



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in Storia delle arti e
conservazione dei
beni artistici

Tesi di Laurea

Il contesto cinematografico italiano e francese a confronto nel ventennio Ottanta e Novanta

Tra cinema, televisione e festival

Relatore

Ch. Prof. Marco Dalla Gassa

Correlatore

Ch. Prof. Julien Gabriel Zanetta

Laureanda

Margherita Zocca

Matricola 878187

Anno Accademico

2026/2027

INDICE

INTRODUZIONE	3
 CAPITOLO I	 8
L'asse cinematografico italo-francese nel ventennio Ottanta e Novanta:	
la crisi delle coproduzioni, il declino del cinema d'autore e il caso Nanni Moretti	8
1. Il panorama cinematografico italo-francese nel secondo Novecento	9
1.1 Le cause della crisi	13
1.2 Il quadro normativo: gli accordi bilaterali e il programma MEDIA	16
2. La metamorfosi del cinema d'autore nei due paesi	22
3. Il caso Nanni Moretti: un modello produttivo in costante dialogo con la Francia	25
 CAPITOLO II	 30
Dal grande al piccolo schermo: l'impatto della televisione sul consumo cinematografico	
e la mutazione dei generi in Italia e in Francia	30
1. L'integrazione della TV nell'industria cinematografica	31
1.1 Il contesto italiano: il duopolio Rai-Fininvest	34
1.2 Il contesto francese: il modello Canal+	38
2. La standardizzazione del linguaggio cinematografico ai canoni televisivi	43
 CAPITOLO III	 47
Il ruolo dei festival nel rafforzamento dei rapporti cinematografici italo-francesi:	
I casi studio France Cinéma e Rencontres de Cinéma Italien	47
1. Il panorama festivaliero tra Italia e Francia	48
2. Il caso Les Rencontres d'Annecy: vetrina del cinema italiano in Francia	51
3. Il caso France Cinéma: avamposto del cinema d'Oltralpe in Italia	54
 CONCLUSIONI	 59
 APPENDICE	 63
Interviste a Francesco Ranieri Martinotti, Atena Forconi e Giulia Conte	63

1. La direzione strategica e l'evoluzione culturale del France Odeon: intervista a Francesco Ranieri Martinotti, direttore artistico	63
1.2 Un festival in dialogo con la città: intervista a Atena Forconi, responsabile del del gruppo Blogger di France Odeon	68
2. Intervista a Giulia Conte: la direzione del festival Annecy Cinéma Italien, dal 2018 fino alla sua chiusura nel 2022	71
BIBLIOGRAFIA.....	81
SITOGRAFIA.....	85
FILMOGRAFIA.....	85

INTRODUZIONE

Al centro del cambiamento del panorama cinematografico degli ultimi decenni del Novecento, la presente ricerca intende collocare l'evoluzione dei rapporti tra le due principali cinematografie dell'Europa continentale: l'Italia e la Francia.

Nel corso degli anni Sessanta l'asse Roma-Parigi aveva rappresentato il motore pulsante dell'industria cinematografica europea grazie a un sistema di coproduzioni bilaterali capace di coniugare il successo di pubblico con l'alto valore artistico, ma che nel ventennio successivo venne riformulato e indebolito. Da un punto di vista legislativo, queste due nazioni sono legate da un accordo di coproduzione, firmato per la prima volta nel 1946 e rinnovato negli anni successivi. Tale accordo permetteva una serie di vantaggi, ma richiedeva al contempo dei criteri di selezione molto rigidi. Ci si può chiedere, dunque, quale sia lo scopo di condividere la paternità di un'opera. In realtà, la risposta è piuttosto semplice: fin dalle sue origini, la collaborazione italo-francese ha offerto, e continua a offrire, un terreno particolarmente fertile per lo scambio e lo sviluppo di stimoli creativi, al quale si affianca un'agevolazione di natura economica, giacché i costi di realizzazione vengono divisi in quote maggioritarie e minoritarie in base all'importo investito. A quest'ultimo aspetto si lega la divisione delle responsabilità: tutti i compiti organizzativi, tecnici e giuridici vengono spartiti. In merito a ciò, è importante notare che la ripartizione dei diritti sul film garantisce a ogni produttore il pieno controllo sul proprio territorio. È proprio su questa caratteristica che risiede il grande vantaggio delle co-produzioni, ovvero la doppia nazionalità dell'opera filmica. Questo "doppio passaporto" consente al film di accedere con maggiore facilità ai fondi statali e a tutti i canali di distribuzione e comunicazione dei paesi coinvolti nell'accordo, ampliandone significativamente le possibilità di circolazione e diffusione.

La storiografia del cinema ha ampiamente esplorato l'età dell'oro di queste co-produzioni, concentrandosi soprattutto sui capolavori che vanno dagli anni Cinquanta fino alla metà degli anni Settanta. La scelta di esplorare questo specifico orizzonte temporale tra gli anni Ottanta e Novanta è motivata dalla necessità di indagare una transizione: non la fine di un rapporto tra Francia e Italia, bensì la sua metamorfosi. È proprio in questo ventennio che mutano i sistemi di finanziamento pubblico, prende forma il programma europeo MEDIA e la televisione si trasforma da potenziale alleato a competitor spietato, per poi farsi produttore unico, ridefinendo le abitudini del consumo.

Per comprendere la portata delle trasformazioni avvenute a fine secolo, è indispensabile tracciare il legame storico consolidatosi nei decenni precedenti. Le dinamiche di coproduzione affondarono le loro radici già negli anni del cinema muto, quando l'internazionalizzazione delle opere era favorita dall'assenza della barriera linguistica, che riduceva l'esportazione a una semplice traduzione delle didascalie.

In Italia inoltre, sulla scia del successo dell'invenzione dei fratelli Lumière, si impose rapidamente la casa di produzione francese Pathé, che consolidò la propria presenza fondando la Pathé Frères Italia nel 1907 e la Film d'Art Italiana nel 1909. Tuttavia, lo scambio non fu a senso unico. Anche i produttori italiani iniziarono a guardare oltreconfine: la Cines, ad esempio, espanse il proprio raggio d'azione in Francia, aprendo un'importante casa di produzione italiana a Parigi nel 1913. Questo legame industriale favorì una vera e propria migrazione di talenti da entrambi i Paesi.

Successivamente, la vittoria del Fronte Popolare in Francia nel 1936 e la fase di apertura culturale e politica dei primi anni Trenta favorirono lo sviluppo del «realismo poetico». Movimento prima letterario e poi cinematografico, che aveva l'obiettivo di trasporre la realtà quotidiana sul grande schermo attraverso la messa in scena di un clima emotivo di un antieroe (spesso interpretato da Jean Gabin). I volti registici del movimento furono Julien Duvivier, Jean Renoir e Marcel Carné. Sull'onda di questo entusiasmo, venne creata la Cinémathèque di Parigi, diretta da Henri Langlois, allo scopo di costruire un luogo d'incontro dove immagini, documenti e spirito intellettuale si riunivano per dare vita ai primi pensieri critici sul cinema.

Da questo contesto creativo furono profondamente influenzati molti registi italiani emigrati o residenti in Francia per lunghi periodi, tra cui Roberto Rossellini, Luchino Visconti e Michelangelo Antonioni. Questi ultimi impararono molto dai colleghi francesi, lo stesso Visconti confermò che per lui fu fondamentale la collaborazione con Renoir nella ricerca del suo stile. Renoir, dall'altra parte, fu anche un grande collaboratore e amico di Roberto Rossellini; Antonioni instaurò un proficuo sodalizio artistico con Bresson; poi di nuovo Visconti con Ophüls, e così via¹. I registi italiani assimilarono così una sensibilità verso gli ambienti popolari e la verità quotidiana che l'Italia avrebbe poi portato all'estremo, a partire dalle riprese in esterni e dalla vita di strada.

¹ «...Rivette e di Emmer, di Carné e di Comencini, di Truffaut e di Lattuada, di Tavernier e di Scola, di Godard e di Moretti, di Clair e dei Taviani, di Becker e di Zurlini, di Sautet e di Bolognini, di Guitry e di De Santis, di Resnais e di Lizzani, di Demy e di Camerini, di Grémillon e di Amelio, di Autant-Lata e di Pontecorvo, di Vadim e di Bertolucci, di Lelouch e di Camerini, di Kast e di Olmi, di Rohmer e di Pasolini, di Feyder e di Blasetti, di Melville e di Tornatore» Giacci, Vittorio, *Ciné. Cento anni di collaborazione cinematografica italo-francese*, Gallucci, Roma 2008, p. 12

Nel secondo dopoguerra, l'industria cinematografica italiana attraversò una stagione particolarmente fertile e produttiva, quella del Neorealismo, un cinema della "verità" che rinunciava allo spettacolo e ai divi per portare sullo schermo la vita autentica, spesso attraverso l'uso di attori non professionisti. Parallelamente, la Francia diventava il cuore pulsante di un dibattito teorico senza precedenti che avrebbe condotto alla Nouvelle Vague, dove i critici si trasformavano in registi impugnando la macchina da presa. Nel corso degli anni Cinquanta, i sostenitori di questo rinnovamento trovarono nei cineclub il luogo d'elezione per il confronto dialettico, gettando le basi per una consacrazione teorica approdata sulle pagine dei «Cahiers du Cinéma», rivista di critica cinematografica fondata da André Bazin e Jacques Doniol-Valcroze. Tra le voci più importanti ricordiamo François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer e Jacques Rivette.

In questo periodo Parigi divenne la seconda casa per molti autori italiani. Un esempio celebre nel contesto delle co-produzioni tra Francia e Italia, vi è quello di Roberto Rossellini, che diede i natali al Neorealismo, trovò in Francia una nuova casa e la sua massima consacrazione critica proprio grazie ai giovani dei Cahiers. Rossellini si configurò come autore a tutto tondo, assumendo contemporaneamente i ruoli di regista e produttore in tutte le sue opere². Il suo costante dialogo artistico con Jean Renoir rappresenta il punto d'incontro ideale tra la realtà italiana e la poesia francese. Altri registi come Bernardo Bertolucci e Marco Ferreri, si formarono intellettualmente a Parigi. In particolare Ferreri, che avrebbe poi trovato il grande successo in Italia, incarnò perfettamente questa osmosi culturale, tanto da dichiarare significativamente «Parigi e Roma è lo stesso»³.

Nonostante circolasse la voce di una crisi del Neorealismo già nel 1948, l'accordo bilaterale del 1946 continuò a dare i suoi frutti. Una delle massime espressioni di questa sinergia fu infatti il successo clamoroso della saga di *Don Camillo*, opera dall'animo profondamente italiano ambientata nella Bassa Padana di Giovannino Guareschi, ma diretto dal francese Julien Duvivier, esponente del realismo poetico.

L'asse Roma-Parigi non fu a senso unico. Tale sinergia culturale e finanziaria favorì un'apertura senza precedenti verso la Francia, agevolando l'arrivo in Italia di numerosi interpreti d'Oltralpe. Si consolidò così la stagione delle grandi "coppie di attori" italo-francesi, che trovarono la loro massima espressione nel cinema di maestri come

² «Rossellini abbia costruito negli anni una stock company, un clan, insomma una "famiglia" di fedeli che gli garantisce condizioni di lavoro ottimali: cioè quella della libertà che è alla base del suo rivoluzionario modo di produzione» Aprà, Adriano (a cura di), *Rossellini e il modo di produzione italiano*, in Zagario, Vito (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Venezia : Marsilio, 1988, p. 68

³ Giacci, Vittorio, *Ciné*, cit., p. 31

Antonioni, Fellini e Visconti⁴.

Furono tuttavia gli anni Sessanta a rappresentare l'apice dell'integrazione cinematografica tra Italia e Francia. Registi del calibro di Visconti, Godard, Antonioni e Truffaut collaboravano abitualmente con attori e autori d'Oltralpe, muovendosi con naturalezza tra i due contesti produttivi. Le coproduzioni del periodo permettevano al cinema d'autore di beneficiare di una distribuzione capillare e di standard industriali elevati, garantendo al contempo una forte identità europea capace di competere con il monopolio hollywoodiano. Questo terreno condiviso ha gettato le basi per un immaginario comune che, pur entrando in crisi, non si è mai del tutto dissolto.

I successivi anni Ottanta e Novanta rappresentano infatti un periodo cruciale in cui i vecchi modelli industriali collassano sotto il peso della crisi delle sale e dell'avvento della televisione commerciale, spingendo il dialogo culturale a ridefinirsi all'interno del circuito festivaliero e attraverso nuove forme di resistenza autoriale. In questo quadro, il lavoro si articola attorno ad alcune domande fondamentali, volte a rintracciare le cause strutturali che hanno determinato il crollo delle co-produzioni tradizionali tra Italia e Francia nel corso del ventennio in esame. Ci si interrogherà su come le mutate politiche di finanziamento e l'esplosione della televisione commerciale abbiano influenzato le strategie di sopravvivenza del cinema d'autore, e quale ruolo abbia svolto il circuito festivaliero, inteso non solo come vetrina promozionale, ma come vero e proprio spazio geopolitico e culturale, nel mantenere vivo il dialogo tra le due sponde.

Per rispondere a tali quesiti, la ricerca adotta un approccio multidisciplinare che combina la storia sociale del cinema, lo studio comparativo delle diverse legislazioni nazionali e infine il legame festivaliero. Dal punto di vista teorico, la ricerca si avvale innanzitutto degli studi di Vito Zagarrò sul panorama mediatico italiano e francese del periodo in esame e delle teorie sui festival di Marijke de Valck.

L'andamento dell'indagine si riflette nella struttura stessa della tesi, organizzata in tre capitoli principali che esplorano l'evoluzione dell'asse italo-francese. Il primo capitolo indaga le cause della crisi delle co-produzioni tradizionali attraverso l'analisi dei mutamenti negli accordi bilaterali e l'introduzione dei fondi europei, con particolare riferimento al programma MEDIA. Il capitolo mappa le reazioni a difesa del cinema d'autore e si focalizza sul caso emblematico di Nanni Moretti, regista profondamente amato in Francia e capace di

⁴ «Alain Delon e Monica Vitti (*L'eclisse*), Marcello Mastroianni e Jeanne Moreau (*La notte*); Mastroianni ed Anouk Aimée (*8 ½*, *La dolce vita*), Claudia Cardinale e Alain Delon (*Il Gattopardo*), Annie Girardot e Renato Salvatori (*Rocco e i suoi fratelli*)» Ivi, p. 43

mantenere attivo un canale produttivo privilegiato con l'Oltralpe. La sua figura permette di comprendere come la resistenza autoriale abbia attivamente dialogato con le trasformazioni industriali del periodo.

Il secondo capitolo sposta l'attenzione sull'impatto dirompente della televisione sulle abitudini di consumo nei due Paesi, i quali registravano un declino strutturale delle sale cinematografiche. A tale scopo, vengono messe a confronto le diverse strategie adottate dalle rispettive industrie nazionali. L'analisi si conclude con il terzo capitolo, incentrato sul circuito festivaliero inteso come spazio alternativo e imprescindibile per il mantenimento del dialogo culturale. Attraverso un'analisi comparativa, vengono messi a confronto due modelli istituzionali speculari: France Cinéma (in seguito divenuto France Odeon) in Italia e Les Rencontres d'Annecy: Cinéma italien (in seguito divenuto Annecy Cinéma Italien in Francia, un esempio di dialogo festivaliero tra i due contesti cinematografici. Un valore aggiunto fondamentale è rappresentato dall'utilizzo delle fonti orali e d'archivio: la ricerca si avvale infatti di un'intervista esclusiva al direttore artistico del festival France Odeon di Firenze, Francesco Ranieri Martinotti, che offre una prospettiva approfondita sulle dinamiche gestionali e culturali festivaliere del settore cinematografico che coinvolge Italia e Francia. A questa testimonianza si aggiunge un'intervista ad Atena Forconi, collega nella direzione del gruppo blogger che offre uno sguardo sull'attenzione riservata al territorio e al coinvolgimento dei giovani. Infine, l'ultima testimonianza è quella di Giulia Conte, ex programmatrice della corrispondenza francese: Annecy Cinéma Italien, volta a ricostruire filologicamente la parabola storica del festival fino alle cause che ne hanno determinato la definitiva chiusura nel 2022. Infine, le conclusioni sintetizzano i risultati ottenuti, rilanciando nuovi possibili percorsi di approfondimento e sul persistente, seppur mutato, legame cinematografico tra Italia e Francia nel nuovo millennio.

CAPITOLO I

L'ASSE CINEMATOGRAFICO ITALO - FRANCESE

NEL VENTENNIO OTTANTA E NOVANTA:

la crisi delle coproduzioni, il declino del cinema d'autore e il caso Nanni Moretti

L'asse cinematografico italo-francese è il più longevo a livello europeo, raggiunse il suo massimo negli anni Sessanta. Ma negli anni Ottanta, e ancora prima negli anni Settanta, la situazione iniziò a vacillare. Le coproduzioni divennero sempre meno frequenti.

Mentre negli anni Cinquanta e Sessanta le coproduzioni si consolidavano, nel panorama cinematografico europeo si affermarono movimenti artistici destinati a lasciare un segno profondo. Dal lato italiano nacque e si sviluppò il Neorealismo, dal lato francese prende forma la Nouvelle Vague: due correnti che conquistano sia la critica che il pubblico e che contribuirono in modo decisivo al prestigio culturale e cinematografico dei due Paesi, producendo opere in coproduzione di alto rilievo come *La Carrozza d'Oro* (*Le Carrosse d'or*, Jean Renoir, 1952), *Il bidone* (Federico Fellini, 1955), *Rocco e i suoi Fratelli* (Luchino Visconti, 1960), *Cléo dalle 5 alle 7* (*Cléo de 5 à 7*, Agnès Varda, 1962), e molti altri.

Ciononostante, verso la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta, le coproduzioni iniziarono a entrare in crisi e il declino è evidente (Fig. 1).



Fig. 1: Coproduzioni italo-francesi nel periodo 1947 - 2007

Fonte: Fabrique du Cinéma, 2026⁵

⁵ Agnese, Chicco, *Gli anni d'oro delle coproduzioni francesi: Parigi-Roma, una meravigliosa storia d'amore*, Fabrique du Cinéma, 2026

Le coproduzioni non saranno gli unici aspetti ad essere colpiti, ma anche il cinema stesso attraversa una fase difficile, aggravata dal calo di pubblico nelle sale. Nel giro di breve tempo, i due Paesi si ritrovarono distanti, lasciandosi alle spalle una stagione di solida collaborazione. I rispettivi contesti cinematografici sembravano indirizzarsi verso un interesse puramente nazionale, trascurando il confronto con l'altro: le idee avevano perso la solidità di un tempo, i valori di riferimento si erano indeboliti e l'influenza del mezzo televisivo si è fatta opprimente.

Il presente capitolo analizza in primo luogo i processi che hanno stravolto radicalmente le dinamiche di collaborazione e le relative risposte istituzionali e culturali delle due nazioni. Per comprendere le ragioni di tale declino, si esaminerà il panorama cinematografico autoriale dell'epoca per individuare i fattori strutturali che hanno determinato la crisi delle coproduzioni, facendo riferimento al pensiero di Vito Zagarrio⁶ e alle considerazioni critiche di Guglielmo Pescatore⁷. A questo esame seguirà un'analisi degli accordi istituzionali di coproduzione tra i due Paesi, con particolare attenzione alle intese del 1943, 1949, 1966 e 1992. Tale quadro normativo verrà arricchito dagli studi di Paola Palma dedicati ai rapporti legislativi italo-francesi. In secondo luogo, l'attenzione si concentrerà sul caso studio del regista Nanni Moretti, il quale, verso la metà degli anni Novanta, ha segnato un cambio di rotta profondo nella storia del cinema italiano, portandolo al centro del dibattito critico nazionale e francese (come testimoniato nuovamente da Zagarrio⁸). Moretti diventerà infatti una celebrità sia in Italia che in Francia sfruttando le rispettive occasioni festivaliere e di distribuzione.

1. Il panorama cinematografico italo-francese nel secondo Novecento

Lo scenario produttivo europeo degli anni Settanta si apre all'insegna di una minore spinta culturale ed estetica. Quella generazione di autori che aveva rivoluzionato il linguaggio filmico nei decenni precedenti, che raggiunse la sua massima espressione negli anni Sessanta, si trova a combattere una battaglia ancora più dura della minaccia monopolistica del cinema americano. Non si tratta più soltanto di sovvertire le strutture narrative, ma di difendere l'essenza stessa dell'esperienza cinematografica. In un clima attraversato da un'aria di cambiamento, prendono forma nuove modalità di produzione e di fruizione dell'opera filmica.

⁶ Vito, Zagarrio, *Il cinema della transizione: scenari italiani degli anni Novanta*, Marsilio, Venezia 2000

⁷ Pescatore, Guglielmo, *L'ombra dell'autore: teoria e storia dell'autore cinematografico*, Carocci, Roma 2006

⁸ Zagarrio, Vito, *Nanni Moretti: lo sguardo morale*, Marsilio, Venezia 2012

Con l'arrivo degli anni Ottanta, il nodo generazionale viene al pettine: i padri fondatori non possono produrre per sempre. Alla fine degli anni Settanta, non può che emergere una nuova leva di registi, per cui viene coniata la definizione di "nuovo cinema italiano". Una corrente legata a una dimensione intima e provinciale, ma che nega i codici del blockbuster globale, registrando di conseguenza numeri al botteghino decisamente distanti dai record d'incasso commerciali⁹.

In Francia, il decennio si ritrova pervaso dalla presenza di una Nouvelle Vague "fantasma". I registi-critici degli anni Sessanta non trovano registi alla quale passare il testimone, giungendo a una inevitabile dissoluzione delle basi teoriche e ideologiche che avevano sostenuto quella specifica poetica. Eppure, proprio dalle ceneri di quel passato, una nuova generazione cerca di rifondare il cinema su basi inedite, consapevole della portata storica di chi l'ha preceduta ma desiderosa di trovare una voce propria¹⁰. Tra i protagonisti di questo tentativo di rinascita troviamo Leos Carax, Laurent Perrin, Olivier Assayas, Jean-Jacques Beineix e Luc Besson considerati i portavoce della generazione degli anni Ottanta. Tra questi, è soprattutto Carax a saper riprendere le fila della Nouvelle Vague in modo viscerale, rielaborando il romanticismo disperato e attraverso un cinema sperimentale, calandolo nelle atmosfere post-moderne e frammentate della sua generazione¹¹.

Mentre la Francia elabora il lutto della Nouvelle Vague cercando di reinventarla, in Italia lo scenario è radicalmente diverso e decisamente più drammatico. Nel contesto italiano non si assiste a un omaggio nostalgico o a una ripresa delle fila del Neorealismo; al contrario, le nuove produzioni si discostano nettamente dal passato. L'Italia stava infatti passando una crisi quasi totale: cinematografica, culturale e politica¹². Il cinema italiano subì un tracollo strutturale che sopprime prima di tutto la sua vocazione internazionale.

⁹ «Pupi Avati e Gianni Amelio, Fabio Carpi e Alberto Bevilacqua, [...] Verdone, Troisi [...]. Sono questi registi per cui alla fine degli anni settanta viene coniata la definizione di «nuovo cinema italiano». Per quanto ristretto il loro è uno sguardo che vuol stabilire rapporti tra interiorità e realtà sociale, tra conflitti psicologici e conflitti politici, tra instabilità sentimentale e instabilità ideologica » Brunetta, Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano: dal 1945 ai giorni nostri*, Laterza, Roma-Bari 2000, p. 351

¹⁰ «un cinema che aspira a ripartire da zero, ma che arriva dopo una generazione che aveva già reinventato tutto» Prédal, René, *Le cinéma français des années 1990: une génération de transition*, Colin, Paris 2008, p. 13 (traduzione mia)

¹¹ «la maggior parte della critica ha creduto di poter introdurre una differenza tra Beineix-Besson (i "fautori") e Carax (l'autore), tra gli *brosseurs d'affiches* e il testimone del suo tempo, tra i cacciatori d'immagini e il cercatore di verità» Prédal, René, *50 ans de cinéma français (1945-1995)*, con la direzione di Michel Marie, Nathan, Paris 1996, p. 547 (traduzione mia)

¹² «L'Italia sperimenta sulla sua pelle gli effetti della caduta del Muro: cambia il nome il Pci, prevedendo la dissoluzione dell'impero sovietico, esplode Tangentopoli, avviene la diaspora del Psi della Democrazia Cristiana, nascono i club "Forza Italia", di afferma il Polo alle elezioni del '94 con Berlusconi Presidente del consiglio; vince l'Ulivo nel '96, diventa premier Prodi, poi D'Alema, primo "postcomunista" al governo del Paese; e poi le affermazioni del Polo, la nuova alleanza con la Lega dopo i "ribaltoni" la destra che si prepara a governare, come prevede lo studio Gozzini, il Paese» Zagarrì, Vito, *Il cinema della transizione*, cit, p. 2

All'interno dello statuto stesso dell'esperienza cinematografica avviene il cambiamento più radicale: il cinema cessa di essere un'attività collettiva, un rito sociale vissuto al buio della sala, e si trasforma in un consumo domestico e individualista. Il film deve ora obbedire a una nuova regola ferrea: piacere al pubblico a tutti i costi. La priorità non è più stimolare il pensiero critico o l'emozione estetica, ma catturare il singolo spettatore, distratto dalle mille opzioni del telecomando. Ne consegue che l'attrattività di un film dipende dalla sua capacità e visibilità televisiva.

A questo punto, l'industria cinematografica italiana gioca la carta della "commedia"¹³, un genere indubbiamente trainante sul piano commerciale e storicamente nobilitato da firme di rilievo (da Totò a Troisi, Benigni, Verdone), ma che in questa specifica congiuntura si traduce, nella maggior parte dei casi, in una produzione di scarso valore artistico e puramente commerciale. Il cinema Hollywoodiano infatti ha la capacità di coinvolgere tutti i tipi di spettatore, e per tale motivo le sale sono costrette a tenerne una parte nel programma per non rinunciare a quel pubblico e rischiare la chiusura definitiva.

La cultura e l'industria cinematografica si adeguano a questa nuova era dominata dalla comunicazione di massa, seppur con dinamiche diverse tra i due paesi.

In Francia il sistema è fortemente controllato e guidato dall'era politica di François Mitterrand, che cerca di mediare tra la difesa della cultura nazionale e l'avvento dei mass media¹⁴. In Italia, al contrario, si assiste a una vera e propria colonizzazione dell'immaginario guidata dai nuovi colossi dell'emittenza e della distribuzione televisiva. Da un lato emerge lo strapotere del Gruppo Cecchi Gori, dall'altro si impone la galassia Fininvest-Reteitalia di Silvio Berlusconi. In questo nuovo ecosistema, le coproduzioni internazionali, che avevano garantito la fioritura e la ricchezza culturale dei decenni passati, cessano di essere percepite come un investimento sicuro. Il mercato delle collaborazioni italo-francesi subisce così un drastico ridimensionamento.

Ciononostante, non mancano tentativi isolati di rianimare l'asse produttivo tra i due Paesi, spinti dalla sensibilità di pochi autori e, soprattutto, dall'attivismo dell'industria francese. È in questo preciso momento storico, infatti, che si inserisce l'apertura della filiale della Gaumont Italia, con sede a Roma, concepita come un avamposto strategico per resistere all'egemonia americana, all'omologazione televisiva e rilanciare il cinema di qualità su scala nazionale.

¹³ «La caccia al nuovo autore/attore comico da lanciare è un fenomeno costante del panorama produttivo degli anni '80, fortemente influenzato dalla comparsa della Fininvest come soggetto finanziatore del cinema» Zagarrò, Vito (a cura di), *Storia del cinema italiano: 1977-1985*, vol. XIII, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2005, p. 336

¹⁴ Bragaglia, Cristina, *Storia del cinema francese*, Tascabili Economici Newton, Roma 1995, p. 81

Un tentativo nato dalla volontà degli imprenditori francesi Nicolas Seydoux e Daniel Toscan du Plantier, direttore di Unifrance, (presieduta in Italia da Renzo Rossellini, figlio di Roberto Rossellini) di andare contro corrente, promuovendo i grandi film francesi ed europei in Italia. Durante il suo periodo di attività si riconosce alla Gaumont un grande aiuto al rilancio del cinema nazionale finanziamento attraverso la filiera Opera Film Produzione si produssero «progetti artistici molto ambiziosi»¹⁵, come ad esempio *Il marchese del Grillo* (1981) di Mario Monicelli oppure nella categoria del film opera *Carmen* (1984) di Francesco Rosi. Per comprendere tutta la filiera cinematografica, la Gaumont instaura in Italia oltre la casa di produzione anche la casa di distribuzione Gaumont Distribuzione e di esercizio Gaumont Esercizi arrivando a gestire negli anni Ottanta una sessantina di sale cinematografiche in Italia e facendosi protagonista di numerose iniziative sul cinema rivolte alle scuole¹⁶.

