

CINERGIE 
il cinema e le altre arti

INDICE

pag. 05 **Editoriale di Roy Menarini**

SPECIALE

pag. 06 **Geopolitical Strategies in Film Festivals between Activism and Cinephilia**

By Monia Acciari and Roy Menarini

pag. 07 Felicia Chan

Film festivals and affective spaces: Singapore's Majestic Theatre

pag. 15 Monia Acciari

Film Festival and the rhythm of social inclusivity. The Fluid Spaces of London Indian Film Festival and Florence Indian Film Festival

pag. 25 Enrico Vannucci

A Rising Wave. An analysis of the ecosystem, policies and practices of the contemporary Italian Short Film Festivals

pag. 34 Ludovica Fales

Landscapes of Creative Dissent, Protest and Freedom of Speech. Witnessing, Testifying And Narrating Dissent In Human Rights Film Network Between 2011-2013

pag. 42 Giacomo di Foggia

Cinephilia and Festivals. On the Need to Analyze the Lives and Ideas of Festival Founder

pag. 50 Monia Acciari

In conversation with Selvaggia Velo, director of the River to River Florence Indian Film Festival

pag. 54 Roy Menarini

In conversation with ian Christie

CAMERA STYLO

pag. 57 Nadežda Chadžimerzanovna Orlova

La letteratura russa nel cinema italiano: una panoramica

ART AND MEDIA FILES

pag. 64 Valentina Re

Italy on Demand: distribuzione online, copyright, accesso

pag. 74 Alex Tribelli

L'offerta audiovisiva online in Italia: il caso di Mymovies.it

pag. 80 Marina Resta

MUBI: una cineteca social

INDICE

- pag. 85 Marika Lambertini
iTunes vs Google: gli store online nell'epoca dello streaming
- pag. 90 Clarissa Diana e Beatrice Pagan
I broadcaster: Sky vs Mediaset
The Garden Lodge Tapes – Freddie Mercury, gli home video e YouTube

ORIENTI OCCIDENTI

- pag. 96 Marianna Vianello
Sajat Nova e le traiettorie invisibili del film
- pag. 104 Siranush Galstyan
Sergei Parajanov: Saving Beauty

SOTTO ANALISI

- pag. 115 Gabriele Gimmelli
Dall'epifania mancata alla macchina del supplizio. Su alcune figure nei film di Luca Ferri
- pag. 124 Diego Cavallotti
The Garden Lodge Tapes – Freddie Mercury, gli home video e YouTube
- pag. 136 Davide Zanello
Barriere nella metropoli

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

La sezione Cinefilia e Critica corrisponde allo speciale a cura di Monia Acciari e Roy Menarini

RECENSIONI

- pag. 147 Roy Menarini
Libri ricevuti
- pag. 152 Pietro Bianchi
Che cos'è un film. Enrico Terrone, *Filosofia del film*, Carocci, Roma 2014
- pag. 155 Giacomo Di Foggia
Parafrasando Raymond Williams, "di fatto non esiste alcuna audience; esistono solo modi di considerare le persone come audience." Mariagrazia Fanchi, *L'audience*, Editori Laterza, Roma, 2014
- pag. 157 Giuseppe Fidotta
Pratiche, effetti di realta. Cristina Formenti, *Il mockumentary. La fiction si maschera da documentario*, Mimesis, Milano-Udine 2013

INDICE

- pag. 159 Piera Braione
Girls in action: quel che osano le donne. Veronica Pravadelli, Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici, Editori Laterza, Roma 2014
- pag. 161 Leonardo Quaresima
Racconti morali. 64. Berlinale – Internationale Filmfestspiele Berlin 2014
- pag. 165 Alberto Brodesco
Il lavoro della finzione sulla realtà (e viceversa). 71. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia
- pag. 168 Alice Autelitano
Storie, forme, racconti, tra frammento e continuità. 71. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia

EDITORIALE Mettiamo in linea il sesto numero di *Cinergie* con alcune novità rilevanti di cui dare subito conto. Ancora una volta, lo speciale monografico rappresenta il nostro biglietto da visita – pur ricordando che tutte le sezioni di ricerca del semestrale vengono comunque sottoposte a peer review. Questa volta, apriamo una finestra importante sui festival studies, area emergente dei film studies, molto ricca di spunti e internazionalmente vivace. Rimandiamo allo speciale (interamente in inglese) per introdurne le linee. Una nuova sezione di recensioni, poi, nasce sulla rivista. In questo spazio (*Recensioni*, semplicemente, il suo titolo) daremo voce a interventi critici e comunicazioni approfondite su libri e festival. Fino ad ora, questo ruolo era affidato a *Cinergie Media*, lo spazio web in cui pubblichiamo articoli più brevi e occasionali su eventi, convegni, manifestazioni, prodotti editoriali, e che rimane vivo tra un numero semestrale e l'altro. Ora, seguendo l'esempio delle più importanti riviste accademiche del nostro settore e non solo, abbiamo deciso di riallocare alcune recensioni sulla *issue* principale. Ciò non significa che i volumi o i festival lì recensiti siano di serie A e le cose che continuano ad essere ospitate su *Media* siano meno meritevoli di attenzione. Semplicemente, di alcuni festival e alcuni volumi, ci è sembrato opportuno offrire un'analisi più approfondita, e di altri i nostri contributori hanno trovato importanti stimoli di riflessione. Inoltre, riassumeremo con brevi schede critiche un altro, significativo numero di volumi ricevuti, sempre di ambito cinematografico – l'editoria del settore, come noto, non se la passa bene, ma il numero di titoli pubblicati (accademici e non) rimane significativo.

Riassumendo: *Cinergie* semestrale si arricchisce di una sezione (non sottoposta a *peer review*) dedicata a recensioni di eventi e volumi; *Cinergie Media* continua nella sua cadenza libera e senza vincoli nella proposta di spunti su altri oggetti e appuntamenti (stiamo cercando di intensificare la copertura di quelli accademici e internazionali, anche molto lontani dall'Italia); *Cinergie Libri* prosegue con la sua cadenza di volumi cartacei annuali per Mimesis (in arrivo novità a primavera 2015).

Infine, il lettore noterà alcune novità grafiche. Anche se si tratta di una rivista scientifica, non ne deriva che rimaniamo seduti sugli allori. E ci è sembrato tempo per un restyling, che ci auguriamo faciliti lettura e comprensione dell'impianto e dei testi.

Roy Menarini

SPECIALE Geopolitical Strategies in Film Festivals between Activism and Cinephilia

This special edition of *Cinergie* adheres to two main purposes. The first, is to present the studies of a group of researchers and scholars within the academic community working on various aspects and characteristics of film festivals and form part of the Italian branch of the Film Festival Research network. The second, is to develop a dedicated research field that interlaces with the issues of cinephilia, criticism, and the geopolitics of film consumption that *Cinergie* is fostering since years.

Partially, the following special issue was inspired by the NECS Conference 2014 held in Milan, where some of the essays published here had found an initial exposure in the form of presentations. Authors who expressed interest to include their work in this special issue were requested to draft and elaborate their manuscripts in accordance with the guidelines of *Cinergie*, which were then blind-refereed. This issue has particularly benefitted from the keynote paper from Dr. Felicia Chan from the University of Manchester, UK, who kindly accepted our invitation. Finally, alongside academic discourses we have decided to place two interviews; one, with an internationally renowned film scholar Professor Ian Christie from Birkbeck, University of London, and the second, with the Director of an international film festival on Indian cinema, Ms. Selvaggia Velo - both of whom have been committed to academic research and cultural ventures. The scope of these interviews is to observe diverse facets of film festivals, ranging from issues of cultural geopolitics to cultural distribution.

Following this line of inquiry, the essays in this issue attempt to explore very diverse case studies, and provide a compelling argument on the complexities of geopolitics and film festivals. The variety of approaches adopted here, tap into historical but also ethnographic and cultural analysis to unravel socio-cultural concerns that span from social activism, urban spaces, ethnic mobilization, film production culture and also cinephilia.

Thus, in this special edition of *Cinergie*, we seek to widen the current debates on film festivals and geopolitics, and insert novel and diversified views on the position that film festivals have, via the development of specific programming, in defining novel film culture. To start with, the analysis of Dr. Chan looks at the ways of thinking about festival venues as affective spaces – both in physical and metaphorical terms – and integrates memories of spaces to rework events, and historical and cultural contexts. In this direction, Monia Acciari explores the way Indie Indian cinema venues – London Indian Film festival and River to River Indian Film festival – are spaces that largely expand the notion of spatiality of the festival, interlocking with concerns of ethnicity, urban geography and networking. This last issue has also been picked up by Enrico Vannucci's work looking at the ecosystem of short film festival arenas in Italy, problematising the laborious relationship between the Italian political instability and the cultural panorama even further. Human Rights and its cultural complexities have been elaborated by Ludovica Fales, whose work poses an accent on the need to re-think 'testimonial encounter' via art and multiple cultural discourses. In conclusion, Giacomo di Foggia's essay takes us back into cinephilic pleasure. His work highlights the need to look at the lives of the festival directors to think further about cinephilia in places that are geographically tangential to western – accounted – cinephilia.

We leave the task of articulating the content of this special edition of *Cinergie* to the respective authors and their essays.

Edited by Monia Acciari and Roy Menarini

SPECIALE Film festivals and affective spaces: Singapore's Majestic Theatre

Film festivals may be considered, variously, as sites of exhibition and circuits for distribution¹ marketplaces for sales and city branding; and increasingly also as producers of new work² Festivals are also cultural gatekeepers and taste-makers, and can raise our awareness to certain causes, marginal groups, new aesthetics, alternative voices. Festivals are also media events, “spaces of flow”³ located in fixed places but transient in time: “the festival, a market place, a designated space of transaction, brings together the determinants of film culture under the duress of space-time compression or the media event”⁴. The transitory nature of film festivals poses two main challenges for research. The first challenge is how one might research and write about an event that is over and already passed⁵, and that leaves behind precious few material traces. Catalogues, reviews and reports can convey something of the occasion but very little of the atmosphere — what Cindy Wong describes as “a week or two of glitz, buzz, myriad screenings, and jumbled events”⁶. These print materials are nonetheless important and constitute part of the discourse of the festival as an event⁷. Festival histories as memoir, constitutes another form of discourse. These are often written by festival insiders, usually a programmer or a critic, who can offer some insight into the festival. These memories can sometimes seem to be dominated by accounts of wild parties and extravagance, though not always⁸.

The second challenge is about how one might perform the relevant research and write about an event that is ongoing, even if one is able to be present for a part or the entire duration of the festival as it is happening. As the nascent field of film festival studies continues to establish itself with a growing body of work⁹, and because of the sheer size, scope and diversity of festivals, many different methodologies are being employed, and often mixed together, including ethnography¹⁰ and network theory¹¹, intersecting with cultural studies approaches that look at festivals as institutional structures of (state) power¹². By and large, the research focuses on festivals as social-cultural-political phenomena. In this article, I explore these challenges within the critical frame of the study of *affect*, through the interlocking relationships that operate within the dynamics of a festival. These relationships may be understood as a political economy functioning through cultural and state institutions and market imperatives¹³, along with what can only be called the *affective encounter* that make up the experience of festivals.

Many people go to festivals for the *pleasures* they offer, though not necessarily for the same reasons. These pleasures are sometimes articulated as pleasures of discovery, to see something they have never seen before or have not had the chance to encounter, be it new aesthetics, genres, subject matter, even entirely new cinemas¹⁴. What the festival environment provides is not just a place where a group of films are screened and watched by an audience — that could happen in any place with adequate resources, and much more easily in the digital age — but a mode, or modes, of engaging with the films that shape the experience of cinema as an affective cultural encounter. By turning to affect in my discussion, I do not make a case for reading affect in the aesthetic form of film¹⁵, nor for the emotional experiences of the spectator as they watch films¹⁶. Rather, I employ the notion of affect as exemplified by the series of vignettes compiled in Breakwell and Hammond’s edited collection, *Seeing in the Dark* (1990). Now out of print and compiled at a time before the “turn to affect” had taken hold in humanities research, the collection brings together what is written in the blurb as “a bizarre, funny collection of movie tales”¹⁷. These tales collected from friends and later friends of friends of the editors are not ethnographical studies, yet the sheer diversity of affective encounters they record of the cinema — ranging from memories of childhood terrors and delights to smells in the theatre — testifies to the fact that this quality of experience remains under-researched, or at least under-acknowledged in scholarly discourse on cinema. As Breakwell and Hammond write in their brief introduction to the compendium:

SPECIALE

Measuring applause does not reveal that the movie was memorable for the woman in the third row because the building on screen reminded her of where she went to school and all those childhood memories came flooding back intercut with the film while the auditorium gently shook as an underground train passed beneath and cigarette ash fluttered down from the balcony in the projector beam¹⁸.

In the introduction to their edited volume *The Affect Theory Reader* (2010), Seigworth and Gregg attempt to delineate what they see as the liminality of affect. They ascribe affect as a state of “*in-between-ness*” that “*accumulates* across both relatedness and interruptions in relatedness, becoming a palimpsest of force-encounters traversing the ebbs and swells of intensities that pass between ‘bodies’”¹⁹.

The following brief analysis is distilled from personal encounters, the passing of “bodies”, experienced during the Singapore International Film Festival between 1997 and 2003, where I worked on different occasions as a volunteer and a paid freelancer, taking advantage of the job perk to watch as many films as I could fit into a day (usually up to four). These are *affective encounters* in that they are not cited with empirical certitude but are reliant on impression, memory and personal notes. I do not reproduce verbatim dialogue or name names. I am not writing an ethnography and was not consciously researching one at the time. Instead I draw on Mica Nava’s approach on writing of her own multiple affiliations “to integrate memories, the reworking of events, historical context and argument”²⁰. Through this personal engagement, I explore ways of thinking about the affective spaces within the film festival that cannot easily be documented, and indeed about the festival as an affective space in itself, both physical and metaphorical. I offer here a brief personal encounter with the space of one specific movie theatre — the historic Majestic Theatre located in Singapore’s Chinatown district, which was used as a screening venue during the Singapore International Film Festival in the 1980s until the theatre’s closure in 1998, before it was turned into a shopping mall in 2003. I approach my experience of the Majestic in the spirit of Gaston Bachelard’s *The Poetics of Space* (1958), where he describes the attraction, and a certain magnetism, of intimate spaces: “Space that has been seized upon by the imagination cannot remain indifferent space subject to the measures and estimates of the surveyor. It has been lived in, not in its positivity, but with all the partiality of imagination”²¹. Although Bachelard writes largely of the spaces of a house and home, its interior spaces and its outside, its secret nooks and crannies and drawers and chests, it is possible to argue that at certain moments and in certain places, one might build up an intimate relationship with a public structure like an old cinema theatre. Many films reify similar intimacies of place: for instance *Cinema Paradiso* (*Nuovo Cinema Paradiso*, Giuseppe Tornatore, 1988), *Hugo* (Martin Scorsese, 2011) and *The Purple Rose of Cairo* (Woody Allen, 1985). The theatre, it could be said, can become a cultural home of sorts.

When I worked for the Singapore International Film Festival, I spent a lot of time as a volunteer at the Majestic. My duties ranged from merchandise selling, to ticket tearing, to ushering and as a general runner. Sometimes they included reminding the veteran Chinese-speaking projectionist repeatedly that he was not to put the house lights on until the end credits had run their course — he often worried about audiences tripping over themselves in the dark — underscoring the festival’s ethos of “serious” cinema practice, aligning itself with the European arthouse and distinguishing itself from mainstream, “popcorn” cinema. My other informal duties included fielding questions from members of the public, and on more than one occasion having to explain to — or more usually, placate — ticket holders about cancelled or delayed screenings (for example when the Board of Film Censors ratings had not been issued on time), lack of subtitles (the wrong print had been delivered), and any other hiccup in the proceedings. During calmer periods, passers-by from nearby stalls and markets in Chinatown where the theatre was located would sometimes drift in to the lobby, with questions like “Film festival? What’s on?”; or sometimes even “Film festival? What’s that?”

SPECIALE As a festival venue, the Majestic could be said to be a cultural anachronism. Located in Chinatown which, following the state's attempt to clean up its streets according to the ordered principles of modernist rationalisation in the 1960s (through demolitions and repurposing of public spaces), and later in the 1980s to "conserve", at least cosmetically, what was left of the old architecture, by the 1990s Chinatown was a mixed bag of architectural styles, economies (formal and informal), and cultural imaginaries. In a nation with an ethnic Chinese majority, "Chinatown" was "an anachronistic place name"²², but it is this very anachronism that has allowed the space to be inscribed by various notions of "Chineseness" which are continually "reconstituted and transformed to shape state practices and to serve new purposes within the independent State"²³. Yet the modernist rationalisation never fully took hold, pockets of resistance continue to exist, and Chinatown continues to evolve as a "multicoded space inscribed with a multiplicity of meanings"²⁴. The fate of the Majestic could be said to embody many of the contradictory forces within the cultural geography of Chinatown.

The Majestic was built as a Cantonese opera house in 1928 in the heart of Singapore's Chinatown district by the Chinese business tycoon and philanthropist Eu Tong Sen. Designed and constructed by British colonial architectural firm Swan and Maclaren, the theatre combined a mix of Western art deco and traditional Chinese architectural styles. In 1938, it was rented by Shaw Organisation, at the time one of the largest production studios and exhibitors in the region²⁵. When Singapore was occupied by Japan during World War II, Japanese propaganda films were screened at the Majestic²⁶. In 1956, the building was bought by Cathay Organisation, Shaw's rival in film production and exhibition at the time. Cathay ran it as a cinema until 1998 when it was closed and converted into a shopping mall in 2003. The mall itself was unsuccessful and closed in 2007, following which the building was sold on to be turned into a betting centre and then a cash converters, prompting locals to lament its decline²⁷.

By the mid-1990s, the closure of the Majestic was already imminent, and as festival volunteers we were already acutely aware of its anachronistic status within a rapidly expanding exhibition culture of multiplexes, IMAX screens, and sophisticated sound systems, not only in the downtown areas but in the suburban new towns as well²⁸. The Majestic was crumbling, and more than at the edges. It was one of the few theatres left in the hyper-modern nation that housed a single large screen and stall and circle seating. On non-festival days, the lady in the ticket booth still sold tickets printed on soft paper which she marked with a grease pencil — the kind that needed no sharpener as the lead was lengthened by pulling on the attached string and tearing off the encasing paper — when all the multiplexes had already moved to computerised ticketing. The one middle-aged usher employed there met us enthusiastically each year — he never saw crowds as large as ours on normal days. The toilets sometimes leaked. Rats were known to scamper across the feet of unsuspecting patrons during screenings. Kenneth Chan's reading of *Goodbye, Dragon Inn* (*Bu san*, Tsai Ming-Liang, 2003), set in a soon-to-be-closed theatre in Taiwan, resonates with the fate of the Majestic towards the end of its life as a film theatre:

The Fu Ho Theatre represents a pre-video, pre-multiplex cinema, one that often occupies a single building, has a huge screen for Cinemascope movies, and has a large audience sitting capacity. As an instance of these "grand ole dames of yore", the theatre offers a singular cinematic experience, where everyone gathers to enjoy one movie, simply because there is only one giant screen. The singularity of the filmic experience, of course, implies that there is a greater imagined sense of cultural and social connectivity in terms of the movie-going experience, vis-à-vis the diversity and multiplicity of cinematic choices in an era of the DVD and the multiplex²⁹.

Indeed, the large audience capacity and single screen was one of the main reasons why the Majestic was in use during the festival. It was one of the few single hall theatres left in Singapore in the age of the

SPECIALE shopping mall multiplex and its globalised and standardised film product³⁰.

The “singularity of the filmic experience” is one that is increasingly relegated to the past; as Philip Cheah, director and programmer for the festival at the time said, “Audiences are fragmenting”. During the annual festival season, this singular experience was reclaimed for a brief time. Despite its ageing structure, the Majestic frequently played to packed houses during the festival, even hosting Q&A events with filmmakers. People came because it was a “one-off” event, and though there were sometimes complaints about the state of the place, these were infrequent; unusual in a city known for its fastidiousness and obsession with cleanliness, both physical and moral³¹. The rats even became a running joke amongst regulars. Experiencing the festival at the Majestic in the mid-1990s evoked an affective sense of a lost past not just of place but also of time. I borrow from Kenneth Chan’s reading of *Goodbye, Dragon Inn* once again:

Of course, the actuality of the cinematic experience in these theatres is not commensurate with the nostalgic sense that one has, especially when one compares it to the digital-quality sound, pristine picture quality, and comfortable plush seating of the contemporary multiplex halls. While it is true that nostalgia imbues a past experience with a kind of retroactive glow and aura, I want to suggest that it also activates through a memory trace a powerful cultural significance, or “structures of feeling” (...), in an otherwise mundane everyday occurrence. In *Goodbye, Dragon Inn*, the notion of place evokes these memory traces or fragments³².

Watching new festival films in an old cinema like the Majestic brought together the desire for discovery with the nostalgia for an older mode of viewing and thus a different time. This nostalgia must also be taken in the context of a nation that remains on a relentless track of urban renewal, in spite of more recent attempts at “heritage conservation”, continuously building and rebuilding itself, reconfiguring spaces, demolishing landmarks, altering roadways, to the extent that “place identity” for individuals and communities is under severe strain³³.

However, issues of modernisation and nostalgia in Singapore are never just a matter of looking back with rose-tinted glasses or a benign fondness for days gone by. In a territory where the provision of space and place is closely tied up with the authoritarian control of the state, the search (if not the fight) for space — physical, creative and psychic spaces — is always political³⁴. Artists and intellectuals in particular frequently seek out these spaces, while negotiating with state processes and policies of control³⁵. The transmutation of the Majestic into yet another faceless mall in a city of malls and a betting centre with no acknowledgement of its cultural past encapsulates in microcosm the trauma brought on by such cultural violence that accompanies the state’s unending lurch towards modernity. Yet it is a trauma that is largely unvoiced in the public domain; or if voiced, usually to mourn its loss as a *fait accompli*³⁶. This constant change, experienced as a kind of psychic, if not physical, dislocation, may be contextualised within Laurent Berlant’s notion of how to think of the present (in this case and ever-shifting, destabilising present) “as part of an unfolding historic moment [exemplifying] the affective experience not of a break or a traumatic present, but of crisis lived within ordinariness”³⁷.

The Singapore International Film Festival was one of the few spaces through which alternative voices could be heard, though it was not a fully open space. Singapore’s authoritarian, and some would say “draconian”³⁸, state censorship laws have undergone several revisions in the past two decades, and the old “screen; screen-with-cuts; or ban-outright” practice has evolved into a classification system³⁹ although even a restricted rating does not exempt a film from cuts. This included *In the Realm of the Senses (Ai no korida)*, Oshima Nagisa, 1976), in the 2000 edition of the festival, when the censors insisted on cuts to the film even at a time when the R(A) (Restricted Artistic) rating was already in force⁴⁰. However, the censors have also, on occasion, made a number of exceptions for the festival

SPECIALE and allowed it a one-off screening of a film that would be restricted from commercial exhibitors. One example is *East Palace, West Palace (Dong gong xi gong, Zhang Yuan, 1996)*⁴¹, a film noted to be the first from mainland China with explicitly male homosexual themes, and which was itself banned in China and had to be smuggled out of the country to the Cannes film festival. The film played at the 1997 Singapore International Film Festival to a full house at the Majestic Theatre. Another example is Singapore filmmaker, Royston Tan's film, *15 (2003)*, set amidst "real" youth gangs in Singapore, which was given special permission to be screened uncut at the Singapore International Film Festival in 2003, the film's international premiere, after a delayed deliberation by the Board. Having gained international press attention and festival accolade overseas, the film was later allowed a general release under the R(A) rating only after the filmmaker agreed to make 27 cuts to the film amounting to about five minutes of footage⁴². It would be fair to say, albeit speculatively, that had the film not been shown and been received positively at the Singapore International Film Festival and later abroad, it might not have received a general release in Singapore at all.

In offering rare and hard-won cultural and political spaces to a film like *15*, which exposes the underbelly of a city state keen to maintain its shiny, prosperous exterior, and in a country where foreign imports tend to be valued over homegrown products, the extent of the festival's cultural and political interventions and contributions to a Singapore national cinema and film culture should not be underrated. It is perhaps not entirely coincidental that the "revival" of a Singapore cinema following a period of post-independence decline, emerged in tandem with the birth of the Singapore International Film Festival as an organisation in 1987⁴³.

Festival and city spaces have symbiotic relationships. Festivals utilise spaces within the city and also its infrastructure networks, and cities are keen to use festivals to promote themselves as a destination. As Wong notes: "Film festivals also celebrate place: the city that hosts them, the nation and national/regional industries that often underpin them, and the globalization of relations of production and film markets. Festivals define the very cultural capital that cities and nations embrace as brand-name events for cities of the creative class" [44]. While festival goes encounter the city as a destination for business and leisure, the intensity of the festival experience can also create unexpectedly visceral relationships with the more intimate spaces of the festivals. Films may be screened in multiplexes, old picture palaces, nondescript conference rooms, warehouses, or in outdoor venues, in town squares or even on beaches, or in the case of the Majestic, an old opera house. Each venue will have a story to tell regardless of the film programme, and like the films they host, some stories will be more interesting than others. The story of the Majestic [45] is not the entire story of the festival, nor is it the entire story of Singapore. Nevertheless, the story it does tell serves as a nodal point where trajectories cross and re-cross, operating as an affective space not only of cinema, but also of encounter, history and memory.

Felicia Chan

Acknowledgements

No discussion of film festivals and affective spaces can ignore the social relations that contribute to it. My thanks to friends and colleagues of the Singapore International Film Festival at the time, to whom I owe much of my film education and continued interest in the subject: Philip Cheah, Dave Chua, Prisca Gan, Kong Kam Yoke, Lok Meng Chue, Mabelyn Ow, Teo Swee Leng, and many others.

Notes

1. Dina Iordanova, "The Film Festival Circuit", in Dina Iordanova with Ragan Rhyne (ed.) *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St Andrews Film Studies, St. Andrews 2009, pp. 23–39.

- SPECIALE**
2. Miriam Ross, "The film festival as producer: Latin American Films and Rotterdam's Hubert Bals Fund", *Screen* vol. 52, n. 2 (Summer 2011), pp. 261–67.
 3. Janet Harbord, *Film Cultures*, Sage, London 2002, p. 59.
 4. Harbord, *Film Cultures*, cit., p. 60.
 5. Janet Harbord, "Film Festivals—Time Event", in Dina Iordanova with Ragan Rhyne (ed.), *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, St Andrews Film Studies, St. Andrews 2009, pp. 40–46.
 6. Cindy Hing-Yuk Wong, *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*, Rutgers University Press, New Brunswick 2011, p. 5.
 7. Janet Harbord identifies four main discourses underpinning film festivals: first, the discourse of filmmakers and producers; second, the discourse of 'media representation', i.e. the press; third, the 'business discourse' that operates through the buying and selling of films; and fourth, 'the discourse of tourism and the service industry', in *Film Cultures*, cit., p. 60.
 8. See Peter Bart, *Cannes: 50 Years of Sun, Sex and Celluloid*, Miramax, New York 1997; Brian D. Johnson, *Brave Films, Wild Nights: 25 Years of Festival Fever*, Random House, Toronto 2000; Kenneth Turan, *Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the World They Made*, University of California Press, Berkeley 2002; Kieron Corless and Chris Darke, *Cannes: Inside the World's Premier Film Festival*, Faber and Faber, London 2007.
 9. A number of initiatives include the *Film Festival Yearbook* series, led by Dina Iordanova, and published by St Andrews Film Studies, and the Film Festival Research Network (FFRN) (founded by Marijke de Valck and Skadi Loist, who also compile a bibliography on <<http://www.filmfestivalresearch.org>>) (Last access 31 July 2014).
 10. Wong, *op. cit.*
 11. Marijke de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam University Press, Amsterdam 2007.
 12. Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005 pp. 82–107.
 13. See Mark Peranson, "First you get the power, then you get the money: two models of film festivals", in Richard Porton (ed.), *Dekalog 3: on Film Festivals*, Wallflower, London 2009, pp. 23–37; also Wong, *op. cit.*
 14. Bill Nichols, "Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit", *Film Quarterly* vol. 47, n. 3 (Spring 1994), pp. 16–30.
 15. See Simon O'Sullivan, "The Aesthetics of Affect", *Angelaki* vol. 6 n. 3 (2001), pp. 125–35.
 16. See Catherine Grant, "On 'Affect' and 'Emotion' in Film and Media Studies", *Film Studies for Free* blog (4 November 2011), <<http://filmstudiesforfree.blogspot.co.uk/2011/11/on-affect-and-emotion-in-film-and-media.html>>(Last access 31 July 2014).
 17. Ian Breakwell and Paul Hammond (ed.) *Seeing in the Dark: A Compendium of Cinemagoing*. Serpent's Tail, London 1990.
 18. Breakwell and Hammond, *op. cit.*, p. 8.
 19. Gregory J. Seigworth and Melissa Gregg, "An Inventory of Shimmers", in Gregory J. Seigworth and Melissa Gregg (ed.), *The Affect Theory Reader*, Duke University Press, Durham 2010, pp. 1–25, pp. 1–2.
 20. Mica Nava, *Visceral Cosmopolitanism: Gender, Culture and the Normalisation of Difference*, Berg, Oxford 2007, p. 134.
 21. Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*. Beacon Press, Boston, MA 1994, p. xxxvi.
 22. Brenda S.A. Yeoh and Lily Kong, "Reading Landscape Meanings: State Constructions and Lived Experiences in Singapore's Chinatown", *Habitat International* vol. 18 n. 4 (1994), pp. 17–35, p. 19. Among Chinese speakers in Singapore, the area is not referred to as *Tangren jie* (street of Tang

- SPECIALE** people) as it normally is in the Chinatowns of Europe or North America. Instead, the area is known in Mandarin Chinese as *Niu Che Shui*, in Hokkien *Gu Chia Cui*, or 'bullock cart water', and in Malay as *Kreta Ayer* ('water cart'), referring to its origins as an area where water was drawn from a well on a nearby hill and taken into town on bullock carts. Note that the place names in the local vernacular make no reference to ethnicity. It was the British colonial government that designated the area an ethnic enclave, 'Chinatown', which the modern nation state has appropriated for its own policies of cultural management (see Yeoh and Kong, *op cit.*).
23. Yeoh and Kong, *op cit.* p. 19
24. Yeoh and Kong, *op cit.* p. 33.
25. See Poshek Fu (ed.) *China Forever: The Shaw Brothers and Diasporic Cinema*. University of Illinois Press, Urbana-Champaign 2008.
26. One wonders if Yasujiro Ozu might have attended any of the screenings when he was sent to Singapore by the Japanese government in 1943. Donald Richie's biography of Ozu notes that Ozu had managed to avoid making any propaganda films for the Imperial Army: 'When Singapore returned to British rule, Ozu busied himself burning negatives and prints. Having done his best to make no films at all, he did not want to be judged a war criminal by the Allied Tribunal' (Donald Richie, *Ozu*, University of California Press, Berkeley 1974, p. 231). It is said that Ozu spent his time in Singapore watching Hollywood films — such as those by John Ford, King Vidor, Alfred Hitchcock, William Wyler, Orson Welles, and others (Richie, *op cit.*, p. 231).
27. Tay Suan Chiang, "Theatre Majestic no more — The Majestic's unfriendly design and unattractive surrounds make it tough to find new uses that fit its cultural heritage", *The Straits Times*, Life! Section (19 November 2011).
28. See Neil Ravenscroft, Steven Chua and Lynda Keng Neo Wee, "Going to the Movies: Cinema Development in Singapore", *Leisure Studies* n. 20 (2011), pp. 215–32.
29. Kenneth Chan, "Goodbye, *Dragon Inn*: Tsai Ming-liang's political aesthetics of nostalgia, place, and lingering", *Journal of Chinese Cinemas* vol.1 n. 2 (2007), pp. 89–103, p. 91.
30. The other was the iconic Capitol Theatre, built in 1903 and located in the metropolitan centre of the city-state, which also closed to the public in 1998. The Capitol was in slightly better shape than the Majestic and was also used by the Singapore International Film Festival in the same period. It is currently being redeveloped into a luxury hotel, retail arcade, residential units, and a re-purposed theatre (see <<http://www.capitolsingapore.com>> (Last access 12 August 2014).
31. See Peter Teo, "'Clean and green – that's the way we like it': a critical study of Singapore's environmental campaigns", Working Paper No. 121 (2002), Centre for Language in Social Life, Lancaster University, Department of Linguistics and Modern English Language. <<http://www.ling.lancs.ac.uk/pubs/clsl/clsl121.pdf>> (Last access 29 October 2014).
32. Chan, *op cit.*, p. 91.
33. Belinda Yuen, "Searching for place identity in Singapore", *Habitat International* n. 29 (2005), pp. 197–214.
34. See Eunice Seng, "Politics of Greening: Spatial Constructions of the Public in Singapore", in William S.W. Lim & Jiat-Hwee Chang (ed.), *Non-West Modernist Past: On Architecture and Modernities*, World Scientific Publishing, Singapore 2012 pp. 143–60.
35. See Lee Weng Choy (ed.) *Space, Spaces and Spacing*. The Substation, Singapore 1996; and Chew Boon Leong, Kong Kam Yoke and Danny Yeo (ed.), *My Creative Room*. My Creative Roo, Singapore 2009. See also <<http://mycreativeroom.wordpress.com>> (Last access 12 August 2014).
36. See for example Clarissa Oon, "The past is just a memory — Heritage issues and conservation causes loomed large in 2011 as Singaporeans reeled from the erosion of personal space", *The Straits Times*, Life! Section (31 December 2011); and Cherian George, *Singapore, the air-conditioned nation*:

- SPECIALE** *Essays on the politics of comfort and control, 1990–2000*. Landmark Books: Singapore 2000.
37. Lauren Berlant, “Thinking about feeling historical”, *Emotion, Space and Society* n. 1 (2008), pp. 4–9, p. 5.
38. Tan, Ern Ser, *Does Class Matter? Social Stratification and Orientations in Singapore*. World Scientific Publishing, Singapore 2004.
39. The classification system may be found on the Media Development Authority of Singapore’s website: <http://www.mda.gov.sg/RegulationsAndLicensing/ContentStandardsAndClassification/FilmsAndVideos/Pages/default.aspx> (last accessed 14 August 2014).
40. Richard Phillips, “Film festival director talks to WWS about censorship in Singapore”, *World Socialist Web Site*, 24 April 2000, <<http://www.wsws.org/en/articles/2000/04/sff3-a24.html>> (last accessed 14 August 2014).
41. The film was released in the US as *Behind the Forbidden City*.
42. Sherwin Loh, “15 actor back in school”, *The Straits Times*, Life! Section (14 October 2003).
43. See Raphaël Millet, *Singapore Cinema*, Editions Didier Millet, Singapore 2006; and Jan Uhde and Yvonne Ng Uhde, *Latent Images: Film in Singapore*. Oxford University Press, Singapore 2000.
44. Wong, *op cit.*, p. 2.
45. For an image of the Majestic, please visit the following link: http://eresources.nlb.gov.sg/infopedia/articles/SIP_189_2004-12-24.html

SPECIALE Film Festival and the rhythm of social inclusivity

The Fluid Spaces of London Indian Film Festival and Florence Indian Film Festival

I did not embrace the culture of cinema as a cinephile but I shared an interest in films and television with my family, and particularly with my mother who, working at her sewing machine, would watch 1950s American musicals. The noise of her sewing machine punctuated by American songs wonderfully and accurately represents the viewing pleasures of my Italian suburban childhood. This mix of sounds, so different yet so distinguished, has shaped in my mind the rhythm of cinema viewing.

The interest I shared with my mother in watching 'other' cinema, the one from the other side of the ocean, evolved and allowed us to browse video stores and purchase VHS cassettes – awaiting the special issues of journals or magazines that would have 'other' cinema enclosed within them.

Much later, my craving for non-Italian cinema was satisfied when, as a student at the Università degli Studi di Bologna, I began visiting the international Festival del Cinema Ritrovato, where I remember watching restored German films with live music performances, and also the restored films of Charlie Chaplin, which are part of the larger work conducted by the Cineteca di Bologna on the work of the British director. Whilst at Bologna, although world cinema was scarcely studied and the approach was more Eurocentric, my imagination was absolutely captured when, at the Lumière cinema in Bologna, I could not miss the opportunity of going to watch world cinema. My first memory of genuine world cinema is *Sometime Happiness, Sometime Sadness (Kabhi Khushi Kabhie Gham, 2001, Karan Johar)* a classic Bollywood family drama. I experienced it as an absolutely incomprehensible story, or rather as a story in a language very different from the European films I was used to watch, and certainly very different from the American musicals I grew up with. However, *Kabhi Khushi Kabhie Gham* acted as a kind of initiation, where illogical superstition, unusual social concerns, and the extravagant and unusual acting style went hand in hand with the sheer fascination of the discovery of an unknown universe. This space, clearly, was speaking to me about the way in which dedicated places could socially and culturally connect with 'other' cinemas and cultures and convey filmic emotions.

My idealistic nomadic journey around the world in search of world cinema ended when in my personal life I encountered, connected and tied a knot with India and its cinematic industry. Much of my work looks at the social and cultural connections and disconnections of Indian cinema – and specifically the Bollywood industry, the popular Hindi cinema from Mumbai – with Italy and its entertainment industry. I have been intrigued by the way popular Hindi cinema, and also indie Indian cinema, found its ways globally. Whilst the Bollywood industry found its way and a worldwide spread through multiple media platforms¹, the attention shifted to observe the distribution and promotional avenues of indie Indian cinema. Thus, the film festival became the observation site of multiple discourses on the cinema industry and its distribution, but mostly of consumption. As a UK-based Italian scholar, my research tapped into realities logistically close to me. I worked on the study and analysis of the River to River Florence Indian Film Festival (RRFIFF) and the London Indian Film Festival (LIFF) – very different festivals with diverse organisational structures yet both exhibiting indie Indian cinema. In studying these two festivals, I have been interested in observing the way non-commercial cinema is consumed and I have also begun to observe the kind of ethnic and anthropologic discourses they were both raising. Both film festivals, embracing the decision to screen indie Indian films, those produced outside the infrastructure of the Bollywood industry, clearly made a statement in embracing and showcasing 'other' cinema from India. In this light, the two venues, by using their transnational connections and living somewhat in the show of the globalisation of Bollywood cinema, rather opportunistically put themselves on the map as pivotal cinema events showcasing 'other-than-Bollywood' Indian cinema.

As Marijke de Valk perfectly reminds us², studying film festivals requires 'a mobile line of enquiry'³. She

SPECIALE suggests that a researcher should be able to observe and record the state support of production deals, audience reception, global patterns of circulation and interference of the main world cinema industries. Where all these forces come together is where we have a film festival. Also, de Valk reminds that issues of nationality and political relationships are negotiated, economic profitability and sustainability are realised, and novel practices of cinephilia find a comfortable dwelling. Thus, film festivals have several responsibilities in many and diversified areas. These venues are able to accommodate geopolitical significance, global distribution, commerce and cultural matters. In the sheer of de Valk's remarks on the nature of film festivals and their ability to be read as geopolitical flexible spaces, this article intends to expand on this existing consideration. Thus, the scope is to place an accent on the study of film festivals to widen the discourse of festivals and their role as social and cultural forces.

There have been several approaches to the study of film festivals and their cultural significance building on specific works that present a wider argument concerning international film festivals. As Nichols suggests, festivals are continuous, international arenas for the circulation of films and they promote image-culture, thus promoting "traffic in cinema"⁴. Iordanova and Cheung⁵ explore film festival venues and their relation to transnationalism, but also their formations in relation to the economics and politics of those film festivals that affirm and transcend nation-borders, hence promoting the circulation of films in the 'supranational sphere'⁶. These existing studies draw attention to the necessity for the harmonisation of the diverse scholarship regarding film festivals and social studies. On this necessary line of enquiry, this paper intends to update the field of film festival studies and sociological/geopolitical enquiry by raising awareness of the role of festivals in relation to ethnic awareness and inclusion. The scope is to provide a space for Thomas Elsaesser's⁷ concerns, who in his writing highlights the importance and role of certain festival venues in letting us think about various contingencies, such as the potential to add value and set multiple agendas. Thus, by introducing new awareness and conceptual social parameters to the study of film festivals, I hope that this article will provide a new perspective on these festivals as inherently linked to societal and cultural concerns.

Both festivals studied here, despite being different in form, are evidence of the uniqueness of different cultures and specific filmmakers and affirm the underlying qualities of indie Indian cinema and the obligation to think about its internationalisation. Also, both festivals foster the various 'narratives' of nationhood whilst also reconfiguring the supranational space, bridging the post-colonial nation, its transnational diaspora and ethnic identification.

In this light this paper comparatively observes these festivals and the exclusive mode they have to build discourses on ethnicity and ethnic inclusion. I will introduce the two festivals and their histories. Moreover, it is crucial to observe how the festivals respond to social and ethnic generalisation, and the way their aesthetics interlock with discourses of ethnic compartmentalisation and city spaces. Also, I seek to observe if and how these film festivals, transcending the idea of promoting 'traffic in cinema', are static social events or dynamic and flexible, able to initiate discourses on and engage with social concerns.

To begin this enquiry, I would like to start by recalling the perspective of 'vertical mosaic' elaborated by the sociologist John Porter, which Dina Iordanova invites us to do. Porter's analysis of Canadian society reveals that certain ethnic groups have a better and more organised societal infrastructure, which provides an enhanced income. Other groups analysed by the Canadian sociologist are more disadvantaged and socially marginalised. According to Porter, this arrangement is a vertical societal organisation, which also affects power and influences decision making⁸. Hence, a vertical mosaic is a medley of different ethnic, linguistic, regional and religious groupings that is vertical, and in that is reflected the privileged and less privileged access to economic, social and cultural power that these ethnic groupings have within the societal sphere. Iordanova reminds us in her writing on film festivals and imagined communities⁹ that the notion of vertical mosaic is very similar and applicable to the full array of film festivals, and specifically to

SPECIALE those that have sprung up in the context of contemporary multicultural societies.

Henceforth, by acknowledging the suggestion of Iordanova, this study of the LIFF and the Florence Indian Film Festival (FIFF) will advocate and insert the presence of these institutionalised festivals, into the discourse of a vertical mosaic. By looking at the way they choose to deal with indie Indian cinema and therefore with the creatively rich and geographically, artistically and historically diversified panorama of Indian cinema industries, these festivals are open arenas for artists to manifest all their unique voices and concerns against the standardised narratives of the well-established system of popular Hindi narration. These festival venues are spaces where non-mainstream films can find a dwelling to rise boldly and transnationally above the hegemonic mainstream cinema and unreservedly narrate stories around thorny topics poorly and haphazardly narrated within the cacophony of Bollywood cinema. Topics such as sexuality and pleasure, social exclusion, child prostitution, to mention a few, are cogent themes unreservedly narrated by these films, and are not censured the same way Bollywood films are. These festivals enable such films to have a vibrant and growing voice, otherwise muted within the Bollywood-driven society and the mechanism of its globalisation¹⁰.

Both festivals not only allow the communities they represent (the South Asian community) to be visible and institutionalised but also provide an arena for the different sensitivities and creativities within the South Asian subcontinent to be known globally and to be more widely inserted into the globalisation of Indian cinema¹¹. Films such as *Delhi Belly* (Abhinay Deo, 2011), *Asshole* (*Gandu*, Qaushiq Mukherjee, 2010), *Lucia* (Pawan Kumar, 2013) and *The Land of Cards* (*Tasher Desh*, 2013, Qaushiq Mukherjee), among other titles, have clearly projected the understanding and composition of contemporary indie Indian cinema (across diasporic and indigenous communities) far beyond the borders of Bollywood cinematic standards. All four example mentioned above are complex filmic tiles from a growing filmic culture decentred from Mumbai's production and instead coming from Karnataka and Bengali, to mention a few.

Together with the acknowledgement of the clear emergence of a novel film culture in India¹², this paper also aims to offer a viewpoint on how these festivals connect with the city spaces, and where can they be positioned on the ideal stairs of the vertical mosaic as detailed by Iordanova's work.

In order to address the above issues, I would like to advocate Zigmunt Bauman's notion of liquid modernity¹³. Liquid modernity, Bauman suggests, is a condition that affects individuals and, with it, all their social and cultural activities, resulting in an increased feeling of uncertainty and the development of ambivalence¹⁴. However, liquid modernity, the Polish sociologist explains, is a continuation of a modernity in which a person can shift from one social position to another in a fluid manner. This fluidity involves cultural happenings, and nomadism becomes the general trait of such a fluid society. Traditional patterns are normally replaced by the chosen ones; a stance valid in many cultural contexts¹⁵. The pattern chosen here by the film festivals I have mentioned is to follow a flux of creativity that softly embraces a form of social activism.

To closely engage with both festivals and therefore with discourses on ethnic generalisation and marginalisation, the promotional videos of both festivals offer a valid source of visual information to tap into (<http://scaryideas.com/content/21021> – RRFIFF; <http://www.youtube.com/watch?v=rrdj9wuU74w> – LIFF) and reflect ethnicities, generalisations and social integration.

The promos, which have a sense of movement and the journey to reach the venues of the festival clearly embedded within their narration, articulate ethnicities throughout and engage with the mobilisation of people across the city space.

The ethnic composition articulated within the promo of the RRFIFF, an event which was conceived in Italy by film amateur Selvaggia Velo in 2001, showcases the multiplicity and complexity of Indian culture. Many of the ethnically identifiable facets of Indian culture are regionally identifiable, immediately suggesting and connecting with the multiplicities of Indian cinema. Ethnic specificities include images of

SPECIALE a woman with pots of water on her head – very characteristic of women in Gujarat and Rajasthan (Fig. 1);

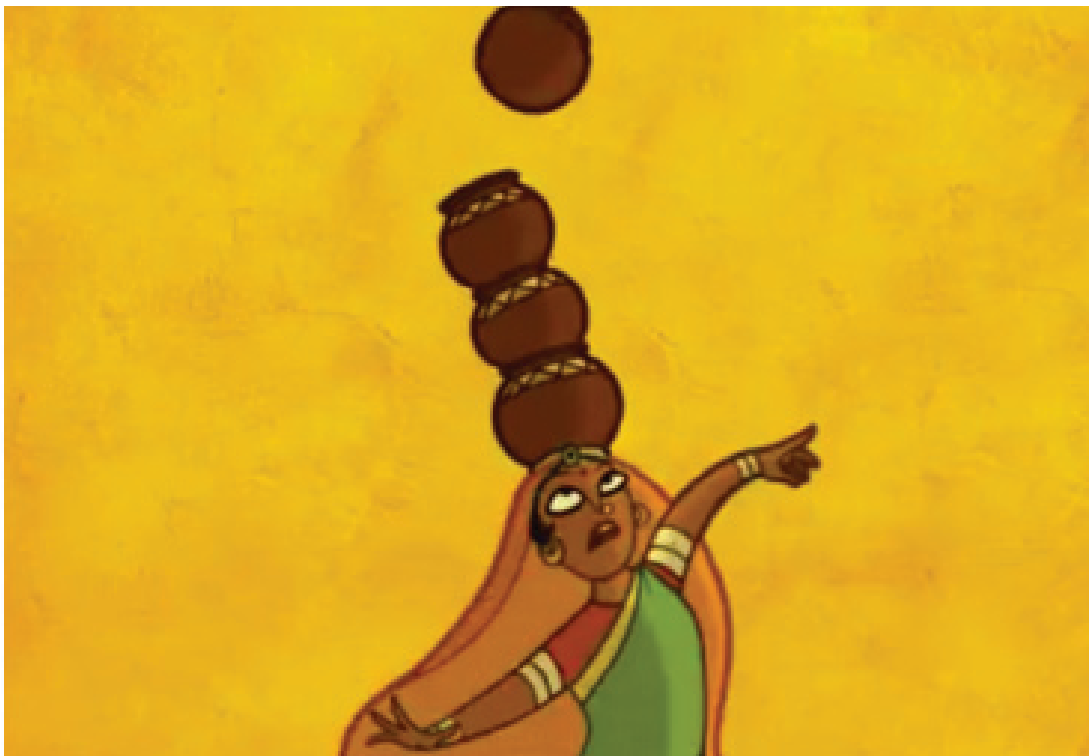


Fig. 1

the auto-rickshaw typically found throughout India, with a moustached driver wearing a cap typical of central and north India beside a hungry Bengal tiger (Fig. 2);



Fig. 2

SPECIALE the Hindi inscription *Jai Bholenath*, Bholenath being another name for Lord Shiva used mainly in northern India, on a sweet stall with a Punjabi man eating the sweets (Fig. 3);



Fig. 3

the Kathakali mask and dance, which are typical of Kerala in southern India, together with the percussionists and bhangra dancers from Punjab in northern India (Fig. 4);



Fig. 4

SPECIALE and the reference to the Dasara Festival in Mysore in southern India to mark the tenth day of the Hindu Navratri festivities, with the deity on an elephant here being replaced by a film reel (Fig. 5).



Fig. 5

With two large posters, one saying *Benvenuti* and the other the Hindi equivalent, *Su-swagatam*, the entire 'Made in India' cargo is catapulted on to the shores of the Florentine River Arno in Italy (Fig. 6).



Fig. 6

SPECIALE The journey of this Noah's ark in the shape of a peacock, the national bird of India, is full of ethnic and cultural diversity and entertainment, above all cinematic. The ark, by docking on the other side of an imaginary river, metaphorically alluding to the name of the festival itself, reaches the core location of the festival since its inception, Odeon Cinema in central Florence. The promo for the FIFF is composed of cultural expansions and contractions and it draws continuous axes across the different areas (and cultures) of India; it also steadily connects, through an imaginary transnational journey, India with Italy. River to River, which until a few years ago mostly took place in just one venue, has undergone a few changes in the last few years. The film festival, which maintains the Odeon Cinema as the headquarters of its main event, expanded its screenings to other cinemas within the city. By approaching the first periphery of the city, the film festival stirred a centripetal occupation of the urban space in order to mobilise the event to other areas and interrupt the hegemonic centrality of film festivals. Hence, the current strategy of the festival is to create a renewed larger community surrounding the event. Since 2010, the FIFF has been metaphorically cruising rivers, starting from the Arno and moving into the Tiber, and the festival is now dropping anchor in Rome – River to River is now screening indie Indian cinema for two consecutive days in Rome. This festival, starting from Florence and engaging with the city via multiple and decentred venues, expands the spatiality and temporality of the festival by spreading the event across a week of screenings and talks; then, by setting a waiting time between the two events with notices and communication on the main website and on social networks, it provides a sense of permanence with continued notices before migrating to Rome for a second set of events.

The FIFF clearly suggests how the spaces of film festivals actively and fluidly aim at social expansion, providing the festival with a growing social dimension, almost rhizomatic to use Deleuzian terms, taking novel dimensions in motion¹⁶ and dressing the festival with a wider contingency agenda. The festival enables connections of 'any point to any other point'¹⁷, to quote Deleuze, through the processes of navigation and construction of spaces and city.


The second case study of this article is the LIFF, a relatively young festival directed by Cary Rajinder Sawhney, which opened its doors to the public in 2009. The festival is normally held in London in July. Before beginning an observation of this event, it should be mentioned that London is one of the most ethnically diverse cities in the world, with a population close to 8.5 million, over 300 languages spoken and more than 50 non-indigenous communities with a population of more than 10,000¹⁸. There are many ethnic communities historically populating specific areas of the city, and are Greeks, Nigerians, Japanese and Chinese, but also Indians and Pakistanis.

London is divided into areas with clear ethnic demography. Each area is easily defined by ethnicities. Harrow, Hounslow and part of Barnet are the renowned Indian areas and within them further characterisation is played by the provenance of their inhabitants which are mostly from Gujarat, Punjab respectively. There is also the Arab area of Earls Court, near Hammersmith, the black Caribbean community in Lambeth and Southwark, and the list goes on. In spite of London being a city that is well connected throughout its diverse areas by an extensive underground network, the ethnic compartmentalisation and ethnic recognisability of areas appear to be socially concerning and to reinforce social divisions across the city. This characterisation of the city and the division in areas evidently form an ethnic geographical and cultural compartmentalisation, which the LIFF seems to criticize through its spread-out programme (Fig. 7 and Fig. 8).

To access the festival's screenings it is necessary travel to different quarters of the city, consequently abandoning the centrality of the urban space and enabling peripheries to be essential parts of the event. In this way, the journey towards the central and peripheral venues of the festival creates a centrifugal and centripetal flux from and to the centre, Haymarket. These journeys challenge the static nature and exclusivity of numerous festivals and enable the city to be the venue of the festival. The cinema chain Cineworld hosts the film festival and its venues are spread throughout the city. Specifically, the theatres utilised by the festival are situated in Lambeth (densely populated by Irish, black Caribbean and black

SPECIALE Africans), Wembley (populated by Indians, mainly Punjabis), Cineworld O2 in east London (populated by black Africans), Wood Green in Barnet (densely populated by Irish, Chinese and black African and Caribbean), Wandsworth (populated by a mix of Muslim Indian and Pakistani), and Shaftsbury Avenue at Piccadilly Circus and BFI Southbank in central London. This centrifugal – from the centre towards the peripheries – and centripetal mobilisation – from the peripheries to the centre – is part of the strategic planning and approach of the festival, which not only deliberately condemns ethnic compartmentalisation and promotes discourses on inclusion but also rejuvenates the social spatiality and temporality of a film festival venue. The LIFF expands the spaces of fruition to the peripheries and to a wider public than just specialists.

HANK AND ASHA | EUROPEAN PREMIERE | Cert U



FILM INFO

English language | 73 Mins | USA | Dir James E. Duff | with Andrew Pastides, Mahira Kakkar.

[▶ PLAY TRAILER](#) [▶ FILM WEBSITE](#)

11 JULY 18:30 ICA	▶ LOCATION MAP ▶ BOOKING INFO
12 JULY 20:00 CINEWORLD WEMBLEY	▶ LOCATION MAP ▶ BOOKING INFO
12 JULY 20:20 ICA	▶ LOCATION MAP ▶ BOOKING INFO
13 JULY 18:00 CINEWORLD O2	▶ LOCATION MAP ▶ BOOKING INFO

Fig. 7

BAREFOOT TO GOA | EUROPEAN PREMIERE | Cert U



FILM INFO

Hindi with English subtitles | 80 mins | India | Dir. Praveen Morchhale | with Purva Parag, Farrukh Jaffar, Saara Nahar.

[▶ PLAY TRAILER](#) [▶ FILM WEBSITE](#)

11 JULY 19:00 CINEWORLD WANDSWORTH	▶ LOCATION MAP ▶ BOOKING INFO
12 JULY 18:00 CINEWORLD WEMBLEY	▶ LOCATION MAP ▶ BOOKING INFO
13 JULY 15:00 ICA	▶ LOCATION MAP ▶ BOOKING INFO
14 JULY 19:00 CINEWORLD WOOD GREEN	▶ LOCATION MAP ▶ BOOKING INFO

Fig. 8

SPECIALE By placing the LIFF and the FIFF side by side, it is unmistakable that both festivals seem to set social concerns within their cultural, artistic and aesthetic agendas. By moving beyond the established hegemonic and centralising structures of many film festivals and engaging with the wider audience by spreading the festival to multiple spaces across the city; these venues complicate the reading of film festivals and corroborate the loose belongingness of film festival studies to any specific discipline¹⁹. Like a rhizomatic connection – where a rhizome can connect to any other – into a fluid cultural space, the importance of such festivals in the construction of a vertical mosaic resides in the emergence of their nomadic nature, in their radial approach and inclusion, and specifically in the way they construct spatial stratifications. Their enriched agenda enhances these venues as social activist players. The events in London and Florence modify the essentialist notion of community and problematise Iordanova's assumption that certain film festivals struggle to interact with their respective ethnic groups²⁰. Rather, both festivals mentioned here, in different ways, destabilise the idea of multiculturalism as a fragmented social phenomenon and empowers the festival to be a cultural force able to establish a conceptual framework that embraces nomadism and fluidity, both expressions of a rhizomatic society, thus giving rise to an emergent series of readings. Deleuze reminds us that it is inherent for an emergent space to change in nature²¹. In this light, then, it is possible to acknowledge that a film festival is able to 'deterritorialise' the centrality of the event and promote an experiential inclusive ethnic and cultural process. Both festivals bring about a cultural revolution of the spaces. They draw a map that transcends disparate public spheres of certain contemporary multicultural contexts²² and establish one made of connectivity, reversibility, expansions and contractions with multiple entranceways and exits and its own act on ethnic inclusion.

To conclude I would like to draw a line back to Bauman's discourse on fluidity, which perfectly substantiates the layering of film festivals' complexities via fluidity; these festivals set a new de facto normative fluid attitude with emphasis on shifting spaces rather than staying central and circumscribed. In so doing, they facilitate the understanding of entertainment spaces as flexible in lieu of permanent (or solid) arrangements.

Monia Acciari

Acknowledgement

This article could not have been possible without the support of my husband Sridhar, who constantly inspires me, and with whom watching Indian cinema in its multiple forms and in multiple locations, does have an incredibly different 'taste'. I would also like to thank Dr. Rajinder Dudrah at the University of Manchester, who always gives me 'tough love' and does not stop teaching me the wonders and complications of being an academic. Last but not least, my gratitude goes to Prof. Roy Menarini, a 'lost and found' colleague and friend, who by being an exceptional, sensitive and professional scholar made the experience of such a joint-venture a pleasurable one.

Notes

1. Derek Bose, *Brand Bollywood: A New Global Entertainment Order*, London, Sage 2006; Anandam P. Kavoori and Aswin Punathambekar, *Global Bollywood*, New York, New York University Press 2008.
2. Marijke De Valk, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007.
3. Marijke De Valk, op. cit., p.16.
4. Bill Nichols, 'Global Image Consumption in the Age of Late Capitalism', *East-West Film Journal*, 8 (n. 1), 1994, pp. 84–67.

- SPECIALE** 5. Dina Iordanova and Ruby Cheung, *Film Festival Year Book 2*, St Andrews Film Studies, St Andrews 2010.
6. Dina Iordanova and Ruby Cheung, *op. cit.*, 1.
7. Thomas Elsaesser, *Cinephilia and the Uses of Disenchantment*, in , Marijke De Valk and Malte Hagener (eds) *Cinephilia and the Uses of Disenchantment*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005, pp. 27–44.
8. John Porter, *The Vertical Mosaic*, University of Toronto, Toronto 1965.
9. Dina Iordanova and Ruby Cheung, *op. cit.*, 16.
10. For Further information, please see my interview with Film festival director Selvaggia Velo, also included in this issue.
11. Dina Iordanova, Juan Goytisolo, Gajendra K. Sing, Radha Sesić, Asuman Suner, Viola Shafik and P.A. Skantze, 'Indian Cinema's Global Reach', *South Asian Popular Culture*, 4 (n. 2), 2006, pp. 113–140; Monia Acciari, 'The Italianization of Bollywood Cinema: Ad Hoc Films', *Studies in European Cinema*, 1 (n. 1), 2014, pp. 1–13; Rajinder Dudrah, *Bollywood Travels: Culture, Diaspora and Border Crossings in Popular Hindi Cinema*, Routledge, New York 2012; Rajesh K. Pillania, 'The Globalization of Indian Hindi Movie Industry', *Management*, 3 (n. 2), 2008, pp. 115–123; David J. Schaefer and Kavita Karan, *Bollywood and Globalization: The Global Power of Popular Hindi Cinema*, Routledge, New York 2012;
12. Priya Joshi and Rajinder Dudra, *The 1970s and its Legacies in India's Cinemas*, Routledge, New York 2013; Lalitha Gopalan, *Cinema of Interruptions: Action Genres in Contemporary Indian Cinema*, British Film Institute, London 2008.
13. Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge 2013.
14. Zygmunt Bauman, *op. cit.*, 23.
15. *Ibidem*.
16. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, Continuum, London 1987.
17. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *op.cit.*, 12.
18. Leo Benedictus, *Almost every race, colour, nation and religion on earth*, in *The Guardian*, 25/05/2005, London.
19. Dina Iordanova and Ruby Cheung, *op. cit.*, 3.
20. Dina Iordanova and Ruby Cheung, *op. cit.*, 15.
21. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *op.cit.*, 18.
22. Tamar Liebes and James Curran, *Media, Ritual and Identity*, Routledge, London 1998.

SPECIALE A rising wave. An analysis of the ecosystem, policies and practices of the contemporary Italian Short Film Festivals

Italy represents a quite distinctive case study in the short film festival ecosystem. I argue that Italian uniqueness originates largely from the structural composition of its festivals' network. Historically other major European countries – at least in terms of film production and development of film business – have featured one or more short film festivals ranking in the first positions against other national contenders exclusively dedicated to shorts which, at the same time, have produced a worldwide impact on the entire ecosystem. Unlike France (Clermont-Ferrand), Germany (Oberhausen) or the UK (Bristol, Glasgow, London), the “Bel Paese” has always lacked of events endowed with such international extent. Although there have been attempts in order to establish a festival capable of being an international hub attracting both directors and professionals from the country and abroad, these efforts have not survived the passing of time and the chronic issues strictly connected to inefficient cultural planning policies. Nonetheless this paper aims to demonstrate how despite the Italian short film festival ecosystem' scattered and anarchic structure, some extent of this circuit of festivals could still be able to register corresponding outcomes comparable to other more organised ecosystems traceable in different European countries.

A long Series of Malpractice

Two compelling and revealing examples demonstrate the prominence of protracted malpractices that have prevented Italy to feature a harmonic and structured development of cultural politics. Both cases are bounded to the Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia: they reveal how the Italian scene has lost the cultural advantage and prestige gained by the Mostra 1 and how these defaults have curbed Italian competitiveness in the film festival ecosystem.

The first example regards the high number of artistic directors that succeeded at the helm of the Venetian event. Scholars have already stressed the profound transformations that film festivals have undergone since the end of the 60s and the beginning of the 70s². These changes, ignited by a wider cultural revolution taking place in the same years, especially in Europe, have led festivals from the age of national showcases to “the age of programmers”³ and “the age of festival directors”⁴, as Marijke de Valck pointed out. Following this new paradigm, Festivals such as Venice, Cannes or the Berlinale have undergone profound transformations, especially in film programming practices. Once at the core of the organization, programmers and directors became the sole accountable supervisors of the festivals' cultural politics. Due to this reason, and in order to provide a continuity in cultural programming, since 1978 both Cannes Film Festival and Berlin Film Festival were helmed by only two directors each – Gilles Jacob (1978-2001) and Thierry Frémaux (since 2001) in Cannes, and Moritz de Hadeln (1980-2001) and Dieter Kosslick (since 2001) in Berlin. Venice Film Festival since 1977 featured nine directors: Carlo Lizzani (1977-1982), Gian Luigi Rondi (1983-1986), Guglielmo Biraghi (1987 as curator, then 1988-1991 as artistic director), Gillo Pontecorvo (1992-1996), Felice Laudadio (1997-1998), Alberto Barbera (1999-2001, 2012-present), Moritz De Hadeln (2002-2003), Marco Müller (2004-2011). These numerous changes not only suggest a typical political variability of the country, but also the pervasive control of politics over the Mostra 5.

The second example regards the approach taken by the Ministry of Culture and the Municipality of Rome in promoting the establishment of Rome Film Festival in 2006. The launch of a new international cinematic event in the capital city – funded by the Ministry – raised concerns over the need of such a festival. The Roman arena has been regarded by many critics as the direct opponent of the Venetian Mostra and the Turin Film Festival, at both national and international extents⁶. Despite strong reinsurances from the then mayor of Rome, Walter Veltroni, about the non competitive nature of this event, the proximity

SPECIALE of the Mostra (from August 30th to September 9th 2006) to the first edition of the Rome Film Festival (from 13th to 21st October 2006) caused a public debate on newspapers between the two festival managements over the role of a second main cinematic event taking place just a few weeks after the prestigious, historically and culturally established Venice Film Festival⁷. In order to mitigate the growing tensions, much hype was devoted to a terminological issue: Rome Film Festival's original Italian name was not Festival Internazionale del Film di Roma (translated as International Rome Film Festival) but rather Festa Internazionale del cinema di Roma. Here the term "festa" does not stand as a synonym of "festival". In fact the term "festa" is translated, according to a more common and day-to-day meaning, as a "party". In 2006 the Roman festival management was particularly concerned to clearly explain that the event was just a "festa" devoted to the celebration of cinema and not a competitive "festival"⁸, in spite of the setting up of a film market known as The Business Street established since its first edition⁹. However, in 2008 when a political administrative change in the municipality occurred, the event was finally renamed as Festival Internazionale del Film di Roma, thus asserting its international metropolitan feature film festival status.

As these two cases well exemplify, I argue that Italy lacks of cultural programming practices that are coordinated by a supranational institution, detached by political influence. Political forces have indirectly administered cultural policies and practices, for a long time. Consequently this custom has led to a frequent change of managers in several cultural institutions each time a new government has been elected, such as the Venice Film Festival's history demonstrates. Therefore this malpractice has endangered, rather than strengthened, the several cultural institutions active in the country, among which short film festivals constitutes a substantial group¹⁰.

The centro nazionale del cortometraggio and the city of Turin

In the attempt to give a general overlook at the Italian short film festival ecosystem, I would like to start by emphasizing the lack of any specific reference to the role of short film festivals by the Italian law on cinema. Indeed the word festival can be traced only twice in an eighteen pages long legislative decree ¹¹. The term festival is used to provide a definition of what a film *d'essai* is; furthermore it is used to address the 'promotion of cinematographic activities'¹². In the same decree, Film festivals are mentioned as one of the activities that the Ministry of Culture is permitted to fund. Therefore each year festivals can apply for funding.

Moreover, an independently managed public organization aimed to help the country's cinematography such as the Centre National du Cinéma et de l'Image Animée in France – the CNC – does not exist in Italy. However, the acronym CNC in Italy stands for Centro Nazionale del Cortometraggio (translated in English as National Short Film Centre). The Italian CNC is similarly based on the French L'Agence du court métrage, a private association founded in 1983 by a group of cinema professionals and principally funded by the French CNC. While L'Agence aims to promote and distribute short films in France and abroad¹³, the Italian CNC, officially created in 2007, is 'a cinemateque and a promotion agency of the Italian short film'¹⁴. This, agency aims to continue the work initiated by AIACE Nazionale, which stands for Friends of Cinema d'Essai Italian Association. As cinemateque, in the span of six years the CNC has restored and digitalized more than one hundred films, while as a promotion agency it has sustained the circulation of short films in theatres and cineclubs¹⁵ across Italy. Since 2008 the CNC is also the principal promoter of the Italian Short Film Corner at the Short Film Market in Clermont-Ferrand – a task that was inherited from AIACE, as it was the main promoter of the stand since 1999. In the Nineties, the stand was organized by the roman based ANICA, the Italian film producers association, which is still responsible for the Italian stands at Berlin and Cannes film markets. Furthermore, the CNC currently organizes the retrospective "Corti d'autore" at the National Museum of Cinema in Turin. Alberto Barbera,

SPECIALE who holds the position of Director of the National Museum of Cinema, has been nominated co-President of the CNC since its establishment.

The firm bond between the CNC and the National Museum of Cinema is not accidental; it reflects historical reasons and exemplifies the development of the Italian cinematic and festival ecosystem. As Giampiero Brunetta has argued¹⁶, at the beginning of the 20th century there were several sites of production in many major Italian cities such as: Naples, Milan, Rome, Turin. In the fascist era, a politics of centralization was enforced in order to better control cinematographic affairs; under such enforcement the Centro Sperimentale di Cinematografia¹⁷ in 1935 and Cinecittà film studios in 1937 were created in Rome. The Venice Film Festival marginally remained outside the direct control of roman authorities, although the Mostra was used as a showcase for Fascism during the regime¹⁸. However, since the 30s the major national cinema business has mostly developed in the capital city¹⁹. Nonetheless in 1953, in Turin, Maria Adriana Prolo, a film enthusiast, transformed her private collection of cinema memorabilia into the Associazione Culturale Museo del Cinema, a cultural association that in 1992 was converted into the Foundation Maria Adriana Prolo. This foundation had the scope to manage the then established National Museum of Cinema. In 1982 the Turin Film Festival was created as the Festival Internazionale Cinema Giovani (translated in English as International Young Cinema Festival), specifically aimed to promote young directors. Soon after its creation the Turin event established itself as the second most important festival in Italy, due to its uniqueness of being the first Italian metropolitan event of such a kind²⁰. The Turin Film Festival began to counterbalance the power of the Mostra in Venice. Capitalising on the growing success of a large audience from the city, I argue that the Turin Film Festival has successfully become the second most important international film festival in the country even overtaking other events such as the Pesaro's Mostra Internazionale del Cinema Nuovo, which instead remained a confined event for cinephiles. The city of Turin, especially due to its Museum of Cinema, has emerged as being a small yet quite active and interesting site of attraction for independent cinema – detached from major Roman production companies and from Ministry of Culture funding schemes – and emerging authors. Since the Centro Nazionale del Cortometraggio is partially an extension of the Museum and also well established in the Turin scene, I argue that the CNC must be regarded as an expression of independent cinema.

