sassen, 1991). Ciò non vuol dire però che il ruolo del festival sia secondario nella promozione della città stessa, in quanto i suoi processi di globalizzazione si esplicitano proprio attraverso dinamiche culturali e politiche messe in atto nell'organizzazione del festival. E infatti il TIFF – al contrario di Busan – è stato a lungo un evento dalla scarsa identità filmica e geografica.

Se è pratica piuttosto comune per i festival concentrare i propri spazi in un'unica location per facilitare gli spostamenti da una sala all'altra, raggiungere la sala stampa, visitare il *red carpet* o fare una pausa al bar, il TIFF ha invece sempre optato per una distribuzione poco omogenea. Le prime due edizioni si svolgono a Shibuya, dove ben sedici cinema, compresi gli allora recentissimi Eurospace e Cine Saison, contribuiscono a lanciare questa zona della metropoli come "città del cinema", forte di un appeal internazionale e giovanile. Dalla terza edizione, nel 1989,⁹ l'epicentro del festival diventa il Bunkamura di Shibuya, inaugurato solo un mese prima, che sarà fino al 2003 il luogo deputato alle cerimonie, al *red carpet* e alle proiezioni più prestigiose. Nel 2004, completati gli imponenti lavori di ammodernamento della zona,¹⁰ ad affiancare il Bunkamura ci sarà la location di Roppongi Hills, inaugurata con un lungo tappeto rosso sulla Keyakizaka dori. Le due sedi vengono utilizzate parallelamente fino al 2009, quando Roppongi diventa la location principale. A questa si alternano negli anni sale dislocate in varie zone della metropoli, come Hibiya, Nihonbashi, Ginza e Shinjuku, con l'utilizzo del teatro Kabukiza. Nel 2021, infine, il TIFF si sposta nella zona di Hibiya, Yūrakuchō e Ginza. In questo contesto, un'eccezione è rappresentata dall'edizione del 1994, svoltasi a Kyoto per celebrare i dodici secoli dalla fondazione della ex capitale imperiale. Una ulteriore frattura spaziale che ha afflitto il festival per lungo tempo è quella causata dalla scelta di organizzare il TIFFCOM in location completamente separate dalle sale per gli spettatori.¹¹ In tempi recenti, dal 2017 al 2019, si è svolto infatti a Ikebukuro, mentre precedentemente aveva luogo a Odaiba, creando così numerosi problemi logistici ai professionisti che avrebbero dovuto frequentare le proiezioni e il *film market* allo stesso tempo. Solo nel 2020 si è decisa la riunificazione spaziale dei due eventi mantenendo Roppongi come base, ma gli effetti della pandemia hanno portato gli organizzatori a spostare il TIFFCOM interamente online, proseguendo in questa direzione anche nel 2021.

Naturalmente, gli organizzatori di un festival e le autorità locali operano con obiettivi differenti e d'altro canto un festival non può dare l'impressione di essere coinvolto in un'operazione di *city branding*, in quanto questo minerebbe la sua credibilità. Nel caso del TIFF, tuttavia, se si considerano gli ingenti investimenti pubblici e le forti connessioni politiche di UniJapan, è difficile non pensare a una sorta di comunione d'intenti. Dal punto di vista delle autorità locali e statali, i fe-

⁹ Il festival si è tenuto con cadenza biennale fino al 1991 (quarta edizione), per poi diventare un evento annuale dal 1992.

¹⁰ I lavori per la costruzione di Roppongi Hills, uno dei più grandi complessi urbani del Giappone, erano iniziati nel 1986 per concludersi nell'aprile del 2003.

¹¹ È pur che vero nei primi anni si teneva in un piano della vicina Mori Tower di Roppongi Hills, ma all'epoca, come riporta Kodama (2009, pp. 117-118), lo spettacolo era abbastanza desolante nonostante i numeri riportati dall'evento, tanto da far fatica a definirlo un vero e proprio *film market*, lamentandone lo scarso carattere internazionale.