Purtroppo questa realtà, che puntava a risollevarne il cinema d'autore, dando voce alle giovani generazioni, ebbe vita breve (nata nel 1978 e fallita nel 1985), «in seguito all'insuccesso di un gruppo di film e alla perdita di 500 milioni di franchi, la casa madre decide di chiudere la filiale italiana»¹⁷.

Altro caso è il tentativo di scalata della Pathé da parte di capitali italiani. Alla fine degli anni '80, lo storico circuito francese Pathé è in grave crisi finanziaria. Entra in gioco l'uomo d'affari italiano Giancarlo Parretti, che nel 1989 propone un aumento di capitale per far entrare nell'operazione anche Silvio Berlusconi. Tuttavia, questa collaborazione finanziaria fallisce per motivi politici antinazionalisti francesi¹⁸.

Questo protezionismo, d'altronde, si rifletteva in una difficoltà di scambio culturale piuttosto evidente. Nonostante la vicinanza geografica e la storica tradizione di coproduzioni bilaterali nata negli anni Cinquanta, negli anni Novanta i film francesi faticano a circolare in Italia, rappresentando appena un misero 4% degli incassi totali del mercato italiano¹⁹.

¹⁵ Vicky Postler, *De Gaumont Italia à Arte : la politique culturelle française en Europe*, Publibook, 2005, p. 10 (traduzione mia)

¹⁶ «Già dal 1982, la struttura gestisce una sessantina di sale e ne programma una centinaia. Gaumont Esercizi crea anche le «matinée del cinema» o «il cinema a scuola», che consistono nel mettere le proprie sale a disposizione delle classi scolastiche. Infine, nel dicembre 1980, lancia il sistema di abbonamento nelle sale sotto il nome di «Regala cinema». Anche qui, la società innova» Vicky Postler, *De Gaumont Italia à Arte : la politique culturelle française en Europe*, Publibook, 2005, p. 106 (traduzione mia)

¹⁷ Zagarrio, Vito (a cura di), *Storia del cinema italiano: 1977-1985*, cit., p. 339

¹⁸ «il Tesoro rifiuta, per violazione della legislazione sugli investimenti stranieri in Francia e, nonostante la contestazione di questa decisione da parte della Commissione di Bruxelles, Pierre Bérégovoy blocca nuovamente l'acquisizione di Pathé Cinéma da parte di Parretti» Prédal, René, *50 ans de cinéma français (1945-1995)*, cit., p. 718 (traduzione mia)

¹⁹ «l'aspetto grave è che non solo il cinema francese perde spettatori in patria, ma per di più l'esportazione dei film francesi resta decisamente mediocre. Nei paesi in cui è più popolare, rappresenta appena il 4% degli incassi in Italia e in Spagna, il 3% in Germania e meno dell'1% sul mercato americano.» Ivi, p. 717 (traduzione mia)

Negli anni Novanta, i tentativi di ministri francesi come Jack Lang²⁰ di costituire un fronte comune a difesa del cinema europeo si scontrarono con una fitta burocrazia e, soprattutto, con la mancanza in Italia di un interlocutore istituzionale unico con cui potersi confrontare. Sebbene l'idea di una coalizione continentale appare a prima vista utopistica, essa ha trovato una declinazione concreta grazie a una serie di intese bilaterali incentivate dall'Unione Europea, a partire dagli accordi longevi tra Italia e Francia.

1.1 Le cause della crisi

Come visto in precedenza, la crisi che coinvolse le due cinematografie italiane e francesi è una crisi tipo politico, produttivo, distributivo e di esercizio.

I primi segnali di cedimento coincisero con la diffusione capillare della televisione nelle abitazioni private, un fenomeno che mutò radicalmente le abitudini e i gusti del pubblico.

Basandosi sulle analisi dello studioso delle dinamiche italo-francese Zagarrio, viene evidenziato come la crisi dell'asse italo-francese risieda nella gestione della deregolamentazione televisiva, se messa a confronto con i cugini d'Oltralpe. Difatti, a livello nazionale, l'emittenza privata è cresciuta per un decennio in una totale anarchia legislativa, senza tetti pubblicitari o norme antitrust²¹. Questo ha permesso alle TV di depredare i cataloghi cinematografici, svuotando le sale senza restituire nulla al cinema in termini di investimento culturale. In Francia, invece, il governo socialista ha applicato una politica di forte protezionismo e regolamentazione pubblica²². Inoltre, di fronte alla diffusione dell'emittenza privata, lo Stato ha incentivato la creazione di Canal Plus, una pay-tv ideata per legge per finanziare direttamente la produzione cinematografica nazionale. Gli

²⁰ « Fin dal suo ritorno dopo l'intermezzo di François Léotard, Jack Lang rinnova la sua fede nella settima arte e la sua volontà di salvare il parco sale, intenzioni sottolineate dal nuovo "piano" presentato nel febbraio 1989. Il ministro rifiuta categoricamente di credere al declino del cinema francese » Ibidem (traduzione mia)

²¹ « In Italia, l'emittenza privata si sviluppò nel corso degli anni Ottanta senza alcuna regola, limite, legislazione antitrust. I motivi di questa differenza italiana potrebbero essere lungamente tratti ma si riassumono in breve: in una democrazia bloccata, i vari interessi in gioco cercano ciascuno uno sponsor all'interno della maggioranza governativa, triangolando eventualmente con le opposizioni. Il combinato disposto di queste protezioni incrociate, in un contesto di coabitazione obbligatoria fra forze politiche diverse, portò all'impossibilità di qualsiasi normativa: ogni tentativo soggiaceva ai tiri incrociati degli avversari - alleati » Zagarrio, Vito, *Il cinema della transizione*, cit., p. 83

²² « Jack Lang nell'aprile 1982 presenta un piano di riforma del cinema in 16 punti, che prevedono l'aumento del fondo di finanziamento preventivo e la diversificazione delle sue funzioni, nonché aiuti alle sale, provvedimenti antitrust, trasformazione dell'IDHEC in FEMIS, ristrutturazione della « Cinémathèque », definizione del diritto d'autore, la creazione di un'agenzia per lo sviluppo regionale del cinema (stampa gratuitamente copie per la distribuzione nelle piccole città) e di un istituto per il finanziamento delle imprese culturali in grado di facilitare i crediti bancari » Bragaglia, Cristina, *Storia del cinema francese*, cit., p. 81

investimenti obbligatori di Canal Plus hanno ampiamente compensato il cinema francese per i danni causati dalla concorrenza televisiva, tutelandone l'industria nazionale. Per queste ragioni, il modello francese²³ può essere considerato come il modello ideale di una reale e virtuosa integrazione tra cinema e televisione²⁴.

Tornando in Italia, parallelamente alla contrazione produttiva, si assiste al collasso del sistema delle sale cinematografiche, data la presenza sempre più bassa di spettatori al cinema, conseguenza dovuta in parte alla comoda e gratuita alternativa televisiva. L'industria decide così di investire massicciamente sugli attori e sui volti più in voga del momento sancendo una mutazione del panorama cinematografico che metteva all'angolo il "Nuovo Cinema Italiano". Gli anni Ottanta sono caratterizzati da questa rincorsa a scalare le classifiche televisive, preferendo un cinema di minore qualità incentrato su sketch comici piuttosto che al cinema d'autore. Le sale cinematografiche si svuotano e l'aumento del prezzo al botteghino non aiuta certo i tentativi di ripopolamento²⁵. Dal 1975 al 1977 gli spettatori calano da 513 milioni a 373 e nel 1995 calano ulteriormente a 123²⁶. Il cinema francese ha una sorte anche più amara: ha perso oltre un terzo del suo pubblico tra il 1982 (200 milioni) e il 1987 (118 milioni)²⁷. La Francia però riesce ad evitare il collasso grazie all'avvento dei multisala.

Il risultato è quello della creazione di un cinema che perde la sua fisicità e l'aura della sala per essere confinato nei piccoli schermi domestici, spesso mutilato e frammentato dalle interruzioni pubblicitarie; fino a diventare invisibile. Questa recessione non colpì solo la produzione interna, ma travolse drasticamente anche le coproduzioni italo-francesi: se nel decennio precedente tale collaborazione era stata il motore dell'industria europea, a partire dal 1972 i numeri iniziarono a contrarsi progressivamente, toccando il minimo storico nel 1986 con la produzione di sole sei pellicole in comune²⁸. In questo scenario, il cinema d'Oltralpe e

²³ «In Francia, paese latino, con una smaccata protezione del governo socialista, fu creata la prima vera televisione a pagamento europea, Canal Plus, che cominciò ad operare attivamente nel campo della produzione cinematografica. Canal Plus, con i suoi investimenti, ripagò ampiamente il cinema francese del danno subito dalla concorrenza dell'emittenza televisiva commerciale.» Zagarrio, Vito, *Il cinema della transizione*, cit., p. 83

²⁴ «Paesi europei, [...] appaiono ben più avanzati in materia, se solo pensiamo all'integrazione ormai "storica" tra cinema e televisione [...] della francese Canal +» Ivi, p. 51

²⁵ «L'unica risposta che si è capaci di dare al disastro è l'aumento del prezzo del biglietto dalle 706 lire del 1975 alle 4064 del 1985. Bisogna considerare che questi sono i prezzi medi, ma gli aumenti veramente consistenti si registrano nelle sale di prima visione, che rialzano i biglietti anche del 23-24 per cento da una stagione all'altra. La manovra che tende a bilanciare la perdita di pubblico con un biglietto più caro riesce solo a quei locali che godono di un privilegio logistico – in genere nei centri cittadini – e della possibilità di programmare i film commercialmente più appetibili al momento dell'uscita, tanto più concreta se l'esercente è anche distributore» Zagarrio, Vito, cit., p. 341

²⁶ Zagarrio, Vito, *Ibidem*

²⁷ Prédal, René, *50 ans de cinéma français (1945-1995)*, cit., p. 447 (traduzione mia)

²⁸ Giacci, Vittorio, *Ciné*, cit., p. 44

le coproduzioni perdono progressivamente importanza nella distribuzione italiana²⁹, e viceversa³⁰. Il mercato interno viene infatti ridefinito dall'ascesa di nuovi colossi industriali. Ridurre le cause di questo declino alla sola espansione del mezzo televisivo risulterebbe, tuttavia, riduttivo. Quali furono, dunque, i reali ostacoli che impedirono la prosecuzione del sodalizio tra Italia e Francia? In primo luogo, il ricambio generazionale con i nuovi autori e produttori non sembra aver ereditato quella sensibilità transnazionale e quei valori di cooperazione che avevano caratterizzato la passata generazione di autori, orientando piuttosto le proprie strategie verso una dimensione più auto referenziale, ovvero la Francia investiva su autori che preservassero l'identità nazionale. Altro fattore è stato il tentativo della Gaumont di instaurare una propria sede in Italia e rilanciare il cinema nazionale. Purtroppo questa realtà ebbe vita breve ed essendo lo specchio francese sull'Italia, la sua morte determinò per lo stato francese la morte stessa del cinema italiano³¹. Lo spettatore francese risulta quindi legato a un tipo di cinematografia passata, «abituato ai melodrammi calorosi, barocchi o visionari, di Visconti e Fellini, alle commedie di Risi, Comencini, Monicelli, Scola, o alla cronaca di Rossellini e allo stilismo di Antonioni»³².

L'Italia fece lo stesso, ma i nuovi giganti dell'industria mediale (quali Cecchi Gori e Berlusconi), intercettano e cavalcano con enorme profitto le nuove dinamiche imposte dalla televisione commerciale.

A quel punto il paese d'Oltralpe diventa un'opzione di collaborazione valida da pochi autori italiani che vogliono differenziarsi e staccarsi da queste logiche di produzione e distribuzione televisive: tra questi si distingue Nanni Moretti, visto da Zagarrio come il capoclasse etico del nuovo cinema italiano in Francia. Moretti trova proprio in Francia un ambiente fertile, intellettuale e critico per il suo lavoro, venendo celebrato e sostenuto dai media e dalle istituzioni francesi molto più coerentemente che in patria. Altri registi come i fratelli Taviani e Bernardo Bertolucci hanno continuato a trovare ossigeno in Francia grazie a un sistema culturale (dalle pagine delle riviste di critica ai finanziamenti radiotelevisivi) che, a differenza di quello italiano, non aveva rinunciato alla «politica degli autori».

In conclusione, nel secondo Novecento, se da un lato la crescita esponenziale del

²⁹ «il cinema francese ha subito in Italia una netta flessione (meno 1,5%) passando dal 4,1% del 1989 al 2,6%» Aldo Tassone, *Catalogo France Cinéma 1990*, 23

³⁰ «Rinomato per essere il terzo (1985, 1986, 1988, 1990, 2000), se non il secondo (1987, 1991, 1992) mercato di esportazione del cinema francese dietro gli Stati Uniti e la Germania, l'Italia non ha smesso di vedere la sua posizione scendere dal 1993 (3,05 M€).» Vicky Postler, *De Gaumont Italia à Arte*, cit., p. 45 (traduzione mia)

³¹ «è anche a partire dal fallimento di *Gaumont Italia* che è nata l'idea, ancora radicata nelle menti, secondo cui il cinema italiano è morto.» Ivi, p. 20 (traduzione mia)

³² Tassone, Aldo, Pieri, Françoise, Rizza, Gabriele (a cura di), *France Cinéma = Incontri di Firenze; 1990/catalogo*, France Cinéma, Firenze 1990, p. 23 (traduzione mia)

mercato televisivo ha spinto verso collaborazioni mirate a prodotti di largo consumo, dall'altro i tentativi di creare colossi industriali unificati hanno fatto emergere profondi ostacoli burocratici e politici. Nonostante queste turbolenze economiche, dovute a una drastica riduzione delle rispettive quote di mercato, l'eredità dell'asse italo-francese, per quanto indebolita, ha trovato continuità nella difesa del cinema d'autore. In un contesto in cui, d'Oltralpe, il cinema italiano veniva talvolta considerato sul punto di estinguersi o privo di appeal, e in cui lo sguardo tendeva a rivolgersi prevalentemente verso l'interno dei propri confini nazionali, la cooperazione non si è interrotta. Grazie a un'ideale staffetta culturale e alla sensibilità di registi che hanno rifiutato l'omologazione globale scommettendo sul valore dei propri maestri, da Jean-Luc Godard a Nanni Moretti, l'asse italo-francese ha continuato a resistere.

1.2 Il quadro normativo: gli accordi bilaterali e il programma MEDIA

Dietro lo schermo delle coproduzioni vengono firmati numerosi accordi bilaterali che testimoniano il tentativo di dare maggiore stabilità all'asse Italia - Francia.

Da un punto di vista legislativo, tutto ebbe inizio quando questo rapporto fu fortemente messo in crisi dall'evento che sconvolse le dinamiche culturali, economiche e politiche europee: la Seconda guerra mondiale. Nemici di guerra ma soci nel cinema, il nemico delle coproduzioni italo-francesi durante la guerra arriva in altri costumi: quelli di Hollywood.

La guerra fece sospendere forzatamente le coproduzioni. Una volta conclusa, si percepiva una forte esigenza di tutela e salvaguardia delle rispettive cinematografie nazionali. Fu così che Italia e Francia cercarono di rafforzare l'asse cinematografico attraverso la firma ufficiale di accordi bilaterali. Questo passaggio rappresenta un nodo fondamentale nella storia del cinema europeo, perché porta alla firma del primo vero Accordo bilaterale di coproduzione in Europa, siglato a Parigi il 29 ottobre 1946 da Alfredo Proia, capo dei Servizi Cinematografici della Presidenza del Consiglio Italiano, e Michel Forré-Cormeray, Direttore Generale della Cinematografia Francese. Prima del 1946, collaborare tra Stati significava semplicemente che una produzione straniera andava a girare all'estero "affittando" maestranze locali.

Riportando le riflessioni di Paola Palma³³, studiosa esperta dei rapporti legislativi cinematografici italo-francesi, capiamo che questo primo accordo portava due linee principali: i principi di qualità delle coproduzioni italo-francesi e gli aspetti di carattere economico. In quanto primo accordo, non prevedeva numerosi limiti o dettagli, era un accordo preliminare di prova. Contribuì, tuttavia, a dare una forma tecnica e maggiormente strutturata alle coproduzioni italo-francesi che, grazie al riconoscimento legislativo, acquisirono la possibilità di esercitare i propri diritti e di affermare una propria identità. A seguito del periodo di prova, si arrivò al primo accordo “ufficiale” firmato il 19 ottobre 1949, da Michel Fourré Cormery dalla parte francese e dal direttore della Direzione generale dello spettacolo italiano Nicola Pirro. Nel preambolo dell’accordo emerge con chiarezza l’obiettivo che le parti si impegnano a perseguire:

La Delegazione Cinematografica francese e la Delegazione Cinematografica italiana, avendo esaminato tutti i problemi che interessano le due industrie, si sono sforzate di cercare soluzioni eque tenendo conto, da un lato, delle differenze di legislazione esistenti nei due paesi, dall’altro del desiderio che le animava di eliminare, per quanto possibile, tutte le difficoltà che potessero ostacolare la realizzazione di una stretta intesa³⁴.

L’accordo riconosce l’importanza delle coproduzioni nell’interesse di entrambe le cinematografie aggiungendo che «L’idea essenziale è che questi film dovranno essere di un valore tale che potranno servire a l’esportazione dei film francesi e dei film italiani nel mondo»³⁵. Vengono per cui evidenziate maggiori specifiche riguardante l’impegno reciproco delle due nazioni richiesto sia per la parte artistica che tecnica coinvolta³⁶. Il principio di reciprocità si basava soprattutto sul concetto di “film gemellato”, l’accordo infatti recita: «Le coproduzioni saranno gemellate, ovvero ogni film in coproduzione realizzato in Italia dovrà corrispondere un film in coproduzione realizzato in Francia, e reciprocamente»³⁷. Questo vincolo per la coproduzione viene riportato più volte nell’accordo con molti dettagli (di natura linguistica, economica e tecnica) allo scopo di creare un pieno equilibrio. Tuttavia, tale

³³ Palma, Paola, «Les coproductions cinématographiques franco-italiennes 1946-1966: un modello di “cinéma européen”?», pp. 215-234, in Claude Forest (a cura di), *L'internationalisation des productions cinématographiques et audiovisuelles*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2017

³⁴ Accordo cinematografico franco-italiano 1949, Preambolo, *Regime della coproduzione*, (traduzione propria)

³⁵ Ivi, *titolo 1*, (traduzione mia)

³⁶ « Per marcare il carattere di coproduzione effettivo sul piano della creazione artistica dei film coprodotti, un equilibrio dovrà stabilirsi, per ogni film, tra gli elementi francesi e italiani seguenti: Autori, sceneggiatori, adattatori e dialoghisti, registi e ruoli principali » Ivi, *articolo 1, condizioni di coproduzione*, par. 15 (traduzione mia)

³⁷ Ivi, *titolo 1, condizioni di coproduzione*, par. 2 (traduzione mia)

stabilità formale non si traduceva sempre in un'effettiva equità sul piano artistico; per rientrare nei parametri dell'accordo, infatti, ci si concentrava spesso sull'opera principale affiancandole un secondo film realizzato in modo frettoloso. L'unico modo per essere esonerati da questa condizione era quando in una coproduzione c'era un « equilibrio assoluto tra francesi e italiani in tutti gli elementi della produzione (partecipazione finanziaria, team artistico, lavoro di studio, etc..)»³⁸.

Una volta rispettate le condizioni i vantaggi erano soprattutto di carattere economico e di esportazione. Riportiamo di seguito alcuni vantaggi determinanti:

«[Le coproduzioni] avranno accesso ai crediti bancari e a quelli che sono consentiti dal Credito Nazionale »³⁹

« [Le coproduzioni] beneficeranno di una quota di schermo »⁴⁰

Questo ultimo punto è molto importante per le coproduzioni perché permette di vincolare questi accordi a una percentuale di distribuzione reciproca nei due paesi concretizzando il proposito principale dell'accordo.

Il 6 settembre 1953, l'accordo viene rinnovato:

[Italie e Francia] decidono che potranno essere ammessi a beneficiare dei vantaggi da esse concessi alle coproduzioni franco-italiane solo i film capaci, per l'insieme delle loro qualità, di onorare la reputazione cinematografica e il prestigio della Francia e dell'Italia »⁴¹, sottolineando che « I film dovranno essere coprodotti da società aventi una buona organizzazione tecnica e finanziaria e che le produzioni che le produzioni anteriori hanno testimoniato una tradizione artistica non contestabile »⁴².

In sintesi, si intende rimarcare la finalità di tutelare le coproduzioni, garantendone al contempo una maggiore stabilità finanziaria. La novità dell'articolo risiede nell'introduzione di una specifica categoria di coproduzioni, quelle di «importanza artistica eccezionale»: opere esentate dal vincolo di gemellaggio, con la sola eccezione di un massimo di 3 film all'anno. Ciò che li rende eccezionali è la partecipazione «in via di deroga, [...] di una star di fama internazionale, che non abbia la nazionalità italiana o francese»⁴³. Una clausola che

³⁸ Ivi, *titolo 1, condizioni di coproduzione*, par. 6 (traduzione mia)

³⁹ Ivi, *vantaggi reciproci, articoli 1 e 2*, par. 23 e 26 (traduzione mia)

⁴⁰ Ivi, *vantaggi reciproci, articoli 1 e 2*, par. 22 e 32 (traduzione mia)

⁴¹ Accordo di coproduzione franco-italiana (1953), *Preambolo*, (traduzione mia)

⁴² Ivi, *articolo 3*, (traduzione mia)

⁴³ Ivi, *film exceptionnelles, articolo 5*, par. 3, (traduzione mia)

conferisce all'accordo un respiro più europeo.

Le successive revisioni di questi accordi avvengono nel 1955. Quando si pone l'accento sui criteri di qualità: «il film deve parlare di un soggetto d'interesse internazionale che favorisca la diffusione culturale e l'espansione economica dei due paesi»⁴⁴. Nel 1966 vengono affrontati i casi di possibilità di collaboratori stranieri⁴⁵ e il caso in cui il film viene esportato verso un paese dove le importazioni di film sono contingentate⁴⁶, oltre a richiedere nuovamente un maggiore equilibrio tra le parti.

Sul piano delle collaborazioni la Francia tentò un rianimo del cinema europeo cercando di coinvolgere alcuni paesi (compresa l'Italia) ma il progetto fallì poiché non c'era un ente centrale (come la Francia ha il Centre national du cinéma et de l'image animée - CNC) con la quale comunicare con i diversi paesi europei. Nel 1989 l'Unione Europea si attivò per garantire la produzione e coproduzione cinematografica a livello internazionale, istituendo il programma Eurimages. Tale programma nasce allo scopo di rivitalizzare e finanziare tutti i programmi cinematografici europei, compreso l'asse italo-francese. Sulla carta si trattava di un'idea convincente, ma nell'applicazione pratica ha riscontrato diverse difficoltà, dovendo soddisfare una complessa serie di stringenti criteri⁴⁷.

Mentre il programma Eurimages si occupa specificatamente di ricoprire le parti della coproduzione, il programma MEDIA, nato nel 1991, interviene su tutta la filiera cinematografica, andando a ricoprire tutti quei costi che il solo programma Eurimages non poteva supportare, garantendo una migliore circolazione dei prodotti audiovisivi tra nazioni⁴⁸, limitando i fattori di rischio finanziario delle case di produzione e favorendo successivamente la distribuzione nei rispettivi paesi europei.

⁴⁴ Paola Palma, *Les coproductions cinématographiques franco-italiennes 1946-1966*, cit, par. 38

⁴⁵ «I registi, i tecnici e gli interpreti stranieri residenti e lavoratori abituali in uno dei due paesi possono eccezionalmente partecipare alla realizzazione di film in coproduzione a titolo del loro paese di residenza. Tuttavia, i francesi residenti e lavoratori abitualmente in Italia e gli italiani residenti e lavoratori abitualmente in Francia possono partecipare alla coproduzione solo a titolo del paese della loro nazionalità» Accordo di coproduzione cinematografica franco-italiana (1966), *articolo 2*, (traduzione mia)

⁴⁶ «Nel caso in cui un film di coproduzione è esportato verso un paese dove le importazioni di film sono contingentati, il film è importato in principio sul contingente del paese dove la partecipazione finanziaria è maggioritaria» Ivi, *articolo 11, preambolo*, (traduzione mia)

⁴⁷ «nel caso di coproduzioni multilaterali, ad esempio, la quota minima di partecipazione da parte di un produttore deve corrispondere come minimo al 10% del budget totale, mentre la quota massima di partecipazione è stabilita al 70% del budget; quote che diventano del 20% / 80% nel caso di coproduzioni bilaterali, mentre nel caso di progetti che prevedano un budget superiore a 5 milioni di euro sono permesse quote di partecipazione del 10% / 90% [...] per poter ottenere il finanziamento, inoltre, i richiedenti devono dimostrare di essere riusciti a reperire almeno il 50% del budget totale attraverso altre forme di finanziamento.» Guazzetti, Fabio, *Produrre il reale – analisi della produzione e distribuzione del cinema documentario italiano contemporaneo (2000-2019)*, Tesi di Laurea, p. 22

⁴⁸ «MEDIA mette a disposizione varie iniziative, tra le quali un fondo per i distributori erogato tramite criteri automatici e uno tramite criteri selettivi, un contributo per gli agenti di vendita (di recente introduzione) e uno per il sostegno ai festival.» Ivi, p. 24

Oggi pilastro del macro-programma Europa Creativa di cui fa parte dal 2014 e di cui ottiene il 56% del budget totale, MEDIA non è un semplice fondo perduto: è un ecosistema strutturato per spingere le industrie cinematografiche europee a collaborare, internazionalizzarsi e resistere alla concorrenza globale. È innegabile che prima il programma Eurimages e poi il programma MEDIA abbiano rappresentato un'azione concreta ai problemi finanziari delle produzioni cinematografiche dei paesi facenti parte delle coproduzioni⁴⁹. Perciò, se l'accordo del 1946 ha stabilito che italiani e francesi potevano fare film insieme, sarà solo all'inizio degli anni Novanta con il programma MEDIA che saranno fornite le infrastrutture economiche e culturali affinché questa collaborazione diventasse uno standard competitivo a livello mondiale, portando sullo schermo tantissimi film d'autore che senza l'Europa non avrebbero mai visto la luce.

Un ulteriore passo decisivo per rilanciare le coproduzioni europee arrivò il 2 ottobre 1992 a Strasburgo, con la firma della *Convenzione europea sulla coproduzione cinematografica*. Vediamo scritto nel preambolo del testo l'obiettivo che si pone la Convenzione:

lo scopo del Consiglio d'Europa consiste nel realizzare una più stretta unione tra i suoi membri al fine di salvaguardare e di promuovere gli ideali e i principi che costituiscono il loro patrimonio comune [...] considerando che l'adozione di regole comuni tende a diminuire le restrizioni ed a favorire la cooperazione europea nell'ambito delle coproduzioni cinematografiche⁵⁰

L'accordo prevede maggiori specifiche sui diritti dei coproduttori. La volontà risiede in un volere condiviso nel promuovere un cinema che valorizzi l' «affermarsi dell'identità europea»⁵¹. Per precisare cosa s'intende per "identità europea" si aggiunge una ulteriore nota burocratica. Di seguito viene presentato lo schema dell'Allegato I della medesima Convenzione (Fig. 2):

Un'opera cinematografica è europea ai sensi dell'Articolo 3 paragrafo 3 se essa consiste almeno 15 punti su un totale di 19, in base ai criteri riportati nella scala qui di seguito

⁴⁹ «i distributori che ricevono il fondo sono infatti poi obbligati a reinvestirlo nella coproduzione di film europei non nazionali, nell'acquisto dei diritti di distribuzione di altri film europei non nazionali o nel sostenimento delle loro spese promozionali, contribuendo così all'ulteriore circolazione dei prodotti audiovisivi europei» Ivi, pp. 24-25

⁵⁰ Convenzione europea sulla coproduzione cinematografica (1992), *Preambolo*

⁵¹ Ivi, *articolo 9*

Elementi europei	Punti di valutazione
<i>Gruppo autori</i>	
Regista	3
Sceneggiatore	3
Compositore	1
	<hr/> 7
<i>Gruppo interpreti</i>	
Primo ruolo	3
Secondo ruolo	2
Terzo ruolo	1
	<hr/> 6
<i>Gruppo tecnica e ripresa</i>	
Immagine	1
Suono e missaggio	1
Montaggio	1
Scene e costumi	1
Studio o luogo delle riprese	1
Luogo della postproduzione	1
	<hr/> 6
N.B.	
a. I primi, secondi e terzi ruoli sono determinati in base ai giorni di ripresa.	
b. Per quanto riguarda l'articolo 8, il termine artistico si riferisce al gruppo autori e al gruppo interpreti, il termine tecnico al gruppo tecnica e ripresa.	