Follow the Money

CNC's independent and alternative nature emerges clearly from its organizational chart. Alberto Barbera's role as co-President and the promotional committee members retain just a ceremonial function; only Lia Furxhi as co-President, Jacopo Chessa as General Director and Eugénie Botereau as Film Librarian are considered to be active personnel working for the Centre throughout the year. A comparison of the CNC with L'Agence du court metrage is unequal. While three people work for the Italian agency, 31 are listed on the website of the French association²¹. The huge difference in the number of employed people is due to the amount of funding that the two associations receive.

According to official documents published by the Ministry of Culture, in the span of six years, public funding to CNC has been cut to half. As Chart #122 demonstrates that in 2007, the amount of funds assigned to CNC was 50,000 Euros, while in 2012 and in 2013, funding reached just 25,000 Euros.

Charts #2 compares the funding awarded by the Ministry of Culture from 2007 to 2013 to CNC and to two short film festivals: Arcipelago, based in Rome, and Capalbio Short Film Festival, set in Tuscany but developed by a team from Rome. These events have been the only short film festivals that have constantly been awarded significant public funding in the same span of time. In 2006, a year before CNC's establishment, the 14th edition of Arcipelago was awarded with 45,000 Euros, while the 13th edition of Capalbio received 10,000 Euros less. In 2007 the funding was raised to 60,000 for the former and to 45,000 for the latter. The data also reveal a 10,000 Euros difference between Arcipelago and the CNC, a surplus in favour of the festival. This gap raises an issue since the funding commission of the

SPECIALE Ministry of Culture awarded more public money to a single festival than to the organization deputed to promote short films and the festivals in Italy and abroad. I would argue that this difference was due to the historical prominence of Arcipelago – at that time a successful and internationally recognised event if compared to the brand new CNC – except that the gap has never been reduced in later years. In 2009 and 2010, the difference settled on 15,000 Euros. In 2011, the gap was reduced to 10,000 Euros, yet it became again 15,000 Euros in 2012. In 2013 Arcipelago was awarded 10,000 Euros more than CNC. Due to the financial crisis, a deep cut to the funding scheme was registered in 2009. Since this decreasing trend continued throughout the following years, the reduction to both Arcipelago and CNC is attributable to a wider economic default.

State Funding to Short Film Festivals in 7 years

Festival	City	Region	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
Arcipelago	Rome	Lazio	60	70	55	55	45	40	35
Corti and Cigarettes	Rome	Lazio	-	-	-	-	-	5	-
Cortoscuola	Rome	Lazio	-	-	-	25	-	-	-
Maurizio Poggiali	Rome	Lazio	-	5	5	5	5	-	-
Corto Italicinema	Rome	Lazio	-	-	-	9	-	-	-
RIFF*	Rome	Lazio	12	20	15	15	15	15	12
La cittadella del corto	Trevigiano Romano	Lazio	-	10	5	5	-	-	-
Capalbio ISFF	Capalbio	Tuscany	45	45	30	30	30	20	18
Siena ISFF	Siena	Tuscany	13	15	9	-	-	-	-
Sedici corto	Forli	Emilia-Romagna	-	-	-	-	-	-	5
Cortodorico	Ancona	Marche	-	-	5	5	-	-	-
Fatevi i corti vostri	Matera	Basilicata	-	-	15	-	-	-	-
Circolo OFF	Venezia	Veneto	5	10	10	8	8	5	-
Maremetraggio	Trieste	Friuli Venezia Giulia (S)	-	10	8	10	7	7	7
Cinemare	Cagliari	Sardegna (S)	15	15	10	8	-	-	-
Cortopalo FF	Portopalo	Sicilia (S)	-	15	-	-	-	-	-
TOT.	-	-	150	215	167	175	110	92	77

Data in thousands of €

CHART #1

Comparison of State Funding received by CNC, Arcipelago and Capalbio ISFF in 7 years

	City	Region	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
CNC	Torino	Piemonte	50	55	40	40	35	25	25
Arcipelago	Rome	Lazio	60	70	55	55	45	40	35
Capalbio ISFF	Capalbio	Toscana	45	45	30	30	30	20	18

Data in thousands of €

CHART #2

SPECIALE In perspective this issue is far more complex considering that Arcipelago nearly disappeared. In 2012, during the launch of the 20th edition, the artistic director Stefano Martina announced the “death of the festival” due to the lack of minimal conditions to continue the event. He stated on the festival’s website that:

“(…) the forced end of this important twenty-year cycle will not necessarily mean the demise of the capitoline event, which rather thinks to reinvent itself beyond the annual festival formula - however, now increasingly inadequate and worn. Arcipelago (...) will take advantage of this in order to start again with renewed conviction from its original philosophy of being a concept festival, capable of transforming itself in line with the scenarios explored. In a sense, Arcipelago will (...) transform into an event that is fluid and diffuse (temporally and geographically)²³.

The meaning of the terms “fluid and diffuse” remained unclear until October 2013, when the organization announced that the festival would have returned during the first week of December. Previously that year, the Arcipelago brand briefly appeared at Bari Film Festival in March, where the organising team curated a competitive section dedicated to Italian shorts in which just 19 films were featured. On August 8th 2013, when the ministerial public funding to festivals was announced, Arcipelago was awarded with 35,000 Euros. Considering that at that time just a one-night event had been organised and the future of the Roman event was still at risk, the Ministerial award appeared to be unbalanced.

State Funding to Short Film Festivals in 7 years

Festival	City	Region	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
Arcipelago	Rome	Lazio	60	70	55	55	45	40	35
Corti and Cigarettes	Rome	Lazio	-	-	-	-	-	5	-
Cortoscuola	Rome	Lazio	-	-	-	25	-	-	-
Maurizio Poggiali	Rome	Lazio	-	5	5	5	5	-	-
Corto Italicinema	Rome	Lazio	-	-	-	9	-	-	-
RIFF*	Rome	Lazio	12	20	15	15	15	15	12
La cittadella del corto	Trevigiano Romano	Lazio	-	10	5	5	-	-	-
Capalbio ISFF	Capalbio	Tuscany	45	45	30	30	30	20	18
Siena ISFF	Siena	Tuscany	13	15	9	-	-	-	-
Sedicicorto	Forli	Emilia-Romagna	-	-	-	-	-	-	5
Cortodorico	Ancona	Marche	-	-	5	5	-	-	-
Fatevi i corti vostri	Matera	Basilicata	-	-	15	-	-	-	-
Circolo OFF	Venezia	Veneto	5	10	10	8	8	5	-
Maremetraggio	Trieste	Friuli Venezia Giulia (S)	-	10	8	10	7	7	7
Cinemare	Cagliari	Sardegna (S)	15	15	10	8	-	-	-
Cortopalo FF	Portopalo	Sicilia (S)	-	15	-	-	-	-	-
TOT.	-	-	150	215	167	175	110	92	77

Data in thousands of €

CHART #3

Chart #3 summaries the amount of funding awarded to short film festivals by the Ministry of Culture from 2007 to 2013. In a seven years span, 16 festivals have been awarded public funds by the Ministry. Almost half of them, is set in the same region, Lazio, where Rome is the capital. Moreover, six of these festivals are organised in the same capital. Tuscany is the only other region featuring more than one awarded film festival, despite the town of Capalbio is located almost on the border with Lazio. Although three festivals – Maremetraggio, Cortopalo and Cinemare – have been developed in three different fiscally independent

SPECIALE Regions, nonetheless they have been awarded a total amount of 112,000 Euros in seven years by the Italian government. Finally only six of these 16 festivals have survived to the reduction of public funding: Arcipelago, Capalbio, Corti and Cigarettes, Cortodorico, Maremetraggio and Sedivicorto.

Four festivals were funded in 2013, when the lowest amount of public money spent on short film festivals in the last seven years was recorded. Alongside Arcipelago, Capalbio and Maremetraggio, Sedivicorto was funded for the first time. While Capalbio, set in July, is allegedly perceived as a glamorous festival for the Roman jet set on holiday. Maremetraggio has been regarded as a prominent festival among Italian filmmakers in recent years despite being basically a competitive contest between winners of other national and international festivals. I consider Sedivicorto to be the most dynamic and significant festival among this restricted group, particularly at international level. In 2013, Sedivicorto celebrated its 10th edition, becoming one of the most long-lived short film festivals still active in Italy. This festival also featured a catalogue of almost 180 short films. Sedivicorto is set in the Emilia-Romagna region, where several short film festivals have been quite active in recent years. Two of these events are strictly connected to Sedivicorto and are the 13 years old Concorso, near Piacenza, and the 22 years old Ozu Film Festival, near the cities of Modena and Reggio Emilia.

For a few years Concorso, Sedivicorto and Ozu Film Festival have been the most dynamic Italian short film festivals with an internationally flair. These three events co-organized the Italian Short Film Corner at the Short Film Market in Clermont-Ferrand in collaboration with the CNC. When at the beginning of 2000s the Italian Institute for Foreign Trade fully funded the Italian stand organised by AIACE, the number of festivals attending the Market was higher²⁴. However, when the support from the Institute ended a few years ago, just a bunch of festivals decided to share the expenses of the Italian Short Film Corner. In 2012 only Concorso and Sedivicorto co-funded the stand, while in 2013 Ozu Film Festival contributed for the first time. Moreover, according to the accredited guest lists of the Clermont-Ferrand Festival²⁵, the organisers of public funded Italian short film festivals have not officially travelled to the French event for a few years now. At the same time the organisers of events, which were not funded by the Ministry of Culture – excluding Sedivicorto in 2013 – have scouted for films in Clermont-Ferrand, and other international arenas, for several years

A New wWave of Italian Short Film Festivals

Over several interventions, the artistic director of the Internationale Kurzfilmtage Winterthur John Canciani affirmed²⁶ that in his opinion the major issue compromising the Italian short film festival ecosystem nowadays is the absence of a single established national event that could attract professionals from the country and abroad, such as in France (Clermont-Ferrand), Germany (Oberhausen) or Switzerland (Winterthur). Furthermore, Canciani also argued that even though Sedivicorto, which he visited as a juror a few years ago, features an interesting and compelling programme, the festival does not present a proper infrastructure necessarily to attract a conspicuous number of foreign professionals. According to him, in fact, the only viable solution relies on establishing a single and more structured event. This event, in Canciani's opinion, should be organised by the professionals of the Concorso, Ozu Film Festival and Sedivicorto, known by the director since the Clermont-Ferrand Market. Canciani's idea aimed to transform three festivals into a bigger one. However, I argue that a reasonable endemic feature of the Italian short film festival ecosystem has so far prevented this idea to become real. Indeed this ecosystem is far too scattered to allow these collaboration to take place between festivals. Before addressing this issue, I also need to emphasise how in Canciani's argumentation the three most publicly funded festivals in Italy (Arcipelago, Capalbio and Maremetraggio) were not even mentioned. Therefore, how might the Italian short film festival ecosystem be considered equal to other European circuits, if foreign professionals do not recognise a status of international relevance to the events funded by the Ministry of

SPECIALE Culture? I argue that this is due to the work of the numerous other festivals composing the ecosystem. These festivals, which I define to be the New Wave of Italian Short Film Festivals, are spread across Italy, from North to South. Concorso, Cortisonici, Pentadattilo Film Festival, Lago Film Festival, Molise Cinema, Ozu Film Festival, Sardiniafilmfestival, Sedicicorto, Video Festival Imperia among the others, compose a series of events, which share the following common features:

- The main location is a provincial city or, quite more often, a small town
- A small team of volunteers mostly composes the organising team. These volunteers usually spend their free time organising the event and travelling abroad to scout for films.
- The average festival budget is set between 20.000 and 30.000 Euros. Sometimes richer budgets can reach up to 60.000 or even 80.000 Euros.
- The festival does not charge filmmakers for subscribing their films.
- The festival does not pay any screening fee to a film if this is selected in a competitive section awarding monetary prizes.
- The majority of these festivals do not sell tickets – even though in recent years this practice has been frequently abandoned due to financial problems.
- The competitive sections offer quality film, usually already programmed at other prominent international short film festivals like Clermont-Ferrand or Oberhausen.
- The main screening format is HD files, in order to reduce transportation costs without compromising the quality of the screenings.
- Since the CNC can not operate as a linking authority between these festival due to its restricted budget, the majority of these events maintains few to none relations with other Italian festivals. Frequently stronger relationships exist with foreign festivals.
- Typically these festivals recognise local and regional authorities – such as Municipalities, Regional Funds and Foundations aimed to promote their territory of belonging – as the only valuable partners in developing the event.

Although this scattered and unregulated ecosystem endures, a few festivals have started to collaborate, implementing a somewhat different strategy. In Emilia-Romagna Ozu Film Festival, Concorso and Sedicicorto have promoted the creation of a regional Short Film Festivals Association, in order to support their activities at local, national and international extents and to lobby politicians and newspapers. This grassroots movement started to develop in 2011 when some of these festivals agreed to cooperate awarding a common prize to the best short film made by a director born in Emilia-Romagna. In December 2012 the association was funded, and connected ten festivals that spread almost over the entire regional territory. The association promotes a festival calendar, which has officially been supported by the Regional government, running from January to December. The association, aims to coordinate and promote the participating festivals and, most of all, permanently attract further funding from both public and private sector by the 2015.

The Italian short film festivals ecosystem appears to be disordered and chaotic for many reasons. The lack of a central authority gives more power to the several agents that compose the ecosystem. Commonly these agents do not understand the ecosystem or do not recognise entities other than themselves. Therefore the absence of collaborative efforts is quite common, and prevents the ecosystem to develop more harmoniously. Another reason is outlined in the opposing dichotomy between the cities of Rome and Turin. While the Ministry of Culture's funding scheme continues to award the same historically subsidised short film festivals, regardless of their contemporary international relevance, the CNC in Turin, which constantly struggles to survive to its insufficient budget, has been trying to set up cultural policies to promote the Italian short films and the festivals in the country and abroad. Although the CNC has not succeeded to govern and shape the ecosystem, yet a New Wave of festivals, set

SPECIALE in minor provincial towns, has successfully developed. Some of these have been trying to organize themselves in grassroots movements in order to improve their position in the ecosystem both at national and international extents. Due to the predominant voluntary work that organisers of regional and local festivals do particularly in featuring a crucial international scope, the Italian short film festival ecosystem can still be considered as one of the key players in Europe.

Enrico Vannucci

Notes

1. The Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia was the first film festival to be organised on a regular basis in the late 30s.
2. de Valck, M. *Film festivals: From European geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007: 163-215.
3. de Valck, 2007, cit., p. 167.
4. de Valck 2007, cit. p. 191.
5. For a well-documented history of the relationship between La Biennale and Italian politics refer to Trezzini, L. *Una storia della Biennale teatro 1934/1995*. Roma, Bulzoni 2004.
6. On the dispute over the Venice and Rome festivals refer to: http://archiviostorico.corriere.it/2005/settembre/09/Festival_Roma_scontro_Cacciari_Veltroni_co_9_050909038.shtml (Last access 29 June 2014).
7. On the dispute over the Venice and Rome festivals also refer to: http://archiviostorico.corriere.it/2006/agosto/07/Festa_del_cinema_Roma_mal_co_9_060807023.shtml (Last access 29 June 2014).
8. <http://www.iltempo.it/cultura-spettacoli/2006/06/29/il-sindaco-veltroni-laquo-non-ci-sar-agrave-alcuna-rivalit-agrave-con-veneziahil-nostro-sar-agrave-un-evento-cittadino-e-senza-stress-raquo-1.614-937> (Last access 29 June 2014).
9. <http://www.romacinemafest.it/ecm/web/fcr/en/home/the-business-street/content/the-business-street.0000.FCR-55> (Last access 29 June 2014).
10. According to Lia Furxhi, nowadays there are more than 250 film festivals dealing with shorts. 200 of them are focused on short films only. The CNC website lists only roughly 150, leaving almost a half of the alleged festivals dealing with shorts unknown. Until two years ago, before a website refresh, this list was made up by, at most, ten festivals.
11. http://www.cinema.beniculturali.it/uploads/DA/2009/decreto_leg_vo_28_2004_legge_cinema.pdf (Last access 29 June 2014).
12. http://www.cinema.beniculturali.it/uploads/DA/2009/decreto_leg_vo_28_2004_legge_cinema.pdf p. 13-14. (Last access 29 June 2014).
13. <http://www.agencecm.com/pages/agence.php> (Last access 29 June 2014).
14. http://www.cnc-italia.it/chi_siamo.php (Last access 29 June 2014).
15. http://www.cnc-italia.it/chi_siamo.php (Last access 29 June 2014).
16. See Brunetta, G.P. I ruggiti del Leone di Venezia' in *Cent'anni di cinema italiano*. Edizioni Laterza, Roma-Bari 2003: 182-186.
17. The Centro Sperimentale di Cinematografia was established during fascism as the public national school of cinema. The institution is still active today.
18. de Valck 2007, op.cot., p. 48.
19. For a comprehensive history of the development of cinematography under the Fascist regime refer to Daniela Manetti, *Un'Arma Poderossissima. Industria cinematografica e Stato durante il fascismo*

SPECIALE 1922-1943, Franco Angeli, Milano 2012.

20. <http://www.torinofilmfest.org/?action=article&id=254&menu=1> (Last access 29 June 2014).

21. <http://www.agencecm.com/pages/contacts.php> (Last access 29 June 2014).

22. Data for the charts have been retrieved by the following webpages:

http://www.cinema.beniculturali.it/uploads/RF/2007/ras_fest_delibera_24_4_2007.pdf (Last access 29 June 2014).

http://www.cinema.beniculturali.it/uploads/RF/2008/ras_fest_delibera_21_4_08.pdf (Last access 29 June 2014).

http://www.cinema.beniculturali.it/uploads/RF/2008/ras_fest_delibera_23_5_08.pdf (Last access 29 June 2014).

http://www.cinema.beniculturali.it/uploads/RF/2009/ras_fest_delibera_22_4_09.pdf (Last access 29 June 2014).

http://www.cinema.beniculturali.it/uploads/RF/2010/ras_fest_delibera_05_08_10.pdf (Last access 29 June 2014).

http://www.cinema.beniculturali.it/uploads/RF/2011/promozione2011_rasfest_delibera6911.pdf (Last access 29 June 2014).

<http://www.cinema.beniculturali.it/uploads/RF/2012/elencopratiche2012parerepositivopromozioneitalia.pdf> (Last access 29 June 2014).

http://www.cinema.beniculturali.it/uploads/RF/2013/elenco_promozione_italia_pos.pdf (Last access 29 June 2014).

23. <http://www.arcipelagofilmfestival.org/site/content/view/203/1/lang,it/> (Last access 29 June 2014).

24. The festivals that attended the Italian Short Film Corner at the Clermont Ferrand Market in the 2000s were Arcipelago, Brindisi International Film Festival, Circiuto OFF, Concorso, Corto in Bra, La Cittadella del Corto, Lineadombra, Maremetraggio, Novara Cine Fest, RIFF, and Siena International Film Festival.

25. <http://www.clermont-filmfest.com/index.php?m=172> (Last access 29 June 2014).

26. Interviewed John Canciani in 2013 and 2014 during the Internationale Kurzfilmtage Oberhausen.

SPECIALE Landscapes of Creative Dissent, Protest and Freedom of Speech. **Witnessing, Testifying And Narrating Dissent In Human Rights Film Network Between 2011-2013**

As underlined by Leshu Torchin in the Opening of the book *Film Festivals and Activism*, when Igor Blazevic, the founder of One World Festival in Prague, defines the human rights film – outlined and programmed within the Human Rights Festival Network- as “information and testimony rather than art and entertainment”¹, he sets the premise for a conceptual shift that, despite its seeming self-evidence, sets the human right film’s screening dynamic as a whole, in terms of *relational* experience investing film creators, film programmers, film audiences and space and time of this exchange, in the realm of a dynamic producing, internally, *social agency* and, externally, impacting on the *public opinion discourse* as part of the project itself.

The experience of a human right film’s screening is therefore conceived and read in the framework of the testimonial encounter - in the terms expresses by McLagan² - as the evolving “interface between the testimony or programmed films and the audiences hailed as witnessing public, viewers who take responsibility for what they have seen or are ready to respond to”. And this, as noted by Torchin himself, needs further understanding for the implications inherent to the project. The word “testimony”, from its Christian meaning to its juridical background, passing through it’s therapeutic and performative meanings - as noted by Felman and Laub³ - has evolved through the centuries around the function displayed by an individual (or a group of individuals) who carry a certain narration of a situation - with the intention of it being truthful - for the sake of a beneficial transformation to the community⁴.

So, if we go back for a moment to the definition of “human rights film” by Igor Blazevic we will find three transformations which might be interesting briefly underline in this context. Firstly, the *taxonomic* aspect - the definition of a “human rights film” typology as characterised by *an ethical/political discourse in its own constitution*, which invests the film as vector of a message of potential change. The second one is its *reception* by *an audience community* created by the very experience of the screening of such films in the context of a shared responsibility. The third one, is *the shift from an aesthetic discourse* or a discourse based on *cinophilia, film theory, film history and film criticism*, on the one hand, and, on the other hand, on industry-oriented models, to focus instead on a *relational* definition of film festival, which defines a space that builds itself around the problematisation of a discourse on truth and on information as a process that conveys a different kind of knowledge to the one institutionalised by other contexts. The *transformative feature* mentioned by Torchin and carried by this conception of “human rights film”⁵ as acting in the field of the audience’s expectations within the framework of the testimonial encounter, is, in fact, the notion I would like to apply as heuristic tool to explore the social and political role played by the Human Right Film Festival Network in the years 2011/2013.

What I would like to discuss through some case studies, is the influence of the local (and global) civic agencies on the festival and especially on the decision of directors to choose a specific theme or guests, internally, and on the freedom of speech promotion, externally, as supported by local screenings and transnational circulation of a set of films/discourses on *activism and protest*, within a certain time frame, as a counterpoint to the official news-making agenda and as a call for action, in relationship to the new media dynamic itself. The way I would like to do is by analysing the node *testimonies/live screening event/online communication space* as a way to produce social agency that was experimentally outlined in new ways in some editions of Human Rights Film Festivals in the years mentioned above.

SPECIALE



Fig. 1

My hypothesis, is that the initial idea of international human rights networks as potentially able to constitute “channels for bringing alternative visions and information into the international debate” (Keck and Sikkink)⁶, which was framed at the end of the Sixties in the context of nationally rooted political and media networks exchanging contents on an international level, is in the process of re-structuring itself in the light of the current transnational dimension of new media communication. The ‘space of flows’ as “simultaneity of social practices without territorial contiguity” - theorised by Castells⁷ and well represented by the evolving hubs like Facebook, Instagram, Twitter - constitutes the material precondition from which most recent protests have reached their intensity, the place where they have been socialised and disseminated and where the documentary footage testifying some political events has been produced and showcased in the first place. This process, on the one hand, diminishes the need for the physical presence of live screening events- as underlined by Iordanova⁸ - but it could also be reinforcing the *mobilisation* potential of protest discourses carried by *filmmaking as a testimonial practice*, within events like the one organised by Human Rights Film Festival Network that are characterised by a strong *community-building factor*.

In other words, these screenings could have been acting, as it happens in the context of the discourse on “choreography of assemblies” displayed by most recent forms of online protests in Gerbaudo’s terms⁹, more or less intentionally, a form of *soft leadership*. By concentrating attention on the process of filmmaking - and/or film showing - these festivals have been promoting the idea of film as political tool in itself, which has certainly encouraged a new politicisation of films. On the other hand, though, these festivals have also been acting as a bridge to the industry community, interested in understanding the phenomenon of social change and in having access to that footage and those actors that would have been stayed out of reach if a “protest-friendly” space wouldn’t have been provided for this encounter. In the context of a profound change of footage collection and production dynamic, the understanding of the ‘human right film’ discourse in its diversity, becomes extremely relevant to try and identify a first hypothesis on the strategic element represented by live screenings in the context of a wider digital circulation of discourses, and its access to bigger networks.

SPECIALE My analysis, far from being exhaustive, is instead aimed at selecting topical phenomena that are relevant to this discussion. The timeframe chosen is just a 'working tool' for the sake of this analysis and it covers a period that goes from the film programming stage to the media debate springing out of those showcasing events. The cycle of protests chosen is selected through the common feature of digital media as a mean of dissent narration and the cases I would like to mention the 2011 editions of One World Prague, the 2012 edition of One World Romania and the 2013 edition of Cine Derechos Humanos de Buenos Aires.

The March 2011 ONE WORLD Prague edition called '*Your energy is needed elsewhere*' – less than one month after the 18-days Egypt revolution- sees the foundation of a new event called "NEW MEDIA FOR SOCIAL CHANGE" and the organisation of a strand called *One World Many Ways, new directions in Human Rights Documentaries* which sees the participation of international guests - a key blogger in the analysis of the dynamics among documentary, internet and TV, a filmmaker from Egypt bringing footage directly from the heart of the unrest in Cairo - as a focus on the response by filmmakers and journalists to topical events - but also two commissioning editors from big broadcast groups, a filmmaker organising a filmmaking workshop on low-budget filmmaking for non-professional filmmakers and a focus on the Wikileaks case which had shaken the world of information just few months before, on the 1st of September 2011.

"Our goal" - states the 2011 One World film catalogue¹⁰

is to draw attention to the significance of new media, which has fundamentally changed the way in which people obtain, share and use information. Today access to technology opens the way to more effective reporting of human rights breaches and is, for example, playing a greater role in checking up national and local politicians or improving awareness of socially excluded groups.

Moreover, the event page in the catalogue lists several campaigns using social media in innovative ways, among which some citizen journalism platforms like *Kloop* (Kyrgyzstan) kloop.kg aimed at young citizen journalists and *Crowd voice* (Bahrain), an open crowd sourcing platform for collating, monitoring and evaluating information provided directly by citizens around the world. The festival also hosts the 2010 documentary *The Green Wave* by Ali Samadi Ahadi which narrates the murderous repression acted by Iranian government on protesters during 2009 presidential elections through the testimonies of Blog posts that were written by a number of anonymous Iranians who experienced the aftermath of the election chaos in Teheran.

Two months before the screening in Prague, in January 2011, the same film had been premiering at Sundance Film Festival, where the director had been stating "The day will come when they (the governments) will have to listen to the will of the people". Following this thread based around a discourse on digital civil resistance and citizen witnessing, which develops progressively in the course of 2011 through some topical events, like the one month-long Jasmine Revolution in Tunisia that brings to the destitution of President Ben Ali (18 December 2010 - 14 January 2011) to the Tahrir Square 18-days Egyptian unrest that brings to the destitution of President Mubarak (25 January 2011- 11 February 2011), the One World Prague film programming strategy of the March 2011 edition focuses on "access to technology", "education to low-budget filmmaking" and "sharing of information through digital media" as part of its innovation policy and of the widening mission of a Human Rights Film Festival of present times.

One year later, while several other Human Rights Film Festivals especially in Europe (Belgrade, Sarajevo, Skopje, Budapest among others) open the way to a discourse on the impact of new media and

SPECIALE technology hosting some films that are starting to come out about protests around the world, in February 2012 the institutional festival Berlinale organises a specific *Focus on Arab Spring*¹¹, based around the representation of protest and the function of “citizen journalism”¹² in the context of the Arab revolts.



Fig. 2

In the mean time a wave of protests employing social media and messaging systems as communication tool had been crossing Europe, the Arab World, Canada and the United States during the whole year 2011 - the student protest wave in the UK against the rise in university tuition fees in December 2010 with the invention of the first Phone App “to keep protesters safe on protest” and the systematisation of flash-mobs as a disruption system by UK Uncut, the occupation of Tahrir Square on the 25th of January 2011, Change Square in Sana’a from February 2011, the occupation of Puerta del Sol in Madrid on May 20, 2011 - coordinated mostly via Facebook and Twitter - the streets riots of London in July 2011, coordinated through Blackberry messaging system, which caused Cameron’s strong censoring measures ‘against social media in time of civil unrest’, the Greek anti-austerity protests in May-July 2011, the occupation of Zuccotti Park in New York in September 2011, the Quebec student protest movement in February 2012 etc..

In March 2012, in Bucharest, One World Romania hosts two strands - out of its 10 strands- devoted to protest and activism. The first one, called *Online revolutions* hosts the films *Fragments of a Revolution*, *Tahrir*, *the Good*, *the Bad and the Politician*, *Rouge Parole*, on Egypt, Tunisia, Iran and the second one, aimed at problematizing activism which is called *Activism is stupid?*

In the presentation of the first strand, the catalogue¹³ states: “If the Romanian 1989 revolution was the first one to be televised, the Green movement blossomed on the internet and was fuelled through the

SPECIALE virtual networks. The change of tools took only 20 years, but the blood that they shed when they took the streets was not virtual at all”. And the second strand the catalogue states:

In Romanian, even the word activism has a funny resonance, and this cannot be blamed only on our recent communist past. We are not living in a society that values this kind of attitude. But in recent months, people took the streets in Romania in a sudden change of spirit. The films gathered under this banner offer different approaches to civic involvement. These people have doubts as well.



Fig. 3

The films listed below are from Estonia, UK, United States, Peru and show different kind of activism and different level of involvement in political action, but they are all united by a question on 'what is activism', which clearly the festival program sponsors and supports. This edition of the Human Rights Film festival testifies a real change in intensity compared to the previous one. In this edition of the festival the choice of films is made with a clear “educational” and “testimonial” stance taken by the festival itself, which proposes itself as a space where a protesting/mobilised community can find shelter and a hub for discussion. The intent of the festival is that of providing tools that can be useful for interpreting the protests that are crossing the streets of Bucharest in that same moment, plugging into the net where online communication around dissent is on-going. The impact the screenings are aimed at having on the local reality is directed at the re-framing of historical and current circumstances – with a touch of irony as well – in order to “sharpen views and cut through established perceptions” with “razor-like” films. The festival represents itself as a space nurturing alternative views and, rather than just analysing, participates in first person to the protest debate.

SPECIALE The case of the August 2013 Cine Derechos Humanos de Buenos Aires¹⁴ is totally different, but it represents a quite interesting and creative counterpoint in the discourse around social change. To respond to this situation of instability crossing Argentina again in 2012, after a decade of relative stability, the 15th edition of Buenos Aires Cine Derechos Humanos sends out a call aimed at gathering films to do with the relationship between art and social transformation. In its statement Florencia Santucho, while mentioning the financial difficulties the festival is undergoing, declares:

the universality of the cinematic message becomes a tool of social change when we break down the intangible barriers that separate the passive spectators from the reality behind the screen and we give Art the power to connect worlds. We are undergoing a profound change in the communicational paradigms, and this year's program reflects through its productions and identities as self-representative society that takes over the audiovisual language.

When one goes through the titles chosen by the festival, it's interesting to find such a relevant number of "animation", "re-enactment"- based films or "hybridisation" of documentary and fiction as a way of addressing political change. The most striking example is *The Act of Killing*, the film by Joshua Oppenheimer, which tells the story of a group of perpetrators who, challenged by the filmmaker about their role in the Indonesian genocide, decide to dramatise their role, initially to play the parts in a film - they play the victims and they play themselves - to then embark on a completely unsettling and shocking journey into the surreal representation of the genocide imaginary and the slow and sudden realisation of their role in historical events. But it is also a case like *L'Intervallo* by Leonardo di Costanzo, a fiction film starring non-professional actors, or the case of *Los hijos de las nubes, la ultima colonia* starring actor Javier Bardem and analysing the North African situation in the eye of the Western powers' policies through his eyes, or even *Ai Weiwei: Never Sorry* about the story of the Chinese artist who made himself a symbol of the Chinese government censorship.



Fig. 4

SPECIALE All these films are highly interested in expressing through highly cinematic tools an imaginary/fictionalised embodied access to a political content, to the exact opposite side of the spectrum of the discourse promoting *direct* access to filmmaking practices through online technologies and low-budget equipment and of *first-person testimonies*. Here the discourse of dissent is, instead, channelled through a form of testimonial encounter that involves not only the film-testimony and the witnessing audience, but also a way of taking distance and elaborating through the mediation of art cultural discourse. The organisation of the programme around these films somehow takes position against the immediacy of the protest discourse based on the urgency of participation - with the intent of bringing the elaboration and gestation of subjectivity discourse through the mediation of artistic languages back into a framework including a differentiated conception of testimonial encounter in the project of Human Rights Film Festivals.

Ludovica Fales

Notes

1. Ivan Blažević, "How to start" in Tereza Porybná (edited by), *Setting Up a Human Right Film Festival*, Prague, People in Need, 2009, pp.14-25, cited in Leshu Torchin, "Networked for Advocacy: Film Festivals and Activism" in Dina Iordanova, Leshu Torchin (edited by), *Film Festivals and Activism*, St. Andrews, St. Andrews Film Studies, 2012, p.1.
2. Meg McLagan, "Principles, Publicity, and Politics: Notes on Human Rights Media", *American Anthropologist*, 105, 1, 2003, pp. 605-12 cited in Leshu Torchin, *Ivi*, p.3.
3. Shoshana Felman and Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York and London, Routledge, 1992.
4. For an interesting discussion on the difference between *witnessing* and *testimony* and its relationship with the node history and memory - especially as a reference to the process of "telling" about historical traumas like the Shoah – see Dori Laub, "Truth and Testimony: The Process and the Struggle" in Cathy Caruth (edited by) *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore Johns Hopkins University, 1995.
5. For a critical point of view on the discussion on the relation between political documentary and social action, refer to Jane Gaines and Michael Renov (edited by), *Collecting Visible Evidence*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 1999. Also refer to the discussion developed by Berenike Jung in here work-in-progress PhD thesis at University of Warwick on torture, trauma and memory in Chilean films.
6. Margaret E. Keck and Kathryn Sikkink, "Transnational advocacy networks in international and regional politics" in *Unesco 1999*, Oxford and Maiden, Blackwell Publishers, 1999. See also Id., *Activists beyond Borders, Advocacy Networks in International Politics*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1998.
7. Manuel Castells, "Grassrouting the Space of Flows" in Ackbar Abbas and John Nguyet Erni (edited by), *Internatinalising Cultural Studies: An Anthology*, Oxford, Balckwells, pp. 627-36, cited in D. Iordanova, "Film Festival and Dissent: Can Film Change the World?" in Dina Iordanova, Leshu Torchin (edited by), *cit.* See also, Manuel Castells, *The Rise of the Network Society, The Power of identity, End of Millennium in The Information Age: Economy, Society and Culture*, Malden, Blackwell Publishers, 1996.
8. Dina Iordanova, "Film Festival and Dissent: Can Film Change the World?" in Dina Iordanova, Leshu Torchin (edited by), *op. cit.*
9. Paolo Gerbaudo, *Tweets and the Streets: Social Media and Contemporary Activism*, London, Pluto Press, 2011.

- SPECIALE** 10. Available at http://www.oneworld.cz/2011/userfiles/file/Jeden_svet_2011_velky_katalog.pdf, p. 170 (Last access November 2014).
11. For the programme see: http://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2012/08_pressemitteilungen_2012/08_pressemitteilungen_2012detail_13207.html (Last access November 2014).
12. For a discussion on the concept of 'citizen journalism' see Stuart Allan, *Citizen Witnessing: Revisioning Journalism in Times of Crisis*, London, Polity, 2012.
13. See <http://oneworld.ro/2012/ro/sectiuni/22/sectia-revolutii-online/> (Last access November 2014).
14. http://www.imd.org.ar/festival/assets/downloads/catalogo_festival_15_2013.pdf, p.12 (Last access November 2014).

SPECIALE Cinephilia and Festivals

On the Need to Analyze the Lives and Ideas of Festival Founders

One of the main and most obvious characteristics of cinephilia, which is part of the personal sphere of the cinephile, is its relationship with others, i.e. those outside of his or her very private and intimate relationship with film. The cinephile, in fact, makes his or her personal and intimate love for cinema externally recognizable. The cinephile talks about films and about his or her relationship with films, which s/he describes as exclusive. S/He overwhelmingly seeks to involve others in an educational manner so that they can understand and accept this relationship as exclusive. The cinephile is certain that s/he not only knows and sees films better but also can see more *within* films, and his or her purpose is that this ability to look (also in quantitative terms) is recognized more or less implicitly. Thus, s/he acts as a critic or as an organizer of film screenings and events, fosters discussions and debates, encourages controversy, joins and leaves groups, and in the meantime, tries to involve as many people as possible to become followers of the so-called “tenth muse”, of which s/he is an apostle and messiah¹. The cinephile draws his or her strength from the potential and frequent indifference of other people, even though s/he suffers from it, and this marginalization feeds his or her presumption. Loneliness can mean intellectual and emotional radicalization, stemming from the idea that exclusion from the masses brings about exclusivity of one’s relationship with films. There are no schools or handbooks on how to become cinephiles, and yet cinephiles are made, not born: they convince themselves and others to be so by nature. Cinephilia is a pretentious and flashy presumption of having the ability to see *more*, to see beyond what the image represents. It is a language, a *habitus*, a “lifestyle” choice and is undertaken by some people. Some “appearances” that one puts on to show him/herself as a cinephile are *collecting*, an encyclopedic knowledge of the sector, and the complete knowledge of an *auteur*, including the reflexive look on them and their lives.

This aspect has been represented in *Les sièges de l’Alcazar* (Luc Moullet, 1989), “*le vrai film cinéophile pour cinéphiles sur la cinéphilie*”². At the end of the film, the protagonist Guy, cinephile and columnist of *Cahiers du cinéma*, takes great pride in seeing many of his colleagues have become fans of Cottafavi’s films thanks to his articles: “I was proud to convince all of them about the brilliance of Cottafavi.” Yet he adds: “But I was also sad: Cottafavi was no longer mine alone”³.

The place where cinephiles meet is film festivals. In this article, I would like to sketch an initial reflection on the role of cinephile as festival founders. According to Wikipedia, “a festival is a festive event, often organized by a local community, with a certain theme. Festivals are usually recurrent, normally they take place in a single day or within a week, and their theme is culture or spectacle. Festivals take place in a city or in a larger area. During the staging of a festival, events of various types (e.g. concerts at a music festival) take place which are not necessarily linked to the type of the festival”⁴. There are several kinds of festivals: arts festivals, film festivals, culinary festivals literary festivals, recreational festivals, music festivals, theatre festivals, hippy festivals, multidisciplinary festivals and so forth.

Among many different types, purposes, themes, and of course, historical origins of the festival, a common point is the existence of a personality who kicked off the initiative. There are several examples from Richard Wagner and The Bayreuth Festival (opened in the summer of 1876) to Jean Vilar and The Festival d’Avignon (which took place on 4-10 September 1947), and also Gian Carlo Menotti and *The Festival of Due Mondi* in Spoleto (since 1958); Virgil Braconi, composer and record producer, and The Castrocaro Music Festival - *Concorso per Voci Nuove* (since 1957); Michael Lang, John P. Roberts, Joel Rosenman and Artie Kornfeld, the promoters of the Woodstock Festival (in Bethel, a small, rural town in the state of New York, on 15-18 August 1969); Cino Tortorella, *il Mago Zurlì*, and *Zecchino d’Oro*

SPECIALE (since 1959); Achim Ostertag⁵ and Summer Breeze Open Air, a metal music festival held annually in Munich since 1997; Alberto Gollan, “a pioneer of Argentine Television”, and *Festival Iberoamericano de Publicidad* (since 1969), etc.



Fig. 1

I compiled on purpose a random and heterogeneous list of examples to show better the scheme of personality ↔ place → festival.

The film festivals follow the same scheme:

Oscar Martay	<i>The Berlin International Film Festival</i>	1951
Kamal el-Mallakh	<i>The Cairo International Film Festival</i>	1975
Philippe Erlanger	<i>The Cannes International Film Festival</i>	1946
Raimondo Rezzonico	<i>The Locarno Film Festival</i>	1946
Jesus Miller	<i>The Mar del Plata International Film Festival</i>	1954
Serge Losique	<i>The Montreal World Film Festival</i>	1977
Sergej Michajlovič Ėjzenštejn	<i>The Moscow International Film Festival</i>	1935
Giuseppe Volpi di Misurata	<i>The Venice Film Festival</i>	1932
Roman Gutek	<i>The Warsaw Film Festival</i>	1985
Dilys Powell	<i>The Times BFI London Film Festival</i>	1956
Bill Marshall, Henk Van der Kolk e Dusty Cohl	<i>The Toronto International Film Festival</i>	1976
Sigmund Kennedy	<i>Viennale (The Vienna International Film Festival)</i>	1960
Jerry Rudes	<i>Avignon Film Festival (Rencontres Cinématographiques Franco-Américain d'Avignon)</i>	1984-2008
Hilmar Hoffmann	<i>The International Short Film Festival Oberhausen</i>	1954
Tudor Giurgiu e Mihai Chirilov	<i>The Transilvania International Film Festival</i>	2002

SPECIALE		
Fiorenzo Alfieri, Gianni Rondolino e Ansano Giannarelli	<i>The Torino Film Festival (formerly Festival internazionale Cinema giovani)</i>	1982
Ignas Scheynius, Kim Klein e Git Scheynius	<i>The Stockholm International Film Festival</i>	1990
Şakir Eczacıbaşı	<i>The Istanbul International Film Festival</i>	1994
Giorgio Gossetti	<i>The Courmayeur Noir Film Festival</i>	1991
Avni Tolunay	<i>The Antalya Golden Orange Film Festival</i>	1963
Annie Bozzo, Gigi Étienne, Freddy Bozzo, Georges Delmote e Guy Delmote	<i>The Brussels International Fantastic Film Festival</i>	1983
Víctor Nieto Nuñez	<i>The Cartagena Film Festival</i>	1960
Ben Ter Elst e Dirk De Meyer	<i>The Flanders International Film Festival Ghent (formerly Événement cinématographique de Gand)</i>	1974
Isaac del Rivero Sr.	<i>The Gijón International Film Festival (formerly International Children's Cinema and TV Contest)</i>	1963
Mário Ventura	<i>The Festroia International Film Festival</i>	1985
Alan Stout, John Heyer, John Kingsford Smith e David Donaldson	<i>The Sydney Film Festival</i>	1954
Pavlos Zannas	<i>The Thessaloniki International Film Festival</i>	1960
Roman Gutek	<i>New Horizons Film Festival</i>	2001
Mikhail Litvyakov	<i>Message to Man</i>	1988
Ilkka Kalliomäki	<i>The Tampere Film Festival</i>	1970
Elliot Grove	<i>The Raindance Film Festival</i>	1993
Elliot Grove	<i>The British Independent Film Awards</i>	1998
Elliot Grove	<i>Raindance.TV</i>	2007
Lia van Leer	<i>The Jerusalem International Film Festival</i>	1984
Stefan Kitanov	<i>The Sofia International Film Festival</i>	1997
Sterling Van Wagenen	<i>The Sundance Film Festival (formerly the Utah/US Film Festival)</i>	1978
Huub Bals	<i>The International Film Festival Rotterdam</i>	1972

I compiled this inevitably partial list⁶ starting from the list of festivals accredited by the International Federation of Film Producers Associations⁷ (competitive film festivals, competitive specialized film festivals, non-competitive film festivals and documentary and short film festivals).

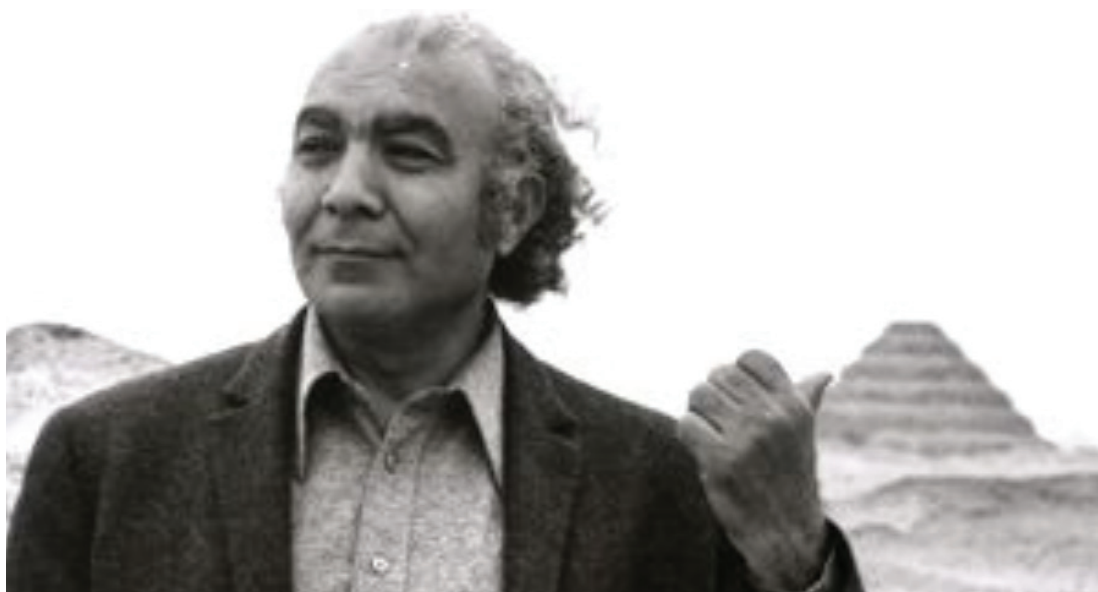


Fig. 2

SPECIALE Thomas Elsaesser has described the role and capabilities that festival directors should have⁹. Especially in this case, I think it is appropriate to focus on the personalities who are “founders of festivals” because they show maximum variety of initial means and motivations while sharing the common denominator that led them to create the film festival event. In addition, examining these personalities allows us to have a historically diachronic and as well an intercultural and transnational look at cinephilia.

A glance at the biographies or résumés of these personalities reveals that they have three characteristics: they are businesspeople, political administrators, and proud cinephiles. While in some examples one of these three characteristics is dominant, in others they are present simultaneously.

Oscar Martay, for example, the founder of the Berlin Film Festival, was a member of the Information Services Branch of the U.S. High Commissioner for Germany, who was sent to Germany at the end of 1948 with the task to revive the German film industry. Rather than cultural, political motivations, including the willingness to show the values of freedom and democracy in the Western part of the city - in opposition to the Soviet East where the International Youth Festival was planned in the same year - were the drive to financing the festival, mainly through resources provided by the Marshall Plan⁹.



Fig. 3

An exemplar figure of intellectual cinephile with great organizational skills¹⁰ is Hubert “Huub” Bals, the founder of *Cinemanifestatie* in Utrecht and The International Film Festival Rotterdam, as well as co-founder of *Fédération Internationale des Festivals Indépendants* which used to cover the Directors’ Fortnight in Cannes and the International Forum of Young Cinema in Berlin. He was a “legendary”¹¹ representative of Dutch cinephilia: A filmmaker friend characterized Huub’s motivation as “film as life’s comforter”. Others describe him as a Don Quixote, a Dutch Langlois, in an analogy with the battles this founder of the French Cinémathèque fought against bureaucracy and the high-handedness of power structures.” He is remembered as a strict¹², ironic, and shy person with an exuberant lifestyle, a great enthusiasm for food and obsession with films. According to Marijke de Valck, the purpose of Bals was

SPECIALE “to find an audience for his films and not to find films for his audience”¹³. His memorable quotes are: “What I would like is that in this country every possible means is used to teach the people the love for cinematography (...) Let the State to buy the rights and screen the film for free, like you are going to a park or a museum. Just film.” And “Watching a good movie is better than screwing”. The word on his gravestone is *filmkunstenaar*, literally, film artist¹⁴. Bals was a sponsor and propagator of emerging films from developing countries, and The Hubert Bals Fund¹⁵ was established after his death to support new productions¹⁶.



Fig. 4

Equally prominent, there have been intellectuals, promoters, men and women of the cultural sphere, critics, scholars and film theorists such as Kamal el-Mallakh, Philippe Erlanger, Raimondo Rezzonico, Jesus Miller, Serge Losique, Roman Gutek, Dilys Powell, Bill Marshall, Henk Van der Kolk and Dusty Cohl, Sigmund Kennedy, Jerry Rudes, Hilmar Hoffmann, Tudor Giurgiu and Mihai Chirilov, Fiorenzo Alfieri, Gianni Rondolino and Ansano Giannarelli, Ignas Scheynius, Kim Klein and Git Scheynius, Ilkka Kalliomäki, Şakir Eczacıbaşı, etc. Despite the great geographical, historical and professional differences among them, they are united by the desire to show films, which gives birth to their film festival projects. Dilys Powell and Sigmund Kennedy were very active and famous film critics; Roman Gutek, “one of the pioneers of film distribution in the post-communist Poland”¹⁷, is a key figure in the contemporary film culture in Poland; Kamal El-Mallakh¹⁸, an archaeologist and journalist, was the founder of the Egyptian Society for Movie Writers and Critics, and a genuine cinephile; Ilkka Kalliomäki details the origins of the festival he founded as an idea emerged out of a debate with young and enthusiast cinephiles like him just after the military service¹⁹, and Şakir Eczacıbaşı, another very interesting personality certainly worthy of further research: pharmacist, photographer, entrepreneur, translator, film critic who was in the board of directors of the Turkish Cinematheque Association and the chairman of the Istanbul Foundation for Culture and Arts.

SPECIALE It is clear that each of these figures deserves an in-depth and analytical study of their life stories, as much as a study of their thoughts, and literary and cultural works. Such a study can be both a historical and a theoretical inquiry which rebuilds their relations with the places in which they created the event, scrutinize their potential intellectual heritage as inspiration to the directors or successors and as well in the practice of selecting and scheduling films. Moreover, starting from one of these figures may prove useful to highlight the culture of film and cinephilia in places which are geographically peripheral to the western metropolitan cinephilia. What these figures show is that, in the origin of each festival, there are certainly significant geopolitical reasons, as stated by Marijke de Valck and other scholars²⁰, but there are also individual thought and the original and personal desire to start a film festival to show films and to share one's cinephilia.

Giacomo Di Foggia

Notes

1. This religious terminology is neither out of line nor exaggerated nor purely rhetoric, especially when you consider, for example, André Bazin and his militancy in the Catholic cinephile groups of the postwar period after the Second World War. See Antoine de Baecque, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Hachette-Fayard, 2003, pp. 33 - 62 e Dudley Andrew, *André Bazin*, Paris, Éd. Cahiers du cinéma, 1983. De Baeque further writes: "on peut dire que si Bazin peut être regardé comme le père des cinéphiles, c'est qu'il était celui qui pratiquait le mieux le rituel majeur: il fut le plus sensible «discuteur» du cinéma", p. 59.
2. According to Antoine de Baecque: *Ivi*, pp. 11 – 12.
3. Translation of the author.
4. [http://it.wikipedia.org/wiki/Festival_\(antropologia\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Festival_(antropologia)) Translation of the author [Last access November 2014]
5. "At that time Achim was still playing drums in a local band called Voodoo Kiss. Back then, however, there were almost no places to play live, so Achim and his friends decided to organize their own festival. The Summer Breeze began like this, with 10 bands playing over 10 days in a tent in the fair area of Abtsgmünd. This was the first chaotic attempt, with 300 fans in the audience. The second Summer Breeze took place in 1999 in the same tent. This time, there were some well-known names among the 10 bands that played, like Darkseed, Night in Gales and Crack Up, which attracted over 500 attendees per day". (Translation of the author): http://it.wikipedia.org/wiki/Summer_Breeze_Open_Air [Last access November 2014]
6. Not having time and ways for an inevitably more in-depth historical research nor the language skills, I had to exclude, among others, the following festivals: the International Film Festival of India, the Karlovy Vary International Film Festival, the San Sebastián International Film Festival, the Shanghai International Film Festival, the Tokyo International Film Festival, the Jeonju International Film Festival, the International Film Festival of Kerala, the Los Angeles Film Festival, the Namur International French-language Film Festival (formerly Festival cinématographique de Wallonie), the Busan International Film Festival, the Sarajevo Film Festival, Sitges - Catalanian International Film Festival, Tallinn Black Nights Film Festival, and the Krakow Film Festival.
7. FIAPF Accredited Festivals Directory - L'Annuaire des Festivals Accrédités par la FIAPF <http://www.fiapf.org/pdf/directoryFIAPFv3.pdf> [Last access November 2014]
8. "Festival directors, their artistic deputies and section programmers have to be political animals. They know about their power, but also about the fact that this power depends on a mutual act of faith: a festival director is king (queen) or pope only as long as the press believes in his/her infallibility, which is

SPECIALE to say, a festival director is only too aware of how readily the press holds him personally responsible for the quality of the annual selection and even for the prize-giving juries, should their decisions fail to find favor. The complexity of a festival's politicization can be measured by the adamant insistence that the sole criterion applied is that of quality and artistic excellence [...] A festival director is deemed to have a vision - of what's what and who's who in world cinema, as well as a mission - for his/her country, city, and the festival itself. Each of his/her annual "editions" usually stands under a motto, which itself has to be a formula for a balancing act of competing agendas and thus has to be as attractively tautological as possible. The 'pre-eminence of talent' then becomes the code word for taste-making and agenda-setting, and thus for (pre-)positioning one's own festival within the network, and among its patrons. These comprise the regular roster of star directors along with talents to be discovered. It also has to include the tastes of those that can most effectively give exposure to these talents: distributors, potential producers, journalists. When one is in the business of making new authors, then one author is a 'discovery', two are the auspicious signs that announce a 'new wave', and three new authors from the same country amount to a 'new national cinema'. Festivals then nurture these directors over their second (often disappointing) film, in the hope that the third will once again be a success, which then justifies the auteur's status, definitively confirmed by a retrospective". See Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, pp. 98 – 99.

9. Cindy H. Wong, *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*, Rutgers University Press, 2011, pp. 42-43; Marijke de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007, p. 65; Janet Harbord, *Film Cultures*, SAGE, 2002, p. 62; Wolfgang Jacobsen, *50 Years Berlinale: Internationale Filmfestspiele Berlin*, Berlin, Filmmuseum, 2000, pp. 11-19; Stephen Mezias, Jesper Strandgaard Pedersen, S. Svejenova, Carmelo Mazza, "Much Ado about Nothing? Untangling the Impact of European Premier Film Festivals" in *Creative Encounters Working Paper #14*, September 2008 (<http://hdl.handle.net/10398/8152>) [Last access November 2014]; Caroline Moine, "Festivals de cinéma et politiques culturelles dans l'Europe de la guerre froide: diversité des enjeux et des acteurs" in Philippe Poirrier (ed.), *Festivals et sociétés en Europe XIXe-XXIe siècles*, Territoires contemporains, nouvelle série, January 2012 (http://tristan.u-bourgogne.fr/UMR5605/publications/Festivals_societes/C_Moine.html) [Last access November 2014]

10. "Bals was also attributed with the ability, like a spider, to keep his eyes on a network and to put out the right feelers. The fact that he produced and directed his film festival to an organic whole, in the same way a film producer or director produces a film, also fits this picture." Jan Heijs and Frans Westra, *Que le tigre danse. Huub Bals a biography*, Amsterdam, Otto Cramwinckel, 1996.

11. "Hubert (or Huub) Bals was the legendary founder of the International Film Festival Rotterdam. He towered over its first twenty years and after his death in 1988 became something of a legend." James Quandt, *The Sandwich Process: Simon Field Talks About Polemics and Poetry at Film Festivals*, interview with Simon Field, in Richard Porton (ed.), *Dekalog 3: On Film Festivals*, Wallflower, 2009, p. 80. "Also the stuff of legends is the freedom of Huub Bals was given in organizing Film International" in Patricia Van Ulzen, *Imagine a Metropolis: Rotterdam's Creative Class 1970-2000*, Amsterdam, 010 Publishers, 2007, pag. 94

12. "He gave some people the impression that he was a potentate or a prince. In the Netherlands there were people on whom the coterie of the film festival left a negative impression, like that of a tsarist court with a Byzantine aura. It was in his own country in particular that there were more love-hate relationships than elsewhere. [...] Some people saw him as a 'sparring partner,' others felt protected by his power and his contacts, which were comparable to the prestige of the ballet impresario Diaghilev." Heijs and Westra, *op. cit.*, p. 21

13. Marijke de Valck and Malte Hagener, *Cinephilia: Movies, Love and Memory*, Amsterdam,

SPECIALE Amsterdam University Press, 2005, p. 102.

14. Van Ulzen, *op. cit.*, p. 94.

15. "Following Bals' preference for South-Asian cinema, the fund is focused on supporting filmmakers from developing film countries. Its strategy is to concentrate on artistic productions that have a good chance on the international film festival circuit, but lack the popular appeal of a national audience and therefore need to rely on international funding. This strategy has been so successful that the Hubert Bals Fund has become a hallmark of quality. The Cannes competition of 2004 featured no less than four productions that received support from the Hubert Bals Fund." Marijke de Valck, *op. cit.*, p. 110.

16. For example, the fond contributed to 11 productions in 2013.

17. Observatoire européen de l'audiovisuel, *Les entreprises de distribution cinématographique en Europe*, Council of Europe, 2007, p. 212.

18. "was no ordinary man. He was a thoroughbred. They called him "genius", "walking encyclopaedia", "Ancient Egyptian". He was all of these, and he was more. The love of art and the love of country were his very essence". Lubna Abdel-Aziz, "Dirge without music", Al-Ahram Weekly Online, 11 - 17 October 2001, Issue No.555.

19. *History of Tampere Film Festival*, by Riina Mikkonen e Manu Alakarhu, <http://www.tamperefilmfestival.fi/history/> [Last access November 2014].

20. Marijke de Valck, *op. cit.* and among others, Michael J. Shapiro, *Cinematic Geopolitics*, Routledge, 2008; Kenneth Turan, *Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the World They Made*, Oakland, University of California Press, 2002; Cindy Hing-Yuk Wong, *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2011; Roberta Seret, *World Affairs in Foreign Films: Getting the Global Picture*, Jefferson, McFarland, 2011.

SPECIALE In conversation with Selvaggia Velo, director of the River to River Florence Indian Film Festival.

By Monia Acciari

'In Conversation with Selvaggia Velo' is a brief interview with River to River Florence Indian Film festival director Selvaggia Velo. These following set of questions aims to look at the rationale and evolution of this Festival, since its inception.



Fig. 1

M.A.: *Selvaggia thank you for your time and for accepting to be interviewed. I would like to explore with you how this festival changed in the years, how it engaged with the sociality of the city, but also how it speaks about the globalization of Indian cinema. I would like to start with a question, which seeks to look at the beginning of this festival. Could you tell us more about the idea on which this festival emerged? And also, how much the evolution of Bollywood cinema in Europe triggered the necessity of promoting also other Indian cinemas?*

S.V.: The first edition of the festival took place in October 2001, nearly as an experiment and a challenge. I had organized before the 2001 an exhibition of Indian movie banners and a few other events, which were exploring the rich visual world of India. Through these events I understood that there were no Indian film festivals in Europe: so I said to myself "why not..?" and I gave birth to River to River. Having an Indian film festival in a country like Italy, where hardly any Indian film gets released is quite difficult. India and its artistic expressions are still seen here a little bit like exotic and kitsch; therefore all that regards India is not yet totally absorbed by the entertainment industry of Italy. Of course there is curiosity a more awareness now in people who now have travelled more than before, who have tried Indian food and have seen also a few Bollywood films, but compared to other European countries, here in Italy the situation is very different and less open to such cultures.

M.A.: *Having been part of the audience of the Festival, I would like to ask you a bit more about the space of River to River and specifically about the choice of Florence as the principal hosting city for this festival.*

SPECIALE *How Florence meets the requirements and throughout the growing Indian industries? Also, what is the scope of a brief 'marathon' post official festival in Rome?*

S.V.: The Festival is in Florence simply because it is where I live, so on the occasion of the first edition the most natural thing to do was to have it in my city. Florence is a small and beautiful city, known all over the world. I also believe that through this festival, I can contribute to the internationalization of Florence through different points of view. Regarding the smaller events called "best of River to River" which will be held in Rome and in Milan (from February of 2015) aims to take River to River and the films it presents during the December's event, throughout the country. The scope is to allow these films to travel in the North and in the South of the country, in the same way a film would travel from city to city carried around and shown to a large audience. The festival aims to bring awareness and show people a piece of India and its cinema.

M.A.: *Selvaggia, could you tell us a bit more about the challenges of being a Film director of a specific type of industry – such the one from India - within the current Italian panorama? I would like to know about the cultural and social challenges you normally face while organizing this event.*

S.V.: As I was mentioning before, Italy is a magnificent country but very, very difficult when it comes to working within the cultural and artistic field. There is very little money for culture and the country does not invest in it enough. Taken into account that now it is a complicated economic situation for everyone, certainly Italy is very touched by such economic difficulty and the challenges are many. Furthermore, here hardly any Indian films get released so proposing Indian cinema is undeniably something unusual. There are of course more and more people who are interested and connoisseurs, but the process of awareness and appreciation is very slow. But at the end of the day, I feel that being a film festival director is interesting also because it is not easy and unusual. When the selection is done and the festival is at its opening day, it is a wonderful sensation, against all odds!



Fig. 2

SPECIALE **M.A.:** *While observing the diverse socio-cultural aspects of River to River, I was interested in understanding from your experience as director of the festival, how this festival engages with South Asian communities in Italy?*

S.V.: In Florence there is not much of an Indian community there are mostly Bangladeshis and Srilankans. However, in other parts of Italy there are large Indian communities. We do not screen Bollywood films often but just at times, so the Indian audience isn't so large. Of course, when our main guest was Amitabh Bachchan – in 2012 – a very large Indian population living in Italy attended the festival. It was amazing, like being in India! In this regard, however, there is still a lot to do.

M.A.: *Following the creation of River to River in Italy, Europe somehow began placing attention to non-Bollywood industry, in this light other international festivals began to take place. Could you comment on the way River to River and other European festivals are currently networking?*

S.V.: I am friend with quite a few film festivals' director in both Europe and India, and we exchange information and personal views on films. Sometimes we also exchange ideas on the festival's formatting, and other organizational aspects. This is important and I feel there should be no competition between film festivals, but always a co-operative attitude.

M.A.: *Observing River to River, appears as the festival set a trend in cultural awareness. Could you expand on this aspect, quickly looking at the history of River to River?*

S.V.: River to River has been the first festival of this kind in the world: and is the only one in Italy. I am sure that River to River in these past years built up a large audience, brought awareness and allowed Indian films to be known more largely in our country. In the past years we have shown many films, had plenty of guests from the industry and proposed a wider selection of films; winking also at Bollywood films. Our aim is to show the visual and filmic world of India in its 360 degrees, by including a vast selection of films that vary in style, perspective and approach.

M.A.: *Selvaggia, as you explained River to River aims to be a bridge that could bring the visual world of India into Italy; I would like to know if you believe that the festival could also act as a bridge to define international relations on the basis of political power and geographical spaces?*

S.V.: It would be a great responsibility. However, the Festival does not have any connection with international political power, and it prefers to be out of politic. In spite of this fundamental decision, River to River is an arena to showcase films produced in India or about India, on a large variety of topics. So, we have also screened many kind of films, that have a distinct social voice, that criticise human relations, or that are extremely politicised in their view; however the festival has never taken any position, but has provided space to artistically interesting artifacts to be screened.

M.A.: *I understand and respect the position of the festival, however i was wondering how such themes are later addressed within the Festival?*

S.V.: As I have mentioned, some of the films that are screened at the festival, rotate around political, cultural and social issues. Remaining neutral, and without taking any position, the festival organises a series of Q&A sessions where these films are debated, and a film is often dissected by the people involved in the realization of the film, or by the director itself, who often provides reasoning behind specific choices. We also like to collect the point of view of the audience, which often offers food for thoughts behind the factual event of the film.

Watching a film at the festival becomes through an experiential and open experience, where the

SPECIALE discussions are meant to largely debate the topics of the film viewed, and while these discussions take place, the world of the audience and the the one of the directors merge.

M.A.: *Selvaggia could you tell us a bit more about the future of this festival?*

S.V.: The Festival aims to be the first established hub in Italy, where to watch and fully experience Indian cinema, and I believe it is, in time, achieving this scope. Of course, I have to say that the enormous lack of funds in our country dedicated to cultural initiatives, makes this very difficult and often challenging. However I hope to be able to keep on going, and bring more and more awareness about Indian cinema and widely of its culture.

SPECIALE In conversation with Ian Christie

By Roy Menarini

Ian Christie is a film historian, curator, broadcaster and consultant, and has been Anniversary Professor of Film and Media History at Birkbeck College, University of London, since 1999. He has written and edited books on early film, Powell and Pressburger, Russian cinema, Scorsese and Gilliam (further details elsewhere on this site); and worked on exhibitions ranging from *Film as Film* (Hayward, 1979), *Eisenstein: His Life and Art* (MoMA Oxford, 1988) and *Twilight of the Tsars* (Hayward, 1991) to *Spellbound: Art and Film* (Hayward, 1996) and *Modernism: Designing a New World* (V&A, 2006). I also contribute regularly to radio and television programmes on cinema. He is currently a vice-president of Europa Cinemas and member of its Experts Committee. Current research interests include the history of production design, early (and new) optical media, the cultural impact of film in the digital era and the potential of experimental psychology and cognitive neuroscience to tell us more about what (and why) we experience on screen. Plus continuing fascination with the work and careers of Sergei Eisenstein, Michael Powell, Martin Scorsese, Terry Gilliam, Raul Ruiz, Aleksandr Sokurov, Patrick Keiller and some other notable individualists among filmmaking folk.

R.M.: *Do you agree that we can consider film festivals more and more in the role of counter-distribution (vs. mainstream release) and not only in the context of film/media event? Some contemporary authors (like Lav Diaz, Béla Tarr, Lisandro Alonso and others from Contemporary Contemplative Cinema, for example) are screened only in film festivals – many and many times – without a real world distribution (at least not in Italy).*

I.C.: I wouldn't say that film festivals have become a form of 'counter distribution', although it's obviously true that many films are only seen by audiences in festivals. It is rather the case that the mass distribution regime cinema was built upon - from the 1910s to the 60s-70s - has largely disappeared. Only a minority of films produced now receive commercial 'theatrical' distribution in any country (even France!), and the conditions under which this operates means that many of these are on screen for much too short a time to attract and build audiences. This means that art-house theatrical distribution has become a kind of extension of films' debut appearances at festivals - with a high premium on supporting the known figures in the pantheon of art-house cinema. But then, we have to remember that only about 6% of actual film viewings take place on cinema screens today (according to the BFI/UKLFC report *Opening Our Eyes*, 2011), with the rest on TV and computer/mobile screens - and even festivals are now starting to 'distribute' their choices to online viewers (Cinando etc)... We seem to be set on an irreversible path towards big-screen exhibition being a minority choice, and perhaps ideally configured at a 'festival'?

R.M.: *Some argued that festivals are considered by audiences as "live events". Even if you can reach most of the films in other ways (DVD, online, etc.), contemporary or archive film festivals are crowded and full of young cinephiles. Are festivals to be compared with live concerts (as well as mainstream distribution in urban movie theaters maybe is like buying a brand new music album)?*

I.C.: Popular music has rediscovered the appeal of 'live' (even if this often means simulating a packaged performance and adding music-video effects via large screens!). So too film festivals are emphasising their 'live' aspects, with filmmakers present, live (and videoed) introductions, live music of course, especially at archival festivals such as Bologna and Pordenone, and even retro-style projection (as with the carbon-arc screenings at Bologna). Plus of course the traditional aspect in some festivals of scale - very big screens in the open air at Locarno and Bologna. This seems to be part of a general trend towards the 'search for community' in entertainment and perhaps also a 'nostalgia for the affective'? But it exists alongside, and no doubt in dialogue with our desire for instant, personal access via digital media and DVD/video.

