Il cinema giovane
Il Ca' Foscari Short Film Festival tra formazione, ricerca e visione

a cura di
Maria Roberta Novielli

Edizioni Ca'Foscari

e-ISSN 2610-9506 ISSN 2610-8917

I libri di Ca' Foscari 36

Il cinema giovane

I libri di Ca' Foscari

36

Edizioni
Ca'Foscari

Il cinema giovane
Il Ca' Foscari Short Film Festival tra formazione, ricerca e visione

a cura di
Maria Roberta Novielli

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press
2026

Il cinema giovane. Il Ca' Foscari Short Film Festival tra formazione, ricerca e visione
a cura di Maria Roberta Novielli

© 2026 Maria Roberta Novielli per il testo
© 2026 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione

Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.
Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari
Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
edizionicafoscari.unive.it | ecf@unive.it

1a edizione giugno 2026
ISBN 979-12-5742-050-5 [ebook]

Progetto grafico di copertina: Cora Boato

Per approfondire i contenuti del catalogo, guarda i video del Ca' Foscari Short Film Festival:

https://www.youtube.com/@cafoscarishort

Il cinema giovane. Il Ca' Foscari Short Film Festival tra formazione, ricerca e visione / a cura di Maria Roberta Novielli. — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2026. — x + 218 p.; 24 cm. — (I libri di Ca' Foscari; 36). — ISBN 979-12-5742-050-5.

e-ISSN 2610-9506
ISSN 2610-8917

URL https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/i-libri-di-ca-foscari/
URL https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/979-12-5742-050-5
DOI http://doi.org/10.30687/979-12-5742-050-5

Il cinema giovane
Il Ca' Foscari Short Film Festival tra formazione, ricerca e visione
a cura di Maria Roberta Novielli

Abstract

Born in 2011 as a pioneering project, the Ca' Foscari Short Film Festival has become an international reference point for university short cinema. The volume retraces the project in all its dimensions: its laboratory nature, its educational and research vocation, the dialogue between cultures, generations, and languages, and the driving role it has taken on in both the academic and cinematic worlds. Through essays, testimonies, and visual archives, this book recounts a unique cultural experiment that has brought together universities, cinema, and audiences under the banner of innovation.

Keywords University cinema. Short film festival. Cultural innovation. Academic research. Visual archives.

Ringraziamenti | Acknowledgements

Il Ca' Foscari Short Film Festival deve una parte fondamentale della propria crescita e continuità al sostegno della Fondazione di Venezia, che negli anni ha creduto con lungimiranza nel valore culturale e formativo del progetto, accompagnandone lo sviluppo con un supporto concreto e costante. Accanto a questo contributo decisivo, il festival si è potuto consolidare grazie a una rete ampia e generosa di partner, realtà culturali, musei, centri espositivi, enti del territorio, case di distribuzione, sponsor tecnici e organizzazioni che hanno affiancato Ca' Foscari in modi diversi ma complementari. Ospitalità, premi, servizi, fornitura di opere, collaborazioni professionali e sostegno operativo hanno reso possibile non soltanto la realizzazione delle singole edizioni, ma la costruzione di un progetto condiviso nel tempo. A tutti coloro che hanno scelto di sostenere lo Short va la nostra più sincera gratitudine per aver contribuito a rafforzare un'idea di cultura come responsabilità comune, dialogo e investimento sul futuro. Un ringraziamento particolare va agli artisti che nel corso degli anni hanno donato le immagini delle locandine del Ca' Foscari Short Film Festival, contribuendo a costruire un percorso visivo parallelo alla storia del festival e a rafforzarne il dialogo con le arti visive. La prima locandina è stata realizzata da Pier Giovanni Possamai, allora responsabile del settore grafica di Ca' Foscari, che ha elaborato autonomamente l'idea dal punto di vista artistico. Per la seconda edizione abbiamo utilizzato un fotogramma donato dal regista Tsukamoto Shin'ya tratto dal suo film *Kotoko*, da poco premiato nella sezione Orizzonti della Mostra del Cinema di Venezia. L'immagine della terza edizione è stata invece donata dall'artista e animatore Igor Imhoff. Negli anni successivi le locandine sono state affidate ad alcuni tra i più importanti autori di graphic novel e illustratori contemporanei, ciascuno dei quali ha accompagnato il festival per tre edizioni: Igort, Giorgio Carpinteri, Lorenzo Mattotti e Manuele Fior. Grazie al loro contributo, le locandine dello Short sono diventate non solo strumenti di comunicazione, ma anche una testimonianza della costante vocazione del festival a mettere in dialogo il cinema con le altre arti. Un sincero riconoscimento va a tutto lo staff di Ca' Foscari che ha contribuito alla realizzazione delle quindici edizioni del Ca' Foscari Short Film Festival, in particolare a Luca Pili e Davide Giurlando, al Dipartimento di Filosofia e Beni culturali che ha ospitato la sede del festival, e in particolare ai numerosi coordinatori dei gruppi di attività studentesca e agli stessi studenti che, con il loro impegno e la loro partecipazione attiva, hanno reso possibile l'evento nel tempo.

The Ca' Foscari Short Film Festival owes a fundamental part of its growth and continuity to the support of Fondazione di Venezia, which has long believed in the cultural and educational value of the project and has accompanied its development with consistent and forward-looking commitment. Alongside this decisive contribution, the festival has been able to consolidate its identity thanks to a wide and generous network of partners, cultural bodies, museums, exhibition venues, local organizations, distribution companies, technical sponsors and collaborators who have supported Ca' Foscari in complementary ways. Hospitality, awards, services, film provision and professional cooperation have made possible not only the realization of each edition, but the long-term development of a shared cultural endeavour. To all those who have chosen to support the Short, we express our sincere gratitude for embracing a vision of culture as shared responsibility, dialogue and investment in the future. A special thanks goes to the artists who over the years have donated the images for the posters of the Ca' Foscari Short Film Festival, contributing to the creation of a visual path parallel to the history of the festival and reinforcing its dialogue with the visual arts. The first poster was created by Pier Giovanni Possamai, then head of Ca' Foscari's graphics sector, who developed the concept independently from an artistic perspective. For the second edition we used a still donated by director Tsukamoto Shin'ya, taken from his film *Kotoko*, which had recently won the Orizzonti section at the Venice International Film Festival. The image for the third edition was donated by the artist and animator Igor Imhoff. In the following years, the posters were entrusted to some of the most important contemporary graphic novel authors and illustrators, each of whom accompanied the festival for three editions: Igort, Giorgio Carpinteri, Lorenzo Mattotti and Manuele Fior. Thanks to their contribution, the posters of the Short have become not only communication tools, but also a testament to the festival's constant vocation to place cinema in dialogue with the other arts. Our sincere thanks go to all the staff of Ca' Foscari who have contributed to the fifteen editions of the Ca' Foscari Short Film Festival, in particular to Luca Pili and Davide Giurlando, to the Department of Philosophy and Cultural Heritage which has hosted the festival's headquarters, and in particular to the many coordinators of the student activity groups and to the students themselves who, through their commitment and active participation, have made the event possible over time.

Enti, organizzazioni e partner che nel corso degli anni hanno sostenuto il Ca' Foscari Short Film Festival | Organizations, institutions and partners that have supported the Ca' Foscari Short Film Festival over the years

Aardman Animations (UK) Agidi (Italy) Ada University Baku (Azerbaijan) Afic (Italy) AGRFT University of Ljubljana (Slovenia) AIRSC (Italy) Altamar Films (France) Altman Estate (USA) Arbhaat Films (India) Archivio Carlo Montanaro (Italy) Archivio Stereoscopico Italiano (Italy) Archivio Storico Luce (Italy) Asmik Ace (Japan) Associazione Home Movies (Italy) Aug & Ohr Medien (Germany) AVA – Associazione Veneziana Albergatori (Italy) Beijing Culture Forum (China) Beijing University (China) BIM Distribuzione (Italy) Calf (Japan) Cannes Lions (France) Carpenè Malvolti (Italy) Carte Blanche (France) Casa del Cinema – Comune di Venezia (Italy) Centro Sperimentale di Cinematografia Cineteca Nazionale Roma (Italy) Centro Studi – Archivio Pier Paolo Pasolini (Italy) Ciak (Italy) Cinedeaf – Istituto Statale per Sordi di Roma (Italy) Cinéfondation Cannes (France) Cinecittà News (Italy) Cineforum (Italy) Cinémathèque Suisse (Switzerland) Cinematografo.it (Italy) Cinematographe.it (Italy) Cinemazero (Italy) Cineteca e Museo Fellini Rimini (Italy) Cinit - Cineforum Italiano (Italy) CoMix Wave Films (Japan) Communication University of China (China) Compass Film (Italy) Concilio Europeo dell'Arte (Italy) Conservatorio di Musica di Vicenza 'A. Pedrollo' (Italy) Direzione Regionale Musei Nazionali Veneto (Italy) Dong Film Fest (Italy) Ecam (Spain) Echo Park Film Center (USA) Edac (Tunisia) Eka Animation (Estonia) Ermitage (France) Escuela Internacional de Cine y Tv (Cuba) Estonian Academy of Arts (Estonia) Exit Media (Italy) Farmhouse Productions (Canada) FilmFreeway (USA) Filmuniversity Babelsberg Konrad Wolf (Germany) Flach Film Production (France) Fondazione Bevilacqua La Masa (Italy) Fondazione Forte Marghera (Italy) Fondazione Querini Stampalia (Italy) Fondazione Ugo e Olga Levi (Italy) Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' D'Oro (Italy) Good Short Films (Italy) Guang Hua (China) Happinet Phantom Studios (Japan) Harvard University (USA) Hotel Avani Venezia Rio Novo (Italy) Hotel NH Venice Rio Novo (Italy) House of Films (USA) Ibero Puebla (Spain) Ikono.tv (Germany) IndieEye (Italy) Indiestory (South Korea) Indigo Film (Italy) Indira Gandhi National Centre For The Arts (India) InParadiso Gallery (Italy) Istituto Confucio - Università Ca' Foscari Venezia (Italy) Istituto Luce Cinecittà (Italy) Istituto Romeno di Cultura Umanistica – Venezia (Italy) Istituto veneto di scienze lettere ed arti (Italy) I Wonder Pictures (Italy) Japanese Institute of Culture in Rome (Italy) Je Regarde (France) KAFA (South Korea) Kashish Mumbai Queer Film Festival (India) Kavac Film (Italy) Kiafa AniSeed (South Korea) King Sejong Institute (South Korea) Koinetica (Italy) Korean Academy of Film Arts (South Korea) Korean Independent Animation Filmmakers Association (South Korea) Kublai Film (Italy) La Biennale Venezia (Italy) La Fabbrica del Vedere (Italy) Le Giornate della Luce (Italy) Left (Italy) Les Films de la Drève (France) Lights On (Italy) Lobster (France) Lucky Star (Japan) Luperpedia Foundation (Netherlands) Madrid En Corto (Spain) Makotoya (Japan) Mirai Film (Japan) MoMA (USA) Minerva Pictures – RaroVideo (Italy) Momo Film (Singapore) Montreal University (Canada) Movies Inspired (Italy) Mumbai International Film Festival (India) Municipalità di Venezia Murano Burano (Italy) Muranoglass.com (Italy) Museo Archeologico Venezia (Italy) Museo d'Arte Orientale di Venezia (Italy) Museo di Palazzo Grimani (Italy) Museo Nazionale del Cinema di Torino (Italy) Musicafoscari (Italy) National Centre Performing Arts Mumbai (India) National Institute of Design Bhopal (India) Nega (Japan) New Horizons Picture Corp (USA) New York Film Fair (USA) NFAI – National Film Archive of India (India) Nikkatsu Corporation (Japan) Office Chaplin (USA) Palazzo Grassi (Italy) Panasonic Corporation (Japan) Pandit Lakhmi Chand State University Rohtak (India) Peggy Guggenheim Collection (Italy) People's University of China (China) Performing India (India) Plymptoons (USA) Pony Canyon (Japan) Potboiler Productions (UK) Pro Helvetia Consolato di Svizzera a Venezia (Italy) Promofest (Spain) Promovetro - Vetro Artistico di Murano (Italy) Quinlan (Italy) Radio Ca' Foscari (Italy) RadioCinema (Italy) Radiotelevisione Svizzera (Switzerland) RAI Fiction (Italy) Rarovideo Channel (Italy) Religion Today Film Festival (Italy) Revathy Kalamandir Film Academy (India) RG Factory (Italy) Rintala Eggertsson Architects (Norway) Ripley's Film (Italy) Satyajit Ray Film & Television Institute (India) Servizio Centro Culturale Candiani (Italy) Sipra (Italy) Smartfilms (Colombia) Sophia University (Japan) Soundrivemotion (Italy) Srishti School of Art Design and Technology – Bangalore (India) Studio Bozzetto (Italy) Studio Morabito (Italy) Sulmonacinema Film Festival (Italy) Supinfocon Rubika (France) Taxi Drivers (Italy) The Animation Workshop (Denmark) The Munchies (Italy) Tokyo Student Film Festival (Japan) TVCO International Distribution (Italy) Ubisoft (France) U22 Film Festival (Spain) UCLA – University for Film and Theater Research (USA) Ugo Comunicazione (Italy) Università degli Studi di Trento (Italy) Università di Torino (Italy) Venezia Comics (Italy) Venice International University (Italy) Vetreria Artistica Vivarini (Italy) Viacom 18 Motion Pictures (India) VideoConcorso Pasinetti (Italy) Visualcontainer (Italy) Volumina (Italy) Waseda University (Japan) WeShort (Italy) Whistling Woods International (India) Wisconsin Center for Film and Theater Research (USA) Withstand Film (Italy)

Sommario

Università e produzione culturale
Il Ca' Foscari Short Film Festival come modello replicabile?
Alessio Cotugno 2

La nascita di un festival universitario
Maria Roberta Novielli 6

PARTE I DIDATTICA, FORMAZIONE E RICERCA

Dal campus alla città e al mondo: il cinema brevecome pratica di partecipazione e restituzione culturale
L'esperienza dello Short a Ca' Foscari
Flavio Gregori 12

Film festival come palestra dello sguardo
Lo Short tra formazione visiva e cittadinanza mediale
Laura Cesaro 18

Il lavoro culturale nei festival
Le professioni dello Short
Anja Boato 26

La comunicazione del Ca' Foscari Short Film Festival: una finestra sul mondo
Federica Ferrarin 34

Festival come diplomazia culturale, luogo di dialogo e mediazione di conflitti
Il Ca' Foscari Short Film Festival tra manifestazioni cinematografiche indipendenti e controversie
Giampiero Raganelli 38

PARTE II INTERNAZIONALITÀ E LINGUAGGI DEL CONTEMPORANEO

Short Films, Film Schools, and Student Film Festivals
Cynthia Felando 46

カフォスカリ短編映画祭から日本の短編映画を考えてみた
Kafosukari tanpen eigamatsuri kara Nihon no tanpen eiga o kangaete mita
Keiko Kusakabe 日下部圭子 56

Short: un nome lungo e breve
Cecilia Cossio 66

***East Asia Now*: forme di sperimentazione e modellidi società del formato breve asiatico**
Stefano Locati 70

Le 15 edizioni del Ca' Foscari Short Film Festival 77

PARTE III CINEMA E ALTRI MEDIA: INTERSEZIONI, SPERIMENTAZIONI E MEMORIA

Fra gli occhi, le orecchie e il cuore
Daniele Goldoni 134

Sguardo sospeso
Elisabetta Di Sopra 149

Uno Short con vocazione digitale
Carlo Montanaro 152

Il cinema che resta
La resilienza dei corti d'autore
Anton Giulio Mancino 157

La memoria e il cinema
Grandi opere rilette da giovani autori
Sarah Helena Van Put 167

PARTE IV OSPITI, MASTERCLASS E DIALOGHI

Unmasked
Barry Purves 174

Animatsioonist post-animatsiooni ajastul
Ülo Pikkov 184

Film School
Pablo Berger 192

The Ca' Foscari Experience
Robb Pratt 196

Venise tout court
Philippe Le Guay 204

Il cinema giovane
Il Ca' Foscari Short Film Festival
tra formazione, ricerca e visione

Cerimonia di chiusura 2015

Università e produzione culturale
Il Ca' Foscari Short Film Festival come modello replicabile?

Alessio Cotugno
Prorettore alla Comunicazione e alla Valorizzazione delle Conoscenze; Delegato della Rettrice al Public Engagement

Nel quadro delle missioni fondamentali dell'università, il Public Engagement rappresenta una dimensione ormai strutturale e strategica. Alleato prezioso della didattica e della ricerca, esso esprime la responsabilità dell'Ateneo di aprire i propri saperi alla società, di renderli accessibili e condivisibili, di farne un oggetto di confronto e di discussione, per costruire relazioni durature con i territori e con pubblici diversi ed eterogenei, contribuendo così alla crescita culturale, civile e sociale delle comunità di riferimento. In questa prospettiva, il Public Engagement non è un'attività accessoria o comunicativa in senso riduttivo, ma una modalità con cui l'università riafferma il proprio ruolo pubblico e la propria funzione trasformativa.

In questo orizzonte si colloca appieno il Ca' Foscari Short Film Festival (o, nel lessico famigliare cafoscarino, semplicemente 'lo Short'), una delle esperienze più mature, riconoscibili e significative di Public Engagement sviluppate dall'Università Ca' Foscari Venezia e un caso-studio particolarmente significativo nell'ambito delle attività di valorizzazione delle conoscenze (o terza missione).

Nato nel 2011 come progetto pionieristico dedicato al cinema breve universitario, il nostro festival si è progressivamente affermato come punto di riferimento internazionale, distinguendosi per una chiara fisionomia culturale e per una profonda vocazione formativa. Fin dall'inizio, ha saputo coniugare la dimensione accademica con quella artistica e pubblica, costruendo uno spazio in cui la ricerca sul cinema e sull'audiovisivo dialoga costantemente con la pratica, la sperimentazione e la fruizione condivisa.

Il Ca' Foscari Short Film Festival ha fatto del cinema breve un terreno privilegiato di osservazione del contemporaneo: un formato capace d'intercettare le trasformazioni dei linguaggi, delle tecnologie e delle sensibilità, e al tempo stesso uno strumento efficace

di partecipazione e inclusione. Attraverso concorsi internazionali, retrospettive, masterclass e incontri con autori e autrici, il Festival ha coinvolto nel tempo una pluralità di pubblici – studenti, giovani filmmaker provenienti da tutto il mondo, studiosi, professionisti del settore, cittadini e appassionati – contribuendo a rendere l'università un luogo aperto, riconoscibile e percorribile anche al di fuori dei confini accademici.

Venezia rappresenta in questo percorso non soltanto uno sfondo unico e prestigioso (basterà qui ricordare, restando nello stesso ambito, la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica), ma una componente essenziale dell'esperienza. Lo Short dialoga con la città nella sua dimensione storica e simbolica di crocevia culturale, luogo di scambi, di visioni e di sperimentazioni artistiche. In un contesto urbano complesso e fragile, il Ca' Foscari Short Film Festival contribuisce a rinnovare il rapporto tra università e città, offrendo occasioni d'incontro, di partecipazione e di produzione culturale che rafforzano il legame tra l'Ateneo e il suo contesto civico. Il radicamento veneziano, unito alla forte apertura internazionale, costituisce uno degli elementi distintivi e più significativi del progetto.

Un ulteriore tratto qualificante dell'esperienza è la sua natura laboratoriale. Il nostro Festival non è soltanto un evento annuale, ma un processo continuo che coinvolge attivamente studenti e studentesse nelle attività di organizzazione, comunicazione, curatela, riflessione critica e archiviazione, formando di fatto dei futuri professionisti del settore. In questo senso, esso rappresenta un esempio particolarmente efficace d'integrazione fra didattica, ricerca e terza missione, in cui la valorizzazione delle conoscenze si traduce in competenze, responsabilità e partecipazione attiva. L'attenzione alla comunicazione, alla costruzione di archivi digitali e alla memoria delle opere rafforza ulteriormente l'impatto del Festival nel tempo, trasformandolo in un patrimonio culturale condiviso.

È a questo punto che l'esperienza del Ca' Foscari Short Film Festival consente di porre una domanda più generale, che è anche quella evocata dal titolo di questo contributo: in che misura un'iniziativa di questo tipo può costituire un *modello replicabile* di produzione culturale universitaria? La risposta non può essere cercata in una riproducibilità meccanica delle forme o degli esiti, ma piuttosto nella riconoscibilità di alcuni principi strutturali: l'integrazione organica tra didattica, ricerca e valorizzazione delle conoscenze; il coinvolgimento attivo della comunità studentesca come parte del processo produttivo e formativo; la capacità di costruire nel tempo relazioni stabili con pubblici eterogenei e con il territorio; l'assunzione del rischio sperimentale come valore e non come eccezione.

In questo senso, il Ca' Foscari Short Film Festival non propone un format da replicare, quanto piuttosto un metodo: un'idea di università come soggetto produttore di cultura, capace di generare valore pubblico attraverso pratiche che trasformano il sapere in esperienza condivisa. È questa dimensione processuale, più che l'evento in sé, a rendere l'esperienza significativa e potenzialmente trasferibile, nel rispetto delle specificità dei contesti e delle vocazioni dei singoli atenei.

Questo volume si colloca come esito conclusivo e insieme come celebrazione consapevole di un percorso lungo e articolato. Attraverso una pluralità di contributi, esso restituisce la complessità del Ca' Foscari Short Film Festival nelle sue molteplici dimensioni: la genesi del progetto, il suo radicamento nell'università e nella città, l'apertura internazionale, il dialogo tra linguaggi e culture, le intersezioni con altri media, il lavoro sulla memoria e sull'archivio, l'incontro con autori e ospiti. Il libro assume così la forma di una memoria attiva e dinamica, in sintonia con il suo oggetto, tesa a tracciare un consuntivo senza pretendere di cristallizzare i risultati. Si tratta di celebrare questa esperienza nel modo, riteniamo, a essa più confacente: vale a dire offrendola al

confronto critico e all'approfondimento, riconoscendone il valore soprattutto nella sua capacità di poter aprire nuove prospettive.

In tal senso, il Ca' Foscari Short Film Festival emerge con chiarezza non soltanto come evento culturale, ma come una vera e propria infrastruttura di Public Engagement: un laboratorio permanente di relazione tra università e società, un luogo in cui le missioni dell'Ateneo trovano una traduzione concreta, visibile e condivisa.

La continuità di un'iniziativa culturale come lo Short attesta il valore strategico di questa iniziativa, che rappresenta oggi un patrimonio culturale, scientifico e simbolico per Ca' Foscari e un riferimento significativo per una visione del Public Engagement come responsabilità pubblica, opportunità di crescita e investimento sul futuro.

Venendo al futuro (e così concludendo): il presente volume celebra *una tappa* importante del Ca' Foscari Short Film Festival, il suo quindicennale, che coincide anche con una sua sospensione, ci auguriamo temporanea. Maria Roberta Novielli, anima instancabile e guida autorevole di questa iniziativa, è infatti al momento impegnata in una nuova sfida: a lei, dunque, l'augurio di buon lavoro e di successo ma, soprattutto, un ringraziamento. Grazie alla sua visione, alla continuità del suo impegno e alla capacità di costruire relazioni sul piano nazionale e internazionale, il Festival ha potuto crescere, consolidarsi e rinnovarsi nel corso degli anni. Il suo lavoro ha saputo coniugare rigore scientifico, attenzione ai linguaggi emergenti e cura delle dimensioni formative e umane dell'esperienza, accompagnando generazioni di studenti in un percorso che va oltre l'apprendimento disciplinare e si traduce in consapevolezza culturale e cittadinanza attiva.

Nato come progetto sperimentale e cresciuto nel tempo grazie a un lavoro condiviso e continuo, il Ca' Foscari Short Film Festival ha saputo portare il cinema breve oltre i confini di un formato o di un evento, trasformandolo in un'esperienza formativa, culturale e pubblica. Il percorso compiuto dimostra come un'iniziativa universitaria sia in grado di generare valore duraturo, aprire spazi di dialogo e contribuire alla formazione di sguardi critici e consapevoli.

È in questa traiettoria, più che nel punto di partenza, che oggi possiamo misurare l'impatto dello Short: nella capacità di costruire nel tempo un luogo stabile di relazione tra università e territorio, senza con ciò rinunciare al rischio della sperimentazione e del rinnovamento dei linguaggi: come a dire, a quel bacino di ricerca cui attinge ogni attività di Public Engagement e che fa di questo ambito una parte integrante delle missioni dell'università.

Cerimonia di chiusura 2015

La nascita di un festival universitario

Maria Roberta Novielli
Università Ca' Foscari Venezia

Da molti anni l'Università Ca' Foscari Venezia si distingue nel panorama internazionale per la sua capacità di misurarsi con il mondo reale attraverso un ponte diretto intessuto tra la sua vocazione di fucina di ricerca e le industrie creative in cui nascono diverse forme di espressione. Ne sono esempio non solo il Ca' Foscari Short Film Festival – ormai noto come Short –, ma anche altri importanti eventi come Incroci di Civiltà, Incroci di Musica, Art Night, Musicafoscari e Teatro Ca' Foscari, spazi vitali e trasversali in cui convivono immagini, poetiche, suoni e innovazioni stilistiche in grado di creare un loop dinamico tra formazione, creazione culturale e il mondo professionale. Del resto, è emblematico che questo avvenga a Venezia, città che per secoli ha rappresentato un incubatore ideale della cultura, diventando persino capitale italiana delle arti contemporanee a partire dalla fondazione della Biennale di Venezia nel 1895, anno della prima Esposizione Internazionale d'Arte, a cui si è aggiunta la Mostra del Cinema (primo festival cinematografico al mondo) nel 1932, oltre che Musica nel 1930, Teatro nel 1934, Architettura nel 1980 e Danza nel 1999.

Lo Short è nato nel 2011 grazie alla lungimiranza del rettore Carlo Carraro che considerava il cinema come uno degli strumenti più promettenti per l'internazionalizzazione, nonché un efficace playground per la professionalizzazione degli studenti. Grazie a questa iniziativa, sin dall'inizio era evidente che il festival avrebbe potuto trasformare in parte le aule universitarie in luoghi vivi di organizzazione, di produzione e di comunicazione di un evento. Dalla prima edizione si è dunque adottata una formula, poi immutata negli anni, per coinvolgere attraverso una newsletter gli studenti di tutti i dipartimenti di ateneo – inclusi quelli non dedicati agli studi sul cinema, per esempio Economia, Chimica o Informatica. Gli iscritti sono stati annualmente invitati a partecipare su base volontaria indicando le attività a cui intendevano

prendere parte, il che ha permesso di raggiungere per le varie edizioni una media di oltre cento partecipanti (con un picco di 200 nel 2024). I gruppi che si sono di volta in volta formati, ciascuno guidato da un coordinatore esperto di area, sono aumentati negli anni man mano che il festival si è esteso in tipologie di attività e sul piano internazionale, e in più ai volontari cafoscarini si sono nel tempo aggiunti anche studenti provenienti da altre università. Nell'edizione finale del 2025, per esempio, gli studenti hanno partecipato alle attività legate alla stampa italiana, internazionale e quella specificamente redazionale per la rivista *Taxi Drivers*, alla realizzazione di fotografie di scena e di backstage, alle video-sigle e le video-interviste, alla cura della comunicazione attraverso le piattaforme di social media, all'aggiornamento del sito del festival, al fundraising finalizzato all'evento, a ogni fase logistica di gestione, inclusa la presentazione dei programmi sul palco, alla traduzione e applicazione dei sottotitoli nei film presentati, nonché alla redazione del catalogo, oltre che del design e dell'editing dello stesso. Infine, un gruppo di studenti ha costituito la giuria addetta al conferimento nel primo premio per il concorso collaterale dedicato agli studenti delle scuole superiori di tutto il mondo e altri gruppi hanno collaborato alla selezione dei film in concorso fino al 2019, prima che la pandemia rendesse difficoltosa l'organizzazione di proiezioni collettive.

La particolare struttura organizzativa ha reso nel tempo dei risultati estremamente soddisfacenti. Basti pensare che molti volontari hanno chiesto di continuare a collaborare anche dopo la laurea, che quasi tutti i coordinatori dei gruppi – coinvolti con contratto retribuito, insegnano agli aderenti al gruppo come svolgere le attività e li guidano poi 'sul campo' – sono stati a loro volta parte dei volontari dello Short, e soprattutto che molti ex studenti oggi lavorano negli stessi ambiti in cui si sono formati attraverso il festival, per esempio come social media manager, critici cinematografici o persino organizzatori di eventi. Per alcuni di loro il primo passo 'all'esterno' è avvenuto ancora una volta attraverso lo Short, poiché per ciascuna edizione alcuni studenti dello staff sono stati selezionati per partecipare attivamente ad altri festival: per la Mostra del Cinema di Venezia, ogni anno uno di loro diventa membro della giuria Venezia Classics e altri due della giuria Unimed, mentre un gruppo differente prende parte alla giuria del festival de Le Giornate della Luce di Spilimbergo in giugno. Grazie alla complessiva dinamica la formazione avviene dunque come esperienza attiva, un processo di apprendimento vivo arricchito dalla possibilità di confronto che richiede responsabilità condivisa e sperimentazione.

Si è scelto sin dall'inizio di creare un festival dedicato ai soli cortometraggi, tema che offre anche il nome all'evento stesso, senza distinzione tra opere di finzione dal vivo, documentari, animazioni o film sperimentali. Il corto non va inteso come forma breve, ridotta o introduttiva rispetto ai lungometraggi, ma è dotato di una forma espressiva autonoma che permette un'intensità narrativa di particolare effetto, soprattutto quando convoglia un messaggio sociale o politico, il che lo svincola dalle generali regole del mainstream. Considerando che il concorso principale dello Short, così come quello collaterale dedicato ai music video,[1] è dedicato alle opere di studenti universitari o di scuole di cinema a livello internazionale, ne consegue che la libertà espressiva offerta dal corto diventa uno strumento importante per misurare la contingenza storica e sociale della nostra contemporaneità, anche grazie alla relativa velocità con cui i film possono essere realizzati, legandosi maggiormente al divenire della cronaca. Si vedono infatti

1 A questi si aggiunge un secondo concorso collaterale composto da corti realizzati da studenti di scuole superiori di tutto il mondo.

scorrere su schermo le tensioni di eventi politici di varia natura, fratture sociali o familiari, sguardi su minoranze o inadeguatezze, tanti aspetti del contemporaneo tradotti con immediatezza, seppure con ricerca estetica, e quindi a loro modo sinceri e spesso critici rispetto alla realtà.

Gli studenti di Ca' Foscari e in generale il pubblico in sala osservano così il mondo attraverso il cinema, strumento che permette di far comunicare ciò che sembrava distante e persino esotico, alieno dalla propria società. Ogni film[2] è presentato nella sua lingua originale con sottotitoli – così come questo volume conserva i saggi nelle rispettive lingue di origine –, affinché trasmettano con maggiore immediatezza anche la sonorità di un sincero sentire e delle differenti forme di pensiero e l'università diventi un definitivo luogo di incontro e di dialogo. Rispondono a questa logica anche le video-sigle prodotte annualmente dai volontari del gruppo video, dei veri e propri cortometraggi con cui vengono attraversate alcune specificità del cinema in chiave spesso comica e, allo stesso tempo, si offre un'immagine reale, non turistica, della città. Allo stesso modo, è fondamentale l'attività dei gruppi di comunicazione: nonostante il festival conti comunque su un Ufficio Stampa Cinematografico professionista con sede a Roma e sull'Ufficio Comunicazione di Ateneo, gli studenti del gruppo stampa italiana effettuano le interviste e scrivono comunicati da diramare anche nel web, mentre quelli del gruppo stampa internazionale li perfezionano per ciascun Paese ricevente con un'operazione di mediazione culturale, possibile anche grazie al fatto che presso Ca' Foscari si studiano circa 40 differenti lingue e culture. Infine, i social media riprendono le informazioni commutandole in linguaggi più agili e corredandole di particolari design grafici creati ad hoc.

Un'altra fondamentale funzione dello Short consiste nella possibilità offerta ai cineasti meno noti o emergenti di far conoscere la propria opera, non di rado affiancando quella di registi già celebri, ma anche nel trarre ispirazione per la possibile creazione di opere filmiche anche per chi dal pubblico partecipa alle proiezioni e ai dibattiti/incontri che spesso vi sono correlati. Si tratta nella maggior parte dei casi di agorà che offrono un'opportunità unica di entrare a diretto contatto con ogni figura del mondo cinematografico e che pertanto diventano il punto di raccordo ideale tra intrattenimento e apprendimento. In tal senso la partecipazione di tante figure di professionisti è fondamentale, a cominciare da quanti compongono il comitato scientifico, un board internazionale composto da docenti e professionisti del mondo del cinema che suggerisce i programmi speciali presentati a latere dei concorsi. Vi sono poi i membri delle giurie internazionali, normalmente registi, sceneggiatori, studiosi, critici, produttori, e così via, a loro volta appartenenti a differenti sfere cinematografiche – cinema live, animato, sperimentale. Infine, è fondamentale la presenza di ospiti speciali invitati a tenere masterclass nel corso del festival, occasione per raccontare la propria esperienza attraverso la proiezione dei propri corti o di estratti dai loro film. Tutti gli ospiti accolti nel corso delle quindici edizioni del festival si sono prestati entusiasticamente ad apportare il proprio contributo ai giovani studenti, in alcuni casi lasciando da parte la narrazione della propria opera per fornire concretamente degli strumenti e consigli da utilizzare nel loro futuro lavoro. Alcuni speciali sono stati

2 Il concorso principale contempla 30 corti selezionati tra i circa 3.000 ricevuti ogni anno attraverso la piattaforma Filmfreeway e provenienti da oltre cento differenti Paesi. Grazie all'altissimo numero di opere che pervengono per la selezione, il livello qualitativo dei film finalisti è ogni anno altissimo, e infatti non è raro che gli stessi corti si ritrovino in concorso in prestigiosissimi festival internazionali, tra cui la Mostra del Cinema di Venezia e i festival di Cannes e Locarno. Basti pensare che nel 2023 ben tre dei film del concorso dello Short sono risultati semi-finalisti agli Students Academy Awards e di questi il corto *Invisible Borders* dell'austriaco Mark Gerstorger, già vincitore del Gran Prix presso lo Short dello stesso anno, è risultato vincitore 'gold' nella sezione Narrativa.

poi dedicati a singoli Paesi – per esempio l'appuntamento annuale con l'India curato da Cecilia Cossio o quello sull'Estremo Oriente condotto da Stefano Locati –, mentre altri hanno attraversato la stessa storia del cinema, a cominciare dall'annuale vetrina sulle origini curata da Carlo Montanaro.

Il cinema per sua natura nasce e si sviluppa anche grazie alla sua ibridazione con altre arti, motivo per cui alcuni programmi speciali sono dedicati ad ambiti apparentemente differenti come quello pubblicitario, musicale o video-artistico.[3] Per la stessa necessità di 'contaminazione' a partire dall'edizione del 2020 lo Short ha esteso le sue proiezioni dal solo Auditorio Santa Margherita – che tuttavia è già di suo un esempio di dialogismo artistico, poiché è una splendida ex chiesa affrescata del IX secolo – presso altre celebri sedi artistiche della città, templi prestigiosi di cultura come musei e istituzioni storiche dedicate alle arti. Tra gli effetti più suggestivi di questa fusione, basterà citare l'esempio del Museo Archeologico di Piazza San Marco, dove i corti sono stati direttamente proiettati su una parete al di sopra di alcune meravigliose statue elleniche, così che lo spettatore ha potuto fruire in contemporanea di una duplice fascinazione artistica. Dalle sedi di eccellenza veneziane, poi, lo Short annualmente ha esteso le sue attività con presentazione di parte dei programmi nei mesi successivi alle varie edizioni in differenti città italiane e in molte metropoli estere, tra cui New York, Mosca, Baku, Suzhou, Tokyo, eventi che hanno permesso anche ai giovani registi esordienti di far conoscere la propria opera e il proprio nome su vasta scala.

La formula dello Short ha dunque prodotto risultati eccellenti e le sue quindici edizioni hanno registrato un successo esponenzialmente crescente, anche grazie al contributo di prestigiosi partner che sempre più numerosi hanno creduto nelle potenzialità dell'evento, tra cui gli enti che hanno conferito premi collaterali come il Museo Nazionale del Cinema di Torino, la piattaforma streaming WeShort, Le Giornate della Luce di Spilimbergo, la Municipalità di Venezia e il circuito italiano Cinit. Un'esperienza a cui si è rivolto anche lo sguardo di spettatori 'esterni', ovvero differenti studenti che al nostro festival hanno persino voluto dedicare le proprie tesi di laurea, a dimostrazione di come la cultura possa tangibilmente produrre nuova cultura.

Questo volume nasce dunque non come celebrazione di ciò che è stato, ma per rappresentare una nuova forma di ibridazione tra il cinema e la scrittura, dunque come esperienza ancora in movimento. Grazie ai differenti contributi e sguardi, si fondono esperienze teoriche, pratiche, inventive, comunicative, oltre che internazionali, generando un nuovo spazio polifonico di riflessione e di dialogo di cui il cinema si fa pratica viva. Si è scelto di presentare i saggi nelle lingue originali in cui sono stati scritti – complici anche le nuove tecnologie di cui possono usufruire i lettori che permettono traduzioni rapide ed efficaci – per coerenza rispetto alla natura internazionale dello Short e per una maggiore fedeltà rispetto al pensiero critico e al ritmo discorsivo di chi scrive. La divisione dei contributi in macro-sezioni, inoltre, è stata concepita non come percorso obbligato, ma come una mappa aptica che privilegia il contatto senza gerarchie nei contenuti e permetta una maggiore esperienza individuale per il lettore. Un volume dunque concepito nella speranza di continuare a generare visione, suggerendo come il cinema sia sempre una pratica viva di creazione e riflessione per tutti noi.