Fig. 2: **Schema elementi europei**

Fonte: Convenzione europea sulla coproduzione cinematografica, art 9, p. 10

Con gli anni Duemila gli accordi continueranno a rinnovarsi. Il 6 novembre 2000 sono stati firmati a Roma i nuovi Accordi di coproduzione cinematografica italo-francesi volti a ridefinire con precisione i rapporti tra quote maggioritarie e minoritarie e a istituire tavoli di consultazione periodica.

Nonostante la cornice normativa, il mercato bilaterale ha continuato a mostrare profonde fragilità distributive, aggravate in Italia da una programmazione televisiva commerciale che privilegiava la fiction a discapito delle opere d'autore. Per rispondere a tale crisi, il Forum del cinema franco-italiano del 9-10 giugno 2009 ha denunciato la rigidità dei regolamenti e la scarsa circolazione dei film nelle sale. Una parziale svolta finanziaria è giunta nel 2013 al Festival di Cannes e Venezia, con la firma di una Convenzione che ha istituito un fondo bilaterale dedicato di 500.000 euro annui paritari. Si tratta tuttavia di uno sforzo dal valore ampiamente simbolico nel contesto europeo.

In conclusione, dall'analisi degli accordi internazionali emerge come l'interesse per la prosecuzione e il rafforzamento delle coproduzioni tra Italia e Francia si sia mantenuto, sia nei rapporti bilaterali tra i due Paesi sia in un'ottica di cinema europeo. Tuttavia, risulta

necessario un monitoraggio costante al fine di verificare l'effettiva attuazione di tali accordi, i quali - seppur sempre più dettaglianti rischiando di danneggiarne la realizzazione⁵² - rappresentano comunque dei primi passi avanti.

L'accordo del 1949 rappresenta un modello innegabilmente efficace. Rinnovato e aggiornato dall'Italia e dalla Francia nel corso dei decenni (fino alle intese bilaterali del 2013 e alle successive revisioni), esso ha fatto da «progetto pilota» per l'istituzionalizzazione delle coproduzioni su scala continentale. L'Unione Europea ha infatti mutuato questo modello all'interno dei propri programmi di finanziamento (primo fra tutti MEDIA), contribuendo così a rianimare, almeno in parte, la sinergia italo-francese fino a oggi.

2. La metamorfosi del cinema d'autore nei due paesi

Il concetto stesso di "cinema d'autore" ha una precisa data e un luogo di nascita: la Francia degli anni Cinquanta. Sulle pagine dei Cahiers du Cinéma, i “giovani turchi” della futura Nouvelle Vague arrivarono a una conclusione che avrebbe rivoluzionato la storia della critica: la funzione-autore coincideva totalmente ed esclusivamente con la funzione-regista. Per difendere questa idea di regista-autore, i francesi si nutrono del cinema internazionale (specialmente del filone hitchcockiano) e dell'esperienza di maestri italiani come Luchino Visconti, Federico Fellini e Michelangelo Antonioni. Fu proprio il loro cinema a essere determinante per importare e consolidare il concetto di autorialità anche in Italia, stringendo un legame culturale fortissimo tra i due paesi. Tuttavia, nell'ambito industriale cinematografico del secondo Novecento appena analizzato, la prima vittima è proprio il cinema d'autore, che perde fondi di finanziamento e di spazi di espressione. Ma cosa si intende, precisamente, quando si parla di “cinema d'autore”?

Lo studioso Guglielmo Pescatore affronta la definizione e costruzione dell'autore cinematografico nel suo testo “L'ombra dell'autore”, nel quale spiega come il *metteur en scène* si costruisce attraverso tre fasi essenziali: la prima è quella in cui il regista deve distinguersi creando la propria “firma” autoriale, nella seconda «il numero di attestazioni e di richiami al nome proprio del regista, inteso come principale responsabile dell'opera, diventa

⁵² «Con i nuovi accordi dopo il 1970 sono intervenuti regolamentazioni più precise e puntuali che, se pur ineccepibili dal punto di vista teorico, si sono trasformate in limitazioni di carattere burocratico e tecnico (come l'obbligo di usare attori e tecnici di entrambi i Paesi) che hanno avuto per effetto di far contrarre sensibilmente il numero delle coproduzioni» Giacci, Vittorio, *Ciné*, cit., p. 32

rilevante in termini quantitativi»⁵³ per poi passare alla terza e ultima fase «di consolidamento dal fatto che si rafforza e diffonde il brand dell'autore come sinonimo di "affidabilità professionista"»⁵⁴. Una volta consolidata la figura dell'autore, che nel testo viene anche riconosciuta in base alle recensioni critiche positive, l'autore arriva a una posizione tale che viene usato questo termine anche quando l'opera non è pertinente.

L'avvento del postmoderno porta a un'ulteriore ridefinizione del concetto di autore. I registi puntano ormai a costruire se stessi come veri e propri «marchi di fabbrica»⁵⁵, ricercato rispettivamente dai produttori. Il regista diventa il genere stesso e cerca continuamente di «occupare lo spettatore»⁵⁶, che assume un ruolo sempre più attivo nel cinema postmoderno.

L'idea stessa di quell' "autore-demiurgo" che aveva il potere autonomo e creativo di ogni fotogramma viene improvvisamente decostruita, frammentata e sostituita dai nuovi flussi della comunicazione di massa la quale ricerca un film con un certo look per inserirlo in un progetto di marketing⁵⁷.

A conti fatti, la crisi dell'autore ha colpito l'Italia in modo molto più violento rispetto alla Francia a causa di una profonda differenza strutturale e legislativa. In Francia, lo statuto del regista come autore era così radicato nella cultura nazionale da essere protetto politicamente e legalmente: non è un caso che la legislazione francese, nel 1985, abbia modificato il diritto d'autore accogliendo le storiche battaglie della Nouvelle Vague e decretando il regista come unico e legittimo titolare della proprietà intellettuale del film⁵⁸. Anche l'Italia si trova ad affrontare i resti e i mutamenti strutturali ereditati dal decennio degli anni Settanta, ma lo fanno muovendosi su un binario che diventa via via sempre più distante da quello francese.

Il panorama si frammenta tra i padri della Nouvelle Vague, una generazione intermedia e il cosiddetto "giovane cinema" degli anni Novanta. Si tratta di una leva di registi che avverte il disperato bisogno di reinventarsi, pur sapendo di arrivare dopo una stagione cinematografica che ha già sperimentato e scardinato quasi tutto; eppure, in qualche modo, l'impressione è che i francesi riescano a trovare una propria via. Il riflesso più vivido delle

⁵³ Pescatore, Guglielmo, *L'ombra dell'autore: teoria e storia dell'autore cinematografico*, Carocci, Roma 2006, p. 45

⁵⁴ Ivi, p.46

⁵⁵ Ivi, p.148

⁵⁶ Ivi, p.149

⁵⁷ « Si rende necessario lo sfruttamento di un marchio, di un'etichetta identificativa che presuppone già una buona dose di aspettative nei confronti delle situazioni e dei personaggi che si incontreranno nel film. Questo sfruttamento passa, quindi, attraverso il cinema e gli altri mezzi di comunicazione facendo leva sul recupero di una memoria condivisa, riscoprendo il modernismo e la tendenza *vintage* che colonizzano vari campi della cultura contemporanea, dalla moda alla realizzazione di prodotti TV, e sollecitando nello spettatore il piacere di "ritrovare".» Ivi, p.152

⁵⁸ Ivi, p.25

ambizioni estetiche degli anni Ottanta d'Oltralpe si ritrova nel *Cinéma du Look* e nel trio di registi formato da Jean-Jacques Beineix, Luc Besson e Leos Carax, capaci di fondere la cura autoriale con le nuove suggestioni visive della pubblicità e dei videoclip.

Al di qua delle Alpi, lo scenario italiano è decisamente più drammatico: la spinta autoriale non ha più la stessa forza, né la stessa voce. In Italia il cinema d'autore sembra essersi perso nei rivoli di un ricambio generazionale faticoso o, più semplicemente, è stato escluso perché incapace di rientrare nei nuovi canoni estetici imposti dal piccolo schermo. Quando il cinema viene letteralmente fagocitato dai palinsesti televisivi e rimodellato, il film smette di essere considerato “un'opera d'arte d'ingegno” frutto di un'individualità per arrivare a essere un puro “prodotto da catalogo”, un riempitivo commerciale da palinsesto. Schiacciato dal potere economico dei grandi industriali, il regista-autore degli anni Novanta perde quel controllo faticosamente conquistato nel corso del Novecento, e le sue opere si ritrovano immerse in un medium di «flusso»⁵⁹, la televisione.

In questo contesto italiano dominato dal duopolio televisivo e dalla logica del profitto, il genere che si dimostra più adatto a sopravvivere, garantendo la tenuta economica del settore, è inevitabilmente la commedia. È questo genere a ridefinire i canoni dell'intrattenimento nazionale, ma lo fa a scapito delle ambizioni artistiche del passato. Nel cinema italiano si assiste a un paradosso: esiste ancora un'autorialità, ma il pubblico e l'industria riconoscono molto più i volti degli attori rispetto alla firma dei registi. Vince chi propone il film più televisivo, e i nuovi protagonisti perdono quasi completamente i punti di riferimento storici del Neorealismo. La crescita di registi e figure comiche provenienti dal cabaret e dalle TV locali, pur favorendo un ricambio generazionale degli attori, causa una forte regressione espressiva e la conseguente perdita del mercato internazionale. Le opere degli anni Novanta non cercano più il legame politico-ideologico o l'impegno totalizzante che aveva caratterizzato gli anni Settanta; al contrario, riflettono il caos, il disorientamento e il vuoto lasciati dalla fine delle grandi ideologie. La scomparsa di quel cinema di genere che un tempo faceva da collante sociale spinge il mercato italiano verso due estremi opposti e inconciliabili: da un lato, una comicità televisiva a basso costo elevata forzatamente a prodotto di punta per fare cassa; dall'altro, un “contesto autoriale” che rimane isolato e quasi clandestino, guidato dalla poetica di Nanni Moretti e affiancato da sguardi intimi come quelli di Mario Martone, Silvio Soldini, Carlo Mazzacurati o della coppia radicale Ciprì e Maresco. Questo periodo di transizione e sospensione trova uno snodo cruciale intorno al 1994,

⁵⁹ Williams, Raymond, *Television: Technology and Cultural Form* [1974], tr. it. *Televisione. Tecnologia e forma culturale*, Editori Riuniti, Roma 1981

muovendosi tra l'attesa per il nuovo cinema premio Oscar di Gabriele Salvatores e i tentativi di scavare nella storia e nei misteri d'Italia attraverso i film civili di Marco Tullio Giordana (*Pasolini, un delitto italiano*, 1995) e Michele Placido (*Un eroe borghese*, 1995).

Infine Pescatore, nell'esaminare la transizione del concetto di autore verso quello di *brand*, teorizza il passaggio da una fase «narcisistica» a una in cui l'autore si fa specchio del pubblico, costruendo personaggi e narrazioni nelle quali lo spettatore possa immedesimarsi.

Eppure, pur con armi diverse, i registi di entrambi i paesi si sono trovati a soffrire dello stesso male profondo: la concorrenza sleale della televisione e la costante minaccia al riconoscimento dei propri diritti d'autore. È proprio per rispondere a queste ferite comuni che l'ANAC (Associazione Nazionale Autori Cinematografici), nata in Italia per difendere l'identità del cinema, ha stretto storicamente legami e collaborazioni intense con la Francia, muovendosi in sinergia con la FERA (la Federazione Europea dei Registi Audiovisivi), per continuare a combattere, dalle origini fino ai giorni nostri, la battaglia a difesa della libertà e della dignità della regia.

3. Il caso Nanni Moretti: un modello produttivo in costante dialogo con la Francia

Il cinema italiano trova una nuova linfa vitale grazie alla figura di Nanni Moretti (all'anagrafe Giovanni Moretti). Il suo esordio avviene in un momento di profonda incertezza del cinema nazionale, che stava attraversando la cosiddetta "crisi del cinema italiano" degli anni Settanta: un periodo segnato da una parte dalla supremazia della commedia, e dall'altra da una ricerca di nuove forme espressive che sapessero raccontare il mutamento sociale in atto.

Moretti entra nel settore cinematografico con una forza dirompente che, a partire dalla fine degli anni Ottanta, lo proietterà con successo verso l'Oltralpe. Il percorso del regista inizia con l'urgenza espressiva del formato Super 8. I suoi primi lavori, entrambi del '73, i cortometraggi *La sconfitta* e *Pâté de bourgeois*, furono presentati alle Giornate del Cinema Italiano (la "contro-mostra" nata in polemica contro la Mostra del cinema di Venezia). Sebbene l'accoglienza del pubblico non fosse stata clamorosa, l'occasione si rivelò fondamentale per due motivi. In primo luogo, il confronto intellettuale: Moretti si inserisce nel dibattito sul nuovo cinema d'autore. In secondo luogo, l'incontro con i maestri Taviani, i quali gli offriranno una piccola parte nel film *Padre padrone* (1977), segnando il suo debutto davanti alla macchina da presa professionale.

Un anno prima, Moretti realizza l'opera che più di ogni altra ha scosso la critica dell'epoca, superando anche i confini nazionali: *Io sono un autarchico* (1976). Il titolo stesso è una dichiarazione d'intenti: Moretti è regista, attore, sceneggiatore e produttore. Filmata con una Super 8, questa opera prima diventerà un film manifesto della generazione del periodo, spaesata dopo la crisi del '68⁶⁰.

In questo film si cristallizzano già i tratti distintivi della sua poetica: l'alter ego Michele Apicella, una figura irriverente e nevrotica che funge da specchio per una generazione; la sua autoironia sulla politica e gli intellettualismi del periodo; e l'orientamento politico chiaramente comunista.

Nonostante non si allontani molto dal genere ricorrente italiano: la commedia, Moretti cambia le regole del gioco creando una commedia più grottesca, severa e politicamente impegnata, raccontando il disorientamento esistenziale e politico che, dall'eredità del Sessantotto, tragherà l'Italia verso gli anni Ottanta.

Su questi presupposti, i film successivi a *Io sono autarchico*, fino alla metà degli anni Ottanta, segnarono gli anni d'oro di Moretti: *Ecce Bombo* (1978), prodotto da Filmalpa di Mario Gallo, una società italiana lontana dalle logiche monopolistiche di altri produttori televisivi; *Sogni d'Oro* (1981), uno dei film prodotti dalla breve realtà della Gaumont Italia di Renzo Rossellini, che gli permise una discreta diffusione in Francia; *Bianca* (1984) e *La Messa è finita* (1985); furono tutti film motivo di dibattito prodotti principalmente con case di produzione italiane e con la Rai⁶¹.

Sarà solo nel 1987 che Moretti consolidò la propria indipendenza creativa fondando, insieme ad Angelo Barbagallo, la casa di produzione Sacher Film (Moretti ne divenne unico proprietario a partire dal 2007). Questo passo segna l'inizio di una gestione pienamente autonoma dei propri progetti, ma lasciando un ampio margine alle collaborazioni con la Francia, che diventerà il suo principale partner di coproduzione. Il primo segno di questa sinergia franco-italiana avviene con il film *Palombella rossa* (1989), prodotto da Sacher Film, in collaborazione con Palmyre Productions (Francia) e la Rai. L'uscita del film è un grande successo e Moretti si inserisce all'interno del dibattito internazionale venendo citato in riviste di critica francesi quali *Positif* e *Cahiers du cinéma*. In quest'ultima rivista (n. 425), nell'anno

⁶⁰ «Il film [*Io sono autarchico*] diventa in fretta un caso e viene accolto dalla critica e dal pubblico come una sorta di manifesto generazionale: quasi una confessione – al contempo autobiografica e autoironica – sulla crisi della gioventù piccolo e medio borghese negli anni del riflusso post sessantottesco » Zaggarro, Vito, *Storia del cinema italiano: 1977-1985*, cit., p. 179

⁶¹ «La collaborazione con un produttore solitamente impegnato in un cinema molto commerciale sembrò quasi una resa di Moretti a quel sistema industriale messo spesso sotto accusa nei suoi film, ma in realtà sia *Bianca*, sia il successivo *La messa è finita*, ancora prodotto da Manzotti, non mostrano alcun cedimento di tipo commerciale.» Zaggarro, Vito, *Nanni Moretti*, cit., p. 149

di uscita del film, nel 1989, Moretti comparve come foto di copertina del Cahiers du Cinéma, a testimonianza di un certo interesse della critica francese⁶². Sempre in questa edizione della rivista leggiamo un articolo dedicato al suo primo lungometraggio (*Io sono autarchico*) che già all'epoca aveva attirato l'attenzione dei giovani critici francesi Jean A. Gili (futuro direttore dei Rencontres d'Annecy: Cinéma Italien), e Christian DeBuyer; permettendogli di partecipare a festival di cinema e una fruttuosa distribuzione in Francia⁶³. Fu così che il film ebbe più successo in Francia che in Italia. Tuttavia, sarà solo con *Palombella Rossa* che ebbe inizio il suo legame produttivo con la Francia.

La sua figura di regista internazionale cresce con *Caro diario* (1993), prodotto da Sacher film in collaborazione con la Rai e Banfilm, il film sancisce l'inizio della collaborazione con la televisione francese poiché prodotto da Studio Canal e La Sept. Il film partecipa al festival di Cannes e viene premiato per la miglior regia a Cannes. La partecipazione al festival fa inevitabilmente crescere la sua fama in Francia e a livello mondiale, da quel momento il festival francese divenne un appuntamento fisso.

Nel 1997 torna al festival come giurato e in quell'anno crea anche la sua casa di distribuzione: Sacher Distribution. L'anno successivo torna alla macchina da presa con *Aprile* (1998), coprodotto dalla Sacher Film, la Rai e Canal+, film che lo riporta sulla copertina del Cahier du Cinéma (n. 524, maggio 1998). Nel 2001 raggiunge il successo planetario proprio al festival di Cannes con *La stanza del figlio*, vincendo la Palma d'oro. L'impatto del film sul panorama italiano d'Oltralpe è stato enorme e duratura nel tempo: la pellicola si è posizionata tra i dieci film italiani più visti in Francia nel ventennio 1998-2017 (Fig. 3), seguita da *Habemus Papam* (2011), diventando un vero e proprio caso distributivo.

⁶² «*Palombella Rossa* è il film più contemporaneo che ci sia dato di vedere da molto tempo a questa parte, e conferma che Moretti è un sismografo di genio. Vi si dicono cose fondamentali sul linguaggio (sulla necessità di ritrovare il vero senso delle parole), contro la «comunicazione», il cianciare mediatico, il politichese che, al di là della politica, permea l'intera vita sociale.» Toubiana, Serge, "Entretien avec Nanni Moretti", in *Cahiers du cinéma*, n. 425, novembre 1989, p. 21 (traduzione mia)

⁶³ «Segnalato da Jean A. Gili e Christian Depuyper, *Io sono un autarchico* è presentato al festival di La Rochelle nel luglio del 1977 e poi a settembre al festival di San Sebastian. Il film è acquistato dalla Ursulines Distribution che, dal 25 gennaio 1978, lo fa uscire in Francia.» Zagarrio, Vito, *Nanni Moretti*, cit., p. 166

Title	Prod. Year	Director	Prod. Countries	Admissions in France
<i>La stanza del figlio</i>	2001	N. Moretti	IT / FR	780.660
<i>Habemus Papam</i>	2011	N. Moretti	IT / FR	749.579
<i>Respiro</i>	2002	E. Crialese	IT / FR	622.261
<i>To Rome with Love</i>	2012	W. Allen	IT / US / ES	559.784
<i>La tigre e la neve</i>	2005	R. Benigni	IT	496.004
<i>Gomorra</i>	2008	M. Garrone	IT	453.599
<i>Winx Club</i>	2007	I. Straffi	IT	395.097
<i>Pranzo di ferragosto</i>	2008	G. Di Gregorio	IT	381.854
<i>Youth</i>	2015	P. Sorrentino	IT / FR / GB / CH	373.748
<i>Romanzo Criminale</i>	2005	M. Placido	IT / FR / GB	360.671
<i>La gabbianella e il gatto</i>	1998	E. D'Alò	IT	358.811
<i>Mia madre</i>	2015	N. Moretti	IT / FR	293.999
<i>Pinocchio</i>	2002	R. Benigni	IT / FR / DE	293.918
<i>La vita è bella</i>	1997	R. Benigni	IT	270.278
<i>L'ultimo bacio</i>	2001	G. Muccino	IT	258.089
<i>Il caimano</i>	2006	N. Moretti	IT / FR	238.691
<i>La meglio gioventù</i>	2003	M.T. Giordana	IT	238.473
<i>Nuovomondo</i>	2006	E. Crialese	IT / FR	213.978
<i>Callas Forever</i>	2002	F. Zeffirelli	IT / GB / ES / FR	205.009
<i>La grande bellezza</i>	2013	P. Sorrentino	IT / FR	202.921

Fig. 3: **Top 20 film italiani proiettati in Francia (1997 -2016)**

Fonte: *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, 2018⁶⁴

Se con *La stanza del figlio* Nanni Moretti esplorava le corde intime di un dolore privato e universale, con il successivo *Il Caimano* (2006) il regista sposta nuovamente il registro verso l'impegno civile. Il film analizza il malessere politico dell'Italia berlusconiana e l'impatto della sua egemonia mediatica. Moretti in questo caso trasforma la cronaca nazionale in una riflessione più ampia sulla democrazia e sulla crisi dell'immagine, confermando la sua capacità di parlare a un pubblico transnazionale pur mantenendo radici profondamente radicate nel contesto italiano. Come ben descritto nell'articolo di Valerio Coladonato e

⁶⁴ Coladonato, Valerio, Garofalo, Damiano, «Nanni Moretti in France: Industrial and Cultural Models of an Italian Auteur's Success Abroad», in *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, vol. 33, n. 2, 2018, p. 105 (Fonti dati: LUMIERE Pro, European Audiovisual Observatory, Council of Europe)

Damiano Garofalo:

la circolazione e la ricezione dei film di Moretti in Francia si basano su una “stabilizzazione” della loro identità nazionale attraverso la categoria di “cinema d'autore italiano” [...] circolano come “prodotti tipici” di una tradizione nazionale straniera, attraverso i canali delle politiche culturali dello Stato francese⁶⁵.

In questo contesto, Moretti cessa di essere “solo” un regista d'autore per diventare il massimo referente del cinema italiano in Francia, riportando l'Italia al centro della scena internazionale, confermando l'efficacia delle collaborazioni transfrontaliere.

La celebrità di Moretti è cresciuta grazie alla sua costante partecipazione festivaliera, sia a Cannes che a Venezia. Dal 2011, ospita nel suo Cinema Nuovo Sacher le giornate inaugurali del Rendez-Vous, il festival del nuovo cinema francese nato da un'iniziativa dell'Institut Français Italia. L'evento prende il via a Roma per poi toccare diverse città italiane: Milano, Torino, Bologna, Firenze, Napoli e Palermo, portando nelle sale anteprime, conferenze e numerosi ospiti francesi.

In conclusione, il caso Moretti risulta emblematico, in quanto la sua opera si pone al culmine del lungo processo di riscoperta e istituzionalizzazione del cinema d'autore italiano. Non esporta solo storie, ma un modello d'autore-produttore guidato da un'etica consapevole nelle alleanze e nelle strategie produttive. La sua è una figura che si inserisce nell'asse Italia - Francia poiché riesce a comunicare in entrambi i paesi attraverso i due canali di distribuzione e portando di nuovo l'Italia al centro del dibattito critico francese.

Sebbene Moretti rappresenti il principale punto di giunzione culturale con la Francia degli anni Novanta, saranno altri autori contemporanei a raccoglierne l'eredità e a consolidare ulteriormente questo asse produttivo negli anni Duemila. Registi come Alice Rohrwacher o Pietro Marcello, si muovono nel solco tracciato dal regista autarchico, portando il rapporto di cooperazione con l'industria d'Oltralpe a pilastro fondamentale della loro cinematografia e della loro identità autoriale.

⁶⁵ Ivi, p. 115

CAPITOLO II

DAL GRANDE AL PICCOLO SCHERMO:

L'impatto della televisione sul consumo cinematografico e la mutazione dei generi in Italia e in Francia

Il rapporto tra cinema e televisione è stato, fin dalle origini, complesso e denso di ambivalenze. Come osserva Vito Zagarrìo, si chiede quali forme avrebbe assunto l'audiovisivo italiano se questi due media avessero preso inizialmente la via della collaborazione anziché quella della competizione⁶⁶. Essendo due forme mediali impossibili da dividere, cinema e televisione si sono dunque ritrovati immersi in una continua contaminazione formale e linguistica. In questo scenario, governato dal prodotto americano sia nelle sale che nei palinsesti, paesi come l'Italia e la Francia sono stati nuovamente costretti a cercare soluzioni alternative per tutelare la propria identità culturale. In aggiunta a questo sentimento protettivo del prodotto nazionale, si inserisce una tendenza degli spettatori a preferire il piccolo schermo rispetto alla sala, la quale aveva segnato a lungo l'immaginario dei grandi autori contemporanei, che avevano vissuto finora il cinema solo sul grande schermo. Un momento emblematico di questa tensione e di cambiamento dei consumi dell'opera d'autore è immortalato nel documentario *Room 666* di Wim Wenders, girato durante il Festival di Cannes del 1982. Wenders prenotò la stanza numero 666 di un albergo e vi pose una videocamera puntata verso una poltrona e un televisore acceso, invitando alcuni amici registi e produttori dell'epoca a rispondere a una domanda fondamentale: *Is cinema a language about to get lost, an art about to die?*. Ciò che emerse da quell'esperimento fu un diffuso senso di rassegnazione e malinconia e, sorprendentemente, quasi nessuno tra i grandi maestri mostrò uno spirito di aperta ribellione verso il nuovo mezzo che stava stravolgendo l'industria cinematografica. Tra le testimonianze più significative di questa trasformazione spiccano quelle di Jean-Luc Godard e Michelangelo Antonioni. Godard affronta la televisione da una prospettiva prevalentemente teorica e politica. Interpreta il capillare successo del piccolo schermo come una conseguenza quasi naturale delle dinamiche sociali, osservando con amara lucidità come il piccolo schermo non «spaventi» lo spettatore, al contrario del

⁶⁶ Zagarrìo, Vito, *L'anello mancante: storia e teoria del rapporto cinema-televisione*, Lindau, Torino 2004

cinema a grande schermo⁶⁷. Per Godard, mentre il cinema esige il buio della sala e invita al raccoglimento critico, la TV si configura come un flusso ininterrotto di immagini snaturate del loro significato, interpretandola come una morte del cinema inevitabile come la morte stessa.

Di carattere più positivista è la reazione di Antonioni, che guarda al mezzo televisivo e alle nuove tecnologie video con curiosità e spirito d'avanguardia. Antonioni parlava infatti della responsabilità morale che hanno i registi di «adattarsi all'esigenza di spettacolo di domani»⁶⁸ per poter parlare del quotidiano, spostando la riflessione dal tradizionale impegno morale e sociale verso le possibilità d'innovazione tecnica. A titolo di esempio, nel film *Il mistero di Oberwald* (1980), Antonioni nella sua ricerca dell'uso espressivo del colore, portò il “colore elettronico” e l'uso pionieristico del videotape riversato su pellicola 35 mm⁶⁹.

L'esempio che porta Wenders mi consente di introdurre l'obiettivo centrale di questa analisi: comprendere il ruolo strutturale della televisione e il modo in cui i diversi contesti nazionali ne abbiano accompagnato, oppure ostacolato, l'integrazione.

1. L'integrazione della TV nell'industria cinematografica

Quello tra cinema e televisione è un rapporto fluido di attrazione e repulsione, la cui influenza sulla nostra quotidianità è talmente capillare da non poter essere ignorata. Con la sua penetrazione negli spazi domestici, la televisione si è spinta oltre la semplice dimensione di mezzo di svago, trasformandosi in un vero e proprio «membro della famiglia»⁷⁰ capace di ridefinire i rituali della vita quotidiana, le abitudini di fruizione audiovisiva, l'accesso all'informazione e all'intrattenimento.

La pervasività della televisione ha finito per alterare le logiche di scrittura e produzione dell'industria cinematografica. Il momento di svolta è coinciso quando il piccolo schermo ha compreso l'immenso valore del repertorio filmico come risorsa primaria per i propri palinsesti. Attraverso la trasmissione sistematica di film, la televisione è entrata però in

⁶⁷ «[la televisione] non fa paura perché è vicina, abbiamo bisogno di avere le immagini vicine. Così piccola non fa paura. Nel cinema, l'immagine spaventa, è grande, però si vede da lontano. Oggi si preferisce vedere un'immagine piccola da vicino, piuttosto che un'immagine grande lontano» Godard, Jean-Luc, in *Room 666* (Wim Wenders, 1982), min. 6:38 (traduzione mia)

⁶⁸ Michelangelo Antonioni, in *Room 666* (Wim Wenders, 1982), min 36:39

⁶⁹ La sua attenzione per la sintesi del colore la noteremo anche nei suoi film e documentari successivi: come *Kumbha Mela* (1989), *Noto*, *Mandorli*, *Vulcano*, *Stromboli*, *Carnevale* (1993) ed *Eros* (2004)

⁷⁰ Zaggarro, Vito, *Cinema e TV. Film, televisione, video nel nuovo millennio*, Edizioni Polistampa, Firenze 2009, p. 181

concorrenza con le sale cinematografiche. Questa ascesa raggiunge il suo apice a partire dagli anni Settanta, quando il piccolo schermo si è ufficialmente imposto come un'alternativa domestica, più comoda ed economica rispetto al rito della sala, decretando la chiusura di molti cinema in Francia e specialmente in Italia.