SPECIALE



Fig. 1

R.M.: *With economic crisis from 2008, public funds to support the festival network are always smaller. How can niche or grassroots film festivals (LGBT festivals, ethnic or linguistic minorities festivals, etc.) resist if private funds are not interested in niche culture? Is “crowdfunding” the only solution?*

I.C.: Public funding for festivals has always had an element of investment - often in support of tourism - rather than culture funding. Remember that Cannes was originally an initiative for the hoteliers of the region to attract visitors; and almost all festivals today diligently collect information about ‘visitor spend’ in order to receive whatever they do from municipalities and regional government. The EU, through successive iterations of the MEDIA programme, has played a part in supporting and even re-shaping the festival landscape. Ticket sales, to the public, have also become increasingly important for many festivals (which makes them a form of ‘distribution’ from the producers/sales agents point of view). And of course commercial sponsorship has also become vital, with all festivals now displaying their impressive array of sponsors’ logos on-screen and in print. Crowdfunding seem to be to be still a minority contributor, although possibly one that will grow.

R.M.: *What is the role of new media in film festival field? Some festivals screen 6-7 films online (Rotterdam, Rome) in order to show elsewhere a little part of the program; some festivals prefer not to show films but they work hard on social network tools (Twitter, Facebook, Instagram, etc.) in order to show the “film festival experience” and to entice future viewers; some festivals are strictly online without a concrete place for screenings... What do you think is going to happen in the future?*

I.C.: All of these will continue, with the personalized online experience running alongside the communal dimension of shared screenings. The ‘mix’ will be different in almost every case, according to the motivation of the festival organizers, the market situation in a given country/region, and the ecology of the audience (is it localized, dispersed etc?)

R.M.: *Back to film culture/film criticism: Is it possible for critics to “judge” a festival? Or they can only analyze any single movie (at most single sections)?*

I.C.: There are two aspects to this. One is judging the quality of the competition line-up - eg in Venice,

SPECIALE Cannes, Berlin (this usually dire!) - even though we know this is the result of negotiation with producers as to what is offered for competition. Certainly there seems to be an increase in the competitive dimension - London has recently added a competition, and there are many 'audience awards' at otherwise non-competitive festivals (like Toronto) - which seems to be the result of an appetite to find ways to help films 'distinguish' themselves (Bourdieu!), very similar to the profusion of literary prizes, which have become essential to the publishing industry. The other dimension is judging the overall 'feel', ambience of a festival, now largely carried out by bloggers - see for instance David Bordwell/Kristin Thompson on Bologna, or 'Silent London' (Pamela Hutchison) on Pordenone. This is an interesting convergence between blogging practice and the old idea of festivals having a 'character' (how was Cannes for you this year?), and may well be set to increase.



Fig. 2

R.M.: *One last, brutal question: in your opinion, there are too many film festivals all over the world?*

I.C.: Too many? Only if you try to go to them all... I think most festivals serve a purpose, or rather several purposes, and they succeed as long as these purposes are being served, but die or transform if they're not. It's a market phenomenon, or an ecology, with tradition constantly being revived, refreshed etc. There are certainly more festivals chasing 'big' films for their main programme, and especially for their competitions, than there are films that fit this definition. But it's instructive to look back at historic programmes and see how many indifferent films were shown at the major festivals during the 50s and 60s. The single most striking trend across all festivals has been introducing 'classics' or retrospective strands, to end an over-dependence on new films of uncertain quality and appeal. Even Cannes, alongside Venice and Berlin, and Toronto, now has a solid base of retrospective, boosted by the other buzzword - 'restoration' But that's another hornet's nest...

CAMÉRA STYLO La letteratura russa nel cinema italiano: una panoramica*

La questione dei rapporti tra cinema e letteratura costituisce un problema, per molti versi, superato, ma, in alcuni punti, ancora aperto e non risolto totalmente.¹

A suo tempo, Luigi Chiarini asserì alquanto duramente che il cinema assomma in sé una combinazione paradossale di intelletto, cultura alta e purezza spirituale, da un lato, e ingenuità infantile, santimonia, incultura e avida furbizia, dall'altro². Se ci si propone di valutare e di decifrare il cinema come fenomeno artistico, la storia del cinema – ivi compreso di quello italiano – riflette, certamente, questa polivalenza. Le difficoltà emergono quando si affronta lo studio delle cosiddette “interconnessioni” tra i classici della letteratura e il cinema. Viktor Šklovskij ha ragionato su queste questioni e ha espresso un giudizio relativamente pessimista sull'opportunità di risolverle: egli reputava, infatti, che si potesse giungere solamente a banali “messinscene”³. In tal senso, le parole di Goffenshefer su come “il cinema sia il lettore più incostante e l'interprete più sleale della letteratura russa”⁴ corrispondono pienamente alle sensazioni assai complesse che proviamo quando cerchiamo di rintracciare nel testo filmico un'opera letteraria. Il problema non risiede soltanto nel fatto che la letteratura e il cinema siano forme artistiche tra le più complesse, parlino lingue differenti, e possiedano un alto grado di espressività, ma anche nella capacità di conquistare lo spettatore-lettore. In tal senso, l'adattamento non va visto come la mera traduzione di un libro sulla pellicola, bensì come un'opera a se stante. Di fatto, sia il cinema sia l'opera letteraria sono saturi dei segni culturali che imprime loro l'epoca di appartenenza: possiedono una propria originale storia sociale e culturale. Questo aspetto ha una valenza assiomatica quando si dà una lettura (interpretazione) di un'opera letteraria che appartiene al corpus dei classici di un'altra epoca o di un'altra cultura. Aggiungiamo che sia l'atto creativo del prodotto cinematografico sia la sua ricezione dipendono dai contesti culturali nei quali i partecipanti dello scambio sono concretamente incorporati. A partire da questo presupposto, presteremo attenzione ai capisaldi della storia del cinema italiano.

Non è secondario rilevare che, convenzionalmente, si attribuisce alla cinematografia italiana uno status particolare che essa avrebbe acquisito a partire dagli anni Quaranta del ventesimo secolo. A suo tempo, Carlo Lizzani ha osservato sagacemente che il mondo intero, nei film italiani del dopoguerra, aveva visto l'Italia all'apice della sua fioritura; la sensazione generale, a quel tempo, era che il cinema italiano partecipasse al processo di rinnovamento della cultura italiana. Notoriamente, quest'impressione si accordava al pathos che contrassegnò una delle tappe che portarono alla formazione della cinematografia in Unione Sovietica. Uno dei principali capitoli nella storia del cinema sovietico è legato ai nomi di Pudovkin ed Ejzenštejn. Da questo punto di vista, i discorsi sul cinema entravano nel merito di problemi sostanziali, e non si limitavano a precisare formule teoriche e questioni di ordine tecnologico⁵. Le esigenze che erano maggiormente sentite riguardavano la conformità tra forma e contenuto, tra un tema e la sua esposizione, il legame indissolubile tra il cinema e la realtà effettiva, la dedizione al tema delle trasformazioni sociali. La cinematografia sovietica delle origini aveva già mostrato quali opportunità cela in sé l'arte del cinema. Ejzenštejn, Pudovkin, Dovženko “nei primi loro lavori fecero delle scoperte che nessuno, provenendo dal mondo del cinema, poteva tralasciare”⁶. In Italia, l'influenza della tradizione cinematografica godette di un tale successo che questa “penetrò oltre i confini della cinematografia e conquistò letteralmente tutta la cultura italiana, soprattutto quella cinematografica; dopo di che, quella estetica e, infine, la cultura filosofica nel suo complesso, in quanto i film e la teoria sovietici respingevano risolutamente il pensiero filosofico dell'idealismo dominante, a quei tempi, in Italia”⁷.

Com'è risaputo, i tentativi di creare una cinematografia filofascista e apologetica del regime di Mussolini non diedero grandi risultati. Inoltre, la gran parte di coloro che lavoravano nel campo della produzione

CAMÉRA STYLO artistica cinematografica si teneva distante dalla lotta contro il fascismo; gli artisti del cinema si erano messi alla ricerca di temi neutrali e progetti puramente commerciali. In questo modo, “qualsiasi misura la dittatura fascista prendesse veniva vanificata dall’opposizione silente e passiva dei cineasti”⁸.

I lavori di Vsevolod Pudovkin, che uscirono in Italia negli anni Trenta in lingua italiana, rivestirono un’importanza di portata rivoluzionaria: “la vera cultura cinematografica dell’Italia” iniziò dal momento della traduzione dei lavori di Pudovkin⁹. Gli storici del cinema italiano chiamarono Mario Camerini e Alessandro Blasetti i perturbatori delle “acque stantie” nelle quali era immersa la cinematografia italiana. Negli anni Trenta, Mario Camerini, nei propri film, intervenne nelle vesti di una sorta di confessore che studiava attentamente l’anima degli “onesti esponenti degli strati medi”, rinvenendovi dei “deboli peccatucci”¹⁰.

Negli anni Quaranta, soprattutto dopo la caduta del regime di Mussolini, nella cinematografia italiana prese vigore la corrente neorealista, che univa attorno a sé maestranze dell’arte cinematografica progressiste e di talento. Riferendosi al neorealismo Zavattini adoperò la metafora della bomba atomica – una bomba che aveva fatto esplodere pensieri e sensazioni del tutto particolari. Non c’è dubbio che, nel quadro della biografia di Zavattini e della sua poetica, l’eternità ineluttabile ricorda la finitezza e la limitatezza del luogo e del significato che l’uomo ha in questo mondo. Quando il compito era adottare un approccio neorealistico per comprendere l’animo di un’umanità armata di bomba atomica, le lunghe discussioni su come fare cinema scivolavano in secondo piano e svanivano nel lirismo. Secondo il pensiero del grande apologeta del neorealismo, questa visione delle cose non poteva sorgere da un contenuto che fosse stabilito a priori, ma esso doveva provenire da una posizione morale unilaterale che obbligasse l’artista a concepire un dramma d’attualità tramite i mezzi cinematografici a sua disposizione¹¹.

Nell’ambiente artistico degli intellettuali italiani, alla fine degli anni Trenta, maturò la convinzione che fosse giunto il tempo di rinnovare completamente la cultura italiana; quest’ultima doveva abbandonare l’inclinazione alla retorica delle parole vuote e all’ipocrisia, che avevano condizionato e annientato la capacità di partecipare allo sviluppo comune europeo¹².

I tentativi e le ricerche dei cineasti italiani avvenivano in condizioni di lavoro difficili, sottostanti a rigidi divieti censori e a persecuzioni. Rivolgersi alla letteratura era una delle strategie per sfuggire agli attacchi di una stampa asfissiante; chi adottava il materiale letterario otto-novecentesco lo faceva per intraprendere un percorso che aggirasse l’ostacolo. Come scrivono gli storici del cinema, aggirare la censura non era semplice, poiché “passavano” o le opere letterarie prive di interesse o i famosi classici della letteratura, sceneggiati con cautela. La collaborazione tra letteratura e cinema divenne più stretta e regolare. La messinscena di un classico della letteratura faceva venir fuori storie, immagini, paesaggi, eroi significativamente più attraenti rispetto alla grigia vita di tutti i giorni. Tuttavia, le opere letterarie servivano abbastanza spesso da pretesto, ossia da “contrassegno autorevole”; le ricerche autonome e gli esperimenti potevano non affiorare, mentre persino un adattamento insignificante poteva offrire soluzioni divertenti, paradossali, del tutto cinematografiche¹³.

Anche in questo caso c’erano, però, delle mancanze. Analizzando gli aspetti di cui sopra, Lizzani osserva che la difficoltà, per i letterati, era di comprendere le specificità del linguaggio del cinema e delle sue leggi mentre, per i registi, la letteratura si rivelava talora una trappola, anche se non comportava necessariamente una resa cinematografica scadente. Prese vigore il principio del film “culturale” realizzato su commissione, raffinato, cioè “calligrafico”. Proprio questa tipologia di film, grazie alla ricerca sulla forma, doveva “elevare” il cinema al livello alto della letteratura. Si venne a creare una situazione ambivalente la quale, secondo l’opinione di Lizzani, faceva sì che esistesse da un lato un atteggiamento riduttivo nei confronti del formalismo italiano, dall’altro un provocatorio riferimento ad esso in quanto linguaggio capace, in linea teorica, di far rivivere il cinema¹⁴. Com’è noto, il film *Un colpo di pistola*

CAMÉRA STYLO (Roberto Castellani, 1941), tratto dal racconto omonimo di Puškin (tr. alt. *Lo sparo*), fu accolto come un esempio caratteristico di “calligrafismo”. I critici rimproveravano ai realizzatori di essere stati “brutali”, di aver rimaneggiato malamente il testo e di aver adoperato nel film quel che definivano “un formalismo insensato”¹⁵. Analizzando questi fenomeni, relativi alla cinematografia italiana dei primi anni Quaranta, non possiamo comunque dimenticare che esistevano delle strategie di “autodifesa” e di allegorismo alle quali erano costretti a ricorrere i migliori rappresentanti dell’arte registica. Grazie a queste modalità per evadere dalla censura, alcuni registi italiani realizzarono film completamente meritevoli sia sotto il profilo della forma che della buona fede. *Un colpo di pistola* va annoverato tra questi, accanto ai film *Gelosia* di Ferdinando Maria Poggioli (1942), *Quattro passi tra le nuvole* di Alessandro Blasetti (1942), *Il cappello a tre punte* di Mario Camerini (1934) e altri. Chiarini giustificava il ricorso a questa strategia adducendo la motivazione che ricorrere ai metodi del formalismo o dell’allegoria aiutava a malapena a passare l’esame della perizia censoria¹⁶.

Da questo punto di vista, il film di Castellani *Un colpo di pistola* esprimeva eccellentemente l’idea del “bello nel cinema” poiché coniugava assieme mirabilmente una recitazione sottile, un lavoro collettivo certosino e quella sperimentazione raffinata che comportava interpretare il testo letterario¹⁷. D’altronde, la critica rimproverava ai registi di aver trasformato la propria velata protesta contro la censura in astrazione, ossia in un tipo nuovo di conformismo. Il 25 dicembre 1942 nel giornale *Cinema* apparve una stroncatura di Giuseppe De Santis:

‘Laddove Puškin (autore del racconto *Un colpo di pistola*) [...] indicava una società malinconica ed altera, e ad essa “scavava” una storia toccandola nelle sue più intemperanti manie [...]’ gli sceneggiatori Bonfantini, Soldati, Pavolini, e il regista Castellani ‘[...] hanno opposto un balletto, un [...] arabesco tra comici di trine, ombrellini [...] Si fortifichi, oramai, l’animo dei nostri lettori contro questa dichiarata aspirazione del nostro cinematografo – l’ozio formalistico-intellettuale-pittorico – del quale *Un colpo di pistola* rappresenta certo il documento più schiacciante’.¹⁸

Facciamo notare che la filmografia del cinema italiano – i copioni della quale siano basati su classici letterari russi – è rappresentata dall’unione di nomi di grandi scrittori russi di fama mondiale con nomi di cineasti italiani rinomati. Affinché il quadro appaia completo dobbiamo considerare alcuni lavori del periodo ante guerra. Come ha scritto un famoso critico russo di nome V. Kožinov¹⁹ “s’incontrano spesso difficoltà a discutere i problemi che pone l’adattamento cinematografico quando evidentemente non si comprende che si tratta di realizzare, da un lato, un’opera creativa cinematografica che riguardi l’arte della parola (ossia l’adattamento in quanto tale) e, dall’altro lato, un film che equivalga ‘alla trascrizione cinematografica’ di una qualsiasi opera letteraria. Siamo propensi a considerare un adattamento persino quell’opera nella quale – se la compariamo con la fonte – l’azione sia traslata in un’altra epoca, in un altro Paese, in un altro ambiente. Perciò, naturalmente, quasi sempre, i caratteri diventano qualcosa di diverso; nel migliore dei casi, dell’opera letteraria rimane appena la trama di base”²⁰.

Per quel che concerne i ricercatori russi, va indicato che in alcune dissertazioni, sono presi in esame i problemi concettuali legati alla possibilità di adattare (leggere, interpretare) fruttuosamente un testo classico della letteratura russa²¹. Va precisato che, in queste ricerche, non esiste una particolare focalizzazione sul cinema italiano; chi si è accostata in modo circostanziato al tema è stata Cinzia De Lotto nel suo articolo “Ved’mj, sineli, revizory v ital’janskom kino”²². Sin dal titolo, è evidente come tale contributo sia legato all’analisi critica dell’adattamento cinematografico dell’opera di N. V. Gogol’. Nell’articolo è riportata la filmografia sulla quale ci siamo basati dapprincipio e alla quale abbiamo aggiunto alcuni titoli, dopo aver consultato la letteratura di riferimento. Esistono ricerche sulle interconnessioni del cinema italiano con la letteratura italiana e una bella pubblicazione di Giulia Marcucci sull’attività di Josif Chefcic, sommo interprete dell’opera di Anton Čechov nel cinema sovietico degli anni Sessanta e Settanta, *Lo scrittore bifronte. Anton Čechov tra letteratura e cinema (1909-1973)* (2011). Possiamo supporre

CAMÉRA STYLO che alcune caratteristiche esaminate nelle ricerche sopra menzionate abbiano inciso sugli adattamenti cinematografici dei lavori letterari russi. Il presente articolo consente appena una panoramica di tale filone del cinema italiano, poiché è chiaro che un'analisi dettagliata dei vari soggetti cinematografici richiederebbe un libro a se stante.

È opportuno sistematizzare la filmografia non solo secondo un criterio cronologico ma anche in base ad uno legato agli autori e alle tendenze. Nel primo caso, possiamo rintracciare la frequenza con la quale alcuni classici letterari sono stati trasposti nell'arco del tempo. Va precisato che nella lista ricadono realizzazioni alla produzione delle quali presero parte studi cinematografici appartenenti a Paesi diversi. Seguendo il secondo criterio è possibile ragionare su quale corrente abbia adattato quelle opere che sono state adattate più di frequente. È altrettanto possibile analizzare i luoghi e i significati degli adattamenti letterari nell'opera di registi differenti. Evidentemente, qualsiasi analisi critica, che esamini nel dettaglio ciascun adattamento e lo compari con altri afferenti ai diversi contesti culturali, dovrà presupporre un articolo a se stante. Poiché abbiamo a disposizione un'estensione limitata di pagine, proporrò unicamente poche generalizzazioni e qualche rimando.

Come abbiamo notato, il primo tentativo di rivolgersi alla letteratura classica russa nel periodo di fondazione del neorealismo fu di Castellani con il film *Un colpo di pistola*, tratto dall'opera di Puškin. Negli anni del secondo dopoguerra, all'opera di Puškin guardarono Riccardo Freda (*Aquila nera*, 1946) e Mario Camerini (*La figlia del capitano*, 1947). Entrambi i film appaiono liberi adattamenti sul tema delle due opere *Dubrovskij* e *La figlia del capitano*. In questi anni, per la prima volta il cinema italiano si volse all'opera di Dostoevskij, nome che occupa una posizione di capofila nella cosiddetta classifica; di Giacomo Gentilomo va menzionato il film *I fratelli Karamazoff* (1947). Accanto a Dostoevskij, Tolstoj occupa una posizione altrettanto solida nel cinema progressista italiano. Tratto da *La sonata a Kreuzer* esce *Amanti senza amore* (Gianni Franciolini, 1947); notiamo che l'accostamento all'opera di Tolstoj, nel cinema italiano, risale al 1917, quando lo scrittore Ugo Falena mise in scena una delle opere dello scrittore più sceneggiata dal cinema, ovvero *Anna Karenina* (Fabienne Fabreges)²³. In quell'anno fu adattato anche il romanzo *Resurrezione* (Mario Caserini, *Resurrezione*)²⁴.

In Italia nel 1950, le tendenze verso il cinema commerciale sono legate alla partecipazione attiva dell'industria cinematografica americana. La pubblicitaria dà voce a questa preoccupazione nei confronti del cinema italiano e del suo spettatore. La cerchia romana (Visconti, Zavattini, Germi, Blasetti, Zampa e altri) va intesa come associazione che "difende il cinema comune nazionale dagli attacchi del potere e degli americani"²⁵. Va detto che, in questo decennio, l'accostamento alla letteratura russa aumentò di due volte. Alla lista degli scrittori si aggiungono i nomi di Anton Čechov e Nikolaj Gogol', seppure a Dostoevskij attingano moltissimi lavori. L'opera di costui fa il suo ingresso nello spazio privato dello spettatore italiano in forma seriale – (*Delitto e castigo*, Franco Enriquez, 1954) e *L'idiota* (*L'idiota*, Giacomo Vaccari, 1959) – e in concomitanza escono *Le notti bianche* (Luchino Visconti, 1957).

Molti di questi adattamenti favoriscono la fioritura della trasposizione del testo letterario in forma cinematografica, e l'opera di Čechov dà luogo a sperimentazioni fondate sull'espressività. Sulla base dei racconti *L'impiegato* ed *Esami di promozione* si dispiega la commedia a soggetto con Totò, l'eroe beneamato e assai noto al pubblico italiano. (*Totò e i re di Roma*, Steno e Mario Monicelli, 1952). Un film unico mette assieme gli eroi dei drammi *L'orso*, *La proposta* e *Il matrimonio* e li fa entrare in conflitto (*Il matrimonio*, Antonio Petrucci, 1954). Le libere interpretazioni riguardano non di rado Gogol', verso l'attività del quale si rivolge Renato Rascel in *La passeggiata* (Alberto Lattuada, 1954). Questo film vanta una sorte notevolissima giacché la censura ne sottolineò la vicinanza alla fonte. Quando gli storici parlano di attività censoria del centro cinematografico cattolico riportano la lista dei film valutati come sospetti. *Il cappotto* fu riconosciuto film non adatto alla gioventù' assieme a *Roma città aperta* di Roberto Rossellini (1944-1945), *Terra madre* di Alessandro Blasetti (1931) e altri film²⁶. È noto come nella lista

CAMÉRA STYLO

dei film sospetti ricadde a suo tempo il film per l'infanzia *Beleet parus odinokij* ([*Biancheggia solitaria una vela*], Vladimir Legošin, 1937). Secondo Chiarini, il divieto di mostrare il film alla gioventù italiana era argomentato sulla base della presenza nel soggetto di numerose scene di violenza; questo, che era un film per l'infanzia, fu permesso esclusivamente agli adulti. Va poi notato che nell'attività cinematografica di Lattuada la letteratura è un elemento basilare e costante. L'idea che si aveva di Lattuada era che fosse "propenso alla lirica e al patetismo". Lizzani ha scritto di lui come di un intellettuale militante, che si distinse rispetto alla laconica vita letteraria dell'epoca²⁷. Il decennio si conclude con un altro film tratto da Lattuada dall'opera di Puškin, *La figlia del capitano* (*La tempesta*, Alberto Lattuada, 1958).

I critici guardano agli anni Sessanta del ventesimo secolo come ad anni di crisi nella storia del cinema italiano. Oltretutto, i più severi tra loro ritenevano che la cinematografia italiana stesse patendo un "periodo di sviluppo caotico e di disorientamento, sul piano delle idee e delle aspirazioni". Su questo sfondo, "l'unione del cinema e della letteratura", che era stata stretta in Italia alcuni anni prima, "sembrava in generale fortunata". Si enumerano capolavori importanti, sullo sfondo dei quali gli altri film della stagione possono venire suddivisi in due grandi categorie: le trasposizioni cinematografiche di opere letterarie e i film a episodi, che adattano varie novelle. Nelle recensioni dei "film presi dalla letteratura" gli adattamenti degli scrittori russi passano sotto silenzio²⁸.

Le delusioni²⁹ e le discussioni su come considerare il rapporto tra la letteratura e il cinema facevano presagire lo spirito dei tempi. Se il romanziere Italo Calvino era scettico nei confronti degli adattamenti dalla letteratura, perché "il cinema deve parlare di quelle cose di cui non parla la letteratura", Alberto Moravia era a favore della trasposizione cinematografica. Quest'ultimo chiarisce, tuttavia, che "il cinema rispetto alla letteratura è sempre in ritardo [...] tutto quello che vediamo sullo schermo, l'abbiamo già vissuto, visto, sentito, l'abbiamo osservato nella vita reale. Al contrario, la letteratura suscita in noi qualcosa di sconosciuto, motivo per il quale la si definisce un'arte metaforica. Ma il cinema resta indietro rispetto alla letteratura anche per un'altra ragione: che lo si voglia o meno, raramente il cinema si occupa di fare ricerca e portare a delle scoperte; molto più di frequente si occupa di sfruttare e popolarizzare"³⁰. Analizzando gli adattamenti della letteratura russa, notiamo che le tendenze che si erano venute a creare nel decennio precedente, permangono in questo periodo. Le opere di Dostoevskij primeggiano; queste sono proposte in forma seriale, cosa che consente di conservare in grado significativo la vicinanza al testo di partenza. Oltre alle versioni televisive basate sui romanzi *Le notti bianche* (*Le notti bianche*, Vittorio Cottafavi, 1962) e *Delitto e castigo* (*Delitto e castigo*, Anton Giulio Majano, 1963) si produce la libera trasposizione de *Il sosia* (*Partner*, Bernardo Bertolucci, 1968). Franco Enriquez prosegue il lavoro coi classici russi e nel 1962 fa uscire sullo schermo dello spettatore di massa un serial televisivo tratto dal romanzo di Tolstoj *Resurrezione*. Lattuada gira un terzo film tratto dalla letteratura russa rifacendosi a Čechov (*La steppa*, 1962). Va ricordato, infine, Gogol', le cui opere sono tradizionalmente trasposte alquanto liberamente: *Il vij* (*La maschera del demonio*, Mario Bava, 1960); *Il revisore* (*Gli anni ruggenti*, Luigi Zampa, 1962).

Quando affrontiamo gli anni Settanta, il problema dell'eredità del neorealismo diventa attuale come non mai, poiché appare la corrente del cinema politico, che nello sviluppo del cinema italiano ebbe un ruolo non meno importante di quello che ebbe il neorealismo³¹. Permangono le stesse dinamiche dell'interesse nei confronti della letteratura russa. Gli adattamenti cinematografici dei romanzi di Dostoevskij (*I fratelli Karamazov* e *I demoni*) e di Tolstoj (*Anna Karenina*) sono rappresentati dalle serie televisive dirette da Sandro Bolchi (*I fratelli Karamazov*, 1970; *I demoni*, 1972; *Anna Karenina*, 1975). Si sceneggia *Il gabbiano* da Čechov (*Il gabbiano*, Marco Bellocchio, 1977). Alla letteratura russa si rivolgono i fratelli Paolo e Vittorio Taviani, che adattano, pur se assai liberamente, il romanzo di Turgenev *Padri e figli* (*Il prato*, 1979). È significativo che, in questo periodo, il corpus delle opere pressoché tradizionali dei classici russi vanti l'eredità creativa dello scrittore sovietico Michail Bulgakov. Nel meccanismo cinematografico rientrano *Cuore di cane* (Lattuada, 1976)³² e (*Uova fatali*, Ugo Gregoretti, 1977). I critici

CAMÉRA STYLO

ritengono che non sia possibile considerare questi lavori degli adattamenti propriamente detti come, d'altronde, non risponde a questa categoria il film *Il maestro e Margherita* (Aleksandr Petrovich, 1972), realizzato in co-produzione con maestranze jugoslave. Bisogna dire che le co-produzioni con Paesi stranieri gradatamente diventano una tendenza dominante. Perciò, avvicinandosi al vettore cronologico del ventesimo secolo, possiamo elencare solo qualche lavoro basato sulla letteratura russa che abbia una regia italiana. Di Dostoevskij troviamo *Delitto e castigo* (Mario Missiroli, 1983). A intervalli di dieci anni escono libere interpretazioni delle opere di Tolstoj – *Il sole anche di notte* ispirato a *Padre Sergio* (1990) e la versione seriale del romanzo *Resurrezione* (2000), entrambi dei fratelli Taviani. Il film *Zivago* (Giacomo Campiotti, 2002), infine, prende spunto dal classico di Boris Pasternak.

È evidente che, in un certo senso, questo articolo potrebbe essere considerato come l'inizio di un altro lavoro di più ampio respiro e che presupponga, in primo luogo, un'analisi approfondita dei contesti culturali e della storia sociale sullo sfondo dei quali si formarono le interconnessioni tra la cinematografia italiana e la letteratura classica russa. Occorrerà, inoltre, intraprendere un'analisi comparata e ben documentata dei diversi approcci all'adattamento di questa e quest'altra opera nella storia del cinema italiano e di altri Paesi. Non c'è dubbio che l'ultima parola in merito alla questione dei rapporti tra il cinema italiano e la letteratura russa non sia mai stata detta e che vi sia ancora molto da dire a riguardo.

Nadežda Chadžimerzanovna Orlova

Notes

* Traduzione dal russo verso l'italiano di Dunja Dogo

1. Carlo Tagliabue, *Cinema e letteratura italiana*, Guerra Edizioni, Perugia 1990, p. 7.
2. Luigi Chiarini, *Il film nella battaglia delle idee*, Bocca, Milano-Roma 1954, p. 21.
3. Viktor Šklovskij, "Literatura i kinematograf", <<http://kinoru.ucoz.ru/publ/3-1-0-405>> (Ultimo accesso 15 luglio 2014).
4. V. Goffensher, "Restavatorstvo ili tvorčestvo", *Literaturnyi kritik*, n. 4 (1934), p. 159.
5. Carlo Lizzani, *Il Cinema Italiano*, Parenti Editore, Firenze 1954, p. 60.
6. B. Zingerman, «Krugozor neorealisma», *Iskusstvo kino*, n. 4 (1958), pp. 152-168.
7. Umberto Barbaro, «Tak my rosli», *Iskusstvo kino*, n. 6 (1958), pp. 152-153.
8. V. Kolodjažnaja, I. Trutko, «Kino Italii (1929-1945)», in V. Kolodjažnaja, I. Trutko, *Istorija zarubežnogo kino. 1929-1945 gody*, Iskusstvo, Mosca 1970, vol. 2, p. 274.
9. Umberto Barbaro, *op. cit.*, p. 153.
10. V. Kolodjažnaja, I. Trutko, *op. cit.*, p. 278.
11. Cesare Zavattini, *Dnevniki i kino. Stati. Intervju. Dobrjak Toto* (tr. dall'italiano), con prefazione di G. Bogemskij, Iskusstvo, Mosca 1982, p. 156.
12. Carlo Lizzani, *op. cit.*, p. 147.
13. V. Kolodjažnaja, I. Trutko, *op. cit.*, p. 283.
14. Carlo Lizzani, *op. cit.*, p. 133.
15. V. Kolodjažnaja, I. Trutko, *op. cit.*, p. 283.
16. Luigi Chiarini, *op. cit.*, pp. 55-194.
17. Carlo Lizzani, *op. cit.*, p. 124.
18. Giuseppe De Santis, *Cinema*, n. 156 (1942), poi in Carlo Lizzani, *ivi*, p. 125.
19. Vadim Kožinov Valerjanovič (1930-2001), critico russo, critico letterario, filosofo, storico. I suoi lavori principali sono dedicati alle questioni della teoria della letteratura, della letteratura russa del XIX secolo, allo sviluppo letterario contemporaneo (la poesia in primo luogo). Cfr. <http://www.hrono.ru/biograf/bio_k/kozhinov_vv.php> (Ultimo accesso 15 luglio 2014).
20. Vadim Kožinov, «Russkaja klassika na ekrane», *ArtPolitInfo*, <<http://artpolitinfo.ru/russkaya-klassika-na-ekrane/>> (Ultimo accesso 15 luglio 2014).

CAMÉRA STYLO

21. Cfr. ad esempio S. M., Arutjurjan, *Ekranizacija literaturnych proizvedenij kak specifičeskij tip vsaimodejstvija iskusstv*: avtoreferat dis. ... kandidata filosofskih nauk, Mosca 2003; K. Ju. Ignatov, *Ot teksta romana k kinotekstu: jazykovye transformacii i avtorskij stil'* (na anglojazyčom materiale): avtoreferat dis. ... kandidata filologičeskich nauk, Mosca 2007; V. V. Rešetnikova, *Teleekranizacija: ključevye aspekty interpretacii literaturnych proizvedenij*: avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedenija, Mosca 2009.
22. Cinzia del Lotto, «Ved'my, sineli, revizory v ital'janskom kino», *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, n. 21 (2007), pp. 179-203
23. Milla Rionova, «Ekranizacii Anni Kareninoj», *Diletant. Istoričeskij žurnal dlja vesch*, <<http://www.diletant.ru/articles/13891804/>> (Ultimo accesso 15 luglio 2014).
24. Carlo Lizzani, *op. cit.*
25. Corrado Vadiani, «Budet li žit' ital'anskoe progressivnoe kino?», *Iskusstvo kino*, n. 6 (1955), p. 105.
26. Luigi Chiarini, *op. cit.*, p. 132.
27. Carlo Lizzani, *op. cit.*, p. 170.
28. Enzo Rava, «Ital'janskoe kino: včera, segodnja...», *Iskusstvo kino*, n. 2 (1965), pp. 100-106.
29. Lo sceneggiatore Ennio De Concini ha ragionato sulla co-produzione italo-americana del film tratto da Tolstoj (*Guerra e pace*). De Concini ha dato un'importanza straordinaria alla sceneggiatura, di cui si è assunto la responsabilità fin dalla prima stesura: «a quest'opera seria e intelligente (intendo il romanzo di Tolstoj e, chiaramente, non la sua sceneggiatura) si abbinano soggetti mediocri di film mediocri. La battaglia che ha scatenato il montaggio, l'esigenza di mostrare solo alcuni personaggi e liquidare altri, è stata combattuta tenacemente e meritava di esserlo». Ennio De Concini, «Tol'ko rozy», *Iskusstvo kino*, n. 9 (1962), p. 107.
30. Cit. in A. Asarkan, «Mir kino na stranicach gazet», *Iskusstvo kino*, n. 6 (1965), pp. 145-146.
31. G. Bogemskij, «Il pianeta di Zavattini», in *Cesare Zavattini*, *op. cit.*, p. 11.
32. Come ritengono i critici, il regista Lattuada, che ha lavorato con i classici della letteratura russa molte volte, si è ben misurato con l'opera di Bulgakov, anche se il suo lavoro appare un po' più rude rispetto all'originale letterario: il regista vi espone il proprio punto di vista sui cataclismi sociali, colpevoli di far penetrare, in tutte le sfere della vita, degli Šarikov che rifanno il mondo in modo tale da sottometerlo ai propri interessi. Pavel Gremlev, <<http://www.mirf.ru/Articles/art4300.htm>> (Ultimo accesso 15 luglio 2014).

ART & MEDIA FILES **Italy on Demand: distribuzione online, copyright, accesso¹**

La distribuzione online e il sistema delle windows

Crediamo di poter identificare, in riferimento alle modalità di relazione tra Internet e la distribuzione cinematografica, almeno tre possibilità. In primo luogo, Internet può essere considerato come uno strumento in grado di agevolare l'accesso diretto, senza intermediazioni, di un film alla sala: uno strumento che va a sfidare, in questo modo, il controllo esercitato dai distributori sulla finestra *theatrical*. Internet permette così a produttori e filmmakers di intercettare la propria potenziale audience e contribuisce a creare quelle condizioni che consentono al film di ottenere una notorietà destinata a tradursi in "visibilità". Come ha sottolineato Gillian Doyle, "independent films that succeed in acquiring a 'must-see' status are naturally going to be attractive to exhibitors, irrespective of whether or not they are backed by major distributors"².

In secondo luogo, e in particolare per le produzioni indipendenti, Internet rappresenta una piattaforma distributiva *alternativa*, che permette di scavalcare le tradizionali figure del distributore e dell'esercente. Internet diventa così uno spazio all'interno del quale distribuire direttamente (senza intermediari) il film oppure sperimentare forme di distribuzione "networked" (come nel caso del crowdfunding o di iniziative che coinvolgano attività di social networking), basate su una concezione innovativa dell'esperienza di fruizione.

Infine, possiamo considerare Internet come una piattaforma distributiva *supplementare* e con un costo marginale bassissimo. Sebbene il ruolo di Internet come canale distributivo addizionale sia stato tendenzialmente concepito dall'industria cinematografica entro i limiti dei modelli dei business già esistenti, crediamo stia proprio qui, attualmente, la sfida cruciale e più significativa dei media digitali alle tradizionali forme di distribuzione, ed è in questi termini che parleremo di *distribuzione online* all'interno di questo saggio e degli interventi che seguono.

Per quanto in rapida crescita, il mercato della distribuzione online ha ancora un'incidenza economicamente poco significativa: nel 2011, in Europa, su una spesa complessiva per l'home video di 9493.8 milioni di euro, l'online ha inciso soltanto per 364.4 milioni³. In Italia, nel 2012, su un fatturato complessivo di 420 milioni di euro, l'online non ha superato i 13 milioni⁴. Va tuttavia sottolineato che, a dispetto di un evidente declino dei canali tradizionali dell'home video, il mercato online registra un tasso di crescita estremamente positivo: in Italia, per esempio, dal 2011 al 2012, a fronte di un calo del 15.2% del mercato complessivo dell'home video, l'online ha registrato un incremento del 47.7%. E dati più generali confermano uno scenario decisamente promettente: "The unmet demand for VoD [video-on-demand] services from pay-TV operators from other Member States is estimated to be in the range of €760 million to € 1610 million annually. Internet video users are expected to increase globally to 1.5 billion by 2016, up from 792 million in 2011"⁵. Inoltre, "the sum of all forms of video (TV, VoD, Internet, and P2P) will be in the range of 80 to 90 percent of global consumer traffic by 2017. (...) Video-on-demand traffic will nearly triple by 2017. The amount of VoD traffic in 2017 will be equivalent to 6 billion DVDs per month"⁶. Come si accennava, una delle questioni più interessanti a proposito della distribuzione online consiste nella sua capacità di "incrinare" le fondamenta della distribuzione "classica" e, più precisamente, di mettere radicalmente in discussione il funzionamento delle *windows*. Com'è noto, il sistema delle *windows* si regge sul copyright. Chiarisce Jeffrey Ulin: "The most important element of copyright ownership in terms of distribution is that intellectual property is divisible; namely, any or all of the exclusive rights vested in the copyright owner may be transferred or licensed separately"⁷. In quest'ottica, la strategia delle finestre è finalizzata a massimizzare il valore economico di un dato contenuto attraverso la creazione di licenze multiple e di esclusive (temporalmente e geograficamente delimitate), che permettono tra l'altro forme di consumo ripetute e diversificazione dei prezzi⁸.

ART & MEDIA FILES

Un ulteriore vantaggio del sistema delle *windows* sta nella sua generale “adattabilità” a nuovi canali di distribuzione. Sappiamo che, per anni, le *windows* hanno “protetto” la sala dal mercato dell’home video, garantendole una finestra esclusiva di parecchi mesi. E tuttavia, non appena il mercato del DVD è diventato più remunerativo, gli studios hanno cominciato a sperimentare diverse modalità per restringere la finestra *theatrical* così da continuare a massimizzare il profitto⁹.

Fin verso la fine del primo decennio del nuovo millennio, il sistema funzionava ancora correttamente. Ma oggi, attraverso la forte spinta esercitata verso quello che viene definito un “simultaneous, non-exclusive, flat-priced access”¹⁰, la distribuzione online rappresenta una sfida senza precedenti: “Because VoD can largely fulfil the consumer’s appetite for access to all ‘when I want it, how I want, where I want it’, there was a simultaneous attack on not just the concept of windows, but more fundamentally the elements of exclusivity and timing upon which windows are constructed”¹¹.

Di fronte a quella che è stata percepita come una minaccia, l’industria cinematografica ha tendenzialmente adottato un atteggiamento difensivo. Come notava Andrew Currah già nel 2006,

the studios have favoured an economic model for Internet film distribution that protects the existing structure of windows, and specifically, the lucrative DVD-oriented home video window. The model favoured by the studios is oriented around a centralized server-client architecture, which delivers films on a rental basis in the existing pay-per-view window directly to individual computers (...). In essence, this represents a traditional broadcast-style system, built around linear distribution and packaged commodities, which poses no threat to the existing structure of the industry and enables the studios to retain tight control over the spatial and temporal lives of their commodities in a digital form¹².

Eppure, e a dispetto delle strategie protezionistiche adottate nel settore, il potenziale collasso del sistema delle *windows* diventa subito evidente se pensiamo a strategie come la *day and date release*, in cui un film viene distribuito simultaneamente attraverso piattaforme molteplici (per esempio in sala, in DVD e online). Allo stato attuale, la *day and date release* appare un tema ancora altamente divisivo. Da un lato, e in virtù del ruolo chiave che continua a essere attribuito al box office nel ciclo di sfruttamento economico del film, la strategia della distribuzione multipiattaforma simultanea è tendenzialmente osteggiata dai principali attori del settore cinematografico. Dall’altro lato, viene spesso considerata come un’opzione interessante ed economicamente vantaggiosa dai produttori indipendenti, oltre che un’efficace risposta alla “pirateria” – che vogliamo qui considerare esclusivamente nella forma del file sharing senza finalità commerciali.

La distribuzione online e la “pirateria”

La relazione tra “pirateria” e distribuzione online resta, ancora oggi, un tema controverso. Da un lato, numerosi studi accademici hanno dimostrato come la scarsa attrattiva (sia in termini qualitativi che quantitativi) dell’offerta online legale sia una delle cause che spinge i fruitori a orientarsi verso la pirateria per soddisfare una domanda di prodotti audiovisivi sempre crescente¹³. È evidente che, in quest’ottica, sarebbe proprio lo sviluppo di un’offerta online caratterizzata da ampi cataloghi e costi contenuti a rappresentare una delle forme più efficaci di tutela del copyright sul web. Inoltre, e più radicalmente, diversi studi hanno sottolineato come forme di economia commerciale e non commerciale non siano, necessariamente, mutuamente esclusive, e come anzi la seconda (per esempio attraverso i cosiddetti *sampling effect* e *network effect*) possa avere un impatto positivo sulla prima¹⁴.

Dall’altro lato, le associazioni di categoria del settore tendono a sostenere esattamente il contrario, e cioè che per consentire un adeguato sviluppo dell’offerta legale online è prima necessario contrastare ed

ART & MEDIA FILES

eliminare la pirateria¹⁵. Ancora, e di nuovo in riferimento alle relazioni tra economia commerciale e non commerciale, nelle ricerche promosse dalle industrie del settore ogni download illegale tende a essere considerato esattamente come un biglietto o un DVD venduto in meno, così da determinare con facilità il danno economico complessivo imputabile alla pirateria¹⁶.

Per cercare di superare una polarizzazione che rischia di risultare semplicistica e paralizzante, può essere utile inserire il dibattito contemporaneo in una prospettiva appena più ampia. Basta in effetti, ricorda Ulin, tornare agli anni di affermazione del DVD:

History is repeating itself, with the prior fear that DVDs provided perfect digital copies that could be pirated holding back the introduction of DVDs. This was overcome both by market forces and the perceived sense that DVDs were not so easy to copy. (...) The fear has dissipated not because there is a perfect preventative mechanism in place but because the market has grown so large that naysayers have been marginalized¹⁷.

Quello che sembra dirci Ulin è che, non appena il nuovo mercato online sarà maturo, i meccanismi di controllo e le azioni di *enforcement* diventeranno sempre meno importanti. E tuttavia, come si è visto, resta il fatto che l'emergere di un nuovo mercato online introduce una rottura senza precedenti nel sistema delle *windows* e minaccia il ruolo che il DVD ha assunto nel ciclo di sfruttamento commerciale del film, senza tuttavia riuscire al momento a offrire un'alternativa economicamente sostenibile. "The video/DVD market", scrive Ulin, "is too important to the overall economic equation to assume transactions will simply migrate until revenues are at least substitutional"¹⁸.

Infine, va sottolineato che il conflitto tra lo sviluppo di un mercato online e il sistema delle finestre di distribuzione implica una più profonda e complessa "disarmonia" tra il nuovo mercato e l'attuale normativa sul copyright. Anche limitandosi al solo contesto europeo, non possono non essere sottolineati i recenti sforzi della Commissione Europea nell'indirizzare le proprie politiche verso un'ampia riforma del quadro normativo generale¹⁹. Sulla base dall'assunto che "the entire audiovisual value chain is in a state of flux"²⁰ in seguito al moltiplicarsi delle opportunità offerte dagli sviluppi tecnologici, il Green Paper sulla distribuzione online afferma chiaramente la necessità di incentivare il mercato unico dei media audiovisivi proprio a partire da una migliore comprensione di come e in quale misura "the legal and regulatory framework needs to be modernized to provide European businesses the incentives to develop new business models and to offer content to consumers throughout Europe"²¹.

La distribuzione online e la questione dell'accesso

Nel quadro, ancora nettamente dominante, del sistema delle *windows*, possono essere oggi individuati almeno quattro modelli economici per la gestione dell'accesso a contenuti online. Il primo è un modello *free* per l'utente finale, ma sostenuto dalle inserzioni pubblicitarie, che nella maggioranza dei casi vanno obbligatoriamente fruiti prima di poter accedere a un determinato contenuto di proprio interesse (si pensi a YouTube o ai molti esempi di *catch-up TV*). Il secondo è il cosiddetto *SVoD*, che consente l'accesso a un catalogo fruibile in streaming previa sottoscrizione di un abbonamento (*subscription*). Il terzo, sempre nell'ambito della visione in streaming, è rappresentato dal *TVoD*, vale a dire dalla possibilità di pagare l'accesso (temporaneo e vincolato a certe condizioni) a singoli contenuti (*transactional*). Infine, il quarto modello è quello dell'*EST*, *Electronic Sell-Through*, che prevede l'acquisto, senza vincoli temporali, di un determinato contenuto.

Tuttavia, non solo ci troviamo di fronte a modelli fluidi, elastici e presenti spesso in forme ibride. Più radicalmente, la natura specifica di questi modelli può non essere determinante in relazione allo sviluppo della distribuzione online. Secondo Ulin, "the ultimate answer is less likely to turn on whether subscription

ART & MEDIA FILES

or pay-per-download models are the best, but on customer interface, reliability, security, marketing, pricing, and range of content offered; (...) user experience matters, and top experiences drive successful online distribution platforms”²². È vero che recentemente Michael Gubbins ha proposto di leggere in termini oppositivi *accesso* (da far coincidere con lo streaming e i modelli a esso associati) e *proprietà* (download), suggerendo che la possibilità di accesso (e in particolare i servizi *SVoD*) sostituirà il desiderio di possesso (e i modelli correlati) nelle abitudini di consumo. Tuttavia, va senz’altro evidenziato il fatto che Ulin e Gubbins si trovano a convergere rispetto al ruolo strategico assegnato alla *user experience*. Come sottolinea Gubbins, “the dramatic increase in the number of films in Europe means that it is difficult for even strong titles to make any impact. Theoretical access to film is not the same as engagement”²³. Questo riferimento alla rilevanza strategica della *user experience* rispetto al successo di una piattaforma di distribuzione online ci consente di approfondire brevemente il tema dei cambiamenti in corso nelle pratiche di consumo e nei meccanismi di *gatekeeping*. Ovviamente, i cambiamenti che investono il consumo audiovisivo non sono di mero ordine quantitativo: in altre parole, non si tratta soltanto di un aumento sempre crescente della domanda. I cambiamenti più rilevanti e interessanti si collocano invece, ci pare, su un versante qualitativo: in quest’ottica, possiamo immaginare che le piattaforme in grado di intercettare e stimolare meglio quelle nuove pratiche di consumo che esprimono l’idea di una cultura partecipativa e “networked”²⁴ risultino avvantaggiate all’interno di un mercato che appare, seppur emergente, già affollato. Ed è proprio in questa direzione che vorremmo intendere una prima, possibile accezione della nozione di *accesso*: che tipo di *user experience* propongono le piattaforme online? In che modo tengono conto del desiderio di condivisione e partecipazione, e come “modellano” questo desiderio? Che tipo di equilibrio propongono, e come lo gestiscono, tra controllo esercitato sui contenuti offerti e flessibilità, personalizzazione del consumo? Come utilizzano i dati personali degli utenti per fornire contenuti esclusivi ed esperienze personalizzate?

È interessante notare, inoltre, che l’ecosistema contemporaneo della distribuzione online sembra essere caratterizzato, piuttosto che da un fenomeno di disintermediazione, da una proliferazione di servizi di intermediazione eterogenei (sia legali che, allo stato attuale, “extralegali”): forum, *linking sites*, store online giocano un ruolo chiave nel determinare “the range of films available to viewers and the conditions under which they are accessible”²⁵, così come le forme dominanti di consumo. Possiamo dunque affermare che, per quanto diversi per natura e funzioni, meccanismi di *gatekeeping*²⁶ siano ancora attivi ed esercitino anzi un impatto decisivo sulla cultura audiovisiva contemporanea. La distinzione proposta da Hargittai tra mera disponibilità (*availability*) e concreta accessibilità (*accessibility*) sembra ancora, dunque, pienamente valida. L’ironia, scrive Gubbins, è che “the sheer volume of content has made discovering that content more difficult”²⁷. Queste considerazioni ci portano a una seconda, possibile accezione della nozione di *accesso*: in che modo le piattaforme online esercitano il loro ruolo di *curators*? Come fanno a trasformare la disponibilità in accessibilità? Che tipo di selezioni propongono, e come organizzano i loro cataloghi? Offrono materiali “extra”, di commento e approfondimento?

Infine, la nozione di *accesso* può essere considerata nel quadro più ampio dei diritti culturali, vale a dire in relazione al diritto di partecipare alla vita culturale e godere dei benefici del progresso scientifico e delle sue applicazioni – come indicato nella International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights (1976). Torneremo sugli aspetti connessi ai diritti culturali nella sezione conclusiva.

Mappare la distribuzione online

La sfida al sistema distributivo delle *windows*; la difficile emersione di nuovi modelli di business; la relazione controversa tra offerta legale e “pirateria”; i cambiamenti nei meccanismi di *gatekeeping* e la nozione articolata di *accesso*: sono numerose le questioni che lo studio della distribuzione online va inevitabilmente a implicare.

ART & MEDIA FILES

Per provare a mettere ordine e a mappare le principali linee che caratterizzano la circolazione online di prodotti audiovisivi, può risultare particolarmente utile il riferimento alla distinzione tra economia del cinema *formale* e *informale* discussa da Ramon Lobato. Da un lato, scrive Lobato, “formality refers to the degree to which industries are regulated, measured, and governed by state and corporate institutions”²⁸. Più precisamente, la *distribuzione formale* “is characterized by revenue-sharing business models, complex systems of statistical enumeration and a ‘windowing’ releasing pattern driven by theatrical premieres”²⁹. Dall’altro lato, “*informal distributors* are those which operate outside this sphere, or in partial articulation with it. (...) Informal distribution is mostly non-theatrical and is characterized by handshake deals, flat-fee sales and piracy”³⁰.

Un ulteriore vantaggio del quadro generale tracciato da Lobato è che anche la dimensione della fruizione può essere facilmente inclusa nell’analisi. Come ricorda Lobato stesso, “distribution frames the way texts are experienced and understood by audiences”³¹. Possiamo dunque ipotizzare che la distribuzione formale tenda a incoraggiare quello che proponiamo di definire come “consumo”. Non un atteggiamento “passivo” da contrapporre, attraverso una semplificazione che rischia di apparire banale e fuorviante, a un atteggiamento “attivo”; come ricorda ancora Lobato, “we need a broader conception of audience activity that does not privilege internet users”³². Piuttosto, l’idea è di intendere, con il termine *consumo*, la tradizionale esperienza di visione che ha largamente caratterizzato il XX secolo: un’esperienza in cui l’accesso ai contenuti audiovisivi è sostanzialmente controllato da alcuni attori tradizionali, quali distributori e broadcaster, e che non implica quel tipo di partecipazione così caratteristico dei nuovi ambienti digitali – la condivisione o il commento di film sui social network, oppure tutte le forme trasformatrici di riuso di un film o parti di esso per creare nuovi contenuti. Sul versante dell’economia informale ci pare invece di poter collocare un tipo di fruizione che possiamo identificare con il termine *partecipazione*, e che comporta proprio quel tipo di relazione tra spettatore e audiovisivo così radicato nel nuovo scenario digitale. In questo caso, l’accesso al contenuto è parzialmente svincolato dal controllo degli attori tradizionali e l’esperienza di visione è profondamente connessa ad altre attività (commento, condivisione, remix).

Ci pare, tuttavia, di riscontrare un limite nell’analisi proposta da Lobato. Quando si tratta di affrontare la circolazione online dell’audiovisivo, l’opposizione tra formale e informale sembra letteralmente coincidere con quella tra legale (servizi VoD, iTunes, altre piattaforme) e illegale (*peer-to-peer*, pirateria), con una sorta di “zona grigia” che includerebbe i *cyberlockers* con relativi *linking sites*. Il rischio insito in questa impostazione è che una temporanea sovrapposizione finisca con l’apparire una sostanziale identità, e che forme di circolazione legate al *peer-to-peer* o ai *cyberlockers* appaiano come *costitutivamente* illegali.

Per evitare, dunque, che l’opposizione tra formale e informale vada a identificarsi in una maniera che rischia di apparire “naturale” con quella tra legale e illegale, può essere utile provare a incrociare l’opposizione articolata da Lobato con quella tra gratuità (o open access) e contenuti a pagamento³³. È interessante notare che, in questo modo, facciamo interagire anche due diversi punti di vista: quello dell’industria cinematografica, quando parliamo di formale e informale, e quello dei fruitori, quando distinguiamo tra accesso gratuito e a pagamento. Il risultato di questo tentativo è rappresentato nella figura 1, che mostra come l’intersezione tra le due opposizioni possa essere utilizzata per “mappare” le forme contemporanee di circolazione del film in ambiente digitale. Volutamente, non abbiamo “localizzato” sulla mappa tutti i servizi online che si sono recentemente, e in numero sempre più significativo, affacciati sul mercato italiano. Tale scelta ha una duplice motivazione. Da una parte, tiene conto di uno scenario in costante mutazione, in cui sia i modelli generali richiamati nella mappa che l’attribuzione di questo o quel servizio a un tale modello subiscono variazioni frequenti e anche significative, che sconsigliano un approccio tipologico eccessivamente rigido o che pretenda, vanamente, di essere esaustivo. Dall’altra, intende lasciare ai saggi che seguono la proposta e la discussione di ipotesi di collocazione che tengano

ART & MEDIA FILES

conto dei tratti caratterizzanti nel presente, e delle possibili linee di sviluppo in prospettiva.

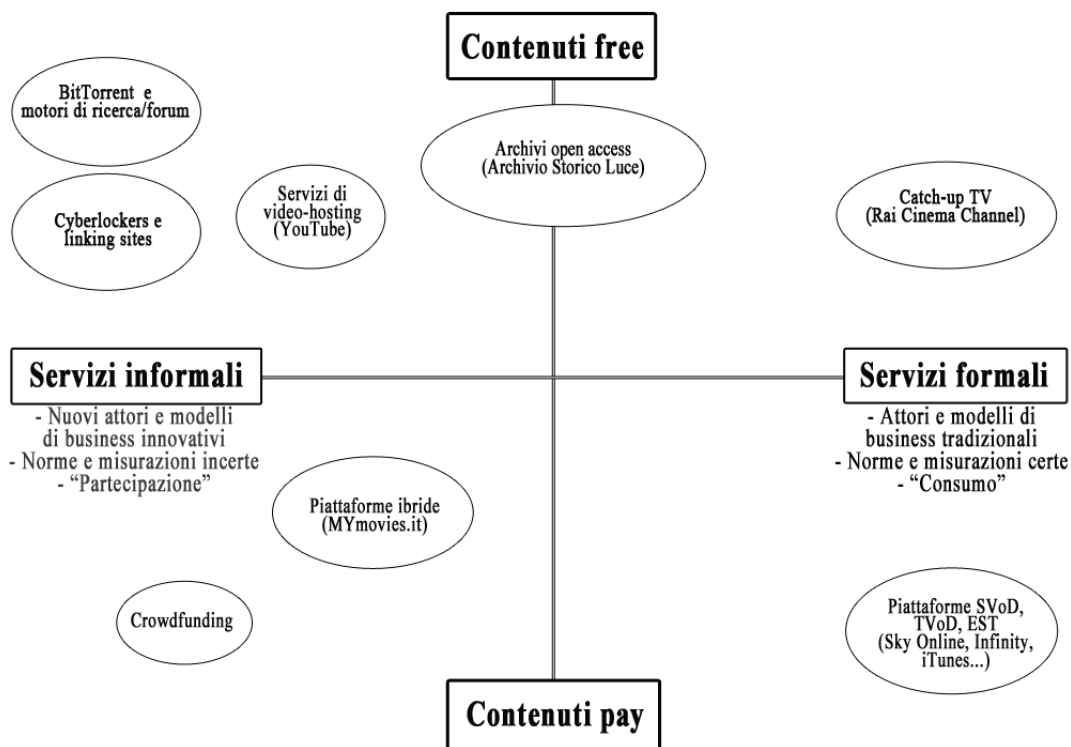


Fig. 1

Conclusioni: il nuovo regolamento sul diritto d'autore online

In conclusione, ci pare importante mettere in relazione le linee generali del quadro fin qui delineato con il nuovo "Regolamento in materia di diritto d'autore sulle reti di comunicazione elettronica"³⁴ che AGCOM ha ratificato il 12 dicembre 2013, dopo un ampio e vivace dibattito sulla stampa, e che è entrato in vigore il 31 marzo 2014. Seppur in maniera necessariamente schematica, parziale e provvisoria, cercheremo di comprendere quali "aree" della mappa vengano toccate, e in che modo, dal Regolamento, e come la nuova normativa, oltre a tutelare il diritto d'autore online, vada a incidere sulla questione dell'accesso ai contenuti e, più ampiamente, alla cultura audiovisiva.

Naturalmente, non è possibile proporre in questa sede un'analisi dettagliata dell'intero documento, che andrebbe molto al di là degli obiettivi di questo intervento e delle competenze di chi scrive. Ci concentreremo, piuttosto, su tre aspetti: le relazioni che si delineano tra le tipologie di attori che emergono dalla mappa e i soggetti a cui si rivolge il Regolamento; il delicato bilanciamento tra tutela del copyright e sviluppo di nuovi modelli di business; la necessità di armonizzare i diritti connessi alla proprietà intellettuale e il diritto di accesso alla cultura.

"Il presente regolamento", leggiamo, "non si riferisce agli utenti finali che fruiscono di opere digitali in modalità downloading o streaming, nonché alle applicazioni e ai programmi per elaboratore attraverso i quali si realizza la condivisione diretta tra utenti finali di opere digitali attraverso reti di comunicazione elettronica"³⁵. Si noti che, nello stesso documento, l'*opera digitale* viene definita come "un'opera, o parti di essa, di carattere sonoro, audiovisivo, fotografico, videoludico, editoriale e letterario, inclusi i

ART & MEDIA FILES

programmi applicativi e i sistemi operativi per elaboratore, tutelata dalla Legge sul diritto d'autore e diffusa su reti di comunicazione elettronica³⁶.

A una prima analisi, e mettendo in relazione l'ambito di applicazione del Regolamento con la definizione di opera digitale, potremmo ragionevolmente concludere che servizi quali BitTorrent o altri protocolli P2P, anche qualora a essere condivise siano opere protette dal diritto d'autore, esulino dall'ambito di azione della normativa AGCOM. E tuttavia, a uno sguardo più attento, il Regolamento sembra rivelare una profonda ambiguità. Infatti, il procedimento istruttorio implica la diretta interpellazione (oltre che degli Internet service providers e degli Internet hosting service providers), dove individuabili, dell'*uploader* e di quei soggetti che vengono definiti come "gestori del sito internet" o "della pagina internet"³⁷: in altre parole, quei soggetti che curano "la gestione di uno spazio su cui sono presenti opere digitali o parti di esse ovvero collegamenti ipertestuali (link o torrent) alle stesse, anche caricati da terzi"³⁸. Gli spazi online di cui si parla possono dunque includere, oltre a *cyberlockers* e relativi *linking sites*, forum e motori di ricerca legati a BitTorrent, che forniscono ai fruitori i file torrent. Così, da un lato, il Regolamento dichiara di escludere i protocolli P2P e il file sharing non commerciale dal proprio ambito di intervento; dall'altro lato, tuttavia, include inevitabilmente motori di ricerca e forum di BitTorrent, andando così di fatto a intervenire anche sugli utenti finali e sulle applicazioni per la condivisione (senza scopo di lucro) di contenuti.

Una seconda osservazione riguarda la duplice finalità del Regolamento. Al di là dello scopo evidente di tutelare il diritto d'autore in ambiente digitale, il Regolamento intende incoraggiare lo sviluppo "dell'offerta legale di opere digitali"³⁹. Pur riconoscendo la bontà e la validità delle intenzioni, ci pare che la realizzazione di questo obiettivo comporti due principali problemi. In primo luogo, leggendo il Regolamento abbiamo la netta impressione che il concetto di "legale" venga, per così dire, "naturalizzato": in altre parole, viene presentato come un dato di fatto del tutto autoevidente, o come un tratto intrinseco, piuttosto che come un dato storicamente determinato che non esiste "di per sé", ma è al contrario il prodotto di una specifica normativa sul copyright. In secondo luogo, promuovere oggi l'offerta legale in Italia significa sostanzialmente andare a consolidare i modelli di business esistenti (il sistema delle *windows* basato sul copyright) e sostenere quei servizi che si collocano all'incrocio tra economia formale e contenuti pay; un'area che, come avremo modo di vedere nei contributi che seguiranno, appare già piuttosto affollata. Va senz'altro riconosciuto che AGCOM dichiara di voler incoraggiare "lo sviluppo di offerte commerciali innovative" (come quella di MYmovies.it, per esempio), ma la sovrapposizione soggiacente tra "legalità" e "servizi formali" tende automaticamente a escludere dall'ambito dello sfruttamento commerciale (e in forme realmente innovative) altri modelli, quali per esempio BitTorrent e i *cyberlockers*, che vengono percepiti come *costitutamente* illegali. Inoltre, il marcato riferimento allo sfruttamento commerciale tradisce un'attenzione decisamente limitata, se non inesistente, verso lo sviluppo di modelli ibridi (come per esempio, e di nuovo, le proposte "freemium"⁴⁰ di MYmovies.it) e verso temi quali il libero accesso e il pubblico dominio, che rappresentano tuttavia questioni di cui si percepisce la rilevanza e l'urgenza in tutta Europa.

Questi ultimi temi ci portano verso una terza, e conclusiva, osservazione, che riguarda la difficile armonizzazione tra i due diritti culturali coinvolti nella distribuzione cinematografica, due diritti che andrebbero concepiti in maniera complementare e che invece sembrano spesso darsi come oppositivi e conflittuali: il diritto all'accesso alla cultura, e quindi alla partecipazione alla vita culturale e ai benefici derivanti dal progresso scientifico (e tecnologico), e il diritto al riconoscimento della proprietà intellettuale. A questa esigenza di armonizzazione il nuovo Regolamento non sembra dare un contributo particolarmente significativo. Ci limitiamo a fornire un solo esempio. Nella bozza di regolamento redatta dall'Autorità nel 2011, un intero articolo era dedicato ai criteri di valutazione delle eccezioni nell'applicazione della legge sul diritto d'autore, e forniva un elenco dettagliato di indicazioni, tra cui:

ART & MEDIA FILES

a) l'uso didattico e scientifico; b) l'esercizio del diritto di cronaca, di commento, di critica e di discussione nei limiti dello scopo informativo e dell'attualità; c) l'assenza della finalità commerciale e dello scopo di lucro; d) l'occasionalità della diffusione, la quantità e qualità del contenuto diffuso rispetto all'opera integrale che non pregiudichi il normale sfruttamento economico dell'opera⁴¹.

Nella versione definitiva del Regolamento, l'articolo 10 scompare, sostituito da un più generico e laconico riferimento⁴² alle eccezioni già previste dalla Legge sul diritto d'autore, senza alcuna specificazione in merito agli usi didattici e non commerciali. Se pensiamo alle tendenze più recenti e più significative nella circolazione e fruizione dell'audiovisivo (a tutte quelle pratiche trasformative riconducibili alle idee di "remix culture", "networked culture" e "sharing community"), risulta molto difficile riuscire a leggere questa modifica nel Regolamento come un segnale incoraggiante rispetto alla necessità di bilanciare, nell'ecosistema contemporaneo dei media, la tutela del copyright, le attività di studio e di ricerca, gli usi non commerciali e il libero accesso alla cultura.

Valentina Re

Note

1. Questo saggio, con cui introduciamo il focus che *Cinergie* dedica allo scenario della distribuzione online in Italia, costituisce una versione ridotta, parzialmente rivista e in italiano di un contributo in corso di pubblicazione per la rivista *Journal of Italian Cinema and Media Studies*, con il titolo "Online Film Circulation, Copyright Enforcement and the Access to Culture: The Italian Case". L'idea del focus è nata nel contesto delle attività del Master in Discipline della produzione e comunicazione per il cinema, l'audiovisivo e i digital media dell'Università Ca' Foscari Venezia, e si lega principalmente a due fattori: da un lato, l'evidentissimo e recente moltiplicarsi, nell'ultimo anno e nel contesto italiano, di piattaforme per la fruizione di contenuti audiovisivi online – la cui eventuale corrispondenza con un effettivo arricchimento dell'offerta online, un ampliamento delle forme di accesso alla cultura audiovisiva e una sperimentazione di nuovi modelli di business e di consumo costituisce appunto un filo rosso del focus. Dall'altro lato, l'entrata in vigore, nel mese di marzo 2014, del nuovo Regolamento AGCOM a tutela del diritto d'autore online, che, dopo anni di dibattuta e partecipata messa a punto, non ha mancato di generare valutazioni radicalmente contrastanti. Tutti i contributi del focus sono firmati da allievi del Master e del Corso di laurea in Economia e gestione delle arti e delle attività culturali dell'Università Ca' Foscari.

2. Gillian Doyle, *Understanding Media Economics*, Sage, London-Thousand Oaks-New Delhi 2002, p. 117.

3. European Commission, Green Paper, "Preparing for a Fully Converged Audiovisual World", 2013, <<http://ec.europa.eu/digital-agenda/en/consultations-media-issues>>, p. 4 (ultimo accesso per tutti i siti segnalati: 30 settembre 2014).

4. "Rapporto Univideo 2013 sullo stato dell'home entertainment in Italia", <http://www.univideo.org/cms/index.php?dir_pk=16>. Rispetto alla possibilità di determinare le dimensioni economiche del mercato online, va senz'altro segnalata una evidente difficoltà nel reperimento dei dati. Come fa notare ironicamente Gubbins, "theatrical box-office reporting may have weaknesses but it is a paragon of openness compared to online and VoD services"; cfr. Michael Gubbins, "Audience in the Mind", report commissionato da Cine regio, 2014, <http://cineregio.org/digital_revolution/digital_revolution_2014/>, p. 45.