3 Una particolare intersezione con un'arte decisamente affine al cinema, quella dei graphic novel, costituisce un punto fondamentale nella comunicazione dello Short. A partire dalla quarta edizione del festival, infatti, alcuni tra i più celebri graphic novelist italiani, ciascuno per tre anni, hanno donato delle loro illustrazioni che sono state utilizzate come immagini simboliche delle rispettive edizioni dello Short. Si sono succeduti fino a oggi Igort, Giorgio Carpinteri, Lorenzo Mattotti e Manuele Fior, grandi autori a cui viene al contempo dedicato anche un programma speciale nell'ambito del festival.

Parte I
Didattica, formazione e ricerca

Cerimonia di chiusura 2025.
© Rebecca Legnaro

Dal campus alla città e al mondo: il cinema breve come pratica di partecipazione e restituzione culturale
L'esperienza dello Short a Ca' Foscari

Flavio Gregori
Università Ca' Foscari Venezia

Sono particolarmente felice di avere partecipato, in diverse forme e in momenti diversi, alla nascita e alla crescita del Ca' Foscari Short Film Festival: inizialmente, tra il 2009 e il 2011, collaborando come delegato rettorale alle attività culturali e letterarie alle fasi iniziali della produzione di attività cinematografiche a Ca' Foscari, sotto la responsabilità della futura direttrice del Festival, Maria Roberta Novielli; successivamente, come componente del comitato scientifico del Festival, dal 2013 al 2019; inoltre, come Prorettore alle Attività culturali di Ateneo, dal 2014 al 2020. Quella dello Short, come ormai il Festival è familiarmente chiamato da tutti gli appassionati dei corti, è una storia che intreccia formazione, ricerca, sperimentazione e Terza Missione, e che ha saputo dare una forma concreta all'idea di un'università che produce cultura insieme ai propri studenti.

Infatti, il Ca' Foscari Short Film Festival nacque nel 2011 come primo Festival europeo di cortometraggi interamente ideato, organizzato e gestito da un'università. Nel cuore di Venezia, e in particolare negli spazi dell'Auditorium Santa Margherita, il Festival si è configurato fin dall'inizio come una sorta di 'campionato mondiale' del cinema studentesco, una finestra privilegiata sulle immaginazioni, le estetiche e le inquietudini della generazione 2.0 della rivoluzione digitale. Al centro vi era il lavoro delle scuole di cinema di tutto il mondo, con un'attenzione particolare alle forme più innovative e interdisciplinari: animazione, sperimentazione, contaminazioni tra cinema, musica, teatro, arti visive, design. Lo Short, da subito, è stato prima di tutto una dichiarazione di intenti: esplorare il cinema del presente e del futuro e i suoi linguaggi innovativi a partire dai luoghi della formazione e, al tempo stesso, festeggiare la lunga storia dell'arte filmica che ai suoi esordi, com'è noto, nacque proprio in formato breve.

Dalla gestazione del progetto alla partecipazione al Comitato scientifico

L'idea del Festival era maturata all'interno del progetto Ca' Foscari Cinema, che, per le cure della prof.ssa Novielli, nel 2010 aveva avviato un fitto calendario di iniziative pensate per fare dell'Ateneo un laboratorio permanente dedicato alle immagini in movimento. In quegli anni, ho seguito e sostenuto un programma che prevedeva workshop mensili su regia, sceneggiatura, critica online, cineturismo e altre professionalità legate ai media, spesso concepiti anche nella formula del workshop *on demand*, in cui erano gli stessi studenti a indicare gli ambiti da approfondire.

Parallelamente si aprivano le sedi di Ca' Foscari alla presentazione di libri e saggi di cinema, sempre accompagnati da lezioni, proiezioni commentate, momenti di discussione, e si moltiplicavano le collaborazioni con realtà esterne: l'Archivio Carlo Montanaro, il Premio Pasinetti, alcuni Festival internazionali (come il Far East Film Festival e le Giornate del Cinema Muto), la rivista *Repubblica XL*, e altre importanti realtà. Un'attenzione centrale era dedicata al dialogo tra il cinema e le altre arti – musica, letteratura, teatro, arti visive – e alla costruzione di un'identità visiva forte per Ca' Foscari Cinema, al punto da immaginare una sigla d'autore affidata a un regista di rilievo internazionale. È stato in questo clima di sperimentazione e di progettazione condivisa che venne pensata la prima edizione del Ca' Foscari Short Film Festival, inaugurato nel 2011 e preceduto da intense giornate di studio, incontri, lezioni e proiezioni che saldavano storia del cinema e formazione degli studenti.

A partire dal 2013, il mio coinvolgimento nel Festival ha assunto anche una forma più strutturata attraverso la partecipazione alle attività del Comitato scientifico. Questo ruolo ha significato, negli anni, contribuire alle scelte culturali complessive del Festival, alla definizione delle linee tematiche, alla selezione di ospiti e sezioni speciali, sempre in dialogo con la direzione artistica e con il lavoro instancabile degli studenti. Un esempio particolarmente significativo, per me, è stato il contributo portato al programma del 2014 con la cura di una sezione speciale dedicata a Charles Raymond Bowers.

Bowers – figura eccentrica e per molto tempo quasi dimenticata della storia del cinema – è stato un comico e animatore americano attivo all'inizio del Novecento, capace di unire *slapstick*, surrealismo e inventiva tecnica in forme assolutamente personali. L'idea del programma era quella di restituire la complessità di un autore che, partendo dalla tradizione del burlesque, aveva sviluppato un universo popolato da marchingegni impossibili e creature fantastiche: struzzi patchwork che ballano il fox-trot, uova che generano automobili, animali meccanici e oggetti viventi, in una continua sorpresa visiva. La selezione presentata in quell'edizione del Festival comprendeva, fra gli altri, *The Extra Quick Lunch* (1917) e *A.W.O.L.* (1918), due rarissimi corti interamente animati che mostrano già l'interesse di Bowers per l'automazione surreale e l'osservazione ironica della modernità urbana; *Say Ah-h!* (1928), con le sue uova 'mutanti' e le soluzioni visive tanto ingegnose quanto poetiche; e soprattutto *There It Is* (1928), capolavoro in cui un improbabile investigatore di Scotland Yard e la sua formica-assistente si muovono in una casa infestata da presenze altrettanto improbabili. Insieme, questi film permettevano di raccontare Bowers come un autore a cavallo tra fumetto, animazione e cinema dal vero, e di far emergere la straordinaria modernità dei suoi effetti speciali e del suo immaginario, in un intreccio fra finzione, realtà e sovra-realtà capace di intercettare i nuovi linguaggi contemporanei.

La cura di questa sezione è stata anche un modo per ribadire una delle vocazioni più profonde del Festival: offrire agli studenti e al pubblico generale l'occasione di (ri)scoprire figure e cinematografie marginali ma fondamentali per capire l'evoluzione del linguaggio filmico.

Gli anni del Prorettorato: il dialogo istituzionale e culturale con lo Short (2014-20)

Dal 2014, ho potuto seguire come Prorettore alle Attività culturali di Ateneo lo sviluppo del Ca' Foscari Short Film Festival da una prospettiva più ampia, quella del coordinamento complessivo della produzione culturale cafoscarina, collaborando attivamente con la Direttrice dello Short in diverse fasi della produzione del Festival, da quelle economiche a quelle gestionali, organizzative, eccetera. In quegli anni ho spesso prefato i cataloghi e i programmi del Festival, cercando di restituire al pubblico il senso di una crescita costante, di un arricchimento culturale e di un successo e un prestigio sempre più consolidato di questo speciale Festival. Ho insistito, in particolare, su alcuni elementi che nel tempo sono diventati la 'firma' del Festival: il fatto di essere interamente ideato e realizzato da studenti, sotto la supervisione di docenti e ricercatori; la capacità di unire formazione e professionalizzazione, creando un contatto diretto tra giovani autori, scuole di cinema e professionisti del settore; la sua dimensione internazionale, con film provenienti da un'ampia varietà di Paesi, esaminati da giurie composte da figure di rilievo della cultura cinematografica mondiale.

Negli anni, queste idee si sono tradotte in programmi sempre più ricchi e articolati. La quinta edizione, per esempio, ha visto una forte presenza di scuole di cinema di tutto il mondo e ha dedicato spazio a focus tematici e omaggi importanti, come quello a Pier Paolo Pasolini nel quarantesimo anniversario della sua morte, accanto alle sezioni dedicate al cinema d'animazione sperimentale, ai videoclip musicali (con il Premio Olga Brunner Levi) e ai temi della sostenibilità ambientale e sociale. Altre edizioni hanno portato a Venezia ospiti di rilievo internazionale: registi, animatori, produttori, sceneggiatori provenienti dall'Europa, dall'Asia, dalle Americhe, che hanno consolidato la reputazione del Festival come luogo di incontro tra mondi cinematografici diversi. Tra questi, basti ricordare la presenza di autori giapponesi legati sia al cinema d'autore sia a quello di genere, di maestri dell'animazione, di registi europei e indiani che hanno dialogato con gli studenti non solo come 'ospiti d'onore', ma come veri e propri interlocutori didattici.

Nel presentare anno dopo anno il Festival, ho cercato di mettere in luce soprattutto questo: lo Short non è semplicemente una rassegna, ma un percorso formativo diffuso e continuo, che coinvolge studenti di discipline diverse (non solo di cinema) e li chiama a misurarsi con l'organizzazione, la comunicazione, la programmazione, la traduzione, l'accoglienza degli ospiti, facendo del Festival una palestra straordinaria di competenze e responsabilità.

La mia partecipazione al Festival non si è limitata alle introduzioni istituzionali o alla presentazione dei programmi, ma ha assunto anche forme più direttamente 'attive', come la conduzione di incontri-intervista con ospiti d'onore. Vorrei ricordarne due in particolare, che per me hanno avuto un significato speciale.

La prima è l'intervista a Dominique Green, figura poliedrica che ha attraversato, tra Londra e Parigi, il mondo del cinema, della fotografia, dell'educazione e della filantropia. Produttrice, responsabile di distribuzione, dirigente di importanti società e istituzioni, consulente per festival internazionali, per anni delegata del Festival di Berlino per Regno Unito e Irlanda, Dominique Green rappresenta un modello raro di professionalità insieme rigorosa e appassionata. Nel dialogo con lei è emersa con forza la sua attenzione al racconto, alla capacità di un film di commuovere, sorprendere, non annoiare mai, e al tempo stesso la consapevolezza dei cambiamenti profondi nell'industria audiovisiva: dalla rivoluzione digitale alle nuove forme di serialità televisiva, fino alla necessità di mantenere sempre uno sguardo aperto alle novità. Ciò che più mi ha colpito, e che ho voluto far emergere

nell'incontro, è stato il suo entusiasmo contagioso: la convinzione che il cinema sia prima di tutto un esercizio di immaginazione morale, che chiede a chi lo fa e a chi lo guarda di mettersi nei panni degli altri. Questa stessa sensibilità è entrata nelle sue scelte come giurata del Ca' Foscari Short Film Festival e si è trasmessa ai tanti studenti che hanno affollato quell'evento.

La seconda è stata la conversazione con Małgorzata Zajączkowska (nota anche come Margaret Sophie Stein), attrice e scrittrice polacca dalla carriera ricchissima e internazionale, divisa tra il teatro e il cinema, tra la Polonia e gli Stati Uniti. Dalle prime esperienze al Teatro Nazionale di Varsavia ai film diretti da autori come Agnieszka Holland, Krzysztof Zanussi, Andrzej Wajda, fino ai ruoli nel cinema americano (tra cui *Enemies, A Love Story* e *Bullets Over Broadway*) il suo percorso incarna un'idea di attorialità profondamente europea e al tempo stesso transnazionale. Nel nostro dialogo, accanto alla rievocazione di incontri e set importanti, è emersa soprattutto la sua intensità interpretativa e la capacità di riflettere sul mestiere dell'attore come continua ricerca di verità emotiva. Abbiamo parlato del rapporto tra memoria personale e memoria storica, tema centrale nel film *Drawn from Memory*, opera del regista Marcin Bortkiewicz in cui Małgorzata Zajączkowska ha recitato, presentato al Festival di Cannes nella sezione Quinzaine des Réalisateurs e proiettato anche durante l'edizione 2017 dello Short. Anche in questo caso, l'incontro non è stato solo un evento per il pubblico, ma un vero momento di condivisione di esperienza con gli studenti, che hanno potuto dialogare con una grande interprete su cosa significhi oggi fare cinema in Europa.

Il Festival nella produzione culturale cafoscarina e per la Terza Missione

Nel periodo 2014-20 il Ca' Foscari Short Film Festival si è definitivamente consolidato come uno dei pilastri della produzione culturale dell'Ateneo. Insieme ad altri grandi progetti di Ateneo – dal festival letterario Incroci di civiltà alla Art Night, dalle stagioni teatrali alle rassegne espositive e musicali, con cui lo Short ha dialogato nel corso degli anni – il Festival ha contribuito a definire il profilo culturale, e il vero e proprio branding, di Ca' Foscari come università capace di dialogare in modo continuo e strutturato con la città, con il territorio e a livello internazionale. In questo senso, il Festival è stato uno strumento esemplare di quella che oggi chiamiamo Terza Missione: la capacità degli atenei di produrre e diffondere beni pubblici culturali e sociali, di mettere a disposizione della comunità competenze, saperi, immaginazione e di 'restituire' alla società le competenze acquisite nella ricerca e nella didattica accademica. Lo Short lo ha fatto in almeno tre modi.

Anzitutto, attraverso la sua vocazione formativa: la partecipazione attiva degli studenti in tutte le fasi, dalla selezione dei film alla gestione tecnica delle proiezioni, dalla comunicazione all'accoglienza degli ospiti, ha fatto sì che il Festival sia stato, per loro, un'esperienza concreta di responsabilità, di lavoro di squadra, di confronto con standard professionali elevati. Non è un caso che diversi ex studenti abbiano poi fatto carriera nel mondo del cinema, dei festival, della produzione culturale.

In secondo luogo, il Festival ha avuto un impatto sul territorio, portando a Venezia giovani autori, scuole di cinema, artisti, che sono entrati in dialogo non solo con l'università ma con le istituzioni culturali cittadine, con associazioni, fondazioni, archivi, e creando una rete di collaborazioni che ha arricchito il tessuto culturale veneziano. Le proiezioni e gli incontri sono sempre stati aperti al pubblico, contribuendo a rendere l'Ateneo un luogo riconoscibile di fruizione culturale per i cittadini

e anche un luogo di formazione continua e impegno sociale: si pensi solo – fra i tanti esempi – al premio istituito all'interno dello Short per il miglior film su tematiche multiculturali e multietniche, dedicato alla memoria di Pateh Sabally, il giovane ghanese tragicamente scomparso nelle acque di Venezia.

Infine, lo Short è stato uno spazio privilegiato di connessioni internazionali. I cortometraggi in concorso, i programmi speciali, gli ospiti provenienti da cinematografie lontane hanno fatto del Festival un piccolo ma significativo crocevia di scambi: tra generazioni, geografie, linguaggi. In questo modo il Festival ha incarnato, in forma cinematografica, la vocazione stessa di Ca' Foscari, da sempre attenta alle lingue e culture straniere, ai processi di globalizzazione, ai dialoghi interculturali.

Guardando oggi al percorso compiuto dallo Short Film Festival dagli inizi fino alle edizioni più recenti, si è realizzato a Ca' Foscari un laboratorio di università 'aperta': aperta agli studenti, che ne sono stati il motore; aperta alla città, che lo ha riconosciuto come appuntamento ormai irrinunciabile; aperta al mondo, che in quei quattro giorni di proiezioni, incontri e workshop ha trovato a Venezia una casa per il cinema giovane. Avere contribuito, in ruoli diversi, a questa storia è per me motivo di particolare soddisfazione e occasione di gratitudine per Maria Roberta Novielli; è anche una conferma del fatto che la cultura, quando è realmente condivisa, può rendere l'università un luogo abitato non solo da chi la studia e vi lavora, ma da una comunità più ampia che in essa può riconoscersi.

Anche se il Festival è ora destinato a un periodo di sospensione, vorrei concludere con le parole che ogni anno ho pronunciato in sede di presentazione ufficiale delle varie edizioni: *long live the Short!*

Cerimonia di chiusura 2016

Film festival come palestra dello sguardo
Lo Short tra formazione visiva e cittadinanza mediale

Laura Cesaro
Università Ca' Foscari Venezia

Il festival come dispositivo formativo

Nella costellazione contemporanea degli eventi cinematografici, il festival si configura sempre più come uno spazio di mediazione culturale e di apprendimento, un luogo in cui la visione si intreccia alla riflessione e in cui la comunità si ricostruisce intorno all'esperienza condivisa delle immagini. Lungi dall'essere soltanto una vetrina di film o un dispositivo di promozione industriale, il festival può essere interpretato come una palestra dello sguardo, un contesto in cui il pubblico esercita la propria capacità di vedere, interpretare e collocare le immagini nel mondo. In questa prospettiva, il festival non rappresenta semplicemente un evento, ma un processo: un laboratorio in cui si formano pratiche di visione e modalità di relazione con l'audiovisivo: come sottolineano i recenti studi sui festival studies, la dimensione formativa e sociale dei festival è oggi centrale per comprenderne la funzione culturale (cf. de Valck, Kredell, Loist 2016). Ecco, dunque, che il festival non è da intendersi solo come un contenitore di opere, ma un dispositivo performativo che produce significati, valori e comunità di senso.

All'interno di tale cornice, i festival universitari assumono una posizione peculiare nel panorama contemporaneo dei festival cinematografici. Essi incarnano un modello di festival partecipato, pedagogico e sperimentale, in cui la dimensione educativa non si limita alla fruizione, ma attraversa ogni fase dell'esperienza: dalla selezione dei film alla curatela, dalla comunicazione alla riflessione teorica. A livello internazionale, negli ultimi due decenni si è assistito a una crescente istituzionalizzazione di questi eventi universitari. In contesti anglosassoni, iniziative come l'*Oxford Brookes Documentary Festival*, il *Leeds International Student Film Festival* o il *Cambridge Student Film Festival "Watersprite"*

hanno consolidato l'idea di festival come spazio di apprendimento esperienziale, in cui la pratica curatoriale si intreccia con la ricerca accademica e la costruzione di reti professionali. Analogamente, in ambito nord-europeo, manifestazioni come il *Nordic Youth Film Festival* (Tromsø) o il *Stockholm Student Film Festival* hanno posto l'accento sull'inclusione, sull'innovazione delle forme e sulla relazione diretta tra università, città e comunità creative. In Asia, il *Busan International* Short Film Festival – Student Section e il *Tokyo Student Film Festival*, fondato nel 1988, rappresentano esempi di come il modello universitario sia divenuto un incubatore di nuovi sguardi e linguaggi audiovisivi all'interno di ecosistemi cinematografici in espansione. Nel contesto italiano, la relazione tra università e festival cinematografici si è tradotta per lo più in forme di collaborazione e co-progettazione. Diverse università partecipano all'organizzazione di sezioni didattiche, workshop o premi all'interno di festival consolidati – si pensi alle partnership tra l'Università di Udine e il *Far East Film Festival*, tra l'Università del Salento e *Linea d'Ombra Festival*, o alle attività formative legate al *Torino Film Festival* e alla stessa *Mostra Internazionale d'arte Cinematografica di Venezia*. Tuttavia, in questi casi l'università interviene come soggetto collaboratore o mediatore, non come promotore diretto di un evento autonomo. È in questo quadro che il Ca' Foscari Short Film Festival rappresenta un unicum nel panorama italiano in quanto festival interamente organizzato per voce di un'università, l'unico in Italia di cui l'ateneo emerge quale ideatore, promotore e produttore. Quando parliamo di Ateneo intendiamo la comunità studentesca. Nel caso dello Short, infatti, gli studenti non partecipano al festival solo come supporto organizzativo, ma ne sono il vero motore pulsante. Sono loro a curare la programmazione, la comunicazione, le relazioni con gli ospiti e con il pubblico. Attraverso questo impegno costruiscono un modello di festival autonomo, al tempo stesso formativo e civico, facendo dell'ambiente universitario un luogo vivo di produzione culturale e di confronto. In tal modo, il Ca' Foscari Short si colloca in continuità con le esperienze internazionali più avanzate ma, al tempo stesso, ne radicalizza la dimensione educativa, integrando pienamente il festival all'interno del percorso universitario e restituendolo come laboratorio di cittadinanza ed educazione mediale.

Il Ca' Foscari Short Film Festival come laboratorio di condivisione

Il Ca' Foscari Short Film Festival nasce come festival universitario internazionale dedicato al cortometraggio e ai giovani autori. Fin dalla sua prima edizione, la sua struttura organizzativa e ideologica è improntata a una visione fortemente formativa: il festival è curato, gestito e comunicato dagli studenti, che vi partecipano come parte di un percorso laboratoriale integrato nei corsi di laurea.

Questa impostazione fa del festival un esempio concreto di apprendimento esperienziale, in cui il sapere teorico si traduce in pratica attraverso la realizzazione di un evento culturale complesso. L'idea di fondo è che l'apprendimento non avvenga soltanto attraverso la trasmissione di conoscenze, ma soprattutto mediante l'esperienza diretta, la riflessione sulle pratiche e la partecipazione collettiva a processi reali di produzione culturale. In tal senso, il festival si configura come un ambiente formativo immersivo, un laboratorio in cui gli studenti apprendono 'facendo' – secondo il principio del *learning by doing* – e, contemporaneamente, riflettono criticamente sui processi che mettono in atto. Tale doppia dimensione, operativa e riflessiva, trasforma il Ca' Foscari Short in un vero e proprio ecosistema pedagogico, in

cui la teoria incontra la prassi e l'atto creativo diventa un'occasione di consapevolezza mediale.

Gli studenti coinvolti nel progetto assumono ruoli differenziati e interconnessi: partecipano alla selezione dei film, analizzandone la qualità estetica e la coerenza tematica; si occupano della programmazione e dell'organizzazione logistica delle proiezioni; curano la comunicazione e le relazioni pubbliche, gestendo uffici stampa, social media e rapporti con i media internazionali; moderano incontri con autori e professionisti del settore; redigono testi critici, cataloghi e materiali multimediali che accompagnano il festival. Attraverso queste pratiche, l'esperienza formativa assume una natura pluridisciplinare, capace di integrare competenze di analisi filmica, traduzione interculturale, produzione audiovisiva e progettazione culturale.

La dimensione collettiva del lavoro è un altro elemento cruciale. Gli studenti, provenienti da corsi di laurea diversi, cooperano in un contesto in cui la diversità dei saperi diventa risorsa dando vita così a un microcosmo di lavoro culturale, nel quale si sperimentano modalità di collaborazione, coordinamento e negoziazione che rispecchiano i processi del mondo professionale. La pratica laboratoriale favorisce inoltre l'emergere di una consapevolezza etica del lavoro collettivo, in cui la costruzione dell'evento implica responsabilità condivise, cura delle relazioni e attenzione alla qualità della comunicazione pubblica. Tale configurazione rende il festival una palestra di cittadinanza mediale. L'organizzazione e la gestione dell'evento non sono soltanto attività operative, ma occasioni di esercizio di competenze civiche: decisione, ascolto, gestione dei conflitti, capacità di rappresentare pubblicamente un'istituzione e un discorso culturale. L'esperienza del Ca' Foscari Short consente così agli studenti di sperimentare la trasformazione del sapere in azione, e dell'azione in riflessione, in un processo che produce conoscenza situata e responsabilità critica.

Da un punto di vista metodologico, questa impostazione si colloca nel quadro della *Transformative Learning Theory* teorizzata da Mezirow (cf. Mezirow, Taylor 2000). In tale prospettiva, l'apprendimento non si riduce alla trasmissione di contenuti, ma consiste in un processo attraverso il quale i soggetti rivedono criticamente le proprie cornici di riferimento e acquisiscono nuove modalità di attribuire significato all'esperienza. Un elemento centrale è la partecipazione a un contesto sociale dotato di senso: l'apprendimento avviene infatti attraverso l'interazione con gli altri, il confronto di prospettive e la condivisione di un obiettivo comune che funge da catalizzatore per la riflessione. In questo senso, il festival rappresenta un dispositivo privilegiato, perché configura un ambiente collettivo, pubblico e intenzionalmente orientato alla costruzione di significati culturali. La sua natura di evento partecipato, dove attività organizzative, programmazione, mediazione culturale e momenti di fruizione si intrecciano, crea le condizioni affinché i giovani possano sperimentare non solo competenze tecniche e operative, ma anche momenti di disorientamento produttivo, negoziazione e riformulazione dei propri assunti. La dimensione formativa si sovrappone così a quella performativa: contribuire alla costruzione di un evento culturale implica un atto di autorappresentazione istituzionale e comunitaria, in cui il soggetto impara a situarsi in una rete di ruoli, relazioni e responsabilità. Il festival diventa quindi non soltanto un luogo di apprendimento, ma un contesto trasformativo in cui i giovani rielaborano la propria identità culturale e professionale, maturando forme più consapevoli e riflessive di partecipazione alla vita pubblica.

In questa prospettiva, il Ca' Foscari Short Film Festival può essere considerato non solo un dispositivo educativo, ma anche una pratica di empowerment culturale, in cui la formazione universitaria si apre al mondo, e lo sguardo degli studenti diventa produttore di significato, non mero spettatore. L'evento costituisce dunque un momento in

cui l'università si manifesta come spazio pubblico di conoscenza, capace di restituire al cinema – e più in generale alle immagini – la loro funzione di esercizio critico, di incontro e di cittadinanza.

Ricordiamo che accanto a questo, aspetto innovativo del festival risiede nella sua capacità di fare della formazione un'esperienza pubblica: ogni edizione diventa una messa in scena della cittadinanza culturale, in cui l'università si apre alla città e la città diviene parte del processo formativo. Il Ca' Foscari Short non è infatti confinato negli spazi accademici: la sua sede principale – l'Auditorium Santa Margherita – è anche un luogo simbolico di attraversamento, al crocevia tra la comunità universitaria e quella cittadina. Il festival agisce dunque come spazio liminale, in cui le barriere tra produzione e fruizione, insegnamento e apprendimento, locale e globale vengono momentaneamente sospese. I film provenienti da scuole di cinema di tutto il mondo dialogano con gli spettatori veneziani, e la mediazione studentesca funge da ponte interculturale. In questo senso, il Ca' Foscari Short è al tempo stesso un laboratorio di visione e un laboratorio per una consapevolezza mediale della cittadinanza, dove la formazione dello sguardo coincide con la formazione del soggetto civico.

Formazione visiva e pratiche di visione

La dichiarazione finale di Tolosa sottolineava la necessità di riconoscere l'educazione ai media come un intervento con valenza non solo formativa, ma anche politica, in quanto strumento di empowerment critico e di partecipazione democratica dei cittadini:

> Media education is an educational process practice that seeks to enable members of a community creatively and critically to participate (at all levels of production, distribution and exhibition) in the use of the technological and traditional media for the development and liberation of themselves and the community, as well as for the democratization of communication.[1]

Tale posizione implica un ampliamento del campo educativo, che include contesti extrascolastici come i festival cinematografici, i media community e le iniziative culturali, considerati spazi privilegiati per lo sviluppo di competenze mediali consapevoli e di cittadinanza attiva. Educare ai media significa formare cittadini consapevoli, capaci di partecipare alla vita democratica. L'audiovisivo diventa così uno strumento di formazione continua, inserito in un contesto socioculturale ben preciso. Tale capacità riflessiva, come sottolineato da Sonia Livingstone in *Media Literacy and the Challenge of New Information and Communication Technologies* (2004, 6), deve andare oltre la semplice competenza tecnica, partendo dalla media literacy poiché «should enable individuals to critically engage with the social and political implications of their media use and participation». In questa prospettiva, i festival cinematografici assumono un ruolo decisivo: attraverso spazi dedicati alla discussione e alla riflessione sui temi affrontati dalle opere audiovisive, essi promuovono processi di comprensione critica, invitando il pubblico a interrogarsi non solo sui linguaggi filmici, ma sul ruolo dei media nella costruzione dell'identità sociale e culturale. Il festival come esperienza formativa

1 Si veda il link: `https://www.unaoc.org/images/mapping_media_education_book_final_version.pdf`.

implica dunque un ripensamento del concetto stesso di educazione visiva, intesa non più come semplice capacità di riconoscere immagini o codici espressivi, ma come processo di costruzione critica dello sguardo, capace di attivare riflessione, empatia e discernimento. Nel contesto della contemporaneità mediale – caratterizzata da una circolazione ubiqua delle immagini e da una fruizione spesso solitaria, frammentaria e mediata da algoritmi – il festival propone una ritualità della visione, una sospensione temporale e spaziale in cui l'atto di guardare diventa esperienza condivisa e consapevole. Questa ritualità consente di ristabilire la dimensione collettiva e riflessiva dello sguardo, recuperando la capacità di confrontarsi con il significato e la funzione sociale delle immagini. Attraverso spazi dedicati alla discussione e alla riflessione sui temi affrontati nelle opere audiovisive, questi festival promuovono momenti per una comprensione critica favorendo in particolare una riflessione sulle implicazioni sociali e culturali dell'uso dei media non orientando a educare i partecipanti alla decodifica del linguaggio cinematografico, ma a interrogarsi sul ruolo dei media nella costruzione dell'identità sociale (Castagna 2024, 9-11) e culturale.

In questo quadro, il cortometraggio – forma elettiva del Ca' Foscari Short – si presta particolarmente alla funzione educativa del festival. La sua brevità e densità espressiva costituiscono una micro-forma di apprendimento visivo, che costringe lo spettatore a concentrarsi sull'essenziale, a decodificare le scelte narrative e stilistiche e a riconoscere i dispositivi cinematografici in azione. Ogni corto diventa così un laboratorio di alfabetizzazione visiva, in cui la comprensione dei meccanismi della costruzione filmica si intreccia alla capacità di interpretare i contenuti e di coglierne le implicazioni sociali e culturali. Le sezioni speciali e i focus tematici del festival – dall'animazione alla sperimentazione, dalle questioni di genere alle urgenze ambientali – ampliano ulteriormente questa funzione, offrendo agli spettatori un panorama plurale delle estetiche e delle poetiche contemporanee. Tale pluralità favorisce la formazione di un archivio di visioni capace di stimolare il confronto e la riflessione critica, e permette agli studenti e al pubblico di sviluppare una competenza visiva flessibile, in grado di navigare tra generi, formati e contesti culturali differenti.

Attraverso il dialogo diretto con registi, studiosi e professionisti del settore, il festival trasforma l'esperienza visiva in pratica sociale e culturale. Ogni film non viene fruito solo come oggetto estetico, ma come atto di enunciazione nel mondo, un veicolo di significato che interroga valori, esperienze e prospettive altrui. In questo senso, il festival si configura come uno spazio di mediazione critica, in cui gli studenti e il pubblico sono chiamati a sviluppare capacità di osservazione attenta, di valutazione consapevole e di decentramento dello sguardo.

L'educazione visiva che si realizza nel contesto del Ca' Foscari Short è dunque anche educazione alla complessità (Morin 1999). Comprendere un cortometraggio significa saper leggere la sua forma, ma anche interpretarne le implicazioni sociali, politiche e culturali; significa riconoscere la molteplicità dei punti di vista e dei livelli di lettura, e sviluppare la responsabilità del proprio sguardo. In questa prospettiva, il festival diventa – si accennava – laboratorio per una consapevolezza mediale della cittadinanza, in cui la pratica della visione si lega alla capacità di riflettere, discutere e partecipare attivamente alla costruzione di significati condivisi.

Ca' Foscari Short e il 'meaning-making': laboratori di cittadinanza visiva

Ecco che il non si limita a mostrare film: crea un contesto formativo complesso, in cui la visione è al contempo pratica estetica, esperienza collettiva ed esercizio civico (Cappello 2017). Si manifesta come sviluppo di capacità critiche, riflessive e partecipative all'interno di un contesto culturale e sociale complesso. In questa prospettiva, l'educazione ai media non è concepita come un processo passivo di fruizione o di accumulo di informazioni, bensì come un'attività dinamica e interattiva che coinvolge i partecipanti nei processi che hanno portato alla creazione dei contenuti audiovisivi e nella riflessione critica sulle loro implicazioni culturali, sociali e politiche. La studiosa Kirsten Drotner, nel suo lavoro *Inclusive Media Literacies* (2014), sottolinea proprio questa dimensione esperienziale dell'apprendimento mediatico, parlando di 'meaning-making' o costruzione del significato:

> in order to advance media literacies, it is necessary to engage learners in processes of meaning-making that are embedded within a cultural context of media production, distribution, and consumption. (Drotner, Erstad 2014, 21)

Secondo Drotner, il compito dell'educazione ai media consiste nel coinvolgere attivamente i giovani nella comprensione del contesto complessivo in cui i media operano, affinché possano sviluppare un approccio critico e consapevole alla fruizione e alla produzione dei contenuti, esercitando al contempo competenze interpretative, analitiche e creative. Questa visione trova riscontro in particolare nel *Ca' Foscari* Short, dove la partecipazione dei giovani non si limita alla visione ma include esperienze concrete di produzione e mediazione culturale. Ogni corto diventa così un laboratorio di alfabetizzazione visiva, in cui la comprensione dei meccanismi della costruzione filmica si intreccia alla capacità di interpretare i contenuti e di coglierne le implicazioni sociali e culturali. Le sezioni speciali e i focus tematici del festival – che spaziano dall'animazione alla sperimentazione, dalle questioni di genere alle urgenze ambientali – ampliano ulteriormente questa funzione, offrendo ai giovani un panorama plurale delle estetiche e delle poetiche contemporanee. Tale pluralità favorisce lo sviluppo di una competenza visiva flessibile, capace di navigare tra generi, formati e contesti culturali differenti, e stimola il confronto tra punti di vista eterogenei. Un elemento distintivo dell'approccio educativo del Ca' Foscari Short è la dimensione dialogica e relazionale dell'esperienza. Attraverso workshop, laboratori e incontri con registi, studiosi e professionisti del settore, il festival trasforma la fruizione dei cortometraggi in un vero e proprio spazio di apprendimento esperienziale, in cui il pubblico è chiamato a partecipare attivamente alla produzione critica di significati. Ogni film non è fruito solo come oggetto estetico, ma come atto di enunciazione nel mondo, veicolo di valori, esperienze e prospettive altrui. In questo senso, il festival si configura come luogo di mediazione critica, in cui gli studenti sviluppano capacità di osservazione attenta, riflessione consapevole e decentramento dello sguardo, assumendo un ruolo attivo nella costruzione di significato e nella valutazione dei contenuti audiovisivi. In definitiva, il Ca' Foscari Short non si limita a mostrare film: crea un contesto formativo complesso, in cui la visione diventa al contempo pratica estetica, esperienza collettiva ed esercizio civico. In questo modo, il festival diventa un esempio concreto che integra 'meaning-making', partecipazione attiva e educazione alla complessità, offrendo ai giovani strumenti per una cittadinanza culturale e critica, capace di affrontare il mondo mediale contemporaneo in tutta la sua complessità e ricchezza.

Alla luce di queste considerazioni, il Ca' Foscari Short

Film Festival rappresenta un caso di studio emblematico per comprendere il ruolo che i festival possono assumere nella formazione visiva e civica, in particolare all'interno degli ambienti universitari. Il suo modello partecipativo, la centralità del cortometraggio come forma educativa e la connessione organica tra università, città e mondo delineano una vera e propria pedagogia del festival, fondata sulla responsabilità dello sguardo e sulla co-costruzione del senso. In questo orizzonte, il festival non è solo un luogo di fruizione o di celebrazione del cinema emergente, ma diventa uno spazio di apprendimento condiviso, dove le immagini circolano come forme di conoscenza e di esperienza comunitaria.

Il Ca' Foscari Short Film Festival , dunque, un festival di cinema che è laboratorio in cui si apprende non solo a vedere, ma a convivere attraverso le immagini, riconoscendo nell'atto stesso del guardare un gesto di coesione e di responsabilità civica. Come un montaggio collettivo di sguardi, l'esperienza veneziana mostra che ogni visione consapevole può inserirsi nel flusso delle immagini comuni, contribuendo a comporre una grammatica condivisa del vedere, più critica, plurale e democratica.

Cerimonia
di chiusura 2016

Il lavoro culturale nei festival
Le professioni dello Short

Anja Boato
Università di Bergamo

Il ruolo dei festival cinematografici è stato accuratamente analizzato alla luce delle dinamiche di potere che esercitano dentro il più ampio settore audiovisivo. La loro funzione di *gatekeeper* e di *tastemaker* testimonia la centralità di questi eventi nella costruzione di un sistema di legittimazione e riconoscimento culturale per opere filmiche esterne al circuito mainstream – in quanto *gatekeeper*, la struttura organizzativa del festival offre «visibilità (opportunità di proiezione), riconoscimento (essere considerati abbastanza meritevoli da essere mostrati) e, idealmente, anche prestigio (selezione per programmi stimati, premi o altri onori)» (de Valck 2016, 109). In quanto *tastemaker*, invece, «contribuiscono a sostenere la credenza nei valori autonomi del cinema d'autore e dunque alla continua produzione e riproduzione del 'gioco' del cinema d'arte» (109). In un mercato governato dal potere del capitale economico, che premia il valore del film alla luce del successo al botteghino, i festival sperimentano una forma alternativa di valorizzazione basata sul capitale simbolico e culturale. Le opere che superano la selezione a una competizione festivaliera sono considerate intrinsecamente allineate con i valori estetici e culturali del film d'arte, contribuendo a perpetrarne l'immaginario.