stival di cinema sono infatti eventi in grado di attrarre non solo residenti e turisti, ma anche capitali economici e culturali. Tra i vari esempi che possono incarnare questo tipo di strategia, si può citare la creazione nel 2001, da parte del governo metropolitano, del “Tokyo Location Box”, un ufficio pensato per facilitare le riprese in città a produttori e troupe estere. La presenza di star di prestigio (meglio se hollywoodiane o europee) porta inoltre a un maggior interesse da parte di media e giornalisti che sono, insieme a cinefili e addetti ai lavori, la categoria maggiormente presente ai festival: «highlighting the glamour and excitement of a film festival, gossips about celebrities and the screening of new exciting movies will not only draw attention to the city, it also suggests that it is an (exciting enough) playground for the famous and rich» (Ooi; Pedersen, 2009, p. 12). L’aspetto “glamour” del festival contribuisce ovviamente a una maggiore esposizione mediatica per la città in questione che può così approfittarne per presentare le proprie bellezze agli ospiti e, soprattutto, al mondo. Questa è una delle strategie attuabili per raggiungere lo status di evento globale, un’ambizione comune a tanti festival, e fondamentale per quelli di “fascia A” come Tokyo. Si è già detto di come le scelte di programmazione siano ciò che rendono un festival rilevante agli occhi dei registi, tanto quanto i *film market* lo sono per gli addetti ai lavori. Un festival come il TIFF che non può competere con Cannes e Venezia sotto questi punti di vista (seppur il BIFF abbia parzialmente smentito l’assunto), ha quindi mirato a costruirsi un’immagine ‘internazionale’ sfruttando l’*appeal* della metropoli in concomitanza con la componente divistica del festival, in un legame biunivoco nel quale il festival cerca di attirare più persone possibili nella città, mentre la città cerca di guadagnare prestigio nel mondo attraverso il TIFF.

Tale prestigio, infatti, più che elevare lo status di Tokyo all’interno del contesto nazionale, rappresenta uno strumento per aiutare la città a confrontarsi con le altre capitali culturali del mondo, con l’obiettivo di diventare un punto di riferimento globale. Il TIFF aggiunge quindi ulteriore capitale culturale alla metropoli marcandola come «a site of intersecting global cultural flows onto which Japan could register itself as a crucial player in regional and even international cultural industries. Although not a state-run festival in the strict sense, the TIFF has been positioned tightly within the state policy framework in developing a national culture and rejuvenating cultural industries» (Ma, 2017, p. 64). Di conseguenza, si può dire che la scelta di Shibuya prima e di Roppongi poi sia stata dettata più da un ragionamento legato alla rivitalizzazione e promozione di determinate aree della città che dalla volontà di trovare un’identità precisa alla manifestazione, magari legandosi ad aree con una maggiore tradizione cinematografica alle spalle. Subito prima della creazione del TIFF, Shibuya è diventata una zona di particolare interesse per i giovani – insieme alle adiacenti Harajuku e Omotesandō – e ha accresciuto negli anni la sua aura sia come quartiere dei divertimenti e della moda che come grande attrazione turistica. La costruzione del Bunkamura ha permesso di utilizzare un complesso nuovo all’interno di un contesto in espansione, a cui il

festival ha dato ulteriore visibilità e prestigio. Il passaggio a Roppongi ha paradossalmente aumentato il senso di distacco dalla città, essendo quello di Roppongi Hills, all'epoca, un complesso completamente nuovo e dall'identità incerta. Nata come operazione di «corporate gentrification» (Cybriwsky, 2011, p. 260) per rimodellare l'immagine della zona da sinonimo del divertimento notturno per stranieri a raffinato e agiato spazio per giapponesi – dove ai grattacieli si affiancano gallerie d'arte e centri culturali – ha finito però per mantenere un carattere fortemente internazionale, con molte multinazionali straniere che hanno la loro sede presso la Mori Tower.

Nonostante il TIFF abbia avuto la possibilità di inscrivere la propria identità in questa sorta di non-luogo per arrivare a farlo identificare con esso, la natura indefinita di entrambi ha trasformato Roppongi Hills in mera vetrina per il carattere “internazionale” della manifestazione. È proprio in questo senso che Kodama (2009, pp. 129-130) parla di contrapposizione tra “quotidianità” (*nichijō*) e “eccezionalità” (*hinichijō*). Frequentare un festival vuol dire entrare in una “bolla” all'interno della quale si vive in uno spazio e in un tempo altro (l'eccezionalità), dove lo spettatore percepisce con forza l'idea di festival, il quale finisce per sovrascrivere la propria identità a quella del luogo che abita (si pensi al Lido di Venezia, o alla Croisette di Cannes, ormai inscindibili dalle relative manifestazioni). Tuttavia «la forza d'attrazione che hanno location come Roppongi Hills e Bunkamura è troppo debole. Gli spettatori non appena fanno un passo fuori dalla sala si ritrovano nella quotidianità [...] perché i quartieri di Roppongi e Shibuya sono nettamente separati dai luoghi delle proiezioni» (Kodama, 2009, p. 129). Il *red carpet*, le file di spettatori, i cartelloni pubblicitari indicano ai visitatori di trovarsi a una rassegna cinematografica, ma questi elementi sono troppo slegati dal contesto per dare un'identità al festival e creare l'illusione di trovarsi nella “bolla”.