5. European Commission, Green Paper, "Preparing for a Fully Converged Audiovisual World", cit., p. 4.

6. "Cisco Visual Networking Index: Forecast and Methodology, 2012-2017", 2013, <<http://www.cisco>

ART & MEDIA FILES

- com/c/en/us/solutions/collateral/service-provider/ip-ngn-ip-next-generation-network/white_paper_c11-481360.html>, p. 2.
7. Jeff Ulin, *The Business of Media Distribution*, Focal Press, New York-London 2009, pp. 63-64.
 8. *Ivi*, p. 5.
 9. Chuck Tryon, *Reinventing Cinema*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey-London 2009.
 10. Jeff Ulin, *op. cit.*, p. 5.
 11. Jeff Ulin, *op. cit.*, p. 299.
 12. Andrew Currah, "Hollywood versus the Internet: The Media and Entertainment Industries in a Digital and Networked Economy", *Journal of Economic Geography*, n. 6, 2006, pp. 439-468, per la citazione p. 452.
 13. Per una dettagliata panoramica si può vedere <http://www.laquadrature.net/wiki/Studies_on_file_sharing_eng>. Si vedano inoltre: Chris Anderson, *Gratis*, BUR Next, Milano 2010; Roberto Braga, Giovanni Caruso (a cura di), *Piracy effect*, Mimesis, Milano-Udine 2013; Brett Danaher, Samita Dhanasobhon, Michael D. Smith, Rahul Telang, "Converting Pirates Without Cannibalizing Purchasers: The Impact of Digital Distribution on Physical Sales and Internet Piracy", *Marketing Science*, n. 29, 2010, pp. 1138-1151, <http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1381827>; Brett Danaher, Joel Waldfogel, "Reel Piracy: The Effect of Online Film Piracy on International Box Office Sales", 2012, <<http://ssrn.com/abstract=1986299>>; Luane S. Gauer, "Online Freedom? Film Consumption in the Digital Age", MEDIA@LSE Electronic MSc Dissertation Series, 2012, <<http://www.lse.ac.uk/media@lse/research/mediaWorkingPapers/ElectronicMScDissertationSeries.aspx>>; Dina Iordanova, Stuart Cunningham (a cura di), *Digital Disruption: Cinema Moves On-line*, St Andrews Film Studies, St Andrews 2012; Lawrence Lessig, *Remix. Il futuro del copyright (e delle nuove generazioni)*, Etas, Milano 2009; Ramon Lobato, *Shadow Economies of Cinema*, BFI/Palgrave, London 2012; Valentina Re, "Strictly not for Sale": Cultural Implications of Unlawful File Sharing and Film Consumption", in Catherine Naugrette (a cura di), *Art et culture. Le coût et la gratuité 1*, L'Harmattan, Paris 2013, pp. 47-60.
 14. Si veda in particolare l'ormai noto studio di Nico van Eijk, Joost Poort, Paul Rutten, "Legal, Economic and Cultural Aspects of File Sharing", *Communications & Strategies*, n. 77, 2010, pp. 35-54, <http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1809696>.
 15. Cfr. per esempio il comunicato stampa "Fondamentale il provvedimento AGCOM per tutelare i contenuti culturali attraverso un'efficace lotta alla pirateria", 2010, <http://www.univideo.org/cms/view.php?&dir_pk=19&cms_pk=1163>.
 16. FAPAV, "Pirateria: scenario 2011", 2011, <http://www.fapav.it/1/osservatorio/1/>. A questo proposito, un'indagine condotta recentemente da ANICA ha mostrato una tendenza verso una prospettiva più articolata, sottolineando per esempio la connessione tra frequentazione assidua della sala e impiego di nuove tecnologie, e mettendo in discussione l'ipotesi di una sostituzione lineare tra differenti forme di consumo. Si veda "Sala e salotto 2013: il sequel", <<http://www.anica.it/ricerche-e-studi/c45-ricerche-e-studi/sala-e-salotto-2013-il-sequel>>.
 17. Jeff Ulin, *op. cit.*, p. 301.
 18. *Ivi*, pp. 298-299.
 19. Si vedano: "Public Consultation on the Review of the EU Copyright Rules", 2013, <http://ec.europa.eu/internal_market/consultations/2013/copyright-rules/index_en.htm>; Communication from the Commission, "On Content in the Digital Single Market", 2012, <http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/licensing-europe/index_en.htm>.
 20. European Commission, Green Paper, "On the Online Distribution of Audiovisual Works in the European Union", 2011, <http://ec.europa.eu/internal_market/consultations/2011/audiovisual_en.htm>, p. 5.
 21. *Ivi*, p. 4.

ART & MEDIA FILES

22. Jeff Ulin, *op. cit.*, p. 312.
23. Michael Gubbins, *op. cit.*, p. 68.
24. Si vedano almeno Chris Anderson, *op. cit.*; Henri Jenkins, *Textual Poachers*, Routledge, New York 1992; Id., *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007; Id., *Fan, blogger e videogamers: l'emergere delle culture partecipative nell'era digitale*, FrancoAngeli, Milano 2008; Henry Jenkins, Sam Ford, Joshua Green, *Spreadable media: i media tra condivisione, circolazione, partecipazione*, Apogeo, Milano 2013; Lawrence Lessig, *op. cit.*; Lev Manovich, *Software Takes Command*, Bloomsbury, New York-London 2013; Mirko T. Schäfer, *Bastard Culture!*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2011; Stefan Sonvilla-Weiss (a cura di), *Mashup Cultures*, Springer, Wien-New York 2010; Chuck Tryon, *op. cit.*; Federico Zecca (a cura di), *op. cit.*
25. Ramon Lobato, "The Politics of Digital Distribution: Exclusionary Structures in Online Cinema", *Studies in Australasian Cinema*, vol. 3, n. 2, 2009, pp. 167-178, per la citazione p. 167, <http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1752574>.
26. Eszter Hargittai, "The Changing Online Landscape: From Free-for-all to Commercial Gatekeeping", in Peter Day, Douglas Schuler (a cura di), *Community Practice in the Network Society*, Routledge, London-New York 2004, pp. 66-78.
27. Michael Gubbins, *op. cit.*, p. 78.
28. Ramon Lobato, *Shadow Economies of Cinema*, cit., p. 4.
29. *Ibidem*.
30. *Ibidem*.
31. *Ivi*, p. 15.
32. *Ivi*, p. 116.
33. Occorre precisare che, quando parliamo di contenuti free, ci riferiamo semplicemente al fatto che gli utenti non pagano l'accesso a film o altri contenuti audiovisivi; non consideriamo quindi i costi "indiretti", quali per esempio l'acquisto di hardware o l'abbonamento a un Internet Service Provider.
34. "Regolamento in materia di tutela del diritto d'autore sulle reti di comunicazione elettronica e procedure attuative ai sensi del decreto legislativo 9 aprile 2003, n. 70", 2013, <<http://www.agcom.it/documents/10179/540163/Allegato+12-12-2013/b0410f3a-0586-449a-aa99-09ac8824c945?version=1.0>>.
35. *Ivi*, art. 2 comma 3.
36. *Ivi*, art. 1 comma 1.p.
37. Va detto che gli obblighi previsti dal Regolamento sembrano principalmente ricadere sui provider. Infatti, all'avvio del procedimento, AGCOM è tenuta a informare l'*uploader*, il gestore del sito (o della pagina) internet e i provider. Tuttavia, nel passaggio successivo, qualora il contenuto contestato non venga spontaneamente rimosso, AGCOM si rivolge esclusivamente ai provider. Il breve, se il sito internet è ospitato su un server in territorio italiano, AGCOM richiede all'Internet hosting service provider di attuare una "rimozione selettiva". Qualora invece il server si trovi all'estero, o in caso di violazione massiva, AGCOM richiede all'Internet service provider di disabilitare l'accesso al sito.
38. "Regolamento in materia di tutela del diritto d'autore sulle reti di comunicazione elettronica e procedure attuative ai sensi del decreto legislativo 9 aprile 2003, n. 70", cit., art. 1 comma 1.g.
39. *Ivi*, art. 3 comma 2.
40. Si veda Chris Anderson, *op. cit.*
41. "Schema di regolamento in materia di tutela del diritto d'autore sulle reti di comunicazione elettronica", 2011, <<http://www.agcom.it/documents/10179/539629/Allegato+06-07-2011+36/1e30059c-69b3-456e-a507-b2935441371f?version=1.0>>, art. 10 comma 1.
43. "Regolamento in materia di tutela del diritto d'autore sulle reti di comunicazione elettronica e procedure attuative ai sensi del decreto legislativo 9 aprile 2003, n. 70", cit., art. 2 comma 2.

ART & MEDIA FILES **L'offerta audiovisiva online in Italia: il caso di MYmovies.it**

La digitalizzazione e la nascita della rete Internet hanno offerto nuove possibilità distributive per il cinema e l'audiovisivo. I primi tentativi formali d'implementazione di piattaforme distributive¹ risalgono alla seconda metà del primo decennio degli anni Duemila, relativamente in ritardo rispetto al *file sharing*. Ciò è dovuto al fatto che l'industria cinematografica ha, almeno in origine, tentato di ostacolare la nuova pratica di diffusione dell'audiovisivo, nella convinzione che essa danneggiasse gli altri mercati di sbocco. Oggi la distribuzione online ha raggiunto un certo grado di affermazione anche se numerosi rimangono i problemi da risolvere, uno su tutti le normative legate al copyright che non permettono un'effettiva diffusione internazionale delle piattaforme, in contrasto con le caratteristiche di democraticità e globalità di Internet².

L'Italia, oggettivamente in ritardo rispetto agli altri paesi, ha visto nascere i primi tentativi di distribuzione formale in rete soltanto nel biennio 2010-2011, tant'è che solo da quel momento si è iniziato a raccogliere dati (seppur parziali) sul nuovo canale distributivo³. La prima piattaforma VoD (*Video on Demand*) degna di nota ad aprire i battenti è stata Mymovieslive, nata all'interno di MYmovies.it, il magazine cinematografico online più visitato in Italia. In seguito si sono aggiunte Chili TV e iTunes Store, la nota piattaforma della Apple già diffusa in numerosi paesi del mondo. Ma il boom vero e proprio si è avuto soltanto alla fine del 2013, quando è nata la piattaforma Infinity TV, creazione del Gruppo Mediaset, cui si sono aggiunti due soggetti internazionali: MUBI e Google Play. A ciò si è sommata la riorganizzazione dei servizi di Mymovieslive e l'implementazione, ad aprile 2014, di Anicaondemand (o più semplicemente ONDE). Parallelamente si è evoluta la cosiddetta "TV on Demand" con casi quali Sky on Demand, Premium Play e TIMvision (ex Cubovision).

Gli esempi citati naturalmente non esauriscono il panorama distributivo italiano. Basta consultare la "Mappa dei contenuti - Offerta digitale in Italia", redatta da Confindustria all'inizio del 2014⁴, per rendersi conto di come la distribuzione audiovisiva in Italia sia più complessa e variegata di quanto si pensi. In realtà, a nostro avviso, non sono più di una decina i casi meritevoli di attenzione in quanto rappresentativi del mercato distributivo online nel nostro paese. Ciò non significa che i restanti esempi siano insignificanti, tuttavia essi dispongono di library piuttosto modeste e la loro accessibilità non è paragonabile agli altri casi già citati⁵. In questo breve saggio ci occuperemo perciò soltanto degli esempi italiani che riteniamo più significativi in base non solo alla loro accessibilità ma anche all'ampiezza e alla diversificazione del catalogo, alla tipologia di servizi di cui dispongono e alla capacità di offrire nuove esperienze spettatoriali. Mettendoli a confronto, cercheremo di evidenziarne aspetti innovativi ma anche problematicità. Inoltre, approfondiremo nel dettaglio quella che possiamo ritenere l'offerta migliore del nostro mercato distributivo online, ovvero i due servizi di MYmovies.it: Mymovieslive e ONDE.

Innanzitutto è necessario distinguere le diverse piattaforme in due grandi categorie, servendosi di alcune definizioni ormai assodate nella letteratura scientifica⁶. Da un lato troviamo piattaforme che si configurano come "videoteche virtuali" copiando in tutto e per tutto le tradizionali videoteche. Esse assumono il nome di *Electronic Sell-Through* (EST)⁷ e offrono film e altri contenuti audiovisivi a noleggio o in acquisto. Lo spettatore, dunque, paga esclusivamente per il singolo titolo che desidera fruire (*pay-per-view*). Dall'altro lato troviamo piattaforme che mettono a disposizione contenuti audiovisivi dietro sottoscrizione di un abbonamento. In pratica, lo spettatore paga un canone solitamente mensile per fruire liberamente di tutti i titoli presenti nella library. Questa seconda tipologia di piattaforme assume il nome di *Subscription Video on Demand* (SVoD). Esistono poi piattaforme che propongono film in modalità *free* adottando modelli diversi come il *freemium* oppure facendo ricorso alla pubblicità. Tra queste va ricordata la *catch-up TV* che consente agli spettatori di fruire film e programmi televisivi trasmessi dalle TV generaliste nel corso dell'ultima settimana (RAI Cinema Channel ne è un esempio). Infine, vi è la già menzionata *TV on Demand*, che rivoluziona la fruizione televisiva: non più palinsesti bloccati e vincolati a precisi orari ma

ART & MEDIA FILES

cataloghi di contenuti audiovisivi cui accedere quando si desidera.

Tra le piattaforme EST presenti in Italia vanno annoverate Chili, iTunes Store, Google Play e ONDE. Come abbiamo già detto, si tratta di videoteche virtuali, simili tra l'altro a negozi di *e-commerce* come Amazon, che si limitano a vendere o noleggiare film disponendo di cataloghi di qualche migliaia di titoli. L'esperienza spettatoriale è simile alla visione di un DVD tra le mura domestiche. È interessante notare come non sempre i prezzi dei film offerti siano convenienti rispetto al tradizionale home video: capita, infatti, per titoli di recente distribuzione, ma anche per i classici, che il prezzo adottato dalle piattaforme EST superi quello dell'equivalente supporto fisico⁸. Inoltre, fatta eccezione per alcuni titoli offerti da iTunes Store, i film acquistati non presentano la varietà di contenuti extra presenti nei DVD e Blu-ray (documentari, trailer, backstage, commenti audio) e spesso nemmeno la scelta dei sottotitoli e delle lingue. Questo ci permette di affermare che, a nostro parere, proseguendo in questa direzione il sorpasso della distribuzione online su quella tradizionale tarderà ad arrivare. In effetti, stando agli ultimi dati Univideo, il mercato audiovisivo in rete nel nostro Paese ha fatturato nel 2013 solo 18 milioni di euro rispetto ai 342 milioni dell'home video su supporto fisico (edicola e noleggio compresi)⁹.

Le principali piattaforme SVoD in Italia sono Mymovieslive, Infinity e MUBI. Il servizio creato da Mediaset offre cinquemila contenuti audiovisivi tra film, serie TV, fiction e cartoni animati, di cui lo spettatore può fruire pagando 9,99 € al mese. Vi sono però due problematiche. La prima riguarda l'esclusione dall'offerta dei film più recenti che sono, invece, disponibili in un'apposita sezione *pay-per-view*, per quanto ad un prezzo scontato per chi ha sottoscritto l'abbonamento. La seconda è relativa alla presenza temporanea dei contenuti nella piattaforma. Ciò significa che uno spettatore che sottoscrive l'offerta può non avere sempre a disposizione gli stessi film o serie tv a causa degli accordi specifici stipulati da Infinity con chi detiene i diritti di sfruttamento economico dei singoli contenuti¹⁰. A questa seconda problematica ha ovviato MUBI, proponendo 30 film mensili e aggiornandone uno quotidianamente, accessibili al pagamento di un canone di 4,99 € al mese. In questo modo lo spettatore dispone di una selezione mirata di titoli di alta qualità – si tratta di film premiati nei festival o che hanno avuto ottimi apprezzamenti da parte della critica, oppure riconosciuti classici della storia del cinema – in continua rotazione. Inoltre, la piattaforma creata da Efe Cakarel offre ai propri utenti la possibilità di connettersi tramite un forum e avviare così discussioni sui film disponibili e sul cinema in generale.

Chiudono il cerchio le piattaforme di *TV on Demand*: le già citate Sky on Demand, Premium Play e TIMvision. Le prime due non sono altro che estensioni gratuite di abbonamenti televisivi tradizionali (Sky e Mediaset Premium) attraverso cui i clienti possono disporre di una library on demand di film e altri contenuti audiovisivi¹¹. TIMvision, invece, rappresenta un passo in avanti rispetto alla televisione che siamo abituati a conoscere. Si tratta della tv online di Telecom Italia e si configura come un vero e proprio caso di *TV on demand* senza alcun network televisivo alle spalle: in poche parole, la fruizione è interamente online, e la banda larga è offerta dalla stessa Telecom Italia. I contenuti disponibili sono i più variegati (film, serie tv, notiziari, programmi sportivi, cartoni animati) ma non mancano canali tematici al pari di quelli della pay TV. Il tutto dietro sottoscrizione di un abbonamento di 10 euro mensili, per quanto vi siano alcuni contenuti offerti in *pay-per-view* e altri in modalità *catch-up TV*.

Tutte le piattaforme citate offrono in prevalenza contenuti cinematografici ma, gradualmente, si stanno aprendo anche ad altri settori dell'audiovisivo come la televisione. Va notato come i confini tradizionali tra i vari mezzi di comunicazione si stiano definitivamente assottigliando, dal momento che film e programmi televisivi vengono distribuiti online ancor più indistintamente di quanto accadeva in precedenza in televisione e nell'home video. La maggior parte dei contenuti offerti è *mainstream*, ma si è fatto largo, per quanto solo in alcuni casi (tra cui Mymovieslive e MUBI), anche il cinema indipendente. Inoltre, è da segnalare come le piattaforme si siano rese progressivamente disponibili su ogni dispositivo tecnologico che permette la fruizione dell'audiovisivo: computer, tv connesse e dispositivi mobili.

Dopo questa panoramica generale, osserviamo in dettaglio le due piattaforme di Mymovies.it.

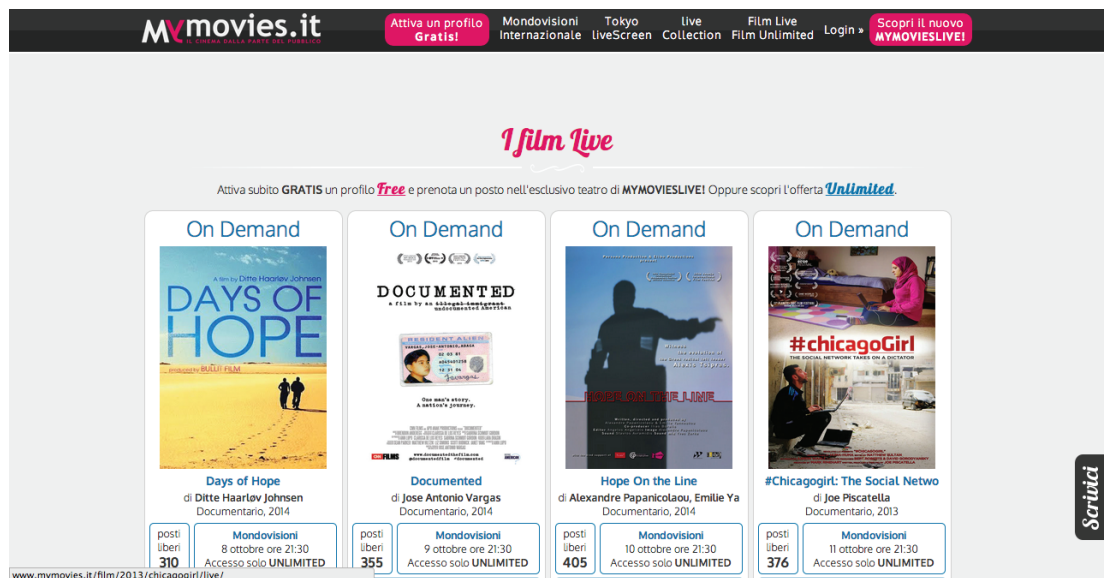


Fig. 1 – Una pagina di Mymovieslive.

Mymovieslive ha riorganizzato la propria offerta verso la fine del 2013 suddividendola in due profili distinti: uno free e uno a pagamento (SVoD). Viene quindi adottato il tipico modello *freemium* in cui alcuni spettatori paganti “finanziano” coloro che, invece, fruiscono gratuitamente dei contenuti, per quanto naturalmente i primi abbiano dei vantaggi in più. La piattaforma offre solamente contenuti di qualità (film, documentari, cortometraggi ma anche concerti musicali e spettacoli teatrali) molti dei quali inediti o provenienti direttamente da festival cinematografici. Assieme a MUBI è l'unico caso italiano che predilige il cinema indipendente a quello *mainstream*¹².

L'offerta free ripropone una versione virtuale della tradizionale sala cinematografica e propone una programmazione quotidiana di film o altri contenuti audiovisivi: ogni sera alle ventuno e trenta lo spettatore può fruire in modalità streaming live un'opera cinematografica di qualità senza dover pagare alcun prezzo. Naturalmente, essendo free, si deve sottostare al vincolo dell'orario e al numero limitato dei posti virtuali (streaming) e capita, non di rado, che si arrivi al tutto esaurito. Ma il gioco della sala virtuale ha un altro obiettivo: consente di connettere tra loro gli spettatori poiché di ognuno è possibile conoscere l'identità, specie se hanno effettuato il login attraverso l'account facebook. Inoltre, per ogni film in proiezione è disponibile una chat in cui gli spettatori possono dialogare tra loro sull'esperienza che stanno vivendo.

Coloro che non intendono sottostare ai vincoli dell'offerta free possono registrare un profilo Unlimited sottoscrivendo un abbonamento mensile (al costo di 3,99 €), oppure settimanale (1 €). In questo modo in aggiunta ai contenuti dell'offerta free, fruibili in modalità streaming on demand, si può accedere a quindici titoli al mese, oltre che avere un posto garantito per gli eventi unici sold out. I contenuti on demand sono disponibili per circa quattro settimane e per un numero limitato di streaming (solitamente cinquecento) ma non sono soggetti a vincoli di orario. Esiste comunque una library permanente che al momento contiene quasi tutti i film di Roberto Rossellini, Ingmar Bergman e François Truffaut. Inoltre, il profilo Unlimited consente di creare eventi personalizzati scegliendo un titolo fra quelli disponibili e invitando i propri amici ad una visione collettiva in una sala virtuale di venticinque posti.

Non c'è dubbio che Mymovieslive rappresenti oggi l'esempio più innovativo di piattaforma online in Italia, in grado di coniugare fruizione cinematografica in diverse modalità con elementi di social networking

ART & MEDIA FILES

tanto desiderati dal nuovo pubblico partecipativo e, al contempo, attuare un processo di educazione al cinema indipendente. Il caso Mymovieslive, con la scelta di selezionare solo film di qualità male o per nulla distribuiti, ci permette di sostenere che la distribuzione audiovisiva in rete si pone in alternativa e non in sostituzione della sala cinematografica. Internet, infatti, rappresenta un valido canale di sbocco per tutti quei film che non riescono a trovare un distributore o comunque uno schema distributivo in grado di raggiungere ampiamente il pubblico¹³.



Fig. 2 – L'home page di ONDE

Dall'aprile 2014 è attiva la nuova piattaforma Anicaondemand (ONDE), implementata da MYmovies. it in partnership con l'Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive e Multimediali (ANICA) e Cross Advertainment Network (CAN)¹⁴. Si tratta di una piattaforma EST, o TVoD, ancora in via sperimentale che offre soltanto film a noleggio e dispone, almeno per ora, di un catalogo piuttosto limitato. Gli obiettivi di ONDE sono "l'esplorazione di nuove e innovative possibilità di sfruttamento dei diritti, la lotta contro la distribuzione e la fruizione illegale di contenuti audiovisivi e l'incremento del mercato online del cinema e dell'audiovisivo in genere"¹⁵. Più in generale, la piattaforma intende "accrescere l'offerta legale di contenuti sul web"¹⁶ e a distanza di pochi mesi sono già visibili le prime interessanti sperimentazioni: ONDE presenta una ricerca personalizzata dei contenuti di cui nessuno degli altri casi italiani dispone, oltre ad una sala virtuale che mescola assieme i due profili della piattaforma gemella Mymovieslive. Indicativi, in questo senso, sono i menù colorati presenti nell'home page: ONDESurf, ONDEMain¹⁷, ONDEScreen, ONDERoad, ONDEQuest.

Lo spettatore può effettuare ricerche personalizzate nel catalogo incrociando diversi criteri di ricerca; in questo modo vengono filtrati specifici titoli in base a ciò che è stato selezionato. ONDESurf permette di selezionare criteri tradizionali come generi cinematografici, paesi di produzione, premi, festival, attori e registi e incrociarli con i numerosi percorsi tematici di ONDERoad: Famiglia, Amicizia, Brividi, Conflitti, Roma, Italia 900: i capolavori, Fuga, Anni '60, solo per citarne alcuni. Infine, è possibile eseguire una ricerca libera grazie a ONDEQuest. Si tratta di una vera e propria interrogazione del catalogo, esattamente come avviene nei database, che consente una specifica e mirata selezione di ciò che si va cercando.

ART & MEDIA FILES

ONDEScreen, invece, riproduce la sala virtuale in cui è possibile prenotare un posto per eventi live a pagamento. Uno dei primi film proiettati in questo modo è stato *Jimmy P. (Psychotherapy of a Plains Indian)* (Arnaud Desplechin, 2013), recente caso di distribuzione *day-and-date*, cioè simultaneamente in sala e in rete. È chiaro come ONDE si trovi ancora in uno stato “embrionale” ma, se pensiamo alle innovazioni che può apportare al mercato distributivo online, ha tutti i requisiti per divenire una piattaforma di successo, grazie soprattutto all’apporto di ANICA.

Come abbiamo visto, il panorama distributivo online italiano si presenta piuttosto variegato, anche se non paragonabile a quello statunitense o di altri paesi europei come Regno Unito, Francia e Germania, che dispongono di piattaforme affermate ormai da tempo (Netflix, Jaman, UniversCiné). L’Italia ha compiuto progressi negli ultimi anni ma non ancora sufficienti, dato che permangono, come abbiamo visto, molti ostacoli a un pieno sviluppo del mercato. A essi se ne aggiungono altri che esulano dallo specifico settore e riguardano la scarsità di investimenti nello sviluppo di una rete Internet efficace a supportare la fruizione online e la mancanza di un “progetto educativo” in grado di far conoscere agli italiani le nuove forme di visione del cinema e dell’audiovisivo, problemi che non possono essere risolti nel breve termine.

Infine, va sottolineato come il contesto distributivo/fruitivo su Internet sia in continua trasformazione ed evoluzione. Ciò significa che nei prossimi mesi alcune delle piattaforme qui descritte potrebbero cambiare la configurazione della propria offerta, così come è accaduto più volte nel corso dell’ultimo anno.

Alex Tribelli

Note

1. Il concetto di “formale” in opposizione a quello di “informale” si trova in Ramon Lobato, *Shadow Economies of Cinema. Mapping Informal Film Distribution*, British Film Institute/Palgrave, Londra 2012.
2. Ogni piattaforma, infatti, deve scontrarsi con specifiche legislazioni nazionali diverse da paese a paese e con pratiche ai limiti della legalità (cfr. *infra*, nota 10). Inoltre, poiché i prodotti audiovisivi sono distribuiti territorio per territorio (l’Unione Europea non dispone ancora di un mercato distributivo unificato), le piattaforme devono di volta in volta negoziare la distribuzione online dei prodotti nei singoli territori.
3. È il caso di Univideo, che solo dal 2011 considera Internet nei report annuali sul fatturato home video.
4. “Mappa dei contenuti – Offerta digitale in Italia”, <<http://www.mappadeicontenuti.it/>> (ultimo accesso: 10 luglio 2014).
5. La semplice disponibilità in rete di una piattaforma, infatti, non garantisce automaticamente la sua accessibilità al pubblico. Essa deve infatti in qualche modo farsi conoscere, eventualmente attraverso strumenti di promozione.
6. Ci riferiamo soprattutto a Dina Iordanova, Stuart Cunningham (a cura di), *Digital Disruption: Cinema Moves On-line*, St Andrews Film Studies, St. Andrews 2012 e Jeff Ulin, *The Business of Media Distribution. Monetizing Film, TV, and Video Content in an Online World*, Focal Press, New York-Londra 2013.
7. All’interno del quale includiamo anche il modello *Transactional Video on Demand* (TVoD).
8. A titolo di esempio, *12 anni schiavo* (*12 Years a Slave*, Steve McQueen, 2013) è disponibile nelle piattaforme Chili <<http://www.chili-tv.it/film/12-anni-schiavo-2013>> (ultimo accesso: 14 settembre 2014) e su iTunes Store (ultimo accesso: 14 settembre 2014) a 13,99 € (versione SD) mentre il DVD è acquistabile su Amazon a 11,57 €, <http://www.amazon.it/12-Anni-Schiavo-Chiwetel-Ejiofor/dp/B00KXCXEPS/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1410699373&sr=8-1&keywords=12+anni+schiavo> (ultimo accesso: 14 settembre 2014).

ART & MEDIA FILES

9. “Rapporto Univideo 2014 sullo stato dell’home entertainment in Italia”, <http://www.univideo.org/cms/index.php?dir_pk=16> (ultimo accesso: 10 luglio 2014). Va comunque rilevato come la distribuzione online sia l’unica a segnare un andamento positivo con un +38,5% rispetto al 2012. Tutti gli altri segmenti dell’home video (vendita, edicola, noleggio) sono in declino.
10. Nei casi SVoD gli accordi commerciali non prevedono il modello *revenue sharing* com’è per le piattaforme EST. I film sono acquistati soltanto per un determinato periodo di tempo ed esistono notevoli influenze da parte dei network televisivi più potenti, in grado di incidere sulla disponibilità online dei contenuti audiovisivi.
11. Dalla prima metà del 2014 è attiva un’ulteriore piattaforma SVoD di Sky denominata Sky Online. La differenza con Sky on Demand sta nel fatto che non è necessario disporre di alcun abbonamento pregresso. Tuttavia, a nostro parere, non aggiunge niente di significativo rispetto a quanto già presente nel mercato distributivo online.
12. Esiste anche Indieframe, ma è poco conosciuta e presenta pochissimi titoli.
13. Pensiamo, per esempio, a film come *Hitchcock* (*Id.*, Sacha Gervasi, 2012), *Stoker* (*Id.*, Park Chan-wook, 2013) e *Lo sconosciuto del lago* (*L’Inconnu du lac*, Alain Guiraudie, 2013), usciti in Italia nel corso del 2013 in un numero di sale insufficiente a coprire il territorio nazionale. Grazie alla rete questi film avrebbero potuto raggiungere molti più spettatori.
14. ONDE sostituisce la precedente piattaforma Mymovieswide, nata a fine 2012.
15. “Anicaondemand. La nuova piattaforma di streaming on demand dei produttori e distributori italiani”, <http://www.anica.it/online/images/stories/anicaondemand_comunicato_finale.pdf> (ultimo accesso: 11 luglio 2014).
16. *Ibidem*.
17. ONDEMain è semplicemente un link che rimanda alla pagina principale.

ART & MEDIA FILES **MUBI: una cineteca social**

Questo breve saggio analizza come caso di studio MUBI, una piattaforma di streaming VoD che può essere assimilata a una sorta di cineteca online per la tipologia di contenuti e a un social network per la modalità di fruizione.

Studiare questa piattaforma, che pure è ancora poco diffusa in Italia e resta a livello mondiale un “prodotto” di nicchia, è utile per comprendere le potenzialità delle piattaforme social nell’attuale ecosistema cross-mediale, dove MUBI rappresenta un unicum grazie all’ibridazione di linguaggi e servizi. Questo studio si focalizza maggiormente sulla complessa architettura della piattaforma piuttosto che sui contenuti. MUBI è fruibile attraverso diversi dispositivi che offrono on demand e in streaming film di qualità. La sua peculiarità è quella di non essere solo un archivio di grandi classici della storia del cinema, di film documentari, sperimentali o indipendenti. Piuttosto, può essere paragonata a una sorta di cineteca online che propone ogni giorno un film nuovo, selezionato da uno staff di curatori. MUBI è anche un social network che permette agli utenti di interagire, esprimendo giudizi sotto forma di voti e di commenti e simulando l’esperienza di programmazione attraverso liste dei propri film preferiti.



Fig. 1 – L’home page di MUBI

La missione di MUBI è: “diventare il principale curatore nell’intrattenimento e sorprendere e deliziare il nostro pubblico con i film più innovativi, eccitanti e di qualità sul mercato. Siamo una community appassionata di amanti del cinema, e lo celebriamo ogni giorno!”¹.

Ogni film è disponibile per 30 giorni, scaduti i quali è possibile accedere solo alla scheda, completa di una breve sinossi e note del curatore. Per accedere ai contenuti è necessario creare un proprio profilo utente e sottoscrivere un abbonamento di 4,99 € al mese (ma è possibile anche il più conveniente abbonamento annuale a 2,99 € al mese). Il pubblico di MUBI è in costante crescita: i dati aziendali di maggio 2014 (7 milioni di utenti registrati) fanno rilevare un incremento di 500.000 nuovi utenti rispetto al dato precedente di febbraio 2014. È interessante notare la discrepanza tra il numero di utenti e il numero di visualizzazioni di film, che si attesta sui 3 milioni: probabilmente molti lo utilizzano solo come social network².

ART & MEDIA FILES

I film sono fruibili in lingua originale, a volte con i sottotitoli in inglese o in italiano. Dovendo sottostare alle limitazioni territoriali dei diritti, in ogni Paese la selezione differisce di alcuni titoli.

Il quartier generale di MUBI è a Palo Alto in California, ma la società ha anche altre sedi operative a Londra, Istanbul, Monaco di Baviera, Vancouver e Buenos Aires. Attualmente MUBI è accessibile in oltre 200 Paesi.

Nato nel 2008 con il programmatico nome di “The Auteurs”, nel 2010 ha cambiato il suo nome in MUBI, neologismo onomatopeico che ricorda la parola “movie”. Il giovane fondatore e amministratore delegato è Efe Çakarel, nato nel 1976 in Turchia. Dopo una Laurea in Elettrotecnica e Informatica al MIT di Cambridge, un Master in Gestione aziendale al MBA di Stanford, e un lavoro come consulente finanziario da Goldman Sachs, nel 2007 Çakarel ha la sua epifania cinefila. Durante un viaggio a Tokyo vorrebbe guardare sul proprio computer *In the Mood for Love* (Wong Kar Wai, 2000), ma si rende conto che nessuna piattaforma gli offre questo servizio: decide allora di colmare quello spazio vuoto nel mercato del VoD, pur non avendo un background da uomo di cinema:

I only became a cinephile after I founded The Auteurs. Yes, I loved *Chunking Express* (Wong Kar Wai) and *Band of Outsiders* (Jean-Luc Godard), but I've never followed Cannes or Berlin, or passionately hunted down obscure films. I also knew absolutely nothing about film distribution. But I knew two things very well: 1) how to build Web applications, from concept to interface design to programming; and 2) how to do deals³.

La user experience: interfaccia e funzioni

Perché non puoi guardare *In the Mood for Love* in un caffè a Tokyo sul tuo iPad?

Perché è così difficile incontrare qualcuno che condivide il nostro amore per Antonioni?

Non sarebbe fantastico poter inviare in un momento *Tempo di divertimento* di Tati a un amico se pensi che ne abbia bisogno? (Non c'è nulla come la cinema-terapia!)

Perché i film su internet hanno un aspetto tanto brutto?

Perché stiamo parlando come fossimo John Cusack in *Alta Fedeltà*?⁴

Queste cinque domande espresse in tono colloquiale racchiudono la filosofia, la missione e la *user experience* di MUBI. Emergono infatti i tratti identitari e programmatici dell'applicazione: la cinefilia, l'ubiquità fisica e virtuale e la conseguente accessibilità, il concetto di condivisione, la qualità grafica e dello streaming, l'aspetto quasi maniacale del “fare liste” e di curare una programmazione.

MUBI attira l'attenzione di qualunque appassionato di cinema con un'interfaccia semplice ma di grande impatto visivo, utilizzando screenshot di celebri film d'autore. Nella sezione “Filosofia” campeggia un fotogramma del film ispiratore del progetto, *In the Mood for Love*, sul quale è impressa la definizione: “MU•BI [mō•bē] *Aggettivo, verbo, nome*. Un cinema online dove guardare, scoprire, e discutere film d'autore. Una città in Nigeria”. Nella pagina “Stampa” l'utente è accolto da Orson Welles circondato dai giornali in *Quarto potere* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941).

Tutto ciò costituisce solo un primo assaggio dei film che è possibile scegliere dalla pagina “MUBI” e “In proiezione”, dove su uno sfondo grigio chiaro emerge un mosaico formato dai 30 tasselli-film. Al film del giorno viene dato maggiore rilievo e spazio in alto a sinistra; i film procedono di giorno in giorno nel riquadro a fianco, fino ad arrivare agli ultimi, su cui è applicato un countdown. Cliccando su ogni tassello si accede alla pagina dedicata del film, dove si apre la schermata dello streaming che, a seconda della banda disponibile, consente la visione a 720p (non disponibile per alcuni film più datati), oppure a 480p o 360p.

È possibile consultare la scheda del film interrompendo lo streaming. Ogni scheda elenca solo i dati

ART & MEDIA FILES

essenziali: titolo, titolo originale, regista, paese e anno di produzione, durata ed eventuale presenza di sottotitoli. Nella versione italiana sono davvero pochi i film corredati da sottotitoli, nonostante molti film siano indicati con il loro titolo italiano. A chiudere la scheda una breve sinossi in italiano o in inglese, e a volte delle brevi note del selezionatore e il trailer del film.

Scorrendo verso il basso è possibile leggere i commenti degli utenti da tutte le parti del mondo: almeno in questo caso non vale la delimitazione geografica.

“Discover” è, infine, una modalità che consente di vedere in un’unica schermata elementi di tutte le sezioni della piattaforma: dai film più visti e commentati ai post e gli articoli più apprezzati.

Curatorship e cinefilia

MUBI is a curated online cinema where you can watch, discover and share great movies. Our film experts hand-pick cult, classic, independent, and award-winning movies for you to watch on multiple devices at home and on the go. We also bring you editorial coverage of what’s new in cinema culture, and let you share your passion for film and meet others who love it just as much as you⁵.

È estremamente difficile tratteggiare un elenco esaustivo dei film di MUBI, data la rotazione quotidiana. Ci limitiamo a citare alcuni titoli disponibili durante il periodo di osservazione (aprile-maggio 2014) sulla piattaforma italiana: i film di found footage *Star Spangled to Death* (Ken Jacobs, 2004) e *Ice/Sea* (Vivian Ostrovski, 2005); il film documentario canadese diretto da Roman Kroitor e Colin Low *Universe*, del 1960, che aveva ispirato Kubrick per *2001: Odissea nello spazio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968); le opere di due registe americane indipendenti: *Sudden Manatthan* (Adrien Shelley, 1997) e *Me and You and Everyone We Know* (Miranda Juli, 2005); *Winter Vacation* del cinese Hongqi Li, vincitore del Pardo d’oro a Locarno nel 2010; classici del cinema muto come *Sciopero* (*Stacka*, Sergej Ejzenštejn, 1925) e *Charlot e la maschera di ferro* (*The Idle Class*, Charlie Chaplin, 1921); film di esponenti della Nouvelle Vague come *La collezionista* (*La collectionneuse*, Eric Rohmer, 1967) e *Mur Murs*, un film documentario di Agnes Varda del 1981, ma anche i thriller *Vendicami* (*Vengeance*, 2009) dell’hongkonghese Johnnie To e *Spider* (2002) di David Cronenberg; il film d’esordio di Lars von Trier *L’elemento del crimine* (*Forbrydelsen Element*, 1984) e *Sciarada* (*Charade*, Stanley Donen, 1963); e *Pranzo di Ferragosto* (Gianni Di Gregorio, 2008), unico film italiano presente sulla piattaforma nel periodo di osservazione.

La selezione di questi e molti altri film è fatta da collaboratori esperti del settore (critici, programmer, filmmaker, produttori, distributori, tutti dotati di un profilo utente personale) che cercano i film tra quelli presentati nei principali festival cinematografici internazionali: Cannes, Venezia, Berlino, Locarno, Tribeca (NY), Telluride, Karlovy Vary, San Sebastian, Sundance (Park City – Utha), Rotterdam, Toronto. In questo modo fra festival e MUBI si instaurano relazioni proficue in termini di promozione reciproca.

La scelta dei film è anche legata ad accordi stretti con le principali case di distribuzione internazionali quali le statunitensi Criterion e Miramax, le francesi Celluloid Dreams, Pathé, Studio Canal, la tedesca Bavaria International, la canadese Lionsgate, l’inglese Artificial eye, la danese Trustnordisk, ma anche l’italiana Bim distribuzione. Martin Scorsese distribuisce i film restaurati dalla sua World Cinema Foundation.

Non è tuttavia chiaro con quale criterio vengano programmati i film: prevale l’impressione di trovarsi di fronte a una sequenza casuale, senza nessun filo che leghi un film all’altro, se non un generico concetto di cinefilia. Non è indicato il nome del selezionatore e le note relative ai film compaiono solo in alcune schede e sono sempre molto concise, così come le sinossi, spesso imprecise, soprattutto quelle in italiano. Alla luce di queste considerazioni, l’autodefinirsi un “cinema online curato” appare una promessa non del tutto mantenuta.

ART & MEDIA FILES

Uno strumento importante per i cinefili è *Notebook*, uno spazio per l'approfondimento critico definito come "a digital magazine of international cinema and film culture"⁶. La rivista comprende sezioni dedicate alla critica, alle news, all'archivio dei vecchi articoli e post. Nel periodo di monitoraggio della piattaforma in evidenza nell'homepage di *Notebook* c'è il saggio critico "Manoeuvring" sulla poetica di Martin Scorsese, scritto da Cristina Alvarez Lopez e Adrian Martin. Ma la vera chicca i critici la firmano con il breve saggio audiovisivo "A Key to *After Hours*", che già a partire dal titolo gioca con la semantica della chiave, come interpretazione e come elemento narrativo del film. I due critici si chiedono: "How can a film about night's seduction become a film about the nightmare of the unknown? How can a film about relief become a film about anguish?" La risposta è in un rimontaggio di alcune scene del film⁷. Tra le news, invece (sempre nel periodo di monitoraggio tra aprile e maggio 2014), è dato particolare rilievo alla programmazione del Festival di Cannes.

MUBI è social

Una delle novità apportate da MUBI nell'ecosistema del cinema on demand è la sua componente social: al momento stesso della sottoscrizione dell'abbonamento, all'utente viene assegnato un profilo (personalizzabile con nickname, fotografie, e un breve spazio per un testo di autopresentazione) nel social network interno alla piattaforma (e non visibile dai non iscritti). Questa scelta di segretezza del social contribuisce a creare un senso di comunità "esclusiva". La modalità di relazione tra gli utenti ricalca il modello di Twitter: è possibile diventare follower di altri utenti, monitorando le loro attività. Attività che consistono in: votare un film (icona "stella"), inserirlo tra i preferiti (icona "cuore") o nella lista dei desiderata (icona "più"). Uno spazio rilevante è dedicato ai commenti relativi alle opere in proiezione, a quelle in archivio (anche se non più visibili), e ad altre in uscita al cinema e segnalate dalla piattaforma. Inoltre è possibile apprezzare (col "mi piace" mutuato da Facebook) e votare i commenti stessi. Tutte queste attività possono essere disseminate nei principali social network, attraverso le icone dedicate (Facebook, Twitter, Pinterest, Tumblr) diventando dei testi mediali "diffondibili"⁸.

Oltre alla community interna, MUBI si presenta nel web con dei profili ufficiali sui già citati social network nelle varie declinazioni nazionali.

Per discussioni più approfondite e più libere gli utenti possono ricorrere a una pagina "Forum", suddivisa in vari temi: Film, Garage (in cui cineasti emergenti possono avere una vetrina dei propri lavori), Criterion (dedicata alla casa di distribuzione), Director's Cup (una sorta di torneo virtuale tra film), Top Films, Off Topics.

Infine, in una pagina dedicata è possibile consultare il programma di tutte le edizioni dei principali festival cinematografici internazionali, completa di tutte le schede dei film. L'utente può diventare fan di un determinato festival o di uno dei film in programma e aggiungerlo alla "lista dei desideri", oltre a poter commentare su un wall apposito. Allo stesso modo ogni utente può costruire delle liste di film preferiti, di cui può diventare fan o che può commentare.

Oltre che una piattaforma accessibile da pc e Mac, MUBI è un'applicazione accessibile da tutti i dispositivi mobili che utilizzano il sistema operativo iOS (iPhone, iPad). Inoltre, l'app è presente sulle tv Samsung e, grazie a una partnership con Sony, anche sulla smart tv Bravia e sulla console PS3⁹. Infine, c'è anche la possibilità di scaricare l'applicazione direttamente da Facebook.

Conclusioni

L'analisi della struttura e delle funzioni di MUBI ha reso evidente che la sua peculiarità non risiede tanto nell'offerta di film d'autore più o meno reperibili, quanto nell'architettura complessa che la costituisce e nel tipo di *user experience* (aperta e frammentaria) che offre agli utenti/spettatori.

ART & MEDIA FILES

MUBI è una cineteca/sala cinematografica virtuale rilocalita¹⁰ su diversi dispositivi. Ma è anche un social network che “rimedia”¹¹ altri social network e li utilizza per diffondere i propri contenuti e se stesso in quanto medium. MUBI può essere letta, perciò, come un ecosistema mediale:

La nozione di ecosistema – così come la intendono la teoria generale dei sistemi e il pensiero della complessità – è strettamente correlata a quella di cross-medialità e cross-canalità. Infatti così come un sistema è contemporaneamente più e meno della somma delle sue parti (perché il valore è dato proprio dalle connessioni), allo stesso modo nelle strutture cross-canali i vari pezzi che le compongono non sono alternativi tra loro, ma complementari.

Ecosistemi e cross-medialità/canalità condividono perciò non solo il carattere della fluidità e della molteplicità, ma anche quello della non predicibilità e dell’apertura: non è possibile cioè prevedere fino in fondo le combinazioni o l’ordine in cui il pubblico utilizzerà i vari frammenti, distribuiti in quel contenuto prodotto o servizio¹².

Marina Resta

Note

1. “Lavori a MUBI”, <<https://mubi.com/careers>> (per tutti i siti segnalati: ultimo accesso 22 luglio 2014).
2. “MUBI Fact Sheet, May 2014”, <<https://www.dropbox.com/sh/66bnj5uptwse57n/hxRsP1n4AW/MUBI%20Fact%20Sheet>>; il precedente “MUBI Fact Sheet, February 2014” non è più consultabile.
3. Paul Filieri, Ruby Cheung, “Spotlight on MUBI: Two Interviews with Efe Çakarel, Founder and CEO of MUBI”, in Dina Iordanova, Stuart Cunningham (a cura di), *Digital Disruption: Cinema Moves On-line*, St Andrew Film Studies, St Andrew 2012, pp. 167-179, per la citazione pp. 169-170.
4. “Filosofia”, <<https://mubi.com/vision>>.
5. “What is MUBI”, <<https://mubi.com/faq>>.
6. *Notebook*, <<https://mubi.com/notebook>>.
7. Cristina Alvarez Lopez, Adrian Martin, “Manoeuvring”, *Notebook*, <<https://mubi.com/notebook/posts/manoeuvring>>.
8. “Diffondibile” è utilizzato come traduzione italiana di “spreadable”, concetto coniato da Henry Jenkins: “If it doesn’t spread, it’s dead”. Cfr. Henry Jenkins, Sam Ford, Joshua Green, *Spreadable Media. Creating Meaning and Value in a Networked Culture*, New York University Press, New York-London 2013, tr. it. *Spreadable media. I media tra condivisione, circolazione, partecipazione*, Apogeo, Milano 2013.
9. “Where Else Is MUBI Available?”, <<https://mubi.com/platforms>>.
10. Per il concetto di “rilocalizzazione” cfr. Francesco Casetti, “The Relocation of Cinema”, *Necsus, European Journal of media studies*, n. 2, 2012, <<http://www.necsus-ejms.org/the-relocation-of-cinema/>>: “I would like to use the term *relocation* to refer to the process in which a media experience is reactivated and re-purposed elsewhere in respect to the place it was formed, with alternate devices and in new environments. (...) Thanks to a new medium an experience is reborn elsewhere, and the life of a media continues”.
11. Per il concetto di “rimediazione” cfr. Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts-London 1999, tr. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra vecchi e nuovi media*, Guerini, Milano 2002.
12. Andrea Resmini, Luca Rosati, “Oltre flatlandia: dal prodotto all’ecosistema. Un modello per la progettazione di spazi informativi multidimensionali”, in Claudio Bisoni, Veronica Innocenti (a cura di), *Media Mutations. Gli ecosistemi narrativi nello scenario mediale contemporaneo. Spazi, modelli, usi sociali*, Mucchi Editore, Modena 2013, pp. 77-87, per la citazione p. 82.

ART & MEDIA FILES iTunes vs Google: gli store online nell'epoca dello streaming

La distribuzione online di contenuti audiovisivi in Italia ha visto un copioso aumento dell'offerta a partire dall'autunno del 2013, quando, a servizi già presenti e più o meno consolidati come l'iTunes Store, Mymovieslive o MUBI, si sono aggiunte nuove piattaforme come Sky Online, Google Play Film, Infinity e Anicaondemand.

Una prima sostanziale differenza da sottolineare, per fare ordine nel grande amalgama di questi servizi, è quella tra le piattaforme che offrono contenuti in streaming e previo abbonamento (mensile o settimanale) e quelle che invece offrono un servizio che richiama la logica dei negozi e videoneggi fisici, ovvero l'acquisto o il noleggio di un singolo contenuto, in download. Appartengono alla prima categoria i servizi offerti dalle piattaforme dei nostri network televisivi (Mediaset con Infinity, Sky con Sky Online) oltre che, per esempio, il servizio offerto da MYmovies.it, nonostante ciascuno abbia le proprie peculiarità. Questi servizi sono la risposta all'americano Netflix, che per il momento non è disponibile nel nostro paese, e rispecchiano la tendenza attuale che vede, in particolare nell'ambito musicale, un meccanismo di sostituzione del download con lo streaming¹. Risulta infatti sempre più in voga un servizio come Spotify che, come Netflix per l'audiovisivo, permette (in questo caso persino gratuitamente) di ascoltare migliaia di brani in streaming da computer o dispositivi mobili. Questa tendenza è talmente evidente che persino Apple sta cercando di cavalcare l'onda con un servizio chiamato iTunes Radio, che per ora non è ancora disponibile in Italia. Inoltre, si vocifera di una possibile acquisizione da parte dell'azienda di Cupertino di un'applicazione chiamata Swell, che segue la stessa logica².

Qui ci concentreremo sullo store online, che, se fino a qualche tempo fa ha visto nel nostro paese il monopolio di Apple, di recente ha assistito al lancio sul mercato della sua nemesi, rappresentata dal gigante Google. Lo store Google Play si è infatti arricchito della sezione film solo a partire dal novembre dello scorso anno, offerta che è invece già disponibile sull'iTunes Store dalla fine del 2010.

Se è vero che in ambito musicale risulta in declino il download, in favore del più conveniente streaming, è anche vero che, per i contenuti audiovisivi, negli Stati Uniti la soddisfazione degli utenti è maggiore nel caso del download. Ciò è dovuto a una maggiore performance sostenuta da questi servizi che, offrendo la possibilità di scaricare il contenuto, ovviano ai problemi legati a una connessione instabile o saturata³.

iTunes: 11 anni e una rivoluzione

La sezione film va ad arricchire l'iTunes americano nel 2006, a tre anni dalla sua nascita. Lo store targato Apple, infatti, aveva già aperto i battenti nel 2003, innescando sin da allora una grande rivoluzione nel mercato discografico; offrendo la possibilità di scaricare legalmente e a un prezzo contenuto (0,99 dollari) un'enorme quantità di file musicali, iTunes aveva trovato la giusta risposta al problema che affliggeva da anni questo mercato: il *file sharing* illegale. Apple aveva già lanciato da quasi due anni un *device*, l'iPod, che aveva cambiato il modo di fruire musica in movimento, rendendo rapidamente obsoleti i lettori cd portatili. L'apertura di un negozio di dischi online, che permettesse l'acquisto e l'immediata fruizione di file leggibili da questo dispositivo, può apparire scontata, ma è stata invece il frutto di una faticosa trattativa con le case discografiche, restie a fare il grande passo verso l'era del digitale⁴.

La stessa dinamica si è poi ripresentata inevitabilmente anche per l'audiovisivo, compresa la faticosa trattativa con le case di produzione. In questo caso la digitalizzazione è arrivata prima dell'avvento dei *device*. Il computer è stato a lungo il mezzo principale di fruizione di questi contenuti, e sta cedendo solo di recente il posto a tablet e (secondariamente) smartphone.

Al momento le copie digitali devono ancora sottostare ai tempi dettati dalle classiche *windows* dei diritti cinematografici, inserendosi nella stessa categoria di quelle fisiche. Il VoD può quindi partire circa quattro

ART & MEDIA FILES

mesi dopo l'uscita *theatrical* e deve teoricamente interrompersi circa sette-otto mesi dopo, per quanto riguarda l'opzione noleggio, per dare spazio alla pay tv. In realtà, questi vincoli temporali si stanno smussando sempre di più, nell'ottica di dare maggiore spazio al VoD⁵.

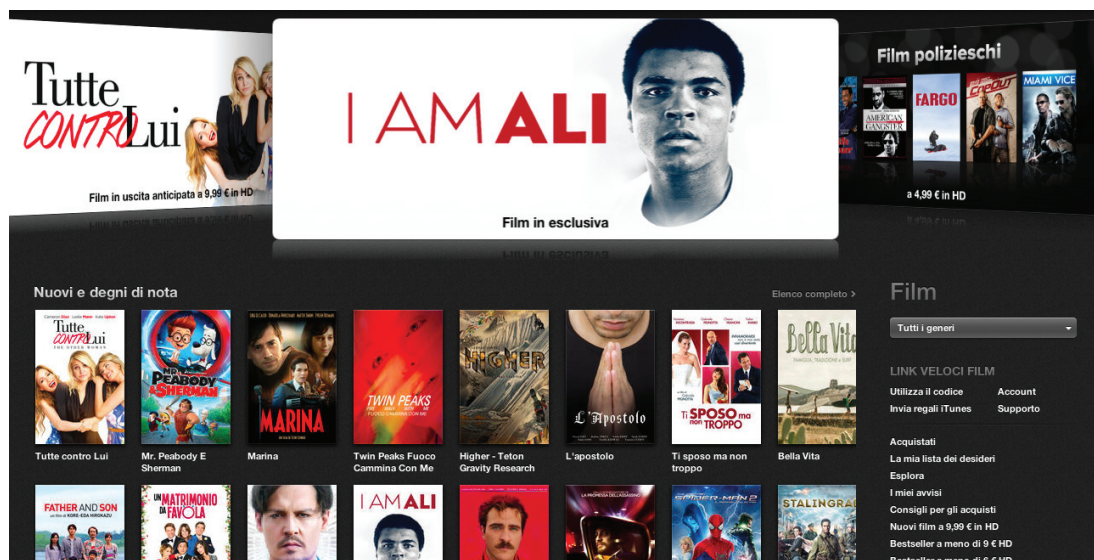


Fig. 1 – L'home page di MUBI

Per i suoi dieci anni iTunes ha pubblicato sullo store una timeline dei suoi più grandi traguardi (<https://itunes.apple.com/WebObjects/MZStore.woa/wa/viewFeature?id=638918548>). Una tappa fondamentale per quanto riguarda l'audiovisivo, successiva all'apertura della sezione apposita nel 2006, è stata nel 2010, quando i film sono stati resi disponibili in HD e l'acquisto permesso anche da iPhone e iPod Touch. Sia per quanto riguarda la musica che per il cinema, bisogna sottolineare come la condivisione online di file non trovi le sue radici solamente nella possibilità di ottenere i contenuti in modo gratuito, ma anche, e forse soprattutto, nel desiderio degli utenti di avere a disposizione qualsiasi contenuto in qualsiasi momento. Questa esigenza è nella logica di Internet e non è reversibile, anzi, la tendenza allo streaming non fa altro che confermarla.

A confronto

iTunes e Google Play sono inevitabilmente molto simili, dato che sono uno la risposta all'altro e competono per occupare lo stesso spazio sul mercato. Nonostante le tante somiglianze e la sostanziale intercambiabilità tra loro, si possono comunque riscontrare una serie di differenze non secondarie. Accedendo agli store si è immediatamente immersi nelle tante proposte selezionate. Le raccolte sono variabili e vengono aggiornate continuamente, ma le categorie degli ultimi arrivi e dei film più visti sono sempre in evidenza. Ci sono inoltre collezioni tematiche pensate dalla redazione. Queste possono essere legate a nuovi film in uscita, oppure a eventi di attualità. Ad esempio, Google Play ha proposto una raccolta di film in occasione dell'ultima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, ripresentando vecchie pellicole premiate al Lido. Sono poi disponibili svariate offerte speciali.

A proposito dei prezzi, si può notare una prima differenza tra i due servizi. Nel caso di Google Play, infatti, quello che appare accanto ai titoli è il prezzo del noleggio (quando disponibile) e in risoluzione

ART & MEDIA FILES

standard. Solo aprendo la scheda del film è poi possibile vedere il costo dell'acquisto, sempre in bassa definizione, e solo in terza istanza viene proposta in alternativa l'alta definizione, con un sovrapprezzo variabile che si aggira intorno ai due euro. Su iTunes, invece, viene offerto subito l'acquisto in HD, lasciando in secondo piano la SD e il noleggio.

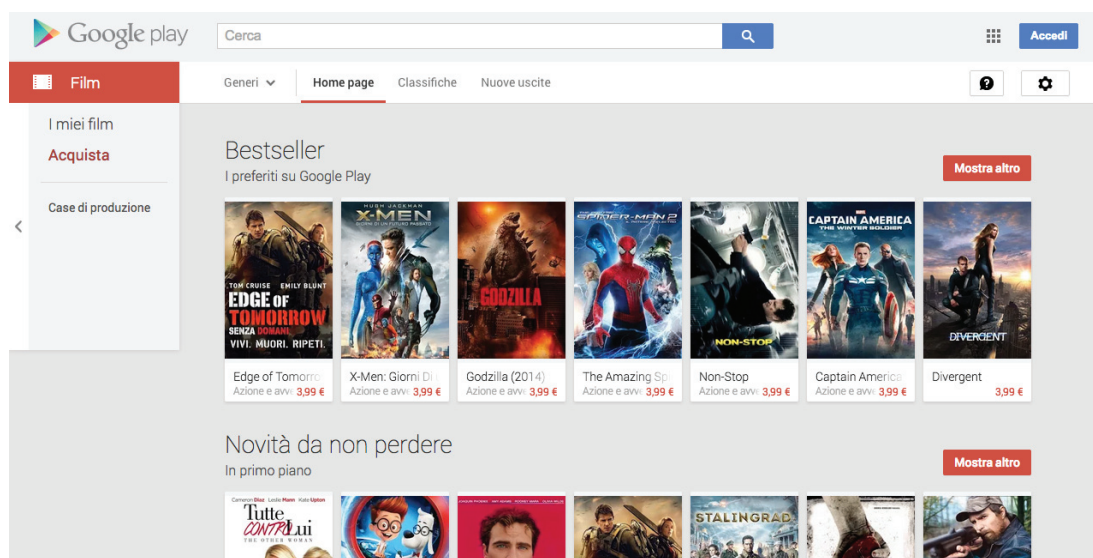


Fig. 2 – Google Play Film

Inoltre, i prezzi applicati dai due servizi sono simili, ma non sempre corrispondono. In particolare, per quanto riguarda l'acquisto delle nuove uscite, si può riscontrare una maggiore convenienza dell'iTunes Store, che permette un risparmio anche di diversi euro su alcuni titoli. Il prezzo per l'acquisto di una nuova uscita si assesta di norma sui 9,99 €, ma nel caso di Google Play può arrivare anche a 16,99 €. Questo è il caso, ad esempio, del film *Lei (Her)* (Spike Jonze, 2013), che sullo store androidiano costa ben 7 € in più rispetto a quello della concorrenza. Nel caso del noleggio, invece, i prezzi oscillano tra i 2,99 € e i 4,99 €. Su iTunes è sempre presente, inoltre, un'offerta della settimana, con un film selezionato a 0,99 €.

Un'altra importante differenza riguarda l'integrazione con i social network. Mentre il negozio Apple permette la condivisione su Twitter e Facebook, Google cerca di spingere il social di cui è proprietario, Google Plus, lasciandolo l'unico a disposizione. Nato nel 2011, G+ ha tentato di trovare una collocazione dove spazio non ce n'era e, per questo, ha faticato ad imporsi. Di conseguenza Google cerca da sempre di incentivarne l'utilizzo. Un importante passo in questa direzione è stato fatto quando tutti gli utenti YouTube sono stati obbligati a creare un profilo Google Plus per gestire il proprio canale e interagire sulla piattaforma; mossa, tra l'altro, non molto apprezzata dagli utenti⁶. Negli ultimi tempi, comunque, la politica del motore di ricerca più famoso al mondo sembra essere cambiata e l'imposizione del suo social diminuita, per esempio è recente la separazione tra G+ e il servizio di posta elettronica Gmail⁷.

Il catalogo dei due store è molto simile. Entrambi privilegiano le nuove uscite e i film cult, con non poche lacune in quest'ultima categoria. In entrambi i casi, poi, il database riguarda solo i film, escludendo completamente le serie tv, disponibili invece negli store di altri paesi.

Un'altra differenza che va a favore dello store di Cupertino è la possibilità di scegliere la lingua originale per i contenuti stranieri, opzione non offerta dalla concorrenza.

ART & *Non solo computer* MEDIA FILES

È fondamentale ricordare che i contenuti dei due store sono acquistabili e fruibili non solo dal computer, ma anche da tutti gli altri *device*. Servizio che risponde alla tendenza ad accedere al web e a navigare maggiormente tramite dispositivi mobili quali smartphone e tablet⁸.

Se quindi iTunes risulta spesso più conveniente, Google ha dalla sua parte la compatibilità. I contenuti acquistati sul Play Store sono, infatti, fruibili anche sui *device* della concorrenza, cosa che invece non vale per Apple. La scelta di allargare la propria compatibilità ad altri sistemi operativi, attraverso un'applicazione per iPad, era già stata operata anche per lo store di musica e intende colpire l'avversario in quello che è sempre stato il tuo tallone d'Achille⁹.

Se il *mobile* ricopre un ruolo fondamentale nella fruizione di questi contenuti, è anche vero che la visione in tv rimane preferibile da molti. Per rispondere a questa esigenza, sia Apple che Google hanno studiato dei dispositivi ad hoc da collegare al televisore di casa per vedere i film acquistati sugli store: Chromecast e Apple Tv. La prima è una chiavetta che si collega al televisore tramite ingresso HDMI e permette lo streaming non solo della libreria di Play, ma anche di tutte le schede del browser Chrome ed è, ancora una volta, compatibile con tutti i sistemi operativi. Non permette invece il *mirroring*, quindi la riproduzione dell'intero schermo del computer o *device* sulla tv. L'Apple Tv, che ha un design diverso ma si collega nello stesso modo, offre invece quest'ultima possibilità, a patto che si sia in possesso di un computer o dispositivo Apple. In ogni caso, permette a chiunque di riprodurre gli acquisti fatti su iTunes¹⁰.

Conclusioni

Il servizio offerto da Google arriva quindi quasi fuori tempo massimo, in una realtà che va sempre più verso lo streaming. Servizi come Netflix, infatti, non solo permettono agli utenti un consistente risparmio, a parità di numero di contenuti sfruttati, ma offrono anche la possibilità di rimandare la scelta di cosa vedere a un momento successivo o, addirittura, di cambiare idea in corso d'opera. È la percezione di avere a disposizione, in qualsiasi momento, un infinito catalogo di contenuti, il punto di forza di queste piattaforme.

Chiaramente, il valore aggiunto di iTunes e Google Play è quello di permettere l'acquisto, e quindi il possesso, dei film, come avviene con le copie fisiche. Caratteristica non secondaria, se si pensa che i cataloghi delle piattaforme di streaming sono molto variabili e i contenuti sono sottoposti a continui aggiornamenti. I due servizi rispondono quindi a esigenze diverse: le piattaforme come Netflix sono meno adatte a chi sa precisamente cosa vuole vedere e più plasmate per chi vuole avere grande scelta a costi più contenuti. Il limite più vistoso rimane per ora, come si è già detto, la completa assenza della serialità televisiva. Questi contenuti restano legati a doppio filo ai network, che, al momento, sono gli unici a sfruttarne i diritti, sia sui canali classici che sulle proprie piattaforme online¹¹.

Marika Lambertini

Note

1. David Holmes, "Digital Music Sales Are in a Free Fall, as Spotify Does to iTunes What iTunes Did to CDs", <<http://pando.com/2014/07/03/digital-music-sales-are-in-a-free-fall-as-spotify-does-to-itunes-what-itunes-did-to-cds/>> (per tutti i siti segnalati: ultimo accesso 6 ottobre 2014).
2. Liz Gannes, "Apple To Buy Radio App Swell for \$30 million", <<http://recode.net/2014/07/27/apple-to-buy-radio-app-swell-for-30-million/>>.
3. John Koetsier, "Apple's iTunes Streams Satisfaction, Beating out Netflix, Amazon, Hulu and HBO GO", <<http://venturebeat.com/2013/08/07/apples-itunes-streams-satisfaction-beating-out-netflix->

ART & MEDIA FILES

[amazon-hulu-and-hbo-go/](#).

4. Gabriele De Palma, "Dieci anni di iTunes, rivoluzione digitale", <http://www.corriere.it/tecnologia/economia-digitale/13_aprile_29/itunes-compie-10-anni_5e0bbd82-b0c6-11e2-b358-bbf7f1303dce.shtml>.

5. A. Pasquale, *Investire nel cinema*, Il Sole 24 Ore, Milano 2012, pp. 46-48; Roberto Pezzali, "Come funzionano in Italia le licenze dei film", <<http://www.dday.it/redazione/11433/come-funzionano-in-italia-le-licenze-dei-film.html>>.

6. Paul Tassi, "Google Plus Creates Uproar over Forced YouTube Integration", <<http://www.forbes.com/sites/insertcoin/2013/11/09/google-plus-creates-uproar-over-forced-youtube-integration/>>.

7. Ron Amadeo, "Report: Google To End forced G+ Integration, Drastically Cut Division Resources", <<http://arstechnica.com/gadgets/2014/04/report-google-to-end-forced-g-integration-drastically-cut-division-resources/>>.

8. Bruno Ruffilli, "Audiweb: smartphone e tablet superano i pc su internet", <<http://www.lastampa.it/2014/07/01/tecnologia/audiweb-su-internet-smartphone-e-tablet-superano-i-pc-N4AQrF87OPE49Hg7FIZMRK/pagina.html>>.

9. Saverio S., "Arriva Google Play Movies anche per gli utenti iPhone, iPad e Apple Tv con AirPlay", <<http://www.appletvblack.com/?p=37156>>.

10. Michael Grothaus, "Chromecast vs. Apple Tv: Which Does What Best?", <<http://www.knowyourmobile.com/devices/google-chromecast/21967/chromecast-vs-apple-tv-which-best-you>>.

11. Gabriele Niola, "Perché Netflix non arriva in Italia", <<http://www.wired.it/play/cinema/2014/07/14/netflix-italia-2/>>.

ART & I broadcaster: Sky vs Mediaset MEDIA FILES

Il rapporto redatto da AGCOM nel 2013 all'interno del programma "SCREEN"¹ ha evidenziato come, negli ultimi anni, il confronto sui media digitali sia particolarmente acceso, specialmente nell'ambito dell'offerta di opere audiovisive: un settore che, stando alle previsioni, è destinato a crescere grazie anche alla sempre maggiore diffusione di *device* mobili predisposti alla fruizione di contenuti. Secondo i dati riportati l'audience del video online è in crescita e, a oggi, i grandi broadcaster possono, sfruttando le risorse del web, giocare un ruolo dominante. Infatti questi ultimi, anche sulla scia della competizione gli operatori TLC (si veda ad esempio l'offerta Cubovision di Telecom Italia) e gli OTT² (Over the Top, tra cui Google Play o iTunes), hanno cominciato a guardare con maggiore interesse alle piattaforme tecnologiche in grado di aprire nuove fette di mercato, soprattutto rivolgendosi a quella parte di utenti che accede ai contenuti principalmente online.

Sostiene l'analisi di AGCOM anche l'ultimo studio "Tv & Media 2014" di Ericsson Consumer Lab³, che fornisce dati interessanti sul consumo video da parte degli italiani: nonostante la televisione tradizionale sia ancora predominante, la percentuale di chi guarda film in streaming è infatti aumentata di 7 punti percentuali rispetto all'anno 2013. Giovanni Zappelli, direttore per l'area Mediterranea del Consumer Lab di Ericsson, ha sottolineato che il sorpasso, per quanto riguarda le percentuali di utilizzo, sarebbe già avvenuto: l'80% del campione statistico interpellato ha dichiarato di vedere soltanto o principalmente contenuti in streaming più volte alla settimana, mentre il 79% segue soltanto la tv tradizionale. Le abitudini di visione hanno inoltre subito un'evoluzione, soprattutto nella fascia di età tra i 16 e i 24 anni, quella a cui appartengono i maggiori utilizzatori di smartphone e tablet per visualizzare contenuti, ma non solo. Dai dati raccolti emerge che gli intervistati, mentre guardano la televisione, interagiscono sempre più frequentemente con altri *device* mobili: il 44% naviga per approfondire i contenuti, il 29% ne discute online, mentre il 38% di utenti smartphone guarda eventi live o sportivi. In questo contesto aumenta così il fenomeno del *place shifting*, la possibilità di guardare lo stesso contenuto in diversi momenti della giornata e su differenti *device*⁴.