I festival svolgono quindi prima di tutto un'astratta funzione di ridefinizione del potere culturale – e indirettamente anche economico – delle opere che vi partecipano e dei loro autori. Al tempo stesso, pur se meno discussa nel florido campo dei film festival studies, questi eventi svolgono una funzione pratica di definizione di competenze, professionalità e aspettative. Il lavoro nei festival è complementare al lavoro operato *dai* festival, contribuendo a definire la struttura su cui si sedimenta il loro ruolo di *gatekeeper* e *tastemaker*.

Il Ca' Foscari Short Film Festival (Short) è esemplificativo di entrambe le dinamiche. Da una parte, opera una selezione di film accomunati da una certa cura formale e contenutistica,

per poi ergere una serie di strutture volte a valorizzare il loro capitale culturale: un insieme di premi, una giuria di esperti, programmi ancillari con artisti rinomati del settore, cerimonie di apertura e di chiusura. Dall'altra parte, l'impalcatura di questa struttura si basa sul lavoro di una pluralità di figure che occupano ruoli e posizioni complementari. A differenza di altri festival, lo Short ha una funzione di formazione per gli studenti dell'Università Ca' Foscari che rende particolarmente delicata la dimensione professionale dell'evento. I principali ruoli vengono ricoperti da figure esperte del settore, seguiti da un numero variabile di studenti volontari che collaborano al fine di svolgere un'esperienza formativa e professionalizzante. Le principali aree di intervento sono nove, pur con alcune variazioni in base all'edizione: selezione delle opere (fino al 2020), logistica, ufficio stampa nazionale, ufficio stampa internazionale, comunicazione social, sviluppo del catalogo (divisi in scrittura e grafica), lavoro sui sottotitoli dei film, produzione del materiale audiovisivo. Ciascuna di queste aree contribuisce a determinare l'impalcatura dell'evento, garantendo lo sviluppo di quel processo di legittimazione e valorizzazione artistica che abbraccia la struttura implicita del festival. Lo Short esercita tale potere su una nicchia specifica di contenuti cinematografici per loro natura estranea al circuito mainstream, votato al valore del capitale economico: il concorso internazionale è rivolto solo a cortometraggi, esclusi dalla circolazione nelle sale cinematografiche e privi di spazi di esposizione alternativi. In aggiunta, i corti devono essere firmati da studenti di scuole di cinema, quindi semi-professionisti che spesso mancano di un curriculum abbastanza solido da garantire loro un riconoscimento culturale più ampio. Ciascuna fase di costruzione dell'evento è finalizzata a garantire il successo di questa complicata operazione di valorizzazione artistica, pur strutturando al contempo un percorso formativo e professionalizzante che può essere esteso anche fuori il campo dei festival.

Curatela, programmazione, selezione

L'attività lavorativa più frequentemente discussa dei film festival studies è quella della programmazione, ovvero il coordinamento delle scelte artistiche e curatoriali dell'evento. La disamina sulle condizioni lavorative suggerite da Skadi Loist (2011, 268-77) sulla rivista *Screen*, per esempio, abbraccia solo programmatori, direttori e pubblicisti, così come le proposte di autoetnografia sul lavoro nei festival di autrici come Liz Czach (2016). Nel caso dello Short, questo ruolo è ricoperto da una sola persona, la direttrice artistica e organizzativa Maria Roberta Novielli, che coordina i diversi gruppi di lavoro ed è responsabile della curatela dell'evento. Eppure, nonostante Loist lamenti che «i lavoratori dei festival – programmatori, direttori, pubblicisti – sono lavoratori culturali in un campo che non ha specifici training formali» (Loist 2016, 270), alcuni piccoli spiragli di professionalizzazione in questo senso dentro lo Short sono stati proposti. Fino al 2020, anno in cui la pandemia ha limitato le possibilità di incontro tra studenti e studentesse, alcuni volontari sono stati coinvolti nella fase di selezione delle opere in concorso.

Dopo una prima ricca scrematura delle proposte operata dalla direttrice Novielli, i volontari seguivano un percorso formativo in cui veniva loro insegnato quali criteri di valutazione adottare per individuare le opere finali da includere nella selezione. In questo modo, quelle strutture implicite che determinano il ruolo di *tastemaker* del festival vengono invece esternalizzate e formalizzate. Al gruppo che si occupava della selezione veniva insegnato a dare valore alla cura formale del cortometraggio, pur bilanciando il

giudizio estetico con uno sguardo al contesto produttivo dei singoli film; veniva chiesto di imparare a bilanciare le scelte in modo da offrire uno sguardo globale al panorama cinematografico internazionale; si insegnava a valorizzare scelte sperimentali pur senza lasciar da parte la complessità narrativa e l'impressione emotiva. In seguito a un primo incontro formativo, queste informazioni venivano applicate a quella fase così delicata del processo di organizzazione di un festival che è la selezione dei cortometraggi del concorso, ovvero le opere che gioveranno del capitale simbolico e culturale implicito nella partecipazione al festival, contribuendo a perpetrare l'idea del film d'arte. I volontari, nel frattempo, acquistavano delle competenze di programmazione che sono spendibili in eventi culturali di simile natura, superando la fase del giudizio personale per approdare a una consapevolezza di sistema più razionale e competente. Seguendo il pensiero di Loist, questa specifica professione non è regolamentata e difficilmente si può tradurre in un lavoro a tempo pieno, venendo spesso bilanciato da altri impieghi occupazionali più o meno coerenti con gli interessi cinematografici. Lo sviluppo di un senso critico può essere però declinato anche in altri settori esterni alla programmazione di eventi cinematografici – essendo molti degli studenti e delle studentesse appartenenti a percorsi di laurea umanistica che ibridano economia, lingue e culture visuali, un comprovato percorso formativo in questo ambito è spendibile nel più ampio settore dell'organizzazione di eventi culturali.

Dopo il 2020, lo Short elimina la fase di selezione a opera degli studenti per rispondere alle esigenze della pandemia. Il loro ruolo viene assunto da un gruppo di saggi considerati già esperti delle scelte curatoriali del festival e competenti in materia cinematografica, che espongono il loro giudizio su scala numerica.

La grande macchina della logistica

Un numero considerevole di studenti volontari decide di mettersi a disposizione del gruppo impegnato nella logistica dell'evento. Pur lavorando all'ombra dei grandi ruoli artistici e curatoriali, la logistica abbraccia tutte le attività pratiche che rendono operativo il festival. Le mansioni sono diverse, alcune più impegnative di altre: rientrano in quest'ambito le attività di accoglienza degli ospiti, la gestione degli spazi del festival, il supporto allo sviluppo dei programmi speciali su diverse sedi – con traduzione live durante gli eventi, presentazione dei programmi sul palcoscenico, fino alla conduzione della serata finale –, ma anche accoglienza al welcome desk, volantinaggio nelle edizioni che prevedevano la diffusione di materiale cartaceo, e qualsiasi forma di supporto pratico. La logistica è prima di tutto una grande macchina organizzativa basata sulle capacità di *problem solving*, che costringe i suoi lavoratori ad adottare uno sguardo ampio su tutte le dinamiche relative all'evento. Al suo interno si formano competenze variegate: studenti e studentesse dei corsi di lingua sono incentivati a implementare le capacità di interpretariato mettendosi alla prova nelle traduzioni, sia sul palco sia in fase di accoglienza degli ospiti internazionali, mentre altri possono lavorare alla dimensione organizzativa, fondamentale per qualsiasi futura attività lavorativa orientata alla gestione di eventi. Non è raro che i volontari dello Short trovino poi sbocchi professionali fuori dal circuito dei festival e dentro istituzioni culturali come musei e fondazioni, dove la sensibilità alle materie umanistiche si deve coniugare con una praticità tecnica assimilabile a quella richiesta per contribuire alla logistica.

La dimensione dell'accoglienza degli ospiti si concretizza in forme di supporto *one-to-one*, dove ogni volontario accompagna uno o più ospiti nella

loro esperienza al festival. Oltre alla prova linguistica, implicita nelle dinamiche di un evento internazionale, l'attività stimola le capacità di networking e la responsabilizzazione verso la cura dei rapporti interpersonali. Insieme, ciascuno di questi impegni contribuisce a formare soggetti capaci non solo di gestire l'organizzazione di festival, ma di qualsiasi evento collettivo e collaborativo.

Sua Maestà la Stampa. Esercizi per una corretta comunicazione

Guardando ai festival come una performance collettiva, Daniel Dayan considera la stampa come «uno degli strumenti attraverso cui l'evento acquisisce unità» (2000, 47). La presenza dei giornalisti ha una duplice funzione: da una parte, rappresenta un momento aggregativo in cui si sviluppano discorsi sul cinema, coerenti con l'immaginario del film-come-arte; dall'altra parte, quegli stessi discorsi vengono rielaborati in articoli rivolti a un pubblico esterno al festival, costruendo quindi l'immagine pubblica dell'evento. L'attenzione della stampa è preziosa perché contribuisce a determinare l'impalcatura di legittimazione del festival e delle opere selezionate nel concorso. Un evento come lo Short misura una parte del proprio successo sulla sua eco mediatica, e per raggiungere un'ampia diffusione attraverso la stampa nazionale e internazionale viene istituita una figura competente: quella dell'ufficio stampa.

Il delicato ruolo dell'ufficio stampa nei festival può assumere connotazioni diverse in base allo specifico evento. Nel caso dello Short, l'organizzazione prevede una divisione in due gruppi, affiancati dalla collaborazione dell'ufficio comunicazione di Ca' Foscari. Da una parte, l'ufficio stampa nazionale fa capo allo Studio Morabito, ente esterno specializzato in comunicazione cinematografica – i volontari che partecipano al gruppo producono il materiale che viene poi diffuso dalla società partner. Dall'altra parte, l'ufficio stampa internazionale lavora in modo autonomo, affiancando alla traduzione in inglese del materiale italiano anche una pluralità di attività volte alla diffusione dell'evento sulla stampa globale. I due gruppi lavorano quindi a stretto contatto, pur svolgendo attività non sempre sovrapponibili. Ai volontari della stampa nazionale è richiesto di sviluppare competenze nella scrittura tecnica del press kit e dei comunicati stampa, mentre la stampa internazionale lavora su comunicati in lingua (non solo inglese, ma personalizzata per i paesi di riferimento) che poi si assume l'impegno di diffondere in prima persona a una pluralità di giornali, riviste e siti web. Durante le giornate del festival, è compito dei volontari organizzare un ciclo di videointerviste con gli ospiti dell'evento per rafforzare la comunicazione social attraverso video caricati sul canale YouTube dello Short.

Ciascuno di questi passaggi – struttura del press kit, scrittura dei comunicati, traduzione in lingua, contatti con i giornalisti, interviste – è propedeutico a una qualsiasi attività professionale nell'ambito degli uffici stampa, dentro e fuori l'ambiente dei festival. Rappresenta quindi un'esperienza formativa coerente con il mondo del lavoro, aspirando a formare sul campo studenti e studentesse con l'aspirazione di lavorare nel settore della comunicazione. L'opportunità di relazionarsi direttamente con i giornalisti presenti all'evento costituisce un'ulteriore occasione di networking.

Un terzo gruppo lavora invece sulla comunicazione social, allineata con gli uffici stampa nell'intento di raccontare e far raccontare l'evento verso l'esterno. I canali di comunicazione interni al festival abbracciano tutti i principali social media, inclusi Facebook e Instagram, attraverso cui i volontari devono costruire una programmazione di contenuti coerenti con il target

di riferimento e l'immagine istituzionale dell'Università. L'obiettivo di formare social media manager professionisti è validato dai percorsi di carriera di molti volontari del festival, che non di rado approdano ad agenzie, società o associazioni con l'obiettivo di gestire la comunicazione del brand attraverso i loro canali social.

Lo Short sul set. Produzione del materiale audiovisivo

Se il gruppo social contribuisce a costruire la veste grafica del racconto dello Short, tutto il materiale audiovisivo viene prodotto da un gruppo di volontari coordinato da un videomaker professionista. L'impegno principale riguarda la produzione della sigla dell'evento, ovvero un breve cortometraggio che racchiuda lo spirito dello Short. Pur non essendo prassi di tutti i festival prevedere un settore dedicato alla sola produzione audiovisiva – se non per la realizzazione di fotografie e video di documentazione dell'evento stesso – l'esperienza è altamente professionalizzante per tutti i volontari interessati alla carriera da videomaker.

Studenti e studentesse seguono un percorso formativo che abbraccia tutte le fasi della produzione cinematografica: sviluppo del concept della sigla, stesura della sceneggiatura, produzione e postproduzione. Lo Short diventa quindi un momento di formazione intensivo, che per molti volontari rappresenta la primissima occasione di esperienza sul set. Il lavoro finale, che reca ovviamente la firma di tutti i volontari impegnati nella sua realizzazione, inaugura le diverse giornate dell'evento e viene proiettato anche in occasione della cerimonia finale, sullo stesso schermo del cortometraggio vincitore del concorso internazionale. Simbolicamente, il lavoro degli studenti dell'Università e quello dei giovani registi condividono per un momento il medesimo capitale culturale del festival.

La realizzazione della sigla è solo una parte dell'attività del gruppo impegnato nella produzione audiovisiva. Altrettanto rilevante è la documentazione delle attività interne al festival, non ultima la produzione delle interviste coordinate dai volontari dei vari gruppi stampa. Si incentiva quindi una duplice formazione: da una parte, l'attività collettiva e creativa del set cinematografico; dall'altra parte, un ruolo di carattere più tecnico, ma altamente professionalizzante.

Pre-festival. All'ombra del successo

Le attività del festival cominciano nei mesi immediatamente antecedenti – non solo per quanto concerne la produzione della sigla o la selezione delle opere, ma anche per la realizzazione dei diversi paratesti. Nella fattispecie, un gruppo di volontari collabora alla stesura del catalogo, un imponente volume digitale che raccoglie schede di approfondimento sui programmi speciali, sugli ospiti del festival e sui film in concorso. Il loro lavoro implica lo sviluppo di senso critico, capacità di ricerca e documentazione, un'ottima scrittura tecnica, spesso accompagnata dalla raccolta di interviste con i registi delle opere selezionate. L'attività insegna una forma di scrittura al servizio del racconto critico, applicabile anche al di fuori del lavoro sui cataloghi. A loro si affianca un secondo gruppo impegnato nella grafica del catalogo, che spinge i volontari a confrontarsi con software d'impaginazione. Il lavoro finale viene poi pubblicato sul sito internet del festival, a sua volta gestito

da studenti, che sperimentano quindi le funzionalità di Wordpress.

Una seconda attività legata esclusivamente al lavoro del pre-festival, ma fondamentale per il suo corretto svolgimento, riguarda i sottotitoli delle opere proiettate durante l'evento. Vi si dedicano soprattutto studenti di corsi di lingue o con comprovate competenze linguistiche, e consiste nel sottotitolaggio di tutte le opere proiettate durante lo Short: che siano i film in concorso o legati a programmi speciali, il minuzioso lavoro del gruppo dedicato ai sottotitoli rende i film accessibili al pubblico italiano in sala. Le opere che hanno come lingua originaria l'italiano, al contrario, vengono proposte con la traduzione in inglese. Questa attività coniuga competenze di traduzione con un percorso di formazione nell'utilizzo dei software per il sottotitolaggio, promuovendo lo sviluppo di figure professionali che ibridino entrambe le competenze.

Infine, lavorano al margine del festival gli studenti volontari del gruppo di *fundraising*, impegnati nella ricerca di fondi esterni. La loro attività, sperimentata solo nelle ultime edizioni, consiste nella ricerca di partner che possano implementare le disponibilità economiche dell'evento – un lavoro dal forte impatto professionalizzante, inquadrato nella figura del *fundraiser*.

L'Università (non) è lavoro

Uno degli slogan dello Short che accompagna l'evento dalle sue prime edizioni recita: «un festival per studenti fatto da studenti». È un festival per studenti in quanto rivolto a giovani semi-professionisti iscritti a scuole di cinema, criterio fondamentale per l'ammissione dei corti nel concorso internazionale. I registi sono invitati a partecipare all'evento e a condividere la loro esperienza sul palco prima della proiezione dei corti, in un clima che vuole essere insieme accogliente e celebrante. Ma lo Short è anche un festival fatto da studenti, per lo più iscritti all'Università Ca' Foscari, che partecipano all'esplicito fine di sviluppare nuove competenze e accrescere le proprie esperienze professionali. Il grande tema sul ruolo dell'Università come luogo di preparazione al mercato del lavoro viene dibattuto dentro e fuori dagli spazi accademici: il problema del *mismatch* tra titolo formativo e competenze richieste in ambito lavorativo solleva importanti riflessioni sull'effettiva funzionalità di questi percorsi (Luciano, Romanò 2017). Il valore di un corso di laurea si misura in parte in base ai rating occupazionali degli studenti laureati, spesso ignorando la qualità del lavoro e il suo effettivo allineamento con il percorso formativo. L'Università si propone di offrire le conoscenze adeguate ad accedere a specifiche aree occupazionali, ma sono soprattutto i curricula umanistici a vedere una complicata linearità tra studio e lavoro, formazione e professione. Per quanto si potrebbe opinare che i corsi di laurea non promettano un accesso diretto a specifiche attività lavorative, sono ugualmente valorizzati gli sforzi volti a favorire questo delicato passaggio.

Lo Short rappresenta in questo senso un innovativo esperimento di professionalizzazione. Inquadrato dentro gli spazi dell'Università – quindi accessibile agli studenti e alle studentesse che vi sono iscritti – ricopre un ruolo formativo coerente con l'istituzione di riferimento. Ai volontari è offerta l'opportunità di apprendere un mestiere spesso allineato con il percorso accademico da loro scelto, per poi applicarlo in un contesto pratico che può essere tanto stimolante quanto edificante nei suoi risultati. Lo sviluppo di competenze si traduce così in un'esperienza non solo formativa, ma anche professionale: i volontari studiano come diventare interpreti e lo diventano sul palco di un festival, imparano le forme della comunicazione e le applicano agli uffici stampa o ai canali social, aspirano a

una carriera da videomaker e girano un cortometraggio, producono un catalogo, sottotitolano opere destinate a circolare sui grandi schermi e contribuiscono all'organizzazione di una macchina logistica complessa. Gli sbocchi professionali auspicati da un'esperienza come lo Short trovano riscontro nell'effettivo successo di diversi ex-volontari, approdati nei team organizzativi di altri eventi, assunti come social media manager, attivi nel campo dell'arte cinematografica in molteplici ruoli.

Lo Short è prima di tutto un festival, un *gatekeeper* che seleziona quali contenuti possono avere accesso al capitale simbolico di cui dispone e un *tastemaker* che contribuisce a creare una narrazione del film-come-arte. Questa duplice funzione si coniuga però con un'impalcatura formativa centrale, volta a valorizzare non solo i corti come espressione artistica, ma anche i lavoratori come neoprofessionisti. L'errore, in un festival come lo Short, è un vanto – una preziosa conseguenza delle dinamiche dell'apprendimento e dello sviluppo di nuove competenze.

Cerimonia di chiusura 2023

La comunicazione del Ca' Foscari Short Film Festival: una finestra sul mondo

Federica Ferrarin
Referente Settore Relazioni con i Media, Ufficio Comunicazione e Promozione di Ateneo

> Ca' Foscari Short Film Festival è una nuova forma di festival, concepita come flusso naturale di energie e fucina di talenti. Obiettivo è che diventi il luogo ideale per coniugare ricerca, tecnica, arte, metodologie di rappresentazione, commutandole in esperienze personali e rappresentando un banco di prova per futuri percorsi di specializzazione in ambito cinematografico.

Con queste parole nel 2011 l'allora rettore Carlo Carraro battezzava la nascita di un esperimento nuovo per il nostro ateneo, il Ca' Foscari Short Film Festival appunto, che si sarebbe affacciato nel panorama forse già un po' affollato dei festival di cinema nel mondo, ma che avrebbe avuto come nota distintiva il coinvolgimento a tutti i livelli degli studenti e della loro energia, primo esempio di questo tipo tra gli atenei italiani.

Il Ca' Foscari Short, dopo attenta selezione, si proponeva di ospitare il meglio dei cortometraggi realizzati dagli studenti di scuole di cinema e università di tutto il mondo, accompagnato da programmi speciali, concorsi collaterali e ospiti d'eccezione. Nel corso di questi anni è cresciuto, tenendo fede alle promesse iniziali, delineando una sua propria specificità che a poco a poco ha ritagliato un suo spazio, guadagnando in *reputation* e apprezzamento, anche a livello internazionale.

Ha visto ospiti come Dario Argento, Valerio Mastrandrea, Valerio Scarpati, Kabir Bed, Luca Bigazzi, Peter Lord, Barry Purves, Patrice Leconte, Lorenzo Mattotti, Pino Donaggio, solo per nominarne alcuni.

Ma al centro c'è sempre stato il vero motore del festival: la componente studentesca che entrava in ogni sua fase di realizzazione – logistica, sottotitolatura, giuria per le menzioni

speciali, workshop, realizzazioni video, programmazione, supporto stampa, grafica – coinvolgendola attivamente. Come si disse agli esordi, dovevano essere non solo spettatori, ma attori, nell'ottica di acquisire professionalità e strumenti utili per il futuro.

L'altra caratteristica che il Festival ha sempre avuto e che ha sviluppato in maniera sempre più accentuata con il passare del tempo è stata l'aspetto internazionale, rivolgendosi alle scuole di cinema di tutto il mondo e accogliendo nelle proprie selezioni corti in tutte le lingue e provenienti dagli angoli più lontani della terra.

Con questi due elementi caratterizzanti, ci trovavamo di fronte, come ufficio comunicazione di ateneo, ad una sfida nuova che ci chiamava a comunicare un contenuto diverso dal solito che richiedeva nuove modalità.

Per cominciare, c'era la necessità di compenetrare esigenze di comunicazione istituzionale, più rigida e codificata, con una comunicazione più spigliata e veloce, che richiedeva un linguaggio attuale, immediato, con comunicati stampa più lunghi e dettagliati, un ampio apparato iconografico e di clip, tempi diversi, *highlights* e focus diversi. In questo è stato sicuramente d'aiuto l'apporto di un ufficio stampa esterno specializzato in comunicazione per il cinema che in questi anni ha affiancato il nostro lavoro.

Ma il grande valore aggiunto, che abbiamo sempre sottolineato nei nostri comunicati stampa e nelle nostre comunicazioni in generale, è stata la partecipazione degli studenti ai lavori del Festival. Ed è stato anche l'aspetto che più spesso le testate e i servizi TV, oltre che i siti di cinema, sottolineavano. Un festival 'fatto dagli studenti e per gli studenti' era la frase che più spesso si ripeteva nelle nostre comunicazioni. Aveva un forte valore emozionale il fatto che centinaia di studenti, e sono arrivati anche a 200, partecipassero in maniera attiva ai vari lavori del Festival che dunque mostrava la sua forte valenza didattica: questo si rivelava essere un punto di forza per un'università. Un aspetto che in ogni comunicazione veniva ribadito fino a farne una sorta di bandiera comunicativa del festival.

Gli studenti erano presenti in vari settori. C'era il gruppo della logistica, quello dei sottotitoli, quello dell'ufficio stampa nazionale ed internazionale, il team dei social, quello del fundraising, quello che curava il catalogo, ognuno poteva cimentarsi in quello che più lo attraeva e spesso le TV ci chiedevano immagini del festival, ma anche e soprattutto degli studenti o delle studentesse al lavoro.

Alla comunicazione esterna attraverso l'ufficio stampa, si affiancava l'utilizzo di tutti i canali dell'ateneo per la diffusione: dal sito web con news sul magazine di ateneo *Cafoscarinews*, alla newsletter collegata inviata a oltre 30.000 contatti, dall'inserimento dei vari appuntamenti nell'agenda di ateneo ai post dei profili social istituzionali che si coordinavano con i profili specifici del Festival, dal settore video che seguiva l'inaugurazione, la chiusura del Festival, la conferenza stampa e che oltre a documentare queste fasi confezionava clip con interviste alla Direttrice da fornire come materiale alle tv, alla radio di ateneo che spesso ha collaborato.

Portando avanti il lavoro di comunicazione del festival, ci siamo resi conto che esso fungeva spesso anche da lente per l'attualità, attirando l'attenzione dei media. Le tematiche che uscivano dai corti spesso delineavano e riflettevano temi caldi: la guerra, le tematiche di genere, il rapporto figli-genitori, l'immigrazione. E molte volte, pur non avendo definito il tema a priori, ci trovavamo ad averlo comunque, sorgendo spontaneamente dalle riflessioni che tutte le scuole di cinema avevano fatto a partire dalla realtà che li circondava.

Per quanto riguarda la vocazione internazionale del Ca' Foscari Short Film Festival, bisogna dire che questa ha subìto un'ulteriore accelerazione quando il festival ha cominciato a portare nel mondo i propri cortometraggi: nel 2019 la prima presentazione a Baku in Azerbaigian, nel 2022 si è svolto il tour di distribuzione in Giappone,

partendo da Tokyo, dei corti del Concorso Internazionale, ma lo Short è stato anche a Pechino con la direttrice Maria Roberta Novielli nell'ambito del Beijing Culture Forum per raccontare l'esperienza di come nasce un festival ed infine a Barcellona nell'ambito dell'U22 Youth Film Festival.

Parallelamente si rafforzava la comunicazione verso l'estero con un ufficio stampa internazionale, con comunicati in lingua inglese e studenti e collaborazioni dedicate, che si traducevano poi in conseguenti uscite sui media di cinema non solo italiani.

Si può affermare che dell'aspetto marcatamente internazionale del Festival abbia potuto beneficiare di riflesso anche la *reputation* di Ca' Foscari, che poteva citare nelle sue comunicazioni, relazioni con scuole di cinema di tutto il mondo e apertura ad un panorama di media internazionali.

Il Festival aveva anche un'altra chance da potersi spendere in ambito comunicativo: il fatto di esser nato a Venezia, sede di uno dei Festival del cinema più prestigiosi al mondo. Questo gli ha permesso di essere spesso presente attraverso anteprime, dibattiti, anticipazione dei programmi delle varie edizioni, nel luogo dove tutto il gotha del cinema si riuniva, tessendo così relazioni per il futuro e ideando progetti.

Un ulteriore aspetto di comunicazione da evidenziare è che il Festival si è distinto per la scelta del *visual*, proponendo di anno in anno, gli iconici manifesti di Igor, Manuele Fior, Lorenzo Mattotti, Giorgio Carpinteri, dando un'impronta molto originale e di impatto a locandine e materiali che si distinguevano tra tutti gli altri per le firme prestigiose che li avevano creati e rilanciavano un'immagine di un festival innovativo e di carattere.

Il Ca' Foscari Short Film Festival, sotto la direzione artistica di Maria Roberta Novielli, si è inserito nel corso di questi 15 anni in un panorama di eventi culturali organizzati a Venezia con cui non era facile competere. Si è affermato come un interessante appuntamento di formazione e promozione di giovani e promettenti talenti oltre che come momento di formazione per tanti studenti. Il Festival capitalizza l'eccellenza e la solida esperienza che l'ateneo di Ca' Foscari ha sempre dimostrato nei settori della ricerca e dello studio, in particolare in ambito artistico, letterario, audiovisivo e delle lingue e culture straniere.

Cerimonia di chiusura 2024

Festival come diplomazia culturale, luogo di dialogo e mediazione di conflitti

Il Ca' Foscari Short Film Festival tra manifestazioni cinematografiche indipendenti e controversie

Giampiero Raganelli
Critico cinematografico

I festival del cinema hanno una lunga storia che ufficialmente ha inizio nel 1932, quando il fascista Giuseppe Volpi, I conte di Misurata, in qualità di presidente della Biennale di Venezia, decide di aprirne una nuova sezione dedicata alla settima arte, ovvero la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica. Non molti anni dopo, nel 1939, il governo francese concepisce il Festival di Cannes come risposta di valorizzazione di un cinema libero, da contrapporre alla manifestazione fascista d'oltralpe. Il festival però salta per l'esplosione della Seconda guerra mondiale, per riprendere ufficialmente nel 1946. Da allora le due principali manifestazioni cinematografiche mondiali hanno sempre avuto luogo con cadenza annuale rappresentando la principale vetrina del cinema d'autore, dell'arte cinematografica, registrando le nuove tendenze e scoprendo nuovi talenti o consolidandone il successo. Lo svolgimento di queste grandi kermesse è stato interrotto o compromesso da eventi estremi, come appunto la Seconda guerra mondiale. Nel 1968 il Festival di Cannes viene interrotto a metà (senza assegnazione di premi) a causa delle proteste del maggio 1968; registi come Godard e Truffaut guidano il boicottaggio in solidarietà con scioperi e occupazioni. Nel 2020 viene cancellato nella forma fisica per la pandemia di COVID-19 mentre la Mostra del Cinema dello stesso anno è riuscita a svolgersi per l'attenuazione estiva dei contagi.

Per la loro stessa natura internazionale, i grandi festival di cinema hanno spesso rappresentato o registrato le diplomazie culturali delle cinematografie nazionali dei film selezionati, oppure hanno avuto a che vedere con conflitti e tensioni diplomatici. Il cinema giapponese riabilita la sua nazione al mondo, dopo la Seconda guerra mondiale, ponendosi come avamposto di una cultura nazionale antica, di un Paese in cui la settima arte poteva diventare un'importante vetrina. I film giapponesi mietono grandi successi nei palmares:

Rashōmon di Akira Kurosawa vince il Leone d'Oro a Venezia nel 1951, *Gate of Hell* (Jigokumon) di Teinosuke Kinugasa vince il Grand Prix (allora massimo premio, precursore della Palma d'Oro) a Cannes nel 1954. Spesso i festival hanno dato voce al dissenso, accogliendo, e frequentemente premiando, autori scomodi nei propri Paesi. Nella sua ultima edizione da direttore del festival di Locarno, nel 2000, Marco Müller inserisce in concorso un film a sorpresa, il cui titolo si sarebbe rivelato solo a ridosso della prima proiezione. Si tratta di *Papa (Wo shi ni ba ba),* film cinese del regista Wang Shuo che non aveva ottenuto il visto in patria, dove peraltro è rimasto vietato per otto anni. Tenere nascosto il titolo del film fino all'ultimo rappresentava quindi un'operazione volta a evitare interventi delle autorità cinesi. Il film vince il Pardo d'Oro. Anche da direttore della Mostra del Cinema di Venezia, Müller ha ripetuto l'operazione del film a sorpresa non sempre con gli stessi intenti. Sicuramente il proposito è stato analogo per *Still Life*, che ha vinto il Leone d'Oro nel 2006, e ha contribuito all'affermazione in patria del regista Jia Zhangke i cui primi film non hanno avuto il visto di censura. Così anche per *The Ditch*, film a sorpresa nel 2010, di Wang Bing, documentarista autore di opere molto dure che è sempre stato ostracizzato dalle autorità cinesi.

Il dissenso è stato premiato in festival più recenti con l'invito a festival di film non autorizzati in patria e realizzati clandestinamente o di autori soggetti a limitazioni della libertà personale. Lungo sarebbe l'elenco delle opere in tal senso provenienti dall'Iran. Su tutti vale il caso esemplare del regista Jafar Panahi che ha collezionato un gran numero di arresti, mentre i suoi film venivano girati più o meno clandestinamente e inviati di nascosto ai festival internazionali dove ricevevano premi 'in contumacia' nella migliore delle ipotesi perché le autorità iraniane gli vietavano il visto per l'espatrio. Mentre aspetta un giudizio d'appello, gira nel 2011 *This Is Not a Film*, un video-diario, che viene spedito di contrabbando tramite un hard disk inserito in una torta, e presentato al Festival di Cannes 2011. Panahi è riuscito a presenziare solo all'ultima Cannes, dopo vari anni di assenza dalla scena festivaliera internazionale, con il film Un semplice incidente che ha vinto la Palma d'Oro. Pesante è anche la vicenda umana del regista Oleg Sentsov, ucraino, originario della Crimea. Per la sua forte opposizione all'annessione russa della Crimea del 2014, Sentsov viene fatto arrestare dalle autorità di Mosca e condannato con un processo farsa, a 20 anni di detenzione che comincia a scontare in carceri dure siberiane. Per la sua liberazione si schierano colleghi registi come Pedro Almodóvar, Ken Loach, Béla Tarr e Wim Wenders, e colleghi russi quali il pur filogovernativo Nikita Michalkov e Aleksandr Sokurov, oltre che ad Amnesty International. Il Parlamento europeo gli assegna il Premio Saharov per la libertà di pensiero. Fortunatamente il suo calvario si è concluso già nel 2019, liberato in uno scambio di prigionieri tra Ucraina e Russia. Durante la sua prigionia, Sentsov, oltre a fare uno sciopero della fame per protestare contro le condizioni dei carcerati ucraini, è riuscito anche a dirigere a distanza un film. Ha infatti scritto un testo teatrale che ha fatto pervenire alla sua famiglia. Per volontà del produttore polacco Dariusz Jabłoński quel testo è stato usato come sceneggiatura di un film realizzato con le indicazioni e istruzioni di regia, sul casting, sulle scenografie, sempre inviate dal cineasta dal penitenziario. Il tutto messo in pratica sul set dal collega Akhtem Seitablaiev. Il risultato è il film *Numbers (Nomery)*, un'opera molto cupa sospesa tra la distopia fantascientifica e il teatro dell'assurdo. Un film che ha avuto un suo itinerario festivaliero che è partito dalla *Berlinale*, passando per l'*Odesa International Film Festival*, prima che venisse cancellato, e per il Trieste Film Festival.

A partire dalle prime grandi manifestazioni di cui sopra, i festival cinematografici si sono diffusi in modo rizomatoso in tutto il globo e, arrivando ai giorni nostri,

i festival di cinema hanno mantenuto uno di quei ruoli per cui sono stati originariamente concepiti, di dialogo e diplomazia multiculturali, ma, proprio per questo, hanno anche subito boicottaggi e sono stati pure travolti da situazioni geopolitiche avverse. Ci sono festival che sono stati concepiti come occasione di rinascita dopo una situazione di crisi. Uno di questi è il *Sarajevo Film Festival (SFF)* che è stato fondato nel 1995 dall'organizzazione culturale Obala Art Center proprio durante il terribile assedio nella città bosniaca. In un contesto segnato dal conflitto, l'iniziativa voleva ridare voce alla città, mantenendone vivo il carattere cosmopolita e la vitalità culturale. Il festival è divenuto presto un simbolo di resistenza e di speranza, dimostrando che l'arte può andare avanti come ponte di culture anche nei momenti più oscuri. Dopo il conflitto la manifestazione è diventata il simbolo della ricostruzione culturale postbellica. Ora il Festival di Sarajevo è il festival cinematografico più importante dell'area balcanica, uno dei più grandi in Europa. Il suo programma copre un ampio spettro di produzioni, internazionali, regionali, nazionali, e categorie, lungometraggi, documentari, cortometraggi e finanche opere studentesche. Oltre alle proiezioni, c'è un settore industria: CineLink Industry Days, dove si favoriscono coproduzioni, finanziamenti, networking tra registi, produttori e professionisti del settore come ormai in tanti festival. E propone anche Talents Sarajevo, una piattaforma educativa per giovani cineasti della regione. La scorsa edizione, la 31esima, ha visto la presentazione di 227 film da 65 Paesi in 22 programmi diversi, con 50 film in concorso nelle diverse sezioni competitive. Altro caso di festival di rinascita è il *Tribeca Festival* che è stato fondato da Robert De Niro, Jane Rosenthal e Craig Hatkoff nel 2001-02, come reazione agli attacchi dell'11 settembre 2001. L'idea era contribuire alla rinascita economica, sociale e culturale del quartiere di Lower Manhattan, particolarmente devastato dal crollo delle torri. La prima edizione si è tenuta nel 2002, messa in piedi con urgenza: solo 120 giorni di preparazione, con più di 1.300 volontari. L'obiettivo era non soltanto celebrare il cinema indipendente, ma anche dare un segnale di ripresa alla comunità. Negli anni il Festival si è aperto ad altri media che non siano il cinema, televisione, podcast, realtà immersive. Il programma del Festival comprende varie sezioni: *Spotlight Narrative*, lungometraggi di finzione di autori già noti; *Spotlight Documentary*, sui documentari di rilievo; *Viewpoints*, dedicato al cinema indipendente più coraggioso, alle voci nuove, a registi che sperimentano, un po' sul modello del *Sundance*; *Tribeca NOW*, dedicata a opere televisive, multimediali, episodi di serie. Nella sua ultima edizione, il Tribeca ha presentato 103 lungometraggi, dei quali 86 erano prime mondiali, provenienti da 114 registi e da 48 Paesi, raggiungendo i 145.000 spettatori.