I dati Istat per l'Italia (Fig. 4) e dai dati del CNC in Francia (Fig. 5) testimoniano la sempre minore frequenza delle sale a partire dal 1960, per poi tracollare negli anni Settanta, in coincidenza con la diffusione della televisione. Entrambi gli Stati raggiungono il minimo storico di presenze in sala nel 1992 (escluso il periodo della pandemia Covid-19), con 1471,2 mila biglietti per l'Italia e 1066 milioni per la Francia.

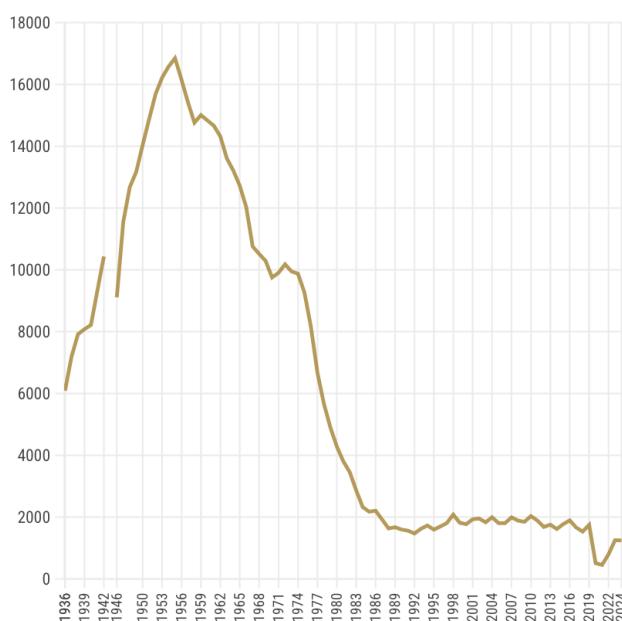


Fig. 4: Biglietti venduti per spettacoli cinematografici in Italia 1936 - 2024

Fonte: Dati Istat

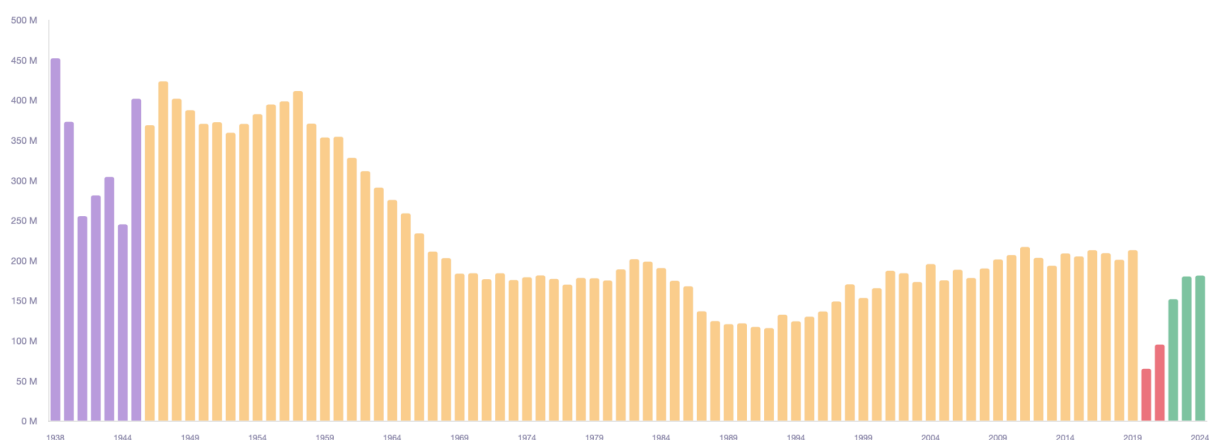


Fig. 5: Frequentazione annuale delle sale 1938 - 2024

Fonte: Cinéma France

Ciononostante, questa flessione non ha portato a un totale arrestato del tutto la produzione cinematografica, piuttosto ha innescato una profonda crisi strutturale della distribuzione e dell'esercizio. Il vero nodo del declino, infatti, non risiedeva nella mancanza di creatività o di titoli prodotti, ma nella progressiva scomparsa degli spazi fisici dedicati alla visione che permettevano una ricompensa economica dei costi di un film⁷¹. Senza un circuito di sale efficiente e capillare, il cinema ha perso il suo spazio vitale, trovandosi costretto a rinegoziare la propria sopravvivenza proprio con il suo principale rivale: il mezzo televisivo.

Nella seconda metà degli anni Ottanta, il panorama televisivo europeo attraversa una trasformazione profonda, guidata dall'ingresso dei grandi circuiti privati e dalla stipula di accordi strategici con le majors americane. In questo nuovo scenario, il cinema nazionale, che sia francese che italiano, non riesce più a garantire in autonomia gli elevati volumi di ascolto richiesti dal mercato, perde la sua centralità. Di conseguenza, il repertorio cinematografico smette di essere un semplice contenuto per trasformarsi in un vero e proprio strumento strategico nella competizione tra le emittenti, incentrate nella ricerca di blockbuster e titoli di forte richiamo. Per emergere in un mercato sempre più saturo, ogni canale è spinto a costruire un'identità distintiva con cui fidelizzare il pubblico, con programmi di intrattenimento e cinema di ascolto sicuro; sfruttando ogni spazio disponibile per includere la pubblicità, che finanzia i palinsesti. Questa dinamica si inserisce pienamente nella logica del cosiddetto «flusso»⁷² televisivo teorizzato da Raymond Williams: lo spettatore non fruisce più di singoli eventi isolati, ma si ritrova immerso in un palinsesto continuo, studiato per stimolarlo senza sosta con prodotti dinamici e film di tendenza.

I palinsesti televisivi arrivano ad acquisire un potere tale da richiedere non solo il film che preferisce ma anche di produrlo da zero. Fu così che negli anni Ottanta gli emittenti televisivi si affermarono in modo definitivo come i principali produttori e finanziatori del cinema, sia in Italia che in Francia. Se da un lato questo intervento rappresenta una linfa vitale imprescindibile per l'industria cinematografica, dall'altro cela un'evidente contraddizione. La TV, infatti, finirà per finanziare quasi esclusivamente il cinema fortemente commerciale. Il cinema d'autore viene progressivamente emarginato dalle logiche del grande

⁷¹ «non c'è film, anche di elevata qualità, che possa sperare di ripagare i suoi costi se non esistono gli spazi materiali per la sua circolazione, prolungata e diffusa su tutto il territorio nazionale» Petrocchi, Fania, *Il cinema della televisione italiana. La produzione cinematografica di Rai e Fininvest, 1976-1994*, RAI-ERI, Roma [1996], p.37

⁷² «Quello che viene offerto non è, secondo la vecchia concezione, un programma di distinte unità con determinate inserzioni, ma un flusso pianificato, in cui la successione reale non è la sequenza dei titoli dei programmi pubblicati ma questa sequenza trasformata dall'inclusione di un altro tipo di sequenza, per modo che queste sequenze, insieme compongono il flusso reale, la reale "radio" e la reale "televisione".» Williams, Raymond, *Television*, cit., p. 144

mercato, potendo affidarsi solo a pochi palinsesti che mirano a proiettare un cinema di qualità.

Nelle sale italiane si instaura il genere comico d'attore insieme all'immane blockbuster americano; mettendo ai margini i film di genere classici degli anni Settanta quali i gialli e l'horror popolare B-movies. Negli anni Novanta si consoliderà un cinema comico d'autore con figure come Moretti e Benigni, ma sempre con un margine minore rispetto al cinema hollywoodiano. Nelle televisioni vengono trasmessi sceneggiati di genere storico con telefilm o miniserie. Nelle sale francesi troviamo sempre al primo posto la commedia degli anni Ottanta. Negli anni Novanta troviamo ancora una consolidazione della commedia mainstream, accompagnata dal genere del *cinéma du look* o cinema a tema sociale delle banlieues. La televisione francese, proietterà un tipo di film d'autore o indipendente, lasciando (anche se in un primo momento) in secondo piano il prodotto americano. Pur condividendo la medesima "monopolizzazione" televisiva e la diretta conseguenza di aver tolto la capacità del cinema di essere un'esperienza collettiva svuotando le sale cinematografiche, Italia e Francia affrontano questa rivoluzione in modi differenti in seguito alle diverse risposte politiche e istituzionali messe in campo.

In conclusione, quella tra cinema e televisione è una convivenza che ha preso forme molto diverse. Se prendiamo i casi di Italia e Francia, la TV ha certamente contribuito a diffondere anche il grande cinema, ma con intenzioni decisamente opposte: se nel nostro paese la trasmissione del cinema è stata spesso un mero pretesto per fare ascolti, in Francia è diventata una vera e propria scelta culturale volta a valorizzare la settima arte. Ciononostante, il prodotto americano risulta essere un pilastro per entrambe le cinematografie. In uno scenario di collaborazione dei due stati europei, le poche eccezioni significative hanno riguardato la Francia, che, pur con qualche incoerenza, ha saputo promuovere politiche di cooperazione su scala internazionale e in Italia, attraverso la breve ma incisiva parentesi della Gaumont Italia⁷³.

1.1 Il contesto italiano: il duopolio Rai-Fininvest

Sebbene le trasmissioni ufficiali della televisione in Italia abbiano inizio nel 1954, è tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta che il sistema radiotelevisivo nazionale vive una rivoluzione strutturale. Fino ad allora, la storia della televisione italiana era coincisa interamente con quella della Rai, che aveva consolidato un solido monopolio editoriale e

⁷³ Argomentato nel capitolo I, sez. 1, p.p. 11-12

culturale. Non va infatti dimenticato che gran parte della modernità cinematografica italiana è passata proprio attraverso il canale televisivo: molti dei nostri più grandi autori hanno realizzato per la TV opere di alto livello, spesso passate inizialmente inosservate o sottovalutate dalla critica dell'epoca⁷⁴. È il caso di Roberto Rossellini con i suoi sceneggiati storici⁷⁵, di Bernardo Bertolucci con *Strategia del ragno* (1970), dei fratelli Taviani con *San Michele aveva un gallo* (1972), fino ai contributi di Ermanno Olmi⁷⁶ e Liliana Cavani⁷⁷. L'intervento della televisione nella produzione si rivela paradossalmente vitale, firmando i più prestigiosi trionfi culturali del cinema italiano nel mondo. È il caso delle due storiche Palme d'oro consecutive vinte a Cannes: nel 1977 con *Padre padrone* dei fratelli Taviani e nel 1978 con *L'albero degli zoccoli* di Ermanno Olmi, entrambe produzioni realizzate con il contributo decisivo della Rai. A questi successi festivalieri si aggiungerà più avanti l'Oscar al miglior film straniero per *Nuovo Cinema Paradiso* di Giuseppe Tornatore (1990), a testimonianza di un legame ormai indissolubile tra piccolo e grande schermo.

Questo scenario televisivo subisce un cambiamento nei primi anni Novanta con l'affermazione su scala nazionale di un grande competitor privato: il palinsesto televisivo della Fininvest, poi Mediaset, fondata nel 1993 da Silvio Berlusconi, futuro Presidente del Consiglio dei Ministri ma prima di tutto grande uomo d'affari. Approfittando infatti di una temporanea lacuna legislativa dello Stato italiano nei confronti della regolamentazione delle reti private, Berlusconi assunse il controllo di Canale 5, Italia 1 e Rete 4, creando così una rete di canali che potevano coprire tutte le esigenze della popolazione, entrando in aperta concorrenza con la Rai. Il palinsesto Fininvest portò uno sconvolgimento del sistema televisivo nazionale, approfittando del prodotto americano per coprire le opere del proprio palinsesto e aumentare gli ascolti. L'avvento del duopolio Rai-Fininvest introdusse dinamiche competitive di mercato e, soprattutto, delineò due filosofie d'azione profondamente diverse nei confronti dell'industria cinematografica. La Rai affrontò la concorrenza diversificando l'offerta dei suoi tre canali, ciascuno dei quali sviluppa un proprio e specifico rapporto con la settima arte: Raiuno, la rete più gettonata, si orienta verso un cinema di stampo istituzionale, spettacolare e nazional-popolare, vantando al contempo il maggior numero di grandi coproduzioni internazionali (soprattutto con la Francia); Raidue si caratterizza per uno sguardo più cosmopolita, aperto al cinema d'azione, ai trend hollywoodiani, alla serialità internazionale e

⁷⁴ Zagarrò, Vito, *L'anello mancante*, cit.

⁷⁵ *L'età del ferro* (1965), *La presa del potere da parte di Luigi XIV* (1966), *Atti degli apostoli* (1969), *Socrate* (1970), *Blaise Pascal* (1971), *L'età di Cosimo de' Medici* (1972), *Cartesio* (1974), *Anno uno* (1974)

⁷⁶ *Racconti di giovani amori* (1967), *La cotta* (1967), *I recuperanti* (1970), *Le radici della libertà* (1972), *Alcune* *De Gasperi* (1974), *Quando è arrivata la televisione* (1979)

⁷⁷ *Francesco d'Assisi* (1966), *De Gasperi, l'uomo della speranza* (2005), *Einstein* (2008)

al ricambio generazionale; Raitre diventa il punto di riferimento per quella parte di cinema più d'autore e ricercato, sperimentando linguaggi alternativi.

La Fininvest invece, mantiene un rapporto sia con il cinema nazionale che con le majors, sempre di natura commerciale. Astutamente, Berlusconi acquista la casa di produzione e distribuzione Titanus nel 1979, che gli permise di avere accesso diretto al suo catalogo di capolavori italiani (oltre 320 film). A questo si aggiunge una fitta programmazione di film pensati per fare ascolti, con un'attenzione particolare a commedie e cinepanettoni, unitamente a un uso sempre più pervasivo di inserzioni pubblicitarie in ogni intervallo⁷⁸.

Questa azione diede inizio a una guerra tra privati che si pongono in competizione tra loro per appropriarsi del prodotto cinematografico più attrattivo, nazionale o, soprattutto, americano.

Nel 1994, la Rai abbandonò parzialmente la coproduzione classica per preferire il pre-acquisto, una formula più agile e meno dispendiosa che permette di intervenire sul mercato con maggiore tempestività, acquistando in anticipo i diritti di trasmissione di un film prima ancora che questo sia stato realizzato o completato, sulla base del solo progetto. Su queste basi si delinea, verso la fine degli anni Novanta, un cosiddetto “rinnovamento” dell'industria cinematografica nazionale. La ripresa del cinema italiano viene tentata dall'applicazione riforme mirate, in particolare sotto la guida del ministro Veltroni, il quale emana la Legge 122 (1998), che introduce l'obbligo per le emittenti televisive di investire nella produzione cinematografica nazionale⁷⁹. Tuttavia, questo atto di benevolenza verso il cinema nazionale in realtà verrà via via cambiato per adeguarsi al piccolo schermo. La tv pubblica arrivò ad assumere il controllo della filiera industriale cinematografica, inaugurando un'era in cui i film vengono pensati, scritti e realizzati in funzione della loro successiva programmazione televisiva.

Per valorizzare al meglio la propria offerta televisiva, Fininvest espanse ulteriormente la propria presenza sul mercato, estendendo il raggio d'azione dalla produzione alla distribuzione. Il modello Fininvest, dai primi anni Ottanta, investe nel cinema nazionale con il preacquisto dei diritti di antenna di prodotti popolari per poi entrare nella produzione con Rete Italia nel 1984. Nel 1989, il consolidamento industriale del gruppo Fininvest nel settore cinematografico compie un salto di qualità decisivo grazie all'alleanza strategica con Mario e

⁷⁸ «Nella prima fase, contraddistinta da una totale inosservanza del diritto d'autore, le tv locali saccheggiano i magazzini del cinema italiano, prevalentemente minore, e mandano in onda copie pesantemente infarcite di spot pubblicitari e spesso in cattivo stato di conservazione.» Zaggarro, Vito, *Cinema e TV*, cit., p. 150

⁷⁹ «Veltroni ministro della cultura, di due provvedimenti intelligenti e innovativi: la liberalizzazione delle licenze per l'apertura di sale cinematografiche, la legge 122, che stabiliva degli obblighi di investimento in produzione cinematografiche da parte della televisione.» Carlo Macchitella e Alberto Abruzzese, *Cinematica 2005 : sogni industria tecnologie mercato*, Venezia : Marsilio, 2005, p. 77

Vittorio Cecchi Gori. Da questo sodalizio nasce la Penta Film, un'industria cinematografica che non si limita alla produzione e alla distribuzione nelle sale, ma estende rapidamente il proprio raggio d'azione al mercato emergente dell'home-video (attraverso il marchio "Pentavideo"). Grazie a questa operazione, il gruppo Fininvest realizza una solida integrazione verticale, assumendo il controllo dell'intera filiera cinematografica. In questa circostanza, Berlusconi colse l'opportunità strategica offerta dal mercato francese, stringendo un accordo con la Gaumont Italia, tentando di integrare la programmazione televisiva con il solido circuito delle sale cinematografiche d'Oltralpe. La concentrazione di risorse e canali distributivi permise al gruppo Fininvest di dominare il mercato nazionale, intercettando e orientando i consumi del grande pubblico italiano. Tuttavia, questa vasta e pervasiva alleanza rispondeva a logiche commerciali e di massimizzazione del profitto, a differenza del servizio pubblico radiotelevisivo, la cui missione istituzionale imponeva alla Rai di destinare ampie risorse al cinema d'autore e alla sperimentazione artistica.

Possiamo dunque affermare che, in questa fase storica, il concetto classico di produzione cinematografica italiana subisca una profonda ridefinizione, riorganizzandosi attorno a logiche di mercato primariamente orientate al consumo televisivo, registrando un aumento del costo medio di produzione di un film negli anni Ottanta diventa quasi quattro volte superiore rispetto agli anni Settanta. Il cinema d'autore fatica a trovare cifre modeste, mentre i registi di pellicole di serie B trovano più facilmente finanziamenti. La settima arte diventa un affare economico in cui la gestione aziendale prevale sulla creazione artistica. Ciononostante, le collaborazioni con gli attori rimangono attive, sebbene inserite in un sistema che tende a svalutarne la professionalità artistica. Si assiste infatti a una radicale trasformazione dello star system: il talento drammatico e la formazione attoriale passano in secondo piano rispetto all'indice di notorietà e alla visibilità televisiva dell'attore o del personaggio⁸⁰.

La tarda nascita negli anni Novanta di Rai Cinema cercò di abbattere la frattura tra cinema e televisione, trasformando il finanziamento pubblico in coproduzione attiva per restituire al film la sua dignità e centralità artistica prima del suo approdo sul piccolo schermo. Fu allora che le presenze nelle sale e i ricavi complessivi tra cinema e *home video* raddoppiano, con le

⁸⁰ «Ora, mediatica per essenza, la televisione è diventata la terra d'elezione, oltre che dei giochi, dei varietà e degli spettacoli di music-hall, di cui ha contribuito a restaurare ed estendere l'audience presso il pubblico. Non sono forse stati questi ultimi che, all'opposto dei programmi di reportage o didattici, hanno restaurato l'immagine e il carisma del divo? Non si deve in parte alla televisione il rinnovamento dello star-system, la tendenza a fare di nuovo film su e per gli attori?» Hennebelle, Guy, Prédal, René (a cura di), *L'influence de la télévision sur le cinéma*, «CinémAction», n. 60, Corlet-Télérama, Charlesissé 1991, p. 85 (traduzione mia)

quote di incasso nelle sale che raggiungono il 23%⁸¹.

Sul versante delle grandi coproduzioni internazionali ad alto budget, inizialmente né il modello d'esercizio della Rai né quello della Fininvest dimostrano un impegno sistematico o centralizzato. Tuttavia, per quanto riguarda la Rai (soprattutto Raiuno e Raidue), questa ha maggiormente sfruttato le coproduzioni internazionali con partner europei (in primis la Francia) e, anche se in forma minore, con partner americani. Fininvest invece ha mantenuto una condotta debole sulle coproduzioni estere, e ha preferito investire soprattutto su un rapporto principale, quello con le majors americane. Ciononostante, ha preferito agire prevalentemente in autonomia, acquistando i film di genere basandosi sui tassi di ascolto più che sulla qualità (film hollywoodiani e commedie all'italiana).

In conclusione, in Italia, la situazione precipita a causa di un grave e prolungato vuoto legislativo. L'assenza di una politica industriale mirata e l'assenza di regole nel mercato radiotelevisivo lasciano il settore cinematografico del tutto privo di tutele. Lo Stato non riesce né ad ammortizzare il declino degli incassi né a pianificare la transizione verso il nuovo ecosistema mediale, costringendo le sale storiche dei centri urbani a una chiusura di massa⁸². Un mercato fortemente deregolamentato e dominato dal duopolio RAI-Fininvest ha finito per piegare il cinema nazionale ai linguaggi e alle esigenze commerciali del piccolo schermo.

1.2 Il contesto francese: il modello Canal+

Da questo punto di vista, la Francia viene spesso indicata come il modello virtuoso di “protezionismo culturale” a cui l'Italia avrebbe dovuto ispirarsi per salvare la settima arte dalla egemonia dei palinsesti televisivi. Nel 1984, seguendo il volere politico del presidente François Mitterrand e sotto la guida di André Rousselet, nasce in Francia un modello televisivo rivoluzionario: Canal+, la prima esperienza di successo di televisione a pagamento a livello europeo. Dopo una prima fase di assestamento, l'emittente trova la sua stabilità

⁸¹ «Nel quinquennio 1999 - 2004 i numeri del cinema italiano, per la prima volta dopo tanti anni, registrano un miglioramento sensibile: gli schermi superano le 3000 unità, con grande miglioramento qualitativo; il totale degli spettatori sfiora i 120 milioni; i ricavi da sfruttamento home video raggiungono gli 830 milioni, quintuplicandosi, e superando, in crescita gli incassi cinematografici, aumentati a quasi 600; la quota di parte italiana sull'incasso delle sale raggiunge il 23% e tende nel 2025 verso il 30; il totale dei ricavi italiani da cinema e video nel quinquennio risulta quasi raddoppiato» Macchitella, Carlo, Abruzzese, Alberto, *Cinemitalia* 2005, cit., p. 78

⁸² «È evidente che l'improvviso aumento dell'offerta di programmi televisivi (di cui più del 50% composto da film e film TV) ha fortemente contribuito all'abbandono delle sale oscure. D'altronde, la cattiva gestione finanziaria dei principali produttori, distributori ed esercenti ha giocato un ruolo non trascurabile. La rete di sale italiana è oggi una delle più obsolete d'Europa» Guy Hennebelle, René Prédal (a cura di), *L'influence de la télévision sur le cinéma*, cit., p. 210 (traduzione mia)

editoriale nel 1986, consolidando un palinsesto basato su tre pilastri: il grande cinema, il calcio in diretta e i film per adulti. La strategia vincente di questo modello risiede nello svincolamento del programma dagli indici di ascolto. Basando il proprio modello di business sull'abbonamento mensile, Canal+ si svincola dagli obblighi di tassi di ascolto. Questa libertà editoriale le permette di privilegiare la qualità dei programmi, la sperimentazione e l'esclusività, ridefinendo gli standard dell'intrattenimento televisivo. Un sistema in cui emittente e spettatore stringono un nuovo patto per cui il cinema di prima visione diventa il principale motore degli abbonamenti. Canal+ aveva l'esclusiva sui programmi sportivi, e sui film che venivano trasmessi solo 12 mesi dopo la loro uscita nelle sale, che gli permise di avere un vantaggio competitivo rispetto alle altre emittenti. In cambio di questo vantaggio, Canal + aveva

l'obbligo di destinare il 20% delle sue risorse totali annue all'acquisto di diritti di diffusione di opere cinematografiche» [...] «Questo volume globale del 20% delle risorse deve essere a sua volta ripartito in modo tale che almeno il 60% di tali somme sia destinato all'acquisto di opere cinematografiche europee, e almeno il 45% all'acquisto di opere in lingua originale francese⁸³.

Consapevole del potenziale conflitto che la pay-tv avrebbe potuto generare con il settore delle sale cinematografiche, il governo transalpino eresse un vero e proprio “scudo normativo” gestito dal CNC (Centre National du Cinéma et de l'Image Animée), il quale inserì l'obbligo di reinvestire una percentuale dei propri ricavi nel cinema locale e introdusse un contributo di sostegno obbligatorio da destinare alle sale cinematografiche. Il cinema si vende alla televisione finanziandosi con la cessione dei diritti di trasmissione. Sebbene questo contributo fosse una quota estremamente marginale, pari ad appena l'1%, Canal+ diventerà il principale finanziatore del cinema francese⁸⁴, portandolo quindi a una posizione di monopolio. Tuttavia, il mercato è rischioso poiché se si dovessero sottrarre gli obblighi normativi sugli investimenti della tv nel cinema, la produzione francese probabilmente crollerebbe.

Lo scudo normativo si estende al cinema nazionale attraverso un principio politico tipico francese: l'eccezione culturale (*exception culturelle*), una direttiva politica e giuridica secondo cui la cultura «non è una merce come le altre»⁸⁵ e, di conseguenza, non deve essere

⁸³ Serge Regourd, *L'exception culturelle*, Paris : Presses Universitaires de France, 2002, p. 106

⁸⁴ «Attualmente, quasi il 70% dei film di iniziativa francese è pre acquistato da Canal+» Laurent Creton, *Le cinéma à l'épreuve du système télévisuel*, cit., pp. 57-83 (traduzione mia)

⁸⁵ «L'idea - divenuta slogan grazie al prestigio di alcuni dei suoi promotori come François Mitterrand o Jacques Delors, all'epoca presidente della Commissione europea - secondo cui «l'audiovisivo non è una merce come le altre» ha costituito il fondamento politico sulla base del quale è stata elaborata la nozione di eccezione culturale, permettendo alla Francia, e all'Europa, di mantenere i propri sistemi giuridici di organizzazione e tutela del settore cinematografico e audiovisivo.» Serge Regourd, *L'exception culturelle*, Paris : Presses Universitaires de France, 2002, p. 4 (traduzione mia)

sottomessa alle sole regole del libero mercato e dei trattati commerciali internazionali. Per tutelare la cinematografia nazionale da questa pressione globale, la Francia ha fatto affidamento sul modello dell'Eccezione Culturale, i cui pilastri sono regolamentati e gestiti dal CNC (Centre National du Cinéma) attraverso un sistema di autofinanziamento circolare: il meccanismo si alimenta tramite prelievi fiscali e tasse sui biglietti delle sale cinematografiche, sulle vendite dell'home video e sui ricavi dei canali televisivi, redistribuendo poi queste risorse alla produzione nazionale. Nel 1990, il gruppo compie un passo decisivo sul piano industriale fondando la propria filiale cinematografica: StudioCanal. Attraverso questa divisione, Canal+ persegue una chiara strategia di politica culturale ed economica: arginare l'egemonia delle major hollywoodiane e difendere l'identità del cinema europeo. Questo obiettivo si concretizza con la creazione di un network di filiali estere⁸⁶ (tra cui Belgio, Italia, Polonia, Spagna, etc...). La rete fu concepita per trattenere e reinvestire localmente gli incassi dei film distribuiti, garantendo a queste realtà una parziale autonomia finanziaria ed editoriale rispetto ai colossi americani. Sebbene spinta da una chiara vocazione europea, Canal+ dovette ridimensionare le proprie ambizioni e scendere a compromessi con il mercato d'oltreoceano. Il gruppo stringe infatti un'importante alleanza finanziaria acquistando quote della Carolco Pictures, celebre casa di produzione indipendente statunitense (famosa per successi globali come *Rambo*, 1982, e *Terminator 2*, 1991). Questa operazione si rivela tuttavia un fiasco: la Carolco, travolta da budget fuori controllo e da clamorosi flop commerciali, dichiara infine bancarotta. L'esperienza si tradusse in un fallimento finanziario, dimostrando quanto l'ecosistema hollywoodiano ad alto budget sia intrinsecamente volatile e privo di garanzie. Di conseguenza, preso atto dei rischi del modello americano, Canal+ decide in un primo momento di riorientare strategicamente le proprie risorse, concentrando i propri investimenti sul più sicuro e protetto sistema delle coproduzioni nazionali ed europee⁸⁷. Tuttavia, Canal+ dovette presto tradire i suoi ideali per una seconda volta: questo riposizionamento non si tradusse affatto in un isolamento o in una rottura con l'industria americana (un'opzione impraticabile per qualsiasi emittente globale). I rapporti con le major statunitensi rimasero infatti intensi e inevitabili, pur cambiando natura. Nel tentativo di contrastare lo strapotere di Hollywood, Canal+ ha cercato di replicare la formula americana

⁸⁶ «Le Studio Canal + contribue au développement de la production cinématographique française et européenne grâce surtout à une ambitieuse politique de coproduction menée en France et en Europe avec des partenaires privilégiés comme Téléma et Les Productions Lazennec» Aldo Tassone, *Le studio Canal+: un producteur différent* in *Catalogo France Cinéma 1996*, Firenze, p. 34

⁸⁷Ivi, p. 57 - 83

producendo film ad alto budget (come *Asterix & Obelix* o *Il patto dei lupi*⁸⁸). Tuttavia, il gruppo francese ha dovuto presto prendere atto dei propri limiti: questi blockbuster europei si sono rivelati spesso "pallide repliche" delle opere d'oltreoceano, poiché a Canal+ mancavano sia la stabilità finanziaria, sia le imponenti reti distributive internazionali consolidate tipiche delle majors americane⁸⁹. Il grande progetto di costruire una vera e propria "major europea" in grado di competere ad armi pari con gli Stati Uniti si è rivelato irrealizzabile, scontrandosi con la frammentazione del mercato continentale e con l'impossibilità di generare economie di scala a breve termine. Canal+ continuò infatti a dipendere dal cinema hollywoodiano per l'approvvigionamento di *blockbuster* commerciali, stringendo accordi di distribuzione in esclusiva per la propria pay-tv, indispensabili per fidelizzare il pubblico. Lo stesso StudioCanal capitalizzò la sua presenza internazionale diventando un distributore chiave in Europa per i film indipendenti americani e gestendo, grazie alle acquisizioni, uno dei più vasti cataloghi di cinema classico americano al mondo. Il rapporto con Hollywood si trasformò così da un'ambizione di conquista diretta a una pragmatica e lucrosa alleanza commerciale.