D'altronde, il fatto di disseminare le sale del TIFF in varie aree della città e di separarle spazialmente dal TIFFCOM potrebbe essere letto come una scelta che sacrifica consapevolmente la creazione di tale identità per promuovere una visione più “turistica” e itinerante del festival. Il cinema diventerebbe così una sorta di *sightseeing bus* che porta lo spettatore a visitare più zone della metropoli e a scoprirne le varie sfaccettature in un tour di Tokyo che ne aumenta la visibilità complessiva. Tuttavia, anche questo approccio, in mancanza di una visione unitaria e coerente, sembra aver fallito negli anni il proprio obiettivo, tant'è che Yazawa nel suo studio su quelli che definisce “festival itineranti nel territorio” (*chiiki kaiyūgata eigasai*) non vi fa rientrare il TIFF perché, pur svolgendosi in location che portano lo spettatore a spostarsi, ritiene che non riesca a offrire un vero contatto (*furiai*) con il territorio durante le varie ‘tappe’ (Yazawa, 2018, p. 11). Tale strategia risulta comunque coerente con le scelte analizzate in precedenza. Se dal 2004 circa il festival ha curato maggiormente programmazione e *film market*, l'approccio spaziale è rimasto ancorato alla fase precedente, continuando a prediligere l'esaltazione del

carattere internazionale della manifestazione attraverso la promozione della città di Tokyo.

Conclusioni e prospettive future

Si è visto come gli sviluppi sin qui esposti si siano concretizzati soprattutto in scelte atte a valorizzare il prestigio globale della città nell'ottica di quello che può essere considerato un "festival di bandiera" fortemente legato all'amministrazione metropolitana. Tale dinamica, tipica di quelli che Stringer (2001, p. 139) definisce «universal survey festivals», ha tuttavia precluso al TIFF di trovare rilevanza culturale all'interno del circuito festivaliero e di plasmare una propria identità spaziale a Tokyo. In questo modo non è riuscito a coinvolgere attivamente gli abitanti della metropoli e, soprattutto, a creare quella 'bolla' in grado di attirare anche spettatori da fuori il territorio, tanto da esser preso come un esempio di mancanza di innovazione sociale in ambito festivaliero (Ha *et al.*, 2011, p. 12). Il TIFF si è trovato così negli anni a seguire il percorso tracciato dal BIFF perdendo progressivamente rilevanza.

Tuttavia, gli sforzi fatti negli ultimi anni nella programmazione e nel *film market* lo hanno avvicinato agli altri principali festival asiatici, creando un maggiore senso di cooperazione in un circuito che è metafora di un «geographically uneven development that characterizes the world of international film culture» (Stringer, 2001, p. 137). Proprio nel 2021, il TIFF ha effettuato dei cambiamenti strutturali che vanno ancora di più in questa direzione. La scelta di abbandonare Roppongi Hills, e la frammentata rete di sale sparse in altre zone di Tokyo, per concentrare tutte le proiezioni nel triangolo Hibiya-Yūrakuchō-Ginza ha le potenzialità per creare finalmente un amalgama più armonioso con la città. Infatti, nonostante sia oggi famosa soprattutto per l'alta moda, si tratta di un'area storicamente legata alla cultura cinematografica e dell'intrattenimento giapponese, dove numerosi sono i *mini-theater* con le loro appassionate comunità cinefile. Questo importante cambiamento geografico si è accompagnato a un sodalizio con il Tokyo FILMeX – festival dedicato al cinema di tutta l'Asia dalle risorse più contenute ma dall'elevato prestigio cinematografico – concretizzatosi nel 2020 per far fronte alle conseguenze della pandemia e riproposto anche l'anno successivo. I due festival, pur mantenendo la propria indipendenza, si svolgono contemporaneamente e in location molto vicine, essendo proprio Yūrakuchō la sede tradizionale del FILMeX, con quest'ultimo che va ad assumere quindi il valore della Quinzaine des Réalisateurs per Cannes o de Le giornate degli Autori per Venezia. Si può supporre che questa mossa porterà benefici a entrambi: il TIFF guadagnerà prestigio cinematografico, mentre il FILMeX avrà a disposizione un bacino di spettatori (e attenzione mediatica) molto più ampio. Un ultimo cambiamento che funge da anello di congiunzione tra quelli sin qui elencati è la scelta, sempre del 2021, di affidare

a Ichiyama Shōzō (n. 1963) la direzione della programmazione del TIFF, prendendo così il posto di Yatabe Yoshihiko (n. 1966), con il quale era iniziata la lenta rimodulazione dell'identità del festival nel 2004. Ichiyama, infatti, è stato fondatore di FILMeX nel 2000 (con un passato da programmatore delle prime edizioni del TIFF) e la sua nomina denota la volontà da parte degli organizzatori di orientarsi in maniera più pronunciata verso il cinema asiatico e d'essai, in quello che si prospetta un bilanciamento più equilibrato con la componente "glamour" e internazionale del festival.