I festival cinematografici possono anche essere concepiti per rappresentare cinematografie a rischio di marginalizzazione. Il caso più importante è quello del FESPACO, il Festival Panafricano del Cinema e della Televisione di Ouagadougou, che si tiene con cadenza biennale nella capitale del Burkina Faso. Si tratta della vetrina più importante del cinema e all'audiovisivo prodotti in Africa o da autori africani anche della diaspora. È stato fondato nel 1969 e si è sempre svolto attraversando, indenne, colpi di stato e giunte militari, subendo al massimo rinvii e posticipi come quello del 1991, nella fase successiva all'omicidio del presidente Thomas Sankara – che aveva rilanciato il festival come strumento culturale di emancipazione africana – e nel 2021 per il covid. Il suo status di patrimonio culturale nazionale e simbolo di unità panafricana, ha sempre garantito la continuità dell'evento. Il FESPACO è gestito da un organismo che si chiama General Delegation of FESPACO, ed è sostenuto da varie istituzioni internazionali come l'UNESCO, l'Organizzazione Internazionale della Francofonia (OIF), cooperazioni straniere, organizzazioni regionali. Possono iscriversi al festival film prodotti in

Africa o da africani (o della diaspora). Ci sono varie sezioni competitive: lungometraggi di fiction, documentari, cortometraggi, film delle scuole di cinema, animazione, serie, film per bambini (FESPACO Sukabè). Nel 2019, per il cinquantesimo anniversario, Ouagadougou ha ospitato una delle edizioni più grandi della storia: oltre 160 film da 50 Paesi africani.

Un festival davvero militante è stato il Beijing Independent Film Festival (北京独立电影节), una manifestazione cinematografica libera, incentrata sul cinema indipendente, che si è svolta a Songzhuang, in Cina, dal 2004 al 2014. Il festival era organizzato dal Li Xianting Film Fund, fondato dal critico e curatore Li Xianting, con Fan Rong come direttrice esecutiva. Il governo ha spesso cercato di mettere i bastoni tra le ruote a questa manifestazione. Nel 2012 è stata tolta l'elettricità durante la sera dell'inaugurazione; nel 2013 le proiezioni sono state limitate a un massimo di due spettatori per volta; e nel 2014 la polizia arresta gli organizzatori e sigilla le sale di proiezione, sequestrando anche un archivio di film indipendenti. L'11esima edizione, prevista dal 23 al 31 agosto 2014, è stata proprio cancellata. Gli organizzatori sono stati costretti a firmare una dichiarazione di annullamento, mentre la zona del festival è stata isolata e l'alimentazione elettrica interrotta.

Naturalmente il conflitto, ancora in corso, mentre scriviamo, tra Repubblica Russa e Ucraina, ha generato non poche ripercussioni tra festival cinematografici. Il KROK International Animated Films Festival è un festival d'animazione nato nel 1987, durante la perestroika in Unione Sovietica, come spin-off di una manifestazione istituzionale e governativa quale lo storico Festival cinematografico internazionale di Mosca. Alla dissoluzione dell'URSS, il KROK ha cominciato a svolgersi alternativamente in Russia, negli anni pari, e in Ucraina, in quelli dispari, anche come simbolo di vicinanza e amicizia tra le due nuove nazioni indipendenti. La peculiarità di questa manifestazione era quella di svolgersi a bordo di una nave da crociera (la nave Taras Shevchenko), in navigazione su fiumi come il Volga, quando in Russia, o sul Dnipro o sul Mar Nero nelle edizioni in Ucraina. Si trattava di un festival di altissimo livello: il grande animatore Yuri Norstein è stato a lungo tra le personalità di riferimento del festival, come giurato e figura molto presente, e la manifestazione raggruppava molti animatori russi e ucraini insieme a ospiti internazionali. La mission del festival era proprio incentrata sul cinema d'animazione come mezzo per veicolare gli 'ideali di umanesimo, pace, amicizia tra le nazioni'. Negli ultimi anni KROK è andato incontro al suo declino. La manifestazione era già stata sospesa nel 2020 per la pandemia, e, con l'invasione russa del 2022, non è stato possibile tenere l'edizione nella sua forma tradizionale in barca. Gli organizzatori hanno in parte trasformato l'iniziativa in proiezioni/mostre e showcase altrove. In pratica l'attività del festival è stata fortemente ridotta a causa degli eventi politici e militari.

Una parabola analoga è stata quella dell'*ArtDocFest*, un festival internazionale di documentari creativi fondato dal documentarista ucraino/russo Vitaly Mansky nel 2007 a Mosca. Si è sempre caratterizzato come un festival libero, rifiutando ogni condizionamento e mostrando documentari spesso scomodi. Col tempo si è molto accresciuto, diventando il principale festival di documentari in Russia, ed espandendosi con edizioni anche a San Pietroburgo e Riga. Nel 2014, proprio in corrispondenza della crisi con L'Ucraina, le autorità russe manifestano ostilità verso l'*ArtDocFest*. Il Ministro della Cultura Vladimir Medinskij chiude i rubinetti dei finanziamenti al festival, accusato di attività antistatali, e minaccia i suoi partner. La tensione altissima costringe Vitaly Mansky a trasferirsi a Riga, dove gradualmente si sposta il festival stesso fino al 2018 quando cessa ogni attività fisica della manifestazione su suolo russo. Un altro incidente di questo tenore riguarda la cancellazione dell'edizione del 2022 dell'*Odesa International Film Festival*. L'anno successivo il *Karlovy Vary Film Festival* ha

ospitato i film che dovevano essere presentati a Odessa, che non poteva operare normalmente.

Il conflitto russo-ucraino arriva a sconvolgere l'esistenza di festival anche in Italia. Uno strascico polemico si è avuto al Ca' Foscari Short Film Festival. Si tratta di un festival studentesco che si è svolto dal 2011 al 2025 in seno all'ateneo veneziano. Una manifestazione che si fregia di essere interamente autogestita da studentesse e studenti sotto la guida di una commissione di docenti con la direzione artistica e l'organizzazione generale della professoressa Maria Roberta Novielli. Una kermesse dal respiro cosmopolita sia per la dimensione internazionale dell'ateneo con una nutrita comunità di studenti stranieri, sia perché la sezione competitiva principale è riservata a cortometraggi realizzati da allievi di scuole e accademie di cinema di tutto il mondo. Nelle sue quindici edizioni lo Short come viene semplicemente chiamato, si è incentrato su concorsi di una trentina circa di opere, selezionate tra quelle inviate da tutto il mondo. A decretare i premi del concorso si sono alternati, in giuria, nomi importanti del cinema italiano e internazionale. Attorno a questo nucleo competitivo il festival ha organizzato programmi estremamente ricchi, di omaggi, focus e masterclass, su cinematografie quali quella indiana e quella del Sudest asiatico, sul cinema delle origini, riuscendo a invitare ospiti di prestigio come Peter Greenaway, Patrice Leconte, Pino Donaggio tra gli altri. La partecipazione studentesca all'organizzazione è stata davvero considerevole, raggiungendo anche i 300 volontari tra gli iscritti all'ateneo veneziano. Lo Short ha sempre avuto la collaborazione di partner importanti tra prestigiose fondazioni e istituzioni veneziane. Collaborazione che si è intensificata da quando, come risposta al covid, il festival ha inaugurato l'edizione diffusa nella città lagunare, ovvero le proiezioni di repliche di programmi in varie sedi veneziane. In occasione dell'edizione del 2023, un gruppo di studenti universitari ucraini ha scritto una lettera chiedendo l'esclusione dal festival di tre cortometraggi russi selezionati, adducendo come motivazione presunti legami delle relative accademie di cinema russe con il Cremlino. L'ateneo veneziano è peraltro reduce da una situazione delicata, quella di aver deciso la revoca del titolo di professore onorario che nel 2014 Ca' Foscari aveva concesso al succitato ex ministro della Cultura russo Vladimir Medinsky. La direzione artistica ha replicato dichiarando che il festival accoglie voci da confini 'controversi' (tra cui la Russia), affermando che è importante mantenere il dialogo e riflettere sulle diversità culturali. La rettrice ha sostenuto, a seguito della convocazione di una commissione accademica per esaminare l'incidente, la volontà di non censurare nessuno ancorché i cortometraggi in oggetto non contengono messaggi politici o ideologici di schieramento. Ribadendo al contempo la solidarietà alla popolazione ucraina invasa, è stato comunque concesso ai protestatari di poter effettuare un intervento sul palco, all'apertura del festival, per poter esprimere pubblicamente il proprio dissenso.

La questione del boicottaggio di opere cinematografiche ai festival internazionali è una questione controversa, ampiamente dibattuta in un momento in cui è anche molto accesa la discussione in merito alla controversa *cancel culture*. L'appello al boicottaggio dei film russi è stato lanciato da cineasti ucraini, subito dopo l'inizio dell'invasione russa, con una lettera aperta rivolta ai festival internazionali e alle istituzioni culturali. In particolare, si chiedeva di boicottare film e delegazioni ufficiali russe, in particolare quelli finanziati dal governo o sostenuti da enti statali; di sospendere la cooperazione con istituti cinematografici russi legati al Ministero della Cultura di Mosca; di sostenere e dare spazio ai registi e agli artisti ucraini colpiti dalla guerra. Per ovvi motivi storici hanno aderito festival delle repubbliche baltiche (Vilnius e Tallinn) e di Paesi ex-socialisti (Festival di Cracovia, Ji.hlava in Repubblica Ceca). Festival maggiori come Cannes, Berlino o Venezia hanno deciso di non escludere automaticamente tutti i film russi, ma di accogliere solo quelli realizzati da autori indipendenti, non sostenuti da

enti statali e spesso critici verso la guerra. La posizione è comunque ambigua. Sembra infatti che Aleksandr Sokurov, peraltro non tenero con le politiche governative, sia approdato a Locarno con *Fairytale* non preso dai festival maggiori. Un atteggiamento comunque cambiato visto che la sua ultima opera, *Director's Diary*, è invece passata a Venezia in pompa magna. Più controverso il destino riservato ad Aleksey Fedorchenko, autore che stava facendosi apprezzare internazionalmente, poi ostracizzato dai festival internazionali, forse anche in virtù del suo essere un artista di sistema, ma non di regime. Il suo ultimo, notevole, film, *New Berlin*, ha dovuto patire le pene dell'inferno festivaliero, finché non è stato preso da un piccolo festival quale il Laceno d'Oro International Film Festival di Avellino, arrivato alla sua 49esima edizione.

In conclusione, la storia dei festival cinematografici mostra come tali manifestazioni non siano mai riuscite a rimanere semplici vetrine artistiche, ma diventando, in modo più o meno volontario, espressioni complesse di mediazione culturale, diplomazia internazionale e, talvolta, dissenso politico. La loro evoluzione riflette le dinamiche storiche e geopolitiche del Novecento e del XXI secolo, confermando il ruolo del cinema come forma d'arte che rispecchia le trasformazioni sociali e politiche in atto.

Parte II
Internazionalità e linguaggi del contemporaneo

Cerimonia di chiusura 2025

Short Films, Film Schools, and Student Film Festivals

Cynthia Felando
University of California, Santa Barbara

This article considers the importance of film schools and short film festivals, including those that feature student films, starting in the 1940s and 1950s, and their continuing legacy today.

Focusing primarily on the United States, several historical issues related to the production and exhibition of shorts are considered, including the impact of the forced end of studio-based vertical integration, the demise of the studio system and the shuttering of many short film units, and the post-studio era proliferation of film schools and courses that brought new life and possibilities to short films. Interestingly, although the short film tends to be subservient to the feature-length film in the United States, several Western and Eastern European countries have a history of supporting and otherwise honoring the form. In terms of today's shorts landscape, Cooper and Dancyger observe the difference as follows:

> The short, at least in North America, is more and more an economic necessity for the student filmmaker and the novice professional […] In Europe, however, the short film remains a viable form of expression, one supported in large part by cultural ministries. Magazines devoted to short films as well as festivals devoted exclusively to the form assure, at least for the medium term, that it will continue to thrive. (2005, 3)

Despite the increasing visibility of shorts, including on streaming sites, the short film continues to be less valued in the United States, at least by the film industry. Not surprisingly perhaps, the highest profile shorts-only festivals are both in Europe – Clermont-Ferrand in France, and Oberhausen in Germany.

The Demise of Studio Shorts

Several factors contributed to the demise of the major studios' short film production units, starting in the late 1940s, including the end of vertical integration, competition from television, and vastly reduced box office profits. The most significant setback for short films was in 1948, when the United States Supreme Court issued its landmark Paramount decree, which concluded the major studios had violated antitrust laws because they not only produced films, they also distributed them, including in their extensive theatre chains. The decree forced the majors to end their practices of vertical integration and marked the beginning of the end for the studio system. As a result, the studios decided to liquidate their least profitable operations: the theatre chains. The effects on short filmmaking and exhibition were immense as the studios at first dramatically reduced the numbers of shorts (and features) they produced and, by the late 1950s, had ended the production of in-house live-action fiction shorts entirely (Schatz 1983, 169-71). Columbia Pictures, for example, despite the decades-long profits and popularity of its shorts, ended its series production in 1956, and shuttered its shorts unit entirely in 1959. Likewise, Warner Bros. stopped producing live-action shorts in 1956 (though it continued to make animated shorts until 1969) (Gomery 1986, 171, 121).

In terms of short film exhibition, the formerly standardized practice of screening shorts before a feature-length program was declining by the early 1950s, with both long term and wide-ranging repercussions. Looking back from a 1967 vantage point, Derrick Knight and Vincent Porter recalled the impact the Paramount decree had in England:

> Rumour had it that theatrical short filmmaking was now virtually non-existent. … Now [in 1967] that production is divorced from exhibition, the market for short films in the U.S.A. is minimal. Whatever the benefits of preventing vertical integration within the industry may be, this form of legislation alone is of very little benefit to the short film maker. The feature film is the main attraction in the cinema. (Knight, Porter 1967, 55-6)

When the major Hollywood studios began closing their shorts units, short film production increasingly moved to the realms of independent filmmaking and film schools. At the same time, shorts increasingly found favor at film festivals and in 16mm distribution markets. Without the time constraints of theatrical screenings on short films, in order to accommodate the features in a full program, the range of running times for narrative shorts expanded considerably. In addition, shorts began to register the influence of avant-garde films (which also were usually short) and to anticipate important trends, such as the European New Wave film movements. Due to these and other developments, the late 1950s and 1960s proved to be an era of impressive change and renewal for the short film.

Film Schools and Shorts

In 1947, the trade journal *Hollywood Quarterly* quoted a prediction made by Will Hays, head of the Motion Picture Producers and Distributors Association, about the influence he predicted universities would likely have on filmmaking in the future: "Recognition of the motion picture as an art by the great universities [will mark] the

beginning of a new day in motion picture work. It [will pave] the way for the motion picture's Shakespeares" (Fulton 1947-48, 201). Hays's prediction came true in the post-studio era, when several film schools were founded in the United States. It proved to be one of the most significant developments in short film history, as making their own shorts became an essential component of the curriculum for student filmmakers. The institutions that inaugurated film programs include the University of California, Los Angeles's (UCLA) film school, founded in 1947; Northwestern University's in 1956; and, in 1965, film programs were launched at New York University's (NYU) Tisch School of the Arts and Columbia University. The proliferation of film schools and programs took place on a global level too (Petrie 2010, 31). Nationally and internationally, students flocked to the new film schools and programs and shorts enjoyed a boost as thousands of student films were made, several of which found success off-campus.

In 2010, in a much-needed addition to film and media studies, Duncan Petrie addressed the historical importance of the new film programs. As he notes, after the dismantling of the studio system in the United States, film schools took the lead in training new filmmakers:

> The move from a model of in-house factory production to a more diffuse system of one-off projects created the opportunity for university [programs] to assume an enhanced role as the training ground for aspiring feature film-makers. (Petrie 2010, 37)

Likewise, the film critic Emanual Levy observed that: "When the studio system, previously the de facto academy for filmmakers, was disintegrating, schools began to fill the void" (2001, 35). By the late-1960s and early 1970s, several film-school-educated directors who were associated with 'new Hollywood cinema', like Martin Scorsese (NYU), George Lucas (University of Southern California/USC), and Charles Burnette (UCLA), had achieved success as feature-length filmmakers, and critics often addressed the importance of their student shorts in their careers and their differences (in training) from their studio predecessors. Levy, for example, argues that film schools became "a powerful force for rejuvenating Hollywood" (Schatz 1983, 203-4; Petrie 2010; Levy 2001, 35). They were also a powerful force for rejuvenating the short film.

Starting in the mid-1960s, there was significant attention in the mainstream press to film students and their contributions to film culture. At least a few writers were inspired to use the term "explosion" to register their impressions of the growth in film schools and students. In 1968, for example, *Time* magazine observed the recent increases in student filmmakers and singled out the programs at USC, UCLA, and NYU as exceptional – for turning out graduates with the skills to make films of "professional quality", which they demonstrated in their short films (*Time* 1968, 80-2). There were even a few observers who confessed to being overwhelmed by the sheer numbers of shorts produced by students. In 1966, *Film Quarterly*'s Jackson Burgess bemoaned the critic's inability to stay on top of student shorts, because in "the past two or three years, [the volume is] so large that nobody can keep up with it, not even the professors". Nevertheless, Burgess was an advocate who supported student filmmakers, saying their shorts had value and "deserve to be taken seriously"(Burgess 1966: 29). In 1973, the Academy of Motion Picture Arts and Sciences did just that, by inaugurating the Student Academy Awards in order "to support and encourage excellence in filmmaking at the collegiate level". The first awards ceremony, held in December 1973, was a high-profile event hosted by the legendary Hollywood actor Jack Lemmon.

Further evidence of the serious attention student films and filmmakers received at the time is provided by a 1970

monograph, *Films on the Campus* – a survey of sixteen university film programs in the United States. According to the author, Thomas Fensch, his efforts were inspired by the "explosion in film interest on the nation's campuses", which he predicted would "not only continue, but increase, in the coming months and years". In his aim to provide an understanding of "the student film world as it exists today", he conducted extensive campus interviews with students and faculty, and watched over five hundred student films (Fensch 1970, 19-22). Although its attention to the individual schools is somewhat idiosyncratic, *Films on the Campus* is fascinating for Fensch's discussions of several student films he suggested were indicative of the preferred pedagogical approaches and filmmaking trends at each of the schools. Fensch was especially interested in the students and shorts that had found success by screening and winning awards at off-campus film festivals, and he commended USC's and UCLA's faculty for encouraging students to submit their work to them (Fensch 1970, 31, 76). Of course, the schools also benefitted as festival awards brought prestige to them as well as their students. Fensch singled out George Lucas and his legendary thesis short *Electronic Labyrinth THX 1138 4EB* (1967) for special praise, and included both in his chapter title, "The University of Southern California: The Crew Concept; Lucas and *THX*". Characterizing Lucas as one of USC's "finest" graduates, Fensch provided biographical information about his educational trajectory, along with a fairly detailed production history of *Labyrinth*, which he praised as "the best student science-fiction film ever made". As evidence, he cited several of Lucas's festival awards, including from the National Student Film Festival, the Edinburgh International Film Festival, and the International Short Film Festival Oberhausen. He further noted that *Labyrinth* had been well received at several university and other non-theatrical venues, was reviewed in *Time* magazine, had become renowned among student filmmakers inspired by its success, and that Lucas was adapting it for the more simply but still enigmatically titled feature-length film *THX 1138* (1971) (Fensch 1970, 52-6).

The widespread fascination with student shorts in the 1960s is also suggested by the many important screening opportunities held at on- and off-campus events. At UCLA, public showcases of student shorts were publicized and reviewed by the local press and attracted capacity crowds to the campus's 1800-seat Royce Hall. Likewise, the Ann Arbor Film Festival was a prestigious event for student filmmakers because it provided the added benefit of a touring program of award-winning shorts that screened at universities, other film festivals, and theatrically at some city venues (Fensch 1970, 65, 211-12). The competitive National Student Film Festival was a particularly high-profile event. Inaugurated in 1965, it was co-sponsored by the Motion Picture Association of America, Lincoln Center for the Performing Arts, and the U.S. National Student Association. *Film Quarterly*'s reviewer cited the festival as evidence that "many new young artists on campuses around the country are making sharp, carefully edited films full of special effects and full of determination to avoid clichés" (Shatnoff 1967: 73). The festival achieved a higher profile in 1968, when its award-winning shorts enjoyed additional festival exposure, including at Oberhausen. Other prestigious venues and awards for student shorts included the Producers Guild of America's Intercollegiate Awards, the International Student Film Festival in Amsterdam, and NYU's annual Haig Manoogian Screening, held in Los Angeles.

Film students at international universities whose films had screened at film festivals received considerable press attention during the 1960s and 1970s, including about their school's curricula and specific requirements. A case study is provided by Roman Polanski's history as a film student at Poland's Lodz Film School, which is routinely cited in discussions of his career. It's also a subject that Polanski has addressed. In a lengthy profile in *The New*

York Times, Polanski praised the rigor and intensity of his university's curriculum, saying: "The schooling is amazingly thorough […] By the time you finish, you are making your own short films" (Weinraub 1971). In his autobiography, he carefully delineated the production requirements as follows:

> In the course of their five years student directors were required to make at least two one-minute silent shorts, a ten- or fifteen-minute documentary, a dramatized film of the same length, and, finally, a 'diploma' film that could run for even longer. Opportunities for further filmmaking were almost limitless, however. (Polanski 1984, 123)

Due perhaps to his early acclaim as a student filmmaker, Polanski's shorts are among the best known in film history. He completed several, both as a student and early in his professional career – before and after his highly regarded feature-length film *Knife in the Water* (1962) – including *Breaking Up the Dance* (1957), *When Angels Fall* (1959), *The Fat and the Lean* (1961), and *Mammals* (1962). Not surprisingly, the most often addressed title is his first award-winning student short *Two Men and a Wardrobe* (discussed below). In several different *New York Times* articles, for example, *Two Men* is cited as evidence of the director's early success and recurring interest in, as one journalist's profile put it, "the inconsequentialities, the non sequiturs, the essential absurdity, [and] the madness of existence" (Higham 1973). Unlike many successful feature-length film directors, Polanski has often spoken about his own short films, and in considerable detail. In the States, perhaps the only director to share Polanski's appreciation of his own short films, is Martin Scorsese.

Film Festivals and Shorts

Like college and university film courses and programs, the significance of film festivals to short films after the end of the studio system cannot be overestimated.

Starting in the 1950s, film festivals showcased and provided important alternatives to regular theatrical screenings for shorts. Several international events invited and celebrated them, including the Cannes Film Festival, which presented the first award for the best short film in 1952. Also, in addition to short film screenings at features-oriented events, several important shorts-only festivals were founded. The world's oldest short film festival, Germany's International Short Film Festival Oberhausen, held its first edition in 1954. Still considered one of the preeminent short film venues, it was founded with the mandate to provide an alternative to the "standardized film products appearing in commercial cinemas" (Fehrenbach 1995, 232).[1] Toward that end, it soon earned a reputation for programming ambitious "ideologically and aesthetically diverse" shorts that elicited passionate debate and admiration from film enthusiasts and filmmakers (Cowie 2004, 119). The festival's reach and significance to aspiring and student filmmakers was confirmed in 1962 when a group of young German radicals and would-be filmmakers delivered their *Oberhausen Manifesto* during the event, and declared: "The old film is dead. We believe in the new one". They specifically acknowledged their commitment to the short form because they had been inspired by the films they'd

1 Oberhausen was founded as the West German Educational Film Festival; in 1959 it was renamed the West German Short Film Festival; and in 1991, it was given its current name, the International Short Film Festival Oberhausen.

seen at Oberhausen, which reflected the new trends and styles of non-German filmmakers associated with the European new waves, including several who had been film students, like Alain Resnais and Roman Polanski, or film critics, like François Truffaut and Jean-Luc Godard (Fehrenbach 1995: 223-25). The International Festival of Short Films at Tours (in France) was inaugurated in 1956 and soon became a high-profile event, which Jean-Luc Godard made it a point to attend and write about as part of his critic's duties for *Cahiers du Cinéma*.

It was also festivals that launched Roman Polanski's high-profile reputation, when his offbeat and now-legendary student short, *Two Men and a Wardrobe* (1958), enjoyed successful screenings. After winning the bronze medal at the Brussels World Fair, *Two Men* screened at Oberhausen where it won an Honorable Mention award, and at the San Francisco International Film Festival where it won the Golden Gate Award. Further, as Polanski recalled in his autobiography, it was the first student short to be commercially released in Poland (Polanski 1984, 149).

Since the 1980s, short films have benefited from the global proliferation of film festivals, both those dedicated exclusively to shorts and the features-oriented events that include programs of shorts, like Cannes and Sundance. Today, the online festival submission site Withoutabox lists 359 online and on-site shorts-only festivals. The two most prestigious shorts-only festivals are Oberhausen and France's Clermont-Ferrand International Short Film Festival, which became a competitive event in 1982. Oberhausen focuses both on new international works (including competitive programs), in addition to shorts from throughout cinema history, which are screened in themed programs, retrospectives, profiles of individual filmmakers and film institutions (such as film schools and production companies), and guest-curated events. Clermont-Ferrand, like Oberhausen, features both old and new titles, along with special profiles, showcases, retrospectives, and panels and seminars.

Ca' Foscari Short Film Festival Tribute: 2011 to 2025

For fifteen years, starting in 2011, the Ca' Foscari Short Film Festival soon became an internationally recognized event whose mission was to showcase and celebrate short films made by student filmmakers from around the world. Founded by the festival's director, Professor Maria Roberta Novielli, its success as a viable short film platform with an international reach (including over 3,000 submissions for the 2025 edition) are noteworthy. Until it ceased operations, the festival was unique among global student festivals. That is, although it followed the organizational strategies of other international festivals, it did so with an important difference: the four-day event was run almost entirely by students, and it provided important professional-level experiences to its hundreds of student volunteers.

Owing, in part, to the high number of student works submitted for selection, the quality of the films invited to screen was very high each year, which contributed to its exceptional success and growth over the years. Also noteworthy is the success that student filmmakers experienced after their work screened successfully at the festival; for example, three of the Ca' Foscari competition films were semi-finalists at the Student Academy Awards; one of them, the Austrian short *Invisible Border* (Mark Gerstorger 2022), a Grand Prix winner at the festival, won the Oscar for Best Narrative Short.

Nicknamed the 'Short', the Ca' Foscari Short Film Festival arguably became the most important university-centered festival in Italy. Each year in March, the Short took place at the prestigious Ca' Foscari University of Venice, located in the heart of the city. The main contest consisted of

thirty short films made by students from film schools and universities around the world. The submissions were enormously varied, and included the general categories: fiction, animation, documentary, and experimental. Festival director, Novielli, believed it was essential not to prioritize one or another category or genre in order to discourage the unfortunate hierarchy whereby fiction shorts are favored over animated and experimental ones, which are often relegated to second-class status at other events. In addition, to showcase the widest range of international productions and to give visibility to the most diverse cultures, the festival did not program more than two films from any country in the competition section. During its long run, the festival's contributions to short film culture and to supporting student filmmakers were extensive. Hopefully, the festival will return in some capacity in the near future.

Student Shorts and Auteur Filmmakers

A few live-action student short films, mostly from the period of the 1950s and 1960s, are described below. Made by student filmmakers who have since become recognized as auteurs, the descriptions include a bit of contextual information. Arguably, the period qualifies as a 'golden age' of short film production, and even this small collection of titles gives a sense of their inventiveness and range of creativity – and demonstrates the strength of student shorts and the importance of film festivals for showcasing them.

Electronic Labyrinth THX 1138 4EB (1967)

As mentioned above, *Electronic Labyrinth* fulfilled Lucas's MA thesis requirements and followed the several short films he made as an undergraduate student at USC. The undergraduate curriculum had enabled him to learn all aspects of filmmaking – from writing, to shooting, editing, and directing, which accounts for why he referred to himself a 'filmmaker' rather than a 'director'. The now legendary, canonical short *Electronic Labyrinth* won several awards and favorable press reviews, and its high profile and success inspired film students around the world, with Lucas becoming legendary among aspiring filmmakers, including his fellow students at USC.

A science fiction film with strong avant garde impulses, *Electronic Labyrinth*'s story and imagery evoke a futuristic dystopia, very much like Aldous Huxley's novel, *Brave New World*. *Electronic Labyrinth*'s story is very simple: a man named 1,138 fights for a chance at freedom, by escaping the futuristic hell of surveillance and control that surrounds him. The simple story is dynamically realized with complex and, at times, quite hectic imagery and editing rhythms. It is also very much like an art film with bold, often abstract and painterly imagery, including the enlarged grain of video-screens, highly overexposed images, and odd, disconcerting framings and superimpositions. In addition, the chase scene at the end, when 1,138 finally manages to flee, is effectively choreographed and suspenseful, as he moves through a dizzying maze of corridors and enclosed spaces, while being 'chased' electronically, by pursuers following him on their computer screens, which reflects the film's emphasis on surveillance and the motif of cameras that pry into people's private and public lives. *Electronic Labyrinth* is one of the best-known student short films ever.

It's Not Just You, Murray! (Martin Scorsese, 1964, 15 minutes)

Martin Scorsese's well-known student film, *Murray* is an ambitious genre-blending comedy art short that won a festival award in San Francisco and was honored at the National Student Film Festival. Shot on location in New York City's Little Italy, it combines and parodies gangster and musical conventions in its portrait of Murray, a middle-aged, mid-level gangster who's very proud of his success; as he explains, in direct address: "I'm very rich and very influential and very well liked". But he's perhaps more proud of his long-term relationship with his best friend, Joe. *Murray* turns on a comic irony, in which what Murray says about Joe's loyalty in the foreground is revealed to be false by what Joe's doing in the background – including his seduction of Murray's wife. As Murray nostalgically recalls his rise from bootlegger to racketeer, his journey to the American dream includes low points, such as jail time and on-the-job injuries, and high points, like the production of a Busby Berkeley style stage show. Despite its short running time, *Murray* has a complex story and structure that includes flashbacks and several locations.

Several Friends (Charles Burnett, 1969, 22 minutes)

Charles Burnett, the legendary UCLA film school graduate, made *Several Friends* as a student. With a simple, slice-of-life story, its episodic scenario follows a few African-American young men during one day in their south Los Angeles, California neighborhood, as they drive around, watch a fight, buy a chicken, move a washer, work on a car, and meet the white girlfriend of one of their crew. At the end of the day, despite their plans to go to a party in nearby Hollywood, three of the guys have spent the night hanging out drinking in the kitchen instead. Very neorealist, fiercely authentic, and seemingly improvised quite a bit of the time, it provides a fascinating portrait of three young men, with tons of chemistry, during an aimless day.

Tramway/Tramwaj (Krzysztof Kieslowski, 1966, 5 minutes)

A student film made while Kieslowski was attending the esteemed Polish Film and Television School, it is entirely silent. It features a young man who watches a pretty young woman dance in a club, and sees her later on the tram. He catches her eye and seems to amuse her with his expressions and silly pantomimes, but he does not speak to her before disembarking. As it drives away, in a fantastic long duration shot, the tram seems to pivot around the young man, centered in the frame, as he watches and then tries to run after it. A missed-opportunity scenario, it has a unique combination of lighter moments and darkness – and, perhaps, pessimism.

Two Men and a Wardrobe (Roman Polanski, 1958, 15 minutes)

Polanski wrote, directed, and played a small role as a street thug in the black and white, dialogue-free film, shot entirely on location. A fish-out-of-water tale, *Two Men* features a pair of happy young men who inexplicably emerge from the sea while carrying a full-size wardrobe. As they delight in their arrival on shore, they mug and

dance around a bit in silent-comedy fashion, after which they embark upon a sojourn through the local town. Their odd object is an unwelcome distraction to the authorities and townspeople everywhere they go – in a streetcar, cafe, and hotel. As their journey continues, they endure increasing hostility and violence from the locals – and what they witness is even worse. In the end, the two lonely, outcast men and their wardrobe return to the sea and an uncertain future. *Two Men* is Polanski's most famous short film.

An Exercise in Discipline: Peel (Jane Campion,1982, 10 minutes)

Made while she was a student at the Australian Film Television and Radio School, Campion's now canonical film was invited to screen at the 1986 Cannes Film Festival, where it won the Palme d'Or award for Short Film. *Peel* features issues and visual strategies that Campion continued to develop in her feature films, and which are associated with her auteur preoccupations, including family dysfunction and odd relationship tensions. The story concerns adult Tim Pye and his son Ben, who are on an automobile road trip with his sister Katie. Primary focus is upon the duel between the father and son, especially when Ben tosses his orange peel out of the car's window, whereupon Tim stops and insists that Ben pick it up. There is immediate tension, because Tim's response is so irrational and vicious. As Ben leaves, Tim's sister watches, apparently confused. Things further devolve when father and son demand that Katie retrieve the peels that she's thrown away too.