Come come riassunto dallo studioso Serge Regourd nel suo testo *L'exception culturelle*⁹⁰ capiamo che Canal+ ha dovuto piegare i suoi ideali di "exception culturelle" per una mancanza di fondi, facilmente trovabili invece nelle majors americane⁹¹.

A metà degli anni Novanta il canale televisivo affronta una fase di profonda transizione. L'aumento della concorrenza (dovuto alla nascita di nuove piattaforme satellitari e via cavo) provoca una perdita di abbonati, costringendo Canal+ a ridefinire il proprio modello economico purista attraverso l'introduzione della pubblicità nelle sue fasce di programmazione.

Per salvaguardare la propria unicità culturale in questo scenario competitivo, l'emittente punta sull'*Esprit Canal*, un'attitudine editoriale irriverente, libera e anticonformista.

Tra i protagonisti che incarnano questo spirito troviamo Philippe Gildas, il conduttore storico. Con il suo ruolo da "padrone di casa" serio ma complice, ha guidato *Nulle part ailleurs* dal

⁸⁸ Bohas, Alexandre, Laroche, Josepha, , *Canal+ et les majors américaines: Une vision désenchantée du cinéma-monde*, Editions L'Harmattan, 2008, p. 74

⁸⁹ Serge Regourd, *L'exception culturelle*, Paris : Presses Universitaires de France, 2002, p. 73 (traduzione propria)

⁹⁰ Regourd, Serge, *L'Exception culturelle*, Que sais-je?, 2002

⁹¹ «per imporsi, deve utilizzare le stesse armi dei suoi principali concorrenti, formate come superproduzioni, destinate a un mercato mondiale e basate sugli standard dell'industria dell'intrattenimento, contro i quali erano state modellate le dighe dell'eccezione culturale. L'avvenire stesso di Canal Plus nella sua identità originale è direttamente messo in discussione all'interno di questo nuovo impero della comunicazione.» Serge Regourd, *L'exception culturelle*, Paris : Presses Universitaires de France, 2002, p. 111 (traduzione propria)

1987 al 1997, facendo da perfetto contraltare alle follie dei comici in studio. Antoine de Caunes, insieme a José Garcia, creava sketch demenziali e irriverenti, ed ha anche condotto il talk show in epoche successive. Michel Denisot, invece, ha saputo mantenere vivo quel tono arguto e informato prima a *Nulle part ailleurs* e poi come conduttore de *Le Grand Journal*. Questa filosofia si traduce in programmi cult di approfondimento e satira, inizialmente guidati da brillanti personalità radiofoniche e comici d'avanguardia.

Con la diffusione del mezzo televisivo, anche l'industria cinematografica francese risente della mancanza di pubblico nelle sale. La ripresa cinematografica (che raggiungerà progressivamente anche l'industria italiana negli anni successivi) su due fronti fondamentali: la modernizzazione delle sale cinematografiche⁹² che dava una maggiore offerta di scelta allo spettatore, e il rinnovamento dell'offerta cinematografica. A tal proposito, a rifondare il legame di fiducia con il pubblico è la nascita di una nuova cinematografia nazionale che, pur mantenendo tratti identitari forti, seppe adottare codici linguistici e standard produttivi di livello. Infatti, se negli anni Novanta l'apporto economico e strategico di StudioCanal rimase subordinato alla casa madre Canal+, il rapporto di forza si invertì radicalmente con l'avvento degli anni Duemila⁹³. La sua crescita è tale da assumere il controllo diretto non solo della produzione, ma anche della distribuzione fisica e digitale del materiale cinematografico.

Per concludere, è innegabile che lo Stato francese abbia storicamente difeso il cinema attraverso la politica dell'«eccezione culturale», erigendo un solido sistema di tutele legislative per proteggere il cinema nazionale dall'invasione televisiva. Ma la vera peculiarità del modello francese, a differenza di quello italiano, risiede nel ruolo giocato dall'emittente Canal+ e dal suo StudioCanal. Libera dagli obblighi di ascolto e dalle pure logiche di marketing, Canal+ ha puntato sulla qualità anziché rincorrere i gusti commerciali del pubblico, fino a esportare questo modello su scala continentale attraverso una rete di collaborazioni e coproduzioni europee. In questo modo, l'intervento pubblico e quello privato non si sono combattuti, ma hanno collaborato per tutelare e finanziare il cinema d'autore. Tuttavia, la storia di Canal+ ha una seconda parte. Un esempio di emittente televisiva che cerca in primis di dare la precedenza alla qualità del programma e ai suoi contenuti, e libera dagli indici di ascolto, dovette allearsi per necessità finanziaria, al prodotto americano e sulle pubblicità.

⁹² Allo stato francese si riconosce anche l'introduzione pionieristica dei Multiplex nel 1993

⁹³ «Nel 2000 [...] l'apporto medio di StudioCanal (11,6 milioni di franchi) risulta, per la prima volta, superiore al prezzo medio di preacquisto della rete (8,3 milioni di franchi).» Sojcher, Frédéric, «Canal + et le cinéma français», in Creton, Laurent, *Le cinéma à l'épreuve du système télévisuel*, in *OpenEdition Books*, p.57-83 (traduzione mia)

2. La standardizzazione del linguaggio cinematografico ai canoni televisivi

Il grande imporsi della televisione ha affermato un cambiamento di linguaggio cinematografico per adattarsi al piccolo schermo. Zagarrio, il quale suddivide il genere televisivo in 3 tipi di genere⁹⁴: le serie, a struttura ad episodi autoconclusivi, il cui ordine di messa in onda è intercambiabile (es. *Star Trek*); le miniserie (o *classic serials*), numero ristretto di puntate legate da uno sviluppo logico e consequenziale, spesso di origine europea e di derivazione letteraria; e i serial, un modello ibrido che non prevede necessariamente una fine, derivato dalla struttura della *soap opera*.

L'affermazione e la capillare penetrazione di queste forme narrative portano a una conseguenza drastica per il grande schermo: la progressiva marginalizzazione del cinema di genere, soprattutto in Italia, un tipo di cinema che cerca di parlare al grande pubblico ma senza rinunciare al racconto d'autore, ed esempio i film spaghetti western o gli horror. Tutta quella produzione drammatica, sociale e di commedia che per decenni aveva rappresentato la spina dorsale del mercato delle sale viene gradualmente assorbita dal piccolo schermo. La *fiction* e la *soap opera* diventano così i nuovi depositari della familiarità domestica.

Ormai assuefatto alla fruizione casalinga promossa dalle emittenti televisive, il pubblico accetta di buon grado una qualità di visione ed estetica nettamente depotenziata rispetto alla sala in cambio di una maggiore comodità, del controllo diretto (o apparente) sul flusso di trasmissione e di una drastica riduzione dei costi.

A partire dagli anni Novanta, la televisione si impone come il principale agente di legittimazione e popolarità. Di conseguenza, il cinema non sceglie più i propri protagonisti in base alla coerenza artistica o alle necessità del personaggio, ma in virtù della loro capacità di attrarre il pubblico del piccolo schermo. Questo meccanismo di "prestito" di volti noti, pur garantendo una temporanea visibilità commerciale alle pellicole, finisce per impoverire la qualità della recitazione e rallentare la crescita di una nuova generazione di interpreti cinematografici puri, riducendo l'attore a un mero veicolo pubblicitario.

In Italia, questo profondo mutamento strutturale finisce per riflettersi in modo evidente sulla qualità media della produzione cinematografica. L'industria assiste a una generale contrazione dei budget e a un ridimensionamento delle ambizioni artistiche, che penalizzano la sperimentazione e la ricerca visiva. Ciononostante, il cinema di genere riesce a ritagliarsi uno spazio di espressione, facendo leva su due filoni fondamentali: da un lato l'horror, che in

⁹⁴ Zagarrio, Vito, *L'anello mancante*, Cit.

questa fase vive una vera e propria stagione d'oro e raggiunge il suo picco espressivo e commerciale; dall'altro la commedia, che si riconferma il genere “faro” del botteghino nazionale, dimostrandosi l'unica formula davvero capace di intercettare le abitudini di un pubblico i cui gusti sono ormai plasmati dai linguaggi del piccolo schermo. Nel corso del tempo, la relazione tra cinema e televisione ha subito una vera e propria inversione sistemica. Se nei suoi primi decenni il mezzo televisivo si limitava a comportarsi da mero contenitore o mezzo di promozione per i film, oggi è il cinema a nutrirsi costantemente delle strutture narrative, dei ritmi seriali e dei formati tipicamente televisivi, dando vita a un linguaggio espressivo e a prodotti fortemente ibridati. Parallelamente, anche la figura dello spettatore si differenzia ulteriormente. Lo spettatore televisivo è diverso da quello cinematografico. I due si distinguono innanzitutto per la modalità di fruizione: il primo integra la visione nel flusso della propria quotidianità domestica, mentre il secondo ricerca l'esperienza immersiva della sala buia. Ciò non significa che uno escluda l'altro. Se da un lato il cinefilo fruisce della televisione con minor continuità, penalizzato da interruzioni e distrazioni domestiche che ne riducono l'impatto emotivo, dall'altro lo spettatore televisivo frequenta la sala con ancora meno assiduità, senza per questo escluderla del tutto.

Ma tornando al sistema televisivo, quando Berlusconi si allea con il gruppo Cecchi Gori creando la Penta Film, Fininvest rifiuta apertamente la storica logica assistenziale dei finanziamenti statali per imporre una visione commerciale, interamente orientata al profitto. La priorità strategica diventa la produzione di un cinema di genere a fortissimo impatto popolare, dalle commedie vacanziere destinate ai periodi festivi ai prodotti d'azione per ragazzi, con l'obiettivo di ottimizzare e massimizzare gli ascolti dell'intera rete televisiva. Ogni contenuto viene così calibrato in base al pubblico di riferimento dei singoli canali: Canale 5 intercetta i grandi ascolti delle famiglie, Italia 1 attraversa il target giovanile e Rete 4 si rivolge a una platea più matura⁹⁵.

In questo scenario, la nuova linea industriale punta a una completa integrazione tra due mondi. Da un lato, la filiera cinematografica tradizionale viene riconvertita e messa al servizio della produzione seriale; dall'altro, il film stesso non viene più pensato per la sola visione in sala, ma viene concepito fin dall'origine come un prodotto multimediale destinato ad attraversare più schermi, muovendosi in modo coordinato tra il grande schermo, l'home video e il passaggio televisivo. È proprio in questo contesto che si consolida il fenomeno dei

⁹⁵ «L'impaginazione televisiva dei film appare in gran parte determinata dagli obiettivi d'ascolto e dal posizionamento commerciale delle singole reti del gruppo» Fania Petrocchi, *Il cinema della televisione italiana*, cit., p. 55

telefilm: opere realizzate appositamente per il pubblico del piccolo schermo con costi di produzione nettamente inferiori rispetto alle pellicole tradizionali. Questo inevitabile risparmio economico, unito alle esigenze strutturali della televisione commerciale, finisce tuttavia per ripercuotersi sulla qualità della recitazione e sullo stile narrativo. I linguaggi si omologano agli standard del palinsesto domestico, lasciando spazio a sceneggiature dai dialoghi poco profondi e a trame ricche di azione immediata, che finiscono per appiattire la complessità artistica del cinema in favore dell'intrattenimento di flusso⁹⁶.

In Francia, l'affermazione della televisione non si traduce in uno scontro distruttivo con il grande schermo, ma dà vita a un fecondo scambio linguistico. In una prima fase, la diffusione del mezzo televisivo si intreccia strettamente con l'emergere del *cinéma-vérité*: grazie all'impiego di cineprese leggere e registratori audio portatili, sviluppati originariamente proprio per l'inchiesta televisiva, il documentario si rivoluziona, portando la macchina da presa direttamente nelle strade e nella vita reale. Man mano che il palinsesto si consolida, la narrazione audiovisiva inizia ad adagiarsi sulla forma del *feuilleton*⁹⁷, ovvero lo sceneggiato televisivo, articolato in una narrazione in più episodi che fa leva su un forte impianto drammatico, su colpi di scena calibrati per trattenere il pubblico e su una minima esplorazione della psicologia dei personaggi. L'estetica dello sceneggiato televisivo finirà per esercitare un'influenza decisiva sul cinema degli anni Ottanta. È la fase in cui il cinema sceglie di allearsi con il suo storico "nemico": la televisione, che diventa il principale produttore cinematografico, finanziando numerose opere, specialmente a sfondo storico o serie adolescenziale. Tuttavia, in un panorama omologato che soffre la scomparsa dei grandi maestri del passato, emergono due voci capaci di fare la differenza: Nanni Moretti e Roberto Benigni⁹⁸, che con tono ironico e a tratti amaro, ci raccontano in due modalità diverse l'Italia e la vita.

In conclusione, L'avvento della televisione ha segnato una frattura profonda nella storia cinematografica della seconda metà del Novecento: le grandi stagioni del Neorealismo e della Nouvelle Vague, che avevano lottato per imporre il cinema d'autore, sembrano essere state improvvisamente messe in ombra da un linguaggio che ha quasi azzerato tutti gli sforzi fatti in passato.

⁹⁶ «Un téléfilm emoziona pochissimo» Guy Hennebelle, René Prédal, *L'influence de la télévision sur le cinéma*, cit., p. 90 (traduzione mia)

⁹⁷ «L'intento colto e di distinzione si è adattato a una forma specificamente televisiva: quella dello sceneggiato (feuilleton)» Ivi, p. 83 (traduzione mia)

⁹⁸ Zaggarro, Vito, *Cinema italiano anni Novanta*. - 2. ed, Venezia : Tascabili Marsilio, 2001, p. 19

Se in un primo momento è stata la televisione ad appropriarsi del cinema, dei suoi divi, dei suoi generi e del suo immaginario, per costruire e fidelizzare il proprio pubblico, col tempo i rapporti di forza si sono ribaltati. È stato il cinema a doversi adattare al linguaggio e alle esigenze della televisione, spesso trasformandosi per poter accedere ai finanziamenti e alla distribuzione del sistema televisivo. Resta il fatto che la televisione ha trasformato il panorama cinematografico da due punti di vista: da un lato ha isolato gli individui tra le mura domestiche, dall'altro ha accentrato su di sé l'intero settore produttivo. Le case di produzione dei singoli paesi perdono valore e la TV diventa la principale fonte di produzione. Attraverso la dilatazione dei tempi del racconto e l'adozione di strutture narrative più aperte, il cinema si allontana dai canoni chiusi e ritmati del modello classico hollywoodiano. Questa profonda osmosi trova il suo naturale compimento negli anni Novanta, quando si affaccia sulla scena una nuova generazione di registi commerciali cresciuta a diretto contatto con il linguaggio televisivo. Raccogliendo l'eredità di registi come Claude Miller, Alain Corneau e Patrice Leconte, che avevano già saputo coniugare il rigore dell'autore con la leggibilità del genere, questi nuovi autori dimostrano come l'influenza della TV abbia offerto al cinema francese nuove soluzioni narrative, capaci di parlare con efficacia al grande pubblico.

Tornando all'inchiesta di Wim Wenders dell'82, possiamo arrivare alla conclusione che la risposta alla domanda "Il cinema sta morendo?" non sia per forza negativa; il cinema ha semplicemente cambiato forma. Nonostante la pressione e l'omologazione dei palinsesti televisivi, il cinema d'autore non è affatto morto. Oggi come in passato, esso continua a vivere in una condizione di lotta permanente per conquistare e difendere i propri spazi di visibilità.

CAPITOLO III

IL RUOLO DEI FESTIVAL NEL RAFFORZAMENTO DEI RAPPORTI CINEMATOGRAFICI ITALO-FRANCESI:

I casi studio “France Cinéma” e “Les Rencontres d’Annecy Cinéma Italien”

Se la televisione ne ha ridimensionato l'importanza, il cinema ritrova la sua centralità nella cornice dei festival cinematografici. Tali manifestazioni rappresentano un valore imprescindibile per la produzione e un canale vitale per la circolazione delle opere filmiche⁹⁹. Grazie alla loro natura intrinsecamente internazionale, i festival fungono da punto di riferimento annuale per registi e professionisti del settore¹⁰⁰. Nel tempo, queste istituzioni hanno saputo evolversi, intercettando una platea sempre più eterogenea e rispondendo con flessibilità alle mutabili esigenze del mercato e del pubblico.

Per analizzare il panorama dello stato francese e italiano, in questo capitolo faremo riferimento specialmente alla teoria della studiosa Marijke de Valck, la quale divide l'evoluzione dei festival cinematografici in tre fasi¹⁰¹: una prima che va dal 1932 al 1968 che rispecchia un tentativo di valorizzazione cinematografica nazionale in un periodo post bellico. Una seconda fase che va dal 1968 agli anni Ottanta, periodo in cui si amplia il panorama cinematografico con i festival più locali, in cui si dà più visibilità a un tipo di cinema indipendente e d'autore. E una terza fase che va dagli anni Ottanta ad oggi, dove si entra in una fase di globalizzazione: nascono i mercati del cinema e si forma un vero e proprio circuito mondiale cinematografico, che copre tutti gli aspetti della filiera.

In quest'ultima fase, Italia e Francia continuano a ricoprire dei ruoli di riferimento. Pur mostrandosi fragile sul piano della distribuzione e di coproduzione, l'asse italo-francese si

⁹⁹ Bibliografia di riferimento per approfondire: De Valck, Marijke, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007; Piredda, Maria Francesca, *I festival del cinema in Italia: forme e pratiche dalle origini al COVID-19*, Roma: Carocci, 2022; Abis, Mario e Canova, Gianni, *I festival del cinema: quando la cultura rende*, Milano: Johan & Levi, 2012; Bideau, Gregoire et Tallec, Steven, *En compétition: une décennie de festivals internationaux de cinéma*; sous la direction de Joëlle Farchy, Paris: Presses des Mines, 2019; Taillibert, Christel, *Tribulations festalières: les festivals de cinéma et audiovisuel en France*, Paris: L'Harmattan, 2009; Postler, Vichy, *De Gaumont Italia à Arte: la politique culturelle française en Europe*, Publibook, 2005

¹⁰⁰ « importante funzione [...] l'attività di sostegno finanziario per progetti originali, in particolare se nati in paesi economicamente più svantaggiati, di networking e/o di formazione professionale, di cui sempre più festival si fanno promotori o che sostengono con partnership» Piredda, Maria Francesca, *I festival del cinema in Italia: forme e pratiche dalle origini al COVID-19*, Carocci, Roma 2022, p. 36.

¹⁰¹ De Valck, Marijke, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007, p. 19

dimostra più solido sul piano festivaliero. In questo scenario risulta emblematico l'asse costruito tra i Rencontres de Cinéma Italien di Annecy e il France Cinéma di Firenze, fondati rispettivamente nel 1983 e nel 1985 da Jean A. Gili e Aldo Tassone proprio con l'obiettivo di creare un ponte culturale tra le due città e i due Stati.

1. Il panorama festivaliero tra Italia e Francia

Per poter parlare del circuito festivaliero italo-francese, è doveroso fare delle premesse storiche. Nel campo festivaliero, Francia e Italia sono state le nazioni pioniere nel concepire i festival come veri e propri poli di attrazione cinematografica. L'Italia detiene un primato storico fondamentale: la fondazione, nel 1932, della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Sebbene i premi ufficiali siano stati introdotti solo nel 1934, la manifestazione ha segnato l'atto di nascita del festival moderno, configurandosi come il primo vero evento competitivo su scala internazionale. Nata con l'ambizione di diventare un polo d'eccellenza non solo per l'industria nazionale ma per l'intera scena mondiale, la Mostra riscosse un successo immediato. Fin dalle sue prime edizioni, la Mostra del Cinema di Venezia si affermò rapidamente come un fulcro culturale ed economico di rilievo, modello di riferimento per la nascita di numerosi festival internazionali¹⁰². Il caso più emblematico è quello della nazione sorella nel cinema: la Francia, che fin dalle origini della Mostra veneziana era stata il principale paese contributore in termini di pellicole presentate. Negli anni Trenta la Francia diede vita al Festival di Cannes. Da quel momento, le due nazioni consolidarono un asse cinematografico d'eccellenza, influenzandosi a vicenda e promuovendo un costante scambio culturale portando il cinema ad essere maggiormente conosciuto in Francia e viceversa.

L'equilibrio istituzionale dei grandi festival internazionali prosegue senza difficoltà fino alla fine degli anni Sessanta¹⁰³. È il fermento culturale e politico del 1968 a infrangere il sistema, spostando l'attenzione critica sulla natura elitaria di tali manifestazioni.

¹⁰² «Nel corso degli anni Trenta, l'evoluzione della politica culturale italiana concorre a far nascere manifestazioni simili all'estero: la Russia inaugura nel febbraio 1935 il Festival del cinema di Mosca che nella prima e unica edizioni ospita delegazioni da Francia, Italia, Inghilterra, USA, ecc.» Piredda, Maria Francesca, *I festival del cinema in Italia*, cit., p. 75.

¹⁰³ Approfondimenti relativi ai festival di Cannes e Venezia nei testi di De Valck, Marijke, *Film Festivals*, cit. e Postler, Vicky, *De Gaumont Italia à Arte*, cit.

Lo slogan che si sentiva nelle strade di Parigi era «Ce n'est qu'un début, continuons le combat»¹⁰⁴. Il Sessantotto permise di creare un senso comune e di appartenenza culturale contro le istituzioni ufficiali che ne impedivano la sperimentazione. Negli anni Sessanta e Settanta, anche se Venezia e Cannes resteranno dei punti di riferimento, da queste realtà nascono delle realtà più provinciali, definiti "antifestival", che «si pongono al servizio di cause movimentiste, di stampo culturale e sociale, oltre che cinefilo: dal sostegno alle cinematografie del Terzo Mondo alla promozione delle nuove onde nazionali, nella lotta contro la censura alla creazione di circuiti alternativi di distribuzione»¹⁰⁵. In Francia, le critiche più feroci vengono mosse dalle pagine dei Cahiers du Cinéma, che mettono in discussione la funzione stessa dei festival cinematografici.

Queste tensioni sfociarono in azioni dirette: il Festival di Cannes venne clamorosamente interrotto e bloccato, mentre a Venezia si arrivò all'assalto del Palazzo del Cinema da parte dei giovani rivoluzionari dell'ANAC (Associazione Nazionale Autori Cinematografici).

In risposta a questo clima di rottura, i membri dell'ANAC organizzarono nel 1973 le "Giornate del Cinema Italiano" con il sostegno non solo di personaggi illustri quali Scola, Pasolini e Antonioni, ma anche di figure francesi di spicco come Jean-Luc Godard. Questa iniziativa parallela creò un profondo scompiglio nel sistema tradizionale, riuscendo però a imporre una nuova riflessione sul ruolo centrale dell'autore e sulle proposte cinematografiche sperimentali. Le contestazioni degli anni Sessanta segnarono così un punto di svolta, portando alla creazione di sezioni parallele nate specificamente per accogliere e valorizzare le proposte più sperimentali e indipendenti.

Tuttavia, a partire dalla ripresa del Sessantotto, il legame cinematografico tra Italia e Francia appare in apparente disequilibrio. Come nota la studiosa Vicky Postler, infatti, il festival francese accolse pochi film italiani, diversamente dalla Mostra di Venezia, che continuò a dare ampio spazio al cinema d'Oltralpe¹⁰⁶.

In breve tempo, il Festival di Cannes assunse un ruolo di primo piano, affermandosi come il principale punto di riferimento per il cinema mondiale e garantendo un'ampia circolazione alle opere in concorso. Il festival riuscì così a bilanciare l'egemonia hollywoodiana¹⁰⁷, offrendo un'alternativa concreta al sistema americano senza tuttavia escluderlo.

¹⁰⁴ Marco Dalla Gassa ... [et al.], *La nascita dei festival cinematografici in Italia : storie, politiche e forme culturali*, Soveria Mannelli : Rubbettino, 2026, p. 7

¹⁰⁵ Marco Dalla Gassa ... [et al.], *Ivi*, p. 19

¹⁰⁶ Postler, Vicky «Le Festival de Cannes: la perte de reconnaissance du cinéma italien» in *De Gaumont Italia à Arte*, cit., p. 54

¹⁰⁷ De Valck, Marijke, *Film Festivals*, cit.

Anche Venezia rappresentava un'ottima alternativa, ma il festival francese poteva vantare un elemento distintivo in più: il *Marché du Film*. Nato informalmente nel 1959 e integrato ufficialmente nella struttura del Festival nel 1983, il mercato di Cannes si è affermato come il principale polo commerciale del cinema mondiale, capace di unire la concretezza degli affari al glamour delle feste. Quello che risalta è anche la grande presenza di coproduzioni nel festival, che aumentano negli anni. La Francia è ad oggi, come negli anni Novanta, il paese che partecipa maggiormente alle coproduzioni internazionali¹⁰⁸ (davanti a USA e Germania) ed è quello con il maggior numero di partner differenti, concentrati soprattutto in Europa¹⁰⁹. I benefici della coproduzione sono legati alla possibilità di circolare nei festival internazionali e di costruire la propria notorietà rispetto a una produzione interamente nazionale. Il ruolo dei festival nel facilitare la distribuzione e la creazione di una “rete” di network è un tema ampiamente approfondito dalla studiosa Marijke de Valck, la quale ha usato la Actor-Network Theory (ANT) dal lavoro di Bruno Latour. Applicando la teoria al circuito dei festival si arriva a creare, come a «rizoma», una rete cinematografica “alternativa”¹¹⁰. In sintesi, se volessimo applicarla al caso Francia e Italia, vorrebbe dire che dalle proposizioni di Cannes e Venezia inizia una catena di fattore che toccano la distribuzione, nazionale e internazionale, che viene incentivata dalle coproduzioni.

Tra gli anni Settanta e Ottanta, si assistette a una fase di profonda riflessione organizzativa che sfociò in una progressiva istituzionalizzazione. Questo processo, se da un lato consolidò le manifestazioni, dall'altro alimentò il rischio di una certa omologazione culturale dato dal fatto che si creavano film con lo scopo di essere selezionati per tali festival «mainstream». In risposta a tale tendenza, iniziarono a diffondersi i festival di provincia: realtà locali capaci di dare nuovo vigore al pluralismo culturale e di valorizzare le specificità dei singoli territori.