I cambiamenti sono confermati anche dallo studio "Sala e salotto 2014": rispetto al 2013 il 79,4% degli italiani (over15) dichiara di guardare film gratis sulle reti generaliste o sui canali free della tv digitale, con un -1,7%, mentre il 18,1% degli italiani (over15) dichiara di scaricarli gratuitamente, di visionarli in streaming, o tramite DVD non originali (+22,8%)⁵. Grandi protagoniste delle preferenze degli spettatori sono inoltre le serie tv, con consumi sempre più massicci e in mobilità.

Questo forte incremento nelle percentuali di fruizione è legato anche all'aumento dell'offerta legale di contenuti in streaming ed è proprio all'interno di questo ritratto dei consumatori che possiamo collocare l'offerta online di Mediaset e Sky.

Infinity – Mediaset

Infinity (<http://www.infinitytv.it>) ha visto il suo lancio ufficiale l'11 dicembre 2013 con lo slogan "Il servizio streaming più innovativo in Italia". Per la maggior parte dei contenuti presenta le caratteristiche dello SVoD (*Subscription Video on Demand*), essendo in abbonamento al costo mensile di € 9,90, a cui si aggiungono quelle del TVoD (*Transactional Video on Demand*) per i contenuti più recenti a noleggio⁶. È disponibile su pc, Mac, tablet Android, decoder smart tv e televisori TivuOn, sulle maggiori console per videogiochi e su smartphone; ogni cliente può collegare fino a un massimo di cinque dispositivi al proprio account. Inoltre, dal 17 luglio 2014, Infinity è disponibile anche su Google Chromecast.

La homepage⁷ (<http://www.infinitytv.it>) presenta delle immagini a tutto schermo di una selezione di titoli presenti all'interno della piattaforma, un pulsante rettangolare per accedere al form di registrazione e alcune informazioni sui dispositivi e le promozioni.

ART & MEDIA FILES



Fig. 1 – L'home page di Infinity

Una volta registrati è possibile accedere a tutte le informazioni e al catalogo. Il sito offre un'interfaccia semplice ed essenziale in cui vengono presentate le diverse tipologie di contenuti: cinema, serie tv, fiction, cartoni animati e titoli disponibili per il noleggio.

Le informazioni sul servizio, una sua descrizione e le condizioni d'uso non sono chiaramente espone nella homepage: solo navigando nella sezione "Help" è possibile avere informazioni più dettagliate. Quest'ultima è strutturata per aree tematiche, all'interno delle quali ci sono le domande più frequenti. Scorrendo la home possiamo trovare anche una sezione "Info e Tutorial", che fornisce informazioni sulle novità relative ai dispositivi d'uso e sulle promozioni, oltre a un'intera sezione di video-tutorial; questo approccio risulta essere molto efficace e comprensibile perché tende a rompere la barriera tra la piattaforma-servizio e il cliente-utente. Tutti i nuovi utenti hanno la possibilità di usufruire di un periodo di prova del servizio, gratuito per 15 giorni, previa registrazione che prevede un rinnovo automatico con addebito del costo del servizio; l'utente, tuttavia, non è vincolato alla sottoscrizione di un contratto e può sospenderlo in ogni momento.

Il catalogo è in continua evoluzione: contiene all'incirca 5000 film suddivisi per genere, tutti in HD; per alcuni titoli è disponibile anche la versione in lingua originale sottotitolata. Le opere sono presentate con una breve sinossi, anno di uscita, genere, durata e Parental Control. Tutti i titoli sono disponibili all'interno di una finestra temporale circoscritta e legata a un contratto di negoziazione dei diritti tra il portale e i distributori. Sono presenti, inoltre, prodotti seriali, quali le fiction Mediaset recenti e più datate, che trovano in questo modo una nuova vita e un'ulteriore possibilità di sfruttamento online. C'è inoltre spazio per serie tv internazionali, e il catalogo di queste ultime si sta continuamente arricchendo anche con contenuti in esclusiva. È presente infine un'ampia offerta di contenuti per bambini, ragazzi e per tutta la famiglia grazie a serie di animazione e a un'intera sezione di cinema "Family".

L'utente è libero di navigare il catalogo a suo piacimento: può scegliere i film in base ai generi, ai suggerimenti, oppure facendo una ricerca libera attraverso il motore di ricerca per titolo, attore o regista; vengono dati comunque dei suggerimenti in base alle parole digitate. Inoltre, sulla base dei contenuti già scelti e votati, vengono progressivamente forniti ulteriori consigli e suggerimenti.

Per visualizzare i titoli disponibili per il noleggio è sufficiente avere un account Infinity con un metodo di pagamento valido: i costi variano dai tre ai cinque euro, mentre per i titolari di abbonamento i prezzi

ART & MEDIA FILES

sono più vantaggiosi. Una volta noleggiato, il film è disponibile per 48 ore. La fruizione è possibile anche offline attraverso il download temporaneo (purché per il film desiderato sia attiva questa opzione) per 7 giorni e visualizzabile entro 48 ore dal primo play. Attualmente questo servizio è disponibile solo su tablet, iPad e smartphone.

L'utente può votare i film assegnando da una a cinque stelline, non ha possibilità di fare commenti né di interagire con altri utenti, può però condividere il link del lungometraggio che sta visionando sul proprio profilo Facebook. Infinity è presente sui maggiori social network, e l'attività social principale avviene all'interno della pagina Facebook dove, oltre a promuovere la piattaforma, vengono date news e curiosità sui titoli a catalogo e gli utenti possono interagire, inviare segnalazioni e fare domande. Il canale YouTube è al contrario poco pubblicizzato all'interno del sito, e contiene gli spot televisivi e i video tutorial presenti nella sezione "Help" del sito.

Sky Online

La piattaforma Sky Online⁸ (<http://www.skyonline.it/>) ha debuttato nel mese di aprile 2014 nel panorama dello streaming italiano, rivolgendosi prevalentemente a tutti gli spettatori che non vogliono necessariamente essere vincolati a un contratto annuale e all'installazione di una parabola televisiva. Il servizio si basa infatti su un abbonamento mensile che offre la possibilità di scegliere tra due pacchetti: "Cinema", dal costo di 19,90 euro, e "Intrattenimento", al costo di 9,90 euro⁹. Come per altri servizi è possibile usufruire di un periodo di prova, della durata di 15 giorni, al costo simbolico di 1 euro, al termine del quale si può usufruire per i successivi tre mesi di uno sconto del 50% sul costo di "Intrattenimento". L'offerta comprende tutte le ultime novità, anche in lingua originale con sottotitoli in italiano, a cui è possibile accedere sia usufruendo delle categorie già predisposte¹⁰, sia effettuando una ricerca libera o basata sui suggerimenti offerti dall'apposito modulo.



Fig. 2 – L'home page di Sky Online

Per ogni titolo vengono inoltre riportati la trama, il genere, l'anno di distribuzione, le lingue e i sottotitoli disponibili, la classificazione assegnata dalla commissione che assegna il visto censura, il trailer, la data fino alla quale sarà a disposizione per la fruizione, le piattaforme sulle quali è visualizzabile, e i

ART & MEDIA FILES

suggerimenti relativi a eventuali contenuti simili a quello prescelto.

Il servizio per gli utenti registrati affianca al servizio *on demand* la visione in diretta dei canali in cui sono suddivisi i pacchetti Cinema (Sky Cinema 1, Sky Cinema Hits, Sky Cinema Family, Sky Cinema Passion, Sky Cinema Comedy, Sky Cinema Max, Sky Cinema Cult, e Sky Cinema Classic), e Serie tv (Sky Atlantic, Fox, Fox Life e Fox Crime). In ogni offerta acquistabile è compresa anche la visione gratuita di Sky TG24.

L'accesso ai contenuti avviene in modo piuttosto intuitivo ma non è privo di punti deboli, come per esempio la mancanza della possibilità di scegliere in modo autonomo la qualità della definizione dei video in streaming (verificabile comunque prima dell'utilizzo grazie alla funzione Test Banda) o l'assenza della visualizzazione offline. Il servizio è utilizzabile su numerosi dispositivi (tablet, pc, smart tv, console) e ogni cliente può collegare un massimo di tre *device* (anche se non è consentito utilizzarli simultaneamente). Sul sito di Sky Online è facilmente rintracciabile e consultabile la sezione dedicata alle possibili domande a cui un utente può cercare risposta, suddivise in sei categorie: Informazioni generali, Programmi, Gestione account, Funzionalità, Informazioni tecniche, e Acquisto Ticket o eventi. Per rendere ancora più agevole utilizzare i servizi della piattaforma sono stati pubblicati anche dei video didattici che mostrano visivamente ogni passaggio necessario alla corretta fruizione dei contenuti. L'interazione tra i clienti e Sky Online prosegue anche grazie a un sistema di votazione di film e serie tv (utilizzando un sistema a stelline), alla creazione di una propria lista di titoli preferiti che determineranno anche i futuri consigli automatici, e all'utilizzo dello strumento di condivisione degli apprezzamenti ai singoli contenuti sui social network (Facebook, Twitter e Google+), dove la piattaforma è inoltre presente per aggiornare i fan e i follower in modo costante su novità e offerte.

Confronto

Le offerte di contenuti online dei due broadcaster italiani sfruttano entrambe nel migliore dei modi i contenuti di cui possiedono i diritti di messa in onda e la struttura consolidata dei propri palinsesti; il rapporto qualità-prezzo risulta piuttosto conveniente, pur rimanendo in linea con quello di altre proposte attualmente esistenti nel panorama italiano (si pensi ad esempio all'offerta a noleggio proposta da Chili Tv o da AnicaOnDemand).

Una delle differenze principali tra i due servizi sta nella possibilità di accedere ai contenuti offerti ai propri abbonati su canali più tradizionali: mentre su Sky Online la fruizione è in contemporanea con la messa in onda, Infinity presenta tuttora un piccolo ritardo temporale, variabile in base alla tipologia di contenuto, rispetto alla trasmissione televisiva su Mediaset Premium.

Se guardiamo ai cataloghi delle due piattaforme possiamo notare che Infinity presenta una struttura a library, mentre Sky propone una forma ibrida con titoli in anteprima in concomitanza con la messa in onda prevista nel formato tradizionale, combinata ad una selezione di film più datati. Per quanto riguarda le serie tv, Sky si distingue per il breve tempo trascorso dalla messa in onda in patria dei contenuti proposti rispetto alla loro disponibilità in Italia (come accaduto con titoli di grande richiamo come *House of Cards*); tuttavia, Infinity sembra essere in grado di contrastare la concorrenza presentando serie in esclusiva molto attese dai fan, tra cui *Orange is the New Black* e la serie cult *Mad Men*.

Il servizio di Mediaset risente inoltre, almeno in queste prime fasi della sua presenza sul mercato, della mancanza di eventi live e di pacchetti differenziati sulla base delle esigenze dei clienti, per quanto offra l'utile possibilità di visionare i propri contenuti offline.

Per quanto concerne i dati sulle utenze dei due servizi, le informazioni sono al momento frammentarie e in continua evoluzione. Recentemente sono emerse le prime notizie riguardanti Sky Online, apparse in un articolo di Gabriele Ferri, che stimano il numero di utenti in circa due milioni¹¹, mentre Infinity ha dichiarato nel mese di giugno che punta a raggiungere quota 15 milioni di utenti attivi sui vari *device* grazie a un recente accordo stipulato con Accenture¹².

ART & MEDIA FILES

Entrambe le proposte sembrano però essere state ideate per avvicinarsi con successo al proprio target di riferimento e possiedono il potenziale per seguire in futuro l'evoluzione delle esigenze degli utenti che vogliono usufruire della visione in streaming di contenuti audiovisivi.

Sulla base dell'analisi condotta e dei dati emersi, possiamo ipotizzare per entrambe le piattaforme una tendenza sempre più orientata verso l'offerta e creazione di eventi live e social, per esempio con programmi in diretta come i talent show di successo targati Sky *Masterchef* e *X-Factor*. Considerando inoltre l'attività produttiva di entrambi i broadcaster, possiamo pensare a una futura realizzazione e distribuzione di contenuti per il web. Emblematica in questo caso è l'iniziativa Infinity Film Festival¹³: si tratta di un'iniziativa promossa con il patrocinio di LUISS Creative Business, Associazione Giovani Produttori Cinematografici Italiani e Associazione Produttori Televisivi, la cui finalità è quella di promuovere i nuovi talenti sfruttando le potenzialità della rete. Attraverso un bando è stato possibile presentare cortometraggi e web serie inedite inserite in una sezione apposita del portale e votate dagli utenti. Per le tre opere più votate è stata prevista la presentazione al pubblico in occasione del Festival Internazionale del Film di Roma.

Clarissa Diana e Beatrice Pagan

Note

1. "I servizi e le piattaforme e applicative per le comunicazioni interpersonali e i media digitali", Programma di ricerca "SCREEN: Servizi e contenuti per le reti di nuova generazione", 2013, <<http://www.agcom.it/documents/10179/540037/Studio-Ricerca+30-04-2013+1/07084f45-e0a3-4968-948e-7b8e3d86d72d?version=1.0>>, pp. 23-99 (ultimo accesso: 23 luglio 2014).
2. Per una definizione più ampia di OTT si veda: *Ivi*, pp. 89-92. Inoltre si rimanda alla relazione della Fondazione Rosselli "I nuovi attori 'sopra la rete' e la sostenibilità della filiera di internet. Osservatorio OTT 2011", <http://www.fondazionerosselli.it/DocumentFolder/XIV%20Rapporto%20IEM_presentazione%20OTT_Barca_FINALE.pdf> (ultimo accesso: 7 ottobre 2014)
3. "Tv & Media 2014", <<http://www.ericsson.com/res/docs/2014/consumerlab/tv-media-2014-ericsson-consumerlab.pdf>>. Per la parte riguardante l'Italia: "Tv & Media 2014 Italy", <<http://www.primaonline.it/wp-content/uploads/2014/09/Presentazione-Ericsson-Tv-media-2014.pdf>> (ultimo accesso: 20 settembre 2014).
4. Pino Bruno, "Italiani, popolo di teledipendenti da streaming", <http://www.repubblica.it/tecnologia/2014/09/22/news/italiani_popolo_di_teledipendenti_da_streaming-96393027/> (ultimo accesso: 20 settembre 2014).
5. Andrea Biondi, "Cinema e Pay tv, due mondi che in Italia non confliggono", <<http://andreaibondi.blog.ilsole24ore.com/2014/09/03/cinema-e-pay-tv-due-mondi-che-in-italia-non-confliggono/>>; per le slide della ricerca: <http://www.ilsole24ore.com/pdf/2010/09/03/ILSOLE24ORE/ILSOLE24ORE/Online/_Oggetti_Correlati/Documenti/Notizie/2014/09/DigitalTRENDS_Sala%20e%20salotto%202014_Venezia%2002092014_V05s.pdf> (ultimo accesso: 20 settembre 2014).
6. Laura Croce, "Speciale Video on demand #12: arriva Infinity, l'offerta VOD di Mediaset", <<http://www.agcom.it/documents/10179/540037/Studio-Ricerca+30-04-2013+1/07084f45-e0a3-4968-948e-7b8e3d86d72d?version=1.0>> (ultimo accesso: 28 luglio 2014).
7. Si fa riferimento a un periodo di osservazione del sito da aprile a ottobre 2014. In un primo periodo, le informazioni che riportiamo erano visibili anche all'utente non registrato. Più recentemente, sono diventate visibili solo previa registrazione.
8. Ringraziamo Chiara Giusti, Marika Lambertini e Serena Zambon per la collaborazione nella stesura della sezione dedicata a Sky Online. La descrizione dell'interfaccia grafica fa riferimento alla versione online nella prima settimana del mese di ottobre 2014.
9. La piattaforma propone anche un'offerta legata allo sport che permette di acquistare il singolo

ART & MEDIA FILES

evento a prezzi variabili a partire da 4,90 €.

10. Le categorie sono le seguenti: per il pacchetto "Cinema" Novità, I più visti, I più votati, Collezioni, Generi, Tutti, Canali; per quello "Intrattenimento" Da non perdere, Serie in onda, Serie complete, Show, Arte, Più visti, Tutti, Canali.

11. Gabriele Ferri, "Sky Online, la tv on demand che sta riportando gli italiani in rete", <<http://youtech.it/Playlist/Movies-TV/Sky-Online-la-tv-on-demand-che-sta-portando-gli-italiani-in-Rete-27341>> (ultimo accesso: 26 settembre 2014).

12. Alessandro Giacchino, "Accenture e Mediaset insieme per Infinity", <<http://www.itware.com/new/item/1065-accenture-e-mediaset-insieme-per-infinity>> (ultimo accesso: 27 settembre 2014).

13. Tutte le informazioni sono reperibili al seguente link: <<http://www.infinitytv.it/info/news/festival/>> (ultimo accesso: 28 luglio 2014).

ORIENTI **Sajat Nova e le traiettorie invisibili del film** OCCIDENTI

Not everyone can drink from my water, it is of another water.
Not everyone can read my writing, it is of a different script.
Do not think my substance sand: it is a crag of solid rock.
As like a torrent that never dies, do not [try to] wear it down¹.

Rosso. Una trasfusione eterologa di generi che si concretizzano sullo schermo. Il film *Sajat Nova*² / *Il colore del melograno* (*Cvet Granata/Nran Guynë*, Sergej Iosifovič Paradžanov, 1969)³ si apre con una successione di immagini, intervallate da primi piani di manoscritti armeni. Queste immagini raffigurano melograni sanguinanti che riempiono piano piano il tessuto sottostante, imbevendolo di rosso. Più avanti, un pugnale da cui si espande una macchia dello stesso colore e infine il succo rosso dell'uva pigiata su una lastra di pietra scolpita. Molto spesso queste inquadrature vengono interpretate come un richiamo alla storia dell'Armenia, segnata da un genocidio mai riconosciuto e quindi mai superato. In verità, però, il film di Paradžanov non vuole raccontare la Storia. Il legame con la realtà storica si limita ai riflessi autobiografici rintracciabili nelle dinamiche sviluppate tra gli elementi di ogni inquadratura, nei simboli nazionali elevati a simboli universali, nello stridio del silenzio di cui sono animati i personaggi di Paradžanov.

Sajat Nova è il riflesso di una visione artistica fortemente intuitiva, in cui la posta in gioco non sta nel semplice racconto di una storia bensì nell'evocarla attraverso le immagini e nella capacità di lasciar trasparire "i significati nascosti sotto le evidenze del visivo"⁴. Il punto di partenza è la profonda conoscenza, da parte di Paradžanov, dell'arte figurativa dei paesi del Caucaso, e in particolare dell'arte popolare e del folclore, riferimenti costanti nei suoi film. Si deve qui annotare che l'importanza dell'arte popolare all'interno dei film dell'autore è cresciuta nel tempo, dalle sue fievoli tracce in alcuni dei film girati negli studi Dovženko a Kiev, fino alla completa assimilazione tra film e arte figurativa nel capolavoro di Paradžanov, *Sajat Nova*.

Alle radici del film

Sajat Nova trova un primo incastro nel panorama cinematografico sovietico, grazie al tema che tratta: l'opera di una figura letteraria che in un certo senso incarna, attraverso la sua vita e i suoi componimenti, la missione dell'Unione Sovietica, cioè il favorire lo scambio reciproco e la promozione delle culture indigene (in altre parole popolari, quindi non borghesi). In realtà, tale disegno politico si traduceva in qualcosa di molto diverso. Se da un lato veniva incoraggiata la spinta di alcuni registi ad attingere a materiali nazionali e al folclore delle popolazioni non russe, dall'altro, questa stessa spinta veniva attentamente dosata se non addirittura controllata lasciando ai registi limitata autonomia espressiva⁵. Si spiega così come *Sajat Nova* sia inizialmente riuscito, in fase di ideazione, a superare lo scoglio della censura e solo in un secondo momento sia stato sottoposto a pesanti tagli censori. Se la sceneggiatura di Paradžanov lasciava presagire un film dedicato al mondo intimo dell'*ashugh*⁶, il materiale girato dispiegava un film al contempo fedele negli intenti e controcorrente nella forma.

Criticato per il suo "eccessivo formalismo", "ermetismo", giudicato "incomprensibile e poco chiaro" dal Goskino⁷, *Sajat Nova* ci insegna come il linguaggio cinematografico non sia un sistema chiuso, bensì aperto e poroso, con regole da infrangere, limiti da superare, spazi di movimento per veicolare all'interno della diegesi un universo sinestetico che assomigli alla personale visione del mondo da parte di un regista. Il film anticipa, sin dalla sua introduzione, l'obiettivo che Paradžanov si era prefissato:

The film does not attempt to tell the life story of a poet. Rather, the filmmaker has tried to

ORIENTI OCCIDENTI

recreate the poet's inner world, through the trepidations of his soul, his passions and torments, widely utilizing the symbolism and allegories specific to the tradition of the medieval Armenian poet-troubadours (Ashugh)⁸.

Le somiglianze tra Paradžanov e il protagonista Sajat Nova non sono poche. Entrambi costituiscono figure particolari nel panorama cinematografico l'uno, e letterario l'altro. Paradžanov, regista armeno cresciuto a Tbilisi e di formazione russa, ha girato alcuni dei suoi film in Ucraina, Azerbaigian, Armenia e Georgia attingendo sempre a temi riguardanti "la dimensione leggendaria e favolistica del passato di determinate culture"⁹. Da parte sua, Sajat Nova, *ashugh* armeno della Corte di Tbilisi del XVIII secolo, componeva i suoi versi in armeno e georgiano oltre che in persiano e azero. Entrambi gli artisti riflettono la commistione culturale che caratterizza l'area del Caucaso, in cui diverse tradizioni, leggende e lingue si mescolano. Il risultato di tale fusione sono gli ibridismi che il regista e l'*ashugh* sono stati capaci di rappresentare, ognuno facendo uso della propria arte.

Sajat Nova è una grande riflessione, "strutturata in una serie di miniature"¹⁰, sul mondo intimo di un artista. Paradžanov segue genealogicamente le tappe fondamentali della vita di Sajat Nova (l'infanzia, l'educazione monastica, l'esperienza presso la corte del re Erekle II, l'innamoramento per la principessa Ana, la vita monastica e infine la morte) ma contemporaneamente priva il tempo del suo divenire dinamico permettendo al film di svolgersi, quasi per assurdo, in un presente sospeso in cui i vari passaggi della vita del poeta sono avvertibili tramite i personaggi che cambiano sembianze man mano che ci si avvicina al momento conclusivo del film, segnato dalla morte del poeta. Al tempo evolutivo viene ad aggiungersi un secondo tempo, interno all'immagine, scandito tramite il movimento oscillante degli oggetti sospesi¹¹.

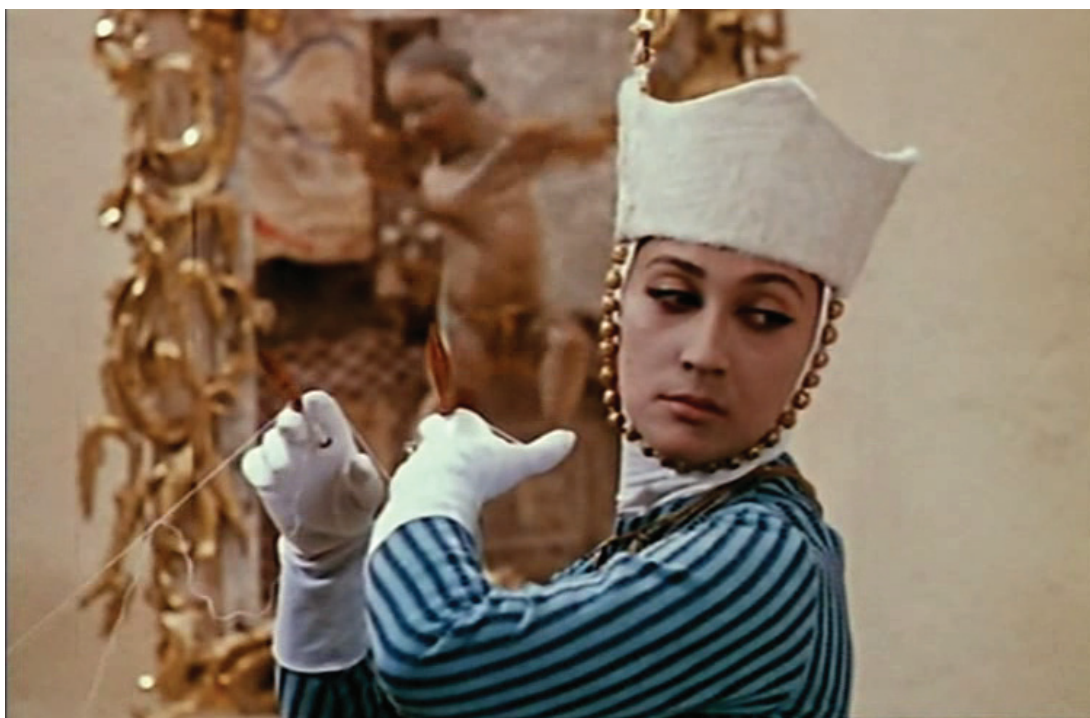


Fig. 1

Oggetti come tappeti e angeli marcano il tempo e sono sempre collocati in sottofondo, lasciando spazio e dando un ritmo alle pose plastiche degli attori, ai loro movimenti lenti che sembrano invitare lo spettatore

ORIENTI OCCIDENTI

a esplorare lo spazio in cui l'attore-mimo, nella sua identità ambigua che oscilla tra incarnazione, maschera e *tipaž*¹², rivela l'artificio. Nessun realismo è conferito a un film che si presenta senza offrire al suo pubblico coordinate spaziali e temporali definite. Il tempo si manifesta sotto forma di oggetto; lo spazio, invece, è una tela bianca. Su questo bianco, Paradžanov realizza le sue immagini filmiche, inquadrature senza quasi profondità di campo, dal sottofondo neutro, cui vengono sovrapposti oggetti, personaggi e simboli.

La sovrapposizione di unità visive è una caratteristica centrale tanto del film quanto della restante attività artistica di Paradžanov. I suoi famosi *collages* vengono creati seguendo lo stesso metodo con cui sono giustapposte le immagini dei suoi film, basandosi sull'estetica del trasformismo e dell'accostamento di frammenti. Uno di questi *collages* rappresenta un gallo composto da frammenti di pettinini femminili, di bottoni e di fiori di plastica, che sovrapposti e ordinati creano l'immagine dell'uccello.



Fig. 2 - Per gentile concessione del Museo Sergei Paradjanov di Yerevan, Armenia

Un po' come il *collage* del gallo, Paradžanov usa oggetti dai significati diversi e crea connessioni tra loro, riuscendo a formare nuove analogie visive e nuove metafore. Un "collage cinematografico" come lo definisce l'antropologo e amico di Paradžanov Levon Abrahamyan, il quale spiega che "il principio della giustapposizione, che mette assieme elementi che spesso appaiono completamente inconciliabili, era la base della visione che Paradžanov aveva del mondo"¹³. Paradžanov raccoglieva dal "caos" circostante il materiale da riordinare e organizzare attribuendogli significati nuovi. In questo modo le inquadrature diventano segmenti narrativi autonomi, costruiti attraverso analogie azzardate. Il lavoro del regista si concentra dunque all'interno dell'inquadratura, delimitandone rigidamente i limiti, e lasciando pochissimo respiro al fuoricampo. Al realismo delle ambientazioni vengono preferiti gli spazi chiusi, atemporali e indefinibili che servono da base per modellare il mondo insolito e brillante di Paradžanov.

ORIENTI *Riflessi e nostalgia* OCCIDENTI

Gli spazi però non sono sempre delle pagine bianche su cui comporre immagini liriche. A volte Paradžanov concentra lo sguardo sugli esterni, sui panorami rocciosi dell'Armenia, su quelle "pietre urlanti" descritte da Osip Mandel'stam¹⁴ e sulle chiese armene, simboli fondamentali su cui si snoda l'identità del popolo armeno. Qui però un ulteriore effetto di astrazione viene a crearsi. Di fronte alle immagini-simbolo delle chiese armene, infatti, il film potrebbe facilmente perdere il suo effetto di sospensione spazio-temporale. Per questo motivo, come spiega Garegin Zakhoyan¹⁵, le chiese sono presentate in tutta la loro trascuratezza secolare; esse sono edifici consumati dal tempo e dalla storia, relitti ed echi lontani di tempi passati. Paradžanov non cambia nulla e non ricostruisce niente, si limita solo a riprendere questi luoghi inserendovi delle azioni. Lo stesso accade con alcuni oggetti, come libri e oggetti sacri i quali vengono utilizzati nel loro stato attuale.

La cosa cessa di essere solo un segno o un attributo di un'epoca, essa compare in qualità di reliquia storica che ha un valore indipendente, che porta in sé gli strati culturali di diverse epoche. Tutto ciò dimostra eloquentemente che lo scopo degli autori del film non era la narrazione della vita del poeta (e perciò non c'era motivo di ricostruire un aspetto storicamente fedele e preciso dell'epoca) e nemmeno l'illustrazione della sua attività poetica [...], ma la riproduzione proprio dello stato d'animo poetico [...]. Ecco perché bisognava mantenere reale la cosa e allo stesso tempo privarla di qualsiasi tipo di legame automatico, tra cui anche le relazioni temporali concrete¹⁶.



Fig. 3

ORIENTI OCCIDENTI

Sajat Nova rappresenta il riflesso del mondo intimo del poeta. In questo modo, il film si trova costantemente in bilico tra un tempo fuori dal tempo interno all'inquadratura e il tempo presente, costantemente a sincrono con quello di chi guarda il film. Nelle inquadrature di *Sajat Nova*, nessuno spazio è dato al dialogo. I personaggi che popolano il film sembrano sfidare il silenzio, i loro continui sguardi in macchina aggiungono espressività al loro mutismo, spezzato solo dal suono extradiegetico. La loro predominanza nell'inquadratura, fatta d'incessanti gestualità rituali, non toglie mai spazio agli oggetti, elementi ugualmente importanti nella costruzione dell'inquadratura stessa. Gli oggetti, oltre a scandire il tempo, svolgono infatti un ulteriore duplice ruolo: da una parte, il loro accostamento crea associazioni e processi evocativi; dall'altra, gli oggetti diventano mitologemi il cui significato si riplasma e si ricrea.

Il melograno e il corallo, ad esempio, sono due oggetti spesso ripresi da Paradžanov nel corso del film. Entrambi simboli di rigenerazione e di vita, subiscono più volte la modifica del loro significato fino a trasformarsi in simboli ambigui come accade, ad esempio, nella sequenza in cui i monaci mangiano con voracità dei melograni. Il suono del loro masticare un simbolo di fertilità diventa quasi metafora di un desiderio represso. Il corallo, invece, appare spesso nelle scene che riguardano la vita monastica del poeta. Simbolo utilizzato in molti dipinti rinascimentali, il corallo evidenzia la crisi tra due vite: quella monastica e quella in cui prevale l'istinto e la sessualità. Tale tema è presente già nelle scene dell'infanzia di *Sajat Nova*, in cui egli osserva occultamente il re Erekle e la principessa Ana nei bagni sulfurei. La curiosità del poeta non si rivolge solo verso il corpo femminile ma anche verso quello maschile – elemento, quest'ultimo, in cui spesso si è voluto leggere un implicito richiamo all'omosessualità dello stesso Paradžanov. A tal proposito scrive James Steffen:

Many earlier scenes, such as those showing the monks, washing each other's feet, stomping grapes, or sucking the juice from pomegranates in the monastery, contain even more clearly homoerotic overtones. The erotic nature of these scenes is suggested as much by the sensuous heightening of the soundtrack, however, as by the physical contact between the men¹⁷.



Fig. 4 - Per gentile concessione del Museo Sergei Paradjanov di Yerevan, Armenia

ORIENTI OCCIDENTI

Laddove decide di dedicarsi a una vita di preghiera Sajat Nova non riesce a sottrarsi alla sensualità. James Steffen, nella sua monografia su Paradžanov, riprende questo tema:

When Sayat-Nova enters the monastery as an adult, he hopes for a retreat from all worldly things but even there finds an abundance of sensuality and desire. In one strikingly formalized composition, Sayat-Nova stands to the side holding an open book while his fellow monks noisily suck the juice from pomegranates¹⁸.

Il contrasto tra sensualità e spiritualità è un tema che affiora spesso nel corso del film. Tale contrasto è spesso reso evidente attraverso l'utilizzo del colore, in particolare del rosso, indiscutibile costante cromatica del film. Nelle sue tele cinematografiche Paradžanov utilizza il rosso per accentuarne l'estensione espressiva e metaforica. La sua presenza spesso intensifica l'immagine, ne regola le dinamiche creando metafore visive. Una delle ultime "miniature" del film rappresenta una figura femminile coperta da una tunica, con la testa ornata di foglie di vite e intenta a rovesciare un'anfora sul petto di Sajat Nova, che si abbandona in ginocchio accanto a lei. Richiamando alcune delle caratteristiche del mito di Dioniso¹⁹, Sajat Nova si lascia trasportare per l'ultima volta dal piacere del desiderio, da cui ha voluto sottrarsi e che inevitabilmente diventa la vera fonte di ispirazione per i suoi versi.



Fig. 5 - Per gentile concessione del Museo Sergei Paradjanov di Yerevan, Armenia

In *Sajat Nova* i confini tra biografia e autobiografia spesso si fanno molto sottili e talvolta si fondono. Il mondo del poeta, svelato in tutti i suoi particolari intimi, permette non solo di creare un collegamento con la vita di Paradžanov ma anche di capire come entrambi, il regista e il poeta, abbiano introdotto il sentimento nostalgico come catalizzatore delle loro opere. Svetlana Boym afferma che la nostalgia è rivolta non solo verso esperienze vissute in passato, ma anche verso quelle mai realmente vissuti, quelle

ORIENTI OCCIDENTI

cioè in cui l'individuo proietta la propria immaginazione²⁰. Nel caso di Sajat Nova, il sentimento nostalgico è indirizzato verso la sua vita precedente, fuori dalle mura del monastero. In Paradžanov invece, la nostalgia è il sentimento che spinge il regista a ricostruire i mondi leggendari nei suoi film. Cercando di restare in equilibrio tra una realtà fortemente ostile nei suoi confronti (non dimentichiamoci che prima di *Sajat Nova* l'attività di Paradžanov è stata segnata da un lungo numero di sceneggiature rifiutate)²¹ e la propensione per le ambientazioni fiabesche, per le storie e le leggende dei popoli, Paradžanov ricostruisce nei suoi film proprio quella proiezione immaginaria che la nostalgia gli permette di compiere. La sottile linea rossa che anima e unisce i film di Paradžanov è il bisogno di riordinare la realtà per mezzo della sovrapposizione, ricrearla attraverso la nostalgia, animarla tramite la macchina da presa. Le foto scattate durante le riprese di *Sajat Nova* sembrano emblematiche: accanto alla macchina da presa, Paradžanov osserva lo spazio filmico, in testa un cappello azero, avvolto da un turbante ricamato entra a far parte del gioco delle sue immagini. Rivive il tempo a lui sottratto.

Marianna Vianello

Note

1. Sajat Nova, "Dun en gelkhen imatsun is", cit. in James Steffen, *The Cinema of Sergei Parajanov*, The University of Wisconsin Press, Madison 2013, p. 144.
2. Nel presente saggio viene usato il sistema Padus Araxes per la traslitterazione dei nomi di persona e dei termini armeni, mentre per quelli russi viene adottato il sistema scientifico per la traslitterazione di termini dal russo all'italiano. È più complessa invece la traslitterazione del cognome "Paradžanov": sebbene il cognome di origine del regista sia "Pharadjanyan", è stato in seguito russificato in "Paradžanov" (James Steffen, *op. cit.*, p. 26). Per il titolo del film *Sajat Nova*, invece, come anche per il nome del poeta, nonostante sia un nome armeno, viene favorita la sua traslitterazione dal russo essendo questa la forma più ricorrente.
3. *Sajat Nova* circola in due versioni. La prima, quella armena, è quella più vicina al progetto iniziale in cui si è voluto evitare l'utilizzo di riferimenti strettamente biografici. Il film, infatti, inizia con un intertitolo esplicativo in cui viene chiarita la predilezione nei riguardi del mondo intimo di Sajat Nova e delle sue fonti di ispirazione. Nel film sono stati inseriti degli intertitoli che fungono da introduzioni alle scene che seguono, senza riferimenti biografici. La versione russa invece, con il montaggio di Sergej I. Jutkevič, presenta delle modificazioni, apportate dallo stesso Jutkevič, per poter preservare il film dalla censura, garantendogli una circolazione più ampia. Come James Steffen spiega nel suo libro *The Cinema of Sergei Parajanov*, le differenze tra la sceneggiatura iniziale, la versione armena del film e quella russa, riguardano principalmente gli intertitoli e il titolo del film (ma anche alcune scene tagliate o sostituite). Gli intertitoli, secondo le direzioni della sceneggiatura, servivano per rendere più esplicito il riferimento alla poesia di Sajat Nova ma dovendo seguire gli accorgimenti imposti dalla censura sovietica, Paradžanov ha dovuto cambiarli affidando al poeta Hrant Matevosyan la stesura di nuovi intertitoli, privandoli anche di ogni esplicito riferimento al poeta. Questa copia del film della durata di 77 minuti è stata proiettata per la prima e unica volta a Yerevan nell'ottobre del 1969 con il titolo armeno *N'ran Guynë (Il colore del melograno)* e le è stata subito impedita la circolazione commerciale nell'Unione Sovietica. Il montaggio della versione russa del film è stato in seguito affidato a Sergej Jutkevič il quale ha sostituito gli intertitoli armeni con quelli russi reintroducendo alcune citazioni (contenute nella sceneggiatura) delle poesie di Sajat Nova e suddividendo il film in capitoli che servono a scandire le tappe principali della vita del poeta. Il risultato del montaggio di Jutkevič è una versione abbreviata (di sei minuti) del film, in cui alcune scene sono state spostate e altre tagliate. Il 28 giugno 2014, a Bologna, sono state proiettate le due versioni del film restaurate da Cineteca di Bologna/L'Immagine Ritrovata e The Film Foundation's World Cinema Project, in associazione con National Cinema Centre

ORIENTI OCCIDENTI

of Armenia e Gosfil'mofond of Russia e con il contributo di Material World Charitable Foundation e The Film Foundation. *Sajat Nova* è stato anche presentato nella sua versione restaurata al Festival di Cannes nella sezione Cannes Classics. Il presente lavoro fa riferimento alla copia di distribuzione armena.

4. Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino 2002, p.7.

5. Antonin J. Liehm (a cura di), *Serghiej Paradjanov. Testimonianze e documenti su l'opera e la vita*, La Biennale di Venezia/Marsilio, Venezia 1977, passim.

6. "Ashugh" in armeno significa trovatore.

7. Goskino: Comitato di Stato per la cinematografia dell'Unione Sovietica. Per un maggiore approfondimento sugli interventi di censura del film consultare James Steffen, *op. cit.*, pp.131-133.

8. Si tratta dell'intertitolo introduttivo inserito in apertura del film.

9. Ornella Calvarese, Giancarlo Zappoli (a cura di), *Sergej Paradjanov: lo spettatore incantato*, CSC - Centro studi cinematografici, Milano 1994, p. 15.

10. Cfr. <http://www.cinetecadibologna.it/evp_ritrovati_restaurati2014/programmazione/app_5956/from_2014-06-28/h_1630> (ultimo accesso 23 ottobre 2014).

11. Cfr. Levon Hm. Abrahamian, "Toward a Poetics of Parajanov's Cinema", *The Armenian Review*, nn. 3-4/1-2 (2001-2002), pp. 80-81.

12. "Tipaž" in russo significa tipo, modello.

13. Levon Hm. Abrahamian, *op. cit.*, pp. 85-86 (la traduzione è mia).

14. Osip Mandel'stam, *Viaggio in Armenia*, Adelphi, Milano 2002.

15. Garegin Zakojan, "Cinema nazionale e cinema di poesia", in *Il cinema delle repubbliche transcaucasiche sovietiche. Armenia, Azerbaigian, Georgia*, Marsilio, Venezia 1986, p. 303.

16. *Ibidem*.

17. James Steffen, "Parajanov's playful poetics: in the 'director's cut' of the Color of Pomegranates", *Journal of Film and Video*, n. 4 (1995-1996), p. 26.

18. James Steffen, *op. cit.*, p. 145.

19. *Ivi*, pp. 145-146.

20. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2001.

21. Jean Radvanyi, *Parajanov, trublion du Caucase*, in Dominique Bax (a cura di), *À la recherche de Serguei Paradjanov*, Magic Cinéma, Bobigny 2007, p. 29.

ORIENTI OCCIDENTI

Sergei Parajanov: Saving Beauty

I believe in the idea that the artist's work comes first, before his personality. Thus, I do not think that we create our art language, but language makes the artist. The artist simply finds, always, the language of his work. Sergei Parajanov himself is a creation of cinematic language. The language of film exists by itself, and the creators of film works serve to it. Parajanov was a faithful and talented servant of that language, better than the others. In the temple of cinema there is image, light, and reality. Parajanov is a ruler and the owner of this temple.

Jean-Luc Godard in *Parajanov: The Last Collage* (Ruben Gevorgyants, 1995)

As Autobiographical As Poetry

Films of outstanding Armenian filmmaker Sergei Parajanov (1924-1990) are distinctly *auteur*, regardless of whether they are based on his original screenplays (*The Color of Pomegranates*, 1969) or a literary work (*Shadows of Forgotten Ancestors*, 1964; *The Legend of the Suram Fortress*, 1985; *Ashik Kerib*, 1988). Behind every shot his shadow is visible, his voice audible; in every object and every actor his pulse and his breath can be felt. Today it seems natural to read the title "author of the film" against Parajanov's name in the credits of *The Color of Pomegranates*, but at the time the film was produced it was unusual, if not surprising, to see this instead of the standard "director" or "filmmaker."

Confession and autobiography are typical modes for art-house films; consider Federico Fellini, Andrei Tarkovsky, Ingmar Bergman, François Truffaut. "All art is autobiographical. The pearl is the oyster's autobiography," said Fellini. In cinema, an *auteur* synchronizes the time of the story with his own, "personal" time. His life experience and philosophy are assimilated by the audience and become their property. Typically, after watching *The Mirror* (*Зеркало - Zerkalo*, 1975) a man asked Tarkovsky: "How did you know what happened in my childhood?" By picturing other people, an *auteur* tells his own story, not directly but metaphorically. Antonioni said:

Autobiographical as our films are, imagination is always there to break in: what we see is transformed into what we would like to see... We are the characters of our films inasmuch as we believe in them. But standing between us and our characters is always the film, i.e. a specific, obvious fact, some mental and physical action, indisputable evidence that we are we, something that makes us free of conventionalities and does not let us break ground.¹

Parajanov also confessed that "as a matter of fact, *The Confession* is my autobiography, framed in metaphor and allegory. It is the story of my split fate."² In this light, Sayat-Nova must be seen as Parajanov's *alter ego*, especially since both of them saw "the life and soul tortured [...] in this world" (one of the leitmotifs of Parajanov's film are Sayat-Nova's words "I am the one whose life and soul are a suffering"). An "allegorical autobiography," as Thomas Mann would say.

Autobiography often comes from feelings and impulses alone. For example, when Parajanov pictures Sayat-Nova's childhood, his little Harutyun is neatly dressed and poses. This may well be a reflection of his childhood memories and feelings, especially as it is known that in reality the poet was born to a poor family and was forced to learn weaving so as to be able to earn his daily bread. In an interview given in *I Died in Childhood*, a documentary made by his nephew Georgi, Parajanov says about his Sayat-Nova: "It is the beauty of my childhood." When writing about the autobiographical nature of *The Color of Pomegranates*, Karen Kalantar pointed out the likeness between Melkon Alekyan, the boy performing the role of little Harutyun (Sayat-Nova), and Parajanov's childhood photos: "Parajanov's childhood

ORIENTI OCCIDENTI

complex,” concludes the author.³

In this context, it is helpful to quote Visconti: “Who or what we become and how we live [...] depend on our happy or unhappy childhood. In the way family relationships develop I try to find parallels with social phenomena.”⁴ Thus, we trust our and others’ childhoods, search for answers there, with a child’s innocent glance becoming conventionality, a kind of a prism, through which we see things in a stronger, more intimate light. One of the inter-titles in *The Color of Pomegranates* reads: “From the world’s colors and odors my childhood created a poet’s lyre and gave it to me.”

Art-house cinema is as autobiographical as poetry. Just as a poet’s feelings become ours, i.e. he is reflected in the reader, the viewer abstracts himself from a filmmaker’s feelings, and recognizes himself in them, sometimes seeing, as Jung said, “the fate of all mankind.”

In Parajanov’s art one cannot distinguish ethnography from imagination, fact from legend. Great art is the unity of the spiritual and the material, the beautiful and the ordinary, myth and reality. His mythological characters and elements give us the feeling of boundlessness. Parajanov’s mentality was as mythological and ritual as it was material. From the olden times until the Middle Ages, man’s everyday life was reflected in rites. In Parajanov’s cinematic rites the most habitual story is “deflected” by the prism of the “epic tale-teller” (as cameraman and documentary filmmaker Mikael Vardanyan [Vartanov] called the great filmmaker) into a myth – something that is not only eternal, but also characteristic of the beliefs at the time of creation and explanatory of the events in the present days.

The Color of Pomegranates combines three different times: the time of the hero, an 18th century Armenian poet; the time of the author; and eternity. The life of a real historical figure, the *ashugh* (minstrel) Sayat-Nova, is retold as a myth.

The popular legend about Sayat-Nova is a unity of facts masterfully interpreted by a poet. In Parajanov’s legend everything is part of a whole, every detail is a highlight. Here the facts are arranged not as they might have happened but as the author would like to see them happen. Aristotle said that the poet is the creator of the myth, for he creates the possibility rather than the reality. In any case, there is nothing in the film that is contrary to what the studies of Sayat-Nova assert.⁵

Parajanov’s Sayat-Nova is a concrete poet and an archetype, the symbol of a poet, i.e. he is both a specific and abstract character, a real incarnation of the eternal. The character of a poet, a man of art, someone who is free from the chains of the time, has long been one of the super-temporal mythemes of humankind and a protagonist for many authors. In art, truth cannot do without fiction. Here the goal of the author (be it a writer or a filmmaker) cannot just be a person’s biography, even if that person is a genius: recall Tarkovsky’s *Andrei Rublev* (*Андрей Рублёв*, 1966), Fellini’s *Casanova* (*Il Casanova di Federico Fellini*, 1976), Miloš Forman’s *Amadeus* (1984).

Biographical facts are mostly suppositions, and for each author a poet’s or artist’s relationships with his surroundings are a chance to reveal the conflict between the two alphas of human existence – soul and matter. Such archetypes are the heroes of “personal” myths, of legends, in order to answer the eternal questions posed by their authors. In Parajanov’s case this is especially obvious.

The Color of Pomegranates is a soul diagram of both a poet-author and a poet-hero. “The world is a window” for the protagonist. Just as in *Ashik Kerib*, in *The Color of Pomegranates* the main character is a poet, and in both stories he is forced first to “sing” and then to “die.” In the titles of Hakob Hovnatanyan, the painter is also called “a poet.” “This is a film about a realist painter, who sang of his contemporaries as only a real poet could do.” As Parajanov said, “The story of Ivan is the story of a poet – frustrated and ruined.”⁶

In *The Color of Pomegranates* Sayat-Nova is a spiritual rather than material character. Parajanov pictures the “character” of a poet’s soul, its “plot,” its emotional fluctuations. By the way, Sayat-Nova is

ORIENTI OCCIDENTI

poet's pen-name and in translation from Persian it means "hunter of the song."

Speaking of Sayat-Nova, Parajanov said: "People were eager to enjoy their Sayat-Nova, hungry for his songs [...] I have shown the essence of his surroundings, everything that shaped or could shape his soul."⁷

In *The Color of Pomegranates* it is the look of the main character that shapes the screen space. The picture seems to be imbued with poetry, composed of poetic shots. It is a cinematic poem, where beauty is everywhere. "What he meant was a film about poetry rather than a poet. It was an attempt to revive Sayat-Nova's poetic world [...] to make each shot meaningful, just like a poet's word. That's what Parajanov was aiming for."⁸

Theater historian and film critic Razmik Madoyan, who was the chief manager of Hayfilm at the time *The Color of Pomegranates* was produced, remembers that the Polish art critic Kazimierz Koźniewski, who displayed a deep understanding of Parajanov's art, said that in this film "the picture and the word are poetically interwoven by Sayat-Nova's muse."⁹

The personal and the historical are mixed in such a way that biographical facts evolve into universal facts and characters. Like a real "epic tale-teller" and a great "mystifier," Parajanov is inspired by both his own life and legends. For him there is no border between life and art: one follows the other, reality comes from imagination. He "staged life, made a show of it, according to his own will and taste, his passion was perpetual improvisation."¹⁰

He kept playing a role in that film, now appearing in the frame and then going off the screen in a constant attempt to see himself from the other side of the camera. Interviews broadcast in recent years have shown that, though being documentary, those shots are also parts of Parajanov's art. Taken retrospectively, they cast a new light on his both mysterious and simple films, redefining them as elements of his general creative image.

The Ruler of the Temple of Beauty

Sergei Parajanov (Sargis Parajanyan) was born in Tbilisi (Georgia) to an Armenian family. His parents were antiquaries, so from the outset the future filmmaker found himself wrapped up in the beauty of things. It was to the charm of that beauty and folk tales as well that he owed his precociously developed taste, but it was also for the love of it that he would have to pay a high price later in life. No other filmmaker in the Soviet Union suffered so much persecution from the Communist regime as Parajanov, a point we will return to.

Therefore, while still a child, Parajanov was already an aesthete, enthused with music, dance and painting, and a lover of poetry and folklore, who finally evolved into an artist of truly epic scope. His infatuation with the legendary, his worship of the magical, fantastic and extraordinary can be seen in both his films and his unrealized projects (he dreamed of filming the Armenian epic of *David of Sasun*, the Armenian legend of *Ara the Fair and Shamiram*, Lermontov's *Demon*, *Henry Longfellow's The Song of Hiawatha* and Hans Christian Andersen's tales). Parajanov spent two years studying singing at Tbilisi Conservatoire, then from 1945–1951 he graduated in film directing at VGIK, the State Institute for Cinema in Moscow and alma mater of almost all Soviet film directors.

Parajanov's poetic imagination sparked in his very first film, *Andriesh* – a project he co-produced with Yakov Bazelyan (cinematography by Vadim Vereshchak and Suren Shahbazyan) for the Kiev Film Studio in 1954.¹¹ The Moldavian poet Emilian Radu Bucov's tale was a good opportunity for the novice filmmaker to try out his unique artistic imagery and poetic language to highlight a theme that would later become one of the keynotes of his cinematography: the eternal battle between good and evil.

International acclaim came to Parajanov with *Tini zabutykh predkiv / Shadows of our Forgotten Ancestors*, a film he produced in 1964 from a story by Mykhailo Kotsiubynsky (cinematography by Yuri Ilyenko). Watching the film, it seems that the events happened a millennium ago, while in reality there is just half

ORIENTI OCCIDENTI

a century separating the time when the film was released from the times described in the original story about the life of Hutsuls, Western Ukrainians living in the Carpathian Mountains. In this fantastic movie Parajanov sets a real feast of beauty, an unprecedented kaleidoscope of colors, where even death looks beautiful.

Such excessive aestheticism and nationalism meant a great deal in the times of “social realism and internationalism.” It came as a surprise to learn that the man who had so expertly reanimated the “forgotten” genetic roots of the Ukrainian people was not a Ukrainian. But it was even more surprising to realize that the only source this non-Ukrainian consulted in staging the rites and designing the costumes for his film was his own intuition and imagination, although he was still able to create a genuinely ethnographic story.

It is said that success is never forgiven. His next film *Kivski Freski / Kyiv Frescoes* (1966) was banned during pre-production, with just 13 minutes of auditions having survived. But this is enough to see the specificity of the author’s attitude towards both human and cinematographic traditions.

In 1966 Parajanov moved to Yerevan. Here, at the Documentary, Scientific and Educational Film Studio, he produced a short documentary, film portrait of Hakob Hovnatanyan, a Tbilisi-based painter of the 19th century and the most prominent figure of an old Armenian artistic dynasty. This eight-minute film is a vivid example of the specific Parajanov style: a fresh, wordless vision of Hovnatanyan’s works, artfully “repainted” through the harmony of images, sounds and music (composed by Stepan Shakaryan) and a conventional replication of old Tbilisi and its specific atmosphere. Ten years later, in 1986, Parajanov would relive that experience by “repainting” the works of another famous artist from Georgia, Pirosmiani, at the Georgian film studio (*Arabesques on Themes by Pirosmiani*).

Thus, at Hayfilm (Armenian Film Studio) Parajanov produced a film about Sayat-Nova, an 18th century Armenian poet, who wrote his poems in three languages – Armenian, Georgian and Turkish. Today the world applauds this masterpiece, but at the time, in 1968, it caused its author a great deal of trouble. The authorities argued whether the film was actually about Sayat-Nova. Of course, their limited perception could not conceive the limitless figuration of the film. Something had to be done to save this extraordinary work and make it known to ordinary people. The film needed a neutral title – *The Color of Pomegranates* –, which certainly reflects both the form and the content of the film.

According to film historian and critic Suren Hasmikyan, Parajanov was initially planning to call his film *Ashkharums (In My World)*. Occupying a special place in Sayat-Nova’s poetry, this phrasal word is the leitmotif of Parajanov’s film: “I know Armenian poetry... This amazing word “ashkharums” that crowns *The Color of Pomegranates* has become my motto. Ashkharums... this word signifies my attitude towards the Armenian, his stones and his land...” Parajanov said in an interview to Armenian radio reporter Varuzhan Voskanyan at his Tbilisi home in 1978 upon his release from jail.¹²

The fate of *The Color of Pomegranates* was no less dramatic. Goskino, the Soviet State Committee for Cinema, allocated the film a low (third) category, which meant no access to international festivals, while the key precondition for a public release was its re-editing by Sergei Yutkevich, a filmmaker who enjoyed a far better reputation in the system of Soviet cinema. Of course, Yutkevich meant to help, but after his revision the film had lost its dramaturgic originality and much of the author’s touch: the shots were rearranged (some even removed) to make the film chronologically coherent (the Poet as a child, the Poet as a youth, the Poet in the palace, the Poet in the cloister, the Poet’s death) and “strictly comprehensible,” as Parajanov would say later. Fortunately, the original Armenian version (with inter-titles, a poetic comment by Hrant Matevosyan) has survived and is available at Hayfilm, but sadly the Russian cut is much better known.^[13]

But this was not the end of Parajanov’s artistic suffering: the worst was yet to come. In 1974 Parajanov began preparing a film about the great storyteller Hans Christian Andersen, to be titled *Miracle in Odense*. At this time, the court of Kiev (Ukraine) sentenced him to five years in jail. The world community, who

ORIENTI OCCIDENTI

were still under the spell of Parajanov's *Shadows*, began searching for ways to help him – succeeding only four years later, when the French writer Louis Aragon personally asked Leonid Brezhnev to set Parajanov free. The name meant nothing to the Soviet leader: he did not even know who Parajanov was. When asked later if it was true that he was jailed for homosexuality, Parajanov said: "Officially, yes. But not only. For a theft: they alleged I was engaged in speculation, traded in diamonds... And also for not soft-soaping the regime."¹⁴

The regime did not forgive Parajanov for his love of freedom, expressed in both his work and his life. In a totalitarian regime ruled by socialist realism and accepting just one opinion, one "truth," one philosophy, a free-thinker had to be persecuted. In such a system his allegorical thinking would be taken as "freedom of speech" and an attempt to express his free will. That alone was already a sign of unwillingness to comply with general stereotypes, of impudence, not to say dissidence. In the Soviet Union allegory, metaphors and symbols were not encouraged and even punished as a form of free-thinking, although not everyone was punished.

But Parajanov, a man who never missed a chance to display and defend his free-thinking, could not escape punishment. Tarkovsky once said: "A person can be free only when in jail." Parajanov confirmed this harsh truth at the expense of his own life. That was the price he paid for his art, his "kingdom of beauty" – for, as Joseph Brodsky put it, "unlike Dostoyevsky, who believed that beauty would save the world, Parajanov decided to save beauty." – "Of all prayers I most like the Greek prayer, 'May all that is beautiful double and triple,'" Parajanov would say.¹⁵ In fact, it was his own prayer.

Stopping the Image

Parajanov's first Armenian film – documentary *Hakob Hovnatanyan* was a kind of prologue to *The Color of Pomegranates*, a short sketch of that great masterpiece, a sketch of Parajanov's "static" flight and a sign of the stylistic changes that would bring to perfection the revelations he experienced when creating *Shadows*. It is worth noting that even *Shadows*, the most dynamic film Parajanov ever produced, was labeled as "static." One only has to recall the magical flights of the camera soaring in every possible and impossible direction in the magical film space. In his article "Perpetual Motion" in the journal *Iskusstvo kino (The Art of Cinema)*, Parajanov disproved the opinion that *Shadows of Forgotten Ancestors* was "as motionless as a souvenir" by saying that "being intensely expressive, it was, at the same time, statically void of tragedy."¹⁶

When speaking of Parajanov's static style, the association to Alexander Dovzhenko, is obvious: his films were emphatically static in their motion, and he was indeed mentioned as a role model by both Sergei Parajanov and Andrei Tarkovsky.¹⁷ So different in style, those two filmmakers had one source of inspiration in their work and were close friends in life.

As an aesthetic principle, statics was fundamentally expressed in *The Color of Pomegranates*. Here Dovzhenko's static style was thoroughly reconceived to yield new, yet unseen fruits. In the world of poetic imagery, encoded in the seemingly "illogical," musical sequence of externally static pictures is the internal, almost indiscernible motion of thoughts and feelings, the inner music of an image. As Parajanov explained: "It is not fatigue but passion to make dynamics inside a static shot."¹⁸

By stopping the image Parajanov discovered the reverse side of motion. Parajanov's method is maybe best analyzed through the example of his *Color of Pomegranates*. All that Parajanov created – his films and collages – confirm the well-known thesis that things are just part of what they mean. There was nothing more boring for Parajanov than to use things according to their meaning. He used to say, "A soldier's helmet meant something to me only when I saw flowers growing in it..."¹⁹ When a sea-shell – an object he so often uses in his cinematic compositions – is suddenly given the "role" of a human heart (in *Color of Pomegranates*) or a trumpet (when the young hero brings one close to his lips and begins to "play" it in *Ashik Kerib*), it becomes one of the most plastic visual examples of the metaphysical

ORIENTI OCCIDENTI

transfiguration of an object's function in cinema. In his monograph about Parajanov, the distinguished Armenian film critic Karen Kalantar noted: "A symbol, a metaphor is born when what is left of a thing is just a sign indicating what it signifies, while its functions are changed, when that sign and those functions contradict and deny each other."²⁰ In this contradiction the image is born.

Parajanov's biggest cinematographic achievement is his ability to reconcile incompatible and incomparable objects and connect them through a visible language of communication. Tarkovsky said of Parajanov: "He makes art out of everything. And the charm of that art is its spontaneity. When he conceives something, he does not plan, construct, calculate it; there is no difference between the conception and its realization. Emotionality, the way it was conceived remains pure till the end. This is how *The Color of Pomegranates* works. We can't do the same."²¹

The most incredible configurations of objects in Parajanov's films create, through visual dramaturgy and specific plasticity, a harmony of primeval nature. As if reunited after a long separation, there are a nude female breast and a sea-shell, a dry bunch of thorns and a rose, an Armenian bread *lavash* and soil, jugs and pitchers with red and blue silky ribbons spurting out of them, mowers and grass on the dome of a church, a flock of sheep having lost their shepherd, and the walls of a monastery.

As Vasili Katanian said: "His life and his films were full of things."²² In Parajanov's compositions (be it a collage or a film shot) even unpleasant, appalling objects look beautiful. The key substance of his cinematic world is the object, but life is given to that substance by man, by an actor, who in turn is enlivened by the author, who holds everything and everybody in his hands. In Parajanov's films the actor is also different. Here a "living" man is transformed into a mime and a puppet through generalized "contemplative" acting. The actors tell the audience the unspoken, as mimes do. But, as everywhere else, here, too, Parajanov invents his own rules.

Kalantar is right when he associates Parajanov's cinematic style with his childhood memories of Tbilisi and its people, sounds, colors and odors, workshops and studios, and points to a direct link between their frontal position, without a fourth wall in front, on the one hand, and their static composition with dynamic human plasticity inside on the other. "Parajanov did not submerge in an object, but kept it right in front of himself so as to see all its colors and shapes, its real picture."²³ As if wishing to bring their unique beauty closer to us, objects in Parajanov's "still" pictures shed their everyday exterior to blend with rampant colors into a fantastic masquerade.

His art confirms that "handmade" reality can exist and raises cinema to a new level of conventionality. Paradoxically, Parajanov hated scenery and a decorative set, preferring outdoor shooting in natural surroundings instead. But for all that, the reality he shot was still conventionally decorative. For example, when the hero of *The Color of Pomegranates*, little Harutyun, drags the carpet around and then approaches the window of the bath-house, this is filmed from above and looks more like puppet animation. The same can be said about the rampart, looking as if made of plasticine, with the horseman riding in front of it; or the church that is set against the night sky background by special lighting so it looks like a scenery or a painting, and at times even an appliqué: it seems that Parajanov has simply cut out the picture of a church and pasted it on a black backdrop. In his films physical reality is reproduced into his own: "Almost all objects appearing in Parajanov's shots have been literally made by his hands. In his films the concepts of 'synthesis of arts' and 'synthetic art' coincide."²⁴ He turns a real picture into handmade scenery, and then again he makes that handmade scenery cinematographically authentic. In other words, he makes them equal.

The Space of The Color of Pomegranates

In fact, Parajanov has invented the language of poetic cinema, because he was also a poet, a poet of art. Art-house cinema bears another important similarity to poetry: the films of an *auteur* constitute a single world, just as a poet's poems constitute his poetry. Parajanov's films are not, as many believe, void of

ORIENTI OCCIDENTI

narrative or plot, but they cannot be retold or sequentially reproduced in memory. They unwind like a ball of thread, coil by coil, and come back to the mind as a poem does – line by line. Even more, the episodic nature of the story allows feeling and seeing the beginning and the end of each “optical line.” As in poetry with each word, in Parajanov’s cinema each shot has its own identity, exists in itself and on its own, but, at the same time, each of those “shot-lines” is part of a whole. The original montage by the author reveals their emotional and dramaturgical correlation.

Here is one of the episodes of *The Color of Pomegranates*: open books and illustrated manuscripts are lying on the roof of a church with the wind flipping through their pages. This and many other episodes of the film gain an emotional density because of some special beauty they contain. There are no comments or explanations that could expound their meaning. Meanwhile, the preceding episode – the washing of “pressed” books – has a distinctly narrative function and helps us to see logic in the way the shots are arranged: the washed books have been placed on the roof to dry in the sun. But then we see little Harutyun ascending the roof, lying down and spreading his arms in the form of a cross. It seems he has found his worthy place among the books.

“Books are life and soul,” says the voice-over at the beginning of the film when we see the hands of the little boy and a monk placed between books. We see book pages turned first on the church roof, then on the chests of the poet and his love, and finally flapping behind them in the background. Taking the composition of the Armenian miniature as the core of his picture, Parajanov adds to it his own imagination and perspective. In some episodes, like the sacrifice or the grape pressing, the vaults of the church are pictured in such a way as if the floral, vault-shaped design of old Armenian manuscripts, particularly the Bible, were reproduced in actual size.

Another important element of the film’s physical and spiritual space is the carpet as a form of oriental mentality and philosophy, a conventional cosmic model of reality, a limited space woven from countless “dramatic” knots, the field of an allegorical battle between colors and ornaments, between two symbols of the real world. The carpet is a two-dimensional space, just like the movie screen. The static nature of movement in *The Color of Pomegranates* resembles the mysterious dynamics encoded in the rhythms of the carpet’s ornaments, while the “dramatic” allegorical relations between its colors and lines are materialized into objects and humans. Thus, the carpet is a dual metaphor: on the one hand, it is a material metaphor; on the other, it is a metaphor of static movement and an independent ornament-like shot. Not without purpose Parajanov said: “My film is a carpet on the wall, with a melody sewn on it with a golden thread.”²⁵

Parajanov’s unique frame compositions (set design by Stepan Andranikyan, cinematography by Suren Shakhbazyan) are colored mostly in red, black and white, with a special role given to blue, the color of medieval Armenian manuscripts and miniatures. The symbolism of the medieval Armenian colors helps the filmmaker reveal the inner world of his protagonist. Red is the symbol of life, the color of the bleeding world – the pomegranate. In this film red is not just a color, but some physical substance, a reality, a depth that helps the author to embrace infinity, to feel the extremities of human existence – life and death. The keynote of Parajanov’s “cinematographic carpet,” this is the color of an Armenian’s metaphysical existence rather than everyday life – the so-called *vordan karmir*²⁶ a sacred, visible substance extracted from eternity as life’s formula and precondition. *Vordan karmir* is the climax of the color “drama” of the ancient Armenian manuscripts, miniatures and carpets.

The Color of Pomegranates is a screen-parchment, a screen-carpet, a screen-miniature and a fresco at one and the same time; even more, its architectonics, its frame composition and structure make it similar to the Armenian Church. Created by Armenians over centuries, these spiritual values are “cinematographically revived” in Parajanov’s conventionality; they are not just quotations or a background, but means for building the story, active elements, parts of the protagonist’s inner and outer life rather than just the environment where he is born, grows up, lives and dies. It seems that the poetry created by the poet’s lyre exists in a three-dimensional reality: the realities of books, colorful carpets and the church

ORIENTI OCIDENTI

– the latter being the place where the poet was killed by Persian invaders. This is what embodies the spirit that is breathed into the poet to create his world. *The Color of Pomegranates* is narrated in the way one writes a book, weaves a carpet, or builds a church. The open book with flapping pages, the book written and read, “the life and soul,” as the film says, becomes the story of the hero’s life, the source of his inspiration. This is a story of a poet’s soul, a plot with several sub-plots that merge in the end.

The film’s aesthetics makes the action look specific and conventional, metaphorical. This abstraction comes from the conventionality of church rites and the symbolism of the poetry, but not in a traditional way. This can be seen in the episodes depicting the daily doings of the monks and the protagonist in the cloister. Besides performing their spiritual duties, they do physical work, but that also looks like a ritual. In *The Color of Pomegranates* Parajanov turns into a rite the dyeing of wool yarn, the washing of books or carpets, the eating of pomegranates by a group of monks arranged like a chorus. Indeed, in some episodes *The Color of Pomegranates* are like a liturgy, as if a service was being held throughout the film. Thus, deep in the natural and the real, there is a cache of symbols and metaphors, a whole system of allegories entwined into the action. To divide it just in order to explain or interpret would not be wise, especially as Parajanov was always free with symbols and there to invent his own. But when dealing with a poetic creation, we should trust the “symbol’s ability to be perceived in the whole diversity of its meanings.” In existentialist philosophy, Martin Heidegger rejects the need to analyze symbols in poetry and promulgates “the pure presence of the poem,” suggesting: “We never know a mystery by unveiling or analyzing it to death, but only in such a way that we preserve the mystery as mystery.”²⁷

Another *Pomegranate*’s inter-title reads: “We Search Ourselves in Each Other.” When in Sayat-Nova’s love story Parajanov cast Sofiko Chiaureli as both the poet and his love, princess Anna, he materializes and visualizes one of the prerogatives of poetry: in love, the author’s world is reflected in the world of the one he loves, and this is how the two halves (and halves must be alike) come together into a whole. In *The Color of Pomegranates* in their search for each other’s reflections the heroes never appear in one shot, but only in consecutive shots. This sequential imagery implies the impossibility of their being together.