『竜二 Ryuji』主演・脚本：金子正次　監督：川島透　1983年　©1983 momo k.
https://makotoyacoltd.jp/ryuji/

カフォスカリ短編映画祭から日本の短編映画を考えてみた
Kafosukari tanpen eigamatsuri kara Nihon no tanpen eiga o kangaete mita

Keiko Kusakabe 日下部圭子

序」――内向き日本映画「という思い込みの再点検から始める

日本の若者たちは」海外に出ていかない」「国内でしか勝負しない「という語りが、メディアでも日常会話でも半ば定説のように扱われている。映画監督についても同様だ。しかし、実際には、とくに短編映画においては、必ずしも事実に合致していないに違いない。短編は作って自己満足で終わる形が多いが、短編こそ海外のカンヌ映画祭など世界三大映画祭の短編部門から教育機関系映画祭や学生映画祭にいたるまで積極的に受け入れられ、発見される可能性を持っている。短編は商業的な回収構造を持たないために」キャリアに直結しにくい「からこそ、国内外問わずに見てもらえる機会に貪欲にならざるを得ないはずだ。

本稿では、2025 年に 15 回目を迎えたベネチア・カフォスカリ短編映画祭 (Ca' Foscari Short Film Festival = LoShort) のインターナショナル・コンペティション部門、*EAST & ASIA NOW* 部門、そして特別プログラムに登場するゲスト監督たちの歩みを手がかりとして、日本の短編映画が国際的な場でどのように位置づけられているのかを捉え直したい。そして「活かされていない日本の短編映画」を論じる代わりに、「活かすための条件」を抽出していきたい。

筆者は長いこと本映画祭にサイエンティフィック・アドバイザリーボードとして関わってきた。それにもかかわらず、「日本の若い映画の作り手たちは国内すら向いておらず、海外も含めたチャンスを逃していてもったいない」と考えていた。しかし、カフォスカリ短編映画祭のインターコンペにノミネートされた作品群をあらためて調べてみると、彼らはすでに海外映画祭へ応募し上映経験を持つ者が多く、また国内でも映像制作会社や広告会社、テレビ制作、アニメーション制作など「映像と接点のある仕事」をしている者が少なくなかった。つまり、“海外上映のチャンスがあるのに活かしていない”のではなく、個人レベルではすでに動いているが、その背後にある日本の大学教育・映像業界の構造・メディアの存在が十分に

それを後押ししていないという構造が浮かび上がる。本稿の目的は、この“活かされなかった構造”を責め立てることではなく、むしろ「活かす方法」を丁寧に抽出する試みである。そして、それは Ca’ Foscari Short Film Festival という“国際学生映画祭”が提供する文脈を読むことから始まる。

1　インターナショナル・コンペティション――最初の一歩をどう踏み出したのか

ベネチア・カフォスカリ短編映画祭）Ca’ Foscari Short Film Festival = LoShort（のインターナショナル・コンペティションは、学生映画祭でありながら完成度の高い作品が並び、世界の若手監督が”最初の一歩“を踏み出す場として確固たる地位を築いている。

日本からのノミネートが初回から途切れることなく続いてきた事実は、国内の”海外に踏み出さない若者“という通念とはまったく異なる風景を映し出す。これらの日本人監督がどのような背景を持ち、どんな経路でカフォスカリへ到達したのかを見ると、日本の若手映画作家が実はすでに国際的なルートを歩き始めていることがはっきり見えてくる。

2011 年の第一回に 『*Little Boy*』で工藤渉が選出されている。工藤がENBUゼミナールで学び仕事をしつつ、2010 年よりインディーズ映画の上映イベント「映画太郎」を仲間とそもに毎年開催し始め、その間に作った作品である。その後、多くの映画の現場で助監督として経験を積み、現場起点で技術を吸収し、2025年6月『僕の月はきたな

い』（2024年）でついに長編監督劇場デビューを果たした。資金の一部を公募したクラウドファンディングのサイトには海外を含む映画祭受賞が列記されている。これまでの人脈を活かし地盤を固め「海外」で説得力をもたせてより多くの人に訴え、短編 → 長編へと歩を進める。しかも国際的なルートも自然に採用しているのだ。

2013 年の斎藤光昭『矢吹町』は異なる軌道を示す。そもそもが“国際アーティスト”だ。フランスの *École des Beaux-Arts, Le Fresnoy* で学び、フランス資本で制作したのが本作であり、本人はフランス在住でビジュアルアーティストとして活動を続けている。日本の枠外に出て、多文化環境の中で表現を磨き、その結果として国際映画祭に自然に接続されている。本作が上映された山形国際ドキュメンタリー映画祭の公式サイト プロフィール欄に海外受賞歴が並んでいる。

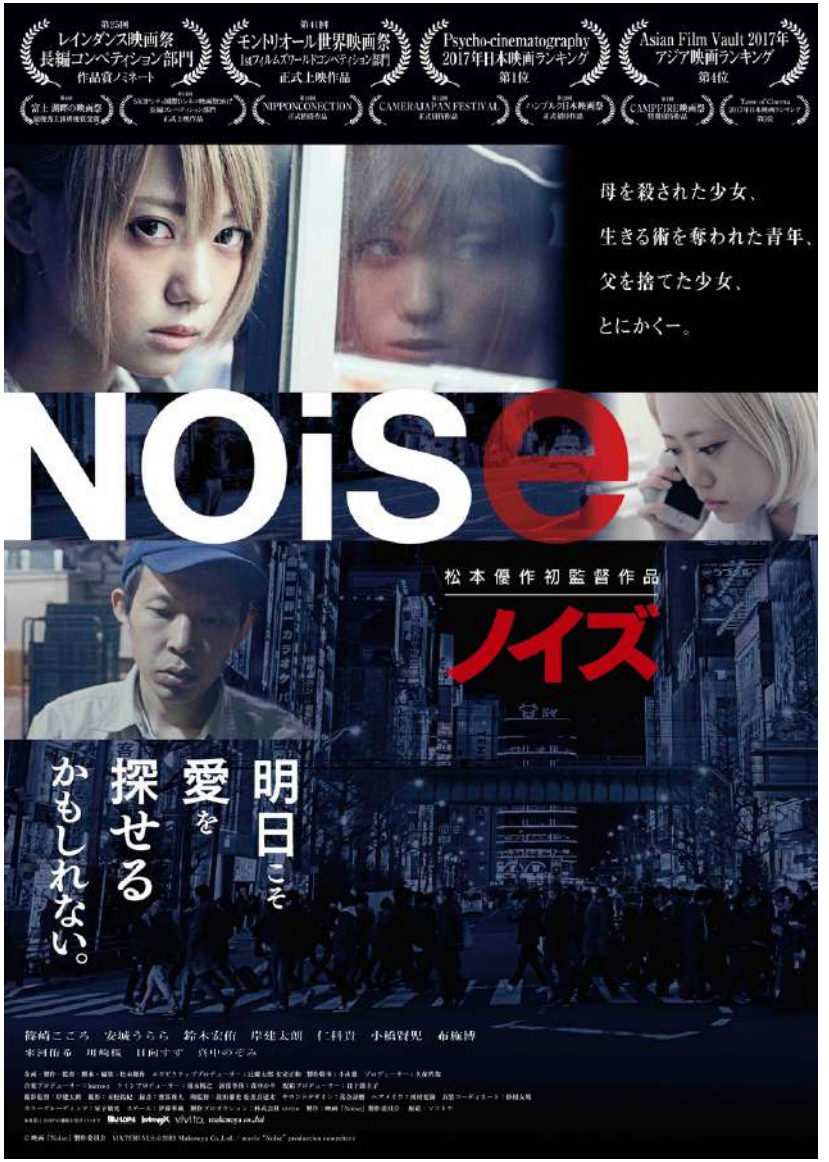
2014 年は、早稲田大学文化構想学部で学んだ柿沼節也『東京血煙大殺人』が選出された。卒業後に映像制作会社「映全社」を立ち上げ、上映イベント・配信・制作を横断して活動している。学内制作から独立レーベルへ、映画を作って上映して見てもらうという一連の流れとそのために必要な場を提供することで糧を得る。映画そのものを生活とすることを選んだのだ。

2015　年の『*Daughters*』は、商業映画・MVの監督として広く知られる二宮健の大阪芸術大学時代の作品である。高校時代から国内外の映画祭に作品を送り、2014 年から 2024 年まで著名監督も巻き込んだ短編上映イベント「SHINPA」を主宰。二宮作品として異例の静けを湛えた（小津的な）本作を見た筆者が声をかけた。短編と長編、商業と自主、そうした複数のラインを自在に往復する新しい時代の監督像を体現している。通常の二宮作品はよりビジュアライズされているので海外での商業展開の可能性もあると思う。本 2025 年は手塚治虫原作『アポロの歌』のドラマシリーズ監督など。

2016 年には同年に二人が選ばれた。ひとりは明治大学出身の金子鈴幸『橋』。映画だけでなく劇団を主宰し、脚本・演出・俳優活動を横断するマルチな表現者で、岸田國士戯曲賞最終候補にもなった“演劇 × 映画”型の例である。もう一人の松本仁志『*Lacuna*』はテレビ演出へ進んだ監督で、テレビの高密度の制作現場で鍛えた精度を短編にも持ち込むタイプと言えるだろう。

2017 年には多摩美術大学の岡崎恵里『*FEED*』が登場する。卒業後は、アヌシー国際アニメーション映画祭常連の水江未来も在籍していたアニメーション作家集団 CALF

『Noise ノイズ』監督：松本優作　2018年　©映画「Noise」製作委員会
https://noise-movie.com/



『Noise ノイズ』　日本版ポスター

『竜二 Ryuji』　公開40周年記念上映ポスター

に所属。アニメーションを学びアニメーションで生活をする、稀有なストレートタイプと言える。

2020 年 ・ 2021 年には金子勲矩作品が 2 年連続でノミネートされた。金子は、早稲田大学でロボット研究の論文で卒業し、多摩美術大学大学院でアニメーションをはじめた。 2020年 『Locomotor』でノミネ ートされ、2021年の 『The Balloon Catcher』 で最優秀音楽賞を受賞。そして、NeW NeW （短編アニメーションの育成プログラム）第一期公募枠アーティストに選出され、アニメーション研究と実制作を国際舞台にますますつなげていくというわけだ。

2024 年も多摩美術大学から福嶋颯汰『モノリス』が選ばれた。イラストレーションやデザインの仕事と並行して短編アニメーションを制作し、*FilmFreeway* を通じて積極的に海外へ送り続けてきた。まさに“国内仕事と海外映画祭を両輪で回す”新しいタイプの若手だ。

こうした歴代のノミネート者のプロフィールから、次の共通点が見えてくる。

第一に、 映像制作に関わる実務経験をすでに持っている

CM制作会社でのインターン、アニメーションスタジオでのアルバイト、テレビ制作会社でのAD経験、広告映像のアシスタント、大学の映画制作センターでの技術補佐など、彼らは“完全なアマチュア”ではない。教育の外側で身につけた技術やネットワークが、短編制作に結びついている。

第二に、半数はすでに他の海外映画祭へ応募した経験を持っている

*FilmFreeway*や*FestHome*などの投稿プラットフォームを利用しており、海外映画祭に対する「漠たる不安」は見当たらない。SNSで「FilmFreewayは危険」「応募料詐欺がある」という不正確な情報が拡散しやすいという日本特有の状況は確かに存在するが、少なくとも“実際に応募した監督たち”はそのリスクを過度に恐れてはいなかったのだ。

第三に、ノミネート作品は“私小説的”であっても普遍性を持つテーマに昇華されている

日本では短編に限らず長編も、昭和期まで存在した多様なジャンル映画（時代劇・コメディ・任侠映画など）が弱体化した結果、私小説的・内省的・繊細さを重視した語りが強い。しかし、ノミネート作はその語りの枠を超え、哲学的・倫理的・社会的な普遍性へ踏み込んでいる。これは「日本では普遍性が育ちにくい」という文化構造を逆に良い方向へ突破する実例とも言える。

以上を踏まえると、インターコンペで日本作品が選ばれてきた背景には、個人の努力が確かに存在している。しかし、ではなぜ“日本全体として海外に向かう動きが弱い”という印象が消えないのだろうか。

2 *East Asia Now* ー 新しい才能の立ち上がりを目撃する

East Asia Now 部門は、カフォスカリ短編映画祭の中でも、アジアの新しい映画言語が具体的なかたちをともなって立ち上がる場である。アジア映画研究家 Stefano Locati 氏が選ぶ本部門の日本作品を並べると、国内で抱かれがちな「海外で評価されるのは一握りの特別な作家だけ」という思い込みが、いかに不正確かがよく見えてくる。

2018 年は三ツ橋勇ニ『狂熱』が紹介された。CMなど広告映像ディレクターとしての磨かれたテンポがモノクロでダイアログなしの映像に込められた。アジア的な熱量と日本の映像的リアリズムが並走する。CM制作会社大日の取締役兼映像ディレクターと短編作家の二足の草鞋を掃きこなす。

2019年の北口ユースケ『彼岸のふたり』、2021　年の堀井綾香『ワット・ア・デイ』は、いずれも俳優としての活動を続けながら監督も行う“俳優＝作家”型であり、身体性と視点が作品に直結していた。2023 年の大原とき緒『*Bird Woman*』は、女たちが連帯し痴漢を撃退するファンタジー。メジャーとインディペンデントなどの二極化でなく多様な映画と社会をつなぐプラットフォームという独立映画鍋の理事と社会的テーマの探究を融合させた。社会性の扱い方の見事さでさまざまな映画祭で上映されている。

2022 年には松本優作『バグマティ リバー』、2024 年には五十嵐耕平『水魚之交』が紹介された。

松本は、CM、ミュージックビデオ、テレビドラマなど締切も含めたクオリティ高評価の商業映像と、社会の理不尽さを自分ごととしてじっくり撮る映画と、を明確に切り分け共存させる。本作は監督劇場デビュー作『*Noise* ノイズ』の社会派に連なる短編である。五十嵐公平は松本と対照的にみえる。ロカルノ国際映画祭、ベネチア国際映画祭、サン・セバスチャン国際映画祭など世界的な映画祭で上映され数々の賞を受賞するエリートといえる。しかし、両者とも長編経験を持ち、短編を独立した表現領域として更新する顕著な意志が見える。2025　年には川島祐樹　(Yuki　York)『I　AM　NOT INVISIBLE』は、フィクションとドキュメンタリーの境界を横断する不思議な躍動感にあふれたドキュメンタリーだ。数多くの海外映画祭から招待され上映されている。

こうした選出パターンを全体として眺めると、*East Asia Now* は単なる上映枠ではなく、日本の若手作家が国内キャリアと並行して海外へ出る導線として具体的に作用してきたと言える。日本の短編映画は“内向き”なのではなく、むしろ海外の側が積極的に門戸を開いている。それを支えきれていないのは教育や業界の制度が十分でないからではないだろうか。

3　海外上映と日本の映画教育 ー 文化制度がもたらす差

短編映画をどう扱うかは、国家の文化政策と映画教育によって大きく左右される。

カフォスカリ短編映画祭の作品を日本に紹介したいと考えてきた筆者は、2022 年ノミネート作品の一部をテアトル池袋という商業劇場で上映することにした。まずは著作権者の許諾と契約が必要となる。監督自身が著作権を持っている場合もあれば、大学が保有している場合もある。その場合には監督が大学から許諾をとりつけた後に必要であれば直接やりとりをすることになる。その時の各国の対応と日本の対応を比べてみると、日本の若手作家たちを応援したくなるのである。

Miriam Cossu Sparagano Ferraye “Pupus (ププス)”
ドキュメンタリー　CSC Sicily　イタリア

1935 年に設立された世界最古の映画学校であり国立でもあり、許諾を得るのは困難ときいていた CSC Sicily (イタリア国立映画実験センター＝ Centro Sperimentale di Cinematografia) だったが、監督の真摯な姿勢に動かされた教授たちが夏休みに入っても大学当局と交渉を続けてくれて、日本での上映が実現した。

当時から公式サイトは若干デザイン変更されているが、Artistic Cast Service がメニューがあり「CSC の学生と卒業生の労働市場へのプロモーションと紹介を担当し、映画、テレビ、広告制作に高品質のコラボレーションを提供する、代理および芸術コンサルタント会社Artistic Cast Serviceは、CSC の学生と卒業生の労働市場へのプロモーションと紹介を担当し、映画、テレビ、広告制作に高品質のコラボレーションを提供する、代理および芸術コンサルタント機関」と明記されている。CSCで学んだ者が優秀かつ就業にも困らないということがよくわかる。

Yanis Belaid, Eliott Benard, Nicolas Mayeur, Etienne Moulin, Hadrien Pinot, Lisa Vicente, Philippine Singer, Alice Letailleur “Les larmes de la Seine” (セーヌの涙)
アニメーション　Piktura, L’École de l’image（当時の学校名は Pôle 3D だったが 2023 年に改名）　フランス

文化庁メディア芸術祭への出品が決まっていたこともあるだろうが時間切れとなり残念ながら上映できなかった。2003年に雇用市場に適合した専門学校として始まり、リール・カトリック大学と提携。現在は2Dアニメ、3Dアニメ、ビデオゲーム、イラストレーションまで新市場向けのスキルトレーニングを活発化。人材とのマッチングを促進するための強固なパートナーネットワークを有している。

Anne-Sophie Bailly “La ventrière /The midwife” 実写 La Fémis フランス

1943年設立の国立高等映像音響芸術学校 (École nationale supérieure des métiers de l’image et du son) こちらも監督からの返信が間に合わなかったので上映断念したが、大学は学生が業界で就職先を見つけるためにも映像・オーディオビジュアル分野との交流や主要な業界団体の大半を受け入れている。

10 月のカフォスカリ短編映画祭 in JAPAN の初日から 2 ヶ月弱後、同 2022 年 12 月に日本人若手作家の中編映画を劇場公開することになっており、上映許諾や契約書はほぼ同時に進んでいた。

渡邉安悟監督『啄む嘴』。中編は短編より興行成績はあがらない可能性が高い、それでも渡邉安悟の東京藝術大学大学院修了制作短編『獰猛』の作品完成度と監督としての将来性を買っていた主演俳優から試写に誘われ相談されたことが起点だ。監督の全作品のクオリティがよかったので、私は 3 作品をまとめて作家紹介イベントとするのが三方良しと考えた。

他国同様、渡邉監督に上映許諾を得てほしい旨を伝えた。その後、配給として必要素材やロイヤリティ戻し率を含む契約について話せばいい。大阪藝術大学卒業制作長編『ドブ川番外地』はすんなりOK、中編『啄む嘴』は全額出資者でもあるプロデューサーから是非と言われ、準備を進めていた。しかし、である。渡邉経由で、東京藝術大学から三作品上映のための宣伝費上限の指示が出された上に『獰猛』配給契約を作ることはできないと聞かされた。映画をビジネスとしてやってきた筆者は、著作権が絡むものを契約書もないまま触れることはできない。結果、池袋シネマロサという商業劇場での公開は中編『啄む嘴』のみとした。

それぞれの公式サイトTOP頁だけでも違いは一目瞭然だ。フランス：短編が“映画文化そのもの”の一つとして配置され、映画を文化でありながら同時に産業として捉えている。

◎国立高等映像音響芸術学校 (École nationale supérieure des métiers de l’image et du son = La Fémis) TOP頁 https://www.femis.fr/ Professional associations は「学生が業界で就職先を見つけるため、同業者との交流を促進する目的で、本校は映像・オーディオビジュアル分野の主要な業界団体の大半を受け入れている」と明記されている。

◎私立 Piktura, L’École de l’image TOP頁 https://www.piktura.fr/ 学生向けと同時に企業向けにも有効な頁作り Career opportunities

国立映画センター(CNC) は短編制作に対し助成を行い、短編は長編への“前座”として上映される文化があり、映画祭への応募料負担や英語字幕制作も支援の対象となる と言われている。イタリア：映画、料理を含む文化と歴史と産業が同一に存在し、世界最古の国際映画祭と世界最古の映画学校がある

◎イタリア国立映画実験センター(Centro Sperimentale di Cinematografia) TOP頁 https://www.fondazionecsc.it/.

Artistic Cast Service は「CSC の学生と卒業生の労働市場へのプロモーションと紹介を担当し、映画、テレビ、広告制作に高品質のコラボレーションを提供する、代理および芸術コンサルタント会社 Artistic Cast Service は、CSC の学生と卒業生の労働市場へのプロモーションと紹介を担当し、映画、テレビ、広告制作に高品質のコラボレーションを提供する、代理および芸術コンサルタント機関」と明記されている。日本：高度な技術教育と自主性重視の反面、産業接続が弱い

◎国立東京藝術大学 TOP頁 https://www.geidai.ac.jp/ リンクをクリック後に映像学科TOP頁 TOP https://geidai-film.jp/

藝大大学院映像研究科映画専攻のアーカイブの中から年度をクリックして後に選ぶ（La Fémis 的だが）https://archive.geidai-film.jp/

藝大は技術的な水準が非常に高く、作品の完成度も国際的に見劣りしない。しかし、海外展開や映画祭への応募、国際的キャリア構築という文脈は“個人の自主性”に任されがちである。藝大サイトの作りは学生でなく行政に向いている。

少なくともフランス、イタリアでは「短編をきっかけに就業する」という文化が制度化されているが、日本では就業に結びつけようという意思がない。短編映画は、世界的には“若手作家の登竜門”として広く機能している。カンヌ、ベルリン、ベネチアの三大映画祭も、短編部門を通して新しい才能を発掘している。それに対して日本では、短編は「自主制作」「学生作品」「キャリアに直結しない」というイメージが強く、教育機関においても海外上映は必ずしも体系的に位置づけられていない。学生や若い作家が海外映画祭へ出す際の費用、情報、ノウハウは、ほぼすべて“個人任せ”である。海外映画祭への応募は制度的なサポートがほとんどなく、大学によっては担当教員すら映画祭の仕組みを知らないことがある。本来、短編映画は海外へのもっとも開かれたルートであり、教育と接続されれば、キャリア形成に大きな差が生まれる。それが活かされていない背景には、日本の大学教育と映画産業の構造的な問題が横たわっている。

だからこそ、日本では二宮健が「短編＝キャリアにつながる」という構造を作るためにも、現役プロも巻き込んだ映画祭 SINPA を長年主催してきたのだ。制度が弱い分、個人の努力が制度の代わりをする形になっている。

4　大学プログラムと学生映画祭――“教育の外側”から送られたシグナル

カフォスカリ短編映画祭は、単に作品を上映するだけの場ではない。教育と映画を接続させるという方針を早い時期から持ち制度化してきた。

2017 年の「Film-making at Waseda University」特集では、早稲田大学の森田典正教授と土田環先生がキュレーターとして 4 作品を選定し、撮った学生たちを伴って渡伊、大学が率先して国際舞台に現れた。学生作品を“学生だけのもの”に閉じ込めず、国際的なプロの現場へつなげる第一歩となる。Mio Hoshiai『Hoshi no machi nite / Starry Night』Aya Miyazaki『Yogoto / Every Night』, Mami Hashimoto『The Night of Baku』、Noemie Nakai & Carmen Kobayashi『The Last Dream』が上映された。

2025 年、第 15 回の前夜祭プログラムは「アニメーション」、いい機会である。筆者は、日本最大級かつ最古の学生映画祭で上映された 5 本の短編アニメーションを紹介することにした。山村浩二氏らプロフェッショナル作品が一部門としてあり、他部門として学生映画が並ぶという上映構造は、自然な形として受け入れられる喜びだけでなく、たいそう興奮する。学生作品を“未来のプロの萌芽”として扱っているのだ。上映作品は、藤田みのり『芋虫』、はるおさき『いずみのこえ』東京藝術大学大学院、許願『Sewing Love』多摩美術大学、張宇軒『La nuit des illusions（迷走の夜）』東京造形大学、伊藤里菜『私は、私と、私が、私を、』東京造形大学。

カフォスカリ短編映画祭のこうした取り組みは、日本の大学教育に対して、学生作品はもっと広く世界に出るべきだというメッセージを送り続ける。日本でも、教育と産業の断絶という問題を乗り越えて学生の国際跳躍を制度化できないものだろうか。

5　特別プログラムの監督たち――海外との関係の多様さと、自由

特別プログラムに登場する監督たちは、日本の“海外との距離の取り方”を象徴する多様な姿を持つ。

「IL MONDO DI 〜」として登場した日本人監督は、新海誠（2013年）、塚本晋也（2021年　のほか2012年版ポスター画像協力、2022年『六月の蛇』イタリア出版時 zoom トーク）。サンドアーティストの飯面雅子（2017年）、ミラノ在住でイタリアで活動するアニメーター・彫刻家の湯崎夫沙子。

「Thought from the set」として、是枝裕和（2023年）、蜷川実花（2024年）。

彼らはすでに海外との足場を自ら獲得してきた監督たちである。映画祭・配給・国際市場との関係を“制度から与えられたもの”ではなく、自らの創作のなかで築き上げてきた。

一方、「Short meets 〜」　で登場した三島有紀子にとっては、本映画祭を介した再接続が大きな転機となった。

自身の商業的キャリアを確立していたもののコロナ禍で 3 本の企画が頓挫し「動けなくなる」感覚に陥った時期に筆者はカフォスカリ短編映画祭に誘った。そこで、三島は学生たちが映画を深く愛し作り手を愛し映画を作りたいと学んでいることを実感し、かつ彼らの作品が驚くほど自由であることを目の当たりにしたと語る。日本に戻った三島は、自分が著作権を持つ映画を作ることを決め、制作会社ブーケガルニフィルムを設立し、長編映画『一月の声に歓びを刻め』を撮った。脚本・監督・プロデュースを兼ね、劇場公開・映画祭出品・DVD 化・配信にまで目を配り、実現していった。この映画の元となっている事件、自らの 6 歳時の性暴力被害をカミングアウトしたのもカフォスカリ短編映画祭の場だった。

この逸話は、カフォスカリ短編映画祭が単なる上映の場ではなく、作家が自分の根源へ戻ることを許す“場”であることを鮮やかに示している。若い監督だけでなく中堅以降の監督にとっても国際映画祭は“再生の場”たりうるという示唆を与えてくれる。

結――短編映画を“活かす”ための条件とは何か

短編映画は上映尺が短いがゆえに興行収入を得にくく、国内ではキャリア形成の道具として十分に扱われてこなかった。だが近年、状況は緩やかに転換している。

＊ スマートフォンによる縦型ショートムービーが日常化している

＊ 配信サイトのラインナップに短編が増えている

＊ 池袋シネマロサなどインディーズ映画枠として短編上映を継続する劇場が存在する

＊ MOTION GALLERYとシモキタK2 とSAMANSAによる短編応援プロジェクトがある

＊ 27 年目となる国際短編映画祭「ショートショート フィルムフェスティバル ＆ アジア」がある

＊ 7 回目となる三池崇史監督が審査員をつとめるショート動画コンテスト「26 秒のカーニバル」も継続中

＊ アニメーション中心だが、海外進出に強い意欲を持ち、将来海外での活躍が期待される国内の短編アニメーション作家を対象に、育成から海外展開までを一体的に支援する(NewNew (New Way, New World: Program for Connecting Japanese Animators to the World) が昨年より始まっている（文化庁補助金による「クリエイター支援」の一環）

＊ シネマ系メディアで短編紹介ページが増加している

日本の短編映画の構造はゆっくりではあるが確実に変化している。

本稿が示したかったのは、“日本の若い監督は海外を向かない”のではなく、海外を向くための制度的・文化的サポートが不十分である、というだけである。そして、Ca’ Foscari Short Film Festival は、そのギャップをつなぐ「翻訳の場」として機能してきた。今後、日本の教育機関・業界・映画祭・メディアがこの“翻訳の場”をより強く支え、日本の短編映画の潜在力が継続的に国際社会へ届くことを期待したい。

Cerimonia di chiusura 2025

Short: un nome lungo e breve

Cecilia Cossio
Comitato scientifico Ca' Foscari Short Film Festival

Alla fine del 2010 si era conclusa la mia collaborazione, che riguardava il cinema dell'India, con un'importante istituzione culturale e io mi sentivo libera, pronta a dar corso a un programmino di lavori che potevo finalmente cominciare e soprattutto riprendere nella tranquillità del mio eremo collinare.

Intanto, altrove…

Qualcun altro stava già preparando un suo programma, ben più ambizioso: Maria Roberta Novielli, docente di cinema e letteratura giapponese, si era presa l'incarico – per conto di Ca' Foscari e come delegata del rettore – di organizzare un festival cinematografico, il primo completamente gestito da una università italiana. Non che avessi il minimo dubbio sulle competenze, sulle risorse, sulle conoscenze e sulle capacità della mia collega e amica. Anzi, sapevo bene che era capace di tutto! L'avevo ben vista all'opera quando nel 2003 aveva creato AsiaMedia, il portale dell'università dedicato ai media asiatici (Cina, Corea, Giappone, Hong Kong, India, Taiwan, per cominciare!) e mi aveva convinta ad occuparmi della sezione indiana, vincendo la mia ritrosia o, per usare il termine appropriato, pigrizia congenita.

Ora, proprio nel momento in cui avrei volentieri declinato ogni impegno diverso da quelli a cui volevo dedicarmi, mi tentava con il suo grande progetto. Come avrei potuto resistere alla tentazione? Non ho resistito affatto. Così anche per me ha cominciato a prendere forma l'avventura del Ca' Foscari Short Film Festival. Per tutti noi, lo Short!

A dire il vero, nei primi tre anni la mia partecipazione è stata più che altro nominale. Ero insomma, una collaboratrice 'dormiente', se non contiamo un fuori-programma, qualche giorno prima della prima edizione, in cui ho presentato un film indiano, con produttrice italiana, uscito nel 2010, osteggiato dalla censura, ma anche ampiamente premiato. A ripensarci, mi

dispiace di non averlo fatto più avanti come programma speciale, ma quella per me era cosa di là da venire.

Il mio vero coinvolgimento, infatti, è cominciato durante i lavori per la quarta edizione (19-22 marzo 2014). In quell'occasione Roberta mi aveva accennato alla possibilità di invitare una personalità del cinema indiano come membro della giuria del concorso internazionale, riservato a studenti di scuole di cinema del mondo. Con un certo ardimento, avevo contattato il regista più colto, più sofisticato e più 'difficile' del Nuovo Cinema: Kumar Shahani. Il quale, come l'uomo Del Monte, aveva detto sì! A dispetto della mia apprensione al pensiero di incontrarlo, avvolto com'era in un'austera aura elitaria, è stata invece un'esperienza bellissima, per tutti, perché Kumar era una delle persone più sensibili, più dolci, più gentili che avessimo mai incontrato. E non è stata la sola partecipazione indiana nella giuria. Due anni dopo, nell'edizione del 2016 (16-19 marzo), un altro regista internazionalmente affermato ha accolto l'invito a partecipare: Girish Kasaravalli, il maggior cineasta del Karnataka e tra i migliori del Nuovo Cinema del paese. Anche con Girish l'incontro è stato tra i momenti felici del nostro amato Short. Incontro che, come quello con Kumar, è diventato un'amicizia che si è mantenuta nel tempo.

Ogni anno lo Short acquisiva maggior prestigio, sempre con importanti ospiti e giurati, nazionali e internazionali, e con programmi ed eventi speciali numerosi e intriganti. Anche la qualità (e la quantità) dei cortometraggi presentati per il concorso maggiore andava crescendo in modo impressionante.

Intanto, ai 'programmi speciali', si era aggiunto come appuntamento fisso anche il mio, dedicato al cinema dell'India. I miei 'speciali' riguardavano le grandi scuole che avevano dato al cinema del paese molte delle sue illustri figure; giovani registe e registi emergenti, che con le loro prime opere si erano imposti all'attenzione del pubblico e della critica; e figure di fama consolidata, in patria e nel panorama internazionale.

Anche la partecipazione del pubblico – non solo veneziano ma richiamato da altre località italiane ed estere – diventava sempre più assidua e calorosa, rendendo lo Short un appuntamento e un evento imperdibili per la città. E unico, non solo per noi.

Ma cosa c'era di tanto particolare nello Short per renderlo così unico e amato? L'atmosfera, certamente, il cambiamento che si avvertiva negli ospiti e nei giurati, un cambiamento impercettibile dapprima, che poi si evidenziava in modo sempre più chiaro. A differenza dei 'grandi' festival, qui non si vedevano entusiasmi o sorrisi esageratamente esibiti, né tantomeno – come dire – ansie da prestazione. Anche allo Short gli ospiti – e gli stessi giurati nel programma dedicato a loro – avevano un evento, un'opera o un corto da presentare. Ma più che l'attesa di una risposta, c'era il desiderio di condividere, di scambiare pensieri ed esperienze con il pubblico e con colleghi spesso appena conosciuti, il piacere di parlare di cinema per il cinema, non in vista di altro. E talora restava anche il tempo di godere la città con spensieratezza, magari insieme con 'guide' speciali, gli studenti che collaboravano al festival.

Ecco, appunto: a regnare su tutto c'era l'atmosfera giovane delle Short. Giovane, per la presenza festosa e allegra dei tanti, tantissimi studenti, fino a 150, che ogni anno e con largo anticipo si prenotavano per collaborare. Non era solo divertimento, ma impegno e lavoro. Erano loro, infatti, a garantire in buona parte il funzionamento della 'macchina' del festival. Le loro mansioni erano molteplici, andavano dalla cura degli ospiti alla presentazione dei programmi, dalla sottotitolazione dei film alla realizzazione di video e interviste, collaboravano alla selezione dei corti e alla composizione del catalogo, e altro ancora. Molti di loro erano appassionati di cinema, ne seguivano i corsi di storia e i master, per diventare, anche grazie allo Short, 'apprendisti' dei vari settori e aspetti del 'mestiere'.

Oltre ai giovani studenti di Ca' Foscari, ogni anno partecipavano di persona anche molti giovani registi

dei film selezionati per il concorso internazionale, a loro volta studenti o appena diplomati. Roberta, infatti, si premurava sempre di destinare una somma del budget alla loro ospitalità, ben sapendo che Venezia era una città costosa, soprattutto per giovani che arrivavano da paesi molto lontani e talora problematici. Ed era bello vedere il loro entusiasmo, per l'ambiente che trovavano al festival e per la possibilità di vedere una città-mito, insieme ai compagni di avventura e agli studenti-collaboratori, anche loro spesso provenienti da altre regioni italiane, ma ormai 'naturalizzati' e maestri di venezianità.

Questo era un altro aspetto particolare dello Short: la facilità e la felicità con cui si creavano solidarietà e amicizie, tra gli studenti e i giovani registi, certo, ma anche tra gli stessi registi. Anche in questo caso non si avvertivano tensioni o rivalità, se non la naturale trepidazione per l'esito del concorso. Era come se vincere un premio non fosse qualcosa che riguardava solo alcuni, ma qualcosa che avveniva a nome e a favore di tutti. Tanto che un anno, alcuni di loro avevano deciso di formare un gruppo per fare e produrre cinema insieme. Non so se questo proposito abbia poi avuto una concretizzazione, ma dice molto del clima che si respirava.

E poi, poi c'era la serata finale, con gli studenti che dopo la cerimonia di chiusura assiepavano il palco, non tanto per ricevere i doverosi, affettuosi e calorosi applausi, quanto per celebrare e, soprattutto nell'ultima serata dell'ultima edizione, per salutare e congedarsi dal 'loro' festival. In effetti sono convinta che nella vita studentesca di questi ragazzi lo Short fosse anche la rara occasione di sentire una università e una città come 'casa loro'.

Ora sullo Short è calato il sipario, con una nota di tristezza che lo rende ancora più importante, prezioso e impareggiabile. Mi dispiace che negli ultimi tempi i problemi legati alla mia discopatia siano andati peggiorando, tanto da rendere difficili quando non impossibili le mie trasferte veneziane. Ma sono felice di aver potuto essere presente all'ultima edizione, per dedicare il mio ultimo programma a un Grande del cinema, a un artista unico, a un amico: a Kumar Shahani, la cui luce si è spenta il 24 febbraio 2024. Non abbiamo potuto chiedergli un ricordo del nostro festival, ma io risento ancora le sue parole su cosa aveva significato per lui: «Mi ha fatto desiderare di vivere». Credo che non ci possa essere una risposta più completa su cosa ha rappresentato il Ca' Foscari Short Film Festival.

Cerimonia di chiusura 2025

East Asia Now: forme di sperimentazione e modelli di società del formato breve asiatico

Stefano Locati
Università IULM

Quando Roberta Novielli, direttrice del Ca' Foscari Short Film Festival, mi chiese ormai qualche anno fa di curare una sezione speciale del festival dedicata ai cortometraggi provenienti dall'Asia ne sono stato subito entusiasta. C'è da dire che quell'entusiasmo era, ora ne sono più consapevole, anche un po' incosciente. Fino a quel momento mi ero occupato quasi esclusivamente di lungometraggi provenienti dell'Asia, sia come oggetto di ricerca che per altri festival, e avevo perciò sottovalutato la specificità della forma cortometraggio. Lavorare alla selezione della sezione *East Asia Now* in questi anni è stata così una continua scoperta che mi ha permesso di ragionare su come il formato breve nei paesi dell'est asiatico sia nei fatti una rete transnazionale e interculturale che alimenta le possibilità di sperimentazione e connessione. I budget relativamente più piccoli, talvolta minuscoli, e l'indipendenza da logiche strettamente commerciali rendono infatti i cortometraggi un territorio autonomo che con più facilità apre a collaborazioni, con una libertà che nei lungometraggi è impensabile. E se certamente per molti i cortometraggi rimangono un passaggio intermedio verso la realizzazione di lungometraggi, che garantiscono una diffusione e una visibilità maggiori, è pur vero che sono presi sempre più seriamente come modalità espressiva autonoma. Specialmente nel nuovo millennio, e da quando il cinema è stato spodestato dal ruolo di 'occhio' della contemporaneità, per usare la famosa espressione di Francesco Casetti, i cortometraggi, insieme ad altri media audiovisivi ibridi, hanno trovato un nuovo posizionamento. Lavorare a *East Asia Now* è stato dunque utile a ricostruire un network composto naturalmente di registe e registi singoli, ma anche e soprattutto di festival, pratiche collettive, istituzioni e realtà private che lavorano in sinergia per creare uno scambio tra i diversi paesi e tra le diverse industrie audiovisive.

In un'epoca in cui brevità e immediatezza sono diventate caratteristiche essenziali nella comunicazione, il cortometraggio si configura non solo come snodo per la crescita di nuovi registi, ma anche come spazio privilegiato per la sperimentazione narrativa, tecnica e tematica. Nei paesi dell'est asiatico i cortometraggi hanno assunto un ruolo cruciale sia per la formazione di autori che per la diffusione di nuove tendenze, grazie anche al sostegno di festival specializzati e di circuiti istituzionali e indipendenti che ne sostengono il lavoro. La forma cortometraggio è così uno spazio fondamentale di sperimentazione, di sintesi espressiva e di dialogo interculturale, con una propria cifra estetica, a maggior ragione in questi paesi dove la pluralità delle tradizioni, la ricchezza dei linguaggi e la complessità delle condizioni produttive ne fanno un osservatorio per comprendere le trasformazioni del cinema contemporaneo. In questa regione, che comprende realtà eterogenee come Giappone, Cina continentale, Hong Kong, Taiwan, Corea del Sud, Filippine, Myanmar, Vietnam, Thailandia, Indonesia, Singapore, Malesia, il cortometraggio si presenta sia come strumento di espressione personale sia come veicolo di narrazioni collettive, spesso in dialogo con le urgenze sociali, le tensioni identitarie e le sfide della contemporaneità. I cortometraggi asiatici, inoltre, spesso si distinguono per la capacità di ibridare forme narrative tradizionali e sperimentazione estetica, affrontando temi che spaziano dalla memoria storica alla critica sociale, dalla ricerca identitaria alla riflessione sul rapporto tra individuo e collettività. In questo senso, contribuiscono alla ridefinizione del linguaggio cinematografico, offrendo modelli alternativi di produzione, distribuzione e fruizione, in particolare in collegamento con festival, collettivi artistici, fondazioni e programmi di sviluppo.

Nel mettere a punto la sezione *East Asia Now*, al di là dell'ovvia restrizione spaziale ai soli cortometraggi dei paesi dell'est asiatico, ho immaginato soltanto tre punti fermi. Da un lato, approntare un programma che presentasse cortometraggi da paesi sempre diversi, escludendo la presenza di due o più cortometraggi da uno stesso paese, proprio nel tentativo di registrare la vivacità delle produzioni delle diverse realtà nazionali. Dall'altro, evitare (anche se ci sono state delle piccole eccezioni) la selezione di progetti di scuole di cinema, per non intrecciarsi con la sezione principale del Ca' Foscari Short Film Festival e tentare di presentare anzi un contraltare al concorso ufficiale. Infine, l'idea di base era partire da cortometraggi inediti e in anteprima italiana. Guidato da questo banale schema, di anno in anno mi sono lasciato guidare dalla qualità dei cortometraggi visionati, guardando indistintamente a film dal vivo e d'animazione, di genere e sperimentali, di artisti esordienti e già veterani, passati a grandi festival o transitati in circuiti locali: il proposito era insomma creare un percorso libero. Nonostante questa idea di partenza, è stato poi divertente scoprire all'interno della selezione di ogni anno, talvolta solo a posteriori o ragionandoci durante le interviste curate da Eugenio De Angelis e da studentesse e studenti dell'Università Ca' Foscari che nel corso del tempo hanno collaborato alla realizzazione del festival, assonanze e continuità tra i diversi cortometraggi selezionati. Consciamente o meno, in effetti, i cortometraggi selezionati hanno spesso rivelato fili rossi che li univano – sentimenti ed emozioni affini, sensibilità comuni nel raccontare temi vicini, pur relativamente ai contesti di ciascun paese. Lavorare alla selezione di *East Asia Now* mi ha permesso perciò di dare un piccolo sguardo ai (som)movimenti delle industrie cinematografiche asiatiche a partire dalla prospettiva per me insolita del formato breve: è stata un'integrazione salutare, che ha ridisegnato conoscenze e preconcetti sulle modalità produttive di questi paesi e sulle interazioni che tra questi esistono.