Per dare maggiore rilevanza a queste due cinematografie sono nati festival minori che hanno comunque dato una nuova vita a queste due cinematografie e consolidato l'asse italo-francese in un momento di crisi specialmente della cinematografia italiana. I casi di Annecy e Firenze sono emblematici per l'asse italo francese. Queste realtà vengono coinvolte in un progetto di

¹⁰⁸ Petrocchi, Fania, *Il mercato cinematografico italiano (1990 - 2000)*, Osservatorio dello Spettacolo, Roma, 2001

¹⁰⁹ «tra i 1.825 film di nazionalità francese, solo 847 sono stati diretti da un regista francese - da solo o in collaborazione con un autore straniero - ovvero il 46%» Bideau, Grégoire, Tallec, Steven, *En compétition: une décennie de festivals internationaux de cinéma*, Farchy, Joëlle (a cura di), Presse des Mines, Paris 2019, p. 55 (traduzione propria)

¹¹⁰ «Se si segue la nozione di rete di Latour come relazione con attori viventi e non viventi, e quindi come un processo di continua circolazione che impedisce definizioni stabili, diventa possibile spiegare come le varie trasformazioni del mercato cinematografico mondiale facciano parte dei processi continui di traduzione con cui i festival del cinema non solo sono stati in grado di sostenersi, ma anche di moltiplicarsi e proliferare in tutto il mondo» De Valck, Marijke, *Film Festivals*, cit., p. 101 (traduzione propria)

scambi culturali, che dagli anni Ottanta valorizzano le reciproche filmografie e premiano i registi, diventando le vetrine delle anteprime di Cannes e Venezia.

È già significativo il fatto stesso di aver instaurato questo dialogo tra Firenze e Annecy, piuttosto che lungo l'asse Roma-Parigi. Pur non vantando il medesimo peso cinematografico delle due capitali, Firenze e Annecy rappresentano due snodi cruciali nel panorama dei festival di rilevanza locale. Secondo la teoria di Mario Abis e Gianni Canova, il legame tra un festival cinematografico e il suo territorio si misura su due livelli principali: la qualità dei rapporti con l'amministrazione e gli enti locali, e la rete di collaborazioni che stringe con le strutture turistiche¹¹¹. Nel capoluogo toscano, France Cinéma fa leva su un rapporto consolidato con le istituzioni cittadine (in particolare l'Institut Français e la Regione Toscana) inserendosi nella più ampia cornice dei 50 Giorni di Cinema, che raccoglie diverse rassegne storiche della città. Ad Annecy, invece, il festival si è integrato direttamente nella programmazione culturale della sua sede ospitante, la Scène Nationale.

2. Il caso Les Rencontres d'Annecy: vetrina del cinema italiano in Francia

Nato nel 1983, Les Rencontres d'Annecy: Cinéma italien di Annecy si è tenuto per anni presso il Centro Culturale Banlieue sotto la guida di Pierre Todeschini, presidente della CICAIE (*Confédération Internationale des Cinémas d'Art et d'Essai*), e Jean A. Gili, uno tra i maggiori studiosi francesi di storia del cinema italiano. Per decenni, la rassegna di Annecy ha rappresentato il naturale contrappunto francese al nostro cinema, consolidando un canale culturale bidirezionale che ha permesso alle due nazioni di alimentarsi reciprocamente attraverso visioni, critiche e prospettive condivise.

Questa costante sinergia ha favorito l'esportazione oltralpe delle opere e dei volti del cinema italiano, pur in un momento non propriamente florido per il settore. La prima edizione dal titolo "La faccia nascosta del cinema italiano" serviva proprio a dimostrare e a far scoprire alla Francia che il cinema Italiano non era «morto», mettendo in programma registi affermati come i fratelli Taviani, Vittorio Gassman, Alberto Sordi, Nanni Moretti, Carlo Lizzani, Pupi Avati e Maurizio Nichetti.

Oltre a lanciare singoli autori, i *Rencontres* sono stati soprattutto un luogo d'elezione per il confronto tra la cinematografia italiana e quella francese, ribadendo l'importanza del cinema d'autore europeo. La valenza dell'evento si estendeva infatti ben oltre la semplice

¹¹¹ Mario Abis e Gianni Canova, *I festival del cinema : quando la cultura rende*, Milano : Johan & Levi, 2012, p. 41

proiezione: l'AFCAE (*Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai*) sceglieva proprio le giornate di Annecy per convocare la propria assemblea generale riunendo esercenti e distributori, a testimonianza di una visione condivisa sul futuro della filiera. Come si leggeva nelle dichiarazioni dell'epoca, l'iniziativa intendeva chiarire che «il futuro del cinema è e sarà un cinema d'autore»¹¹². Una prospettiva di straordinario slancio ideale che, riletta alla luce delle trasformazioni industriali e di fruizione dei decenni successivi, rivela forse un eccesso di fiducia, ma che ha saputo comunque segnare un'epoca d'oro nella cooperazione culturale franco-italiana.

Il festival non rappresentava soltanto una vetrina, ma un pilastro di sostegno per la filmografia nazionale. Come è stato sottolineato Jean A. Gili, la manifestazione

ha accompagnato il cinema italiano durante gli anni più duri della sua storia, quelli del declino degli anni Ottanta, e l'ha sostenuto durante la ricostruzione avvenuta negli anni Novanta. A partire dal Duemila, invece, le ultime edizioni della manifestazione hanno mostrato la ricchezza e la diversità di un cinema tornato oggi a essere uno dei migliori d'Europa¹¹³

In questo trentennio di profonde trasformazioni industriali e artistiche, Annecy si affermò come uno dei principali punto di riferimento e di ritrovo per la promozione della nostra cinematografia in Francia. Tuttavia, per comprendere la parabola che ha portato alla sua definitiva chiusura nel 2022, è necessario analizzare la storia recente, avvalendosi anche della testimonianza di Giulia Conte¹¹⁴, programmatrice del festival dal 2018.

Secondo quanto riportato dall'intervista, il 2017 ha segnato il passaggio di testimone alla direzione da Jean Gili a Francesco Giai Via. Quest'ultimo ha intrapreso un profondo rinnovamento, che ha coinvolto la visual identity, la denominazione (divenuta *Annecy Cinéma Italien*), la selezione dei film e gli ospiti. L'obiettivo primario della nuova direzione era intercettare un pubblico più giovane e diversificato. Il festival soffriva infatti di un limite strutturale: in una Francia cinematograficamente centralizzata su Parigi, il bacino d'utenza locale era composto prevalentemente da una comunità di italiani residenti ad Annecy e da un pubblico anziano, legato a un'idea nostalgica e datata del nostro cinema e poco propenso a scoprire autori contemporanei ma già affermati come Pietro Marcello o Alice Rohrwacher.

La sfida di Giai Via e Conte non consisteva quindi soltanto nel promuovere il nuovo cinema italiano, ma nell'innescare un indispensabile ricambio generazionale. A ciò si aggiungeva la

¹¹² Todeschini, Pierre, *Rencontres d'Annecy: Cinéma italien 1987, Annecy 1987*

¹¹³ Jean A. Gili, «Annecy Cinéma Italien», in Tassone, Aldo, *France Cinéma 2003 Noir*. Catalogo, Il Castoro, Milano 2003, p. 28

¹¹⁴ Intervista integrale presente all'Appendice A, sez 1, p. 71

difficoltà nell'attirare i distributori francesi al festival. Per ovviare a questo limite, la nuova direzione ha promosso Alpi Film Lab¹¹⁵, un'iniziativa transfrontaliera sull'asse Annecy-Torino pensata per mettere in contatto registi e produttori dei due Paesi ed incentivare le coproduzioni italo-francesi.

Sebbene non riuscisse sempre a garantire una distribuzione in sala delle pellicole presentate, Annecy ha continuato a svolgere una funzione insostituibile come punto di incontro per i programmatori della vasta rete di rassegne dedicate al cinema italiano in Francia (da Montpellier a Nizza, da Tolosa a Villerupt). A differenza del contesto italiano, caratterizzato da una frammentazione in cui i diversi soggetti non comunicano tra loro, Annecy garantiva un dialogo sistematico tra tutti gli operatori Oltralpe.

La progressiva crisi del festival, che portò alla sua chiusura, è dipesa da fattori strutturali e finanziari. A differenza della realtà italiana del France Cinéma a Firenze, realtà più contenuta e sostenuta prevalentemente da finanziamenti privati (presidente Enrico Castaldi), il festival di Annecy dipendeva strettamente dalla Scène Nationale, teatro della città e centro culturale. Il personale della struttura figurava come dipendente del teatro, ed era vincolato a fornire servizi amministrativi e di promozione al festival. Negli anni della nuova gestione, l'interruzione dei rapporti con France Cinéma ha impedito la creazione di una rete di networking solida con il versante italiano, privando Annecy di una sponda strategica nei momenti di necessità economica e logistica.

Il disequilibrio economico si fece sempre più pesante. Dalle istituzioni francesi e dal Comune arrivavano frequenti critiche per il netto sbilanciamento dei costi, sostenuti quasi interamente dalla parte transalpina a fronte di un contributo minimo da parte italiana. Con l'aumento dei costi, il mancato raggiungimento degli obiettivi di pubblico e la scarsa sostenibilità economica, la chiusura è diventata inevitabile: il festival festeggiò la sua ultima e quarantesima edizione nel 2022.

In ultima analisi, Annecy Cinéma Italien è giunto al termine non solo per l'incapacità di mantenere i numeri del passato o per i rischi fisiologici legati al ricambio generazionale, ma soprattutto per la progressiva erosione del dialogo istituzionale. Se alle origini il festival era sostenuto da una forte intesa tra i vertici del settore cinematografico delle due nazioni, il venir meno di questa rete di supporto e cooperazione bilaterale ne ha segnato l'inesorabile declino. In tempi recenti, le dinamiche della promozione bilaterale sembrano essersi spostate verso modelli differenti. Nel 2022 l'associazione Palatine ha fondato il festival *Dolce Vita sur*

¹¹⁵ Sito consultabile al link: <https://www.interreg-alcotra.eu/it/alpi-film-lab> (ultimo accesso 25/09/2026)

*Seine*¹¹⁶ a Parigi, speculare a *Nouvelle Vague sul Tevere*¹¹⁷ a Roma, la cui programmazione è affidata ancora una volta a Giulia Conte. Organizzato da un unico ente e svoltosi in simultanea nelle due capitali, l'evento permette proiezioni parallele e incontri in streaming, beneficiando del sostegno economico e istituzionale di entrambi i Comuni.

3. Il caso France Cinéma: avamposto del cinema d'Oltralpe in Italia

Due anni dopo la nascita dell'esperienza ad Annecy, lo storico dell'arte Daniel Arasse e il critico cinematografico Aldo Tassone fondarono a Firenze, nel 1985, il festival *France Cinéma*, destinato a diventare un punto di riferimento imprescindibile per la diffusione del cinema francese in Italia. Svoltasi fin dalle origini nel capoluogo toscano, la manifestazione ha attraversato un'evoluzione storica scandita da due fasi principali: l'esordio presso lo storico Cinema Odeon sotto la direzione di Tassone e, a partire dal 2009, il passaggio di testimone a Francesco Ranieri Martinotti (Presidente ANAC), che ha ribattezzato la rassegna France Odeon. In seguito alla riconversione dell'Odeon in libreria-cinema nel 2023, la sede del festival è stata trasferita presso il cinema La Compagnia.

Sostenuto fin dal principio dall'Institut français, dall'Ambasciata di Francia in Italia e dalle istituzioni della città, *France Odeon* ha perseguito con coerenza la propria missione: promuovere l'eccellenza cinematografica d'Oltralpe e consolidare il legame culturale tra Italia e Francia. Distinguendosi non solo per le sue anteprime nazionali ma anche per i diversi incontri tra i massimi rappresentanti del cinema e dell'industria cinematografica francese. Un ruolo determinante è stato svolto dallo stesso Tassone, profondo conoscitore della storia del cinema francese.

Fin dalle prime edizioni, il festival riscosse subito un grande successo, testimoniato dalla stampa dell'epoca:

«Arrivato alla seconda edizione, France Cinéma si conferma come uno dei festival più interessanti che si fanno oggi in Europa. Speriamo che rimanga com'è, senza inni nazionali né ufficialità, né discorsi.»

(Tullio Kezich, *La Repubblica*, 2 novembre 1987)

¹¹⁶ Sito consultabile al seguente link: <https://www.dolcevitasureseine.com/it/palatine/> (ultimo accesso 25/09/2026)

¹¹⁷ Sito consultabile al seguente link: <https://www.nouvellevaguesultevere.com/palatine/> (ultimo accesso 25/09/2026)

«Un catalogo indispensabile. Spiacerebbe che questa rassegna non diventasse un appuntamento tradizionale».

(Massimo Lastrucci, *Ciak*, novembre 1987)

«Un'autentica piccola kermesse, con autori di spicco, eventi e discussioni di indubbio interesse, per gli specialisti come per il vasto pubblico.»

(Sauro Borelli, *L'Unità*, 3 novembre 1988)

Arrivato alla sua decima edizione (nel 1995), si raggiunse un punto di svolta, imprimendo un nuovo, vigoroso slancio alla manifestazione¹¹⁸.

In quell'edizione, la programmazione scelse di farsi specchio di un profondo mutamento sociale e narrativo, portando in sala opere emblematiche di un nuovo genere cinematografico emerso in Francia negli anni Novanta: quello degli «adolescenti di periferia»¹¹⁹. Un filone che, attraverso lo sguardo crudo e poetico su una nuova generazione, ha ridefinito l'estetica e le tematiche del cinema francese contemporaneo. Tra i titoli presentati spicca l'anteprima nazionale di *La Haine* di Mathieu Kassovitz, film massimo esponente di questo genere.

Oltre alle proiezioni, la manifestazione ha sempre dato ampio spazio a incontri, omaggi, retrospettive e al coinvolgimento del pubblico giovanile, presente anche nelle giurie ufficiali. La struttura dei premi si articola in diverse sezioni, tra cui la Foglia d'oro al miglior film, la Foglia d'oro speciale, il Premio Sguardi Mediterranei e i riconoscimenti assegnati dalla giuria dei giovani. Ogni anno, inoltre, accoglie una squadra di giovani blogger. L'open call riceve circa una sessantina, tra «studenti altri aspiranti critici cinematografici. Alcuni già giornalisti, blogger, chi ama la fotografia...»¹²⁰. Un vero e proprio laboratorio di pensiero, ospitando convegni e dibattiti che utilizzano il cinema come lente d'ingrandimento sulla contemporaneità. Il fondatore Aldo Tassone era infatti celebre per la sua capacità di organizzare momenti di confronto di alto profilo, durante i quali i massimi esponenti del sistema cinematografico francese e italiano venivano chiamati a dialogare e a rafforzare i rapporti¹²¹.

¹¹⁸ «Dopo un anno (1994) non proprio felice (il cinema francese era sceso al 27,8% sul territorio nazionale), le cifre del primo semestre 1995 ridanno fiducia al nostro cinema. La frequenza è aumentata del 2,8%, il cinema francese si è portato a quota 42,3% grazie al successo commerciale di alcuni film: *Un indien dans la ville*, *Gazon maudit*, *La cité des enfants perdus*, *La haine*.» Gili, Jean A., Tassone, Aldo, *Parigi-Roma: 50 anni di coproduzioni italo-francesi, 1945-1995*, Il Castoro - Bonlieu, Firenze-Annecy 1995, p. 283

¹¹⁹ Ivi, p. 284

¹²⁰ Testimonianza di Atena Forconi, addetta alla direzione del gruppo blogger, intervista integrale presente all'Appendice, sez 2, p. 68

¹²¹ «Il France Cinéma erano: i suoi sontuosi cataloghi (ancora oggi tra le pubblicazioni più importanti sul cinema francese uscite in Italia, alcune delle quali editate anche in Francia); gli affollatissimi convegni del sabato mattina, le retrospettive sui grandi maestri da riscoprire (Marcel Carné, Julien Duvivier, Jean-Pierre Melville,

Come nel caso di Annecy, anche il festival fiorentino accompagnerà il cinema d'Oltralpe in un periodo di minore splendore, dettato dagli anni Novanta¹²².

Tuttavia, se ad Annecy il Festival del Cinema Italiano ha vissuto una progressiva parabola discendente fino alla chiusura, l'esperienza fiorentina ha mostrato una notevole resilienza. Gli anni Duemila si aprirono con numerose difficoltà economiche: fu un periodo segnato dal drastico calo dei finanziamenti alla cultura; e il direttore Tassone decise di rinunciare alla direzione del festival. L'Ambasciata decise allora di nominare come successore alla direzione del festival Francesco Ranieri Martinotti, garantendo la continuità del progetto che cambiò nome in "France Odeon". La rassegna ha saputo rinnovarsi e ora è finanziata da un privato. Il passaggio di testimone a Francesco Ranieri Martinotti ha garantito continuità e solidità al progetto, confermando il festival come prestigiosa vetrina per le anteprime d'Oltralpe. Ancora oggi, il festival si conferma una prestigiosa vetrina in anteprima delle più significative espressioni del cinema francese contemporaneo.

La quarantesima edizione del festival, tenutasi dal 29 ottobre al 2 novembre 2025, ha rappresentato un grande traguardo: il raggiungimento dei 40 anni di cinema francese a Firenze. Un traguardo celebrativo che unì idealmente l'eredità storica delle rassegne passate alla vitalità del contemporaneo.

La manifestazione ha offerto una panoramica d'eccezione sulle ultime proposte cinematografiche, confermandosi ancora una volta come il palcoscenico ideale per le anteprime più attese. Per introdurre lo spirito di questa edizione, riportiamo le parole del direttore:

Per dare un'idea di ciò che accadrà nei cinque giorni del festival, dal 29 ottobre al 2 novembre 2025, bastano alcuni numeri: 14 film in programma, tra cui 1 anteprima mondiale e 8 anteprime italiane, 2 omaggi a grandi miti del cinema, 2 presentazioni di libri, un convegno franco-italiano e una costellazione di ospiti d'eccezione come Michel Hazanavicius, Emmanuel Carrère, Olivier Assayas, Laure Calamy, Princia Car, Olivier Delbosc, Antonio Piazza, Celeste Dalla Porta, Colapesce, Stefano Bollani, Stéphane Ly-Coung, Massimiliano Fuksas, Andrea Occhipinti, Stefano Jacono, Emanuela Piovano, Andrea Romeo, Fabien Gorgeart, Lucy De Crescenzo e molti altri¹²³.

Max Öphuls, Claude Sautet, Henri-Georges Clouzot, etc.)» CineCriticaWeb, *In ricordo di Aldo Tassone: Il SNCCI ricorda la persona e il lavoro di Aldo Tassone*, 2026

¹²² Tassone, Aldo, «Cinema Francese 1994 allarme rosso», in Tassone, Aldo, Nosei, Enrico (a cura di), *France Cinéma = Incontri di Firenze; 1994/catalogo*, France Cinéma, Firenze 1994, p. 17

¹²³ In preparazione al convegno è stato mostrato *Dalloway* di Yann Gozlan, «un thriller psicologico che tiene col fiato sospeso e lascia aperto il dibattito sui confini e limiti dell'Intelligenza artificiale» France Odeon, *France Odeon: festival del cinema francese Firenze, 17ª edizione (30 ottobre-2 novembre 2025)*, France Odeon, Firenze 2025, p. 11

Il festival quindi ha inaugurato la programmazione con un significativo omaggio alla gloriosa stagione delle coproduzioni italo-francesi, celebrando la figura di Claudia Cardinale (scomparsa a settembre dello stesso anno) attraverso la proiezione di *Les pétroleuses* (Christian-Jaque, 1971). Successivamente, come da consueto, la manifestazione ha integrato alle proiezioni un momento di riflessione critica orientata al contemporaneo, sulla situazione delle collaborazioni cinematografiche italo-francesi. Inoltre, per il terzo anno consecutivo, il programma ha ospitato un convegno dedicato all'intersezione tra Intelligenza Artificiale generativa, legalità e sviluppo sostenibile del comparto culturale. L'evento si è fatto portavoce delle crescenti istanze del settore, ponendo l'accento sulla tutela dell'integrità delle opere cinematografiche e sulla salvaguardia dei diritti d'autore nell'attuale ecosistema digitale. Al dibattito hanno preso parte autorevoli rappresentanti del mondo del cinema e del diritto: Matteo Fedeli (SIAE), Pascal Rogard (SACD), Michel Hazanavicius (regista), Joan Torres (LaborIA - INRIA) e Erik Londo (UNIFI)¹²⁴.

Parlando più nello specifico della selezione cinematografica dell'edizione 2025, notiamo che ha saputo spaziare su temi di grande attualità, dimostrando un respiro internazionale ben più ampio rispetto alla storica edizione del 1995. Di particolare interessante è stata la proposta di film che dialogano con la storia e il mito del cinema, come *Le Mage du Kremlin* di Olivier Assayas (presente al festival) e *Nouvelle Vague* di Richard Linklater; il quale, nonostante la sua provenienza americana, ha firmato un omaggio alla poetica di Jean-Luc Godard.

Les Filles du Désir di Princia Car riprende il filone dei teenagers di periferia anni '90: ambientato a Marsiglia tra gang ed emancipazione femminile, ha vinto il premio Sguardi Mediterranei. Menzione speciale a *Marcel et Monsieur Pagnol* del maestro dell'animazione Sylvain Chomet (già noto per *Appuntamento a Belleville*, «*Les Triplettes de Belleville*», Sylvain Chomet, 2003), per la cui colonna sonora è stato coinvolto il musicista italiano Stefano Bollani.

La selezione delle opere è curata direttamente da Martinotti, che partecipa sia al Festival di Cannes e al Marché du Film, sia alla Mostra del Cinema di Venezia. Il successo del festival risiede proprio nella tempestività della programmazione, che propone i film a pochi mesi di distanza da queste vetrine ufficiali.

Tuttavia, come nel caso francese, il France Odeon¹²⁵ non costituisce un caso isolato di vetrina

¹²⁴ Ivi, p. 38

¹²⁵ Per approfondire opinioni degli operatori del settore, si propone l'intervista condotta dall'autrice al direttore del festival, Francesco Ranieri Martinotti, presente all'Appendice, Sez. 1, p.63; e alla responsabile del gruppo blogger, Atena Forconi, in qualità di portavoce della componente giovanile e appassionata del settore, presente All'Appendice, Sez. 1.2, p. 68

dell'Oltralpe nel panorama italiano: la valorizzazione della cinematografia transalpina trova un importante riscontro anche in altre iniziative sul territorio nazionale, come il festival Rendez-vous a Roma, anche se di «carattere promozionale in funzione della vendita» e Nouvelle Vague sul Tevere. Purtroppo, in Italia non esiste una rete di festival di cinema francese articolata quanto la Francia sul cinema italiano.

CONCLUSIONI

Verso la fine del XX secolo, il panorama cinematografico italiano e francese vive una profonda metamorfosi, innescata dall'emergere dei nuovi media e dai conseguenti adeguamenti legislativi nei due Paesi. La bibliografia di Vito Zagarrio analizzata nella tesi è testimonianza del fenomeno che più incide sull'industria cinematografica europea a partire dagli anni settanta: lo scontro tra televisione e cinema. La crisi del modello cinematografico classico nasce proprio dall'affermazione della televisione, che trasforma le abitudini di visione dello spettatore e porta il linguaggio cinematografico verso una progressiva omologazione. A partire dal testo "Cinema della transizione" viene analizzato il passaggio che ci fu nel cinema italiano a partire degli anni Novanta, un cambiamento di tipo generazionale, di linguaggio mediale e sperimentale. Approfondendo la questione, Zagarrio spiega come il rapporto tra cinema e televisione, se una volta era in grande conflitto, negli anni si è man mano unito fino a creare un ibrido¹²⁶. L'invasione del linguaggio televisivo porta infatti alla nascita delle serie, delle miniserie e del telefilm, standardizzando i generi e plasmando un nuovo tipo di spettatore.

Di fronte a questo scenario, Italia e Francia reagiscono spesso in modo parallelo: anziché costruire subito una strategia comune, entrambe le industrie guardano al modello americano, pur in presenza di tentativi d'intesa come l'esperienza di Gaumont Italia.

È evidente che la televisione ridefinisce le regole dell'industria cinematografica. Una volta capito il valore strategico del cinema per attirare il pubblico, i network televisivi diventano i primi produttori di film, causando una crisi interna dell'industria cinematografica sul piano della distribuzione, dei diritti d'autore e determinando una discesa delle presenze in sala.

In Italia, fino agli anni Ottanta domina il monopolio Rai, ma la concorrenza si accende con l'ingresso del polo privato Fininvest, puntato tutto su un tipo di cinema commerciale che garantisce un alto tasso di ascolti. La Rai sceglie comunque di investire maggiormente nel cinema d'autore e, in misura minore, nelle coproduzioni. In Francia invece nasce Canal+, la prima pay-tv europea. Grazie al principio dell'*exception culturelle*, lo Stato obbliga la tv a reinvestire parte dei ricavi nella produzione cinematografica e nelle sale. Successivamente, con la fondazione di StudioCanal, la televisione diventa un motore di sostegno fondamentale per l'industria del film. Infatti, nella guerra contro il cinema per la difesa dei diritti, Zagarrio prende Canal+ come esempio di televisione corretta verso la produzione e l'esercizio del

¹²⁶ Zagarrio, Vito, *L'anello mancante*, cit.

cinema¹²⁷. Tuttavia, se da un lato tutela il cinema d'autore e tenta di arginare il predominio hollywoodiano, dall'altro Canal+ finisce per diventare un canale privilegiato per la diffusione dei film statunitensi in Europa, creando una contraddizione con la sua missione originale. Ciononostante, la Francia riesce a salvaguardare l'esperienza della visione in sala e a rafforzare la rete di cooperazione europea.

Sul piano normativo, i rapporti bilaterali del dopoguerra pongono le basi per i futuri accordi cinematografici europei, ma col tempo l'eccesso di burocrazia ne irrigidisce i processi di realizzazione. Sul piano finanziario, il settore ha ricevuto un grande aiuto dai fondi europei, con i programmi Eurimages nel 1989 e MEDIA nel 1991 (facente parte del programma Europa Creativa).

In questo panorama, i rapporti con la Francia di fine Novecento si fanno sempre più deboli. In Italia, la figura chiave della riapertura verso la Francia è Nanni Moretti: senza riproporre i vecchi schemi degli anni Cinquanta e Sessanta, Moretti adatta il proprio ruolo al contesto contemporaneo, facendosi portavoce del nostro cinema e dialogando sia con la RAI che con il palinsesto francese Canal+. In *Nanni Moretti: lo Sguardo morale*¹²⁸, viene definito dalla critica francese «il più grande cineasta italiano contemporaneo». Il regista autarchico incarna appieno il modello del cinema d'autore, ricoprendo un ruolo a tutto tondo: non si limita alla regia, ma cura la produzione, la distribuzione e si fa portavoce di chiari messaggi politici. Il suo successo in Francia è legato a una filmografia incentrata sulle coproduzioni, ma anche a una componente di fortuna: lo Stato d'Oltralpe conosceva Moretti perché era uno dei pochi registi a essere proiettato in Francia. Secondo il parere dello studioso francese Jean A. Gili, il motivo che ha portato a una riduzione dell'interesse della Francia verso la produzione italiana è stato per via delle troppo frequenti produzioni «mediocri»¹²⁹. Il genere che va per la maggiore è la commedia, seguita dall'horror di Dario Argento, mentre il restante cinema di genere muore¹³⁰. Era in atto un cambiamento dell'identità artistica: l'Italia archiviava il Neorealismo puntando lo sguardo verso la commedia, la Francia invece valorizzava il cinema d'autore drammatico e sperimentale influenzato dai videoclip. In questo

¹²⁷ «Canal Plus, con i suoi investimenti, ripagò ampiamente il cinema francese del danno subito dalla concorrenza dell'emittenza televisiva commerciale» Zaggarro, Vito, *Il cinema della transizione*, cit., p. 83

¹²⁸ Zaggarro, Vito, *Nanni Moretti*, cit.

¹²⁹ «Di fronte al numero troppo alto di produzioni mediocri, i distributori francesi hanno finito quindi per pensare che il cinema italiano potesse ottenere solo insuccessi commerciali e hanno seguito una politica di acquisto molto prudente. Ne consegue che interi settori della produzione italiana non trovano distribuzione in Francia: annate record di presenza quasi nulla sono state il 1993, nel quale sono usciti solo 5 film italiani, e il 1998 con 8 film.» Gili, Jean A., «La punta dell'iceberg: Il cinema italiano visto dalla Francia», in Zaggarro, Vito, *Il cinema della transizione*, cit., p. 426

¹³⁰ «Negli anni Novanta, il cinema di genere in Italia scompare del tutto. Continua a esistere solo la commedia» Zaggarro, Vito, *Il cinema della transizione*, cit., p. 191

contesto, come evidenzia Guglielmo Pescatore¹³¹, il cinema d'autore inizia a essere gestito quasi come un brand commerciale. Mentre in Francia si sceglie di dare rilievo al regista, in Italia alla figura del comico di spicco.

Se la TV sottrae centralità alla sala, il sistema del cinema trova nei festival una rinascita. Italia e Francia ne sono pionieri fin dagli anni Trenta: la Mostra di Venezia apre la strada, ma è Cannes ad affermarsi come polo glamour e commerciale, soprattutto grazie al *Marché du Film*.