In *Shadows of our Forgotten Ancestors* the tragic impossibility of two hearts being together is pictured in the following way: during the Christmas dinner only Ivan sees the ghost of the drowned Marichka, while his wife Palagna, who is a stranger to her husband’s inner thoughts and feelings, is unable or unwilling to see the ghost of Ivan’s lost love. The film historian Mark Cousins describes the episode thus in *The Story of Film*:

Eleven minutes into the film, a shot is photographed from underneath a daisy looking up; Parajanov’s camera is seldom at eye level and no filmmaker since Welles uses foreground more. Images of deer, scarves and forests recur. After the girl dies we see her and her lover touch in a dream. Not since Fellini or perhaps even Jean Cocteau has such a magical and personal visual world been created in cinema.²⁸

The distinguished film critic concludes: “Parajanov’s *The Color of Pomegranates* was even more arresting than *Shadows of our Forgotten Ancestors*.”²⁹ The repetitiveness of elements, shots and plots in poetic art film is especially typical of Parajanov’s style: “The love of a poor or plebeian boy for a rich or noble girl appears to be Parajanov’s favorite plot,” and almost all of his heroes are doomed to “separation, vagrancy, return” and inevitable death.³⁰

As far as recurring elements as concerned, Parajanov’s taste and preferences, as well as his special attitude towards objects, constitute a system of images, highlighting carpets, ribbons and laces, jugs and trays, water, fish, sea-shells, horses, pomegranates (red, black and white).

The pomegranate can be often seen in old Armenian ornaments, book illustrations and miniatures, where the Tree of Life is pictured mostly as a pomegranate tree. Parajanov really worshipped this fruit,

ORIENTI OCCIDENTI

feeling a supernatural, mystical attraction towards it.³¹

Returning to Parajanov's recurrent elements, the horses inhabiting his and Tarkovsky's cinematic worlds can be used for comparison: for both filmmakers the horse is something of beauty and soul, but they represent one and the same thing quite differently. For Tarkovsky, the horse is a physical incarnation of a spiritual reality and a poetic projection of physical reality – a symbol of "life stream." For Parajanov, it is a fiery creature, something from a legend, an allegory of both beauty and death (by the way, in Europe *The Shadows of Forgotten Ancestors* is better known as *Wild Horses of Fire*). In the *Color of Pomegranates*, *The Legend of the Suram Fortress* and *Ashik Kerib*, the horses are "made up" to look like some handmade, theatrical, unreal creatures as if revived from ancient rites or medieval folk games. Bearing much resemblance to the photograph since its invention, the motion picture found itself in front of a "material barrier," bordering on naturalism. But great filmmakers like Parajanov, Fellini and Tarkovsky have freed it from physical dependence by making it stylized, or conventional. Just like a poet, freeing the words from their everyday meaning, they relieved the object of its hierarchic ties to see what is inside. This poetic attitude has become a characteristic manner for filmmakers with their own cinematic worlds. Tarkovsky says that "you can not photograph reality, you can just create its image [...] Nature is much harder to prepare than a studio."³² Antonioni continues this by saying: "I make nature up." Visconti's films were no less "material." In some films, the material world with its velvet and tulle, china and furniture is so much in focus that looks as if hand-made. Visconti was even forced to retort to critics: "My films are about humans living amid things, and not about things. It is their gestures and actions, pace, emotions, instincts that impart poetry and trembling to the things around."³³

Indeed, in these films objects are not photographed (even if in no way we deny photography its status as art), but they live their unique screen lives, helping the viewer to see the unseen, the soul. Parajanov did this by means of objects that he "created," symbols that he "invented" and even rituals that he "staged."

Conclusion

Parajanov explored new cultural terrain in cinema, though each of his films – the Ukrainian masterpiece *Shadows of our Forgotten Ancestors*, the Armenian masterpiece *Sayat Nova / Color of Pomegranates*, the Georgian *Legend of the Suram Fortress*, the Turkish tale of *Ashik Kerib*, retold by the Russian poet Mikhail Lermontov, along with numerous unrealized screenplays – belongs to a singular world unique in its craftsmanship.

Summarizing the peculiarities of Parajanov's artistic method, he has imparted cinematographic authenticity to handmade reality; he has stopped the shot in motion; he has revolutionized the way the actor is used, and the concepts of frame composition and montage. In a word, he "forgot" everything he knew about cinema and created it anew, following his primeval inspiration. Proclaimed as "the filmmaker of the 21st century," alongside a few others, Parajanov cast away generally accepted forms and methods, breaking the rules of the game to turn around our perception of cinema and to turn about its history.

Siranush Galstyan

Notes

1. *Antonioni ob Antonioni. Stat'i. Esse. Interv'iu* [Antonioni on Antonioni], Moscow, 1986, p. 119.
2. Though the screenplay was published in 1970, production only started as late as 1989, when Parajanov was already ill and he shot only one episode, Vera's Funeral (200 meters of film). Two years earlier, in 1987, he said, "Together with the cinematographer Albert Yavuryan, I will try to revive my childhood and youth in Tbilisi. I have a letter from Fellini, who says, 'It was Tonino Guerra who told

ORIENTI OCIDENTI

- me about *The Confession*, and I am grateful to you for having been inspired to make my *Amarcord*" (Sergei Parajanov, "Hayfilmn im apagan e" [Hayfilm is My Future], *Garun*, n. 5 (1987), p. 67). He said the same in another interview to Ruzan Zakaryan, "Pshe psakov marde" [The Man with the Crown of Thorns], *Audio-Visual Courier* 1 (1999), pp. 10-11. For the contacts between Parajanov and Fellini, see also Artsvi Bakhchinyan, "Serguei Paradjanov et Federico Fellini. Des confrères qui ne se sont jamais rencontrés," in Jean-Max Mejean (edited by), *Fellinicità*, Éditions de la Transparence, Paris 2009, pp. 234-237.
3. Karen Kalantar, *Ocherki o Paradzhanove* [Essay on Parajanov], Gitutiun NAN RA, Yerevan 1998, p. 109.
 4. Emi Fain Kollins [Amy Fine Collins], "Obaianie Viskonti" [The Charm of Visconti], *Kinostsenarii*, n. 1 (2002), pp. 139-145; p. 142.
 5. Karen Kalantar, *op. cit.*, p. 102.
 6. *Ivi*, p. 86.
 7. Razmik Madoyan, *Nran guyne yev Parajanovi legende* [The Color of Pomegranates and Parajanov's Legend], Los Angeles 2001, p. 166.
 8. Grigor Chakhiryan, *Bol'shoi ekran Armenii* [Armenia's Big Screen], Moscow 1971, p. 87.
 9. Razmik Madoyan, *op. cit.*, p. 140.
 10. Karen Kalantar, *op. cit.*, p. 104.
 11. In Soviet cinema, very few "novice" filmmakers were given the chance to start with a full-length film. Usually, they had first to make a short film or a co-production.
 12. Varuzhan Voskanyan, "Dlia budushchikh pokolenii" [For Generations to Come], *Literaturnaia Armeniia*, n. 6 (2004), pp. 81-91; p. 89.
 13. The original Armenian version of *The Color of Pomegranates* was restored by Martin Scorsese Fund in Bologna and screened in Cannes this year (2014); also it was shown at opening day of the Yerevan XI Golden Apricot IFF.
 14. Garri Kuntsev, "Zhil-byi Paradjhanov" [Once upon a time there was Parajanov], *Literaturnaia Armeniia*, n. 6 (2004), pp. 8-80; p. 44.
 15. *Ivi*, p. 68.
 16. Karen Kalantar, *op. cit.*, p. 86.
 17. Parajanov's last film, *Ashik Kerib*, was dedicated to the memory of Tarkovsky.
 18. Quoted from an interview with Parajanov by the Russian actor Alexander Kaidanovsky, later presented in his documentary film *Maestro: Sergei Parajanov*.
 19. Karen Kalantar, *op. cit.*, p. 36.
 20. *Ibidem*.
 21. Vasilii Katanian, *Paradzhanov. Tsena vechnogo prazdnika*. [Parajanov: the Price of the Eternal Holiday], Dekom, Nizhnii Novgorod 2001.
 22. *Ivi*, p. 89.
 23. Karen Kalantar, *op. cit.*, p. 103.
 24. Semen Freilikh, *Teoriia kino: ot Eizenshteina do Tarkovskogo* [The Theory of Cinema: From Eisenstein to Tarkovsky], TPO Istoki, Moscow 2002, p. 385.
 25. *Ivi*, p. 385.
 26. Vordan karmir (Ararat Cochineal) is a natural color produced by Armenians long before the Christian Era from a worm living in the salt marshes of the Ararat Valley. In the Middle Ages the color was used in miniature painting, manuscript writing and medicine. It was also used for dyeing carpets, giving a deep red tint to the ornament and never fading due to high fastness.
 27. Alekseï Fedorovich Losev, *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo* [Problems of the Symbol and Realistic Art], Iskusstvo, Moscow 1976, p. 11.

- ORIENTI** 28. Mark Cousins, *The Story of Film. A Worldwide History*, Da Capo Press, New York 2004, p. 308.
- OCCIDENTI** 29. *Ivi*, p. 309.
30. Karen Kalantar, *op. cit.*, p. 100; 91.
31. In Atom Egoyan's *Ararat* (2003), Charles Aznavour's character Edward Saroyan, a man who is making a film about the Armenian Genocide, says that during the deportation one seed of pomegranate a day saved his mother's life, and there are as many seeds in a pomegranate, they say, as there are days in a year. In order to show what the pomegranate means to Armenians, no matter where they were born, it is helpful to recall William Saroyan. In his "Pomegranate Trees," a short story from *My Name is Aram* (1940), the hero, the writer's uncle, who lives in a Californian desert, sweats blood to grow pomegranate trees there from the seeds he has brought from his lost homeland and then to sell the fruit. He tells people that there is no better fruit in the world than pomegranates, but they answer that they do not know what it is.
32. Andrei Tarkovsky, *Nachalo... i puti. Vospominaniia, interv'iu, lektsii, stat'i* [The Beginning ... and Roads: Memoirs, Interviews, Lectures, Articles], VGIK, Moscow 1994, pp. 118, 128.
33. Emi Fain Kollins [Amy Fine Collins], *op. cit.*, p 145.

SOTTO ANALISI **Dall'epifania mancata alla macchina del supplizio. Su alcune figure nei film di Luca Ferri**

1. Non è particolarmente agevole descrivere la figura di Luca Ferri. Da un lato ci si trova di fronte alla totale, ostentata assenza di qualsiasi velleità autoriale: "Il film (...) non ha bisogno di alcun regista. Il regista per me è poco più che un panificatore"¹. Un'indifferenza che è quasi un voler scomparire dietro l'obiettivo della macchina da presa – e vedremo come l'idea del cinematografo come congegno meccanico autonomo ritorni a più riprese nella sua opera. Dall'altro non si può fare a meno di notare una personalità che, a dispetto dei pochi film realizzati (una decina di corti e cinque lungometraggi)², è già talmente riconoscibile da apparire perfino ingombrante: come abbiamo scritto altrove³, di Ferri colpisce in prima battuta una certa dose di teatralità, nella quale rientrano in eguale misura il gesto di rinnegare ogni suo film subito dopo averlo completato, e la volontà dichiarata di concepire ciascuna opera come terminale e testamentaria, non solo del proprio cinema, ma forse addirittura del cinema tutto.

Lasciate da parte le impressioni e passando ai fatti, nelle scarse note biografiche del Nostro si legge: "Luca Ferri (Bergamo, 1976) si occupa di immagini e parole". Altrove, più solerti cronisti precisano che, accanto ai lavori più disparati (carabiniere ausiliario, caporeparto in un centro commerciale), egli ha condotto da diversi anni "la propria personale indagine in plurimi ambiti: letterario, filmico, fotografico e musicale-teatrale"⁴. Si tratta insomma di un autentico autodidatta, condizione rivendicata con orgogliosa modestia anche dall'interessato:

È stata una formazione un po' tardiva, la mia: leggevo soprattutto fumetti, e penso di non aver scattato una fotografia prima dei vent'anni. Ero come un esploratore alle prese con la foresta vergine. Procedevo così, basandomi soltanto sulle mie scarse risorse, tralasciando delle nozioni assolutamente scontate, ma al contempo sviluppando, credo, una maggiore capacità d'intuizione⁵.

Se ci dilunghiamo tanto sulla particolare formazione di Ferri, è solo perché ci sembra utile per spiegare la collocazione di questo giovane cineasta nel folto panorama del cinema *off* nostrano. Poiché se è innegabile l'appartenenza di Ferri alla schiera dei "fuori norma" (per usare una efficace definizione di Adriano Aprà)⁶, la sua posizione in questo paesaggio rimane in un certo senso eccentrica, come si può constatare guardando al suo eterogeneo pantheon di riferimento: Alfred Jarry in prima battuta, gli "ismi" del primo Novecento (con Dada in prima fila), Luigi Ghirri, la pittura dei maestri "nordici" Bruegel il Vecchio, Grosz e Dix. Teatro, letteratura, fotografia, pittura... E cinema?

Ferri non è un regista cinefilo. Il suo interesse è rivolto semmai alle vedute Lumière, a figure serenamente in disparte come quella di Franco Piavoli (al quale Ferri ha dedicato nel 2013 un film-ritratto, in collaborazione con Claudio Casazza), ad un fenomeno "isolato o da isolare"⁷ come Augusto Tretti, alla tenace ricerca stilistica di Cipri e Maresco. Nomi che ci forniscono ulteriori elementi per tracciare il profilo del nostro regista: da Piavoli ricava un'idea di cinema che sia al contempo di ricerca linguistica ed esplorazione del proprio territorio ("Lo sguardo di Piavoli è quello di chi conosce bene ciò che sta raccontando, che lo ha vissuto, l'ha sentito")⁸; da Tretti la mescolanza di *naïveté* e raffinatezza formale (anche per lui, del resto, è stato fatto il nome di Jarry)⁹; con Cipri e Maresco, infine, ha in comune, oltre alla propensione per la dilatazione dei tempi e la staticità del quadro, uno sguardo "postumo" sul cinema e sull'umanità.

Sulla scorta di queste influenze, i primissimi film di Ferri sono esplorazioni del tessuto suburbano e subumano della sua terra, nella quale i personaggi (e gli spettatori) sembrano talvolta cercare, senza alcuna possibilità di successo, un senso profondo, "l'anello che non tiene" di montaliana memoria, quell'epifania che, come spiega Richard Ellmann a proposito di Joyce, è "(...) l'improvvisa rivelazione

SOTTO ANALISI della qualità di una cosa, il momento in cui 'l'anima dell'oggetto più comune... ci appare radiante'. L'artista, a suo avviso, aveva il compito di fornire di queste rivelazioni e le doveva cercare non fra gli dèi, ma fra gli uomini, in fattori casuali, modesti, magari spiacevoli¹⁰.

Ne *La visione di P.* (2004), ad esempio, vediamo dapprima un camion scaricare un cumulo di detriti in un cantiere, e subito dopo un giovane (interpretato dallo stesso Ferri, fig. 1) che osserva con aria assorta l'orizzonte. Una scritta in sovrapposizione (il film è muto) domanda: "Che cosa stai guardando, Paul?". Questi, volgendosi verso la macchina da presa, replica serissimo con un'altra scritta: "Ho visto il XX secolo". Quella che per un attimo sembra essere una visione dell'intero Novecento, nell'inquadratura successiva si rivela beffardamente l'insegna di una discoteca ormai in disarmo ed in procinto di venire definitivamente smantellata.



Fig. 1

L'attesa è insomma il filo conduttore dei primi corti ferriani. In *Anna vs. Oliva* (2005), le vecchiette del titolo sono colte dall'obiettivo mentre, sedute in tribuna, osservano impassibili – o forse giocano? – una partita di tennis, mentre nella colonna sonora esplodono le urla belluine dei tifosi. Finché una delle due si alza improvvisamente: ma proprio quando sembra sul punto di svelarci qualcosa di essenziale, forse qualcosa che riguarda il senso di quanto abbiamo appena visto, il film si chiude. Nel coevo *Fiori di Broca* (2005), due figure immobili ed impassibili, una per ciascuna inquadratura, sono ritratte sullo sfondo di un bigio paesaggio industriale, mentre una *voice over* declama alcuni estratti di un testo dello stesso Ferri¹¹: il suono di quella lingua "scardinata, spostata, maciullata, smontata e rimontata"¹² è quello di un'antica formula magica che dovrebbe, invano, sciogliere i due infelici dall'incantesimo. È invece l'occhio stesso della macchina da presa a fissare, in muta attesa, le dune spelacchiate dell'isolotto di *Scano Boa* (2005), una Death Valley dal sapore fordiano nella quale la figura umana, ridotta dal campo lunghissimo a dimensioni lillipuziane, si aggira smarrita nell'ampiezza del quadro, schiacciata dalla volta celeste nella quale volteggiano, strillando, stormi di gabbiani.

SOTTO ANALISI Avremo modo di tornare su questa attesa del “miracolo”, della “via d’uscita”, non prima tuttavia di aver affrontato un’altra figura peculiare del cinema ferriano: l’enumerazione.

2. “In verità, io sono un grandissimo appassionato di vocabolari. Non trovo quindi niente di meglio da fare, quando mi annoio (succede poche volte), che leggerne uno: è una delle cose più comiche che esistano”.

È lo stesso Ferri ad ammettere questo suo estro catalogatorio. Ne fanno fede, tra l’altro, scritti come *Analitica del cinematografo*¹³, veri e propri elenchi di definizioni, aforismi, citazioni estrapolate dal contesto originario e svuotate di senso. Da questo punto di vista, Ferri si inserisce in una florida tradizione letteraria, da Burchiello a Raymond Roussel¹⁴, passando naturalmente per il Flaubert di *Bouvard e Pécuchet*. Significativo per il nostro discorso è quanto scrive Michele Mari a proposito del “furore nomenclatorio” del cinquecentesco Ortensio Lando:

Nei *cataloghi* landiani tutto è folle perché tutto è svuotato di senso dalla transitività e dalla contiguità degli elenchi (...); ed è folle perché la pretesa di categorizzare il mondo in una *ratio* si rovescia nel proprio contrario (...). Ovviamente il circolo è vizioso: il mondo è reso assurdo dalla sua traduzione in elenco di nomi, ma il mondo è traducibile in un elenco di nomi solo perché è assurdo¹⁵.

“Luogo dell’assurdo”¹⁶ è in effetti la definizione che Ferri dà della pianura Padana, a proposito di quello che è il più “enciclopedico” dei suoi film, *Magog [o epifania del barbagianni]* (2011), subito prima di partire, per l’appunto, con un elenco di “stratificazioni architettoniche e fallimenti edilizi”, “villaggi neogotici ricostruiti”, “cumuli di ulivi e abusi decorativi”, “pietre applicate e case varicella”¹⁷, e via di questo passo. La misura del frammento sommato al frammento, del resto, caratterizza un gruppo facilmente individuabile di opere ferriane, a cominciare da quel *Dodo, animale inetto al*, che nel 2005 ne segna l’esordio nel lungometraggio¹⁸. Attorno al volatile estinto (riferimento che peraltro si riduce al solo titolo) il film inanella, in novanta microsequenze, *gags* in stile *slapstick*, vedute paesaggistiche, narrazioni appena sbazzate e subito abortite. Il tutto allestito come una raccolta di strisce autoconclusive, forse frutto dell’antica passione ferriana per i fumetti, giustapposte le une alle altre secondo un ordine casuale: “L’aspetto più interessante del lavoro di montaggio è stata l’aleatorietà. Avevamo un’urna piena di bussolotti numerati, ciascuno corrispondente ad una scena, ed abbiamo montato il film così, una scena dopo l’altra, a seconda del numero che veniva estratto”.

Una rigorosa casualità: definizione ossimorica che ci sembra definisca bene il metodo di lavoro ferriano¹⁹. Davanti ad un mondo ormai andato in frantumi, non resta altro che reincollarne insieme i cocci, esattamente come erano costretti a fare, nel XVI secolo, i testimoni di una modernità che alle certezze dell’umanesimo sostituiva inquietudini e lacerazioni.

Occorre precisare tuttavia come la carne ed il sangue dei manieristi siano del tutto estranei alla concezione di Ferri: “Dobbiamo pensare sempre, quando parliamo di cinema, o delle arti in genere, a tenere ben distanti i sentimenti e l’emotività, perché si tratta di drammi che andrebbero confinati nel bagno o nella camera da letto di casa propria”²⁰. Banditi pertanto miasmi e fluidi organici, l’atteggiamento di Ferri è quello freddo e distaccato dell’anatomopatologo, testimoniato dal ricorrere di termini quali “asportazione”, “chirurgicamente”, “prosciugamento”, “distillato”.

Il grande rimosso dell’enciclopedismo ferriano è infatti la carne, l’uomo, l’individuo. In *Kaputt/Katastrophe* (2012) – ultima fra le sue opere “compilative”, con un’aria duchampiana di *Boîte-en-valise* – gli esseri umani, ridotti ad indistinta moltitudine di non-vivi, di “uomini-insetto”²¹, vengono affiancati, nel montaggio, ad un formicaio, ad una colonia di girini, ai teschi della cappella milanese di San Bernardino alle Ossa, mentre la voce meccanica della composizione di Dario Agazzi scandisce ripetutamente il titolo del film, richiamando l’uomo al suo destino ultimo.

SOTTO ANALISI Tuttavia, il film in cui il principio dell'enumerazione e dell'accumulo di materiali raggiunge l'acme è senza dubbio il già citato *Magog*. L'opera si presenta come una sorta di atlante illustrato: un centinaio di inquadrature statiche che vanno a comporre la desolata cartografia, non sappiamo quanto esaustiva, di un territorio ben preciso (quella Bergamasca che il regista conosce assai bene), mentre in colonna sonora si mescolano e si sovrappongono, in un "lazzaretto sonoro"²², le molte voci dei suoi abitanti. Il nord Italia come *waste land* di capannoni semideserti e di villette a schiera è un *topos* a dir poco abusato nel cinema italiano *mainstream*, dal Salvatore di *Come Dio comanda* (2008) fino al recentissimo *Piccola patria* (2013) di Alessandro Rossetto. Nessuno di loro, tuttavia, ci è parso in grado di penetrare così a fondo, a colpi di bisturi, in una realtà così priva di progettualità urbanistica e di buon gusto. Ferri tiene a ribadire che il suo "non è un film politico"²³, e forse ha ragione: lungo tutta questa raccolta di sinistre vignette si avverte, tutt'altro che in controtuce, una indignazione estetica prima ancora che politica. Sotto questo aspetto, un momento ci sembra rivelatore. Quando verso la metà del film, davanti ad un improbabile timpano sormontato da due filari di balconi, inquadrati secondo quella cura geometrica che caratterizza le composizioni figurative ferriane, una mano invisibile fa cadere della neve finta davanti all'obiettivo, mentre la voce di Ferri sentenzia, squarciando la tessitura sonora del film, rigorosamente extradiegetica: "Gli esseri umani saranno spazzati via, dopo questa operazione intellettuale". Una condanna senza appello per l'umanità, ribadita dalla citazione che chiude il film, tratta dal dipinto // *Misanthropo* (1568) del solito Bruegel: "Poiché il mondo è così infido, io mi vesto a lutto".



Fig. 2

La regia di Ferri sembra voler arginare con la sola forza del proprio rigore ("Si trattava di osservare un paesaggio disgregato attraverso immagini rigorosamente assemblate")²⁴ la totale assenza di estetica (di etica?) del mondo circostante: un mondo-lego, squallido ma con pretese di eleganza, dunque inesorabilmente kitsch. Un paesaggio di simulacri nel quale ad un certo punto diventa arduo, se non impossibile, distinguere luogo da luogo, il plastico immobiliare dall'edificio finito. Persino la statua della Madonna di Fatima, oggetto della cerimonia religiosa con cui il regista incomincia il film, non è altro che una riproduzione dell'originale. Il suo arrivo in elicottero (forse una parodia dell'incipit de *La dolce vita*)

SOTTO ANALISI è la prima avvisaglia dell'ibridazione fra sacro e profano che nel film ha modo di manifestarsi a più riprese, ed in modi sempre più grotteschi: cartelloni pubblicitari che dichiarano a caratteri cubitali "Non sei più schiavo ma figlio di Dio", mentre lasciano intravedere sullo sfondo un più prosaico "Vendesi spazi commerciali – uffici – appartamenti" (fig. 2); un fantomatico autolavaggio "Christ"; le immancabili statue di Padre Pio.

Pertanto *Magog* non potrà che chiudersi con la processione della Vergine trasformata in una parata di simulacri di esseri umani, marionette bergsoniane²⁵ caricate a molla e costrette a marciare in avanti e all'indietro (fig. 3) dalla mano invisibile del regista-demiurgo. Un espediente che annuncia la "macchina del supplizio" di *Ecce Ubu* (2012). Ma prima di affrontare l'esito più radicale del cinematografo ferriano, ci sia consentita una breve digressione.



Fig. 3

3. Sengle, protagonista del romanzo di Jarry *I giorni e le notti*, era troppo pigro per andare al cinema, benché convinto che il cinematografo "fosse preferibile allo stereoscopio"²⁶. Non sappiamo se Alfred Jarry la pensasse allo stesso modo, né d'altronde il cinema si affaccia spesso nei suoi lavori. Un'eccezione è segnalata da Maria Tortajada in uno stimolante saggio di pochi anni fa²⁷. Il testo a cui l'autrice fa riferimento è una sorta di recensione, pubblicata nel 1903 sulla rivista *La Plume*, del poema *Issione* di Félicien Fagus. Occasione che offre il destro a Jarry per una delle sue bislacche divagazioni intorno al "mito di Issione trascinato via sulla sua ruota ed il suo nesso con la meccanica"²⁸. Jarry descrive il supplizio di Issione: "legato alla ruota sulla sua circonferenza esterna", allo stesso modo degli "uomini serpente nelle fiere, la nuca legata ai talloni", il martirizzato ha gli occhi "rivolti in fuori, ed in questo modo riflettono il mondo, proprio come lo riproducono le lenti di un cinematografo Lumière"²⁹.

Analizzando il brano, Tortajada osserva³⁰ che, come agli albori del cinema "lo stesso piccolo film veniva proiettato in avanti e all'indietro, e a diverse velocità", così Issione è "sottoposto al processo ripetitivo che condivide con il cinematografo". Non solo: pur essendo uno spettatore ("guarda il mondo e lo trasforma in una rappresentazione"), Issione è *interno* alla ruota/cinematografo ("i suoi occhi sono ingranaggi del sistema meccanico che li incorpora"). Insomma, egli "è al contempo il proiettore, la persona che guarda lo spettacolo e, infine, il luogo nel quale la rappresentazione si materializza".

Le osservazioni di Tortajada, nel sottolineare il legame fra spettacolo e tortura (dello spettatore, ma

SOTTO ANALISI anche delle immagini), illuminano nel dispositivo cinematografico una vocazione che, sulla scorta di Michel Carrouges (e Marcel Duchamp), possiamo chiamare “celibe”. Le macchine celibi, com'è noto, sprecano mezzi ed energia per nulla, o meglio

per produrre effetti raffinati e orribili. Non macchine da officina (...) ma macchine di spettacolo, come alla fiera, al music-hall e all'Opera. Non importa che il loro funzionamento sia reale o illusorio (...) che le macchine in questione siano realizzabili o no, questo non cambia niente della loro natura essenziale (...). Ogni macchina celibe è innanzitutto una *macchina patafisica* o una *patamacchina*³¹

ossia l'espressione non di “una fantascienza fondata su una scienza fisica ordinaria”, bensì di quella “scienza concorrente, basata specificamente sulle *eccezioni*”³², che Jarry presenta al mondo per bocca del Dottor Faustroll³³.

Si potrebbe allora perfino ipotizzare una “Storia del Cinema Patafisico”, o “Patacinema”, della quale Duchamp sarebbe ancora una volta l'iniziatore, con il suo *Anémic Cinéma* (1926)³⁴. E ci piace pensare che questa ipotetica “Storia” non potrebbe non accogliere *Ecce Ubu* nel suo canone: anch'esso, come la ruota di Issione, è una macchina della tortura ideata per martirizzare il cinema ed il suo spettatore.

Ma osserviamo più da vicino come è costruita questa “macchina” ed il suo funzionamento. “Il film è un calcolo matematico”³⁵, dichiara Ferri, enunciando uno dei principi che regolano il funzionamento delle macchine celibi³⁶. Recuperate dall'archivio “Cinescatti” di Lab80film sessanta scene girate in super8, Ferri le ha fatte scorrere “in modo sistematico e graduale, dalla più veloce alla più lenta. Dapprima ogni scena occuperà un secondo, poi due, tre, e via dicendo, per arrivare all'ultima sequenza, che dovrebbe essere la più fedele e cronologicamente esatta”³⁷. Infine, a completamento della “necessaria Via Crucis”³⁸, il “miracolo” tanto atteso: l'apparizione muta di Ubu, nelle fattezze di un uomo obeso dall'occhio bovino (l'attore non professionista Dario Bacis, figura 4) che fissa il vuoto con aria assente. Non secondario, infine, è il consueto apporto della musica di Dario Agazzi: il brano *Lentamente* è l'estenuante, spietato complemento di questo meccanismo ad orologeria.



Fig. 4

SOTTO ANALISI Immagini e musica sono state scelte, come spesso accade in Ferri, secondo criteri in larga parte fortuiti³⁹. Ciò è particolarmente vero per *Ecce Ubu*, il cui fulcro non è ovviamente l'inquadratura, quanto la sua ripetizione: figura retorica già vista all'opera nel finale di *Magog* e nella *voice over* di *Kaputt/Katastrophe*, si può dire che accompagni il lavoro di Ferri fin dagli esordi⁴⁰. Ma la specificità dell'esperimento ferriano risalta in modo ancor più evidente se lo confrontiamo con un'opera per certi versi analoga come *Addio o arrivederci* (1991) di Cipri e Maresco. Qui un filmato amatoriale in cui il "leggendario" Francesco Tirone fa per leggere il giornale viene ripetuto fino alla dissoluzione, mentre nella colonna sonora imperversa il duo Mal Waldron-Charles Mingus. Se in quel caso si poteva ancora assistere ad "un corpo che scompare nella polvere"⁴¹, quindi ad un rimando, per quanto postremo, alla fisicità, alla presenza del supporto pellicolare – quell'attitudine "malinconica e archeologica"⁴² che costituisce la vocazione profonda del duo palermitano – in *Ecce Ubu* ci troviamo probabilmente davanti ad un passo ulteriore e definitivo, che trascina nel suo gioco al massacro il cinema stesso. Del resto è proprio Ferri a dichiarare esplicitamente che il film "non s'interessa a nessuna ricostruzione storica o rievocazione di un mezzo ormai deceduto"⁴³. Non solo non c'è pellicola (le sessanta scene sono state precedentemente sottoposte ad un procedimento di telecinema)⁴⁴, ma il movimento potrebbe andare avanti all'infinito, fino alla completa fissità. Ferri insomma fa proprio il paradosso jarryano sul movimento circolare: "Sicuramente l'acrobazia e la velocità consisteranno un giorno nel restare immobili"⁴⁵.

"Continuare a sbattere la testa contro il muro"⁴⁶, è il comandamento di Ferri. Ma forse egli dimentica (o finge di dimenticare) che la rotazione di ISSIONE, così come il movimento continuo di altri personaggi di Jarry - dal "Supermaschio" André Marcueil a Sisifo "rivisitato" - tende fatalmente a sganciarsi e a proiettarsi nell'assoluto⁴⁷, seguendo quella spinta verso la libertà che sta alla base della Patafisica⁴⁸. La nostra impressione è che nel cinema di Ferri si stia verificando proprio questo. A forza di vorticare su se stessa, la ruota di *Ecce Ubu* ha dato vita ad *Abacuc* (2014, ancora inedito), una danza macabra non priva di una sua stralunata comicità, nella quale l'autore chiama a raccolta tutto il suo arsenale di "trucchi" per quello che ha tutta l'aria di essere il capitolo conclusivo di una fase della sua opera: le amatissime voci meccaniche, le musiche punitive di Agazzi, il gusto per la citazione e quello, un po' più rischioso, per l'autocitazione. Un *film-summa*, quindi, in cui l'antieroe eponimo (ancora Dario Bacis, questa volta protagonista assoluto), novello Orfeo, si incammina in un Oltretomba di cimiteri e *terrain vague* alla ricerca della sua Euridice. Sarà l'ennesima speranza frustrata? O forse un'apertura verso qualcosa di nuovo? Difficile dirlo. Certo è che da un cinema come quello ferriano, tutt'ora *in fieri*, è lecito aspettarsi veramente di tutto.

Gabriele Gimmelli

Note

1. Tommaso Isabella, "Habitat [Piavoli]. Una conversazione con Luca Ferri e Gabriele Gimmelli", <<http://www.doppiozero.com/rubriche/269/201311/habitat-piavoli>> (ultimo accesso 23 luglio 2014).
2. Non è facile stabilire una filmografia attendibile di Luca Ferri, dato il numero di film perduti o rinnegati dall'autore stesso. Dario Agazzi ha stilato un elenco piuttosto esaustivo (aggiornato al 21 settembre 2013), incluso nel suo *Catalogo ragionato di Luca Ferri* e disponibile in formato pdf sul sito ufficiale del regista, all'indirizzo <<http://ferriferri.com/documenti/catalogo.pdf>> (ultimo accesso 24 settembre 2014).
3. Tommaso Isabella, *art. cit.*
4. Dario Agazzi, "Nota Biografica", in Id., *Catalogo ragionato di Luca Ferri*, s.p.
5. Ove non segnalato diversamente, le dichiarazioni di Luca Ferri sono tratte da un'intervista rilasciata a chi scrive il 1 giugno 2014.
6. Adriano Aprà, "Fuori norma", in Adriano Aprà (a cura di), *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2013, p. 9 e *passim*.

SOTTO ANALISI

7. Cfr. Ennio Flaiano, "Il Potere", *L'Espresso*, 14 novembre 1971, ora in Alessio Galbiati, Roberto Rippa (a cura di), "Augusto Tretti, o dell'anarchica innocenza di un irregolare del cinema italiano", *Rapporto Confidenziale*, n. 16 (luglio-agosto 2009), pp. 14-26, p. 23. <http://www.rapportoconfidenziale.org/wp-content/uploads/2009/07/Rapporto_Confidenziale-numero16-high.pdf> (ultimo accesso 24 settembre 2014).
8. Luca Ferri, in Tommaso Isabella, *art. cit.*
9. "La sua comicità è (...) fantastica, iperletteraria, se si pensa ad Alfred Jarry. Altri nomi non suggerisce". Ennio Flaiano, *art. cit.*
10. Richard Ellmann, *James Joyce*, Feltrinelli, Milano 1964, p. 108.
11. Pubblicato nel 2011 con il titolo *Fiori di broca* presso i tipi di Cicerivolta (Parma), il testo è una sorta di versione degradata e parodistica del monologo finale dell'*Ulisse* joyceano, che Ferri spinge talvolta verso una vera e propria glossolalia.
12. Dario Agazzi, "Come usare la macchina ferriana", in Id., *op. cit.*
13. Reperibile in formato pdf al seguente indirizzo: <<http://www.nomadica.eu/wp-content/uploads/2013/11/analitica-del-cinematografo1.pdf>> (ultimo accesso 23 luglio 2014).
14. "Una vera ossessione catalogatoria pervade il mondo di Roussel (...) la sua opera si configura come un tessuto di schede, di verbali, di cartigli esplicativi, di 'documents'". Gian Carlo Roscioni, *L'arbitrio letterario. Uno studio su Raymond Roussel*, Einaudi, Torino 1985, p. 67.
15. Michele Mari, "Il Cinquecento del dottor Caligari", in Id., *I demoni e la pasta sfoglia*, Cavallo di Ferro, Roma 2010², p. 26.
16. Luca Ferri, dalla cartella stampa di *Magog [o epifania del barbaggianni]*, s.d. (ma 2011), s.p.
17. *Ibidem.*
18. Il film è frutto di un lavoro collettivo, benché a Ferri si debbano l'ideazione e la collaborazione a fotografia e montaggio. Per ulteriori dettagli, si consulti Dario Agazzi, *op. cit.*
19. "Per me l'immagine dev'essere assoggettata ad un severo principio estetico, ma al suo interno può capitare di tutto, come nel cinema dei Lumière: una volta posizionata la macchina da presa, non sono più io a decidere cosa debba accadere, non è il mio occhio ad inseguire le cose". Luca Ferri, in Tommaso Isabella, *art. cit.*
20. *Ibidem.*
21. Cfr. Giuseppe Spina, Giulia Mazzone, "Preambolo patafisico sul cinema di Luca Ferri", *Rapporto Confidenziale*, n. 38 (marzo-aprile 2013), pp. 118-125, p. 120. Disponibile in formato pdf all'indirizzo <<http://ferriferri.com/documenti/rapporto.pdf>> (ultimo accesso 12 giugno 2014).
22. Cfr. Luca Ferri, "Sinossi", dalla cartella stampa di *Magog [o epifania del barbaggianni]*.
23. Luca Ferri, in Tommaso Isabella, *art. cit.*
24. *Ibidem.*
25. "Dove c'è ripetizione, somiglianza completa, sospettiamo sempre del meccanico che funziona dietro al vivente. (...) Questa piega della vita nella direzione della meccanica è la vera causa del riso". Henri Bergson, *Il Riso. Saggio sul significato del comico*, Rizzoli, Milano 1991, p. 54. Sull'influenza esercitata da Bergson su Jarry, cfr. Alastair Brotchie, *Alfred Jarry. Una vita Patafisica*, Johan & Levi, Monza 2013, pp. 43-48; e – con particolare riferimento alla marionetta di Ubu – pp. 205-06.
26. Alfred Jarry, *I giorni e le notti*, in Id. *Opere*, vol. II, Adelphi, Milano 1969, p. 61.
27. "The Cinematograph versus Photography, or Cyclists and Time in the Work of Alfred Jarry", in Maria Tortajada, François Albera (a cura di), *Cinema Beyond Film. Media Epistemology in the Modern Era*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010, pp. 106-114.
28. Alfred Jarry, "La meccanica di Issione", in Id., *Acrobazie in bici* (a cura di Nicolas Martin), Bollati Boringhieri, Torino 2010, p. 74.
29. *Ivi*, p. 75 (corsivo nostro).
30. I passi seguenti sono tratti da Maria Tortajada, *op. cit.* pp. 99-100 (traduzione nostra).

SOTTO ANALISI

31. Michel Carrouges, "Come inquadrare le macchine celibi", in Harald Szeemann (a cura di), *Le macchine celibi*, Electa, Milano 1989², pp. 43-44 (corsivo nostro).
32. *Ivi*, p. 43.
33. "Jarry inventa e descrive una sua scienza generale, buona per tutti gli usi che pur rispettando i dati delle scoperte scientifiche in corso in quell'epoca di magnifiche sorti progressive che era l'Ottocento (...) ne prende le dovute distanze con una potente carica di ironia e stravolgimento". Enrico Baj, *Che cos'è la 'Patafisica*, Edizioni L'Affranchi, Salorino (CH) 1994, p. 13. Vedi anche: Alastair Brotchie, *op. cit.*, cap. 3: "La nostra scienza della Patafisica", pp. 41-49.
34. Dopo aver definito *Ecce Ubu* "resurrezione di un cinema 'anemico'", Spina e Mazzone osservano giustamente che "Il montaggio delle immagini nel film riprende esattamente il movimento dei dischi rotanti di Duchamp, trasportandolo nella profondità (e nel tempo) dell'immagine, donando (...) lo stesso stordimento allo spettatore": Giuseppe Spina, Giulia Mazzone, *art. cit.*, p. 119. Da notare infine come le figure spiraliformi di *Anémic Cinéma* ricordino da vicino, e non è certo un caso, la giduglia del Padre Ubu.
35. Luca Ferri, "Sinossi", dalla cartella stampa di *Ecce Ubu*, s.d. (ma 2012), p. 5.
36. "La struttura determinante di questa macchina inverosimile si fonda su una logica matematica". Michel Carrouges, "Istruzioni per l'uso", in Harald Szeemann (a cura di), *op. cit.*, p. 18.
37. Luca Ferri, "Sinossi", *cit.*
38. Luca Ferri, in Giuseppe Spina, Giulia Mazzone, *art. cit.*, p. 119.
39. "Le immagini potevano essere anche di altra natura. Non sarebbe cambiato nulla". Luca Ferri, in *ivi*, p. 120; "La scelta di tale pezzo, preesistente al lungometraggio summenzionato [*Ecce Ubu*], è stata motivata da ragioni di ordine meramente pratico: occorre infatti 55 minuti di musica". Dario Agazzi, "Note del compositore", dalla cartella stampa del film, p. 9.
40. Ne troviamo traccia già in un frammento inedito di circa quindici minuti, privo di titolo, girato nel 2004, nel quale il regista, al volante di un'auto, è impegnato a percorrere senza sosta una rotonda stradale immersa nell'oscurità notturna, accompagnato dalle note dell'*Adagio in sol minore* di Giazotto-Albinoni.
41. Jean Louis Schefer, *L'uomo comune del cinema*, Quodlibet, Macerata 2006, p. 141.
42. Emiliano Morreale, *Cipri e Maresco*, Falsopiano, Alessandria 2003, p. 27.
43. Luca Ferri, "Sinossi", *cit.*
44. "Riprodotta su nastro magnetico [e, aggiungiamo noi, su supporto digitale] il cinema cessa d'essere deposito di immagini e acquista una nuova fantasmatica consistenza". Paolo Cherchi Usai, "Lo spettatore sfortunato", in *Segnocinema*, n. 8 (maggio 1983), p. 6.
45. Alfred Jarry, "Looping the loop", in *Id.*, *Acrobazie in bici*, *cit.*, p. 71.
46. Luca Ferri, in Tommaso Isabella, *art. cit.*
47. Nicolas Martin, "Un po' più velocemente che negli esseri umani", in Alfred Jarry, *Acrobazie in bici*, *cit.*, p. 7.
48. "L'*Homo Pataphysicus*, volontariamente o involontariamente, allo stato conscio o inconscio, è portato a superare la contingenza in una visione generale che lo rapporta alle leggi generali della propria scienza e quindi del proprio essere pensante ed immaginante, senza eccitazioni nevrotizzanti". Enrico Baj, *op. cit.*, pp. 15-16.

Ringraziamenti

La mia gratitudine va in primo luogo a Luca Ferri, per l'entusiasmo con cui ha accettato di discutere diversi aspetti del proprio lavoro e la generosità con cui ha messo a disposizione i materiali, editi ed inediti, del suo archivio. Ringrazio inoltre Tommaso Isabella, per le attente riletture, i consigli ed il costante, immancabile incoraggiamento; e Rinaldo Censi, i cui suggerimenti bibliografici si sono rivelati fondamentali.

SOTTO ANALISI **The Garden Lodge Tapes – Freddie Mercury, gli home video e YouTube**

Nei manuali di retorica che prendono la forma di guide per la redazione di testi saggistici, una delle prime regole esposte è la declinazione del tema portante dell'arco testuale. Poiché, tuttavia, i *case studies* di questo saggio, ossia quei brani di video amatoriali¹ caricati su YouTube in cui compare Freddie Mercury, possono apparire inusuali, si ritiene necessario specificare anche la prospettiva teorica al cui interno tali materiali verranno analizzati.

Il primo riferimento riguarderà innanzitutto la teoria del dispositivo² nell'accezione elaborata da Frank Kessler³. L'impianto teorico sarà quindi assicurato da una struttura concettuale capace di ben delineare i problemi legati al tema del passaggio "interdispositivale" – dal dispositivo del video analogico amatoriale a quello della piattaforma di YouTube.

In primo luogo, appare necessario chiarire che cosa Kessler intenda con il termine "dispositivo". Più che a una struttura particolare, egli fa riferimento a un campo di forze configurato da quattro vettori: *framing* istituzionale, situazione di visione, modalità di lettura – e relativo *mode of address* – e struttura tecnologica⁴. Da una parte, dunque, si ha il dispositivo dei video analogici, caratterizzato dalla fruizione di tali materiali all'interno di un contesto protetto e privato; dall'altra, con YouTube, si ha un "sistema ibrido di gestione dell'informazione"⁵, sistema implicato, a sua volta, da una precisa configurazione "dispositivale".

Riguardo al nostro caso, ci si ritrova immediatamente davanti a un'*impasse* epistemologica: assai poco può essere affermato riguardo al dispositivo originale, ossia a quel campo di forze che regola la visione dei video all'interno del contesto per cui sono stati prodotti. Non possiamo nemmeno asserire in maniera precisa chi siano gli autori delle riprese o chi abbia conservato i nastri originali fino a oggi. Alle problematiche comuni riscontrate nell'indagine di simili materiali, riferibili, come sostiene Roger Odin, alla mancanza di informazioni di *background*⁶, si aggiungono, infatti, quelle legate alla prematura scomparsa di coloro che hanno vissuto con Mercury fino alla sua morte (per esempio, uno dei suoi assistenti personali, Joe Fannelli, ed il suo amante, Jim Hutton).

Il dispositivo originale appare, in sostanza, irrimediabilmente compromesso. Irricostruibile, se non in maniera astratta, esso interroga dal cono della sua ombra le nuove formazioni "dispositivali": può essere considerato solo come punto di indeterminazione della nostra speculazione, come origine incerta da cui i video si distaccano, entrando a fare parte di altri dispositivi. Il lavoro del ricercatore diviene, così, un'attenta riflessione sul modo di presentazione delle immagini amatoriali: una resa epistemologica nei confronti della loro superficie, la cui critica pertiene al tentativo di individuare quegli snodi concettuali che, mettendo in questione la leggibilità di tali immagini, negano la trasparenza dei loro contenuti, spingendoci a riflettere sulle masse epistemiche che deflettono i raggi dell'immediatezza fruitiva. Insomma, sarà necessario operare una profonda analisi di quegli elementi che, nel momento stesso in cui marcano la distanza rispetto al dispositivo originale, ne rivelano i tratti salienti.

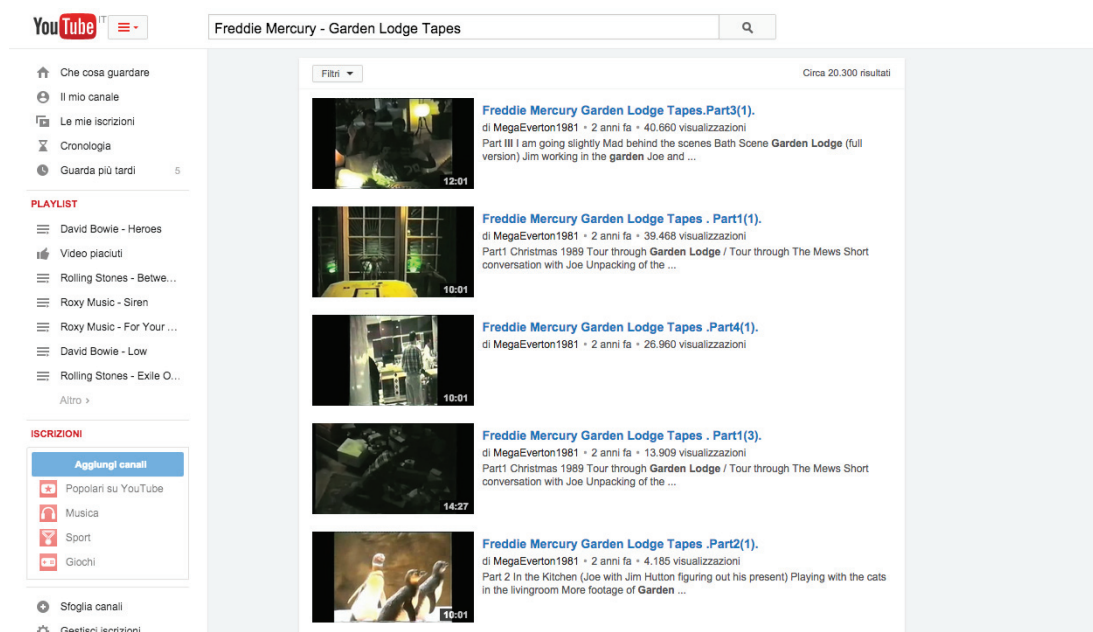
Ciò si tradurrà nel tentativo di descrivere come la nuova formazione "dispositivale" a cui i video amatoriali scelti come *case studies* fanno riferimento (YouTube) si declini in funzione del loro upload. In particolare, si approfondirà il rapporto tra la nozione di "sistema ibrido di gestione dell'informazione" di YouTube, quella di dispositivo ed i *case studies*. In prima istanza, il tema verrà elaborato in prospettiva teorica; in seconda istanza, il primo dei tre punti problematici messi in evidenza, quello dell'istituzione di YouTube, verrà applicato ai *case studies*; in terza istanza, verranno evidenziati gli ulteriori snodi concettuali emersi durante l'analisi dei *case studies*.

Il sistema ibrido di gestione dell'informazione come dispositivo

Che cosa intendiamo con "sistema ibrido di gestione dell'informazione"? Seguendo le riflessioni di Kessler e Schäfer, rimandiamo alla creazione di un sistema di gestione di dati che si estende oltre la

SOTTO ANALISI semplice messa a disposizione dei file video.

Nel caso di YouTube, infatti, ci troviamo davanti a un database⁷ capace di fornire all'utente un ampio insieme di metadati – dalle brevi descrizioni dei contenuti alle *tags*, dai *link* ad altri siti ai commenti, dalle informazioni relative alle visualizzazioni del video ai *flagging rates*⁸. Tali metadati sono, per la maggior parte, elaborati dagli utenti e utilizzati come strumenti per la creazione di forum “for various kinds of interaction between humans”⁹. In virtù di ciò, l'ibridazione dell'eterogeneo diviene il piano di composizione del flusso di dati e metadati: tali elementi, secondo Kessler e Schäfer, caratterizzano YouTube come nuova pratica mediale¹⁰.



In questa breve digressione emergono, in translucenza, i quattro assi del campo di forza “dispositivale”. La speculazione di Kessler e Schäfer, infatti, prende avvio dalla struttura tecnologica di YouTube: già discusso da Lovink, il problema infrastrutturale è giudicato dai due studiosi importante anche se non fondamentale¹¹. Maggiormente rilevante appare quell'orizzonte superficiale legato al rapporto tra interfaccia e utenza che si configura come relazione tra utente, istituzione, situazione di visione e modalità di lettura.

Innanzitutto vi è, quindi, il funzionamento di YouTube in quanto istituzione: gli utenti non caricano semplicemente file video all'interno di una piattaforma, ma sono invitati anche a una gestione partecipata dei metadati riguardanti i video. Dal punto di vista istituzionale diviene centrale, così, la negoziazione delle attività tra “utente-uploader”¹², utente fruitore e YouTube. Al di là della riflessione sui rischi che un simile *modus operandi* comporta¹³, appare interessante considerare il modo in cui tale negoziazione si traduce nelle strutture dell'“istituzione espansa” di YouTube. In maniera più precisa, il fuoco del nostro discorso, riguardante il rapporto tra caricamento di materiali amatoriali e database, investirà quelle dinamiche di interazione tra utenti, come le visualizzazioni ed i commenti, che rendono visibile entro quali limiti si svolge la fruizione dei video.

In seconda ed in terza istanza, vi sono i temi legati alla situazione di visione ed alle modalità di lettura dei video, i cui insiemi sono intersecati. Per quanto concerne la situazione di visione, viene evocata una situazione ibrida, caratterizzata da un palinsesto di azioni che l'utente può compiere. Muovendosi

SOTTO ANALISI tra semplice fruizione, possibilità di consultare immediatamente le meta-informazioni dei video, di commentarle e di collegarsi ai link segnalati, colui che guarda un video su YouTube fruisce di un database¹⁴: tra concentrazione e distrazione, tra osservazione del video ed analisi dei suoi metadati, tra autoprogrammazione tramite la creazione di playlist e possibilità di commentare ciò che si è visto, ritorna, sotto forma di speculazione sul dispositivo, il problema della critica della superficie, intesa, come sostengono Kessler e Schäfer, nella prospettiva di un'indagine dell'interfaccia¹⁵.

I video amatoriali nell'istituzione espansa: Freddie Mercury at home Garden Lodge e Freddie Mercury Garden Lodge Tapes

Questa lunga digressione teorica ci consente di affrontare l'analisi dei nostri *case studies* con maggiore sicurezza. Innanzitutto, come è emerso dalla trattazione del rapporto tra materiali amatoriali, YouTube e problematica istituzionale, è necessario riflettere sul ruolo svolto dalle interazioni tra utenti all'interno dell'istituzione espansa di YouTube.



Provvederemo, dunque, a individuare i canali di YouTube su cui sono stati caricati i video – in particolare, ci concentreremo su quelli di due utenti, koubiack e MegaEverton1981. In entrambi i casi, isoleremo i primi gruppi di video “postati”¹⁶ e cercheremo di mettere in atto un’analisi dell’istituzione all’interno di un’indagine ad ampio spettro della problematica “dispositivale”. Tale scelta risponde a due motivazioni. In primo luogo, tali gruppi sono stati individuati dagli stessi uploader: devono essere considerati, dunque, come unità autonome all’interno di un percorso elaborato, consapevolmente o meno, da loro. In secondo luogo, questi sono i blocchi che hanno ottenuto il maggior numero di visualizzazioni: possono essere considerati, dunque, un attendibile test per la valutazione delle interazioni intraistituzionali legate all’upload ed alla fruizione dei video.

koubiack, che non appare un uploader particolarmente attivo (sul suo canale¹⁷ compaiono solo dieci video), è il primo a “postare”: si tratta di *Freddie Mercury at home Garden Lodge 1*¹⁸, un brano di ventinove secondi in cui compaiono Freddie Mercury, Peter Straker e Trevor BB Clarke (amici del cantante) caricato l’11 gennaio 2007. Il video ha ottenuto 300.336 visualizzazioni, con 227 like e 16 dislike. Il commento dell’uploader è sintetico: “Freddie Mercury ... Private video”¹⁹.

A livello di contenuti, è possibile notare Clarke che entra di prima mattina nella cucina della casa di

SOTTO ANALISI Mercury indossando un paio di occhiali da sole. Mercury e Straker scoppiano a ridere. Il primo esclama: “You look just like Gloria Swanson, dear”²⁰; Straker rivolge un commento ironico a Clarke: “Keep the Glasses on, dear”²¹.

I commenti al video sono di varia natura: dalle dichiarazioni d’amore dei fan più accaniti – come scoobydoolabrador: “i love you FREDDIE!!!!!!!!!!!!”²² – agli insulti omofobi – come IsItOnTab: “THESE WERE THE FAGGOTS THAT GAVE HIM AIDS hahahhahaa i should shake there (sic) hands for killing off this muther fucker (sic) but....there (sic) likely dead too!!! hahahhahahahahaha”²³ –, dalle riflessioni sulla legittimità morale dell’upload di materiali privati – come Daniel Rodriguez: “This should be taken off Freddie was a very private man and i bet this is no exception”²⁴ – alla difesa dell’uploader – come JGN248: “I would like someone to post this such of things when im (sic) dead and gone. No problems with that. This is not too private anyway. Fun for the fans to have a look in to (sic) his house and life and after he passed away.. i think he probably thinks so too=”²⁵.

koubiack posta un secondo video il 12 gennaio 2007 e lo intitola *Freddie Mercury at home Garden Lodge* 2²⁶. Si tratta di un brano di un minuto e diciotto secondi in cui Mercury compare circondato da tre uomini (la sottoesposizione non li rende riconoscibili): secondo le intenzioni dell’uploader, crea una sorta di dittico con *Freddie Mercury at home Garden Lodge 1*. Il video ha ottenuto 142.288 visualizzazioni, con 195 like e 4 dislike. Il commento dell’uploader è, di nuovo, sintetico: “Freddie sign autograph ? Private video...”²⁷.

A livello di contenuti, è possibile notare Mercury che, nel proprio salotto, discorre con tre uomini e firma autografi, mentre, in sottofondo, scorrono le canzoni *Tie Your Mother Down* e *We Are The Champions*. I commenti al video sono sostanzialmente simili a quelli di *Freddie Mercury at home Garden Lodge 1*, a eccezione di un mini-thread legato alle asserzioni dell’utente antifreeze894. Egli, infatti, afferma di vivere davanti a Garden Lodge (questo il nome della casa di Mercury) e di essersi trasferito lì poco prima che Mercury morisse. Alcuni utenti, come mariposagarcia, Gravichick343, Eugene K sembrano assecondare le sue affermazioni (Eugene K arriva a chiedergli se vi siano ancora i graffiti sul muro della villa); altri, invece, come l’utente Angela Delgado, ne sottolineano le contraddizioni – antifreeze894 sostiene di essersi trasferito nel 1992 e di aver intravisto Mercury, morto nel 1991, in giardino. Probabilmente anche un altro utente, mogirdotnet, in un commento cancellato, evidenzia le incongruenze del racconto di antifreeze894. Le sue reazioni²⁸, in entrambi i casi, sono molto vicine al *cyberbullying* sanzionato dalle *policy*²⁹ di YouTube.



SOTTO ANALISI Più recenti, anche se più completi, sono gli upload di MegaEverton1981. Sul suo canale troviamo circa 500 video: 11 video-compilation di durata variabile (da dieci a quindici minuti) ed ordinate in quattro gruppi sono intitolate *Freddie Mercury Garden Lodge Tapes*. Al loro interno è possibile ritrovare materiali eterogenei: dalle feste di Natale a Garden Lodge alla documentazione delle riprese dei videoclip di *I'm Going Slightly Mad*; dalle conversazioni in giardino alle carpe Koi, di cui Mercury era collezionista; da un funerale (probabilmente quello dello stesso Mercury) ai figli di Mary Austin (prima compagna del cantante ed erede del suo patrimonio); dagli interni di Garden Lodge a due versioni alternative del videoclip di *These Are the Days of Our Lives*; dai gatti di Mercury alla sua toilette.

*Freddie Mercury Garden Lodge Tapes . Part 1(1)*³⁰ è stato caricato il 23 giugno 2012. Da quella data a oggi³¹ ha ottenuto 35.991 visualizzazioni, con 98 like e 2 dislike. Il commento dell'uploader rimanda a una prima indicizzazione dei contenuti: "Part1 Christmas 1989 Tour through Garden Lodge / Tour through The Mews Short conversation with Joe Unpacking of the presents (grainy footage) The next morning (Kitchen scene with Trevor BB Clarke)"³².

A livello di contenuti, possiamo isolare tre nuclei descrittivi. Dal minuto 00:00 al minuto 03:06 è possibile osservare riprese effettuate nel salotto di casa Mercury in cui sono riconoscibili diverse persone legate alla sua cerchia d'amicizie: Barbara Valentin, Peter Straker, Trevor BB Clarke, Peter Freestone (assistente personale di Mercury) e Mary Austin. Dal minuto 03:06 al minuto 05:29 l'operatore compie una sorta di ricognizione degli interni della villa, affidando alla videocamera le proprie riflessioni su ciò che vede. Dal minuto 05:29 al minuto 10:00 il centro delle riprese è rappresentato dalla figura di Mercury che illustra agli ospiti un piano dell'edificio.

Il centro di interesse peritextuale è costituito qui dai commenti dell'utente openbeats832, che afferma di essere il legittimo proprietario dei nastri magnetici originali:

I am the current owner of these tapes in their original video 8 format. These posted are only clips glued together of the originals. I have 4 video 8 tapes, each around 3 hours long. Plus a 45 minute film of freddie (sic) in 1978 shopping in japan and giving a tour of his hotel room filmed (sic) by Paul Prenter. I have tried many times to have these removed from youtube, as they are now my property, and I bought them to get them off the web. They just alter videos to be able to keep them up³³.

Senza attendere risposte, openbeats832, nel commento successivo, precisa: "The voice you're hearing during the whole tape is the lover of Joe F's (Joe being Freddie's ex and personal cook). I do not appreciate (sic) these being posted, as these tapes now belong to me. I would like them to be removed from the web all together"³⁴. Catturata l'attenzione degli altri utenti – in particolare di PrincessCinderella55, che gli chiede da dove provengano i nastri³⁵ – openbeats832 avvia un'accesa discussione con un altro utente, Terren Mares. Questi sostiene che tutti dovrebbero essere liberi di fruire di questi materiali. Ammette, inoltre, di avere scaricato i video. La reazione di openbeats832 culmina con il seguente post:

That's interesting. Seeing as there is a ban that won't allow you to download it. So number one, I don't believe you. And number two, thanks for the heads up. Inform my lawyer of your statement and we will have your IP address tracked. If it's found you actually do have a copy of my video, I will add you to the lawsuit. Admitting stealing property is by far the most idiotic thing anyone can do. Thanks for making my job easy³⁶.

In nessun commento interviene il titolare dell'account, MegaEverton1981.

Gli interventi di openbeats832, tuttavia, non si limitano ai commenti di *Freddie Mercury Garden Lodge Tapes . Part 1(1)*. È possibile osservare due suoi post anche tra i commenti di *Freddie Mercury Garden*

SOTTO ANALISI *Lodge Tapes . Part 1(2)*³⁷. Qui openbeats832, in risposta all'utente Christopher Howe, rievoca la storia dei video ed afferma, di nuovo, le proprie decisioni: "They were a part of Joe F's estate. When he died, it went to his boyfriend. They were then sold. a few people have owned them since 95. I am the current owner of the original video 8 tapes. And I want these videos removed from youtube"³⁸. Grazie a questo commento inizia un microthread in cui si sviluppa la discussione tra openbeats832 e l'utente Chanel Mcguire, il cui post riporta una constatazione e una riflessione:

Dude, the only thing you can do is take the person to court and show you have a copyright on the tapes. If you have a copyright and/or have the tapes legally as your property with proof is the only way for these tapes to be removed. But I think showing these tapes are good for the fan, because we get to see a side of Freddie not everyone knew³⁹.

La reazione di openbeats832 appare, qui, più controllata. Comunica a Chanel Mcguire che, dal punto di vista legale, sta lavorando a una possibile soluzione del problema e che i video saranno eliminati in poche settimane. Alla minaccia irrisolta – i video sono tuttora⁴⁰ online – segue una speculazione sul ruolo fruitivo dei fan: "Fans don't need to see everything. These aren't even all the tapes. I get that everyone wonders what he was like outside of 'work', but respect his privacy. He was a human being"⁴¹.

I commenti di openbeats832 rappresentano una fondamentale risorsa per l'indagine dell'istituzione espansa di YouTube. Innanzitutto, permettono di collegare i peritesti connessi al primo ed al secondo brano di *Freddie Mercury Garden Lodge Tapes . Part 1*. Rafforzano, insomma, il legame tra i due video a un livello diverso rispetto a quello contenutistico – il secondo prende avvio dalla fine del primo e ne replica l'andamento: si inizia con una nuova perlustrazione della casa, intorno al minuto 04:15 si passa in cucina e, infine, si riprende il giro della villa.

A livello di interfaccia, potremmo parlare di una questione pragmatica: i post di openbeats832 aumentano la coesione dell'interfaccia senza aumentarne la coerenza. Non consentono, infatti, di instaurare dei collegamenti semantici forti tra le sue parti: al contrario, incrementano il disordine a livello di decodifica dei significati, soprattutto perché non è possibile verificare ciò che viene asserito dall'utente. Coloro che intervengono all'interno delle discussioni, tuttavia, non sembrano badare a una simile confusione.

In termini pragmatici, dunque, si potrebbe sostenere che essa non inficia l'accettabilità dell'interfaccia, la cui solidità è assicurata da due elementi. Il primo afferisce alla possibilità di ordinare i rimandi a distanza attraverso link ipertestuali che compaiono sullo schermo al termine della visualizzazione e che suggeriscono all'utente quali altri video guardare. Il secondo rimanda a quella dimensione extra-testuale capace di fornire agli utenti tutti gli strumenti necessari a orientarsi sulla superficie dell'interfaccia. Tale dimensione dipende essenzialmente dalle dinamiche che connettono memoria collettiva e consumo mediale⁴².

Gli utenti che si avvicinano a questi materiali, infatti, hanno precise cognizioni relative alla biografia di Mercury, cognizioni che, "experienced by proxy"⁴³, "felt and shared but not directly experienced"⁴⁴, possiedono i tratti fondamentali dell'esperienza della memoria nella società massmediale. Ciò che viene definito da Alison Landsberg come memoria protesica⁴⁵ diviene, nel nostro caso, quell'insieme condiviso di conoscenze pregresse ottenute attraverso il consumo mediale che struttura le competenze passive ed attive degli utenti – ossia, da un lato, la capacità di collegare i diversi frammenti di cui sono composti i video a un medesimo orizzonte di senso e di situarli in momenti precisi della vita di Mercury⁴⁶; dall'altro l'elaborazione e la condivisione con altri utenti delle interpretazioni di ciò che viene mostrato.

Per quanto concerne la riflessione sull'istituzione espansa di YouTube, tuttavia, la questione pragmatica appare secondaria se viene confrontata con un problema presente alla sua radice. Dai post di openbeats832 (in particolare, dall'ultimo commento citato), ma anche dai post di antifreeze894, infatti, emergono diverse modulazioni di un atteggiamento condiviso. Entrambi gli utenti sostengono di essere i reali depositari di una memoria di cui i video caricati sono manifestazioni. openbeats832, affermando

SOTTO ANALISI

di essere il detentore dei nastri magnetici originali e di essere amico dell'ex compagno di Joe Fannelli, rivendica per sé una linea di conoscenze che porta direttamente a Mercury. In questo modo, intende dimostrare di avere il diritto, a differenza degli altri fan, di osservare come fosse la rockstar nella sua vita quotidiana. In maniera analoga, antifreeze894, pur non rimandando ad alcuna conoscenza in comune, si attribuisce un ruolo diverso da quello del semplice appassionato: abita vicino all'ex casa di Mercury e, un giorno, è riuscito anche a vederlo. La sua esperienza, dunque, gli permette di superare i vincoli legati alla semplice fruizione dell'interfaccia di un database e di "acquisire autorevolezza" all'interno della microcomunità raccolta attorno al forum/peritesto.

Ciò spiega le reazioni, talvolta eccessive, dei due utenti nel momento in cui altri mettono in crisi le loro affermazioni: quando viene fatto notare a antifreeze894 che il suo racconto non collima cronologicamente con le vicende biografiche di Mercury, si pone in discussione l'autorità dell'utente all'interno dell'istituzione espansa di YouTube, autorità legata alla capacità di superare i limiti della interfaccia, mostrando agli altri utenti di potere connettere, sulla base della propria memoria personale, la sua superficie con un contenuto emotivo forte – in questi casi, il possesso degli originali oppure l'esperienza di "avere visto Freddie Mercury"⁴⁷.



Dai case studies a nuovi snodi teorici

Per quanto concerne il caso di openbeats832, inoltre, il rimando ai concetti di originale e di autorità pone il discorso all'interno di una prospettiva potenzialmente benjaminiana. Come sostiene Eva Hielscher, nel momento in cui entriamo in contatto con i film amatoriali, facciamo esperienza della loro doppia dimensione auratica. Da un lato, abbiamo ciò che ella definisce "The Material Side of Amateur's Film Aura"⁴⁸, che richiama quella particolare configurazione tecnologica – la pellicola invertibile – in cui non esiste stampa del negativo: la pellicola che viene impressionata è la stessa che viene proiettata. Dall'altro, vi è "The Immaterial Side of Amateur's Film Aura"⁴⁹, elemento legato alla complessa relazione che gli home movies stabiliscono con la dimensione rituale e, in maniera più specifica, con il loro ristretto contesto fruitivo⁵⁰.

A differenza della tecnologia-film, quella video afferisce a una diversa configurazione delle dimensioni materiale ed immateriale dell'aura. Nel primo caso, va sottolineato che il nastro magnetico è leggibile già al termine della ripresa: al contrario di quanto accade con la pellicola invertibile, non vi è bisogno di passaggi chimici intermedi. È così possibile individuare un originale, il cui valore auratico è minato,

SOTTO ANALISI tuttavia, dall'agilità di generazione delle copie, a cui, però, si lega sempre una diminuzione della qualità delle immagini. Il passaggio di generazione porta a riflettere su una mancanza: si presenta come non-pienezza dell'esperienza di visione, come fruizione depotenziata, che rimanda, per negazione, alla presenza di un originale di qualità superiore. La disseminazione connessa al valore espositivo⁵¹ riporta al centro della discussione, dunque, l'importanza del valore auratico degli originali.