La prima comparsa della sezione *East Asia Now* è stata nel 2018, nell'ottava edizione di Ca' Foscari Short Film Festival. Negli otto anni di questo programma speciale

sono stati presentati 31 cortometraggi – un numero naturalmente irrisorio, rispetto alla vasta produzione nei diversi paesi, ma spero utile a dare un'idea stratificata delle possibilità infinite che il formato corto garantisce in queste realtà, sia sul piano del linguaggio cinematografico che su quello della rappresentazione delle istanze individuali e collettive. Andando in ordine decrescente, *East Asia Now* ha mostrato otto cortometraggi dal Giappone, cinque dalle Filippine, quattro dalla Corea del Sud, tre da Singapore, due da Cina, Thailandia e Taiwan e uno da Myanmar, Cambogia, Indonesia, Malesia e Vietnam: si tratta di una selezione frutto di qualche compromesso, come è ovvio, in termini di durata del programma e di disponibilità dei corti (e anche di mie lacune, nell'impossibilità di tenere contemporaneamente sotto stretto controllo tutte le cinematografie della zona), ma che restituisce una fotografia esaltante, trovo, dei cortometraggi in termini di diversità espressiva e voracità rappresentativa. Sono stato abbastanza fortunato da poter selezionare quasi sempre i cortometraggi che più mi avevano colpito, di anno in anno. Rimangono alcuni piccoli rimpianti – come per esempio il non esser riuscito a chiudere in tempo le trattative per il cortometraggio cinese *Absence*, di Wu Lang, nel 2021 (11esima edizione di Ca' Foscari Short), con quella sua precisione sottile nel mettere in scena il senso di disorientamento dei personaggi, che poi è diventato anche un lungometraggio, due anni dopo selezionato alla Berlinale, oppure nel 2024 (14esima edizione) esser arrivato tardi per il cortometraggio dalle Filippine *Vox Humana*, di Don Josephus Raphael Eblahan, abbacinante esempio di messa in scena dell'alterità tramite uno spunto speculativo. A parte questi piccoli retroscena, penso però che la selezione effettiva di *East Asia Now* ben rappresenti un percorso eclettico nei generi e negli stili che caratterizzano i cortometraggi dell'est asiatico del presente.

Senza stare a elencare tutti i film, mi limito a citare alcuni casi, non per metterli al di sopra degli altri, ma perché mi sono rimasti impressi per alcuni dettagli. Intanto, c'è un unico caso in cui un regista è stato selezionato in due diverse occasioni – Sonny Calvento, dalle Filippine: i suoi *Primetime Mother* (2023) e *Excuse Me Miss, Miss, Miss* (2019) sono ritratti fuori dagli schemi, volutamente sguaiati, in chiave quasi grottesca, che raccontano del rapporto instabile che abbiamo con i media di massa (la televisione, nello specifico) e tra le diverse gerarchie sul luogo di lavoro. Hanno la capacità tipica del formato breve di restituire un'istantanea della contemporaneità senza filtri, con una urgenza che talvolta si perde nei lungometraggi. Sul piano del rigore della messa in scena, ricordo almeno tre opere – *Stay Awake, Be Ready* di Pham Thien An (Vietnam, Corea del Sud, Usa, 2019), *Two of Us* di Kohei Igarashi (Giappone, Francia, 2023) e *And I Talk Like a River* di Qian Ning (Cina, 2024) – in realtà, mi rendo conto ora, tutte e tre soprattutto per come riescono a far dialogare ciò che sta nel quadro con il fuori campo. Nel corto di Pham Thien An, la frenesia della quotidianità in una strada affollata è interrotta dall'arrivo della pioggia, in quello di Kohei Igarashi (già regista del lungometraggio *Hold Your Breath Like a Lover*, 2014, che era passato al Festival di Locarno) le incomprensioni tra due giovani amici smascherano la spettralità da non-luogo di un albergo termale, mentre nel corto di Qian Ning le intemperanze di un bambino irrequieto si fanno speculari a quelle di un suo omologo che potrebbe essere uno spirito. Si tratta di tre cortometraggi diversissimi tra loro, ma che sono espressione di un'eguale attenzione all'equilibrio formale di ciò che è mostrato dalla macchina da presa. Tra i selezionati ci sono poi alcuni cortometraggi animati. Alcuni utilizzano tecniche di animazione consolidate, come *The Sea on the Day When the Magic Returns* di Han Jiwon (Corea del Sud, 2023), che riesce a raccontare la difficoltà del rapporto tra una donna e il padre legandola a un accenno di sovrannaturale con una coerenza e semplicità molto toccanti. Dopo questo lavoro Han

Jiwon, tra l'altro, ha dimostrato il suo valore anche nel lungometraggio, prima con *The Summer* (2023), poi soprattutto con *Lost in Starlight* (2025), distribuito da Netflix, in un contesto, quello coreano, dove l'animazione non strettamente commerciale o non rivolta ai bambini ha ancora qualche difficoltà di continuità. Altri lavori sfruttano invece tecniche miste, come *Dream* di Kim Kangmin (Corea del Sud, 2020) e *The Altar* di Moe Myat May Zarchi (Myanmar, 2023): il primo sfrutta un'inedita animazione a passo uno con cubetti di zucchero per dare vita a un microcosmo di ossessioni tra l'ancestrale e lo psicanalitico, evocando uno stupore quasi misterico, mentre il secondo unisce fotografia, animazione e suoni ambientali per raccontare una fiaba buddista sul senso di colpa. Sono esempi delle possibilità anche a bassissimo costo offerte dall'animazione, che permette di sperimentare e raccontare in modo coinvolgente storie (o tradizioni) anche molto complesse – come sta cercando di fare Moe Myat May Zarchi in Myanmar, dove ha fondato il centro 3-Act Films con lo scopo di diffondere la cultura cinematografica sperimentale in un contesto non sempre ricettivo alla creazione artistica.

Anche se la maggior parte dei corti selezionati per *East Asia Now* rientrano nel cinema di finzione, talvolta sono stati presentati dei documentari, dato che dialogano con sempre più frequenza con le libertà stilistiche e tematiche del formato breve, specialmente quando, come nel caso di *Running Stitch: Bangkok* di Lin Yi-chi (Taiwan, 2017), adottano un approccio interculturale e sperimentale, fondendo ricerca sulle immagini a un tema sfuggente come il rapporto con il sovrannaturale. Il film è girato con un costante *split screen* che divide lo schermo e complica i legami tra persone intervistate e gli spazi urbani da loro evocati. Sempre nel filone interculturale rientra il documentario *I Am Not Invisible* di Yuki York (Giappone, 2024), per cui devo ringraziare l'infaticabile Keiko Kusakabe, produttrice di tanto cinema giapponese che conta, per avercelo segnalato: indaga i legami della regista con le Filippine tramite un dialogo con la nonna e la riscoperta di una zona marginalizzata di un grande centro urbano, in un percorso che fonde documentazione e autoanalisi. Tornando al cinema di finzione, ma rimanendo nel contesto di collaborazioni interculturali, *East Asia Now* mi ha dato la possibilità di conoscere meglio realtà produttive locali molto attive, come la casa di produzione Momo Film, di cui è stato presentato per esempio *Sunday* di Kris Ong (Singapore, 2019), storia di estasi e tormento familiare giocata sul senso claustrofobico degli interni in cui si ambienta. Momo Film ha base a Singapore, ma nasce con lo scopo di formare sinergie tra diversi paesi – come ha dimostrato anche di recente partecipando alla realizzazione del lungometraggio *A Useful Ghost* (Ratchapoom Boonbunchachoke, Thailandia/Singapore/Francia, 2025), che ha vinto il premio della giuria alla Semaine de la Critique del Festival di Cannes, o come aveva dimostrato con *Dreaming & Dying* (Nelson Yeo, Singapore/Indonesia, 2023), vincitore del Pardo d'oro Cineasti del presente al Festival di Locarno, che era basato sul cortometraggio *Dreaming* (2021), sempre prodotto da Momo Film. Tra l'altro, di Nelson Yeo *East Asia Now* ha presentato *Bagasi* (Singapore/Indonesia, 2023), allegorico e allucinatorio viaggio notturno di una donna e della sua ingombrante valigia.

Ma al di là e oltre il lavoro di selezione, tra le centinaia di cortometraggi visionati, *East Asia Now* come dicevo all'inizio mi ha permesso di guardare alle realtà produttive dei diversi paesi dell'Asia e ragionare sulle interconnessioni che alimentano gli scambi e permettono una ricerca sperimentale, portando al formarsi di nuovi talenti. Un ruolo centrale – oltre alle case di produzione come la citata Momo Film – continuano ad averlo i festival. Non solamente quelli con più visibilità internazionale, come il Busan International Film Festival, in Corea del Sud, costantemente cresciuto dalla fondazione nel 1996, o il Tokyo International Film Festival, attivo dal 1985. Sul piano dei cortometraggi anzi spesso hanno

più risonanza eventi più circoscritti: per esempio, nel lavoro di ricerca annuale per la selezione, ho trovato affinità con il *Singapore International Film Festival*, fondato nel 1987, ma andato incontro ad alti e bassi nel corso degli anni. La sua sezione Southeast Asian Short Film Competition fa un lavoro meraviglioso di collante delle produzioni del sud-est asiatico, dando spazio a opere da paesi come Malesia, Indonesia, Cambogia, Singapore, Vietnam, Filippine che forse in altri contesti sarebbero marginalizzate e rischierebbero di passare in secondo piano. Ci sono poi festival specializzati solo nel cortometraggio e con un focus sull'Asia: forse uno dei più longevi è il Busan International Short Film Festival, nato nel 1980, seguito dallo Short Shorts Film Festival & Asia di Tokyo, che dal 1999, in cui presentava cortometraggi per lo più dagli altri continenti, si è andato poi concentrando sulle opere asiatiche. Se alcuni di questi eventi talvolta rappresentano più delle vetrine di networking, con un lavoro di selezione solo parziale, ci sono però altri eventi divertiti e battaglieri, come l'Osaka Asian Film Festival, nato nel 2005, che mescola diverse istanze, ma nei meandri delle cui sezioni talvolta si nascondono perle poco visibili altrove.

Negli ultimi anni sono emersi eventi e piattaforme che hanno dato visibilità a opere provenienti da contesti meno consolidati, provando a creare un tessuto di sostegno che vada oltre le semplici proiezioni. Per esempio, il SeaShorts Film Festival, fondato nel 2017 dalla regista Tan Chui Mui in Malesia, si è impegnato per la circolazione dei cortometraggi del sud-est asiatico, con un programma che unisce alle proiezioni dei forum, masterclass e momenti di scambio tra registi e pubblico. È (stato? Il sito ufficiale si ferma purtroppo all'edizione 2024) un laboratorio regionale in cui le storie brevi diventano strumenti di riconoscimento e di dialogo interculturale. Sulla stessa lunghezza d'onda sembra muoversi il più caotico Asia South East Short Film Festival, attivo dal 2017, con sede itinerante tra Cambogia e Vietnam, che vuole intercettare produzioni indipendenti, anche se il meccanismo di base è un po' confuso. Per un ruolo culturale mirato alla crescita professionale, in fondo, bisogna tornare a un evento storico come il PIA Film Festival di Tokyo, attivo dal 1977. Il PIA ha avuto un ruolo cruciale nel lanciare giovani autori giapponesi attraverso il concorso dedicato ai cortometraggi. Molti registi oggi affermati hanno iniziato proprio da lì, trovando nel PIA un trampolino di lancio verso produzioni più grandi. La sua importanza risiede non solo nella selezione, ma anche nel supporto concreto che offre ai vincitori, con borse di studio e opportunità di networking. Da questo punto di vista sono interessanti quindi quei festival che uniscono alla visibilità un programma di crescita, che rilanci le possibilità di sperimentazione: in questo senso, il Singapore International Film Festival – di nuovo – sembra stia cercando di posizionarsi su scala locale in prossimità del ruolo che svolgeva l'Hong Kong International Film Festival, fondato nel 1976 e ultimamente un po' messo alle strette. Il festival di Singapore ha infatti lanciato il Southeast Asian-Short Film Grant, un fondo dedicato a progetti di registi esclusivamente del sud-est asiatico che promette un premio in denaro, ma anche un supporto in post-produzione per il colour-grading del film, la sottotitolazione e la conversione nel formato DCP. Un'altra iniziativa simile è il Purin Film Fund, con base a Bangkok, in Thailandia, partito nel 2017, che mira a finanziare produzioni del sud-est asiatico. Questo fondo, dedicato sia a lungometraggi che cortometraggi, sta per esempio partecipando alla produzione di *Hum* di Don Josephus Raphael Eblahan, versione estesa del già citato cortometraggio *Vox Humana*. Ma forse ancora più centrale, all'interno delle iniziative della Purin Foundation, è l'annuale Short Film Camp, programma di mentoring dedicato alle industrie cinematografiche meno sviluppate di Cambogia, Laos, Myanmar e Thailandia, che punta a scoprire nuovi talenti e aiutarli a connettersi con la comunità internazionale. E l'idea di

networking, interconnessione e scambio di conoscenza ritorna in diverse forme, sia più strutturate, come nel caso dell'Asian Producers Network, legato al solito *Singapore International Film Festival*, dove progetti in fase avanzata di lavorazione possono presentare pitch ai produttori ivi riuniti, sia organizzate orizzontalmente, come nel caso di Asian Producers' Platform, che dal 2014 organizza APP Camp, che riunisce produttori da diversi paesi dell'Asia in un luogo diverso ogni anno per permettere di collegare la comunità cinematografica internazionale con risorse locali, invitando a conoscere meglio realtà produttive fuori dai circuiti usuali.

Questa rete di opere, festival, fondazioni, collettivi, incontri contribuisce a definire il cortometraggio come un ecosistema autonomo, dotato di proprie regole e di una propria vitalità. Non si tratta più di un formato semplicemente ancillare rispetto al lungometraggio, ma di un campo in cui si sperimentano linguaggi, si affrontano urgenze sociali e si costruiscono comunità. La pluralità delle tradizioni e delle condizioni produttive in Asia orientale e sud-orientale rende questo ecosistema particolarmente ricco: dal Giappone alla Malesia, dalla Corea del Sud alle Filippine, ogni paese porta con sé un bagaglio di storie e di estetiche che trovano nel cortometraggio una forma di espressione immediata e incisiva. I cortometraggi provenienti dall'est asiatico, nelle diverse interpolazioni tra paesi economicamente avanzati e quelli emergenti, sono oggi un terreno di sperimentazione e di dialogo interculturale e transnazionale. Questo formato, proprio grazie alla sua brevità, riesce a cogliere le trasformazioni e contraddizioni del presente e a restituirle con urgenza e precisione. Perché questi tasselli, ancora sparpagliati, per quanto incoraggianti, si sedimentino e trovino un pubblico più ricettivo e duraturo, mancano ancora diversi passaggi. Un elemento è sicuramente lo sviluppo di una modalità di fruizione più stabile, rispetto ai soli festival: da questo punto di vista, forse una volta tanto possono tornare utili le piattaforme di streaming, come dimostra il crescente interesse per il formato breve anche in realtà curatoriali come Mubi, che sceglie periodicamente di mostrare anche cortometraggi dall'Asia, recuperando cortometraggi di autori affermati come i coreani Bong Joon-ho e Park Chan-wook, o prepotentemente emergenti come il cinese Bi Gan. Il riposizionamento del cinema nella scala di consumi e nell'impatto sull'immaginario collettivo globale sta cambiando le abitudini di visione, aprendo anche al formato breve. La sezione *East Asia Now* ha provato a presentare una porzione dei cambiamenti che riguardano l'Asia orientale, ponendosi come uno spazio di osservazione e scoperta, per restituire almeno un frammento delle rappresentazioni culturali strabilianti che attraversano la regione.

Le 15 edizioni del Ca’ Foscari Short Film Festival

© Giovanni Possamai

1

2011

Venezia
26-29 maggio

Teatro di Ca' Foscari a Santa Marta,
Auditorium Santa Margherita

Primo premio
I Love You, I Love You Not ⌃ Marie Elisa Scheidt (Germania)
Menzione speciale Volumina
Summer and Its Rain ⌃ Joshua Simon (Singapore)
Menzione speciale RaroVideo
Viki Ficki ⌃ Nathalie Spinell (Germania)

Giuria
Mario Handler regista (Uruguay)
Theo Eshetu videoartista e filmmaker (Regno Unito)
Valerio Mastandrea attore (Italia)

Ospiti
Roberto Nanni videoartista (Italia)
Elves Reiter storico del cinema (Austria)
Shirin Neshat regista, fotografa e artista (Iran)

CIRCOLO ITALIANO
ORBE

Europa, Lucas del Fresno, Svizzera; Spagna, ed. 11 (2021)

Chai – Coffi, Sanjoli Malani, India; Regno Unito, ed. 14 (2024)

Locandina tratta
dal film *Kotoko* (2011)
di Tsukamoto Shin'ya

2

2012

Venezia
28-31 marzo

Auditorium Santa Margherita

Primo premio
Le jour où le fils de Raïner s'est noyé/The Day When Raïner's Son Drowned
Aurélien Vernhes-Lermusiaux (Francia)
Menzione speciale Volumina
Apele tac/Silent River Anca Miruna Lăzărescu (Germania; Romania)
Menzione speciale RaroVideo
w preduprezhdeniye/Coast Warning Aleksandra Shadrina (Russia)

Giuria
Irene Bignardi direttrice del festival, giornalista e critica cinematografica (Italia)
Rachid Mohamed Benhadj regista e pittore (Algeria)
Pappi Corsicato regista (Italia)

Ospiti
Giovanna Puppin ricercatrice (Italia)
Stefano Bechini, Cosimo Miorelli videoartisti (Italia)

short
CA' FOSCARI SHORT FILM FESTIVAL 3
20-23 marzo 2013
Venezia,
Auditorium
Santa Margherita
info: cafoscarishort.unive.it
Università
Ca'Foscari
Venezia

© Igor Imhoff

3

2013

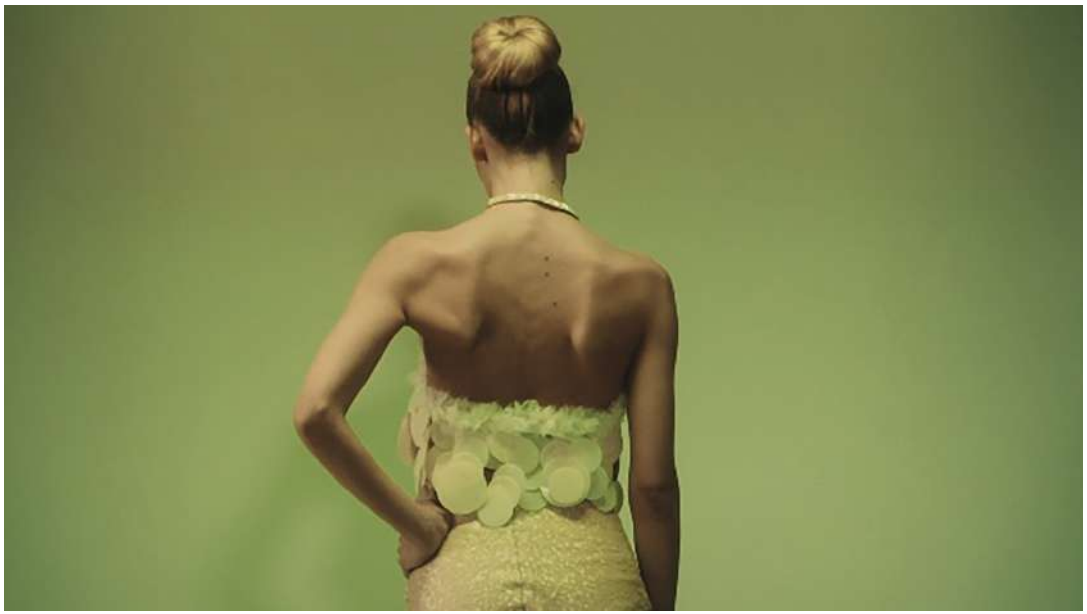
Venezia
20-23 marzo

Auditorium Santa Margherita

Primo premio
Mitten am Rand/The Ground is Lava ‹ Laura Lackmann Popescu (Germania)
Menzione speciale Volumina
Anna et Jérôme/Anna and Jerome ‹ Mélanie Delloye (USA; Francia)
Menzione speciale RaroVideo
Eat ‹ Moritz Krämer (Germania)
Premio speciale della giuria
Rae ‹ Emmanuelle Nicot (Belgio)

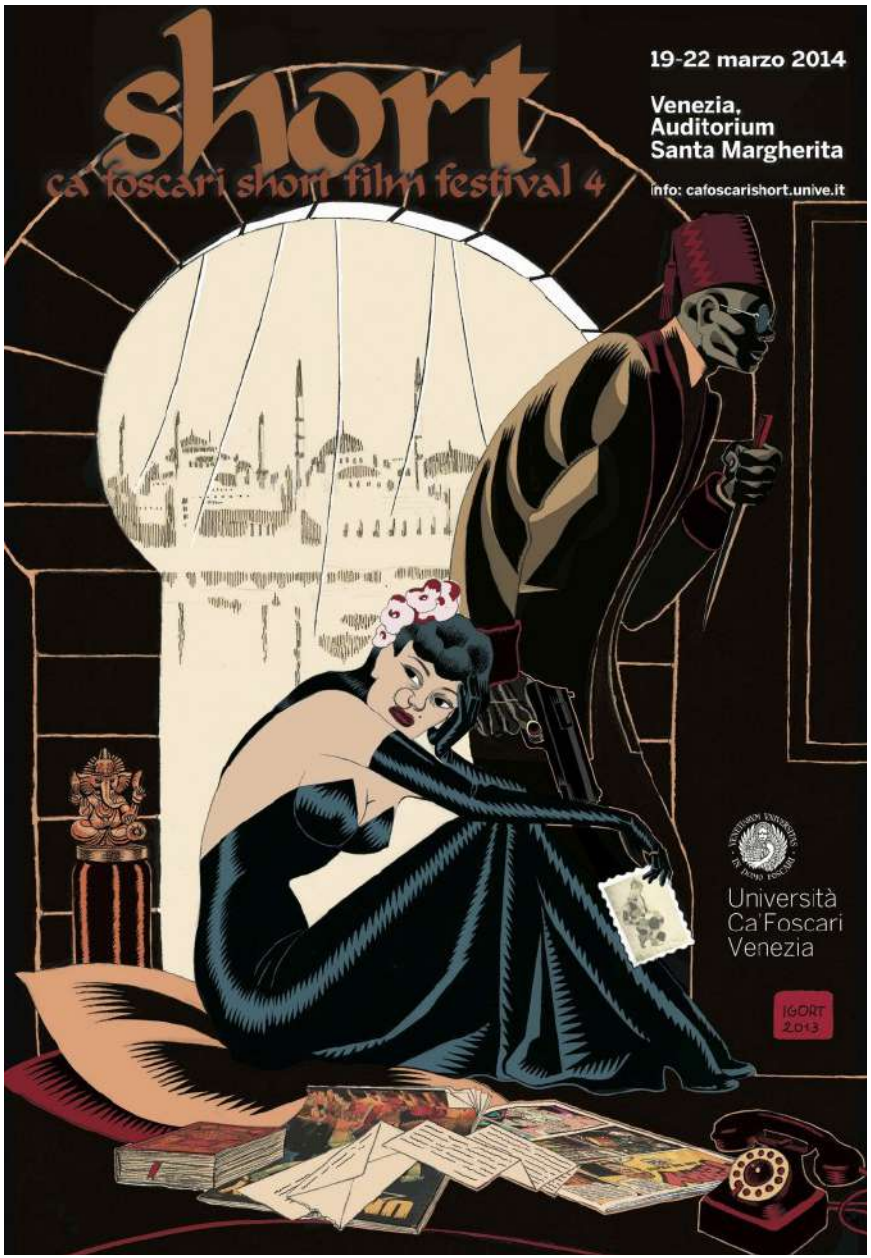
Giuria
Piera Detassis giornalista, saggista e critica cinematografica (Italia)
Ko Un poeta e scrittore (Corea del Sud)
Giulio Scarpati attore (Italia)

Ospiti
Yasmine Kassari sceneggiatrice e regista (Marocco)



Mitten am Rand – The Ground is Lava,
Laura Lackmann Popescu
Germania,
ed. 3 (2013)

Eat,
Moritz Krämer,
Germania,
ed. 3 (2013)


short
ca' foscari short film festival 4
19-22 marzo 2014
Venezia,
Auditorium
Santa Margherita
info: cafoscarishort.unive.it
Università
Ca'Foscari
Venezia
IGORT
2013

© Igort

4

2014

Venezia
19-22 marzo

Auditorium Santa Margherita

Primo premio
Los demonios/Demons ‹ Miguel Azurmendi (Spagna)
Menzione speciale Volumina
Bahar im Wunderland/Bahar in Wonderland ‹ Behrooz Karamizade (Germania; Iran)
Menzione speciale RaroVideo
Stringless ‹ Alberto Diaz Lopez (Spagna)

Giuria
Luca Miniero regista (Italia)
Kumar Shahani regista (India)
Keiko Kusakabe produttrice (Giappone)

Ospiti
Igort regista e graphic novelist (Italia)
Yves Netzhammer videoartista e animatore (Svizzera)

SHORT
CA' FOSCARI SHORT FILM FESTIVAL
Università
Ca'Foscari
Venezia
18-21 Marzo 2015
Venezia,
Auditorium
Santa Margherita
info:
cafoscarishort.unive.it
IGORT

© Igort

5

2015

Venezia
18-21 marzo

Auditorium Santa Margherita

Primo premio
Ardeidae ⌃ Corrado Chiatti, Chiara Faggionato, Daniele Tucci (Italia)
Menzione speciale Volumina
Rong' Kuchak ⌃ Dominic Sangma (India)
Premio Levi per la miglior colonna sonora
Eishech, Teshukatech ⌃ Nadav Mishali (Israele)

Giuria
Dominique Green produttore e distributor (Regno Unito)
Anamaria Marinca attrice (Romania)
Isabelle Mayor regista (Svizzera)

Ospiti
Fusako Yusaki regista e animatrice (Giappone)

SHORT
CA' FOSCARI SHORT FILM FESTIVAL 6
16-19 Marzo 2016 Venezia, Auditorium Santa Margherita
info: cafoscarishort.unive.it
Università
Ca'Foscari
Venezia
Fondazione di Venezia
IGORT

© Igort

6

2016

Venezia
16-19 marzo

Auditorium Santa Margherita

Primo premio
La silla de la vida ‹ Carlos Valle (Spagna)
Menzione speciale Volumina
Under the Sun ‹ Qui Yang (Australia; Cina)
Premio Levi per la miglior colonna sonora
Gleichgewicht ‹ Bernhard Wenger (Austria)
Menzione speciale Vivarini per la miglior fotografia
Under the Sun ‹ Qui Yang (Australia; Cina)

Giuria
Giannalberto Bendazzi storico e critico di film d'animazione (Italia)
Takashi Shimizu regista (Giappone)
Girish Kasaravalli regista (India)

Ospiti
Lanfranco Lanza artista (Italia)
Bill Plympton regista e animatore (USA)

Under the Sun, Qin Yang,
Cina, ed. 6 (2016)

Gleichgewicht, Bernhard Wenger,
Austria, ed. 6 (2016)

© Giorgio Carpinteri

7

2017

Venezia
15-18 marzo

Auditorium Santa Margherita

Vincitore Concorso Internazionale
Amygdala ⌃ George Graham (Regno Unito)
Menzione speciale Volumina
Petrel ⌃ Charles Broad (Australia)
Premio Levi per la miglior colonna sonora
Śledztwo/The Inquest ⌃ Ena Kielska (Polonia)
Premio Pateh Sabally (multiculturalità)
Sightseeing ⌃ David Borbás (Svezia)
Concorso Veneto, Primo premio e Menzione Video Concorso Pasinetti
A Long Travel ⌃ Alessandro Sicari
Premio 'Olga Brunner Levi'
Musica rifugio ⌃ Marta Gigante

Giuria
Catherine Breillat regista (Francia)
Małgorzata Zajączkowska attrice (Polonia)
Barry Purves regista e animatore (Regno Unito)

Ospiti
Giorgio Carpinteri graphic novelist (Italia)
Masako Iimen regista e animatrice (Giappone)
Umesh Vinayak Kulkarni regista (India)

Amygdala, George Graham,
Regno Unito, ed. 7 (2017)

Claire, Pierre-Alexandre Muller,
Tara Nassef-Stéphan, Francia, ed. 7 (2017)

Sightseeing, David Borbás,
Francia; Svezia, ed. 7 (2017)

Dong, Nelicia Low,
USA; Singapore, ed. 7 (2017)

BUSH FIRE!
Report
all fires on
'000'

© Giorgio Carpinteri

8

2018

Venezia
21-24 marzo

Auditorium Santa Margherita

Vincitore Concorso Internazionale
Mama - Mother ⌃ Abduazim Ilkhomjonov, Botir Abdurakhmonov (Uzbekistan)
Menzione speciale Volumina
Astrale ⌃ Bérénice Motais de Narbonne (Francia)
Premio Levi per la miglior colonna sonora
Parents Came to Me to Sri Lanka ⌃ Vera Vodynski (Russia)
Premio Pateh Sabally (multiculturalità)
A(U)N ⌃ TS Prasanna (India)
Premio Concorso Scuole Superiori 'Olga Brunner Levi'
Untitled ⌃ Alexander Puga, Monica Matute (USA)
Music Video Competition
Oborri – Shine Your Light ⌃ Dritëro Mehmetaj (Kosovo)

Giuria
Roberta Torre regista (Italia)
Hayashi Hiroki regista (Giappone)
Marcin Bortkiewicz regista (Polonia)

Ospiti
Peter Greenaway regista e sceneggiatore (Regno Unito)
Robb Pratt regista e animatore (USA)
Shutaro Oku regista (Giappone)
Gitanjali Rao regista e animatore (India)

Premio Ca' Foscari Honorary Fellowship
Roger Corman

Roditeli priekhali ko mne na Shri-Lanku/Parents Came to me to Sri Lanka, Vera Vodynski, Russia, ed. 8 (2018)

Mama/Mother, Abduazim Ilkhomjonov, Botir Abdurakhmonov, Uzbekistan, ed. 8 (2018)

Nooh, Edoardo Bramucci, Italia, ed. 9 (2019)

© Giorgio Carpinteri

9

2019

Venezia
20-23 marzo

Auditorium Santa Margherita

Vincitore Concorso Internazionale
Sashka ⌃ Katarzyna Lesisz (Polonia)
Menzione speciale Volumina
Die Letzen Kinder Im Paradies/The Last Children In Paradise ⌃ Anna Roller (Germania)
Premio Levi per la miglior colonna sonora
Drinnen Wird Nicht Geraucht/No Smoking Indoor ⌃ Philipp Westerfeld (Germania)
Premio Pateh Sabally (multiculturalità)
Nooh ⌃ Edoardo Bramucci (Italia)
Concorso Scuole Superiori 'Olga Brunner Levi'
Bound ⌃ Heidi Kafer (USA)
Menzione speciale VideoConcorso Pasinetti
Pa Përkufizim ⌃ Era Skivjani (Kosovo)
Music Video Competition
Yokai ⌃ Eirik Heggen (Norvegia)

Giuria
Teresa Cavina curatrice di festival (Italia)
Ülo Pikkow regista, animatore e produttore (Estonia)
Ayat Najafi regista e sceneggiatore (Iran)

Ospiti
Patrice Leconte regista (Francia)
Leonardo Carrano videoartista e animatore (Italia)
Maaria Sayed regista (India)

© Lorenzo Mattotti

10

2020

Venezia
7-10 ottobre

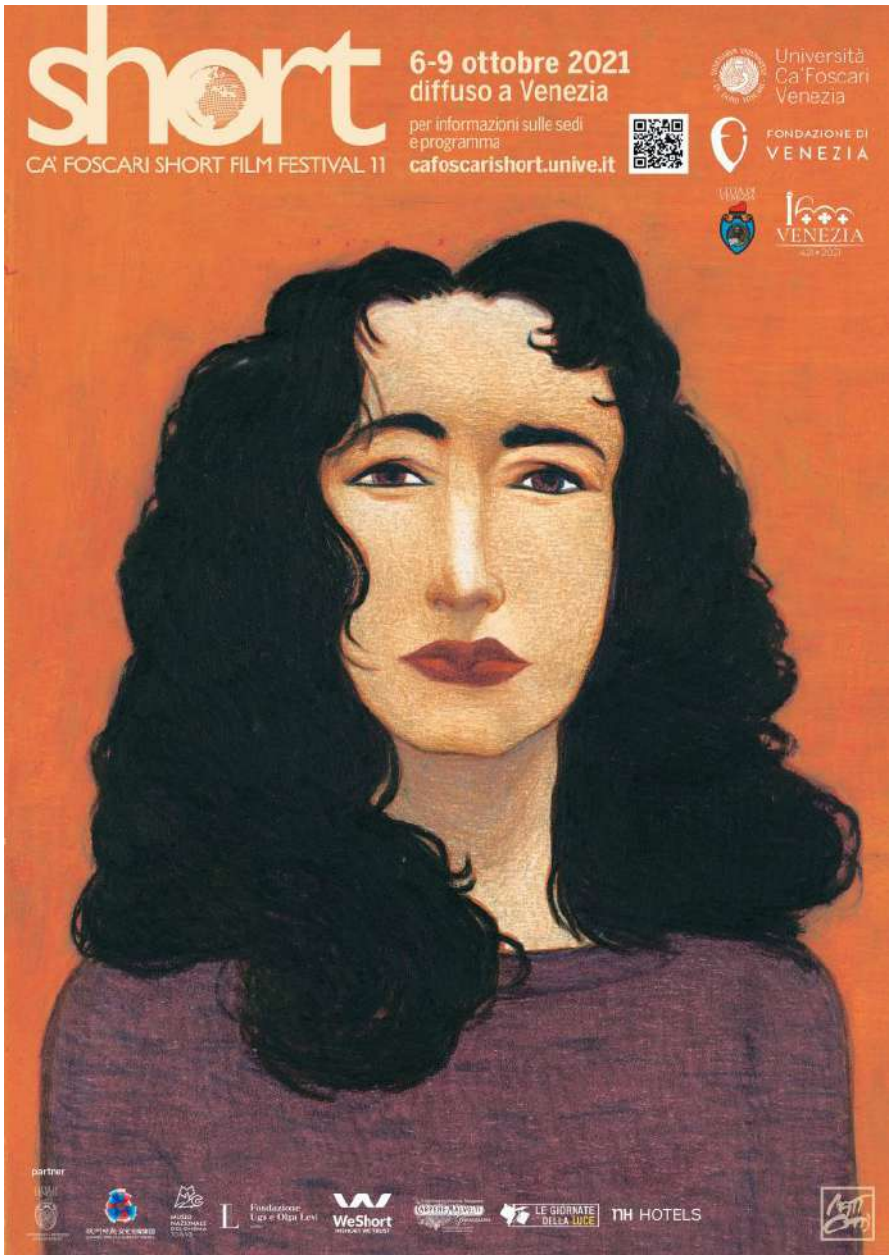
diffuso a Venezia

Vincitore Concorso Internazionale
Dcera/Daughter ⌃ Daria Kashcheeva (Repubblica Ceca)
Menzione speciale Volumina
Mother's ⌃ Hippolyte Leibovici (Belgio)
Premio Levi per la miglior colonna sonora
Värvid Must-Valgel/Black and White Colours ⌃ German Golub (Estonia)
Premio Pateh Sabally (multiculturalità)
Therese ⌃ Fabiana Serpa (Svizzera)
Concorso Scuole Superiori 'Olga Brunner Levi'
Hed/Echo ⌃ Eli Bleier (Israele)
Music Video Competition
MTV Is My Friend ⌃ Radu Popovici (Moldavia)

Giuria
Jun Ichikawa attrice (Italia; Giappone)
Sulafa Hijazi regista e animatrice (Siria)
Maria Mamona attrice (Polonia)

Ospiti
Lorenzo Mattotti regista, animatore e graphic novelist (Italia)
Pino Donaggio compositore (Italia)
Amid Dutta regista (India)
Marie Elisa Scheidt regista (Germania)

Premio Ca' Foscari Honorary Fellowship
Dario Argento



© Lorenzo Mattotti

11

2021

Venezia
6-9 ottobre

diffuso a Venezia

Vincitore Concorso Internazionale
The Other ⌃ Ako Zandkarimie, Saman Hosseinpour (Iran)
Premio per la miglior colonna sonora
The Balloon Catcher ⌃ Kaneko Isaku (Giappone)
Premio Pateh Sabally (multiculturalità)
En rang par deux (Italia)
Menzione speciale per il linguaggio innovativo
Dayfly ⌃ Yi Baoxingchen (Cina)
Miglior contributo artistico
Where the Leaves Fall ⌃ Xin Alessandro Zheng (Italia)
Menzione speciale per la fotografia
Yard Kings ⌃ Vasco Alexandre (Regno Unito)
Music Video Competition
Pick Up Your Cross (and follow me) ⌃ Michael J. Keplinger (Austria)
Concorso Scuole Superiori 'Olga Brunner Levi'
The Dome of the Sky ⌃ Mohamad Ghaderi (Iran)
Concorso 'Carpenè-Malvolti'
Alphie Velasco (Filippine)

Digari/The Other, Ako Zandkarimi, Saman Hosseinpour,
Iran, ed. 11 (2021)