Letta attraverso la prospettiva di Marijke De Valck, la geografia dei festival non scompare al mutare dei contesti socio-economici, ma tende a rimodellarsi. In quest'ottica, le rassegne cinematografiche hanno impresso un forte impulso alle coproduzioni, la cui rilevanza persiste tuttora. Applicando la Actor-Network Theory di Bruno Latour, i festival agiscono come vere e proprie reti d'interconnessione; una dinamica chiaramente riscontrabile anche lungo l'asse italo-francese analizzato nei casi di studio. È così che dall'esperienza fondativa della Mostra di Venezia e del Festival di Cannes sono gradualmente nate manifestazioni a vocazione più popolare, orientate alla valorizzazione del cinema indipendente e delle specificità territoriali. In questo contesto, la volontà di riallacciare e consolidare i legami culturali tra Italia e Francia ha trovato il suo sviluppo nelle iniziative promosse dalle città di Firenze e Annecy.

Il France Cinéma (France Odeon dal 2009), fondato a Firenze nel 1985 da Daniel Arasse e Aldo Tassone, intreccia proiezioni e dibattiti sul cinema francese contemporaneo. Come sottolineato da Francesco Martinotti (direttore del festival dal 2009), oltre che unire genericamente due nazioni, la rassegna mira a radicarsi nel tessuto urbano (testimoniato anche dalla testimonianza della collega Atena Forconi). I Rencontres d'Annecy: Cinéma Italien, diretto da Pierre Todeschini e Jean A. Gili, anche se nato proprio durante il periodo di «crisi» del cinema italiano, riesce comunque a portare il meglio della nostra cinematografia in Francia. Come testimoniato da Giulia Conte, l'eredità operativa si è tradotta in progetti come l'Alpi Film Lab, capace di generare reali collaborazioni cinematografiche. Tuttavia, il festival è stato costretto a chiudere nel 2022, a causa di un mancato ricambio del pubblico e in seguito alle polemiche sui finanziamenti, ma la rete professionale creata è rimasta attiva.

L'asse storicamente rappresentato da Annecy e Firenze trova oggi continuità in nuove iniziative urbane come La Dolce Vita sur Seine e La Nouvelle Vague sul Tevere: un rinnovato ponte culturale tra Parigi e Roma che riadatta il dialogo italo-francese ai linguaggi contemporanei. A sua volta, in Francia, con la conclusione del festival di Annecy, ha assunto

¹³¹ Pescatore, Guglielmo, *L'ombra dell'autore*, cit.

una maggiore importanza un grandissimo festival di cinema Italiano: il festival di cinema italiano di Villerupt, nato nel 1976.

Ciò dimostra che la tradizione collaborativa tra i due Paesi non si esaurisce con l'esperienza di Nanni Moretti, ma prosegue con una nuova generazione di autori contemporanei che continuano a operare lungo questo asse transalpino. Oltre ai già citati Pietro Marcello e Alice Rohrwacher, registi come Paolo Sorrentino, Robert Guédiguian, Matteo Garrone, Louis Garrel, Paolo Virzì e Valeria Bruni Tedeschi testimoniano la vitalità di un modello produttivo italo-francese.

In conclusione, sebbene le trasformazioni mediali e la pressione dei mercati globali abbiano inevitabilmente incrinato l'egemonia del modello classico, l'asse cinematografico italo-francese ha dimostrato una spiccata capacità di riconfigurarsi. Attraverso il sostegno istituzionale europeo, la riorganizzazione della rete dei festival e la persistenza di sguardi d'autore capaci di dialogare oltre i confini nazionali. Come evidenziato nel corso della tesi, la sinergia tra le due nazioni non si esaurisce nel consolidato sistema delle coproduzioni, ma trova linfa vitale nella dimensione della promozione e della circolazione culturale. Al di là dei palcoscenici primari di Venezia e Cannes, esiste infatti una fitta rete di festival interamente dedicata alle rispettive cinematografie nazionali.

Sul piano televisivo, l'Italia non può che guardare al modello francese, il quale però, pur vantando una solida struttura e un quadro normativo all'avanguardia a tutela del cinema nazionale rispetto al mezzo televisivo e all'egemonia americana, si è trovato costretto a cedere alle logiche di mercato, stringendo importanti accordi con i colossi statunitensi. Ciononostante, lo stato d'Oltralpe ha tentato di consolidare un asse europeo cercando in primo luogo di riallacciare i rapporti con l'Italia, ma con uno scarso riscontro.

Pur non potendo esaurire nella presente tesi la complessità dell'intera filiera industriale italo-francese - che meriterebbe ulteriori approfondimenti in merito a realtà come Gaumont Italia, all'operato promozionale di Unifrance, alle dinamiche dell'esercizio, alla sociologia della fruizione e le dinamiche di ricezione del pubblico - la ricerca ha dimostrato come questo legame storico continui a rappresentare un pilastro fondamentale per l'identità, la diversità culturale e la resistenza del cinema nazionale e a livello europeo.

APPENDICE

Interviste a Francesco Ranieri Martinotti, Atena Forconi e Giulia Conte

Di seguito sono riportate le interviste condotte in forma telematica con i professionisti coinvolti nelle due manifestazioni. La prima intervista è stata rilasciata il 26 gennaio 2026 da Francesco Ranieri Martinotti, direttore artistico di France Odeon; la seconda, avvenuta il 21 novembre 2025, ha raccolto la testimonianza di Atena Forconi, responsabile del gruppo Blogger del festival France Odeon; la terza e ultima intervista, registrata il 10 agosto 2026, ha coinvolto Giulia Conte, programmatrice del festival Annecy Cinéma Italien dal 2018 al 2022.

1. La direzione strategica e l'evoluzione culturale del France Odeon: intervista a Francesco Ranieri Martinotti, direttore artistico

Da dove nasce questo suo interesse e il rapporto con la Francia?

Devo dire che è una eredità che ho avuto da mio padre che era un francofilo compulsivo e amava molto la Francia. Lui era avvocato ed era stato anche avvocato alla *cour* a Parigi, quindi parlava anche francese. Era un grandissimo cultore di Molière, per cui quando io ero piccolo e entravo in camera sua, mi mettevo le cuffie ad ascoltare. C'erano ancora i dischi, i vinili. Comprava queste registrazioni della *comédie française* di pièce di Molière. Le ripeteva quasi a memoria, aveva un accento francese incredibile. Un francese un po' 'Seicentesco.

Quindi il mio amore per la Francia deriva da lì, dalla cultura francese. Inoltre il mio primo film come regista, che si intitola *Abissinia*, venne presentato alla *Semaine della Critique* a Cannes. Da lì questa passione francese si espresse in maniera più forte.

Cominciai a portare i film che erano stati presentati alla *Semaine della Critique* a Roma. I film venivano presentati in collaborazione con il comune e con l'ambasciata di Francia. Qualche settimana dopo, tale era la risonanza culturale del festival che facevamo a Roma che ci fu una replica delle principali sezioni dei film più interessanti dell'edizione di quell'anno. Venivano replicate nei cinema romani e io mi occupavo della *Semaine della Critique*. Abbiamo portato tanti ospiti proprio perché questa manifestazione era organizzata anche in collaborazione con l'Associazione Nazionale degli Autori Cinematografici, di cui adesso sono diventato presidente. Quindi facemmo incontrare questi giovani registi perché la *Semaine* presenta opere prime e seconde, e le presentammo anche ai maestri del cinema Italiano che

erano ancora vivi. All'epoca, Carlo Lizzani era presidente dell'Associazione e facevamo degli incontri a cui partecipavano anche Ettore Scola e altri.

Questa idea di mettere in contatto queste due cinematografie che erano state sempre legate in qualche maniera, è stata diciamo una mia vocazione.

Come è arrivato a ereditare la direzione del France Cinéma? Successivamente denominato France Odeon?

Avendo maturato questa esperienza organizzativa di questa piccola rassegna che era chiaramente un appuntamento importante nella capitale. Il titolo della rassegna era “le vie del cinema tra Cannes e Roma” e a Roma si svolgeva questa vetrina dei film di Cannes, ed era credo l'unica capitale europea che dava la possibilità al pubblico dei cinefili di rivedere poche settimane dopo la chiusura del festival di Cannes i film che erano stati presentati in anteprima assoluta al festival. Quindi mi sono fatto esperienza di come un festival viene organizzato. Quali sono le traiettorie importanti per poter gestire tutta l'organizzazione, dall'ospitalità alla sistemazione della sala e persistevano, soprattutto, i problemi dei sottotitoli, perchè molti di questi film venivano sottotitolati in pochi giorni. Dovevamo farci mandare i dialoghi dalle produzioni.

Tutto questo bagaglio di esperienze ha fatto sì che diventassi il successore di Aldo Tassone che era stato il primo direttore del festival France Cinéma, insieme a Daniel Russel. Quando Aldo decise di lasciare quella esperienza era il 2008. Viste queste relazioni, l'ambasciata di Francia pensò che non era giusto far morire il festival anche se le risorse erano state ridotte. Aldo aveva deciso di smettere perché inizialmente quando aveva cominciato nel 1986 la crisi del cinema si faceva sentire.

Lui aveva sponsor e grandi gruppi francesi, ma poi le intersezioni che arrivavano in Italia dalla Francia erano importanti. Le risorse cominciarono a ridursi in maniera significativa. Una parte significativa del suo budget era dedicata alla pubblicazione di testi importanti che poi sono diventati anche dei saggi di cinema, incluse delle retrospettive.

Le retrospettive di Truffaut, di Malle,... Lui quindi mostrava un importante repertorio della storia del cinema francese. Faceva dei cataloghi del festival che erano dei veri e propri saggi. Si rese conto che questo lavoro per il festival non lo poteva più sostenere ed era anche un po' dispiaciuto e anche irritato per questo abbandono da parte delle istituzioni. L'hanno costretto ad andare a Roma e lasciare Firenze con un certo disappunto.

Visto che gli erano state ridotte le risorse, aveva deciso di chiudere il festival perché non era più in grado di garantire quel livello qualitativo, e tutta la parte storica delle retrospettive. Quindi aveva deciso di chiudere e chiudendo si portava con sé il marchio che era il *France Cinéma*.

Lui organizzava anche delle cose interessanti nell'ambito di Cannes a Roma. Tipo: c'era una cena di gala e invitavano a omaggiare gli ospiti che venivano dalla Francia ma anche da fuori. L'ambasciata non voleva che questa esperienza finisse, allora mi chiese se io me la sentissi di continuare in maniera diversa, più proiettata verso il cinema del domani del cinema francese. Io all'inizio dissi che non si poteva trasformare il France Cinéma. È difficile sostituire Aldo Tassone. Lui conosce tutti. Sarebbe stato difficile che loro venissero a un festival dove non c'era più Aldo.

Quindi proposi di farlo coinvolgere in qualche maniera. Lui non ne volle più sapere. Credo ci fossero state anche delle tensioni. Io accettai comunque, però decisi che la prima edizione gli avrei dato un premio per quello che aveva fatto. In seguito diventammo amici.

Decisi di dargli il premio ufficiale all'apertura del festival per rendergli omaggio. Quindi trovai un punto di riconciliazione con Firenze e con il festival.

Nel frattempo abbiamo dovuto cambiare il nome. Si trattava di ribattezzare il festival.

Siccome il festival si teneva al cinema Odeon io pensai di ribattezzarlo France Odeon come omaggio alla sala dove si svolgeva il festival.

In Italia esiste anche il Rendez-Vous Festival, altro festival di cinema francese. Il France Odeon ha un collegamento anche con il Rendez-Vous Festival? Quali sono le differenze con questo festival?

C'è una differenza fondamentale. Perché nel sistema ben strutturato e organico il sostegno al cinema che ha costruito la Francia a partire dal secondo dopoguerra è quello della promozione del cinema francese nel mondo. Chiaramente questa visione, questo principio economico per promuovere il cinema all'estero che si chiama UniFrance è quello di organizzare una rassegna che poi diventa un format, ovvero questo *Rendez-Vous* del cinema Francese. Questi *Rendez-Vous* sono fatti in tutte le capitali più importanti del mondo. Quindi hanno un carattere promozionale in funzione della vendita. Loro cercano di favorire la visibilità del cinema francese, organizzano queste rassegne, e poi incentivano gli istituti locali ad acquistare i film per i paesi in cui si svolge la rassegna. Quindi è una selezione che di fatto

non c'è perché loro non possono favorire un film piuttosto che un altro, dato che sono un'istituzione pubblica che deve far circolare il cinema francese all'estero.

Quindi essendo finanziata da soldi pubblici la tendenza è quella di avere lo stesso atteggiamento per tutti i film che loro presentano. Chiaro che ci sono dei film che hanno più successo perché magari hanno vinto dei festival e hanno avuto successo di pubblico. Ma sostanzialmente per loro tutti i film devono essere uguali, dai piccoli ai grandi, perché l'obiettivo è quello di farli circolare.

Il France Odeon è un festival vero e proprio nel senso che l'obiettivo non è quello di rendere i film disponibili ai distributori, ma è quello di promuovere i film scelti sulla base di una selezione che chiaramente è affidata al direttore che si prende le sue responsabilità, mentre i Rendez-Vous possono discriminare un film a discapito di un altro. Quindi c'è questa differenza direi genetica.

Invece per il France Odeon come avviene la selezione dei film?

La selezione la faccio io insieme al mio staff. Comincio a Cannes sia vedendo i film selezionati dalle varie sessioni, sia da un'altra parte del festival che si chiama il *Marché*.

Quindi la prima selezione la faccio fresca di Cannes. Poi l'altra parte del lavoro si tiene a Venezia, vedendo anche lì i film francesi nelle varie sezioni.

Per esempio il film di quest'anno, *Il mago del Cremlino*, lo vidi a Venezia.

Lei crede che i festival di cinema francese servano solo per la promozione del cinema francese o anche per consolidare il rapporto cinematografico tra Italia e Francia? e se sì in che modo?

Quello che dici è parte dell'idea di avere dei festival nel mondo di cinema francese. Credo che la differenza tra un festival autonomo nella produzione artistica nella scelta di film è un'altra cosa. I festival hanno un obiettivo diverso. Hanno l'obbligo di promuovere i film più grandi. Questo avviene in maniera stretta e rigorosa. Più che altro se c'è un film che vince la Palma d'oro, tipo *Anatomia di una caduta*, chiaramente Unifrance investe più soldi in quel film per la promozione perché sa che molti distributori lo vorranno. Poi Unifrance organizza ogni anno a gennaio un rendez-vous generale a Parigi, invitando i distributori del mondo per mostrare già in anteprima molti film dell'anno che viene, quindi la natura del France Odeon è diversa perché è come se ci fosse l'obiettivo non tanto di vendere, ma di mostrare al pubblico

i più bei film dell'anno prodotti in Francia. Questo significa che si crea, soprattutto nel caso di Firenze, una relazione con la città, con il tessuto cinematografico italiano e come ha fatto fin dall'inizio anche Tassone, diventa un manifesto per fare incontrare e mettere in relazione queste due cinematografie che sono quelle più importanti d'Europa e tra le prime del mondo. Tassone diceva delle cose straordinarie. Organizzava dei convegni in questa sala della biblioteca al secondo piano dell'Istituto. Un posto magico. Lui univa tutti questi tavoli al centro della stanza e faceva un grande tavolata dove attorno metteva tutti i più grandi registi italiani e tutti i più grandi registi francesi. Alla mostra che abbiamo organizzato per questa edizione si vedono tutte queste celebrità: Scola, i fratelli Taviani.. Diventava quello che dicevi te: un punto di unione tra l'Italia e la Francia. E io ho seguito questa strada cercando di invitare sempre anche autori italiani in giuria. Firenze è anche questo, quella di Aldo, che io ho continuato grazie a lui.

C'è un corrispettivo italiano del festival in Francia?

Esisteva. Ci sono stati dei punti di contatto importanti. Uno degli organizzatori si chiamava Jean A. Gili ed era un grande amico di Aldo. C'erano degli scambi ed era il festival di cinema italiano ad Annecy. Questo festival è stato molto importante, ha avuto dei momenti d'oro. Finché non ha chiuso.

Credo che il sostegno pubblico, generato anche da fonti italiane, fosse diminuito. Questo è un problema troppo contingente di un'epoca. Ci sono dei fondi alla cultura sia in Italia che in Francia, l'interesse anche degli sponsor. Il cinema è stato sostituito dalle serie, dalle piattaforme. Quindi molti soldi sono andati lì. Anche degli sponsor privati. Poi credo che uno dei padri del festival sia morto, ci sono state delle tensioni interne.

In seguito alla crisi del cinema italiano, mi sembra ci sia stata una ripresa dei rapporti cinematografici italo-francesi. Secondo lei è così e come vede il futuro delle coproduzioni?

Questo è esattamente il tema del mio documentario, *Passion Cinéma*. Racconta proprio l'attrazione reciproca di queste due cinematografie che sono state fondamentali nella storia del cinema e che hanno consentito, nel periodo d'oro delle coproduzioni, di realizzare tantissimi film. Non esisteva un film di un certo rilievo che in Italia o in Francia non avesse la coproduzione dell'altro paese. Sia perché era importante nel finanziare il film sia perché il

film sarebbe stato distribuito poi in Francia nel caso dei film italiani, e in Italia nel caso dei film francesi.

Era presente questa idea degli utili per chiudere il budget del film. Quindi uno dei tasselli per produrre un film era la vendita anticipata dei diritti a un distributore italiano.

Con l'arrivo delle televisioni private, molte sale in Italia dovettero chiudere. Il sistema italiano era meno strutturato e più fragile. A un certo punto quasi non era più in grado di sostenere i propri autori e produzioni.

Poi c'è stata una ripresa con un film importante che è stato *Respiro* di Crialese, è stato un film che in Italia venne quasi ignorato ed uscì in Francia. Ha avuto un successo incredibile.

Come spesso avviene, ci sono dei casi che ricreano la fiducia, la curiosità. Dopo quel film hanno ricominciato le coproduzioni, però è chiaro che il mercato italiano non era più così appetibile perché i grossi capitali di grossi soldi erano più in Oriente. C'era questa idea più commerciale.

Il fondo per le coproduzioni Italia-Francia in Italia, dal punto di vista dei numeri, è a un punto quasi ridicolo, mi pare sia di due milioni.

Mentre, per esempio, per dei motivi legati sempre al periodo del dopoguerra, ci sono stati dei trattati più forti tra Italia e Germania che hanno dato vita a un mini trattato delle coproduzioni che ha molti più soldi rispetto al trattato che consolida Italia - Francia.

C'è stato un orientamento maggiore verso la Germania. Per lo stesso principio, è nato "Arte", un canale televisivo finanziato da soldi pubblici francesi e tedeschi.

Il canale franco - tedesco produce film, documentari, con l'obbligo di produrre in due lingue

1.2 Un festival in dialogo con la città: intervista a Atena Forconi, responsabile del del gruppo Blogger di France Odeon

Qual è il tuo ruolo all'interno del festival e da quanto ci lavori?

Gestisco da tre anni il progetto Blogger, che si chiama "Raccontando France Odeon". È un lavoro che mi piace tantissimo e che trovo molto stimolante perché mi permette ogni anno di avere a che fare con tante persone che sono appassionate di cinema francese come me e che hanno varie competenze e interessi di varia natura. Alcuni sono studenti, altri aspiranti critici cinematografici. Alcuni già giornalisti, blogger, c'è chi ama la fotografia... Quindi tantissime

passioni. Prima di questi 3 anni ho partecipato io stessa come blogger e ho sempre seguito il festival come spettatrice da almeno 10 anni.

Per il gruppo Blogger viene applicata una procedura di selezione?

Sì, io stessa mi occupo anche del processo di selezione. Abbiamo la call sia sul sito che sui canali social. Riceviamo le candidature e poi le visiono tutte per scegliere i membri della squadra.

Ha sempre quel numero di persone?

Sì, abbiamo stabilito un numero che ci permette di poi riuscire a seguire tutte le persone. Quindi di solito sono circa 15 persone. Quest'anno erano una decina. Ci sembra il numero adatto per poi riuscire a far partecipare tutti alle varie attività stampa insieme agli altri giornalisti.

Avete molte richieste?

Sì circa una sessantina.

Perché hai scelto il France Odeon? Hai un legame con la Francia? Se sì, quale?

Sì, ce l'ho. Per me la Francia è il posto più incredibile che ci sia al mondo e in un'altra vita ero sicuramente una pasticceria parigina.

Mi sono innamorata prima della lingua francese per il suono che ha, poi ho deciso di studiarla e di fare dei corsi all'Institut Français di Firenze. Una volta imparate le basi mi sono trasferita a Parigi per 3 mesi e ho fatto un corso intensivo di lingua e attività culturali alla Sorbonne. E ho visto Parigi, andavo in giro a vedere spettacoli, musei, esibizioni.. è stato il mio periodo più bello.

Io poi seguivo, come ti dicevo, il festival da spettatrice per ritrovare quella magia cinematografica francese anche qui a Firenze, e quando ho visto la call mi sono candidata prima come blogger, poi da quella esperienza ho conosciuto Luisa e Claire che mi hanno poi proposto di collaborare con il festival.

Quindi i tuoi studi non c'entrano con l'ambito cinematografico.

No, io mi sono laureata in marketing e comunicazione e poi ho fatto un Master in editoria e giornalismo a Milano. Però sì, ho sempre avuto la passione per il cinema. Non ho mai studiato cinema ma ho scritto di cinema in una mia esperienza di lavoro a Milano: un magazine che si chiamava “Frida”. Ora non c’è più ma al tempo, quando lo avevano lanciato, era un progetto molto bello, con tanti argomenti e ho scritto molti articoli sia sulle serie Tv che sui film.

Parlando del ruolo cinematografico del festival, secondo te, come il festival è attivo nel contesto di promozione e consolidazione dei rapporti italo-francesi in Italia?

Sicuramente svolge un ruolo fondamentale nel consolidamento di questo legame che c’è tra i due paesi. Questo è un legame secondo me non soltanto cinematografico ma culturale, e il festival offre delle anteprime al pubblico italiano dei film premiati e inediti, dei convegni e dei temi attuali. Coinvolgendo sempre grandi professionisti e organizzando presentazioni di libri.

Il festival oltretutto è organizzato in collaborazione con l’Ambasciata di Francia in Italia e l’Institut Français, quindi chiaramente l’organizzazione che sta dietro mira a consolidare questo rapporto.

Quest’anno abbiamo festeggiato 40 anni di storie del festival, iniziato come *France Cinéma* e poi diventato France Odeon, celebrando anche questa consolidazione franco-italiana. In generale il France Odeon è un rendez-vous di dialogo culturale a tutto tondo che nasce dai due paesi e dalla passione comune per il cinema, che è in grado di ispirare e anche di stupire. La cosa più bella da raccontare è la passione. Sia nel mio piccolo dove lavoro io, sia di tutte le persone che hanno creato il festival e oggi poi ci lavorano con tanta costanza e con tanto divertimento.

Qual è secondo te l'impatto del festival su Firenze? Qual'è il suo valore all'interno della città?

Il festival rientra nel programma di “50 giorni di cinema” all’interno del cinema La Compagnia. Nel catalogo vengono scritti degli editoriali, come quello di Giani, il presidente della Toscana, che racconta quello che il *France Odeon* fa per la città. Sono coinvolte le

istituzioni, quindi sicuramente è un appuntamento importante nello scenario territoriale fiorentino, ricorrente da tantissimo tempo. Ci sono anche tanti ospiti della regione Toscana.

La sede del cinema è sempre stata quella attuale o è cambiata?

No, prima era all'Odeon. Adesso è stato acquistato da Giunti e quindi è diventato un cinema libreria.

Da quando lo seguivo io nel 2014 era all'Odeon e poi si è trasferito al cinema Compagnia, un cinema storico di Firenze.

2. Intervista a Giulia Conte: la direzione del festival Annecy Cinéma Italien, dal 2018 fino alla sua chiusura nel 2022.

Qual è la tua professione attuale e come è nato il tuo legame con la Francia?

Io sono venuta in Francia in Erasmus, frequentavo il Dams a Roma. Dopo la fine dell'Erasmus sono rimasta in Francia per altri 2 anni. Tornai a Roma per finire gli esami e per la laurea. Mentre mi laureavo ho iniziato a lavorare nei festival in Italia. Facevo parte di un festival a Venezia che si chiamava "Circuito Off", ma che esisteva tanti anni fa. Era un piccolo festival di cortometraggi che si svolgeva al Lido. Quella è stata la mia prima esperienza di festival in Italia. Poi ho cominciato a lavorare al festival di Cinema a Torino.

Il mio sogno però era di lavorare alla Cinematheque Francese. Ho chiesto di fare uno stage che ho ottenuto grazie al fatto che già lavoravo al museo del cinema di Torino. Per fare questo stage avevo bisogno di una convenzione di stage, dovevo essere studentessa quindi mi sono riscritta all'università e ho fatto un Master di valorizzazione del patrimonio culturale in cui mi sono occupata dell'archivio foto del museo del cinema di Torino e della cinémathèque française. Rimasi alla Cinémathèque per sette anni. Lavorai in diversi dipartimenti e poi da lì sono rimasta in Francia. Quindi sono fissa in Francia dal 2008.

A un certo punto sono andata via dalla Cinémathèque. Ho iniziato a lavorare nell'altra parte del cinema. Volevo vedere come si faceva il cinema. Ho lavorato un po' in produzione e un po' in distribuzione. Poi un giorno vidi un annuncio del festival di Annecy e ci andai come spettatrice. In realtà, mi ero candidata anni prima per lavorare ed ero anche stata presa, all'epoca avevano anche degli uffici a Parigi e speravo di poter lavorare da lì. Invece mi

hanno detto che dovevo per forza andare ad Annecy e in quel momento della mia vita non potevo.

Anni dopo, quando ho postulato, ho accettato il posto e sono andata lì. Il primo anno ero assistente alla coordinazione del festival. Era il 2018, il secondo anno della direzione di Francesco Giai Via, direttore del festival di Annecy dal 2017 all'ultimo anno, il 2022.

“Rencontres de Cinéma Italien” era il nome del festival prima di Francesco. Non sono sicura sia stato lui a cambiare il nome del festival, comunque sicuro che da quando c'era lui il festival si chiamava *Annecy Cinéma Italien*. La sua direzione ha cambiato molte cose, questo era anche lo scopo dopo che è stato mandato via il precedente direttore: Jean A. Gili.

Francesco ha portato un po' di freschezza: ha cambiato il nome, il sito, la grafica, il logo; delle cose estetiche, ma anche la programmazione era meno classica e più coraggiosa. C'era più cinema sperimentale, cosa che non c'era negli anni precedenti. Prima c'erano film di grandi registi, film facili per un pubblico generico. Invece con la programmazione di Francesco c'erano film più diversi, con sempre una parte riservata alla cinematografia degli anni d'oro italiani.

Si è cercato quindi di virare verso un cinema più commerciale e meno d'autore pur di intercettare un pubblico più ampio?

Con l'arrivo di Francesco si cercava di fare entrambe le cose. Non si poteva spazzare via il cinema del passato, che era il cinema più caro al pubblico di Annecy. Ma chi era il pubblico di Annecy? Erano gli stessi abitanti della città, pochissime persone venivano da fuori. Quelli che venivano da fuori venivano dai paesini o dalle città vicine, per esempio da Grenoble o da Lione. Ad Annecy c'era una grandissima comunità italiana. Erano persone arrivate dall'Italia tanti anni fa, quindi erano tutti legati al loro essere di origine italiana. Questo agiva anche sul lato politico della città. Tutti volevano questo festival e volevano mantenerlo vivo.

Il pubblico però era molto molto anziano. Con l'arrivo di Francesco l'idea era quella di ringiovanirlo, perciò serviva ringiovanire la programmazione. Scegliere film che potessero interessare anche i giovani e dare vita a iniziative che potessero comprendere i giovani della città. Anche perché Annecy è una città molto ricca e negli ultimi anni ha vissuto un grandissimo esordio, perché c'è una qualità della vita molto alta. C'era una serie di elementi che faceva sì che la gente tornasse. Negli anni in cui ci sono stata io ad Annecy era proprio un fenomeno del quale si parlava molto. C'era una nuova generazione abbastanza ricca per

potersi permettere eventi culturali. Il festival di Annecy apparteneva al teatro della città, la Scène Nationale.

La Scène Nationale, il quale a sua volta faceva questi studi mostrando come ci fossero questi giovani quarantenni che si potevano permettere culturalmente un festival di cinema. Quel pubblico lì era il nostro nuovo obiettivo.

Perché si interessasse al nostro festival bisognava avere un sito un po' "sexy" (termine che io odiavo, ma che era spesso usato al festival), un po' di vip giovani, cool, feste.. Bisognava creare una serie di cose che attirasse quel tipo di pubblico lì. Che non ci fossero più solo anziani. In molti aspettavano questo festival durante l'anno, molti facevano i *bénévole*.

Il primo anno abbiamo aperto la call dei *bénévole* ed erano quasi tutti pensionati. A un certo punto abbiamo dovuto ridurre il numero dei *bénévole* perché era diventata una cosa complicata da gestire e con queste politiche interne si era cercato di ringiovanire anche i volontari.