In riferimento al lato immateriale dell'aura, si potrebbe sostenere che l'aumento del valore espositivo consentito dal nuovo regime di copia permette, specularmente, un'estensione delle reti sociali al cui interno si fruisce di un medesimo contenuto video. In questo senso, i video originali si configurano come il grado zero della rete sociale avvivata dalla moltiplicazione e dalla distribuzione delle copie. Conservati da chi ha fatto le riprese – o da chi ne è erede –, ne incarnano il punto di origine, divenendo testimoni diretti del loro qui ed ora: per questo motivo, vanno custoditi e tenuti al riparo da occhi indiscreti.

YouTube e, in generale, l'utilizzo di piattaforme di video-sharing portano al collasso le reti sociali coinvolte nella fruizione dei video amatoriali: nel momento in cui un video diviene visibile da tutti coloro che siano in possesso di una connessione internet, qualsiasi forma di controllo della sua fruizione diviene impossibile. I post di openbeats832, al di là della loro veridicità, testimoniano di un tentativo di reazione nei confronti del superamento dei "limiti d'esponibilità" dei materiali amatoriali all'interno di un caso particolare, ossia quello della rappresentazione della vita privata di un personaggio pubblico. Non a caso, a livello peritestuale, parte dei thread dei commenti ha come oggetto il rapporto tra la legittimità degli upload ed il rispetto della vita privata di Mercury.

I commenti di openbeats832, insomma, centrano un problema teorico di raggio amplissimo⁵². Gli snodi coinvolti, tuttavia, non avrebbero fondamento senza un'ulteriore riflessione: l'importanza di tali materiali riguarda la capacità della videocamera di restituire l'"esser stato lì ed in quel momento" dell'operatore – nel nostro caso "l'esser stato nella casa di Freddie Mercury e di averlo ripreso": anche se il segnale video-analogico non può essere considerato isomorfo⁵³, il tema della transcodifica non inficia completamente le proprietà indessicali dell'immagine. In altri termini, la necessità di affidarsi a un dispositivo tecnologico che decodifichi segnali elettronici non incrina il "senso di presenza" legato alle immagini, neanche quando la creazione di copie digitali complica ulteriormente i processi di transcodifica. Per essere caricati su YouTube, infatti, i video analogici devono essere trasformati in video digitali. Tale passaggio, anche se può contribuire ad aumentare il "rumore" dei video – l'upload di un file video su YouTube implica l'utilizzo di formati di compressione⁵⁴ –, non mette in crisi il loro centro: vediamo Freddie Mercury perché è stato lì; possiamo muoverci nella sua casa perché, una volta, qualcun altro è stato in quelle stanze. Ciò non significa, tuttavia, sostenere che il video amatoriale rimandi a un orizzonte di pura trasparenza. Al contrario, significa mettere in crisi tali assunti prendendo avvio da un'indagine del contenuto.

Nell'atteggiamento di openbeats832 – anche se, in realtà, ciò è valido per buona parte degli utenti che hanno commentato il video⁵⁵ – diviene rilevante la definizione del proprio ruolo di *gatekeeper* di materiali che testimoniano della vita privata di un personaggio pubblico. openbeats832 sostiene che, in quanto possessore degli originali, ha il diritto esclusivo di osservare chi fosse il "Mercury privato"⁵⁶, l'uomo oltre la maschera della rockstar. Riflessioni del genere rivelano immediatamente la loro ingenuità. In che senso si parla del "Mercury privato"?

José Van Dijck, nell'opera *Mediated Memories in the Digital Age*, sostiene che, nel campo della produzione filmico-audiovisiva amatoriale, è molto difficile tracciare una linea di netta separazione tra ambito pubblico ed ambito privato senza, al contempo, compiere un'operazione astratta e superficiale: non si presta attenzione, infatti, a problemi fondamentali, come, per esempio, la forte commistione di memoria autobiografica e consumo mediale. Non interrogare la separazione dei due campi significa porre al centro della propria riflessione un soggetto lontano dalla complessità dei rapporti sociali. Insomma, ogni elaborazione teorica relativa alla rappresentazione dell'identità in campo audiovisivo che non tenga presente gli intrecci di pubblico e privato espunge dal proprio orizzonte il modo in cui l'individuo entra in relazione con la sfera sociale ed in cui la sfera sociale influenza la nozione di identità

SOTTO ANALISI individuale: “Mediated memory objects and acts are crucial sites for negotiating the relationship between self and culture at large, between what counts as private and what as public, and how individuality relates to collectivity”⁵⁷.

L’upload su YouTube dei film e dei video amatoriali catalizza quel processo di commistione tra pubblico e privato che mette in crisi la nozione di identità intesa come struttura cristallina. Quando i contenuti dei “mediated memory objects”⁵⁸, sotto forma di file digitali, vengono caricati sulla piattaforma, rendono esplicita la loro natura paradossale: da un lato vi sono immagini in movimento che costituiscono una delle componenti della materia, opaca e fantasmatica, dell’identità; dall’altro una struttura peritestiuale – i commenti degli utenti – che attribuisce a tale fantasma una definizione ben precisa, ossia quella di sfera privata.

All’interno della seconda dinamica, inoltre, le elaborazioni della memoria protesica hanno un ruolo di fondamentale rilevanza. I mezzi audiovisivi, come sostiene Joanne Garde-Hansen, offrono ai fruitori “memories of places and experiences through which they have not lived and yet shape their identity and affect them”⁵⁹. Attraverso le immagini in movimento, coloro che osservano hanno la possibilità di provare nostalgia per qualcosa di cui hanno fatto solo esperienza indiretta, mediata. Le piattaforme online come YouTube “seems to intensify this prosthetic memory by providing more and more emotional encounters with the past”⁶⁰, aumentando, dunque, anche le occasioni in cui gli utenti possono provare quel senso di “loss and displacement”⁶¹ che, secondo Svetlana Boym, rappresenta la manifestazione di un’urgenza psicologica: il desiderio di vivere in un tempo differente rispetto al proprio, una sorta di “rebellion against the modern idea of time, the time of history and progress. The nostalgic desires to obliterate history and turn it into private or collective mythology, to revisit time like space, refusing to surrender to the irreversibility of time that plagues the human condition”⁶².

Per quanto concerne i nostri *case studies*, l’effetto nostalgico legato alla memoria protesica si traduce in una compartecipazione da parte degli utenti che, retroattivamente, motiva i continui tentativi di definire chi fosse il “Mercury privato” a partire dalle proprie opinioni e dalle proprie emozioni. Sia che, per alcuni utenti – come, per esempio, *IsItOnTab*⁶³ –, Mercury fosse solo un facile bersaglio della propria omofobia, sia che, per altri, fosse l’incarnazione di un investimento emotivo forte⁶⁴, il principio comportamentale rimane sostanzialmente il medesimo. Risponde, cioè, alla necessità di partecipare alla rielaborazione dell’identità di Mercury, di cui si hanno cognizione e memoria solo grazie al consumo mediale. L’istituzione espansa di YouTube diviene, tramite questo paradosso, il luogo in cui i materiali amatoriali, soprattutto se rappresentano soggetti la cui vita privata è considerata sensibile, rinegoziano i termini del rapporto tra pubblico e privato. Chi sia il “Mercury privato” presente nei video diviene una domanda a cui si può dare la seguente risposta: è ciò che gli utenti della piattaforma di YouTube dicono, o meglio, scrivono pubblicamente.

Gli utenti partecipano, così, alla costruzione (di un piano) dell’identità di Mercury grazie a materiali che illuminano ciò che è sempre apparso come una zona d’ombra. La disseminazione e l’upload dei video su YouTube, quindi, non danno semplicemente accesso a luoghi proibiti, ma accelerano quel processo di mediazione paradossale tra pubblico e privato che costituisce il nucleo stesso della pratica di “riprendere e farsi riprendere” e che innerva la costruzione dell’identità come stratificazione di immagini.

Diego Cavallotti

Note

1. All’interno di questo saggio i termini home video, video amatoriale e video privato verranno riferiti alla medesima area semantica. Non è nostro obiettivo, infatti, affrontare problemi di natura tassonomica.
2. Il punto di avvio della riflessione sul dispositivo può essere ricondotto alle elaborazioni di Jean-Louis

SOTTO ANALISI

Baudry. In particolare, si segnalano due saggi – “Effets idéologiques produits par l’appareil de base” (*Cinétique*, nn. 7-8, 1970) e “Le dispositif: approches métapsychologiques de l’impression de réalité” (*Communications*, n. 23, 1975, pp. 56-72) – che, ancora oggi, costituiscono il riferimento principale della produzione teorica. Nella riflessione di inizio XXI secolo è possibile, infatti, riconoscere almeno due campi di ricerca. Il primo rimanda all’indagine dei rapporti che il dispositivo cinematografico stabilisce con le nuove tendenze della produzione audiovisiva (si pensi, per esempio, a Raymond Bellour, *La Querelle des dispositifs*, P.O.L., Paris 2012). Il secondo si concentra, invece, sul problema della storicità del dispositivo cinematografico e della presenza, all’interno della storia del cinema, di più configurazioni “dispositivali” (si pensi, per esempio, a Frank Kessler, “La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire”, in *Cinémas*, vol. 14, n. 1 (2003), pp. 21-34).

3. Cfr. Frank Kessler, “Notes on Dispositif”, <<http://www.frankkessler.nl/wp-content/uploads/2010/05/Dispositif-Notes.pdf>>, 2007.

4. Cfr. *ivi*, p. 16.

5. Cfr. Frank Kessler, Mirko Tobias Schäfer, “Navigating YouTube: Constituting a Hybrid Information Management System”, in Pelle Snickars, Patrick Vonderau (a cura di), *The YouTube Reader*, National Library of Sweden, Stockholm 2010, pp. 275-291, p. 275.

6. Odin si riferisce all’universo degli home movies. Non appare scorretto, tuttavia, stabilire un nesso tra una simile riflessione e la dimensione videoamatoriale. Cfr. Roger Odin, “Reflections on the Family Home Movie as Document. A Semio-Pragmatic Approach”, *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2007, pp. 255-71, p. 263.

7. Cfr. Geert Lovink, “The Art of Watching Databases: Introduction to the Video Vortex Reader”, in Geert Lovink, Sabine Niederer (a cura di), *Video Vortex Reader: Responses to YouTube*, Institute of Network Cultures, Amsterdam 2008, pp. 9-12, p. 9.

8. Cfr. Frank Kessler, Mirko Tobias Schäfer, *op. cit.*, p. 279.

9. *Ivi*, p. 288.

10. Cfr. *ivi*, pp. 287-288.

11. Cfr. *ivi*, pp. 278-280.

12. Con “utente-uploader” intendiamo l’utente che non si limita a fruire dei video, ma provvede anche a caricarli.

13. Cfr. Minke Kampmann, “Flagging or Fagging: (Self-)Censorship of Gay Content on YouTube”, in Geert Lovink, Sabine Niederer (a cura di), *op. cit.*, pp. 153-160, *passim*.

14. Cfr. Geert Lovink, *op. cit.*, pp. 9-10.

15. Cfr. Frank Kessler, Mirko Tobias Schäfer, *op. cit.*, p. 287.

16. In particolare, ci concentreremo sui gruppi di video che sono stati postati per primi dagli utenti-uploader e che rimandano allo stesso titolo.

17. <<https://www.youtube.com/user/koubiack>> (ultima visita 26/07/2014. Tutti i siti citati sono stati visitati l’ultima volta il 26/07/2014).

18. <<https://www.youtube.com/watch?v=gtrez1ZEQZk&list=UUwjDofK829FhLHDm03FJJew&index=8>>.

19. *Ibidem*.

20. *Ibidem*.

21. *Ibidem*.

22. *Ibidem*.

23. *Ibidem*. Come è possibile notare, ci troviamo davanti a una forma di *hate speech* sanzionato da YouTube (cfr. <<https://support.google.com/youtube/answer/2801939?hl=en>>).

24. *Ibidem*.

SOTTO ANALISI

25. *Ibidem*.
26. <<https://www.youtube.com/watch?v=sINuOo7NHEo&index=7&list=UUwjDofK829FhLHDm03FJJ>>.
27. *Ibidem*.
28. In risposta a mogirdotnet: "alright then if you really want to be a cunt. i moved in on september 24th 1991,im (sic) not going to remember the exact date i spotted him in his garden anyway". *Ibidem*.
29. <https://support.google.com/youtube/answer/2801920?hl=en&ref_topic=2803176>.
30. <<https://www.youtube.com/watch?v=kze4nDEbWUs>>.
31. All'ultima consultazione del 26/07/2014.
32. <<https://www.youtube.com/watch?v=kze4nDEbWUs>>.
33. *Ibidem*.
34. *Ibidem*.
35. La risposta di openbeats832 è la seguente: "Joe F's last boyfriend. I'm friends with him. Why?". Con Joe F. si intende Joe Fannelli, assistente personale (ed ex-amante) di Mercury, morto a sua volta di AIDS nel 1995. *Ibidem*.
36. *Ibidem*.
37. <<https://www.youtube.com/watch?v=2BbwEpentUw>>. Anche questo video è stato caricato il 23 giugno 2012. Fino al 26/07/2014 ha ottenuto 12.996 visualizzazioni, con 45 like e 3 dislike. Il commento dell'uploader è lo stesso di *Freddie Mercury Garden Lodge Tapes . Part 1(1)*.
38. *Ibidem*.
39. *Ibidem*.
40. All'ultima consultazione del 26/07/2014.
41. <<https://www.youtube.com/watch?v=2BbwEpentUw>>.
42. Cfr. Joanne Garde-Hansen, *Media and Memory*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2011, passim.
43. *Ivi*, p. 27.
44. *Ibidem*.
45. Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, New York 2004, pp. 25-26.
46. <https://www.youtube.com/watch?v=PR_ulhf_mVI>. Si legga, per esempio, il commento dell'utente jose moctezuma: come altri, egli elabora una precisa contestualizzazione temporale dei video prendendo avvio da ciò che è possibile riconoscere nelle immagini.
47. Come si può notare, l'analisi della prima parte di *Freddie Mercury Garden Lodge Tapes* non comprende anche il terzo segmento (*Freddie Mercury Garden Lodge Tapes . Part 1(3)*). Si tratta, infatti, del video che, all'interno del primo blocco, è stato meno visualizzato (12.951 con 37 like e 1 dislike) e meno commentato (solo sei commenti). Al fine di esaurire teoricamente gli spunti forniti dai primi due video, abbiamo preferito citarlo solo in nota: <<https://www.youtube.com/watch?v=tiC4-Pv6WEs>>; il video è stato caricato il 23 giugno 2012; il commento dell'uploader è lo stesso di *Freddie Mercury Garden Lodge Tapes . Part 1(1)*.
48. Eva Hielscher, "Amateur Film, Benjamin's Aura and the Archive", in Alessandro Bordina, Sonia Campanini, Andrea Mariani (a cura di), *L'archivio*, FilmForum, Udine 2012, pp. 149-161, p. 150.
49. *Ibidem*.
50. Cfr. *ivi*, p. 151.
51. Il termine "espositivo" (come il termine "esponibilità" utilizzato più avanti) deve essere interpretato in senso benjaminiano. Cfr. Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 1966, pp. 27-29.
52. Abbiamo tralasciato, per ragioni di spazio, le questioni di natura legale e commerciale connesse

- SOTTO ANALISI** all'upload di questi video. Tentiamo di rimediare invitando il lettore a confrontare le problematiche descritte dall'articolo con quelle analizzate nel saggio di Lauren S. Berliner, "Shooting for Profit: The Monetary Logic of YouTube Home Movie", in Laura Rascaroli, Gwenda Young, Barry Monahan (a cura di), *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web*, Bloomsbury, New York-London 2014, pp. 289-300.
53. Cfr. Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2009, p. 18.
54. Cfr. Sean Cubitt, "Codecs and Capability", in Geert Lovink, Sabine Niederer (a cura di), *op. cit.*, passim.
55. Si pensi al commento di Freddie Mercury & Queen: "A partire da oggi, pubblicherò uno al giorno, questi video girati al Garden Lodge..... Veri momenti di una vita privata di Freddie Mercury, insieme a tutti i suoi amici.... (Un po' di pazienza se in alcuni Freddie non compare subito). Per i veri appassionati sarà bellissimo guardarli..... Buona visione!!!!". <<https://www.youtube.com/watch?v=kze4nDEbWUs>>.
56. Si pensi alla seguente affermazione di openbeats832: "I get that everyone wonders what he was like outside of 'work', but respect his privacy". <<https://www.youtube.com/watch?v=2BbwEpentUw>>.
57. José Van Dijck, *Mediated Memories in the Digital Age*, Stanford University Press, Stanford 2009, p. 19.
58. Julia Nordegraaf ha applicato le elaborazioni di Van Dijck all'universo degli home movies. Non sembra scorretto, dunque, riferirle anche all'universo degli home video. Cfr. Julia Noordegraaf, "Extended Family Films: Home Movies in the State-Sponsored Archive", *The Moving Image*, n. 9 (primavera 2009), pp. 83-103.
59. Joanne Garde-Hansen, *op. cit.*, p. 62.
60. *Ivi*, p. 63.
61. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Book, New York 2001, p. XIII.
62. *Ivi*, p. XV.
63. Cfr. <<https://www.youtube.com/watch?v=gtrez1ZEQZk&list=UUwjDofK829FhLHDm03FJJew&index=8>>.
64. Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=PR_ulhf_mVI>. Si legga, come esempio, il post dell'utente Ruggero Nastasi.

SOTTO ANALISI **Barriere nella metropoli** **Melting pot e identità italiana nel cinema americano degli anni Settanta**

Ideologia e identità americana

Verso la fine degli anni Sessanta nel cinema hollywoodiano¹ si impone un'immagine complessiva della metropoli che da sfondo² delle storie assurge a realtà che genera la poliedrica essenza dei personaggi che la percorrono, e di cui essi – che trascorrono la propria quotidianità nelle strade, nei bassifondi e nei locali – divengono intimamente rappresentativi. Ambiguità, complessità morale e condizionamento dell'ambiente sui personaggi caratterizzano la produzione cinematografica del periodo conferendole tinte vivide. Il cinema rivela il proliferare di soggettività artistiche che trasferiscono le immagini della realtà nei peculiari colori della propria mente, valorizzando, nel complesso, una pluralità di identità³ che produce un effetto di frammentazione dell'omogeneità caratteriale americana. Quello che si determina non è un confluire diretto di eventi storici o indagini sociologiche riportate in presa diretta nei film, ma un approccio critico teso a riconsiderare l'ideologia ed il modello di vita che hanno garantito l'integrità dell'identità americana.

Ogni concetto costitutivo dell'ideologia americana poggia sul terreno simbolico e mitico della frontiera. In questa sede il mito si lega a tema fondativo, articolandosi intorno a un nucleo celebrativo e propagandistico⁴. Nella realtà hollywoodiana "classica"⁵ queste componenti si innervano con estrema naturalezza nel genere *western*⁶. Nella prefazione di André Bazin al volume di Jean Louis Rieuepeyroul sul *western*⁷, quest'ultimo è definito come l'*Odissea* americana poiché, per nulla attinente alla ricostruzione storica, esalta esclusivamente la componente mitica. Il mito della frontiera nasce dunque da una contingenza reale da cui deriva per astrazione, e rappresenta una funzione dell'ideologia. Geograficamente, essa si sposta dall'esplorazione del West alla giungla urbana e, metaforicamente, giunge fino agli obiettivi kennediani della *New frontier*. Lo stesso mito è utilizzato dalla sociologia nei suoi primi tentativi di definire l'identità americana. Frederick Jackson Turner fu il primo storico ad evidenziare la necessità di uno studio dell'emigrazione: rifacendosi a Hector St. John de Crèvecoeur, presentò la propria teoria sulla frontiera in *The Significance of the Frontier in American History*⁸. La frontiera è simbolo del processo di formazione del carattere americano, frutto dell'impatto tra l'europeo e la *wilderness*, è la fascia in cui si produce, passo dopo passo, la Storia. La creazione del carattere americano come sintesi di componenti eterogenee affonda le radici nella concezione puritana del Nuovo mondo: immaginando il New England – e per estensione, l'America – come terra promessa, i primi immigrati puritani inglesi avevano inteso edificare una società ideale, basata su una nuova concezione della libertà. In questo modo l'America poteva essere vista come la terra delle nuove prospettive ed avrebbe attirato, nei secoli a venire, ingenti ondate migratorie dall'Europa⁹. Nella società americana l'interazione tra etnie si definisce nel concetto di melting pot. La prima attestazione della nozione – seguendo il ragionamento di Paul Gleason ne *La melting pot: simbolo di fusione o di confusione*¹⁰ – si deve alla commedia di Israel Zangwill, intitolata appunto *The Melting Pot* (1908). Si tratta di un'enunciazione simbolica, capace di sintetizzare il processo di integrazione dei popoli in un unico grande contenitore. Nel dramma essa è l'espressione fiduciosa di una tendenza a riporre le aspettative in un Paese che avrebbe presto definito il proprio carattere peculiare in virtù delle diverse confluenze etniche. Già de Crèvecoeur nelle sue *Letters from an American Farmer* (1782) aveva sviluppato l'ideologia dell'uomo nuovo, inquadrando il Nuovo Mondo come il luogo in cui i "rifiuti" europei si sarebbero trasformati in una terra immacolata fondata sulla natura incontaminata e sul credo assoluto nelle istituzioni repubblicane.

Per quanto riguarda la frontiera, nel 1890 non esisteva più un margine inesplorato tra la *wilderness* e la civilizzazione. Le miniere che avevano attratto flussi migratori interni erano tutte controllate da

SOTTO ANALISI privati. Era finita un'epoca. Tra il 1890 ed il 1915 si assistette tuttavia a una nuova, imponente, ondata migratoria proveniente dai Paesi dell'Europa Meridionale. L'espansione economica americana si orientava verso la creazione o il miglioramento dei trasporti, la produzione industriale ormai perfezionata dall'uso di macchinari e l'ampliamento delle realtà urbane. L'avvento di una manodopera europea non specializzata, disponibile a minor costo, sollevava l'ostruzionismo del movimento nativista (sorto negli anni Trenta dell'Ottocento) che faceva leva su tre istanze fondamentali: i nuovi arrivati arrecavano una concorrenza spietata che aveva bloccato l'insorgenza operaia e messo in discussione il posto di lavoro dei *nativi*; le aree europee da cui provenivano i nuovi immigrati erano considerate inferiori culturalmente rispetto a quelle dei flussi precedenti (di origine Nord-occidentale); i migranti introducevano nel mondo lavorativo il radicalismo politico e sindacale.

L'immagine della frontiera come luogo di realizzazione del *melting pot* si spostava quindi dalla progressiva conquista dell'Ovest alla vita nelle città. Il primo sociologo a studiare la questione dell'immigrazione in un contesto urbano fu Robert Ezra Park¹¹, a partire dagli anni Venti. Il processo di assimilazione per Park si poteva realizzare attraverso tappe successive di una mobilità spaziale dell'individuo. L'immigrato, ricercando un contesto familiare, avrebbe dapprima messo le proprie radici culturali ed affettive in un ghetto, pur mantenendo i contatti con la terra natia. L'assimilazione si sarebbe ottenuta con l'uscita dal ghetto che avrebbe interessato le generazioni successive, le quali non avrebbero conservato più vincoli essenziali oltreoceano¹².

L'identità italoamericana

Nel raccontare l'esperienza del migrante, la produzione hollywoodiana, fino agli anni Settanta, si orientava generalmente sul modello proposto dalla pur generica teoria del *melting pot*: l'orizzonte comune era l'assimilazione dell'individuo nuovo, che doveva rinunciare alle proprie radici culturali per sposare il carattere sintetico americano¹³. Il cinema raccontava la visione *wasp* dell'italoamericano di inizio secolo fin dalle prime figure cinematografiche di gangster: il primo gangster movie, *The Black Hand* (Wallace McCutcheon, 1906), presentava criminali italoamericani, che divennero poi celebri grazie a film come *Piccolo Cesare* (*Little Caesar*, Mervyn LeRoy, 1930), *Lo sfregiato* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932) e *Le cinque schiave* (*Marked Woman*, Lloyd Bacon, 1937). Mediamente si trattava di nullatenenti, miseri, disposti a sottoporsi a qualsiasi condizione lavorativa. Gli epiteti che venivano attribuiti agli italoamericani variavano da *greasers* (sudicioni) a *guineas* (marocchini), da *waps* (guappi) a *dagos* (da *daggers*, i pugnali tenuti nelle tasche). Gli italiani erano privi d'istruzione e disciplina, prolifici, cattolici, emotivi e passionali nonché inclini alla criminalità: gli americani non riuscivano a vedere come questi caratteri potessero esser integrati nella loro società. Molto interessante è il fatto che due grandissimi registi come Frank Capra e Vincent Minnelli, pur avendo origini italiane, non avessero trattato tematiche affini all'italianità nei loro film. I personaggi più celebri dei film di Capra prendevano vita in ossequio all'ostentato credo nell'American Dream ed erano "veri" americani¹⁴.

Negli anni Settanta la pentola del *melting pot* pare esplodere, minata dalla guerra in Vietnam, dall'avanzare della Controcultura¹⁵, dalla perdita di fiducia nelle istituzioni, dal *black power*¹⁶ (che favorisce la riscoperta del valore dell'etnia¹⁷). La diversità delle radici soppianta la concezione delle fondamenta comuni. Ciò che nel cinema hollywoodiano classico era rappresentato come una convergenza di elementi eterogenei, in questa fase viene presentato come una massa disorganica frammentata da barriere etniche, generazionali, ideologiche, economiche, spaziali e religiose. Dire che il modello unificante del pensiero americano vada in frantumi disseminando percezioni diversificate, significa rilevare l'esistenza di più identità americane la cui voce, già presente, era in precedenza ammutolita dalla necessità ideologica di forgiare e tramandare l'ideale dell'uomo "sintetico" americano. In un certo senso tale deflagrazione è l'esito del culto estremo della libertà.

SOTTO ANALISI Con gli anni Settanta emerge un nucleo di registi italoamericani¹⁸ che contribuisce al rilancio del sistema produttivo hollywoodiano. La componente della memoria in Martin Scorsese, Francis Ford Coppola e perfino in Sylvester Stallone, si fa portavoce del tema delle origini che, in questa fase, vede una traslazione fisica e simbolica della madrepatria italiana nel quartiere etnico, con un passaggio da un punto di vista esterno a un punto di vista interno.

Tra le varie testimonianze, si assiste alla progressiva attestazione di riflessioni sull'identità italoamericana svincolate dallo stereotipo. Una componente comune, a partire dall'Enrico Rizzo di *Un uomo da marciapiede* (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969), è il confronto diretto tra i trascorsi storici della generazione dei padri immigrati ed il presente dei giovani italoamericani. Rizzo, il povero sciancato dimenticato dalla società, vive di espedienti. Il suo sogno è abbandonare la fredda ed inospitale New York per la Florida: lasciarsi alle spalle ciò che gli ha lasciato il padre, che non ha saputo garantire al figlio una posizione sociale migliore. Negli anni Settanta il ruolo dell'American Dream nella vita degli italoamericani ricorre frequentemente: basti pensare all'incorruttibile e zelante poliziotto Serpico, isolato da un sistema che lui stesso cerca di cambiare, o al celebre Rocky Balboa, che impiega – nel solco della tradizione cinematografica del pugile – tutte le energie per inseguire il suo sogno individuale.

Una tendenza alla retrospezione è evidente nei primi due episodi della saga del *Il Padrino* – *Il Padrino* (*The Godfather*, Francis F. Coppola, 1972) ed *Il Padrino – Parte seconda* (*The Godfather, Part II*, Francis F. Coppola, 1974), oltre che in *Taverna Paradiso* (*Paradise Alley*, Sylvester Stallone, 1978)¹⁹.



Il Padrino

Il confronto con l'identità etnica si fonda su una fase storica antecedente, collocata tra l'immediato dopoguerra e la fine degli anni Sessanta. Questa scelta si deve alla necessità di porre la tematica di reale interesse comune – il confronto con la generazione dei padri o dei migranti – nella fase storica opportuna. Si introduce così, nuovamente, la discussione sull'annosa ed irrisolta questione dell'assimilazione, i cui strascichi sopravvivono negli anni Settanta. È una componente rilevante perché si dà, a livello della

SOTTO ANALISI vita reale, a partire dall'esperienza degli stessi registi, sceneggiatori o attori. L'assimilazione evidenzia ancora una volta la possibilità di accedere alle opportunità garantite dal fatto di essere americani, ma anche la rinuncia, la perdita delle tradizioni, la delusione della comunità originaria e, in qualche caso, il tradimento. Inserendosi nel quadro dell'atteggiamento retrospettivo dei film, le dinamiche del quartiere d'origine sono proposte da individui che hanno consumato definitivamente lo strappo, ed in quanto tali assumono la valenza del ricordo.

Ne *Il Padrino* vediamo avvicinarsi due modelli sociali. Da un lato si colloca l'esempio di Vito Corleone, emblema di una matrice arcaica imperniata sulla protezione della famiglia, sul codice morale e sull'ideale continuità rispetto all'impianto sociale italiano originario. Dall'altro lato troviamo Michael, unico figlio del boss a portare un nome americano. I fratelli, di nome italiano, presentano aspetti caratteriali che rimandano alla radice culturale siciliana. Michael, che all'inizio della narrazione risulta essere una forza centrifuga rispetto alla chiusura della comunità, decorato dall'esercito – istanza che per definizione non conosce barriere sociali – e fidanzato con Kay (figlia di un pastore protestante), raccoglie involontariamente l'eredità dei Corleone. Nel farlo egli conduce una ristrutturazione del potere della famiglia, che lo vede trasformare il dominio della comunità in un'impresa che, come il capitalismo, non conosce confini. È attraverso la sua "reggenza" che la famiglia assiste, sottoposta agli effetti delle evoluzioni sociali, a una graduale disgregazione dei legami affettivi. L'onore e la rispettabilità della famiglia sono intimamente lacerati, a partire dal tradimento di Carlo Rizzi per giungere a quello di Fredo. E lo stesso Michael non esiterà ad eliminare il consanguineo nel regolamento di conti.

Un elemento comune delle rappresentazioni delle differenti Little Italy – si pensi in particolare a *Il Padrino* ed a *Mean Streets* – è il ruolo delle celebrazioni nella comunità: il santo patrono, i battesimi, le comunioni ed i matrimoni ne scandiscono la vita e rinnovano di volta in volta la tradizione.

Taverna Paradiso, ambientato nel 1946 a New York, racconta le vicissitudini di tre fratelli italoamericani: Lenny, Cosmo e Victor Carboni. Il quartiere degradato che fa da sfondo alla vicenda – in cui la carriera sportiva diventa opportunità di guadagno rapido e di redenzione sociale – è immerso in un deprimente grigiore, ed il legame familiare viene messo a dura prova dal tentativo di uscire dallo squallore cui è condannata l'esistenza degli italoamericani. Il successo che arride alla piccola impresa familiare rompe gli equilibri allorché il fratello maggiore, lusingato dai rapidi guadagni, inizia a trascurare gli affetti per assecondare la propria ambizione.

Le storie raccontate segnano dunque un percorso che intreccia sfera ideale (i miti del nuovo mondo e la loro offerta di felicità) ed il profilo reale dei bassifondi e del microcosmo del quartiere. Le immagini della metropoli conferiscono ai film un'impronta di realismo laddove, nell'astrazione della rappresentazione, esse sono nella maggior parte dei casi l'unico referente diretto. Nel 1975 Robert Sklar, storico della cultura americana del Ventesimo secolo, pubblicava il saggio conosciuto in Italia con il titolo *Cinemamerica – una storia sociale del cinema americano*. Nelle pagine finali, Sklar definiva le istanze basilari di un orizzonte condiviso dall'intera produzione cinematografica:

Il cinema in America non è mai stato imbevuto di un'estetica "realistica", e non lo è neppure ora. Il cinema americano non tenta di copiare il mondo, ma crea dei mondi separati di sua fattura; anche quando tratta problemi e avvenimenti contemporanei, il suo forte sono i miti e la fantasia²⁰.

Trasponendo il ragionamento di Sklar nel periodo in questione, non si può parlare di realismo, quanto di una rappresentazione di identità di volta in volta differenti. L'analisi di alcuni tratti di *Mean Streets* di Martin Scorsese permetterà di tracciare un percorso emblematico di questa diffusa tendenza che caratterizza il cinema americano d'ambientazione metropolitana.

SOTTO ANALISI *Vincoli d'onore e legami affettivi. Mean Streets di Martin Scorsese*

Con *Mean Streets* Martin Scorsese offre il vivido affresco della Little Italy dei primi anni Settanta attraverso le vicende di Charlie Cappa, un giovane italoamericano in cerca della propria strada, diviso tra la via malavitosa prospettataagli dallo zio Giovanni, uomo d'onore, l'amore per Teresa, e l'amicizia di Johnny Boy, perdigiorno irrequieto ed anarcoide.

Si è detto in precedenza che i caratteri generali delle storie prodotte in questa fase storica pongono in stretta connessione l'indole dei personaggi con l'ambiente che li ha generati. L'essenza vitale della città cinematografica risiede allora nell'offerta del suo spazio non già a simboliche ascese o irrimediabili affossamenti, quanto alla valorizzazione di un indistinto, autonomo e sfuggente brulicare di esistenze. Si è parlato, in questo senso, di tre istanze che connotano un cinema della metropoli negli anni Settanta: ambiguità, complessità morale e condizionamento ambientale dei personaggi. È interessante, nel caso di Scorsese, verificare come le prime opere, in linea con la frammentazione e la natura aperta della narrativa novecentesca, abbiano una tendenza alla fluida dispersione delle energie, che non sono incanalate verso una vera conclusione quanto verso un nuovo stadio dell'esistenza²¹. Nessuno dei tre protagonisti – Charlie, Teresa, Johnny Boy – nel finale muore, e lo spettatore è lasciato in sospenso: non abbiamo una contrapposizione tra il successo e l'insuccesso o tra la vita e la morte, ma semplicemente l'umiliazione e la frustrazione di ogni speranza.

L'unità dell'intreccio deflagra in una consequenzialità caotica ed ordinaria di eventi, in cui la ricchezza compositiva viene assicurata dallo stile visivo, dal montaggio, dall'utilizzo delle musiche, e dalla narrazione di eventi che, pur risultando irrilevanti a livello macroscopico, sono capaci di combinarsi restituendo una composizione organica e fluida del contesto. In questo modo le esistenze dei protagonisti risultano condizionate dal loro rapportarsi con il microcosmo del quartiere. L'accento non è posto dunque sul dipanarsi drammatico dell'intreccio, ma sulla duplice valenza del significato di strada. Da un lato nella sua accezione fisica, a designare un luogo generico che non è mai meta di per sé ma semplice passaggio, apertura agli incontri, intervallo temporale tra le tappe della giornata. Dall'altro la strada è referente metaforico per la scansione della vita individuale: in essa confluiscono eventi minimi, casualità e scelte che si ripercuotono sull'esistenza e che, intrecciandosi, si condizionano, avvicinando il futuro insondabile a un presente inalterabile.



Mean streets

SOTTO ANALISI

Il presente dei personaggi di *Mean Streets* non è l'esito di iniziazioni definite o svolte esistenziali. È utile in questo senso un breve ma emblematico confronto. Ne *Gli angeli con la faccia sporca* (*Angels with Dirty Faces*, Michael Curtiz, 1938) la strada della delinquenza è esito di una concezione determinista. La via di Rocky Sullivan, cresciuto nelle strade del quartiere, è segnata da una sorta di iniziazione alla delinquenza. I passi che lo conducono ai ranghi più alti della malavita sono connessi con una bravata commessa assieme all'amico Connelly nella prima gioventù. La sorte ha previsto per i due ragazzi un destino radicalmente diverso, proprio a partire da quella situazione: l'uno diventa un pericoloso malvivente, l'altro un prete. Ma l'esperienza reale è una concatenazione molto più complicata di eventi e non necessariamente le ragioni di un'esistenza possono essere ricondotte a un fatto scatenante. L'esperienza di ogni personaggio di *Mean Streets* è molto più complessa rispetto al quadro fornito da *Gli angeli con la faccia sporca*: è un intricato groviglio di componenti caratteriali, casualità, condizionamenti sociali e culturali.

Johnny Boy è un disadattato, pur vivendo nel quartiere non ne rispetta le regole. La sua famiglia è disunita. Egli non gode di appoggi forti e ha sviluppato un carattere scontroso, anarcoide e ribelle, rassegnandosi all'insensatezza della vita. L'intreccio non ci presenta i trascorsi del personaggio, né li evoca con particolare insistenza. Eppure si comprende che la complessità di condizioni che lo portano ad essere vittima dell'agguato risiede in un sedimentarsi lento ma incessante di micro-eventi e non in momenti di svolta macroscopici. Durante lo scorrere dei titoli di testa si susseguono riprese amatoriali che, come in un album di famiglia, ci raccontano la vita del protagonista, in una dinamica che si colloca al crocevia tra l'aspirazione documentaristica, la presentazione degli attori e l'inserzione di piccoli scarti di riprese potenziali. La sequenza che presenta il luogo d'incontro del gruppo di amici, il bar di Tony, viene introdotta dalle riprese notturne delle strade gremite durante la festa di San Gennaro: le luminarie vistose e cariche dei festoni scandiscono gli spazi. Nel bar il proprietario aggredisce e scaccia un ragazzo sorpreso a drogarsi in bagno e uno spacciatore.

Nella sequenza che presenta Michael siamo proiettati tra le immagini crepuscolari di un sottoponte ed i rumori del traffico. Dopo aver presieduto allo scarico di una partita di merci rubate, Michael raggiunge nottetempo la macchina di un cliente a cui cerca di rivendere il carico. La trattativa è breve e rivela due aspetti. Da un lato l'incapacità di Michael di riconoscere il valore di ciò che cerca di smerciare ed al contempo la sua presunzione: egli ritiene di essere una figura altolocata nel quartiere ma il suo scarso fiuto per gli affari lo rende vittima della truffa-sberleffo di Johnny Boy. L'altro aspetto che si evince dalla sequenza è che ogni tipo di merce – anche la più improbabile – si può fornire attraverso un mercato parallelo rispetto a quello legale. In una fase successiva osserviamo nuovamente Michael nella gestione delle sue attività. È in trattative con un paio di ragazzi di Riverdale che vogliono procurarsi dei mortaretti. Michael li fa entrare nella macchina di Tony per andare a concludere l'affare e poco dopo li fa scendere al margine della strada, con la scusa di andare a prelevare la merce. Ottenuti anticipatamente i soldi, Tony e Michael si defilano: l'affare si rivela una truffa.

La sequenza della rissa nella sala da biliardo offre uno squarcio sulle relazioni intrattenute dai diversi gruppi di ragazzi a Little Italy. La discriminazione razziali nei confronti dei neri emerge in diversi momenti del film. Attratto fisicamente da Debbie, una spogliarellista nera, Charlie le dà appuntamento, ma cambierà idea, intuendo che nel quartiere non ci sarebbe spazio per una relazione con un'afroamericana. Questo esile – in senso narrativo – ma evidente pregiudizio, si coglie anche nel dialogo tra Michael e Tony alla festa di bentornato in onore di Jerry. Michael esibisce a un amico la foto di una ragazza che sta frequentando, lodandone le qualità morali. Cambierà idea, disgustato, quando Tony gli dirà di averla vista baciare un afroamericano.

Riportiamo infine la sequenza della festa. Gli amici celebrano Jerry, appena congedato dall'esercito, regalandogli una bandiera americana. Charlie sale sul bancone e colpisce un bicchierino con la stecca da biliardo. George gli lancia scherzosamente manciate di cubetti di ghiaccio e Charlie risponde "aprendo il fuoco" con la spina della birra. Michael intanto si diletta a fare anelli di fumo, seduto al tavolino, e poi

SOTTO ANALISI a scegliere le canzoni al juke box. Il rilievo della componente musicale è del tutto evidente perché, oltre ad allacciarsi al gusto del periodo – Eric Clapton, Chantells, Chirelles, Marvelletes, Rolling Stones, Ronettes ne sono un esempio – essa lascia emergere, attraverso le interpretazioni di Carosone e Di Stefano, i legami con la terra d'origine.

In questo quadro, bisogna rilevare come una delle componenti che maggiormente garantiscono la sensazione di immediatezza vitale del film, risiede nella natura dei dialoghi.

Un esempio è la sequenza della lite tra Michael e Johnny Boy: uno snodo focale, perché il dialogo segna irrevocabilmente le vicende a venire.

Johnny: Hey Mike!

Michael: (*Sorride*) Che scusa hai, Johnny? Sono venuto qui anche prima. M'hai fatto aspettare un'ora, sai?

Johnny: Eh mi dispiace Mike ma ho avuto molto da fare e allora... però ho qualcosa per te. Non è molto ma è sempre meglio di niente.

Charlie: Ha una trentina di dollari Michael. Non ha proprio altro, credimi.

Michael: E dov'è il resto?

Charlie: Già, dov'è il resto?

Johnny: Beh, ho offerto qualche bevuta qui mentre vi aspettavo e... Tony dice che non vuole farmi più credito.

Michael: Sai, trenta dollari erano già una presa per il culo, ma li accettavo per Charlie. Ma dieci dollari... Johnny... dieci dollari. (*accartoccia la banconota e la lancia in faccia a Johnny*)

Johnny: (*Con tono di scherno*) Hey Mike, sei un fenomeno! Ma perché fai così? Non ti bastano questi dieci dollari, eh? Come acconto: sono sempre dieci dollari. Mi fai ridere! Lo sai Mike? Tu mi fai ridere, non te l'ho mai detto? Io mi sono fatto prestare soldi dappertutto, da tutti quelli del quartiere e non li ho mai restituiti, mai, capito? Perciò non potevo farmeli prestare da nessuno, chiaro? Right? Quindi a chi potevo chiedere soldi se non a te? E io ho chiesto soldi a te perché eri l'unico stronzo della zona a cui potevo prenderli senza poi doverli restituire, right? Right. Perché tu sei proprio così, e ne sono convinto. Sei uno stronzo!

In *Mean Streets* Scorsese riversa il vitale e caotico portato della propria esperienza giovanile, che aveva trovato rappresentazione pochi anni prima nella tribolata realizzazione di *Chi sta bussando alla mia porta?*. Il regista italoamericano aveva rappresentato estratti della quotidianità di un ragazzo di Little Italy nei vagabondaggi con il gruppo di amici e nelle sue esperienze sentimentali, in un quadro che esibiva il rilievo delle radici culturali ed educative nella definizione delle possibilità di azione del personaggio. Il quartiere diventava così, oltre che referente simbolico della memoria del vissuto, il costante ripresentarsi delle condizioni di appartenenza a una comunità. Lo spazio abitativo era un metaforico custode delle tradizioni, di un passato vitale tramandato dai membri della comunità. Nel film il complesso rapporto tra l'ambiente ed i protagonisti risulta per molti aspetti ancora in via di definizione; gli equilibri tematici delle sequenze indulgono al pleonastico, ma le componenti essenziali sono già evidenti. L'incontro casuale tra J.R., italoamericano, e Katie²², anglosassone, appare incerto e goffo, come potrebbe essere un primo incontro reale. Il loro rapporto sentimentale trova presto un ostacolo interno: J.R., di estrazione cattolica, non può accettare una ragazza che non sia ancora vergine. Si inserisce così il tema del dissidio tra la vita reale ed i sentimenti, da un lato, e l'educazione cattolica, il maschilismo ed i limiti morali, dall'altro. La problematica emerge dagli sviluppi della trama, ma si appoggia anche su rilevanti istanze visive. L'amoreggiare dei due giovani nella camera da letto, riflesso dallo specchio, trova un simbolico smorzamento nella corona compositiva di statuette di santi e madonne assiepati sul mobile. Nella sequenza J.R. riferisce alla ragazza di non voler anticipare il rapporto sessuale, così la composizione dell'immagine fa confluire i due aspetti principali della trama: le molte statuette votive,

SOTTO ANALISI inquadrate nella sequenza introduttiva ad illustrare il contesto familiare, si relazionano finalmente con il presente sentimentale di J.R.

Sebbene l'esordio di *Chi sta bussando alla mia porta?* lasci insoddisfatto Scorsese, che preferisce interpretarlo come una sorta di preparazione alla trattazione di *Mean Streets*, è nella visione complementare dei due film che si verifica la ricostruzione organica della vita a Little Italy. La conflittualità tra l'insegnamento cattolico e la necessità di rapportarsi con la realtà cui si appartiene è un'esperienza problematica che sottopone i protagonisti di entrambi i film a una costante introspezione da cui, tuttavia, non emerge mai un punto di stabilità, un riferimento universale.



Mean streets

In *Mean Streets* la componente religiosa affiora dalla riflessione sul valore della penitenza e della confessione, come nella sequenza che vede Charlie assorto in un dialogo con la silenziosa presenza divina della chiesa. L'espiazione fisica delle colpe – il fuoco della candela – diventa tanto più necessaria quanto più il peccatore è consapevole che i propri errori non sono occasionali cedimenti ma scelte reiterate. Ma il sostrato cattolico ha soltanto risvolti penitenziali interiori. La vena caritatevole con cui Charlie prova a risolvere i guai dell'amico Johnny Boy è esito tanto di un legame affettivo quanto della necessità di assistere il prossimo per espriare in qualche modo le proprie colpe.

Nella sequenza in cui Teresa e Charlie passeggiano sulla spiaggia, i due ragazzi, pur se innamorati, tornano vanamente a parlare del futuro della loro relazione, in un discorso che si arena sempre sugli stessi punti. Charlie deve pensare agli affari, inserirsi nelle dinamiche del quartiere seguendo le orme dello zio. Ha preso come modello per la propria esistenza il percorso intriso di santità di Francesco d'Assisi, e vorrebbe estendere i valori di fratellanza e solidarietà alla comunità. La sua ipocrisia incorre così nella derisione di Teresa, che gli fa notare che «San Francesco non vendeva i numeri del lotto»²³. L'altra dinamica rilevante in *Mean Streets* è relativa alla contrapposizione tra i sentimenti ed il condizionamento sociale del quartiere. Charlie cerca l'appoggio dello zio Giovanni per dare una svolta alla propria vita. Lo zio è un esponente di spicco della mafia locale e potrebbe garantire una via privilegiata verso il successo. La figura dello zio ha un interessante corrispettivo reale, che riferisce del fondamento autobiografico nella delineazione delle figure di malavitosi nel film:

SOTTO ANALISI

[Con i gangster] avevi l'impressione che ti poteva succedere qualunque cosa. Non potevi dire e fare niente, non potevi mai sapere cosa li avrebbe fatti scattare: magari cose che per te erano del tutto insignificanti. Anche se alcuni con me erano molto gentili. Come uno che morì nel 1968 e che poi seppi essere molto temuto, dato che era un killer, un vero killer. Ma con me si comportava come uno zio. Era una persona molto gentile, con me. Lo zio di *Mean Streets* si basa più o meno su di lui²⁴.

Il clima di omertà è radicato nell'usanza e nel rispetto delle regole di una società-nella-società. Esso si palesa nel tentativo di recidere le propaggini pericolose della comunità per evitare che lo stato inizi a prodursi in un controllo più sistematico su Little Italy. Così lo zio Giovanni biasima a più riprese Charlie per la sua amicizia con Johnny Boy. Charlie non comprende le ragioni degli atteggiamenti di Johnny, ma è costantemente disposto a mettersi in gioco pur di porre rimedio alle sue stravaganze. Il gioco penitenziale che Charlie pratica con le fiammelle dei ceri traspone su un piano simbolico il dolore causato dal fuoco. Per lui si tratta di un espediente per tenere sotto controllo le proprie derive peccaminose.

L'atteggiamento anarcoide di Johnny ha egualmente a che fare con il fuoco. Il suo divertimento consiste in piccoli atti vandalici in cui fa uso di petardi. Non si tratta di veri e propri attentati, ma l'uso del fuoco, degli esplosivi e delle pistole è totalmente fuori controllo, così come lo è la sua presenza nella comunità. È l'insensatezza di chi vive alla giornata: un disadattato sociale che è creato dalla realtà in cui vive ed al contempo si ribella alla mentalità della comunità italoamericana.

In un mondo che ricorre all'uso della violenza per la preservazione delle regole e della dignità, le azioni di Johnny acquisiscono una valenza assolutamente antitetica. Ciò che è stato pensato per garantire l'ordine, in Johnny è fonte di caos. Ciò spiega la sua renitenza ad osservare ed accettare le regole di quella realtà, per quanto la sua appartenenza a Little Italy sia indiscutibile, al punto che Johnny Boy non riesce e non può allontanarsi dalla realtà che l'ha generato. E così brucia la propria esistenza in risse, alcolici, donne, ed episodi incendiari. La sua inaffidabilità è un reale sberleffo al concetto di onore proprio di Little Italy. Un concetto di cui ribadisce l'importanza lo stesso Scorsese:

Nel mio ambiente, se pigliavi soldi in prestito da qualcuno, dovevi ridarli. Se li pigliavi da una banca, avevi sempre un po' di margine. Ma quando te li dava uno all'angolo che era amico di questo e di questo, e nel quartiere c'era la data famiglia mafiosa, dovevi ridarli, o almeno fare un tentativo. E dovevi avere le conoscenze giuste, così che gente più potente di te potesse farsi avanti al posto tuo. [...] Quello che è in gioco è il rispetto. Trattare questo tipo di affari è un punto d'onore. E anche se non hai niente, hai sempre il tuo nome da portare alto quando cammini per strada²⁵.

Incapace di mantenere la parola data, più per la voglia di fare un affronto che per i guai in cui si trova invischiato, simbolicamente prende a schiaffi i valori di quel mondo, e la soluzione che prospetta a Charlie per la propria salvezza prevede l'intervento del rispettato e potente zio Giovanni. Opportunità che Charlie non è disposto a prendere in considerazione.

La rissa nella sala da biliardo di Joey esemplifica ulteriormente il concetto dell'omertà nella sua qualità di protezione dell'unità – ed identità – del quartiere. In conflitto per una questione di debiti, le due bande si spalleggiano quando interviene una coppia di poliziotti attratta dal rumore della colluttazione. Per evitare scocciature ulteriori Joey paga una mazzetta ai vigilanti. Grazie a questo rinsaldarsi della piccola comunità di fronte all'elemento estraneo, i due gruppi si riappacificano e Joey offre da bere e salda il debito.

Un'altra reazione all'appartenenza alla comunità italoamericana è quella di Teresa. La relazione tra i due ragazzi non è ufficiale e Charlie sa che non sarebbe accettata dalla famiglia. Per quanto riguarda Teresa, in più momenti la sua esigenza di liberarsi dai vincoli della comunità cerca un sostegno in Charlie. La proposta di lasciare Little Italy offrirebbe ad entrambi la possibilità di vivere liberamente il loro amore e

SOTTO ANALISI

di uscire dalle dinamiche stantie di una comunità che continua a fare riferimento alle tradizioni italiane. Lo zio di Charlie, pur essendo all'oscuro del rapporto che il nipote intrattiene con Teresa, lo diffida dal frequentarla. La sua minaccia alla stabilità²⁶ del quartiere deriva dal suo essere forza centrifuga: il tentativo di lasciare Little Italy è una questione di negazione delle radici. Si innesca il meccanismo di autodifesa della comunità, che rintraccia nella famiglia di Teresa l'essenza di un "cattivo sangue". In quest'ottica associare l'epilessia di Teresa al suo tentativo di andare via rientra nel terreno pretestuoso della superstizione – un metodo semplice per sveltire le sue necessità. Johnny Boy e Teresa sono considerate due "mele marce" e valutarne le rispettive ragioni significherebbe mettere in discussione l'intero sistema su cui si fonda Little Italy.

Daniele Zanello

Note

1. Per una contestualizzazione cinematografica vedi Geoff King, *La nuova Hollywood*, Einaudi, Torino 2004 e Franco La Polla, *Nuovo cinema americano*, Lindau, Torino 1996.
2. Per il cinema hollywoodiano classico di ambientazione metropolitana vedi Leonardo Gandini, "Il cinema cantore della metropoli", in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, in 12 voll., Einaudi, Torino 2009, vol. IV, pp. 557-582; Leonardo Gandini, *L'immagine della città americana nel cinema hollywoodiano (1927-1932)*, Clueb, Bologna 1994; Renato Venturelli, *L'età del noir: ombre, incubi e delitti nel cinema americano, 1940-60*, Einaudi, Torino 2007; Barbara Mennel, *Cities and Cinema*, Routledge, New York 2008.
3. Vedi Claude Lévi-Strauss, *L'identità*, Sellerio, Palermo 2003.
4. Vedi Roberto Campari, "I miti del cinema americano", in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, cit., vol. IV, pp. 639-668; Roberto Campari, *I modelli narrativi nel cinema americano 1945-1973*, La Nazionale, Parma 1974; Francis Jennings, *La creazione dell'America*, Einaudi, Torino 2003; Franco La Polla, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Laterza, Bari 1987.
5. Dagli anni Venti al Sessanta, secondo la proposta di periodizzazione offerta in David Bordwell, Janet Steiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, Columbia University Press, New York 1985.
6. Richard Slotkin, *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, University of Oklahoma Press, Norman – Oklahoma 2000; Francesca Bisutti, "Il sogno senza limiti. Piccola storia della frontiera", in Francesca Bisutti, Patrizio Rigobon, Bernard Vincent (a cura di), *Il sogno delle Americhe. Promesse e tradimenti*, Studio Editoriale Gordini, Padova 2007, p. 247.
7. Jean Louis Rieupeyrou, *Il western ovvero il cinema americano per eccellenza (1953)*, Cappelli, Bologna 1957.
8. Frederick J. Turner, *The Significance of the Frontier in American History*, Penguin Classics, London 2008.
9. Per un'analisi delle radici puritane nella cultura americana cfr. Sacvan Bercovitch, *America puritana*, Ed. Riuniti, Roma 1992.
10. Paul Gleason, "La melting pot: simbolo di fusione o di confusione", in Anna Maria Martellone (a cura di), *La «questione» dell'immigrazione negli Stati Uniti*, Il mulino, Bologna 1980, pp. 162-163.
11. Robert Ezra Park, Ernest W. Burgess e Roderick D. McKenzie, *La città*, Ed. di Comunità, Torino 1999.
12. Per un adeguato resoconto dei mutamenti sociologici e delle questioni relative alle minoranze etniche che interessarono la città di New York a partire dagli anni Sessanta, si rinvia almeno alla lettura del fondamentale saggio di Nathan Glazer e Daniel P. Moynihan, *Beyond the Melting Pot, Second*

SOTTO ANALISI *Edition: The Negroes, Puerto Ricans, Jews, Italians, and Irish of New York City*, MIT Press, Cambridge 1970.

13. Vere eccezioni sono *Cristo fra i muratori* (*Give Us This Day*, Edward Dmytryk, 1949) che racconta l'esperienza di un immigrato italoamericano in chiave neorealista, e *Uno sguardo dal ponte* (*Vu du pont*, Sidney Lumet, 1961), basato su un dramma di Arthur Miller, la cui trama ruota intorno alla figura di un portuale newyorchese, l'italoamericano Eddie Carbone, che ospita gli immigrati clandestini Marco e Rodolfo – padre e figlio – nella propria casa di Brooklyn. Eddie ha un attaccamento morboso per la nipote cosicché, quando lei inizia a frequentare uno dei due ospiti, preda di una gelosia impulsiva, giunge allo scontro violento con Marco. Se l'elemento scatenante del dissidio è rappresentato dall'ossessione sentimentale, non può passare inosservata la componente relativa alla lotta fra generazioni di migranti – normalmente esacerbata tra gruppi etnici distinti – che sentono minacciata la posizione faticosamente guadagnata.

14. Non si pretende di esaurire con questo breve accenno un argomento così ampio. Per comprendere l'evoluzione della rappresentazione dell'italoamericano è fondamentale la consultazione di Alan Gevinson (a cura di), *Within Our Gates: Ethnicity in American Feature Films, 1911-1960*, University of California Press, Los Angeles 1997, dizionario dei film prodotti in America tra gli anni Dieci a gli anni Cinquanta, che indica le etnie coinvolte nelle trame considerate. Un altro testo di rilievo in questo senso è Harry M. Benshoff, Sean Griffin, *America on Film: Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, Blackwell, London 2004.

15. Cfr. Mario Maffi, *La cultura underground*, Laterza, Roma-Bari 1973.

16. Cfr. Malcolm X, *Sulla storia degli afro-americani*, Roma, Savelli, 1975; Stokely Carmichael, Charles V. Hamilton, *Strategia del potere nero*, Laterza, Bari 1968.

17. Cfr. Robert Hargreaves, *Super U.S.A.*, Garzanti, Milano 1974; André Kaspi, *Storia degli Stati Uniti d'America*, in 2 voll., Lucarini, Roma 1986.

18. Cfr. Patrick Bondanella, "Gli italoamericani e il cinema", in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, cit., vol. IV, pp. 911-938; Thomas J. Ferraro, "My Way' in 'Our America': Art, Ethnicity, Profession", *American Literary History*, n. 13.3 (autumn 2000), pp. 499-522.

19. Questa tendenza si riscontra, in misura minore, in *Chi sta bussando alla mia porta?* (*Who's That Knocking at my Door?*, Martin Scorsese, 1969), *Mean Streets - Domenica in chiesa, lunedì all'inferno* (*Mean Streets*, Martin Scorsese, 1973) e *La banda dei fiori di pesco* (*The Lords of Flatbush*, Martin Davidson, Stephen Verona, 1974). Alla lista si potrebbero aggiungere molti altri esempi: la biografia di Al Capone di *Quella sporca ultima notte* (*Capone*, Steve Carver, 1975), il ballerino Tony Manero de *La febbre del sabato sera* (*Saturday Night Fever*, John Badham, 1977) e l'operaio Stony De Coco de *La strada chiamata domani* (*Bloodbrothers*, Robert Mulligan, 1978).

20. Robert Sklar, *Cinemamerica*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 361.

21. Vedi Claudio Longhi, *La drammaturgia del Novecento tra romanzo e montaggio*, Pacini Editore, Pisa 1999, p.181.

22. Nome della ragazza nella versione italiana.

23. La lotteria, come ricorda Scorsese nel libro-intervista, era un gioco largamente diffuso nel quartiere. Parlando di *Le forze del male* (*Force of Evil*, Abraham Polonsky, 1949), il regista italoamericano riconosce come esso rappresentasse «gente che più o meno conoscevamo, ma con lo stile di Hollywood. E poi parlava delle lotterie clandestine. Ci giocavano tutti». Richard Schickel, Martin Scorsese, *Conversazioni su di me e tutto il resto*, Bompiani, Milano 2011, p. 52.

24. Ivi, p. 49.

25. Vedi Martin Scorsese cit. in Gian Carlo Bertolina, *Martin Scorsese*, La Nuova Italia, Firenze 1981, p. 50.

26. Richard Schickel, Martin Scorsese, *Conversazioni su di me e tutto il resto*, cit., p. 33.

RECENSIONI **Libri ricevuti a cura di Roy Menarini**

Qualche nota esplicativa: i seguenti volumi sono arrivati al direttore e alla rivista da parte di case editrici in vista di lettura informativa e di recensione. Dunque, rispolverando una rubrica che esisteva nella versione precedente, cartacea di *Cinergie*, abbiamo pensato che fosse utile dare conto dei titoli che seguono, con una sintesi su contenuti e interesse dei singoli libri. La mancata sistematicità dell'elenco è dunque dovuta alla sua natura di "libri ricevuti", che non pretende dunque di essere esaustiva.

Daniele Dottorini, *Filmare dall'abisso. Sul cinema di James Cameron* (ETS, 13 euro)

Si tratta di una densa cavalcata teorica nell'universo di Cameron, autore che sembra intuire ogni volta lo stato del cinema nella civiltà contemporanea, il ruolo delle tecnologie e del racconto, la politica del blockbuster e il senso che oggi ha l'espressione "forma cinematografica". Grazie alla solida preparazione filosofica e analitica, Dottorini ne interroga le immagini, ricorrendo spesso ad analogie e paragoni espliciti con Herzog, Malick, Kubrick e persino Lynch, cineasti segnati dalla ricerca del sublime e dal non fermarsi davanti agli ostacoli (non solo linguistici) del "vedere" nei film.

Pietro Cavara, *Ricordo di un padre. Paolo Cavara, regista gentiluomo* (Aracne, 12 euro); e **Pietro Cavara, *Paolo Cavara. Gli occhi che raccontano il mondo* (Il Foglio Letterario, 18 euro)**

Il memoir di Cavara jr., dedicato al padre, è davvero commovente, e sembra restituirci fino in fondo una figura apparentemente contraddittoria, legata nella nostra memoria collettiva al cinema della violenza (*Mondo cane, L'occhio selvaggio, La tarantola dal ventre nero*), ma in verità coltissimo a cavalleresco. La prefazione è di Fabrizio Fogliato, che a sua volta si fa introdurre da Pietro Cavara per il suo *Paolo Cavara. Gli occhi che raccontano il mondo*. In questo caso, invece, l'approccio è critico, tutti i film vengono analizzati, così come i rapporti con l'industria del cinema e con i generi. Moltissime, e utili, le testimonianze e soprattutto lodevole il lavoro di chi sta reperendo – anche con documenti inediti – il lavoro di cineasti "dispari", che rischiano di finire catalogati solo come autori sensazionalistici.

Paolo Cavara, Tonino Guerra, Alberto Moravia, *L'occhio selvaggio*, a cura di Alberto Pezzotta (Bompiani, 18 euro)

Ancora Cavara, protagonista di una rinascita editoriale a dir poco sorprendente. *L'occhio selvaggio* del 1967 è al centro del volume, che ripubblica la sceneggiatura scritta insieme a Guerra e Moravia. La quarta di copertina parla di "documento straordinario e finora dimenticato", e non esagera. Ottima, come previsto, l'introduzione saggistica di Pezzotta, curatore dell'iniziativa, e svariati i materiali a supporto, tra cui il trattamento di Carpi e Pirro, i saggi e le testimonianze curate da Manlio Gomasca. Un libro che ci ha riportato ai fasti della collana "Dal soggetto al film" diretta da Renzo Renzi per la Cappelli, sia pure in questo caso con un film decisamente dimenticato.

Giona A. Nazzaro, *Il conflitto delle idee. Al cinema con Micromega* (Bietti, 16 euro)

Si rivede la forma dell'antologia critica del singolo recensore, dopo qualche anno di silenzio (se si escludono lavori storici come quello recente su Moravia di Bompiani). A meritare il volume, questa volta, uno dei critici militanti più noti e battaglieri del panorama. Nazzaro, peraltro attivo anche su altre piazze, raccoglie qui le critiche per Micromega online, e forse questo è il dato più curioso: nell'epoca del web, un volume cartaceo serve forse a salvare da rapida obsolescenza testi destinati a un consumo rapidissimo. I film trattati appartengono al quinquennio 2009-2014, e – come spesso accade con le antologie – alla fine emerge di Nazzaro una vera e propria linea poetica, che rimette al centro il cinema come produzione di immaginario e la critica come generosità interpretativa. Discutibile, invece, la prefazione di Marco Müller, che sembra parlare di critica web trovandosi ancora negli anni Novanta.

RECENSIONI **Andrea Minuz, *Quando c'eravamo noi* (Rubbettino ebook, 1.99 euro)**

Chi conosce l'attività critica di Minuz, inseguendola su varie testate e network, sa che si tratta di formidabile polemista, poco amante del cinema d'autore ufficiale italiano e fortemente critico nei confronti delle classifiche di gusto imperanti nella cultura giornalistica e nella critica mainstream. Il suo bersaglio polemico è qui il cinema "di sinistra", inteso come produzione che negli anni ha costruito una sorta di santuario laico, intriso di nostalgia perenne, dello spettatore medio-colto e progressista. Moretti, Bellocchio, Veltroni e tanti altri sono i protagonisti di una disamina culturale venata di analisi raffinate: ottima l'intuizione che si tratti di un vero e proprio melodramma della perdita, che si snoda di film in film. Difficile dare torto a Minuz, anche se alcune letture rischiano di intruppare tutti nello stesso pentolone, Moretti in primis, o di non valutare appieno il ricorso a moduli consapevoli – pensiamo a Marco Tullio Giordana, capace di aggiornare consapevolmente la tradizione del melodramma familiare in *La meglio gioventù*. In ogni caso, un volume che non teme di suscitare dibattiti anche aspri.

Lucia Cardone e Sandra Lischi, a cura di, *Sguardi differenti. Studi di cinema in onore di Lorenzo Cuccu* (ETS, 60 euro)

Si tratta di un ricco e bellissimo volume, dedicato a un maestro degli studi di cinema in Italia, Cuccu appunto, ora in pensione e destinatario di questo sentito omaggio. Nell'indice si ritrovano vecchi e nuovi colleghi (quorum ego, con un pezzo concentrato sul Contemporary Contemplative Cinema), tutti impegnati a prendere spunto dalle categorie del docente e studioso toscano e metterle all'opera in contesti tradizionali (il cinema d'autore e le teorie della modernità) o più recenti. A fronte di ben 420 pagine è pressoché impossibile citare tutti i saggisti, la gran parte allievi diretti, indiretti, e compagni di strada di Cuccu. In ogni caso, il bello del libro è che non somiglia a quelle opere occasionali e destinate alle collezioni dei bibliofili, bensì a un oggetto vivo che torna su questioni apparentemente datate dimostrando la necessità di un intervento plurimo e suggestivo.⁴

Giulia Carluccio, a cura di, *America oggi. Cinema, media, narrazioni del nuovo secolo* (Kaplan 25 euro)

Il volume, davvero appassionante, consiste in una serie di studi dedicati, come si intuisce dal titolo, alla produzione statunitense degli ultimi anni. Oltre alla disamina critico-teorica di molti film e molti autori (senza dimenticare le serie televisive, come giusto), la linea del volume è quella di cercare una sorta di *americanness* del cinema hollywoodiano degli anni Zero e oltre. La sfida è certamente affascinante, e molti dei contributori hanno cercato di farla propria, sia che affrontino da questo punto di osservazione autori ormai celebrati come Quentin Tarantino, sia che si dedichino a oggetti meno santificati – come Giacomo Manzoli sui Farrelly o Hamilton Santhià su Jason Reitman. In tutti i casi, un libro particolarmente dinamico, e consapevole che per affrontare il cinema americano la pubblicistica si deve rinnovare perennemente, essendo la produzione hollywoodiana ben più rizomatica di quanto si creda.

Ilaria Feole, *Wes Anderson. Genitori, figli e altri animali* (Bietti, 2014)

Citando dalla quarta: "La cura maniacale del décor, i colori squillanti, le case di bambola, la geometria dello sguardo. E i suoi personaggi, con le loro divise, i feticci infantili, le proprie colonne sonore, l'incapacità di crescere e comprendere il mondo. Il cinema di Wes Anderson è una questione di stile. Uno stile unico, inimitabile, che ha segnato l'immaginario di oggi. Uno stile che sa mettere in forma un sentimento del contemporaneo, una visione diffusa del mondo". Il testo ufficiale è abbastanza sintomatico dell'approccio di Ilaria Feole, una delle penne più evocative (e brillanti) in circolazione, da tempo in pianta stabile a *Film Tv* e acuta osservatrice della cultura popolare. Se volete una mappa del cinema andersoniano, questo libro fa per voi – e c'è anche una prefazione di Peter Bogdanovich, non una cosa da tutti i giorni.

RECENSIONI **Alessandra Calanchi, a cura di, *Arcobaleno noir – Genesi, diaspora e nuove cittadinanze del noir fra cinema e letteratura* (Galaad, 16 euro)**

La curatrice, professore associato di Letteratura e Cultura Angloamericana a Urbino, ha avuto l'ottima idea di raccogliere un bel gruppo di studiosi e saggisti e intorbidire un po' l'ortodossia della ricezione noir. In effetti, sarebbe stato deludente l'ennesimo volume su questo genere che, grazie a varie esegesi nel corso degli anni (pensiamo ai volumi di Leonardo Gandini, per esempio, qui contributore) sembra essere stato ormai dissodato. Sono proprio l'approccio diasporico, la capacità multidisciplinare, e l'originalità dei contributi a rendere prezioso il libro. Con i saggi di Alessandro Agostinelli, Maurizio Ascari, Giacomo Brunetti, Roberta Denaro, Leonardo Gandini, Andrea Laquidara, Massimo Locatelli, Bruno Lo Turco, Paolo Magagnin, David Levente Palatinus (tradotto da Luca Sartori), Pasquale Pede, Antonio Tricomi si viaggia (e bene) attraverso tradizioni davvero lontane, affrontate con competenza e serietà.