Se il TIFF riuscirà, con questi cambiamenti, a creare una vera 'bolla' sfruttando lo spostamento delle sue sale e assimilando gli appassionati del FILMeX e la comunità di cinefili locali, riuscirà forse a creare quel senso di "eccezionalità" che è finora mancato al festival, trovando così la propria identità e, infine, una collocazione più precisa all'interno del circuito internazionale. Si può supporre che a beneficiarne sarà la città stessa la quale, invece che mera vetrina per le star di passaggio, acquisirà capitale culturale e credibilità cinematografica, perché un festival, per quanto 'glamour' e 'internazionale', non può sopravvivere senza i film e la sua comunità.

Bibliografia

- Ahn, Soojeong (2011). *The Pusan International Film Festival, South Korean Cinema and Globalization*. Hong Kong: Hong University Press.
- Chua, Beng Huat (2012). *Structure, Audience and Soft Power in East Asian Pop Culture*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Cybriwsky, Roman (2011). *Roppongi Crossing: The Demise of a Tokyo Nightclub District and the Reshaping of a Global City*. Athens: University of Georgia Press.
- De Angelis, Eugenio (2021). «Negotiating 'Asianness' at the Tokyo International Film Festival. Local, Regional and International Dynamics through Programming Practices and Film Markets». *Annali di Ca' Foscari. Serie orientale*, vol. 57, pp. 627-62.
- de Valck, Marijke (2007). *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Elsaesser, Thomas (2005). *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Falicov, Tamara L. (2016). «The "festival film". Film festival funds as cultural intermediaries». In de Valck, Marijke; Kredell, Brendan; Loist Skadi (a cura di). *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. New York: Routledge, pp. 209–29.
- Ha Sena; Horie Mariko; Mori Takehiro (2011). «Eigasai niyoru sōshiaru inobee-shon no kenkyū. Yufuin eigasai, Busan kokusai eigasai, Tōkyō kokusai eigasai

- no hikaku bunseki». *Toshi kyojū kankyō ron*, Waseda daigaku daigakuin shakai kagaku kenkyūka, pp. 1-17.
- Lee, Sangjoon (2014). «The Emergence of the Asian Film Festival: Cold War Asia and Japan's reentrance to the regional film industry in the 1950s». In Miyao, Daisuke (a cura di). *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*, Oxford: Oxford University Press, pp. 226-44.
- Kodama Tōru (2009). «Nihon no eigasai no genjō to kadai ni kan suru chōsa hōkoku. Tōkyō kokusai eigasai to Yufuin eigasai ni kakaru jirei wo kijiku ni toraenagara». *Geijutsu kōgaku kenkyū*, vol. 10, Kyūshū University, Kyūshū Institute of Design, pp. 109-30.
- Ma, Ran (2017). «Contesting the national, labelling the renaissance. Exhibiting Taiwan cinema at film festivals in Japan since the 1980s». In Chiu, Kuei-fen; Rawnsley, Ming-yeh; Rawnsley, Gary (a cura di). *Taiwan Cinema. International Reception and Social Change*. New York: Routledge, pp. 53-68.
- Nornes, Abé Mark (2014). «Yamagata – Asia – Europe: The International Film Festival Short Circuit». In Miyao, Daisuke (a cura di). *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*. Oxford: Oxford University Press, pp. 245-62.
- Sassen, Saskia (1991). *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton: Princeton University Press.
- Stringer, Julian (2001). «Global Cities and the International Film Festival Economy». In Shiel, Mark; Fitzmaurice, Tony (a cura di). *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Oxford: Blackwell Publishers, pp. 134-44.
- Teo, Stephen (2009). «Asian Film Festivals and Their Diminishing Glitter Domes: An Appraisal of PIFF, SIFF and HKIFF». In Porton, Richard (a cura di). *DeKalog 3: On film festivals*. London: Wallflower, pp. 109-21.
- Yazawa, Toshihiro (2018). «Chiiki kaiyūgata eigasai niyoru chiiki kasseika». *Journal of the Faculty of Management and Information Systems*, vol. 11, Prefectural University of Hiroshima, pp. 9-24.
- Wong, Cindy Hing-Yuk (2011). *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*. New Brunswick: Rutgers University Press.