Giuria

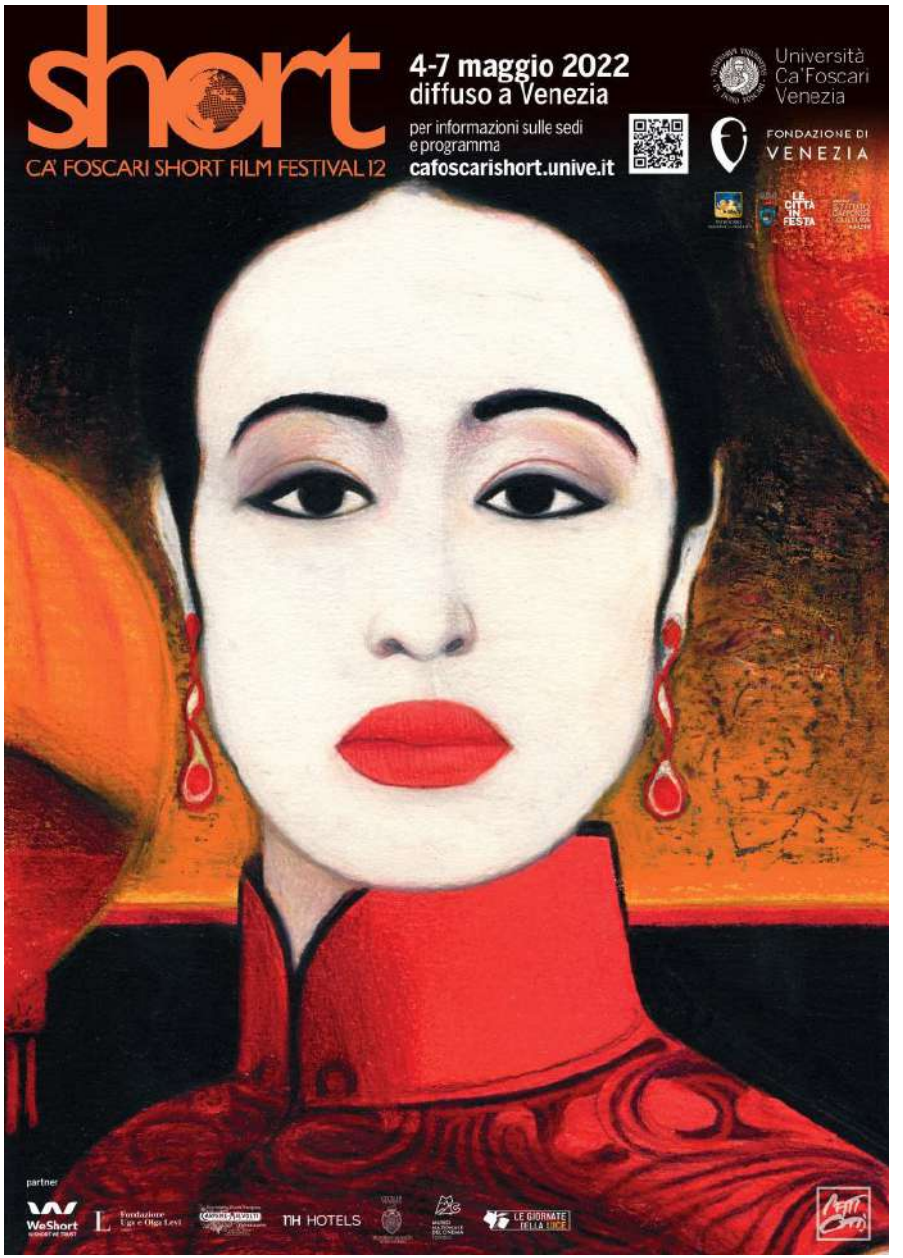
Philippe Claudel scrittore e regista (Francia)
Tony Grillo regista e animatore (USA)
Laura Aimone regista e programmer (Italia)

Ospiti

Alka Sadat regista e produttore (Afghanistan)
Shinya Tsukamoto regista (Giappone)
Shazia Iqbal regista (India)
Tarun Dudeja regista (India)
Kabir Bedi attore (India)

Where the Leave Falls, Xin Alessandro Zheng, Italia,
ed. 11 (2021)

Congenital, Saman Hosseinpuor,
Ako Zandkarimi, Iran, ed. 12 (2022)



© Lorenzo Mattotti

12

2022

Venezia
4-7 maggio

diffuso a Venezia

Primo premio
Neon Phantom ⌃ Leonardo Martinelli (Brasile)
Premio Levi per la miglior colonna sonora
August Sky ⌃ Jasmin Tenucci (Brasile; Islanda; USA)
Menzione speciale per il linguaggio innovativo e premio per la multiculturalità
Une autre blanche – Another White Girl ⌃ Medessè Agohoundjè (Benin)
Miglior contributo artistico
Congenital ⌃ Saman Hosseinpuor, Ako Zandkarimi (Iran)
Miglior fotografia
Safe ⌃ Ian Barling (USA)
Music Video Competition
The Art of Conversation ⌃ Jack Osmond (Regno Unito)
Concorso Scuole Superiori 'Olga Brunner Levi'
Sound of Borders ⌃ Bahar Rezvanifar (Iran)
Concorso 'Carpenè-Malvolti'
Ville Niemi (Finlandia)

Game Interrupted, ed. 14 (2024)

Giuria

Coline Serreau regista e sceneggiatore (Francia)
Franciasco Montagner regista (Italia)
Marina Mottin curatrice di mostre d'arte (Italia)

Ospiti

Peter Lord regista, produttore e animatore (Regno Unito)
Shinya Tsukamoto regista (Giappone)
Yukiko Mishima regista (Giappone)
Barry J.C. Purves regista e animatore (Regno Unito)
Luca Bigazzi cinematografo (Italia)
Ashish Pandey regista (India)

© Manuele Fior

13

2023

Venezia
22-25 maggio

diffuso a Venezia

Primo premio
Die Unsichtbare Grenze/Invisible Border ‹ Mark Siegfried Gerstorfer (Austria)
Menzione speciale WeShort
Fly High – Giuseppina Fais, Lorenzo Pappa Monteforte, Kevin Rosso, Yagiz Tunceli (Italia)
Menzione speciale Museo Nazionale del Cinema
Volver al Sur/Returning South ‹ Sofia Ayala (Germania; Messico)
Menzione speciale Storie di Vitae Carpenè-Malvolti (miglior sceneggiatura)
Bloody Gravel ‹ Hojat Hosseini (Iran)
Menzione speciale Le Giornate della Luce (miglior fotografia)
Eonnileul Gieoghae/Remember Our Sister ‹ Hayoung Jo (Corea del Sud)
Menzione speciale Conservatorio di Vicenza (miglior colonna sonora)
Rozkwit Zimowy/Winter Bloom ‹ Ivan Krupenikov (Polonia)
Premio Pateh Sabally (multiculturalità)
Footprints of Ants ‹ Ümit Güç (Turchia)
Music Video Competition Cinit
Object of Life ‹ Jack James Parry (Australia)
Menzione speciale (Music Video)
Zeus ‹ Nicco Nn (Polonia)
Concorso Scuole Superiori 'Olga Brunner Levi'
Úzkosti/The Anxieties ‹ Anežka Kozlová, Matyáš Lada (Repubblica Ceca)

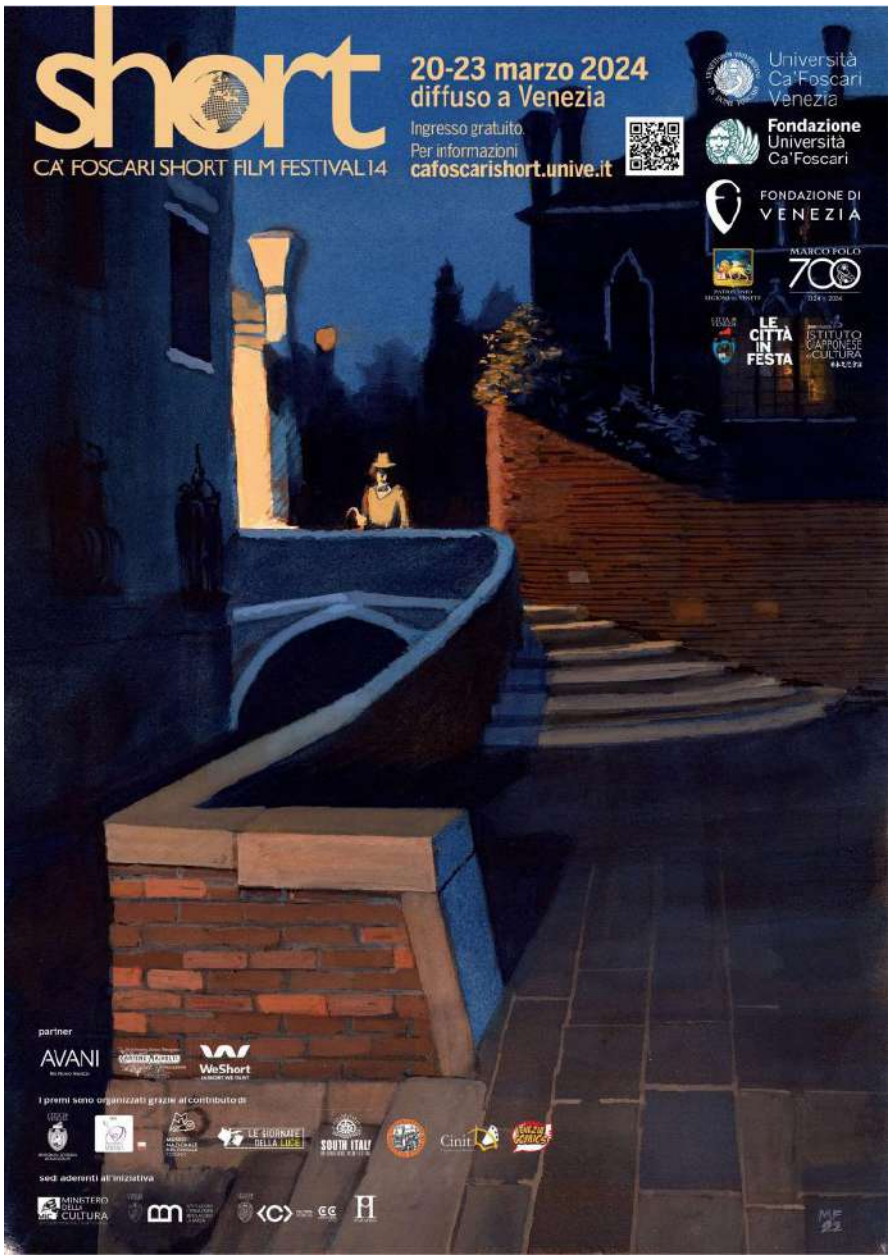
Volver al Sur – Returning South, Sofía Ayala,
Messico; Germania, ed. 13 (2023)

Giuria

Mika Johnson regista (USA)
Robb Pratt regista e animatore (USA)
Roberto Citran attore (Italia)

Ospiti

Manuele Fior graphic novelist (Italia)
Hirokazu Koreeda regista (Giappone)
Bruno Bozzetto regista e animatore (Italia)
Amos Gitai regista (Israele)
Rob Savage regista (Regno Unito)
Yukiko Mishima regista (Giappone)
Barry J.C. Purves regista e animatore (Regno Unito)
Luca Bigazzi cinematografo (Italia)
Ashish Pandey regista (India)



© Manuele Fior

14

2024

Venezia
20-23 marzo

diffuso a Venezia

Vincitore Concorso Internazionale
Closer ⌃ Augustė Gerikaitė (Lituania)
Menzione speciale WeShort
We Should All Be Futurists ⌃ Angela Norelli (Italia)
Premio miglior animazione Venezia Comics
La Notte ⌃ CSC di Torino (Italia)
Menzione speciale Museo Nazionale del Cinema
Romeo ⌃ Tynystan Temirzhan (Kirghizistan)
Menzione speciale Le Giornate della Luce (miglior fotografia)
Romeo ⌃ Tynystan Temirzhan (Kirghizistan)
Menzione speciale Storie di Vitae Carpenè-Malvolti (miglior sceneggiatura)
Father's Footsteps ⌃ Mohamad W. Ali (Siria)
Menzione speciale Conservatorio di Vicenza (miglior colonna sonora)
Baggage ⌃ Hamid Bahrami (Iran)
Premio Pateh Sabally (multiculturalità)
Alvida/The Last Goodbye ⌃ Dilu Maliackal (India)
Premio miglior interpretazione
Jonathan Lade ⌃ *Fragments Of Us* (Germania)
Music Video Competition Cinit
You Will Forget In A Week - Let Me Have Peace ⌃ Ekaterina Nikiforova (Russia)
Concorso Scuole Superiori 'Olga Brunner Levi'
Heroine ⌃ Gabriela Čížková (Repubblica Ceca)

Giuria

Antonietta De Lillo regista (Italia)
Ghasideh Golmakani regista (Iran)
Cynthia Felando studiosa di cinema e curatore di festival (USA)

Ospiti

Joanna Quinn regista e animatore (Regno Unito)
Liliana Cavani regista (Italia)
Mika Ninagawa regista e fotografo (Giappone)
Živa Kraus – pittore, gallerista e videoartista (Croazia)
Faraz Arif Ansari regista (India)
Philippe Le Guay regista e sceneggiatore (Francia)

A Step Back,
Sofija Nedeljković, Serbia,
ed. 14 (2024)

© Manuele Fior

15

2025

Venezia
19-22 marzo

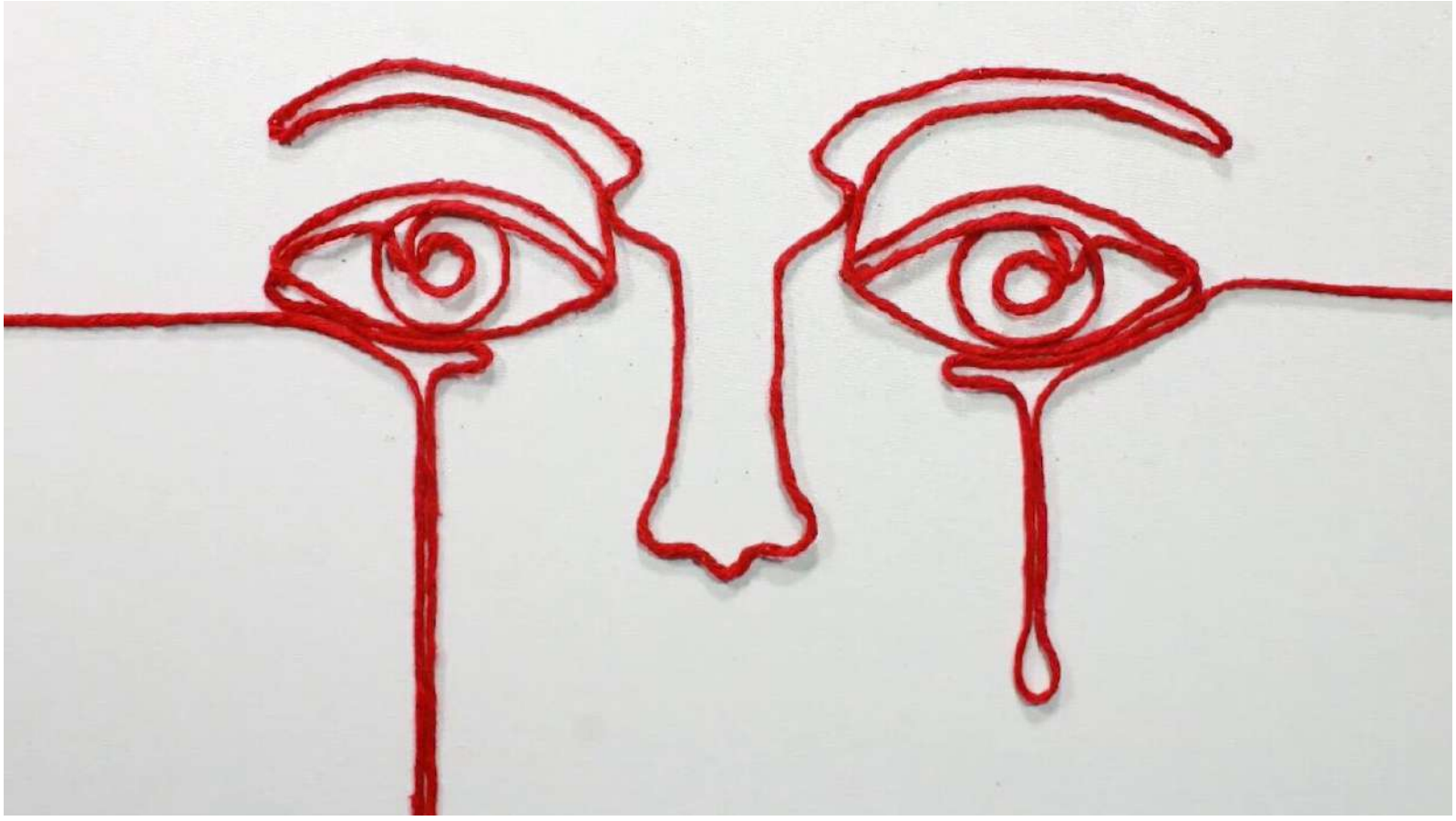
diffuso a Venezia

Vincitore Concorso Internazionale
3MWh ⌃ Marie-Magdalena Kochová (Repubblica Ceca)
Menzione speciale Museo Nazionale del Cinema e premio Best Animation (Venezia Comics)
The Worst Kind of Pain ⌃ Ana Clara Miranda Lucena (Brasile)
Menzione speciale Best Screenplay e Social Commitment Award (New Generations)
Punter ⌃ Jason Adam Maselle (Sudafrica)
Menzione speciale Le Giornate della Luce (miglior fotografia)
Here For You ⌃ Cezary Orłowski (Polonia)
Menzione speciale Conservatorio di Vicenza (miglior colonna sonora)
Dragfox ⌃ Lisa Ott (Svizzera)
Menzione speciale WeShort
Son ⌃ Saman Hosseinpuor (Iran; Svizzera)
Premio Pateh Sabally (multiculturalità)
Match ⌃ Maria Sayegh (Libano)
Music Video Competition Cinit
Cobra ⌃ Anastasia Romanovna Yaroshenko (Russia)
High School Competition
Foundation ⌃ Jack Hinz (Australia)

Giuria
Alessandra Infascelli produttrice (Italia)
Malou Lévêque regista e sceneggiatore (Francia)
Barbara Biddulph direttrice artistica (Regno Unito)

Ospiti
Gianfranco Angelucci regista e sceneggiatore (Italia)
Pablo Berger regista (Spagna)
Roberto Catani regista e animatore (Italia)
Marco Bellocchio regista (Italia)

3MWh, Marie-Magdalena Kochová,
Repubblica Ceca, ed. 15 (2025)



The worst kind of pain,
Ana Clara Miranda Lucena, Brasile,
ed. 15 (2025)

Parte III
Cinema e altri media: intersezioni, sperimentazioni e memoria

Musicafoscari Ensemble suona per il Convegno internazionale di Studi Contemplativi. Università di Padova, San Gaetano, 21 giugno 2024

Fra gli occhi, le orecchie e il cuore

Daniele Goldoni
Università Ca' Foscari Venezia

Film muti

Abbiamo partecipato come gruppo musicale universitario (Musicafoscari Ensemble) allo Short Film Festival facendo la musica per film muti, da Chaplin (*The Professor*) a Buster Keaton (*In One We*ek (2024), *Cops* (2025).

Ci sono molti modi di fare la musica per un film muto. L'effetto comico o drammatico è spesso realizzato dal cinema muto con movimenti inattesi, goffi, paradossali, immobilità stupefatte, cambi di tempi, lenti o veloci o catastrofici. Questi mezzi tradizionalmente hanno suggerito l'uso di materiali musicali parodistici e imitativi. In un film come *Cops*, dove ci sono fughe e inseguimenti, *gags*, è difficile evitare quei *cliché*.

Così è stato anche per noi. Il trombone ha dato voce e suono al passeggero e alle curve brusche dell'auto, il violino ha dato il pianto al truffatore, il clacson all'abbaiare del cane, l'insieme di strumenti più rumoroso ha fatto lo scoppio della bomba, i ritmi veloci hanno scandito le fughe, e così via. Ma abbiamo anche cercato di rovesciare la prospettiva, di bilanciare in parte suono e immagine (l'immagine visiva ha nel muto specialmente predominanza narrativa) rendendo i gesti filmici e le *gags* materiale visivo della musica stessa. Suono e immagine diventano una cosa sola, e la musica non è 'solo' il commento ('didascalico', come si dice a volte con sottovalutazione) di una immagine in movimento autonoma. Musica e immagine sono due aspetti della stessa cosa. La faccia e la voce del poliziotto in auto sono il trombone, la faccia e la voce del truffatore che finge di piangere sono il violino che piange disperato e falso. Lo scoppio della bomba e il disperdersi è l'andare in pezzi dei suoni…[1]

1 Si veda il link: `https://www.youtube.com/watch?v=r9hkpjsjnRQ`. L'ensemble suona dal minuto 43.

Siamo un gruppo di improvvisazione libera

Siamo un gruppo di improvvisazione 'libera'. Farci guidare da un testo visuale, completamente strutturato e pieno di gesti e situazioni non verbali significanti, è stato nello stesso tempo vincolante e musicalmente fecondo. Ci ha fatto inventare dei suoni che non sempre erano nel nostro repertorio e che possiamo usare anche nell'improvvisazione.

Che cosa intendiamo con 'libera improvvisazione'?

La libertà non ha una accezione assoluta. Ci sono dei vincoli, per esempio l'uso di certi strumenti, le loro possibilità e anche le loro tradizioni (le 'prassi esecutive') dalle quali ci si può discostare, fino a un certo punto, usando diversamente le altezze, le articolazioni melodiche, l'armonia e persino il timbro (per esempio con le cosiddette 'tecniche estese', cioè un uso non tradizionale degli strumenti).

Sono vincoli anche le abilità e gli ascolti fatti, l'esperienza e i 'gusti' degli improvvisatori. Condizioni sono anche il luogo, la natura del pubblico, la sua risposta durante la performance: questa risposta fa parte, in qualche modo, del gioco della improvvisazione.

Inoltre, secondo l'intenzione che si ha, si possono prendere, prima della performance, accordi di massima, che possono semplicemente indicare un ordine di momenti – per esempio in un certo momento fare dei cluster, in un altro dei droni, in un altro suonare molto 'free', fare un climax, ecc.

Si possono ridurre gli accordi precedenti al minimo, come è avvenuto in queste due situazioni recenti.

In agosto 2025 sono stato invitato a fare un esempio di improvvisazione durante una *Summer School* di filosofia a San Cesario di Lecce. Il posto è una fabbrica di birra del primo Novecento, ora usata per attività culturali. Saremo in tre: il direttore della compagnia teatrale *Astragali* e attore, un saxofonista e polistrumentista con grande esperienza nell'improvvisazione jazz e free ed io.

Non abbiamo mai suonato insieme. È una bella sera limpida. Un'ora prima della performance, che avverrà all'aperto sotto una torre e una ciminiera della fabbrica, con le sedie per il pubblico davanti al palco, il saxofonista si presenta con un contralto, un clarinetto arabo in sol e uno strumento dell'Asia centrale fatto di canne di bambù che, sfiorate, si toccano e fanno un delicato crepitio. Io ho una tromba, un bocchino di saxofono che posso applicare alla tromba per farne suoni da clarinetto basso, un'armonica cromatica. L'attore dice: «scriverò al computer delle parole che verranno proiettate sullo schermo». Facciamo un *sound check* perché saremo amplificati. Io e il saxofonista e l'attore ci diciamo: «ci ascoltiamo e suoniamo». E così facciamo: seguiamo il suono che viene da chi comincia e interagiamo. L'ascolto reciproco ci guida per 45'. Intuiamo quando è il momento di finire e lo facciamo insieme, senza un accordo precedente.

Quando si ascolta in modo 'profondo' (Pauline Oliveros ha coniato il termine *deep listening* (cf. il discorso, disponibile in video su Youtube, *The Difference Between Hearing and Listening*), il suono stesso, che nella sua presenza reale è sempre diverso da come si ricordava e sempre 'nuovo', suggerisce le vie da tentare. Adesso, a San Cesario, tutto avviene fluidamente secondo l'intensità dell'ascolto e del silenzio interiore del musicista e quello esterno.

Due anni fa una studentessa di violoncello del conservatorio di Venezia viene nel nostro gruppo di improvvisazione. Dice che non sa improvvisare, ma vuole provare. Le diciamo che ha solo da lasciarsi trasportare dell'ascolto del suono, anche facendo note lunghe o piccoli interventi, quando si sente a suo agio. In quel momento siamo in sette: due soprani, un violino, una chitarra elettrica, una tastiera, un saxofono contralto, io e un altro con le trombe e le sordine. Cominciamo con note lunghe su intervalli ampi, in modo da non vincolare a una tonalità. Facciamo dei suoni lunghi, aperti. Poi cambiamo lentamente, senza

un'intesa esplicita precedente, solo ascoltandoci. Dopo un po' la violoncellista entra timidamente con note lunghe, poi capisce il gioco e comincia a variare. Lo facciamo anche noi, con variazioni nelle altezze, nelle dinamiche e nel ritmo, e ne esce un bel momento musicale. Allora dice con meraviglia e gioia: «ma siamo tutti connessi!». Da allora fa parte del nostro gruppo.

In questa seconda situazione ci siamo dati un limite: non introdurre inizialmente materiali musicali condizionanti, come un ritmo o un accordo. È lo stesso limite che Evangelisti (1991, 70) dava ai musicisti di *Nuova Consonanza*, e se ne comprende la ragione: è consigliabile evitare di introdurre un materiale sonoro troppo condizionante, al fine che ciascuno abbia la possibilità di inserirsi e di condurre, a sua volta, la musica dove sente, intuisce e desidera che possa andare. Ma non ne abbiamo fatto un divieto. Infatti, in seguito l'improvvisazione ha avuto momenti melodici che eventualmente richiamavano, per un momento, anche musica già sentita.

L'improvvisazione è un'opera comune. In questo modo non si eliminano del tutto le precondizioni, ma si crea una situazione in cui le abilità vocali e strumentali, gli ascolti fatti, la cultura, i gusti, sono decisivi per il livello della performance. Ma altrettanto e ancor più decisivo è permettere che ciascun musicista possa esprimere, più di quello che 'sa', chi è.

Un'idea e una pratica filosofica della musica

Il progetto Musicafoscari, iniziato nel 2010, ha inteso proporre queste pratiche musicali di improvvisazione agli studenti di ogni disciplina, con laboratori condotti da maestri dell'improvvisazione e restituzioni in concerti, nella convinzione che esse producano una esperienza che va al di là della musica professionale. Quello che pratichiamo non richiede necessariamente un particolare virtuosismo, ma una buona conoscenza musicale e soprattutto onestà intellettuale, responsabilità nelle relazioni e del risultato comune. Ciascuno è ugualmente indispensabile, pur avendo molta libertà.

È un'idea filosofica della musica, esistenziale, e politica in senso antico (per abitanti di una *polis*), dove etica, estetica, e esistenza non sono separabili. Come non lo erano per Platone, per i Pitagorici, per molta della musica medievale europea 'sacra' e non; per molte musiche popolari o 'etniche', che sono collegate in qualche misura e modo con una attestazione e celebrazione di qualche aspetto di una forma di vita.

Si può osservare che il gioco che avviene nella musica è simile a quello che accade in molti giochi collettivi, in cui il corpo e il sentire sono coinvolti simultaneamente. Ciò che è proprio della musica è che il suono viene a occupare il luogo in cui ci sono i pensieri, i quali, come dice l'etimologia di 'pensare', spesso *pesano* con il loro giudizi, timori, doveri, speranze in un futuro inconoscibile. Nella musica il corpo e l'orecchio sono occupati e governati dalle vibrazioni e dal ritmo che si sentono dalle gambe alla pancia al torace alla testa, e tutto questo influenza anche il respiro e il cuore. Può calmarli, eccitarli, far muovere o far stare in silenzio e quiete in ascolto.

Questa potenza del suono e della musica l'ha fatta scegliere anche per favorire stati meditativi, di 'svuotamento' della mente, e predisporre a un livello di consapevolezza più intenso e profondo. Come è stato fatto, in modi diversi, nella musica polifonica medievale europea, bizantina, e si fa in certa musica del Medio e dell'Estremo Oriente e in Africa… e ancora si fa in Occidente nella musica corale e d'organo in funzioni religiose.

Questa potenza 'immersiva' della musica è stata evidenziata (fra altri) da Marius Schneider e praticata,

(fra altri) da John Cage (lettore di Meister Eckhart e di Daisetz Suzuki), da Pauline Oliveros, da Giacinto Scelsi, da Terry Riley, e sperimentata nella accezione 'psichedelica' anche nel rock, praticata nella musica contemporanea, specialmente dalla quadrifonia alla spazializzazione multicanale del suono.

Che cosa condividono le nostre pratiche di improvvisazione con tutto questo?

Bisogna sgombrare il campo da qualche perdurante pregiudizio occidentale e novecentesco sulla improvvisazione.

Le forme novecentesche occidentali di improvvisazione più note sono nel jazz, nel rock, nel 'progressive', nella *free improvisation*, nella musica 'contemporanea'.

La *free improvisation* nasce e cresce fra gli anni Cinquanta e Sessanta in contesti provenienti dal jazz – in USA: per esempio, Lennie Tristano, Cecil Taylor, l'*Art Ensemble of Chicago*; *AACM*…; in UK: Derek Bailey e la *Company*. Dal rock: *Henry Cow, Pink Floyd*. Avviene anche in contesti di sperimentazione nella musica contemporanea: Cornelius Cardew e *AMM*, Franco Evangelisti con *Nuova Consonanza*, *Musica Elettronica Viva*, Karlheinz Stockhausen, Vinko Globokar…

Le differenze fra le varie esperienze sono grandi. Nel jazz e nel rock l'improvvisazione aveva ed ha di solito come vincoli (oltre alle tradizioni degli strumenti e delle voci) una modulazione armonica, una serie di accordi o un 'modo'. Nel contesto che viene dal jazz è diventato noto, quasi come un sinonimo di 'free', soprattutto il criterio dovuto a Derek Bailey di evitare l'improvvisazione 'idiomatica', ossia quella che usa stili già facilmente identificabili (per esempio 'alla Charlie Parker') come *idiomi*, con relativi *patterns* (Bailey 1980). Tale uso è diffuso anche dalla disponibilità delle trascrizioni degli assoli registrati di eccellenti solisti, per chi studia jazz nelle scuole e nei conservatori.

Nel contesto che viene dalla classica-contemporanea, è diventato noto il criterio, suggerito da Franco Evangelisti per Nuova Consonanza e sopra ricordato, di «escludere… che il materiale altezze-durate possa essere tonale rispondere a determinati usi linguistici» (Evangelisti 1991, 70).

Questi criteri hanno generato sperimentazioni e invenzioni musicali straordinarie negli anni Sessanta e Settanta. Ma successivamente talvolta hanno trasformato le giuste precauzioni, volte a non condizionare gli improvvisatori, in regole rigide e divieti e nuovi cliché: come l'uso eccessivo delle tecniche estese a danno dell'esito musicale, un abuso delle dissonanze o di interruzioni continue delle idee musicali nascenti. Ho visto qualche *conduction* fatta in questo modo: non si poteva apprezzare bene l'idea del musicista e alla fine era difficile capire cosa e chi si avesse ascoltato.

L'equivoco, a mio parere, nasce da una proiezione sulla improvvisazione del modello (dominante almeno dall'Ottocento) della composizione musicale artistica come qualcosa che deve essere 'originale', cioè *decisamente diversa* da ogni antecedente.

I Futuristi attribuivano alla improvvisazione una capacità di fare cose nuove e sorprendenti piuttosto che alla composizione (Bartoccini Mantia 1921). La loro idea era che l'improvvisazione musicale, essendo per il suo concetto 'imprevista' e imprevedibile, sarà sempre diversa da ogni antecedente.

In realtà, non funziona proprio così, e abbiamo esperienza di molta cosiddetta 'improvvisazione' abbastanza prevedibile… E forse non è un caso che i futuristi non abbiano mantenuto la promessa (mentre Russolo ha fatto ottime cose con altro criterio). Tuttavia, l'idea è dura a morire, ed è tuttora ampiamente sostenuta. Il fatto è che la composizione è andata avanti nella sperimentazione, influenzando anche gli improvvisatori degli anni Cinquanta-Sessanta, mentre l'improvvisazione è entrata in parte nella composizione (nella cosiddetta 'opera aperta'): al punto che – se il criterio è la valutazione dell' idioma – non è sempre facile distinguere, nelle registrazioni, che cosa sia composto e che cosa improvvisato.

Fra composizione e improvvisazione resta comunque una differenza oltre che una parentela stretta. Non collocherei la differenza nell''idioma'.

Può esserci nella improvvisazione, anche in quella che non è vincolata a sequenze di accordi o modi, un aspetto compositivo con aspetti di pianificazione, di previsione. L'improvvisazione, praticata come concerto nei contesti abituali dei club o anche quelli della musica classica, sa di dover rispondere ad aspettative del pubblico, che tende a cercare di riconoscere qualcosa come una 'logica' delle fasi e un filo conduttore dell'intera performance. Questo è un aspetto compositivo. Evangelisti richiedeva agli improvvisatori di esser anche già dei compositori. Essere compositore implica la conoscenza dei materiali e una capacità strategica, che è necessaria, in qualche misura, in ogni performance improvvisativa.

Nel nostro laboratorio di improvvisazione pratichiamo sia la composizione che un esercizio di *conduction* a turno: in questo modo ciascun musicista diventa consapevole delle potenzialità di ciascuno e di come poter contribuire a 'comporre' il materiale complessivo.

Ma l'improvvisazione ha anche un altro fattore: il presente. Questo non ha a che fare con il 'linguaggio', i mezzi, il materiale usato, se non nella misura in cui richiede di non essere schiacciato dal tempo della pianificazione. Anzi, le performances improvvisate devono essere finalizzate a liberarlo.

Cornelius Cardew, in *Towards an Ethic for Improvisation*, ha scritto:

> Nella musica, cerchiamo di eliminare psicologicamente il tempo [sic] per lavorare nel tempo in modo tale che perda la sua presa su di noi, allenti la sua pressione. Citando ancora Wittgenstein: "Se per eternità non si intende durata temporale infinita ma atemporalità, allora vive eternamente chi vive nel presente". (Cardew 1965, XIX)

Il presente di cui parlano Cardew e Wittgenstein non è un istante nella immaginaria linea del tempo. Pensare il presente come un punto nella linea del tempo lo identifica con una brevissima durata della coscienza e il suo contenuto – quando dico a me stesso: 'ora' – in una relazione di differenza con il mutamento interno ed esterno. Ma il presente di cui parlano Cardew e Wittgenstein è altro (cf. Goldoni 2023). È la coscienza stessa. La memoria e la percezione si sovrappongono e fondono nel vuoto silenzioso che non ha né passato né futuro. Ma è viva e può aumentare di intensità.

In musica, Cardew considera questo presente come una condizione e, insieme, un risultato dell'improvvisazione. Il presente non è statico ma dinamico nel suo modo proprio.

L'immersione e la vividezza della presenza aumenta se l'attenzione si libera da attese pregiudicate, ma si lascia condurre dal suono stesso (cfr. Goldoni 2018). Nella improvvisazione non c'è altro nella coscienza che il suono e i gesti che si fanno insieme con esso, e la risposta del luogo. Il 'mio' suono è della stessa sostanza di quello degli altri. Fra interno ed esterno non c'è barriera. C'è una differenza locale: qui, là, a destra, più in fondo… Io *sono* quel suono e tutti *siamo* quel suono. Posso dirmi 'io' diverso dagli altri nel momento in cui decido di cambiare qualcosa. E poi continuamente ritorno a essere una sola cosa con il suono che ricevo insieme a quello che faccio.

Più l'attenzione si concentra sulla musica e dimentica l'io, più il presente diventa intenso. Come l'Uroboro, si nutre di se stesso.

Presenza, improvvisazione, liberazione[2]

Siamo in dodici nella stanza. In questo momento non c'è nessun altro. C'è silenzio, calma, nessuna fretta, nessuna preoccupazione di essere approvati da un pubblico. Il pubblico siamo noi.

Uno ha il saxofono contralto; un altro una chitarra elettrica. Due musiciste hanno un violino, un altro la viola, un altro ha un contrabbasso. Due cantano. Un altro solitamente suona la batteria, ma in questo caso canterà. Uno ha una tromba; io ho un flicorno. Ci mettiamo d'accordo per fare un Re centrale, nient'altro che un Re centrale, e di oscillare intorno a questo Re centrale aumentando o diminuendo lievemente le altezze, al massimo fino al semitono sopra o sotto. Non abbiamo limiti di tempo.

All'inizio il suono è timido, impacciato: ci sembra strano, inadeguato che ciascuno faccia questa sola nota, avendo tutti questi strumenti con le loro possibilità. Ma, gradualmente, qualcosa comincia ad accadere. C'è attenzione. Ci si accorge del modo in cui le frequenze delle voci umane si incastrano con quelli degli strumenti. In questo Re centrale i 'parziali' di tutte le voci formano, insieme, un timbro inaspettato. Il suono diventa spesso, complesso. Una lieve divergenza fra le altezze emesse dagli strumenti e dalla voce produce battimenti. La velocità della pulsazione dei battimenti può essere governata dal controllo della divergenza di altezza. Il suono ha pulsazioni interne.