Arianna Pagliara, *Il sogno del minotauro – Il cinema di Terrence Malick* (Historica Edizione, 16 euro)

Visti i pochi film girati, le molte monografie su Malick potrebbero stupire. Ovviamente, dal suo ritorno negli anni Novanta e soprattutto con *The Tree of Life* l'interesse si è riaperto in maniera sensibile. Ultimamente, il poco amato *To the Wonder* e l'infinita rielaborazione dei nuovi film, girati insieme e mai conclusi, sembra aver nuovamente oscurato la fama malickiana, anche se i cinefili duri e puri non mollano. Arianna Pagliara si è formata nelle cucine critiche del festival di Pesaro (la prefazione è di Bruno Torri), e la si conosce nel gruppo "[Point Blank](#)", agguerrita rivista online. Si tratta di una autrice attenta alla dimensione analitica che, anche quando sembra impossibile dire qualcosa di nuovo su autori dalla densità bibliografica indiscutibile, ha il merito di non perdersi in interpretazioni zigzaganti e – appunto – privilegiare la lettura del testo. Avveduto.

Fabrizio Fogliato, *Abel Ferrara. Un filmmaker a passeggio tra i generi* (Sovera Edizioni, 16 euro)

Il volume, vale la pena spiegarlo, è stato scritto prima di *Welcome to New York* e *Pasolini*. Fogliato è uno di quei critici che frequenta la piccola editoria e lavora ai fianchi autori e tendenze, e ha già lavorato su Ferrara in un testo precedente, oltre che su Haneke, dunque autori dalla forte e sofferta impronta metafisica. Il libro si struttura film per film, con una buona analiticità, condita da molte informazioni (in questo caso, le monografie pre-esistenti in Italia sono almeno sei, la migliore quella di Alberto Pezzotta per Il Castoro). Si tratta di una lettura intensa, un po' fiaccata dai refusi (una sciagura nazionale, purtroppo), e da brevi antologie critiche dopo ogni film non sempre scelte in maniera impeccabile. Tuttavia, il lavoro è appassionato e consigliabile ai "ferrariani".

Mario Gerosa, a cura di, *Il cinema di Tony Scott* (Il Foglio Letterario, 16 euro)

Se c'è un argomento che non si può negare (con buona pace degli anti-autorialisti) è che esista un "cinema di Tony Scott". Per una volta, dunque, il titolo del libro è legittimo e non forzato. All'interno numerosi saggisti si misurano col mistero Tony Scott, non tanto nel senso che il suo cinema sia ermetico né ovviamente illeggibile, quanto nell'idea che per descriverlo, comprenderlo e analizzarlo le cose siano un po' più complicate di come la critica abbia fatto credere nel corso degli anni. Diciamo che Tony Scott rappresenta, insieme a Michael Bay, il non plus ultra della categoria *vulgar auterism* che tanto successo ha avuto negli scorsi anni (ora già un po' abbandonata). Venendo al libro, molti degli approcci contenuti sono assolutamente originali, oltre che aggiornati bibliograficamente alle analisi che da oltreoceano hanno illuminato la carriera di Scott sotto nuova luce (penso a critici come David Bordwell, ma anche Steven Shaviro o Ignaty Vishnevetsky). Davvero brillanti, qui, le analisi del curatore, di Vito Zagarrìo, di Enrico Carocci, di Federico Giordano (ma tutti gli articoli possiedono dati di interesse).

RECENSIONI **Stefano Loparco, *Graffi sul mondo* – Gualtiero Jacopetti (Il Foglio Letterario, 16 euro)**

Da adesso i lavori su Jacopetti saranno certamente facilitati. Bisogna elogiare Loparco per aver cercato una collocazione sensata tra coloro che liquidano Jacopetti come un fascista e un razzista di cui non si deve nemmeno parlare seriamente, e i cinefili dell'ultima ora, che fanno dei suoi film una non ben precisata fuga da ogni modello cinematografico e cercano un gesto di puro cinema, quasi macmahonista, nella sua filmografia. Loparco, anche grazie alla ricostruzione del percorso giornalistico, ideologico e politico di Jacopetti, ne spiega tutte le contraddizioni, lo dipinge come un anarco-liberista dalle idee spesso confuse e dalla vita avventurosa quando non catastrofica, e in buona sostanza sembra centrare il bersaglio senza perdersi in difese d'ufficio. La natura vincente del volume è proprio quella di mettere in luce i pochi gradi di separazione tra il mondo dell'editoria o della produzione o del cinema ufficiale, e l'esistenza di un cinema così infernale come quello di Jacopetti.

Leonardo De Franceschi, a cura di, *L'Africa in Italia* – Per una controstoria coloniale del cinema italiano (Aracne, 32 euro)

Al curatore e agli autori, con questo volume, interessa soprattutto aprire anche in Italia una direzione di ricerche piuttosto ignorata e lanciare, grazie a una collana apposita, letture contemporanee di ambito post-coloniale. Leggendo i testi, pare proprio che le premesse dell'opera siano ampiamente rispettate, e le promesse mantenute. Quali? "Analizzare la rappresentazione dell'alterità, in questo caso collegabile all'Africa, in cui troppo spesso sopravvivono schemi ereditati dal repertorio del razzismo fascista e coloniale, ad esempio nel ruolo destinato al protagonista straniero, in particolare per l'attrice nera, o nel casting che ancora non ricerca professionalità o aderenza al personaggio a prescindere dal colore della pelle". Alla fine viene proposta una notevole raccolta di dati, con schede di 507 cineasti afrodiscendenti che sono stati attivi a vario titolo nella cinematografia italiana. Più volte, nei saggi, torna il tema del soggetto subalterno, quello che (aggiungiamo noi) rimane inerme di fronte alla macchina da presa e rischia di non avere voce in capitolo nei processi di realizzazione e definizione del film.

Christopher Frayling, *C'era una volta in Italia. Il cinema di Sergio Leone* (Cineteca di Bologna, 29 euro)

Si tratta di un volume pubblicato in occasione della Mostra dedicata a Leone dal Museo del Cinema di Torino, con la collaborazione della Fondazione Cineteca di Bologna (che lo edita). Frayling è lo studioso anglofono e internazionale che più ha lavorato su Leone, cui ha dedicato una nota monografia e numerosi studi. Qui troviamo una rielaborazione scritta appositamente per il mercato nostrano. Eccezionale la parte iconografica, buona la parte critica, numerose e utili le interviste e le testimonianze nella seconda parte del volumone, tradotto dall'inglese dal sempre bravo Lorenzo Codelli.

Federica Muzzarelli, *L'invenzione del fotografico. Storia e idee della fotografia nell'Ottocento* (Einaudi, 25 euro)

Studiosa fine e preparatissima di fotografia, moda e forme contemporanee del vedere, Muzzarelli in questo volume – impossibile da ignorare per gli studiosi di cinema (e per L-Art/06 in particolare) – non propone una storia della fotografia ottocentesca bensì della nozione di "fotografico". Dunque, minuziosa attenzione a quel che avviene nei primi decenni del XIX secolo e ricostruzione dello "specifico" si intrecciano in una lettura molto densa e piacevole. Voyeurismo, memoria, archivio, immaginario: sono molti gli aspetti che sfiorano le questioni cinematografiche e pre-cinematografiche. Bella anche l'idea di legare ogni capitolo a uno specifico scatto, che si porta dietro le questioni connesse e succitate.

Mauro Buzzi, *La canzone pop e il cinema italiano. Gli anni del boom economico (1958-1963)*, (Kaplan, 17 euro)

Il libro del giovane ricercatore, addottorato alla Cattolica di Milano, analizza la musica popolare

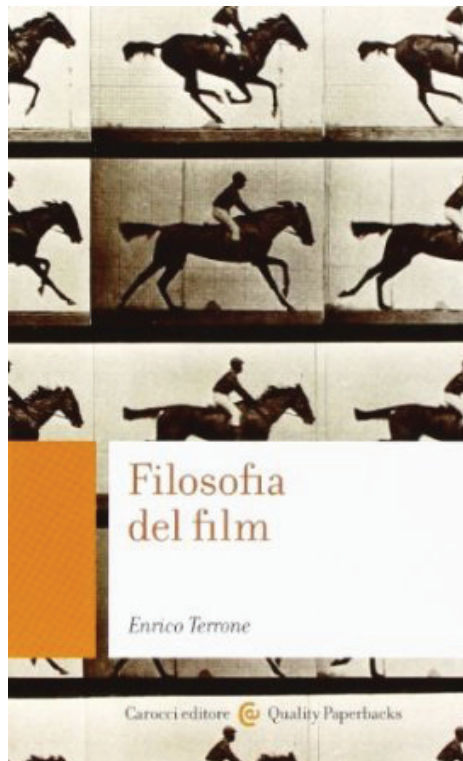
RECENSIONI italiana tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta. È un periodo formidabile anche per il cinema nazionale, che infatti incrocia subito i destini con l'accresciuto ruolo culturale della canzone. La presenza della musica pop all'interno dei film si amplia, sia (ovviamente) grazie a generi specifici come il musicarello, sia in ambiti più lontani come nella commedia all'italiana. Buzzi riesce con perizia a interrogare le diverse funzioni della musica pop nei diversi contesti e a tracciare una categorizzazione ampia e sicuramente utile anche per futuri studi. In copertina, un fotogramma indicativo tratto da *La voglia matta*, dove Catherine Spaak suona la chitarra, attorniata dai giovani amici, mentre il povero Tognazzi osserva la scena un po' tagliato fuori.

Leonardo Gandini, *Voglio vedere il sangue. La violenza nel cinema contemporaneo* (Mimesis, 12 euro)

Sottile ma denso, aria da pamphlet ma in verità tutt'altro che polemico o di parte, saggistico ma con la capacità di prendere posizione: il volume attraversa molte questioni che hanno a che fare con la violenza del cinema, esaminando – ed è questa la cosa più interessante – le varie posizioni espresse sia dalla bibliografia sull'argomento sia dalle opinioni comuni in merito. Tema ovviamente delicato, su cui Gandini lavora con grande lucidità, spendendo poi nelle singole analisi di film – da Haneke a Tarantino, passando per i meno attesi *Sucker Punch* e *Dogville* – le frecce più acuminate. Il nocciolo del problema è, come spiega l'autore, capire in che modo il cinema rappresenta la violenza, come ingaggia lo spettatore, che forme morali assume nel film, quale sguardo appone sul gesto della sopraffazione.

RECENSIONI Che cos'è un film

Enrico Terrone, *Filosofia del film*, Carocci, Roma 2014



Gli studi sul cinema contemporanei evocano spesso una parola, che appartiene di diritto al campo della filosofia. Questa parola è *ontologia*. La si sente spesso citare, ad esempio quando interrogandosi sulle trasformazioni dei supporti dei film o sul rapporto tra originale e copia negli studi sugli archivi ci si pone la domanda: ma che cos'è davvero un film? Domanda che beninteso non è mai stata semplice ma che negli ultimi anni, a fronte delle enormi trasformazioni tecniche e sociali che hanno investito il campo del cinema, pare essere diventata di urgente attualità.

Si potrebbe discutere se la domanda sul “che cos'è” degli oggetti (sociali, empirici o ideali) sia davvero una domanda *ontologica* o se non sia invece meglio lasciare il campo dell'ontologia a un'indagine sull'essere che non è strettamente legata alla sua manifestazione fenomenica spazio-temporale (oggetti che oggi ci sono e domani non ci sono più, o oggetti che fino a ieri non c'erano, come è il caso dei film) come pensavano Heidegger o Platone. Enrico Terrone però, che fa parte di quella grande famiglia del pensiero filosofico chiamata *filosofia analitica*, la intende in questo modo *ristretto*, e dunque noi lo seguiremo in questo percorso: l'ontologia è quella parte della filosofia che si chiede il “che cos'è” degli enti

di questo mondo. E dunque all'inizio del suo *Filosofia del film* c'è questa domanda: che cos'è un film? È dunque un film un oggetto? Forse, dato che quando lo vediamo al cinema esiste un supporto che ne permette la proiezione. Tuttavia gli oggetti-concreti che chiamiamo film sono sempre diversi: sono dei bit di un file avi, sono una pellicola, sono dei DCP, sono dei dati di un sito di *streaming*, sono dei Blu-ray, dei DVD etc. Tutti questi supporti potrebbero essere considerati delle *copie* di un originale in pellicola, quanto meno per quei film che non sono già stati girati in digitale. Ma come direbbero gli esperti di conservazione del film, anche gli originali non sono degli oggetti statici, sono anzi estremamente deperibili: ogni minuto diventano diversi da quelli che erano prima, i colori cambiano, pezzi di pellicola si staccano e in genere la qualità si deteriora richiedendo un continuo lavoro di restauro. Ma restauro di che cosa? In base a quale modello? Di un originale che tuttavia pare non essere da alcuna parte dato che è sempre stato perduto sin dal primo momento in cui l'abbiamo preso in mano per proiettarlo la prima volta. Che cos'è dunque *8 ½* (Federico Fellini, 1963)? Quello che noi chiamiamo *quel* film in particolare quando ad esempio ne parliamo, ne scriviamo e lo trattiamo come se fosse un concetto unico indipendentemente dal fatto che il suo modo di essere esperito sia sempre diverso?

Enrico Terrone ci guida nelle varie teorie analitiche che negli ultimi anni si sono occupate di questo problema dividendole tra essenzialiste e relativiste, moderate o radicali. Centrale è ad esempio la definizione che Richard Wollheim in *Art and Its Objects: an Introduction to Aesthetics* riprende da Pierce di una dialettica tra *token* e *type*: cioè tra esemplare e tipo. Dove un esemplare per soddisfare il suo essere un “esemplare di” un tipo generale, deve sottostare ad alcuni perimetri di variabilità, non seguendo

RECENSIONI i quali cessa di essere una “specie” di quel “genere” film (o smette di essere un film). Il problema teorico di fondo è quello della delimitazione di un campo i cui confini però paiono essere sempre un *trompe l'oeil* dove appena vengono definiti finiscono inevitabilmente per essere continuamente violati. La definizione per essere tale deve quindi muoversi su un terreno che è necessariamente sempre più generale e sempre più astratto – deve contenere *tutti* i film, e soltanto loro – finendo per generare tutta una serie di paradossi.

Un bell'esempio di questi paradossi è la definizione di Noël Carroll in *Theorizing the Moving Image* dove viene definito film ciò che segue cinque condizioni necessarie, che sono: a) che lo spazio che lo spettatore esperisce sia diverso dallo spazio in cui si trova; b) che il film possa indurre nello spettatore l'impressione di movimento; c) che le proiezioni siano generate da copie riproducibili; d) che queste copie non siano valutabili come opere d'arte; e) che il film sia bidimensionale. Come è facile notare, ci sono da subito delle eccezioni: i film olfattivi di Giannikian-Ricci Lucchi negano la loro bidimensionalità perché devono contemplare uno spazio tridimensionale (se proprio vogliamo escludere i 3D trattandosi di tridimensionalità fittizia) così come *Blue* di Derek Jarman (1993) non si basa sull'impressione di movimento. Riguardo a quest'ultimo aspetto Carroll a dire il vero parla soltanto di “possibilità” di movimento, cosa che però risulta persino più bizzarra dato che si sta parlando di una *definizione*: la condizione *necessaria* perché un film debba essere un film non può logicamente essere solo *possibile*! Non si tratta qui di vagliare e discutere l'accettabilità della definizione di Carroll (che, anzi, è tutto sommato una delle più accettabili) quanto di riconoscere i paradossi di un progetto filosofico che vuole definire un campo che in qualche modo è già nella pratica definito dal suo uso. Come nota molto correttamente lo stesso Terrone al termine del capitolo sull'ontologia del film, la definizione di che cosa sia un film può quindi essere accolta soltanto *cum grano salis*, dato che poi nel mondo reale il margine di tolleranza deve essere necessariamente più ampio e a volte muoversi in confini che non sono logicamente così stringenti.

Il libro poi si sofferma sui problemi relativi ai processi di significazione di un film: se debbano essere intesi come dipendenti dalle relazioni reciproche tra le immagini, o se invece riguardino un processo di significazione dello spettatore e del suo apparato percettivo. Si aggiunge una rassegna molto interessante delle posizioni sulla possibile rilevanza per la filosofia di un'opera cinematografica: può il cinema esporre dei problemi filosofici? E può aiutare a risolverli?

Ci pare in conclusione che il progetto filosofico di Enrico Terrone dia un contributo senz'altro di alto livello al dibattito nella filosofia analitica del film. Rimane tuttavia qualche perplessità su un approccio – che beninteso non riguarda questo libro in particolare, quanto in generale una gran parte della riflessione analitica applicata all'estetica e al cinema – di uno sguardo classificatorio sul proprio oggetto di conoscenza. Pare di essere nella continuazione del progetto aristotelico di una partizione categoriale del campo dell'essere dove gli elementi di interesse emergono più facilmente quando questo edificio rileva le sue crepe, piuttosto che quando è in grado di elaborare delle definizioni efficaci.

È forse per quello che il libro si conclude con una postilla su Slavoj Žižek e Gilles Deleuze dove emerge con estrema chiarezza quanto la distanza che separi la filosofia analitica del cinema nei confronti di quella di tradizione franco-tedesca riguardi soprattutto le domande che muovono queste tradizioni filosofiche, molto più che l'elaborazione dei propri ragionamenti (come nota giustamente Terrone la riflessione di Stanley Cavell avrebbe diversi punti di contatto con quella di Žižek e Deleuze). Deleuze ad esempio non parte da una volontà di comprensione del campo discorsivo chiamato cinema, semmai da un'ontologia immanente e univoca, dove le immagini esistono in un certo senso di per sé al di là della mediazione del soggetto conoscente. Così come in Žižek – per lo meno quando il cinema non viene usato come sintomatologia dell'ideologia contemporanea – la prospettiva filosofica di fondo è quella della teoria dell'oggetto-sguardo lacaniana, dove l'immagine rende manifesta l'impossibile totalizzazione della campo della visibilità, e dove dunque la visibilità va “oltre” gli occhi del soggetto della visione immaginario. Ci pare che insomma la distanza che separa la filosofia analitica da quella cosiddetta “continentale” (in realtà in questo caso si tratta per lo più di filosofia francese) nell'interpretazione

RECENSIONI dell'oggetto cinema, risieda più sui propri presupposti epistemologici: empirico e logico-positivistici la prima; fenomenologici o razionalistici la seconda. Perché tra le due tradizioni possa davvero iniziare un dialogo fecondo sarebbe forse meglio partire da lì che dalla visione di film che in ogni caso si finirà inevitabilmente per vedere con occhi diversi.

Pietro Bianchi

RECENSIONI **Parafrasando Raymond Williams, “di fatto non esiste alcuna audience; esistono solo modi di considerare le persone come audience.”**

Mariagrazia Fanchi *L'audience*, Editori Laterza, Roma, 2014



“Here where eye am” ha scritto Vivian Sobchack per significare la soggettività dello spettatore davanti al film. Una soggettività che sostanzialmente sta nella posizione del suo corpo, che è più questione oculare e oculistica che visione: una percezione esperienziale incarnata, fisica, corporale, dunque, prima ancora che cognitiva o psicologica, piuttosto causandone e mettendone in moto la coscienza. Da qui, da queste premesse, l’indirizzo dell’occhio, comincia la fenomenologia dell’esperienza filmica della Sobchack. Un testo importante e appassionante, con tanti paradossi, voli pindarici, salti in lungo metaforici, ricostruzioni di concatenamenti logici. Un testo del 1992.

Fenomenologia dell’esperienza filmica che ha, pertanto, nella persona dello spettatore e della spettatrice, l’oggetto della propria ricerca. Di chi si stava parlando e di cosa e chi si è scritto e detto prima e dopo, lo spiega il libro *L’audience*. Non solo in una prospettiva storica: Fanchi infatti riesce ad intrecciare la dimensione storica del susseguirsi delle teorie e dei discorsi sulla spettatorialità alla presentazione delle varie tipologie di pubblici e spettatori. Il risultato è un manuale davvero prezioso che

è allo stesso tempo tanto una storia, quanto un catalogo, sia dei comportamenti *dello* spettatore, sia dei discorsi *sullo* spettatore. Con questo libro Mariagrazia Fanchi dimostra la natura sostanzialmente culturologica della spettatorialità, narrandone la storia e (di)mostrandone la storia dei discorsi analitici, l’una attraverso l’altra e, di conseguenza, verificandone i vincoli logici vicendevoli.

La difficoltà di tenere insieme i due fenomeni e le eterogenee pratiche che ne sono necessariamente effetti, ovvero il fenomeno sociologico, culturale e storico della spettatorialità e quello accademico e critico, necessariamente interdisciplinare, degli *audience studies*, è prevista fin dalle primissime pagine e risolta già nell’Introduzione. Il primo ostacolo è naturalmente terminologico, tra pubblico, spettatore, fruitore, consumatore, utente, audience, eppoi, nel tempo, *prosumer*, *producer*, *Pro-Am* etc. e Fanchi, non solo lo risolve, ma lo ribalta a suo vantaggio, a vantaggio cioè dell’impianto complessivo, tutto teso a ragionare su audience e studi sull’audience in termini sostanzialmente culturali e fenomenologici. Infatti, spiega che, malgrado il passare del tempo, il mutare delle tecnologie e gli stravolgimenti del panorama mediale abbiano moltiplicato le varietà di punti di vista, “la categoria di audience mantiene intatto il suo portato euristico: la capacità di contenere la complessa fenomenologia della comunicazione mediale e di cogliere le implicazioni e le criticità del rapporto con i dispositivi della comunicazione e con la loro proposta culturale.”

All’Introduzione seguono sei capitoli dedicati ad altrettanti tipi di spettatori. I titoli dei capitoli e dei paragrafi alimentano ulteriormente l’ambivalenza: si tratta di quelle persone/spettatori, o di come sono considerati dalle teorie che li riguardano? Entrambe le cose. Viene in mente Raymond Williams: “di fatto non esiste

RECENSIONI alcuna massa; esistono solo modi di considerare le persone come massa” (Raymond Williams, *Culture and Society*, Anchor-Doubleday, 1959). L'*audience* è una massa di individui che è (stata) considerata, letta e studiata tanto come massa, quanto come individui, tanto come causa, quanto come effetto dei media, e come qualcosa di implicito al testo, immobile e passivo al cospetto di esso e del suo autore (“le *audience* in cattività”); come qualcuno di resistente e maldisposto (“le *audience* ostili”); come qualcosa di alleato al testo, cioè necessario al processo di significazione (“le *audience* attive”); come qualcuno di talmente operativo e dinamico da rendersi (pro)motore di senso, anche oltre il testo stesso e il suo autore, come ad esempio le pratiche di fandom (“le *audience* performative”); come attenti e accorti critici collaborativi (“le *audience* responsabili”); come autori a loro volta, spettatori delle loro stesse operazioni (“le *audience* creative”). Pirandellianamente, dunque, ma non paradossalmente, l'*audience* è “colei che la si crede”: che la fanno i media, gli individui che la compongono e le teorie che la analizzano. L'ultimo capito, dedicato al futuro degli studi sull'*audience* e ai loro possibili futuri sviluppi, si dispone proprio carico di queste considerazioni. Fanchi accosta le realtà dei media convergenti, espansi, rilocati, ricordati con nostalgia, manipolati e manipolabili, a quelle dei nuovi e futuri pubblici e dello studio da rivolgere loro: nuove responsabilità e nuove accortezze per sfuggire a (vecchi e nuovi) eventuali errori. “In moto attraverso piattaforme e contesti di consumo; immerse in un ambiente denso e transeunte; in una relazione ambigua con gli apparati e gli strumenti della comunicazione, che si gioca al di fuori dei modelli canonici dell'adesione quiescente o della resistenza; portatrici di una memoria e impegnate in un processo di adattamento alla situazione presente, le audience dei media si trovano oggi senz'altro di fronte a una realtà complessa: ricca di opportunità, ma anche gravida di responsabilità.” (...) Lo stesso non può che valere anche per gli *audience studies*.

Giacomo Di Foggia

RECENSIONI Pratiche, effetti di realtà

Cristina Formenti, *Il mockumentary. La fiction si maschera da documentario*, Mimesis, Milano-Udine 2013



Pratica rigogliosa ed estremamente seducente, il mockumentary (dall'unione di "to mock", deridere, prendere in giro, e "documentary") ha conosciuto recentemente un interesse accademico che, in relazione alla popolarità e ai livelli di sofisticazione raggiunti, potrebbe dirsi tardivo. Tra le decine di saggi apparsi nell'ultimo triennio, quello di Cristina Formenti merita un posto d'onore, innanzitutto per essere il primo studio di ampio respiro apparso in Italia, ma non solo. Il volume si divide in due sezioni: la prima, "Fenomenologia", indaga teoria e storia del mockumentary, e la seconda, "Casi", analizza con acume cinque film emblematici. Riconoscendo da subito gli interrogativi attraverso i quali il mockumentary sfida gli assunti dei documentary studies, e anzi postulando come obiettivo quello di "porre le basi per una futura individuazione di una definizione del documentario stesso" (p. 21), Formenti interroga nel primo capitolo la controversa questione del rapporto tra realtà e finzione rifacendosi perlopiù a un dibattito egemonico (la linea griersoniana e i contributi di Nichols e Plantinga) e dunque tendendo a marginalizzare contributi fondamentali per l'inquadramento del problema, come

quelli provenienti dalla semiotica, dall'antropologia visuale e dallo studio di pratiche "marginali" come il cinema amatoriale, scientifico, industriale e porno, che pure rispondono a molte delle questioni intersecate o giusto appena sfiorate dal volume (le strategie di enunciazione, l'etica del documentario, la posizione dello spettatore, il rapporto tra generi e stili, la nozione di oggettività documentaria, eccetera). Il secondo capitolo invece tenta una definizione del mockumentary che fa risaltare la voce della studiosa con tutta l'intensità che le è propria: la proposta più innovativa del volume, infatti, consiste nel considerare questa pratica non un genere o un sottogenere del documentario, ma uno "stile narrativo collettivo" il cui carattere primario è la coesistenza di indizi di finzione (o spie) e il ricorso ad istanze veridittive. Mutuando la definizione di stile da Buccheri, l'autrice riconosce il carattere storicamente e socialmente situato del mockumentary, e quindi la variabilità delle marche veridittive e degli "effetti di realtà", nonché l'emersione e lo sviluppo in relazione alle pratiche narrative e produttive storicamente dominanti. Come molte definizioni, nemmeno quella di Formenti si sottrae alla tentazione prescrittiva, giungendo ad affermare, in maniera forse apodittica e comunque opinabile, che il mockumentary è da intendersi "come il 'modo d'essere' che un prodotto audiovisivo *deve* adottare per poter instaurare una riflessione metacinematografica sulle pratiche documentarie stesse" (p. 33, corsivo mio).

Il terzo capitolo questiona le modalità di ricezione, dimostrando ancora una volta la centralità dei processi di negoziazione tra spettatore e testo ai fini di un giudizioso inquadramento di una pratica che proprio nel "gioco" con lo spettatore ha una delle sue più forti attrattive. Attraverso una disamina delle strategie attraverso le quali il mockumentary costruisce le "garanzie di autenticità" e al contempo le confuta, l'autrice propone una ricostruzione limpida delle dinamiche poste in atto dal mockumentary. Ricco ma a

RECENSIONI tratti controverso risulta il percorso storiografico che Formenti propone nel capitolo successivo, il quale se da una parte non manca di sensibilità verso scambi ed influenze tra pratiche medialità differenti (radio, cinema e televisione, con una fugace apparizione del web a seguire), dall'altra si focalizza esclusivamente sulle "prime volte", lasciando in ombra ogni lusinga genealogica, come pure un'investigazione che tenti di spiegare le ragioni dell'emersione del fenomeno al di là dell'intuitivo e generico desiderio di "svecchiare" e "distaccarsi dalle modalità di racconto dominanti". È di certo nel giusto l'autrice a voler considerare non gli "effetti di realtà", ma le strategie attraverso le quali si presentano "illusioni di realtà", eppure forse un approfondimento, non solo storiografico, avrebbe giovato all'impianto teorico del volume. Nel capitolo successivo, dedicato ai filoni, Formenti avanza una categorizzazione fondata sulla suddivisione in generi (in contraddizione esplicita con la tesi del volume) e su una rigidità tassonomica che non sempre appare scientificamente motivata (per esempio, i mockumentary sociali si suddividono in film ambientati in un luogo di lavoro e film che danno conto di una situazione competitiva, quelli storico-politici in film che documentano campagne elettorali, film che svelano cospirazioni e film che reinventano il passato o ipotizzano scenari futuri tramite *what if*), replicando involontariamente l'effetto straniante della suddivisione degli animali nell'antica enciclopedia cinese di cui racconta Borges. Al contrario, quando nel settimo capitolo Formenti propone una tassonomia del mockumentary televisivo, il criterio adottato è quello del formato (servizio giornalistico, programma non seriale, singolo episodio, serie), così ritrovando una coerenza rafforzata dall'affermazione che vuole il medium rappresentante il luogo ideale per il mockumentary, come pure dimostra l'ampio ricorso al sotto-genere dello *hoax*, la burla che ha i tra casi più eclatanti il servizio della BBC sulla coltivazione degli spaghetti in Svizzera o quello di "Mixer" sui brogli ai danni della monarchia nel referendum del 1946.

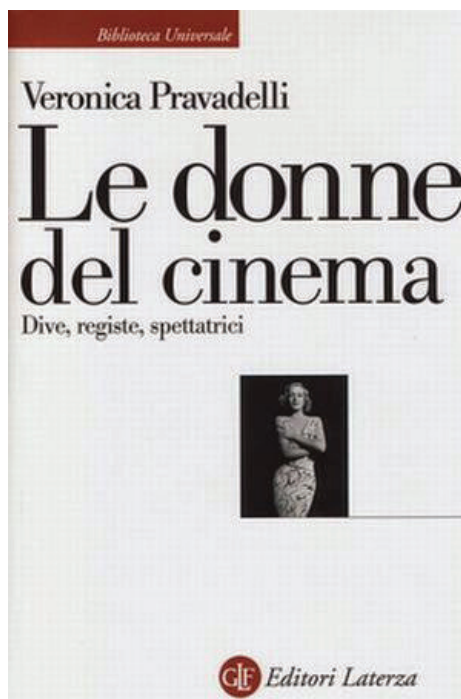
Infine, come già accennato, l'ultima parte de *Il mockumentary* analizza cinque casi (*This Is Spinal Tap*, Rob Reiner 1984; *Forgotten Silver*, Costa Boates, Peter Jackson, 1995; *The Blair Witch Project*, Eduardo Sanchez, Daniel Myrick, 1999; *Death of a President*, Simon Finch, Gabriel Range, 2006; *Il mundial dimenticato*, Filippo Macelloni, Lorenzo Garzella, 2011) con particolare riguardo per le vicende produttive e distributive ad evidenziarne il loro carattere provocatorio e, al tempo stesso, regolato da una consapevolezza che sembra guardare con maliziosa scaltrezza più alle dinamiche di mercato che non alla decostruzione e alla riflessione metacinematografica.

Nel tentativo di inquadrare il contributo di Formenti all'interno dell'attuale scenario degli studi sul documentario in Italia, per concludere, risaltano in positivo l'attenzione per il dibattito contemporaneo, e in particolare anglosassone (seppure largamente rivolta agli studi specifici sull'argomento), e un'ambizione teorica palpabile, guidata da una scrittura sicura anche nell'idioletto e da una serietà che in genere prevarica gli opportunismi analitici.

Giuseppe Fidotta

RECENSIONI **Girls in action: quel che osano le donne**

Veronica Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Editori Laterza, Roma 2014



Intervistata dai conduttori della trasmissione radiofonica *Hollywood Party*, andata in onda su RadioRai3 il 14 aprile scorso, Veronica Pravadelli sintetizza il proposito strutturale del volume pubblicato da Laterza e intitolato *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*: “Non volevo fare né un dizionario, né una storia, ma volevo parlare di quella che una volta si definiva questione femminile, cercando di dare un’idea complessiva del ruolo delle donne ma al tempo stesso, chiaramente, scegliendo quelli che a mio avviso sembravano dei casi particolarmente interessanti. E quindi mi sono chiesta quali sono i ruoli chiave. I ruoli chiave mi sembravano essere stati tre: come spettatrici, come registe e come dive. [...] Fatta la scelta delle tre figure ho percorso la storia del cinema cercando di capire i modelli che a me sembravano più interessanti.”

Scritto con il riuscito intento di catturare anche la curiosità del lettore che non frequenta gli ambienti accademici, *Le donne del cinema* è una sorta di libro-matrioska, un incastro di scatole decrescenti e difformi, un *abîme* di figure ad effetto Droste disomogenee. Le tre parti del volume procedono per gruppi ordinati in decrescenza

numerica e assegnano il compito di introdurre i vari modelli selezionati alla categoria più nutrita, quella delle spettatrici – “anonime però tanto importanti quanto le dive e le registe” (è ancora Pravadelli che parla) - ma anche la più difficile da analizzare a causa della pecunia di fonti dirette. Il rapporto tra le astanti e il cinema delle origini risulta fortemente correlato all’emancipazione, al voyeurismo ed al desiderio e, di conseguenza, alla libertà sessuali femminili. La narrazione di un riscatto che è cronaca della rivendicazione di un ruolo non marginale, registrazione della riscrittura silente della *Her-story*. La relazione donne-cinema evolve poi nel periodo classico-hollywoodiano con il desiderio di identificazione con l’immagine della diva, riconoscimento che per sua natura implica un’esperienza inconscia. L’ultima analisi dedicata alla platea femminile analizza il rapporto con il cinema d’avanguardia, un prodotto che costringe le donne a focalizzare l’attenzione dal piacere identificativo a quello dell’apprendimento.

La sezione seguente, quella centrale nel libro, ripercorre, in breve, le teorie del divismo e si sofferma in particolare sulla figura emblematica della diva, entità ascrivibile al registro dell’Attivo, poiché fonde in sé dinamismo, forza e bellezza. L’apripista è la *New Woman/working girl*, una figlia della modernità, incarnata al cinema dalla *flapper* inglese e americana, dalla *garçonne* francese, dalla *maschiotta* italiana, dalla *Bubikopf* tedesca, dalla *chica moderna* messicana – una donna forte, complessa e contraddittoria, dalla sessualità libera. Tre gli esempi proposti: Clara Bow “*the It Girl*” esplosione di esuberanza vitale e naturale *sex appeal*; Barbara Stanwyck “*the Girl from the Wrong Side of the Track*”, la diva ai margini, protagonista del riscatto dalle umili origini; Joan Crawford “*the Queen of the Working Girls*”, diva dinamica e un po’mascolina dalla simpatia innata. Le seguono a breve distanza gli esempi di: Brigitte Bardot, diva fortemente radicata nella modernità, agente del proprio desiderio, provvista di una libertà legata

RECENSIONI esclusivamente alla sfera sessuale; Sophia Loren, la diva “del corpo e del gesto”, indissolubilmente legata alla tradizione popolare agli antipodi dalla modernità; Jane Fonda, esempio di diva-camaleonte, una tra le prime *celebrity*, colei che solletica con eventi privati la fascinazione (morbosa) pubblica soverchiando la preminenza dello stesso prodotto filmico, ma anche l’attivista femminista e politica; infine, Angiolina Jolie diva-*mater-virago* che insidia le basi dicotomiche categoriali (femminismo/post-femminismo; identità di genere; autonomia/edipismo) attraverso il racconto mediatico privato (*gossip*) e pubblico (ruoli interpretati).

La terza e ultima parte del libro tratta della regia al femminile. Al primo posto le pioniere: Alice Guy la cui opera dall’ottica femminista spesso ribalta i modelli comportamentali di genere dell’epoca; Lois Weber regista di grande successo di botteghino e di critica che si appassiona alle tematiche sociali, femminili in particolare; Elvira Notari, autrice dalla forte connotazione regionale, legata in particolare al melodramma napoletano. A seguire il cinema d’avanguardia, la forma di racconto più vicina alla marginalità femminile nel campo registico, come asserisce la stessa Pravadelli nell’intervista radiofonica: “L’avanguardia - in parte anche il documentario [...] - è l’unica forma in cui le donne hanno sempre trovato un grandissimo spazio. Io penso che le motivazioni siano due: da un lato la prima, io credo, che sia economica - l’avanguardia costa poco [...], e poi [...], la marginalità dell’avanguardia forse si confà bene, potremmo dire, anche alla marginalità che le donne hanno avuto in tanti ambienti culturali [...], però al tempo stesso vuol dire che così sono anche molto riuscite, in realtà, ad innovare il linguaggio cinematografico.”

Tra le avanguardiste Germaine Dulac e Maya Deren che usano le potenzialità espressive dell’inconscio femminile come elemento di rottura spazio-temporale del racconto classico, attraverso l’utilizzo sapiente delle tecniche cinematografiche. Appartiene alla sfera sperimentale anche il *Women’s cinema* degli anni ’70, considerato dalla sue fattrici come espressione di autocoscienza, articolato nella *Feminist avant-garde*, fortemente autoriale, e nel documentario, dall’estetica realista (o pseudo tale). Altri esempi di registe fuori dal coro sono: Chantal Akerman, che predilige la corporeità come traduzione dell’affermazione dell’io femminile in una collettività muliebre; Laura Mulvey, che ama decostruire sia l’immaginario patriarcale della donna che la raffigurazione del corpo femminile del cinema classico con tecniche di ripresa e di montaggio non convenzionali; Michelle Citron e Alina Marazzi che si spingono nell’area documentaristica; e, infine, l’esperienza del cinema lesbico e la pratica sperimentale dei *Dunementaries* di Cheryl Dunye. Non manca uno sguardo al cinema narrativo classico e al *World Cinema* contemporaneo: da Dorothy Azner a Ida Lupino, da Agnès Varda a Věra Chytilová, da Karin Albou a Nadine Labaki.

Piera Braione

RECENSIONI 64° Berlinale – Internationale Filmfestspiele Berlin 2014

Racconti morali

Nella ripetitività dei principi che danno coerenza alla sezione in concorso di un grande festival (criteri geopolitici, ragioni dell'industria hollywoodiana, chance offerte alle produzioni nazionali, apertura a spinte emergenti, conferma delle posizioni acquisite) capita tuttavia di imbattersi in situazioni in cui, per caso, o per lo spirito del tempo (ma anche per l'ostinazione del critico a cercare...) le opere proposte sembrano davvero mostrare, in profondità, tratti comuni, sembrano proporsi come effettivo campione rappresentativo di una tendenza contemporanea. Quest'anno a Berlino, se i criteri di base sono apparsi del tutto rispettati e trasparenti (molti i film tedeschi e orientali, spazio generoso offerto al primato americano, attenzione alle cinematografie "minori" e al tempo stesso agli sforzi industriali di quelle "maggiori"), nondimeno era possibile avvertire pressioni diverse, frutto di un orientamento forse contingente, per nulla epocale, e tuttavia insistente, non ignorabile. Al di là dell'aneddoto delle trame, al di là delle particolarità d'autore e di "genere", ciò che a più riprese appariva manifesto è stato l'impulso ad assegnare un ruolo centrale a regole di condotta (sul piano tematico, delle storie), a principi di costruzione (sul piano delle modalità di organizzazione della narrazione). I film, insomma, tendevano a strutturarsi sul modello del *racconto morale*. *Kreuzweg*, di Dietrich Brüggemann, *Nymphomaniac*, vol. 1, di Lars von Trier, *Aimer, boire et chanter* di Alain Resnais non ne sono state le uniche manifestazioni, ma certamente le più vistose.



Aimer, boire et chanter

Dreyer e Bresson (per l'interazione tra sfera del sacro e sfera quotidiana), i fratelli Dardenne e ancora Bresson (per le caratteristiche del personaggio femminile protagonista e per molte scelte di regia e di

RECENSIONI recitazione) sono i riferimenti più forti del film tedesco: la storia di una ragazza educata ai principi cattolici più intransigenti, che decide di offrire la sua vita in cambio della guarigione del fratellino. La vicenda ruota attorno a *regole di vita*, ma sono le *regole di racconto* (drammaturgiche, interpretative, iconografiche) ad avere un rilievo forse ancora più grande. Nel caso di von Trier, per le caratteristiche degli eventi, passiamo per così dire (ricordate il magnifico saggio di Roland Barthes?) da Loyola a Sade; permane la centralità attribuita ai criteri di organizzazione del discorso. La continuità, qui, dell'operazione con quella che era partita dall'insieme di vincoli, autoimposti, del *Dogma*, non ha bisogno di essere sottolineata. Il radicalismo della regola religiosa (la più tradizionalista, gerarchica, totalizzante), come strumento di affermazione di una volontà che resta tutta umana, individuale, domina *Kreuzweg*. Il radicalismo dell'espressione della sessualità, intesa non come sfera del piacere individuale (sempre mancato), ma come *dispositivo* delle relazioni interindividuali, strumento privilegiato della fondazione di ogni sistema di rapporti, governa *Nymphomaniac*. L'adolescente del Sud della Germania prende alla lettera il modello del *sacrificio* (la posta è la "guarigione" del fratello autistico) e ingabbia la sua adolescenza in prove durissime e crudeli verso se stessa. La protagonista del film danese estremizza l'esperienza della sessualità e la utilizza per costruire, per accumulo, compulsivamente (e con non minore crudeltà verso se stessa) rapporti qualunque, rapporti, in ogni caso, alla cui base si disegnano posizioni di superiorità e sottomissione, strategie di sfruttamento e potere (anche se la figura centrale del film sembra rimanere indifferente a tutto ciò).



Kreuzweg

In entrambi i percorsi, inoltre, il caso limite non esclude affatto la generalizzazione. Dietro l'apparente chiusura in una sfera individuale e irripetibile, si affaccia (Fourier...) un'apertura utopica, tanto più forte in quanto svincolata da ogni tentazione programmatica: l'affermazione *assoluta* del femminile, che si compie, in tutte e due le opere, attraverso il corpo. Il percorso è tutt'altro che lineare, passa attraverso le forme più radicali di disprezzo e dilapidazione del corpo stesso, ma lascia intravedere un approdo, non

RECENSIONI solo la neutralizzazione del sentimento e il ritorno alle basi più materiali e profonde della corporalità, ma una sorta di primato della volontà.

Brüggemann impone alla sua storia la cadenza e la struttura di un racconto a stazioni, anzi quella del prototipo (*la via crucis*) di ogni narrazione di questo tipo. E si obbliga all'estetica di modelli figurativi, vincolandosi alla fissità dei piani e ai principi di unità del piano sequenza. Von Trier ingabbia l'apparente grado infinito, anarchico, incontrollabile di casualità all'interno di modelli concettuali e addirittura matematici: la serie di Fibonacci, i teoremi di geometria, i calcoli di trigonometria.



Nymphomaniac

In questo disegno non potevano non assumere un ruolo centrale e fondante strutture musicali (per definizione costruite su componenti astratte e regole rigorose di combinazione). *Nymphomaniac* sfocia, a questo riguardo, in una dimensione metatestuale: l'estetica musicale (la polifonia medievale, ripresa nei programmi di Palestrina e Bach) è oggetto di aperta esposizione e applicazione alle forme del comportamento - da parte dei suoi stessi personaggi (uno dei passaggi più felici di tutto il film).

La Vie d'Adèle (Abdellatif Kechiche, 2013) – mi riferisco alla versione cinematografica: altra cosa, lasciatemi dire, il graphic novel di partenza – puntava tutto sulla liberalizzazione dell'accesso dello sguardo dello spettatore all'esperienza sessuale. Con goffa disonestà: perché il tempo reale (?) e i corpi reali (?) erano il risultato di illusioni da circo di provincia. E il grottesco e la parodia involontaria continuamente in agguato. Il gioco delle posizioni dei corpi, invece che arte combinatoria, si faceva astuzia di velatura e nascondimento, come nell'estetica di un peplum italiano degli anni '60. *Nymphomaniac* è del tutto esente da questo rischio. Gli atti sessuali non valgono "per sé", ma come elementi e *variazioni* in uno schema astratto. Come materiali di base di una struttura musicale. Che qui organi, corpi siano "finti" (di controfigure) non sposta di un millimetro il loro valore – mentre ne condiziona irrimediabilmente il senso nel caso di *Adèle*.

Nel film di von Trier, sempre fortissimo è inoltre il ruolo dell'ironia. Grazie al suo filtro, i singoli elementi assumono un ruolo "di secondo grado" che ne asseconda e accompagna la valenza astratta. Completamente assente da *La Vie d'Adèle* ogni traccia di ironia.

RECENSIONI Considerazione a margine: sono bastati tre film nell'arco di due stagioni (*Lo sconosciuto del lago* – *L'Inconnu du lac*, Alain Guiraudie, 2013 – *La Vie d'Adèle*, ora *Nymphomaniac*), nei quali la mostrazione dell'organo sessuale maschile in erezione e degli effetti dell'atto sessuale (l'eiaculazione) hanno valicato i confini della rappresentazione nella produzione da grande sala e da grande pubblico, per far cadere un tabù che ha governato per secoli la rappresentazione occidentale – non solo quella cinematografica. In tutti i casi citati, nella condizione della sala (tralascio naturalmente quella "speciale" del festival) nessuna reazione di rigetto, o che comunque registrasse il salto (perché di una discontinuità, e forte, si tratta) verso un nuovo regime. Niente più *oscenità*? Addio a Bazin? Certamente no, dal momento che il sesso proposto al nostro sguardo da tali opere è, abbiamo detto, *finto*: "rubato" a controfigure, separato dai corpi degli interpereti dell'azione, dalle loro performance e dalla loro identità (o, ancora più goffamente, artefatto imitativo). A rigore - nessuna scena di sesso in questi film. Tuttavia, ripeto: quando il sesso è puro segno, notazione in una partitura (*Nymphomaniac*), il "fittizio" da cui trae origine perfettamente si lega al senso dell'operazione. Quando, in assenza di ogni filtro e struttura, profonda, di composizione (*Adèle*), vorrebbe produrre senso proprio nella sfida ai codici della rappresentazione, non riesce a raggiungere neppure la sfera della pornografia (scena *ottusa* peraltro, estranea al raccontabile: l'osceno è per definizione *indicibile*, coincide con la pura materialità del rappresentato, ogni accesso al linguaggio e all'espressione vi sono azzerati). Il film di von Trier segue ostinatamente e felicemente, ripeto, la direzione opposta. Il sesso è coinvolto in un impianto che invece di affidarsi all'accecamento prodotto da immagini "oscene", all'autosignificazione della loro "materialità", punta sull'attrazione per la complessità delle strutture - e sul fascino della costruzione di sistemi di vincoli e norme.

L'orientamento "morale" dei film berlinesi, così tenacemente perseguito, e così anacronistico, diremmo, nella nostalgia di principi di combinazione e regole di condotta, spinge alla ricerca delle sue motivazioni. Sul piano sociologico può essere messo in relazione con l'età dell'indifferenza verso i grandi sistemi di pensiero e le grandi narrazioni e apparirci come la reazione, il contraccolpo prevedibile a tale condizione. Sul piano stilistico (il rigore dreyeriano o bressoniano, o dei Dardenne, o di un *Dogma*, di cui si diceva) si separa dall'indifferenza e dall'ottusità, anch'essa, della rappresentazione generalizzata, da telefonino. Sul piano mediologico sembra mirare alla ricostituzione di un'identità cinematografica in un quadro in cui il "filmico" appare sempre più disperso e risucchiato in altre modalità e dispositivi della rappresentazione, facendo della condizione di ibridazione del cinema con altri sistemi un principio di identità.

Racconto morale è, programmaticamente e mirabilmente, anche il film di Resnais, da un testo di Ayckbourn, l'autore che aveva offerto al regista la base per un altro racconto polifonico: *Smoking – No Smoking* (1993). La vita di tre coppie è scomposta e ricomposta in una rete di "slittamenti" e simmetrie dei legami delle rispettive figure femminili con un personaggio maschile rigorosamente "fuori scena". Non la materialità del sesso ma la "fatuità" delle situazioni da teatro da boulevard è trascesa stavolta dalla struttura combinatoria e dalla forza delle "regole del gioco". Ed è la scelta di non mostrare mai il centro di attrazione delle passioni che consente in primo luogo di allontanarsi dall'ottusità, qui, della commedia sentimentale degli equivoci. Lo stile si costruisce, nel modo più flagrante, sui principi della messa in scena teatrale o del fumetto (a partire dalle scenografie da palcoscenico; e dal retino dei *comics* utilizzato nei primi piani). L'originalità cinematografica è costruita nell'attraversamento delle risorse (non nel tentativo di superamento delle supposte "limitazioni") della scena e della *bande dessinée*.

Kreuzweg ha vinto un Orso d'argento per la migliore sceneggiatura. *Nymphomaniac*, vol. 1. era fuori concorso. *Ad Aimer, boire et chanter* è stato assegnato un riconoscimento speciale (per liberarsi dell'imbarazzo? Il film era stato ignorato platealmente dal pubblico dei critici in sala, molti usciti, ostentatamente, nel corso della proiezione ufficiale). La Berlinale ha trasformato un sintomo in tendenza.

Leonardo Quaresima

RECENSIONI Il lavoro della finzione sulla realtà (e viceversa)

71. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia

Ciò che ci permette di avvicinarci alla storia italiana recente è un'esibita messa in scena. Per vedere l'Italia delle stragi c'è bisogno di make-up, di trucchi e parrucchi, quelli che acconciano i personaggi de *La trattativa*. Sullo schermo i politici (Ciancimino) si muovono in vestaglia, i procuratori (Caselli) sembrano dei caratteristi e i mafiosi, illuminati da Daniele Cipri, assumono un conseguente contorno grottesco. Se nelle interviste Sabina Guzzanti insiste a ripetere che la sua ricostruzione è oggettiva e inattaccabile, la regia sceglie di attraversare la finzione, dimostrando di essere più dubitativa e intelligente delle parole. Questa tensione tra realtà storica e scelte di sguardo scintilla in un produttivo cortocircuito quando Sabina Guzzanti entra da una porta indossando l'antica maschera di Berlusconi. La regista, in prima persona, si prende carico di assumere ancora una volta a distanza di anni i panni del nemico, e con essi l'inevitabilità della distorsione dialettica della storia prodotta da ogni tentativo di rappresentazione.

Degli sforzi equivalenti di avvicinarsi alla realtà per strizzarne fuori delle gocce di senso sono rinvenibili in molti altri film, italiani e no, presenti in mostra. Anche *Pasolini* di Abel Ferrara può per molti versi essere considerato un documentario sugli ultimi giorni del poeta di Casarsa, vista l'attenzione filologica che lo caratterizza: i dialoghi ripetono in gran parte le frasi pronunciate da Pasolini nelle interviste, i luoghi sono quelli reali, gli estratti dal *Porno-Teo-Kolossal* ne seguono fedelmente la sceneggiatura inedita; a questi elementi si aggiunge l'incredibile ricalco del corpo di Pasolini da parte di William Defoe. I detrattori rimproverano al film proprio una prudenza filologica considerata eccessiva. Eppure la scelta di mettere in scena delle piccole sequenze del *Porno-Teo-Kolossal* è tutto tranne che conservativa, visto l'alto grado di irrepresentabilità del testo, al livello di *Salò*. (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Pierpaolo Pasolini, 1975) Il trash che alcuni hanno rilevato in questo inserto che vede per protagonisti Ninetto Davoli (nel ruolo scritto per Eduardo De Filippo) e Riccardo Scamarcio (nel ruolo scritto per Ninetto Davoli) è, come rileva Roy Menarini, già tutto nel copione e fa parte del percorso di abbruttimento volontario verso il quale si stava dirigendo Pasolini nel 1975 – momento ultimo di un'invettiva sociale che non può lasciare il pensatore immune rispetto al male che denuncia.



Anime nere

RECENSIONI Parte dalla realtà, da una lettura antropologica del territorio calabrese in cui colloca la sua storia, anche *Anime nere* di Francesco Munzi. Lo spunto più interessante del film è forse quello, piuttosto discreto, della presenza animale. Spettatrici non certo silenti delle guerre di 'ndrangheta, le capre del film svolgono una funzione di contrappunto alla *vanitas* criminale degli uomini, ma connotano anche l'identità profonda di un mondo che costruisce su un "gusto" comune le proprie genealogie e gerarchie. *Anime nere* – è forse il suo difetto – ambisce al respiro epico di alcuni dei migliori racconti audiovisivi italiani recenti (le serie *Gomorra* e, prima, *Romanzo criminale*) ma non può permettersi come queste ultime di ampliare o amplificare il suo universo narrativo, che rischia così di risolversi, sminuendo il film, in una vicenda "d'azione".

Il film della mostra che esprime con maggior evidenza la forza dirompente del cinema documentario è *The Look of Silence*. La storia è vomitata dai vincitori. Si poteva commentare così il precedente lavoro di Joshua Oppenheimer, *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, Christine Cynn, anonimo, 2012), dove un vecchio, apparentemente non toccato dal *re-enactment* della sua crudeltà, finiva per vomitare sotto il sole di una terrazza, come se la coscienza del corpo fosse superiore a quella della mente. In *The Look of Silence* non si assiste più al monologo dei carnefici, ma a un confronto tra vincitori e vinti. La banalità del male, che diventa qui orgoglio del male, si specchia negli occhi del fratello di una vittima, un ottico – professione che aggiunge al film il valore di una metafora leggera. Oppenheimer prosegue dritto per la sua strada, riuscendo anche in questo film ad abbinare alla chiarezza di riflessione storico-culturale un grandissimo talento formale, in particolare nel montaggio.



The look of silence

Se *The Look of Silence* si costruisce sull'onestà di relazione con il testimone e sull'apparente avalutatività del cineasta, c'è chi si propone di fare l'esatto contrario. In *Belluscone – Una storia siciliana* lo sguardo per definizione cinico di Franco Maresco fa saltare ogni patto sulla moralità o sull'etica del cinema documentario: i personaggi del film sono tutti manipolabili e manipolati. *Belluscone* è un film debordante, costruito a partire dal fallimento delle possibilità del racconto, sicuramente non riuscito eppure geniale. La realtà italiana è incontrollabile, una materia che intrappola l'autore stesso, incapace a fare ordine, avvolto in un gomitolo inestricabile di parole ed immagini.

RECENSIONI Maresco avrebbe dovuto prestare un po' del suo cinismo a Gabriele Salvatores, a capo del progetto di auto-rappresentazione *Italy in a day*. Abbiamo di fronte un lavoro di sociologia spiccia, un "pane, amore e fantasia senza fantasia" (cito l'amico S. Z.), un film infestato di gattini, neonati, inconsapevoli casi umani, lamentazioni generazionali e proposte di matrimonio. *Italy in a Day* è davvero un film osceno, se ha ragione Eric De Kuyper ad affermare "non si può evitare di definire oscene le immagini della felicità familiare". Molto più divertente e istruttivo, a questo punto, farsi un giro su YouTube da soli, esplorarne il trash e lasciarsi avvolgere dal *random*, da un flusso di connessioni casuali che funziona sicuramente meglio del montaggio di Salvatores. Il conformismo dei *selfie* in movimento di *Italy in a day* affligge. E il peggio è che questa totale insipienza nell'osservazione della realtà non viene né evidenziata né tanto meno denunciata da Salvatores: lo "sguardo degli italiani" è invece sposato sentimentalmente come grande "risorsa nazionale" nella lunga era della crisi. Non c'è niente di peggio di un misero ritratto che invece crede di essere un affresco generazionale. È questo il Paese Infinito di Renzi? O è solo vuoto intellettuale spinto?

Molto meglio scendere insieme a Ulrich Seidl (*Im Keller*) nelle cantine e nelle tavernette austriache. Almeno lì c'è rappresentazione, delle scelte enunciate, oltre che un reale gusto per l'auto-rappresentazione da parte dei soggetti coinvolti. L'inventario delle *stube* tirolesi mostra una rassegna davvero eterogenea – poligoni di tiro e pitoni affamati, suonatori di ottoni e amanti del BDSM, trofei di caccia e ritratti di Hitler. Tra il virtuoso e il vizioso non c'è questa gran differenza. Tutta l'attrezzatura che accumuliamo in garage (il dildo e la lavatrice) grossomodo si equivale. E la signora che colleziona bambole iperrealiste è più inquietante del magrolino che descrive un po' incredulo la potenza del getto delle sue eiaculazioni. Ciò che conta è l'intensità delle passioni che giacciono nel sottosuolo del tempo libero, in un luogo liberato dal tempo. La stilizzazione di Ulrich Seidl (camera fissa, inquadratura simmetrica) chiama la realtà alla prova della fiction, come un test di immaginario che serve ad accertare la tenuta del vero o a lasciar emergere il reale al di sotto di esso.

Se *Im Keller* è un film di non-fiction che spinge sulla fiction, al suo opposto ci sono altri lavori che su quel "non" fondano tutto il senso della loro esistenza. *Io sto con la sposa* (Antonio Augugliaro, Gabriele Del Grande e Khaled Soliman Al Nassiry) si colloca in un territorio classico del documentario, quello dell'impegno (e della disobbedienza) civile. Se lo affrontiamo da un punto di vista teorico ci ritroviamo qui sotto gli occhi la dissoluzione o il grado zero del genere documentario, visto che basta letteralmente accompagnare (nemmeno "riprendere") la realtà (sotto forma di un gruppo di migranti) con una videocamera per fare un film. Più che di documentario possiamo parlare di "documentazione", atto che basta comunque a rendere prezioso il film da un punto di vista politico-sociale.

Near Death Experience comunica un altro tipo di passione per il vero, quello per la realtà del corpo di un attore, che qui coincide con quello di un autore, Michel Houellebecq. Benoît Delépine e Gustave Kervern portano sullo schermo un diverso cinemazero, un'opera *low-fi* totalmente affidata all'aura che circonda lo scrittore francese. La (non-)storia del girovagare in montagna di uno stravagante e meditativo uomo vestito da ciclista è a nostro giudizio uno dei film più belli della mostra, anche se il piacere del testo è riservato forse ai patiti di Houellebecq che amano riconoscere nella sua figura sgraziata la tenue ombra di Sade e Céline.

Alberto Brodesco

RECENSIONI Storie, forme, racconti, tra frammento e continuità

71. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia

Questo articolo si propone di ragionare su alcuni titoli presenti alla Mostra di Venezia che, pur non avendo evidenti legami tra loro, si dimostrano interessanti per un ragionamento intorno alle strutture narrative. In tutti il rapporto tra il racconto e la sua messa in forma mette in gioco una dinamica, risolta in ciascuno secondo differenti modalità, tra continuità e discontinuità.

Giocare con il tempo: Birdman e Reality

Il primo esempio è il film d'apertura della Mostra, *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)* di Alejandro González Iñárritu. Ripercorriamone brevemente la trama. In passato l'attore Riggan Thomson ha interpretato il supereroe protagonista di una saga hollywoodiana di successo, *Birdman*. Ormai in declino, Riggan tenta di rilanciare la sua carriera a Broadway mettendo in scena, nelle vesti di regista e interprete, una pièce tratta dalla raccolta di racconti di Raymond Carver *Di cosa parliamo quando parliamo d'amore*. Il peso dell'impresa opprime la psiche instabile di Riggan, che deve districarsi tra una serie incessante di problemi e di difficili rapporti interpersonali: la figlia reduce dalla riabilitazione e assunta come assistente, il divo ingestibile dentro e fuori dalle scene, la compagna che aspetta un figlio, la diffidenza preconcepita di pubblico e critica nei confronti di un attore di cinema e, soprattutto, la sua incapacità di liberarsi dall'ossessione per il personaggio di Birdman, espressione di un passato professionale e personale che Riggan vorrebbe lasciarsi alle spalle (la locandina appesa in bella vista nel camerino campeggia costantemente come un monito).



Fig. 1 - Birdman

Qui entra in campo l'elemento fantastico, volutamente giocato da Iñárritu al confine dell'ambiguità. Nella prima inquadratura, Riggan ci viene presentato mentre si rilassa levitando nel suo camerino. A più riprese, nel corso del film, dà prova di essere in possesso di alcuni superpoteri. Forse è in grado di volare. O più probabilmente la sua mente vacilla, confondendo realtà e finzione, e quello che lo spettatore vede è il

RECENSIONI frutto di questa fasulla costruzione psichica. Così farebbero supporre i diverbi ingaggiati con *Birdman*, la cui voce cavernosa risuona continuamente a denigrare le pretese artistiche di Riggan, venendo a rappresentare una sorta di doppio schizofrenico, di cattiva coscienza masochista che fa leva su paure e insicurezze profonde. Non a caso è stato scritto che *Birdman* rappresenta la più affascinante meta-decostruzione dell'ego di un attore da *Essere John Malkovich* (*Being John Malkovich*, Charlie Kaufman, 1999) in avanti¹. Parte del piacere del racconto risiede infatti nel gioco di rispecchiamento innescato dalla scelta di un protagonista come Michael Keaton, ex-Batman nella saga diretta da Tim Burton e attore non proprio sulla cresta dell'onda.

Ilárritu sceglie di mettere in scena questo universo ambiguo come se si trattasse di un unico piano sequenza. Il modello è naturalmente *Nodo alla gola* (*Rope*, 1948) di Hitchcock, con lunghe sequenze unite da stacchi di montaggio nascosti, risolti perlopiù con il passaggio attraverso porte, androni scuri, ecc., e un set limitato agli interni, pur labirintici, del teatro (il St. James Theater di New York) e a pochi ambienti circostanti. Con la differenza sostanziale che, in questo caso, la continuità della ripresa non sta a significare anche la continuità del tempo rappresentato (che al contrario si sviluppa nell'arco di qualche giorno). Le impercettibili cesure nelle riprese segnano in più occasioni uno slittamento temporale, il passaggio dal giorno alla notte o viceversa, pur mantenendo inalterata per lo spettatore l'illusione di un impossibile flusso. D'altra parte, il virtuosismo della continuità della ripresa è ulteriormente accentuato dalla frenesia dei movimenti di macchina – una macchina da presa che si aggira attorno ai personaggi, li segue, cambia repentinamente direzione, conferendo alla narrazione un furore ritmico, sostenuto e accentuato dalla colonna sonora, che cresce in parallelo al precipitare degli eventi. Tale messinscena porta in primo piano le performance attoriali e Ilárritu si diverte ancora una volta con i giochi di specchi: in un film che racconta di un attore cinematografico che non si sente e, per gran parte del tempo, non è considerato all'altezza di un debutto sulle scene di Broadway, gli attori (Keaton, Edward Norton, Naomi Watts, ecc.) sono chiamati a un tour de force recitativo vicino a quello della performance teatrale. La discontinuità della recitazione cinematografica è ribaltata nella continuità di quella teatrale.

Con *Reality* di Quentin Dupieux ci troviamo in tutt'altro territorio, anche se il film presenta un forte punto di contatto con *Birdman* nell'ambiguità della rappresentazione del reale. In questo caso però siamo di fronte a un *divertissement* che rielabora esplicitamente e ironicamente il gioco postmoderno con il tempo e con la realtà. Un cameraman vuole dirigere il suo primo horror e, su richiesta del produttore, è alla ricerca dell'urlo perfetto. Una bambina vuole recuperare una videocassetta dalle frattaglie di un cinghiale ucciso dal padre. Il conduttore di uno show televisivo è convinto di avere una malattia dermatologica causata dal costume da roditore che è costretto a indossare. Un preside di scuola confessa alla psicanalista di sognarsi in abiti femminili. Pur situate già in partenza al confine con l'assurdo, le molteplici linee narrative che compongono *Reality* paiono collocarsi a un certo livello diegetico e in un determinato momento temporale. Poi, progressivamente, le gerarchie della logica e della cronologia collassano, portando alla dissoluzione la continuità del tempo e la coesione del reale. In un crescendo di surreali colpi di scena, Dupieux rompe in maniera programmatica i confini tra realtà e sogno (la bambina vede il preside vestito da donna), tra realtà e finzione (la videocassetta racchiude in sé una delle linee narrative del film), tra passato e futuro (il cameraman vede al cinema il film che deve ancora girare), e costruisce un universo narrativo discontinuo e governato dal paradosso, simile a molti altri visti negli anni passati, da *Strade perdute* (*Lost Highway*, David Lynch, 1997), a *Se mi lasci ti cancello* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Michael Gondry, 2004)².

Frammenti di città: Tales e 99 Homes

Premiato per la miglior sceneggiatura, firmata dalla regista Rakhshan Banietemad con Farid Mostafavi, l'iraniano *Tales* (*Ghesseha*) deriva in parte la sua struttura narrativa dalle restrizioni imposte alla produzione cinematografica negli anni del regime di Ahmadinejad, per ovviare alle quali Banietemad

RECENSIONI ha scelto di dirigere alcuni cortometraggi – sottoposti a minori censure – con l’obiettivo di farli un giorno confluire in un film unico³. L’esito dell’assemblaggio è appunto *Tales*, il ritratto per frammenti di una città (Teheran) e delle sue contraddizioni costruito attraverso le storie emblematiche dei suoi abitanti. Uomini e donne qualunque, alle prese con i conflitti sociali e gli ostacoli del quotidiano: l’ottusità della burocrazia, la violenza domestica, la disoccupazione, la prostituzione, la droga. *Tales* è un film a episodi in cui la frammentarietà è ricondotta ad unità grazie a un semplice espediente narrativo: un personaggio secondario di ciascun episodio diviene protagonista di quello successivo. Un regista rientrato in Iran per girare un documentario dialoga con il tassista che lo trasporta; nella corsa successiva il tassista dà un passaggio a una donna, una prostituta, nella quale riconosce un’amica d’infanzia; ne parla con la madre, che il giorno dopo si reca a reclamare per il proprio licenziamento... La struttura narrativa è funzionale alla rappresentazione sociale cara alla regista: questo gioco di staffette riesce a cucire tra loro dei segmenti narrativi a sé stanti, microritratti che solo nel loro insieme formano il quadro di una società povera, arretrata, patriarcale. Si aggiunga che, per chi avesse familiarità con il cinema di Banietemad, alcuni dei personaggi del film sono ripresi da precedenti lavori della regista. E anche se i nuovi episodi vivono in totale autonomia narrativa, il richiamo interno all’opera dell’autrice rappresenta, sotteraneamente, un ulteriore elemento di continuità.



Fig. 2 - Tales

Statunitense di origine iraniana è invece Ramin Bahrani, regista (e sceneggiatore con Amir Naderi) di *99 Homes*, un ritratto dell’America afflitta dalla crisi dei mutui *subprime* di qualche anno fa. Anche qui abbiamo una città, Orlando, in Florida, e una serie di quadri di disagio sociale. Il racconto ruota attorno alla parabola di Dennis (Andrew Garfield), che ha perso il lavoro e, non potendo più pagare il mutuo sulla casa, vede la propria famiglia sfrattata e lasciata letteralmente in mezzo alla strada.

RECENSIONI



Fig. 3 - 99 Homes

È solo uno dei tanti a subire la medesima umiliante procedura: lo squillo del campanello, la fredda comunicazione dello sfratto che sta per essere eseguito, l'incredulità, la rabbia, poi la rassegnazione, pochi minuti per raccattare le proprie cose, i mobili accatastati sui marciapiedi, il trasferimento in una squallida stanza di motel. Lo scopriamo quando Dennis, sedotto dalla possibilità di riacquistare velocemente la propria abitazione, accetta di lavorare per l'agente immobiliare che ha comprato la sua casa e si trova costretto a ripetere più e più volte nelle vesti di carnefice il copione di cui prima era stato vittima. Portando poi alla luce un sistema di speculazione e profitti illeciti costruito sulla pelle dei più deboli. Che sono solo numeri, cifre, del guadagno di qualcun altro. Come le 99 case che fin dal titolo rimandano a un mero calcolo, a pezzi tutti uguali, intercambiabili: di un progetto di sfruttamento che la centesima casa, grazie al ravvedimento del protagonista, farà crollare.

Alice Autelitano

Note

1. Peter Debruge, *Variety*, <http://variety.com/2014/film/reviews/venice-film-review-birdman-or-the-unexpected-virtue-of-ignorance-1201287921/>.
2. Su questo argomento mi permetto di rimandare al mio *Cronosismi. Il tempo nel cinema postmoderno*, Campanotto, Pasian di Prato-Udine 2006.
3. http://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2014/08/26/news/rakhshan_bani-e_temad_frammenti_di_vita_amorosa_per_raccontare_il_mio_paese-94463070/.