Ma la città di Annecy aveva una popolazione giovane?

Sì, ma che fino a quegli anni si interessava solo allo Sport. Il nostro grande competitor non era il festival di Animazione. Ma era lo sport. Culturalmente, l'unica cosa bella da fare ad Annecy era prendere questo abbonamento annuale a teatro. Io non avevo mai visto una cosa del genere: il giorno dell'apertura degli abbonamenti, c'era la coda dalla sera prima. C'era la gente che dormiva fuori per avere il suo posto in teatro. Quindi noi dovevamo catturare quel pubblico lì. Dovevamo farci conoscere da loro.

In parte, questa sfida è riuscita, ma non siamo mai riusciti ad avere così tanto pubblico come si sperava ed è stato uno dei motivi per cui il festival ha chiuso. Perché si faceva un grande paragone con gli anni d'oro dei festival in generale, non solo col nostro, degli anni precedenti. Noi abbiamo avuto gli anni del covid e comunque prima del covid la frequentazione dei festival si era abbassata tantissimo, non solo ad Annecy. Chiaro che rispetto alle cifre dei primi anni Duemila rispetto ai gloriosi anni Novanta in cui c'erano i grossi registi italiani come Scola, la Cardinale, e altri, poi quando siamo arrivati noi una delle grosse critiche, ma che ancora oggi mi fanno è : "esiste ancora il cinema italiano oggi? chi c'è oltre Moretti e Sorrentino?" e tu devi spiegare "ci sono ancora, solo che non arrivano in Francia. Vieni al nostro festival che te li faccio vedere". Questa ultima frase è la mia missione quotidiana da 10 / 15 anni in tutto quello che faccio. La gente pensa che non ci sia più il cinema italiano perché non ci sono più quei grossi nomi. Ad Annecy questi nomi arrivavano.

Non è tanto il fatto che gli invitati non erano conosciuti come quelli passati, solo che quelli del passato non ci sono più. Ad esempio Elio Germano è meno conosciuto di Ettore Scola. Quando è venuto Favino c'era tanta gente, e tutti lo conoscevano, ma quando inviti Pietro Marcello o Alice Rohrwacher nessuno li conosce. A Parigi sì, ad Annecy non li conosce nessuno. E quindi ti chiedono “ma chi sono questi?” quando noi li trattavamo come Star.

Trattandosi di due tra i principali registi italiani dediti alle coproduzioni, Pietro Marcello e Alice Rohrwacher non dovrebbero beneficiare di una distribuzione più capillare in Francia?

Sì, ma a Parigi. In Francia devi fare una grandissima distinzione tra Parigi e tutto il resto. A differenza dell'Italia dove ci sono tanti grossi centri, in Francia c'è Parigi e il resto. Il resto è davvero diverso da Parigi. A Parigi Rohrwacher e Marcello fanno la coda fuori. Ad Annecy c'è un pubblico diverso, è un pubblico più popolare e meno cinefilo. Quindi cinema d'autore sì, ma non troppo. Dunque l'idea di Francesco Giaì Via era di dare un piccolo spazio a film più di nicchia, che lasciavano le sale mezze vuote, ma i pochi che venivano scoprivano qualcosa di nuovo e dicevano “ah, ma che interessante”.

Un'anno abbiamo fatto una retrospettiva di Michelangelo Frammartino, ma ad Annecy nessuno lo conosceva. Bisognava cercare gli studenti.

I grossi film con Carlo Milani o tutte le grosse commedie. Addirittura i film di Checco Zalone. Con quel tipo di film ci riempiva le sale. I numeri in quella sala ci permettevano di fare in una sala più piccola dove si proiettava un documentario di un regista sconosciuto e il risultato si equilibrava.

Che premio si vinceva al Annecy Cinéma Italien?

C'era un premio : il premio Sergio Leone. Era un modo per fare la retrospettiva di un regista che avesse fatto le sue prove in Italia ma che stesse iniziando a farsi conoscere anche in Francia. Una sorta di omaggio alla carriera ma di un regista giovane. È lì che abbiamo fatto venire Alice Rohrwacher, Pietro Marcello e Roberto Minervini.

Il festival di Annecy era il corrispettivo francese del France Odeon in Italia. Tra Gili e Aldo Tassone c'era un dialogo. Sia ad Annecy che a Firenze si tenevano degli incontri tra i rappresentanti del sistema cinematografico italiano e francese per parlare del cinema

attuale. Nei tempi recenti come si legavano questi due festival? Che tipo di incontri si tenevano ?

Il legame con il France Odeon è finito con la partenza di Jean Gili e quella di Tassone. Di incontri noi ne facevamo molti: masterclass, laboratori, tutti legati all'industria cinematografica italiana. Quando sono stata presa come assistente alla programmazione l'idea era fare delle *journées proves*, delle giornate di industry che poi sono state bloccate da grandi comandi in Italia qualche settimana prima del festival, quindi è stato brutto, ho dovuto annullare tutti i biglietti degli aerei delle persone invitate.

Perché?

In quegli anni a Parigi c'era un festival che si chiamava *De Rome à Paris*, organizzato da Cinecittà, da un certo Roberto Stabile. Lui era molto legato all'industria cinematografica e alle coproduzioni. Quindi faceva a Parigi questi incontri industry e non voleva che si facesse la stessa cosa un mese e mezzo prima da un'altra parte. Qualche anno dopo, nel 2021-2022, era nato, sulla spinta di Gai Via, l'*Alpi film Lab*. Un progetto transfrontaliero, con fondi europei tra Francia e Italia, che stimolava la produzione tra i due Paesi. Questi laboratori erano organizzati dal festival di Annecy e dal laboratorio del Torino Film Lab. Chi si iscriveva erano registi, produttori, italiani e francesi con o senza progetti.

Alpi Film Lab puntava a creare un allenamento come se volessero produrre un film insieme. A volte veniva fatto davvero e a volte era solo esercizio. Ma così gli italiani imparavano come si coproduce con la Francia e viceversa. Erano 4 incontri di una settimana l'uno che venivano fatti uno a Torino, uno ad Annecy, poi di nuovo uno a Torino e uno ad Annecy. Tutti e quattro durante un anno. Tipo uno a dicembre, uno a giugno,... Il primo era durante il nostro festival. Quindi gli ultimi due anni del festival abbiamo avuto gli ateliers di *Alpi Film Lab*.

Quindi, al di là del valore celebrativo, questi festival riescono davvero a incidere sui rapporti italo-francesi? C'è un impatto concreto anche sulla nascita di nuove coproduzioni e collaborazioni cinematografiche?

Per quanto riguarda *Alpi Film Lab* sì, per quanto riguarda il festival di Annecy purtroppo no. Il festival di Annecy fino al 2021 non aveva alcun rapporto con l'industria italiana e non si parlava di coproduzioni. Con la nascita di *Alpi Film Lab*, nasce una cosa a parte per i professionisti del settore. Quello sì aveva creato dei rapporti anche di tipo politico-istituzionale.

Il festival garantiva una reale distribuzione del cinema italiano nelle sale francesi?

Questo era il nostro obiettivo principale. Purtroppo Annecy era un festival molto locale, quindi non siamo mai riusciti, anche per via di scelte politiche istituzionali, a portare dalla Francia ad Annecy dei distributori, perché non si scollano da Parigi.

Bisognava portare dei distributori che vedessero il film e che poi decidessero di distribuirlo nel loro paese. Purtroppo questo è un lavoro che cercavo di fare ma che non si è mai fatto davvero.

I film, dopo essere stati ad Annecy andavano in altri festival del cinema italiano. Abbiamo creato una vera e propria rete di festival di cinema italiano in Francia. Il nostro festival era il primo della stagione cinematografica, a settembre, per cui molte delle programmatrici di altri festival venivano da noi a vedere i film e poi li sceglievano per i loro festival. I distributori vanno a vedere i film nei grandi festival: Venezia, Locarno, Cannes, ecc... Se non se ne erano innamorati lì è difficile che poi venissero ad Annecy. Quindi purtroppo il festival non è mai servito a distribuire i film.

Hai nominato altri festival di cinema italiano in Francia. Considerando che molti festival di cinema italiano in Francia sono nati tra gli anni '80 e '90, non si rischia oggi una saturazione dell'offerta, sia in Francia che in Italia? Esiste davvero una produzione italiana tale da giustificare tutti questi eventi e, soprattutto, queste realtà dialogano tra loro o lavorano in modo isolato?

Sì c'è materiale e pubblico per continuare a fare festival di cinema italiano in Francia. Perché la Francia è uno dei paesi più cinefili al mondo. La gente è molto interessata al cinema. I motivi sono diversi in base alle epoche. Oggi il pubblico più cinefilo è a Parigi perché interessato magari a un tipo di cinema che in Italia ancora si fa, ed è importante secondo me fare ancora questi festival di cinema italiano. Io stessa mi sono fatta per anni questa domanda: ma ha ancora senso oggi fare festival di cinema italiano? Oggi che, anche per motivi politici e ideologici vogliamo abbattere i muri e abbattere frontiere, con tutte queste coproduzioni che senso ha continuare a parlare di cinema italiano e non di cinema europeo? Invece ha perfettamente senso, perché proprio anche di probabilità vedi anche il cinema italiano di questi anni è spesso il cinema regionale, spesso girato a Roma. È un po' la stessa cosa,

proprio per lo stesso motivo il cinema italiano girato in Italia e fatto in Italia può essere interessante anche per un pubblico che è spesso un pubblico quello francese molto recettivo.

I festival di cinema italiano in Francia collaborano e comunicano molto bene fra di loro, ci lavorano persone con cui ho a che fare molto spesso. Però ci vuole molta forza di volontà. Io un anno ad Annecy avevo proposto una colazione, un momento di incontro con tutti i direttori e programmatrici di festival di cinema italiano, che venivano tutti gli anni per vedere i film. Allora perché non invitarli ad incontrarci? Questa cosa non è andata benissimo purtroppo. Detto questo ci sono moltissimi festival, tipo Villerupt è diventato il più grosso se non il più antico festival di cinema italiano in Francia. Un festival gigante che dura tipo 2 settimane.

Man mano nel festival ho fatto un po' carriera, da assistente alla direzione sono diventata poi coordinatrice e programmatrice, poi un anno è andata in maternità la coordinatrice generale e ho preso io il suo posto, poi sono diventata responsabile di programmazione. Quindi il mio rapporto con Gai Via è diventato sempre più di fiducia ed ho potuto intrattenere sempre di più i rapporti con gli altri festival di cinema italiano in Francia. Quando poi il festival è stato chiuso abbiamo creato proprio una sorta di collettivo: abbiamo fatto delle riunioni online insieme a tutti i programmatori di festival di cinema italiano in Francia per aiutarci sulle copie, i film, i sottotitoli, tutta una serie di collaborazioni tecniche ed economiche interessanti che ancora intratteniamo. Io prendo quel film, io faccio i sottotitoli. Tutta una serie di scambi. Cose un po' più complicate della programmazione.

Cosa fa una programmatrice? Non è solo scegliere i film ma anche andarli a recuperare, renderli disponibili, negoziare i diritti, negoziare i sottotitoli, c'è tutto un lavoro grosso dietro ogni film perchè questo arrivi al pubblico. Per affrontare tutte queste questioni è molto utile collaborare con gli altri festival. Si era creata questa rete un po' informale. Con alcuni ho a che fare di più e con altri meno, ma siamo tutti in ottimi rapporti. Si poteva creare anche di più. Nessuno ha avuto poi il tempo e la voglia di farlo davvero, ma c'è il potenziale.

Esiste questo tipo di rapporto tra i festival anche in Italia?

No, so che non c'è. Io ho lavorato sia al Rendez-vous che alla Nouvelle Vague sul Tevere.

Fra Rendez-vous e France Odeon non c'è nessun rapporto.

In Italia è molto più difficile collaborare. Questa è una cosa che tra i francesi proprio non esiste. In Francia c'è uno spirito collaborativo, di trasparenza, si collabora più facilmente.

La Dolce vita sur Seine che ha il suo corrispettivo a Roma con la Nouvelle Vague sul Tevere pensi che sia un nuovo corrispettivo simile al rapporto tra Annecy e Firenze, o è totalmente a qualcosa di nuovo ? È uno dei festival massimi rappresentanti del rapporto italo-francese?

Partiamo dal fatto che negli anni in cui avevo lavorato ad Annecy non avevo collaborato e non avevamo nessun rapporto con il France Odeon. Annecy era molto più grande di France Odeon. Il festival aveva tipo 12 sale, era un festival molto grosso. Perché era ospitato dalla Scène Nationale. Noi appartenavamo a questo grosso teatro. I miei datori di lavoro erano della Scène Nationale, ero stipendiata da loro. Non era un festival indipendente perché noi dipendevamo da questo teatro. Mentre il France Odeon è una cosa privata. È proprio una cosa diversa.

Dolce Vita sur Seine e Nouvelle Vague sul Tevere sono nati nel 2022 da un'associazione che si chiama Palatine, creata da quattro donne italiane che abitano in Francia per celebrare il gemellaggio Roma - Parigi. Quindi nasce non tanto come festival del gemellaggio, non tanto come cosa Francia - Italia, ma Parigi - Roma. Tant'è che i primi e principali finanziatori sono le due città.

Palatine organizza questi due festival, nello stesso periodo, in maniera di farli proprio dialogare. Il primo anno, come adesso, si facevano questi zoom e incontri online in cui il pubblico di Roma e Parigi poteva assistere a degli incontri insieme. Poco dopo che loro hanno montato l'associazione e hanno fondato questo festival, sapevano che sarebbe stato un festival principalmente di cinema. A gennaio mi hanno contattato perché avevano bisogno di qualcuno che facesse la programmazione dura e pura, quindi i dcp o i diritti. Perciò ho cominciato a collaborare con loro a gennaio 2022 mentre lavoravo anche per il festival di Annecy. Abbiamo fatto la prima edizione della “Dolce Vita” e di “Nouvelle Vague” a luglio. Quindi i due festival sono gestiti e organizzati dalla stessa equipe. Io faccio la programmazione sia di Dolce vita che di Nouvelle vague. Quindi i due festival non sono solo legati nel senso che hanno dei rapporti, ma siamo noi, siamo le stesse persone. A Roma ci sono tre o quattro collaboratrici che lavorano per noi. Noi siamo quasi sempre a Parigi perché è più grosso e richiede la nostra presenza. Ma siamo sempre noi. Infatti è diventato un lavoro un po' troppo grosso e non so se continueremo.

Tornando ad Annecy, hai nominato spesso la sua chiusura nel 2022, quali sono state le ragioni principali ?

Ci sono stati tanti motivi. Uno di questi è stato, come ti dicevo, il pubblico. Ce n'era ma non era così tanto da assicurare quelli che mettevano i soldi. Negli ultimi anni i soldi venivano principalmente dalla Francia. Il festival aveva un budget intorno ai 300.000 euro. Di questi l'Italia metteva massimo 15.000 euro, quindi pochissimi. Tutto il resto veniva dalla Francia. E questa era una delle grosse critiche: il fatto che non riuscivamo a farci finanziare dall'Italia. I soldi non arrivavano per mille motivi. I soldi del festival venivano soprattutto dalla Scène National, quindi erano soldi dello stato. Dicevano "ma come? Questo è un festival di cinema italiano e facciamo tutto noi?"

In Francia c'è uno statuto particolare, i teatri sono obbligati a fare tutta una serie di cose perchè sono dei teatri che devono tenere delle tariffe basse per far accedere tutti i tipi di pubblico. Una di queste caratteristiche è l'obbligo di fare anche cinema.

Quindi il personale della Scène National era un po' obbligato a tenerci. Inoltre l'equipe di italiani che si occupava veramente del festival era molto piccola e si faceva quei pochi mesi l'anno. Tutto quello che riguarda comunicazione, amministrazione e le cose tecniche, ce lo dava il teatro. Eravamo un po' un peso per loro.

Queste tensioni finanziarie, più il pubblico che non era così numeroso, a un certo punto sono riusciti in maniera legale ma bruttissima a far sì che l'edizione dei quarant'anni fosse anche l'ultima.

Quindi nel 2023 non si è fatto niente, nel 2024 il comune di Annecy ha deciso di mettere a disposizione un piccolo fondo di soldi ad alcune sale comunali. Il fondo era di tipo 30.000 euro ai direttori delle 4 sale dei cinema comunali, dicendo "fateci un piccolo festivalino di cinema italiano di Annecy e vediamo se riusciamo a tirare fuori qualcosa". Pensavano "magari c'è qualcuno di annecy che decide di prenderlo in mano e di fare un'associazione e riesce a creare un festival come quello che c'era una volta". Quell'anno mi hanno chiamato per curare la programmazione. Da lì doveva nascere un'associazione locale che avrebbe poi ripreso in mano il festival. Ben due associazioni sono nate ma appunto perché sono due si fanno concorrenza fra di loro e di fatto da quell'anno lì c'è semplicemente una retrospettiva, una a novembre e una ad aprile tipo, in cui fanno 6 - 7 film in 2 sale e basta. Ma non ha più nulla a che fare con il festival.

Per concludere, ti ricordi di un'edizione che per te è stata simbolo dell'esperienza ad Annecy e se sai dirmi il motivo?

Io direi l'ultima perché è stata quella più piena di cose. Anche l'equipe, chiaro che è uno dei punti chiave del festival. Come dicevo ai miei studenti: “La creatività di un festival dipende dall'organizzazione del festival”, perché è vero che al di là della programmazione è soprattutto come il festival è organizzato che può essere più o meno creativo. Le persone con cui lavori fanno la differenza. L'ultima edizione l'equipe si era più concretizzata.

Nel 2022 eravamo una equipe già roduta, eravamo più efficienti, molto più bravi e più veloci. Ha fatto sì che ci siamo divertiti di più. Il problema dei festival è che ti fai un grandissimo mazzo nei mesi precedenti, poi quando arriva sei solo stanco e non te lo godi. Quell'edizione ce la siamo goduta. Poi paradossalmente è stata un'edizione piena di cose, perché c'era anche film lab, era il secondo anno, e noi lo sapevamo gestire meglio. Per noi era tutto un grande pubblico in più, che a differenza di quello generalista di Annecy era composta da professionisti del cinema. Si alzava la barra e il livello del nostro lavoro.

Per noi era la quarantesima edizione ed eravamo riusciti ad avere una serie di cose. Un pubblico finalmente un po' più giovane, era un momento in cui tutti ci eravamo detti “dai adesso funziona”. Avevano tutti ricevuto degli aumenti ed era bello. E poi è stata l'edizione più tragica perché si è conclusa con una serata di litigi ma abbiamo comunque fatto la festa. Quindi da un punto di vista emotivo quella è stata l'edizione più interessante.

Come tipo di programmazione penso che tutte le edizioni avevano dei film sia nel concorso che fuori concorso molto interessanti. Chiaro che l'ultima era quella meno stressata e ce la siamo goduta di più.

BIBLIOGRAFIA

- Abis, Mario, Canova, Gianni, *I festival del cinema: quando la cultura rende*, Johan & Levi, Milano 2012.
- Albano, Lucilla, *Il secolo della regia: la figura e il ruolo del regista nel cinema*, Marsilio, Venezia 1999.
- Bideau, Grégoire, Tallec, Steven, *En compétition: une décennie de festivals internationaux de cinéma*, in Farchy, Joëlle (a cura di), Presse des Mines, Paris 2019.
- Bohas, Alexandre, Laroche, Josepha, *Canal+ et les majors américaines: Une vision désenchantée du cinéma-monde*, Éditions L'Harmattan, Paris 2008.
- Bragaglia, Cristina, *Storia del cinema francese*, Tascabili Economici Newton, Roma 1995.
- Brunetta, Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano: dal 1945 ai giorni nostri*, nuova ed. aggiornata, Laterza, Roma-Bari 2004.
- , *Storia del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 1979-1982, 2 vol.
- Centro Sperimentale di Cinematografia, *Storia del cinema italiano: 1977-1985*, Zagarrio, Vito (a cura di), vol. XIII, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2005.
- Coladonato, Valerio, Garofalo, Damiano, «Nanni Moretti in France: Industrial and Cultural Models of an Italian Auteur's Success Abroad», in *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, vol. 33, n. 2, 2018, pp. 69-82.
- Corsi, Barbara, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 2001.
- Dalla Gassa, Marco, et al., *La nascita dei festival cinematografici in Italia: storie, politiche e forme culturali*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2026.
- De Valck, Marijke, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007.
- Di Chiara, Francesco, *Generi e industria cinematografica in Italia: il caso Titanus (1949-1964)*, Lindau, Torino 2013.

Ford, Charles, Fontugne, Christian, *Tout sur le cinéma et la télévision*, Mame, Tours 1957.

France Odeon, *France Odeon: festival del cinema francese Firenze, 17^a edizione (30 ottobre-2 novembre 2025)*, France Odeon, Firenze 2025.

Frodon, Jean-Michel, *Le cinéma français: de la Nouvelle Vague à nos jours*, Cahiers du Cinéma, Paris 2010.

Giacci, Vittorio, *Ciné. Cento anni di collaborazione cinematografica italo francese*, Gallucci, Roma 2008.

Gili, Jean A., *Nanni Moretti*, nuova ed. italiana riveduta e integrata, Gremese, Roma 2006.

Gili, Jean A., Tassone, Aldo, *Parigi-Roma: 50 anni di coproduzioni italo-francesi, 1945-1995*, Il Castoro - Bonlieu, Firenze-Annecy 1995.

Guazzetti, Fabio, *Produrre il reale - analisi della produzione e distribuzione del cinema documentario italiano contemporaneo (2000-2019)*, Tesi di Laurea, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, A.A. 2020-2021.

Hammett-Jamart, Julia, Mitric, Petar, Novrup Redvall, Eva (a cura di), *European Film and Television Co-production: Policy and Practice*, Palgrave Macmillan, Cham 2018.

Hennebelle, Guy, Prédal, René (a cura di), «L'influence de la télévision sur le cinéma», dossier speciale di *CinémAction*, n. 44, 1987.

Macchitella, Carlo, Abruzzese, Alberto, *Cinemitalia 2005: sogni industria tecnologie mercato*, Marsilio, Venezia 2005.

Mazzone, Angelo, Todeschini, Pierre (a cura di), *La face cachée du cinéma italien*, Agence technique, Annecy 1983.

Mercillon, Henri, *Il finanziamento della produzione cinematografica in Francia*, s.n., s.l. post 1957.

Palma, Paola, «Les coproductions cinématographiques franco-italiennes 1946-1966: un modello di “cinéma européen”?», in Forest, Claude (a cura di), *L'internationalisation des productions cinématographiques et audiovisuelles*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2017, pp. 215-234.

Pescatore, Guglielmo, *L'ombra dell'autore: teoria e storia dell'autore cinematografico*, Carocci, Roma 2006.

Petrocchi, Fania, *Il cinema della televisione italiana: la produzione cinematografica di Rai e Fininvest, 1976-1994*, Rai Eri, Roma 1996.

---, *Il mercato cinematografico italiano (1990 - 2000)*, Osservatorio dello Spettacolo, Roma, 2001

Piredda, Maria Francesca, *I festival del cinema in Italia: forme e pratiche dalle origini al COVID-19*, Carocci, Roma 2022.

Postler, Vicky, *De Gaumont Italia à Arte la politique culturelle française en Europe*, Publibook, Paris 2005.

Prédal, René, *50 ans de cinéma français (1945-1995)*, Marie, Michel (a cura di), Nathan, Paris 1996.

Regourd, Serge, *L'Exception culturelle, Que sais-je?*, Paris 2002.

Rencontres d'Annecy: Cinéma italien 1987, Annecy 1987.

Rencontres d'Annecy: pour le Cinéma italien, Annecy 1986.

Rencontres d'Annecy: Cinéma italien 85, Annecy 1985.

Rencontres d'Annecy: Cinéma italien 84, Annecy 1984.

Rossini, Gianluigi, *Le serie tv*, Il Mulino, Bologna 2016.

Russo, Paolo, *Storia del cinema italiano*, 2^a ed., Lindau, Torino 2007.

Taillibert, Christel, *Tribulations festivalières: les festivals de cinéma et audiovisuel en France*, L'Harmattan, Paris 2009.

Tassone, Aldo (a cura di), *France Cinéma 2003 Noir. Catalogo*, Il Castoro, Milano 2003.

Tassone, Aldo, Isidori, Francesca, Nosei, Enrico (a cura di), *France Cinéma 1993: catalogo*, Tibergraph, Città di Castello 1993.

Tassone, Aldo, Jandelli, Cristina, Nosei, Enrico (a cura di), *France Cinéma = Incontri di Firenze; 1997/catalogo*, France Cinéma - Editrice Il Castoro, Firenze 1997.

---, *France Cinéma = Incontri di Firenze; 1996/catalogo*, France Cinéma - Editrice Il Castoro, Firenze 1996.

Tassone, Aldo, Nosei, Enrico (a cura di), *France Cinéma = Incontri di Firenze; 1994/catalogo*, France Cinéma, Firenze 1994.

Tassone, Aldo, Pieri, Françoise (a cura di), *France Cinéma = Incontri di Firenze; 1989/catalogo*, France Cinéma, Firenze 1989.

---, *France Cinéma = Incontri di Firenze; 1988/catalogo*, France Cinéma, Firenze 1988.

Tassone, Aldo, Pieri, Françoise, Rizza, Gabriele (a cura di), *France Cinéma = Incontri di Firenze; 1990/catalogo*, France Cinéma, Firenze 1990.

Toubiana, Serge, «Le regard Moral», in *Cahiers du cinéma*, n. 425, novembre 1989.

Toubiana, Serge, Saada, Nicolas, Paolone, Anzelmo, «Entretien avec Nanni Moretti», in *Cahiers du cinéma*, n. 443, maggio 1991.

Williams, Raymond, *Televisione: tecnologia e forma culturale*, Spada, Celestino E. (a cura di), De Donato, Bari 1981.

Zagarrio, Vito, *Nanni Moretti: lo sguardo morale*, Marsilio, Venezia 2012.

---, *Cine ma TV: film, televisione, video nel nuovo millennio*, 2^a ed., Edizioni Polistampa, Firenze 2009.

---, *L'anello mancante: storia e teoria del rapporto cinema-televisione*, Lindau, Torino 2004.

---, *Cinema italiano anni Novanta*, 2^a ed., Tascabili Marsilio, Venezia 2001.

---, *Il cinema della transizione: scenari italiani degli anni Novanta*, Marsilio, Venezia 2000.

--- (a cura di), *Cinema italien 1990: 8. rencontres d'Annecy*, Annecy 1990.

---, *Dietro lo schermo: ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia 1988.

SITOGRAFIA

Agnese, Chicco, *Gli anni d'oro delle coproduzioni francesi: Parigi-Roma, una meravigliosa storia d'amore*, Fabrique du Cinéma, 2026,

<https://www.fabriqueducinema.it/approfondimenti/gli-anni-doro-delle-coproduzioni-italo-francesi-parigi-roma-una-meravigliosa-storia-damore> (ultimo accesso, 30/09/2026)

Alpi Film Lab, <https://www.interreg-alcotra.eu/it/alpi-film-lab> (ultimo accesso 27/09/2026).

Palma, Paola, *Les coproductions cinématographiques franco-italiennes 1946-1966: un modèle de "cinéma européen"?*, Open Edition, pp. 215-234,

<https://books.openedition.org/septentrion/12002> (ultimo accesso 29/09/2026).

CineCriticaWeb, *In ricordo di Aldo Tassone: Il SNCCI ricorda la persona e il lavoro di Aldo Tassone*, 2026 <https://cinecriticaweb.it/news/aldo-tassone/> (ultimo accesso 26/01/2026).

Cinéma Français, *Fréquentation 1938 - 2024*,

<https://www.istat.it/produzione-editoriale/cultura-svago/> (ultimo accesso 27/09/2026).

Dolce Vita sur Seine, <https://www.dolcevitasureseine.com/it/> (ultimo accesso 27/09/2026).

INA La Revue des Médias, «Canal Plus, histoire d'une télévision», in *La Revue des Médias*, <https://larevuedesmedias.ina.fr/canal-histoire-dune-television> (ultimo accesso 26/01/2026).

Istat, *Tra cultura e svago: un viaggio lungo un secolo*,

<https://www.istat.it/produzione-editoriale/cultura-svago/> (ultimo accesso 27/09/2026).

Nouvelle vague sur Tevere, <https://www.nouvellevaguesultevere.com/> (ultimo accesso 27/09/2026).

Sojcher, Frédéric, «Canal + et le cinéma français», in Creton, Laurent, *Le cinéma à l'épreuve du système télévisuel*, in *OpenEdition Books*, p.57-83

<https://books.openedition.org/editionscnrs/3434> (ultimo accesso 26/01/2026).

FILMOGRAFIA

Stanza 666 (Chambre 666), Wim Wenders, 1982).