

Cinema e Storia 2025

Numero speciale

La nascita dei festival cinematografici
in Italia.

Storie, politiche e forme culturali

a cura di

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

RUBBETTINO

CINEMAeSTORIA

Rivista di studi interdisciplinari

Anno XIV numero speciale

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

Direzione scientifica

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

Comitato scientifico

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

Comitato scientifico internazionale

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

Direttore responsabile

Chiara Gelato

Comitato direttivo

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

Caporedazione

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

Comitato di redazione

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

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

ISSN: 2281-1729

Finito di stampare nel mese di aprile 2026

da Rubbettino print

per conto di Rubbettino Editore Srl

88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)

www.rubbettinoprint.it

© 2026 - Rubbettino Editore

88049 Soveria Mannelli

Viale Rosario Rubbettino, 10

tel (0968) 6664201

www.rubbettino.it

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

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

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

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

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



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

Indice

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Viaggio in Italia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Contact zones

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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