Sembrava molto facile, banale e anche un poco stupido suonare un Re: chi non lo sa fare? L'abbiamo ascoltato questo suono preciso all'inizio, quando abbiamo cominciato, e l'avevamo in testa ancor prima di farlo, ma dov'è finito ora? C'è ancora quel suono, ma è lo stesso? L'indicazione di fare un Re in quelle precise condizioni è alle spalle. L'abbiamo eseguita, la ricordiamo ma essa non aiuta più a capire quello che sta accadendo.

Chi fa una nota tenuta a lungo senza pause, da sola e senza altre note accanto, dopo un po' non la sente più nello stesso modo. Non si percepisce più la relatività della sua altezza rispetto alla 'scala' (o al modo) che si aveva in mente, poiché le altre altezze, con le loro 'note', restano fuori dal fuoco dell'ascolto. L'introduzione di un 'semitono' o un intervallo anche minore possono essere percepiti come una grande differenza. Si risveglia un'attenzione per minime differenze di altezze. Quel Re è diventato una matassa di vibrazioni sonore che scorre, s'intesse per piani diversi, a diverse velocità, ma anche in parte granulosa, segnata da molti piccoli e meno piccoli eventi. Così come in una colata lavica si vedono qua e là scintille e dappertutto striature, venature di fiamma nelle fessure della roccia incandescente, il suono del Re centrale fa una massa sonora che resta costante e va a insediarsi stabilmente come margine udibile dell'ascolto, mentre il fuoco più intenso e preciso dell'attenzione è catturato dai continui cambiamenti interni al suono.

Si può trovare la meraviglia anche in un materiale semplice che, non ascoltato attentamente ma secondo le più usate convenzioni, potrebbe sembrare banale. Si può fare questa esperienza ascoltando *The Heart of Tones* di Pauline Oliveros, ovvero *Quattro pezzi su una nota sola*, *Mantram*, *Pranam I e II* di Giacinto Scelsi, fino al più recente *Mur* di Vahid Hosseini.

Così non ci è sembrata una diminuzione di intensità e di qualità improvvisativa scegliere questo modo di introdurre il nostro concerto per il pubblico della *International Society for Contemplative Research*

2 Ho già pubblicato la seguente descrizione di una reale performance, con una più completa analisi, in Goldoni 2017.

organizzato dall'Università di Padova nell'Auditorium di San Gaetano il 21 giugno 2024.[3]

Inquadrando il QR code si possono ascoltare, cliccando su Padova 2024, *Detuning Meditation, A Rainbow in Curved Air, Night Train, Improvisation*.

Ora propongo una osservazione che mi sembra decisiva per dissipare molti equivoci sul valore dell'improvvisazione 'libera', o meglio, direi: *l'improvvisazione che libera*.

Finché si valuta l'improvvisazione con gli stessi criteri con cui si valuta una composizione, si considera la musica come un intero che procede per un certo periodo di tempo, si valuta il suo svolgimento entro un periodo di tempo determinato: ci sono un inizio e una fine, diciamo una 'conclusione'. Questo accade anche quando si ascolta una registrazione di una improvvisazione, soprattutto se pubblicata (e prima 'corretta') in un circuito direttamente o indirettamente commerciale. Un 'disco' o la sua traccia digitale ha un *titolo* (l'unità concettuale) e una sequenza pensata. Tutto questo funziona benissimo, e ha prodotto capolavori assoluti e indimenticabili. Lì si ascolta e riascolta, lì si impara a memoria…

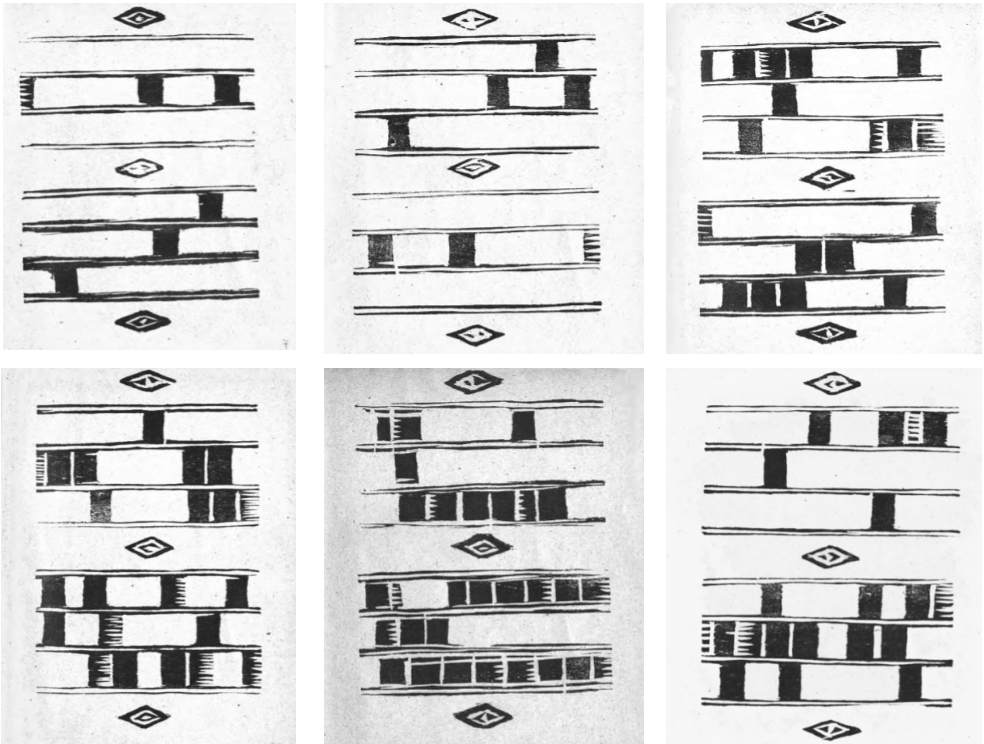
Ma c'è anche un altro fattore nell'improvvisazione, come dicevo sopra, che è compresente con la evoluzione del suono *nel tempo* ma ha un altro 'luogo' rispetto al tempo della evoluzione, ed è tuttavia il suo cuore. Questo fattore è quello che il musicista percepisce del suono presente, dei suggerimenti che ne trae, e cosa decide di farne mentre improvvisa. *L'interplay* che avviene ha un valore *generativo* assoluto (non si torna indietro e non ce n'è un altro) ed è anche un valore assoluto musicale nel presente.

L'alternativa fra idiomatico e non idiomatico, al riguardo, ha un senso relativo, di grado.

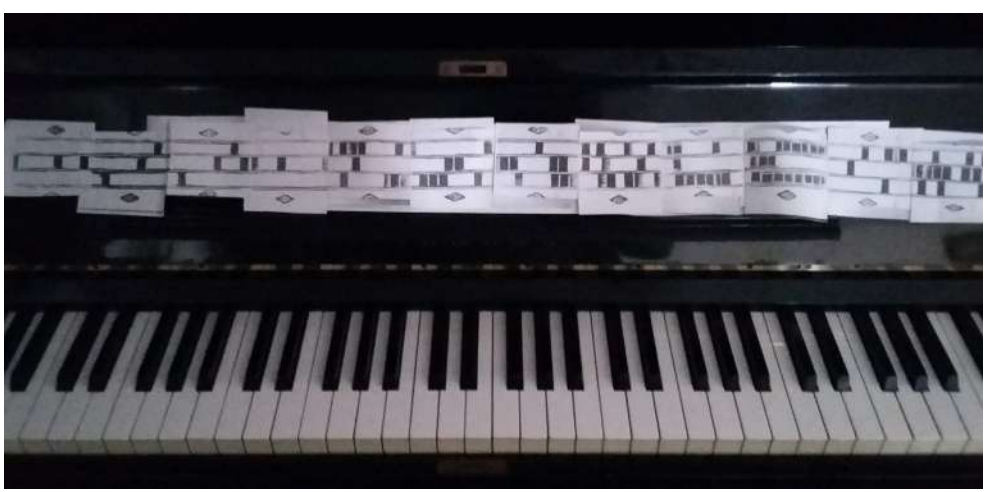
Anche la convenzione di assistere a una performance, scegliere il luogo, il giorno e l'ora, la disposizione, i musicisti o/e gli strumenti, appartiene a un 'linguaggio' (e infatti si prepara anche parlandone), è 'idiomatica'. Il punto è quanta decisione si lasci. Nelle pratiche più libere – e liberatorie dalla pressione dell'immagine che si sente obbligati a restituire – si tende a ridurre al minimo le condizioni necessarie. Ma anche dove ci sono sequenze di accordi, come nel jazz, o dove la costante è ridotta a un 'modo', l'improvvisazione produce musica meravigliosa (per esempio in *Kind of Blue*!). Il pattern per piano o *keyboard* di *A Rainbow in Curved Air* è la 'casa' sicura dove si abita con altri tranquillamente, in cui ci si può dimenticare dell'ego e delle sue ansie e da cui si può uscire e in cui può rientrare quando vuole. L'*interplay* in tutti i 'generi' è sempre originale e *rivela chi* è la persona che canta o suona.

Non è forse abbastanza osservato – e però è molto significativo – che Derek Bailey, noto come teorico del non-idiomatico, alla fine del suo libro *Improvisation* ammetta che forse «non è fondamentale» non essere idiomatici, e questo si accorda con ciò che egli anche dice: che ciò che gli improvvisatori amano soprattutto è suonare con altri improvvisatori (Bailey 1993, 105, 141). Emerge finalmente il cuore dell'improvvisazione: vivere intimamente al sicuro, senza pensieri, la relazione con gli altri e con il luogo, e *figurarla* musicalmente come esistenza reale e sempre possibile.

3 Ho già pubblicato descrizioni del nostro concerto a Padova, San Gaetano, nel 2024, delle interpretazioni di *Contemplazioni* di Arturo Martini e delle *Città Invisibili* di Italo Calvino in Goldoni 2025, 52-9.



Arturo Martini, *Contemplazioni*, 1-6



Pagine del libro di A. Martini, *Contemplazioni*, messe di seguito come se fossero una partitura con tre altezze

Indeterminazione e traduzioni

John Cage contrappose, per un certo tempo, lo sperimentalismo e l'indeterminazione all'improvvisazione perché la riteneva esibizione dell'io. L'indeterminazione produce invece una situazione in cui non è possibile determinare che musica ne verrà, e così l'io è 'giocato' a sua volta.

Se riferita a un certo protagonismo nella improvvisazione jazz di quegli anni – dovuto anche a una competizione necessaria per sopravvivere per i jazzisti, soprattutto afroamericani – l'opinione di Cage aveva una parte di verità. Poi Cage riabilitò l'improvvisazione, secondo quello che ci ha detto Pauline Oliveros durante un seminario a Ca' Foscari nel 2012.

Fra indeterminatezza e improvvisazione si tratta di gradi e mezzi differenti. Persino la «notazione musicale tradizionale» su pentagramma e fogli è rimasta ancora in parte un mezzo mnemonico per una prassi che non resta completamente determinata. E questo riconoscimento ha indotto compositori contemporanei a 'scrivere' con notazioni che richiamano la memoria di prove di composizione-improvvisazione di insieme: così ci ha ricordato Giancarlo Schiaffini a proposito della partitura di *Donau*, di e con Luigi Nono, in un seminario.[4]

Insomma, anche l'improvvisazione più 'libera' muove da condizioni sonore e musicali date, che sono le memorie dei musicisti, gli strumenti, il luogo, la destinazione. Quel contesto è un 'testo' che si 'legge' o rilegge, si 'riscrive', un po' a memoria, un po' nella dimenticanza.

Martini, *Contemplazioni*

Quando il medium di partenza è non musicale, c'è da fare una traduzione. Nella pratica di questa 'traduzione' la differenza fra improvvisare e comporre sfuma o diventa non molto importante. Ogni 'traduzione', lascia fra il testo e la musica uno spazio di gioco limitato ma con confini non determinati. Ritorno dunque sul tema, già affrontato nella invenzione della musica per i film muti, ma in un contesto più ampio.

Abbiamo fatto una 'traduzione' in musica del libro di Arturo Martini *Contemplazioni*. È un testo del 1918, di sole immagini. Ogni pagina ha sei righe, tre sopra e tre sotto, come nelle pagine 1-6, e nelle successive.

Le pagine si potrebbero leggere come trigrammi sovrapposti e in successione e il tutto come una partitura.

Ma immaginare una esecuzione di questa 'partitura' ci è sembrato inadeguato. Costringerebbe a usare solo tre altezze, o tre fasce di altezze ripetute.

Se, d'altra parte, usassimo i quadrati neri come 'scatole', contenitori di altezze e timbri differenti, similmente a *Projection* di Morton Feldman.

4 Tenuto al conservatorio Benedetto Marcello di Venezia il 6 novembre 2024.

Projection 4 di Morton Feldman

Ci allontaneremmo molto dal testo di Martini, che ha la costante del nero sul bianco (con qualche striatura). Ho provato a farlo al computer, ma ascoltandolo non restituiva nulla del libro. Ma noi volevamo 'tradurre' il testo, non farne un pretesto. Lo stile di *Contemplazioni* e il materiale del segno grafico (fatto a mano su una matrice di legno) fanno parte del testo e non si possono ignorare. Il quadrato nero richiama a qualcosa di sobrio, elementare e uguale. Si sfoglia il libro e si vede una pagina alla volta, e ciascuna è un'immagine per una meditazione.

Martini al tempo di questo libro era scampato al carcere militare e alla morte per la 'spagnola'. Non però alla consapevolezza di tanta inutilità. Dopo Caporetto, ma non solo.

> Se un asceta del Tibet prendesse una forma… e come una sola nota di pianoforte, cioè senza contrasti, la battesse con vario ritmo, questo dovrebbe diventare il più grande evangelo del mondo, cioè oltre la parola umana; infinito, spazio, tempo.
> […] Son convinto che è una preghiera e che se ne parlerà fra due o tre secoli. (Scarpa 1968, 145-6, 155)

Aspirazione alla chiarezza intellettuale

Ogni pagina somiglia a una scultura fatta levando:

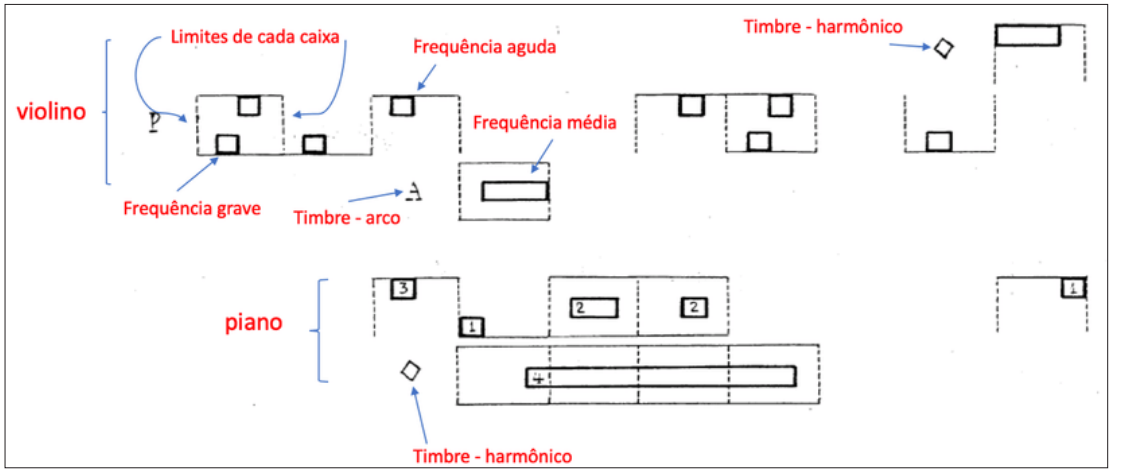
> Sentire attraverso la mia angoscia di vent'anni di lavoro, che la povertà della scultura esiste e che ciò diventi un fatto intellettuale presente non deve essere una scoperta.
> Le altre arti hanno le quattro stagioni. La scultura ne ha una sola: la potatura invernale. (67)

Così prima io e Massimo Menotti nel 2019 al pianoforte al Teatro Ca' Foscari di Santa Marta, poi con Massimo e Eugenio Cereser nel 2023 al pianoforte, abbiamo deciso l'esecuzione di *Contemplazioni* pagina dopo pagina, come fosse una serie di immagini scolpite con il nero della matrice di legno sul bianco.

D'accordo con il curatore della mostra su Martini al Museo Bailo di Treviso, Nico Stringa, e con il direttore di Asolo Musica, Federico Pupo che ha promosso l'evento musicale, lo abbiamo chiamato *Il silenzio scolpito*.[5]

L'audio dei concerti di Venezia (pagine 1-16) e di Treviso (esecuzione completa) è ascoltabile inquadrando il QR code.

5 Una esecuzione di *Contemplazioni* è stata riproposta una settimana dopo, il 26 maggio, con altra interpretazione e altro titolo, *Suonare libri*, da Roberto Durante, Vittorio Demarin, Riccardo Miotto, con sintetizzatori, animazione video, intervento visivo.



Projection 4,
Morton-Feldman

Tradurre per capire, per comporre, per improvvisare

Quanta poesia è nata dalle traduzioni di altra poesia, quanto pensiero dalla traduzione di altro pensiero, e da un tentativo di *descrizione* di uno 'stato' di cose!

Traducendo, capiamo meglio il 'linguaggio', il mezzo, il 'gioco' che stiamo usando e le sue possibilità. Traducendo, il gesto musicale sta contro una immagine diversa, in uno spazio aperto eppure delimitato. Su quello sfondo, il mezzo che uso si taglia con più nettezza, e i suoi confini diventano spazi, strade. In generale, suonare una 'cosa' non immediatamente sonora obbliga il musicista a trovare risorse al di fuori del proprio repertorio. Anzi, quanto più la cosa ne è lontana, tanto più grande è l'ardimento.

Improvvisare, tradurre, può avere come risultato una composizione. Ma è vero anche l'inverso.

Dopo traduzioni provate e 'ragionate' a lungo abbiamo trovato altre risorse musicali, e abbiamo improvvisato diversamente da prima e meglio. Se ogni composizione è una improvvisazione rallentata, come diceva Arnold Schönberg, ogni composizione è anche una lenta preparazione di molte improvvisazioni.

Come una città

Cardew, estendendo l'immagine che Wittgenstein dà del linguaggio come una vecchia città piena di strade e di zone diverse, con percorsi in cui ci si potrebbe perdere o non sapere più come ci si sia arrivati, diceva:

> Entrando in una città per la prima volta, la vedi in un particolare momento del giorno e dell'anno, in particolari condizioni meteorologiche e di luce. Ne vedi la superficie e puoi formarti solo idee teoriche su come questa superficie è stata modellata. Rimani lì nel corso degli anni vedi la luce cambiare in un milione di modi, vedi l'interno delle case e dopo aver visto l'interno di una casa l'esterno non sarà più lo stesso. Conosci gli abitanti, forse ne sposi uno, alla fine sei un abitante, un nativo tu stesso. Sei diventato parte della città. Se la città è attaccata, vai a difenderla; se è sotto assedio, senti la fame: tu sei la città. Quando suoni la musica, tu sei la musica.
> […] Alle parole "tu sei la musica!" accade qualcosa di inaspettato… Questo genere di cose accade nell'improvvisazione. Due cose che corrono contemporaneamente in modo casuale si sincronizzano improvvisamente in modo autonomo e ti lanciano con forza in una nuova fase.

Noi abbiamo fatto qualcosa di analogo, traducendo *Le città invisibili* di Calvino in musica e, reciprocamente, facendoci abitanti della nostra musica.

Le città invisibili

Nell'anno di celebrazioni del settimo centenario della morte di Marco Polo Ca' Foscari ci ha proposto di fare la musica per *Le città invisibili* di Calvino. Di fronte alle molte interpretazioni musicali avvenute ed esistenti, abbiamo fatto anzitutto un lavoro di interpretazione del testo di Calvino, per coglierne i nodi teorici e poetici fondamentali che ne sottendono i capitoli nella sua regia del testo: che alterna, accosta, mescola e riprende i temi delle città e, a prima vista, può apparire disorientante, ma in realtà progredisce verso una conclusione. Abbiamo focalizzato il tema dell''errore' di voler realizzare e assicurare il desiderio (di cui la città è meta e risultato) in codificazioni, produzioni, saperi (le 'mappe'), conservazioni, volontà di controllo che conducono all'occlusione del desiderio e allo spegnimento della vita. L'impero di Kahn è nulla, pura dispersione. E però anche dal nulla, un pezzo di legno, e sotto la terra che ha sepolto le città, c'è segno di vita (*Argia*). E dal disorientamento, dalla frammentazione, viene qualcosa di meraviglioso, anche se per poco tempo. Questa attitudine assomiglia molto alla pratica dell'indeterminazione e dell'improvvisazione: succede anche quando si cammina in una città e improvvisamente si vede qualcosa che non si era mai osservato prima. E la città 'perfetta', anche per Calvino, è questa. Èd è anche negli occhi, le mani e le gambe dei suoi abitanti o gentili e attenti visitatori.[6]

Suoniamo e suoneremo Venezia

E Venezia è così, e per questo essa è la città invisibile e indicibile che Marco non nomina mai, ma affiora un po' per volta come un baluginio nelle altre città di Calvino.

Abbiamo lavorato per un anno, spesso provando diverse volte le città scelte, poi ci siamo uniti con Daniele Roccato e tre musicisti del gruppo di improvvisazione di

6 Il progetto è descritto nel sito www.danielegoldoni.com.

Musicafoscari Ensemble con Daniele Roccato e musicisti di Santa Cecilia eseguono *Le città invisibili* di Calvino a Venezia, Auditorium Santa Margherita, 1° dicembre 1924

Santa Cecilia, per i concerti del 1° dicembre a Venezia e del 21 dicembre 2024 a Santa Cecilia.[7]

Abbiamo intenzione di fare performance musicali itineranti sostando e suonando in alcuni luoghi di Venezia: suonare la città per rivendicare il suo diritto a mantenere il suo volto, il suo corpo fatto non solo da pietra e terra e acqua ma anche e soprattutto dagli abitanti, dalle loro attività, dal loro lavoro, per difenderli dal clamore pubblicitario e smisuratamente turistico, dalla distruzione sociale e urbanistica in atto.

7 Nel sito www.danielegoldoni.com si possono leggere, vedere e ascoltare il progetto, e materiali preparatori e i due concerti di Venezia e Roma.

Sguardo sospeso

Elisabetta Di Sopra
Artista

Negli ultimi anni, la videoarte italiana ha conosciuto un rinnovato interesse e una crescente visibilità, grazie anche a iniziative che hanno saputo avvicinare questo linguaggio a un pubblico più ampio. In questa direzione si inserisce *Lo Sguardo Sospeso*, programma curato dall'artista Elisabetta Di Sopra che, dal 2014, arricchisce il Ca' Foscari Short Film Festival con una sezione interamente dedicata alla videoarte. Attraverso le sue edizioni, *Lo Sguardo Sospeso* ha contribuito a far conoscere e valorizzare la produzione contemporanea di videoarte in Italia, mettendo in luce la vitalità e la varietà di linguaggi che caratterizzano gli artisti attivi sul territorio. Il programma ha offerto a molti spettatori, anche non specialisti, l'occasione di scoprire un panorama creativo spesso poco esplorato, dimostrando come la videoarte italiana sia una realtà fertile e dinamica, capace di dialogare con le tendenze internazionali senza rinunciare a una propria identità espressiva. Si presenta oggi come un linguaggio fluido e potente, capace di attraversare i confini tra cinema, arti visive, musica, performance e tecnologia. Gli artisti non si limitano a rappresentare la realtà: la trasformano, la interrogano, la rallentano o la frammentano, creando nuove modalità di visione e nuove forme di pensiero. In un mondo in cui le immagini sono ovunque, la videoarte – con la sua dimensione antinarrativa – ci invita a guardare più a lungo, più in profondità, e a riflettere su ciò che vediamo. Ed è proprio questo invito allo sguardo e al pensiero che gli artisti proposti all'interno dello Short Film Festival, pur nelle loro diversità espressive, hanno saputo trasmettere.

Il rapporto tra cinema e videoarte è da sempre un terreno di confine e di dialogo. Se il cinema nasce come racconto e dispositivo collettivo di visione, la videoarte sceglie spesso

la via dell'intimità, della sperimentazione e della libertà formale. Tuttavia, entrambi condividono una stessa matrice: l'immagine in movimento come strumento di percezione e di pensiero. Negli ultimi decenni, le barriere tra questi due ambiti si sono progressivamente assottigliate: i videoartisti guardano al linguaggio cinematografico per la costruzione del tempo e dello spazio, mentre molti registi sperimentano forme visive che sconfinano nell'installazione o nella performance. All'interno di questo dialogo continuo, la videoarte offre uno spazio di libertà in cui il racconto si dissolve per lasciare emergere la percezione pura, il gesto, la materia dell'immagine. Il cinema, dal canto suo, fornisce alla videoarte una memoria di sguardi, una grammatica di emozioni e una consapevolezza del ritmo che continuano a nutrirla.

Lo Sguardo Sospeso nasce proprio in questo punto d'incontro: tra la narrazione e la sua sospensione, tra il cinema che racconta e la videoarte che riflette sullo sguardo stesso. Un ruolo fondamentale è svolto dal corpo, inteso non solo come soggetto rappresentato, ma come strumento, materia e luogo di sperimentazione. Fin dagli anni Settanta la videocamera è diventata, per molte artiste, un mezzo per indagare la propria presenza nel mondo, affermare la propria identità e ridefinire il rapporto tra chi guarda e chi è guardato. L'autoscatto video, l'autoritratto in movimento, il corpo messo in scena o osservato da vicino diventano gesti di consapevolezza e di resistenza. Sono spesso le donne artiste a instaurare con la videocamera un rapporto più intimo e autoreferenziale: attraverso di essa esplorano il sé, la memoria, la vulnerabilità, la trasformazione. Il corpo filmato non è soltanto un soggetto estetico, ma diventa metafora dell'essere al mondo, del vivere e del percepirsi in uno spazio dominato da sguardi e rappresentazioni esterne. In questo senso, la videoarte si rivela un linguaggio privilegiato per restituire la complessità dell'esperienza femminile, capace di coniugare introspezione e gesto politico, intimità e riflessione critica sullo sguardo. L'intento è stato proprio quello di valorizzare queste ricerche, mostrando come la dimensione corporea e autobiografica continui a essere un terreno fertile per la sperimentazione visiva contemporanea, e come attraverso il corpo – filmato, messo in scena o evocato – la videoarte sappia ancora parlare con urgenza e profondità del nostro tempo. Un legame indissolubile che dura da più di cinquant'anni, in cui la performance sta alla registrazione del gesto come il colore sta alla tela del quadro. E se la tecnica si piega al furore artistico, utilizzando strumenti sempre più sofisticati per manipolare l'immagine, il tramite rimane il corpo: la dimora che abitiamo, il mezzo che ci permette di conoscere il mondo e di rapportarci con esso. In questo ogni artista rivela la propria autenticità.

Dalla prima edizione del 2014, con i video di: Sabrina Mazzuoli, Michele Innocente, Devis Venturelli, Cristina Pavesi, Francesca Fini, Mauro Rescigno, Alessia Travaglini e Isobel Blank, alla successiva del 2015, con Elena Bellantoni, Alessandro Amaducci, Paolo Bandinu, Bianco-Valente, Con.Tatto, Matilde De Feo, Eleonora Manca, Laurina Paperina, Angelica Porrari, Cosimo Terlizzi, Lucia Veronesi, Rino Stefano Tagliafierro, Marcantonio Lunardi, Alessandro Bavari e Lino Strangis. Negli anni *Lo Sguardo Sospeso* si è avvalso anche della collaborazione di Alessandra Arnò, co-fondatrice di Visualcontainer – Italian Videoart Platform – e direttrice di VisualcontainerTV, archivio dedicato alla promozione, distribuzione e diffusione della videoarte italiana in Italia e all'estero. Le sue proposte spaziano dalla sperimentazione più estrema, legata agli scenari digitali sintetici, al ritorno al racconto con un approccio narrativo più vicino al concetto e all'immaginario filmico. Tra gli artisti proposti figurano Flavio Scutti, Matteo Pasin, Riccardo Muroni, Alessandra Caccia, Barbara Brugola, Enzo Cillo, Giacomo Salis, Davies Zambotti, Sonia Armaniaco, Eleonora Roaro, Micol Roubini, Lorenzo Casali, Barbara Ceriani Basilico, Alessandro Mancassola, Debora Hirsch

e Valentina Miorandi. Per la dodicesima edizione, lo Short Film Festival dedica l'intero programma de *Lo Sguardo Sospeso* alla produzione artistica della sua curatrice, con una selezione delle opere video più significative.

> I lavori di Elisabetta Di Sopra sono unici nel panorama non solo nazionale: il corpo, che parla attraverso gesti minimi, è alla base del suo lavoro e diventa metafora del nostro essere al mondo. Artista asciutta, essenziale ma profondamente coinvolta, è capace di dare respiro alla vita; sa offrire risalto al particolare più minuto e farne motivo di commozione. Sono storie di ogni giorno: la cura, la difficoltà delle relazioni, l'onda dei ricordi, il grande mistero della maternità e gli scambi percettivi tra creatrice e creatura.

Nel 2019 il progetto vede il coinvolgimento di Enrico Tomaselli, fondatore e direttore artistico del festival Magmart, un festival internazionale di videoarte, che nel corso degli anni ha visto la partecipazione di oltre 1.400 artisti provenienti da oltre 80 Paesi diversi, con migliaia di video presentati. Nella sua selezione troviamo opere video di: Francesca Bonci, Antonello Matarazzo, Francesca Fini, Chiara Caterina, Elena Tagliapietra, Paolo Bandinu, Eleonora Manca e Igor Imhoff. Dal 2020 inizia una preziosa collaborazione con Silvia Grandi, docente di storia dell'arte contemporanea all'Università di Bologna e co-fondatrice, insieme a Renato Barilli, Guido Bartorelli, Alessandra Borgogelli, Pasquale Fameli e Fabiola Naldi, dell'*Annuario di Videoarte Italiana – Yearbook*, divenuto ora un archivio che conta più di quattrocento video raccolti nel corso delle sedici edizioni della rassegna e che, grazie a un importante progetto di partnership, è stato reso accessibile al MAMbo di Bologna. Le proposte includono opere di Rebecca Agnes, Giovanna Ricotta, Blu, Diego Zuelli, Virginia Mori, Audrey Coianz, Michele Bernardi, Marco Morandi, Laurina Paperina, Rita Casdia, Apotropia, Dafne Boggeri, Barbara Brugola, Caterina Pecchioli, Fliri, Giannotti, Christian Niccoli, Cuoghi Corsello, Silvia Camporesi, Anita Calà, Natalia Saurin, Ciancimino, Donato Sansone, Dario Lazzaretto, Francesca Fini, Francesca Leoni e Davide Mastrangelo, Virgilio Villoresi, Silvia De Gennaro, Saul Saguatti, Sabrina Muzi, Debora Vrizzi, Elisabetta Di Sopra, Filippo Berta, Salvatore Insana e Luca Matti. Con l'ultima edizione si è sentita la necessità di allargare lo sguardo, confrontandosi con tendenze, approcci, temi, tecnologie e stili di artisti che operano al di fuori dei confini italiani, come nel caso del Regno Unito. Ciò è stato possibile grazie al coinvolgimento di Laura Leuzzi, storica dell'arte contemporanea e docente presso la Robert Gordon University di Aberdeen, in Scozia, tra le principali ricercatrici sulle storie della videoarte europea, sull'arte e il femminismo e sui nuovi media. La selezione da lei proposta è volutamente eterogenea e senza alcuna pretesa di esaustività, configurandosi come una 'campionatura' delle infinite possibilità che, per sua natura, il linguaggio della videoarte può offrire. È la sperimentazione, infatti, la molla che spinge gli artisti a servirsi dei dispositivi tecnologici del momento per tradurre il proprio sguardo interiore sul mondo, ponendo l'accento su questioni urgenti della contemporaneità quali «la decolonizzazione, la salute mentale, il rapporto con la tecnologia, con la natura e i femminismi». Le opere video proposte sono di: Chris Meigh Andrews, Maja Zećo, Deniz Johns e Martin Zeilinger, Guli Silberstein, Valentina Ferrandes e Lucia Franci.

Lo Sguardo Sospeso, nelle sue dodici edizioni, si è così affermato come un luogo di attraversamento e di confronto, uno spazio capace di restituire la complessità della videoarte e delle sue evoluzioni. Un osservatorio privilegiato in cui le immagini non soltanto si mostrano, ma si interrogano e si lasciano interrogare. In un tempo in cui tutto scorre veloce, questo progetto continua a ricordarci che guardare è un atto di responsabilità e di cura. E che, proprio in quello sguardo sospeso, risiede la possibilità di comprendere più a fondo il nostro presente.

Staff del Ca' Foscari Short Film Festival, 2016

Uno Short con vocazione digitale

Carlo Montanaro
Archivio Carlo Montanaro

Ero appena andato in pensione quindici anni or sono quando Maria Roberta Novielli ha avuto l'idea di costruire una rassegna per insegnare agli studenti come costruire una rassegna… Sembra una *boutade* raccontarla così, ma è proprio come io l'ho vissuta. Vedendola nascere, crescere, potenziarsi, usando ogni espediente, perfino uscendo dal Covid, non solo indenne ma addirittura diffusa stabilmente tra le istituzioni che inizialmente solo sponsorizzavano. Un Festival aperto al mondo, alle scuole di cinema legate all'apprendimento universitario.

Da studentessa Roberta s'infiltrava, con parecchi altri appassionati poi diventati colleghi e amici, nei miei corsi in Accademia. In quell'Aula Magna oggi ingresso delle Gallerie, dove io insegnavo il venerdì e il sabato. A Ca' Foscari la facoltà di Lettere si era ormai stabilizzata offrendo tra gli insegnamenti complementari Storia del cinema con andamento monografico. Poi arriverà il TARS che ne potenzierà tutti gli aspetti, Tecniche Artistiche e dello Spettacolo al quale contribuirò per diversi anni anche io. Mentre ad Architettura, che era ancora Istituto Universitario, il cinema arriverà solo nel 2001 quando subentrerà l'assetto attuale con l'intitolazione Università IUAV di Venezia. Fino agli anni Settanta solo all'Accademia di Belle Arti esisteva, per quanto gravato da denominazioni banalizzanti, un insegnamento 'superiore' dedicato al Cinematografo. Indegnamente affidato a chi scrive e che lo onorava partendo – come si conviene – dal 'precinema' che oggi è alla base dei materiali raccolti a 'La Fabbrica del Vedere'. Approfondendo le origini (la mia frequentazione con la famiglia Méliès); il cinema d'animazione che grazie a l'ISCA (Istituto

per lo studio e la diffusione del cinema d'Animazione) è diventato una delle passioni della mia vita; la negazione della maturazione del linguaggio tentata dagli artisti con la trasversalità dell'avanguardia storica (non tanto i miei grandi amori per Man Ray, Marcel Duchamp e i coraggiosi trasgressivi come Luis Bunuel, ma anche altri meno noti); lo sviluppo tecnologico che passava attraverso la nascita del sonoro e del colore che a cavallo degli anni Duemila racconterò in *Dall'argento al Pixel*. Un libro che, ristampato nel 2019, diventerà l'oggetto di una delle mie proposte durante i tre lustri di Short. Quindici anni di possibili opere poco visibili, vere piccole 'chicche' che, mi accorgo ora, rappresentano una sorta di condensato di una ricerca propositiva che non solo negli anni mi ha interessato e divertito ma mi ha permesso di ottenere uno stipendio e una pensione…

Io appartengo probabilmente all'ultima generazione cresciuta con il cinema scritto ed illustrato. Durante la degenza casalinga di una delle classiche malattie preadolescenziali, una vicina di casa mi veniva a trovare portandomi ogni volta un volume di una enciclopedia illustrata (*Scala D'Oro* della UTET) che proponeva, tra gli argomenti, un classico del passato. Ricordo ancora in particolare le straordinarie immagini di *Metropolis*, che non molti anni dopo acquistai da un noleggiatore di Padova in una riduzione in cinque bobine (50' circa: il mio 'primo film') nella edizione a 9,5 della francese Pathé Baby: mi avevano infatti regalato un proiettore a manovella che faceva una schermino di meno di mezzo metro di base. Dovevano passare almeno quarant'anni prima di poter assistere (dopo decine di stadi intermedi di controtipi a passo normale) alla ricostruzione digitale praticamente integrale del film di Lang accompagnato dalla partitura musicale originale. Anni che io impiegai per la ricerca, l'acquisizione, il riconoscimento di decine e decine di 'riproduzioni' più o meno 'regolari' di altre pellicole che mi permettevano, finalmente, di materializzare quanto studiosi più o meno dotati di memoria fotografica scrivevano in saggi, opuscoli e libri. Scoprendo quasi sempre più che descrizioni contestuali, invenzioni non proprio spiritose… Questo mi permise di conoscere persone che 'soffrivano' della medesima curiosità con le quali poi mi sono associato a Pordenone per condurre una rassegna impegnata a riproporre nel modo più simile possibile alla loro contemporaneità le opere del passato: *Le Giornate del Cinema Muto* che nel 2026 compirà 45 anni…

Mi veniva spontaneo proporre, durante le presentazioni dello Short e come facevo puntualmente negli ultimi anni di insegnamento, di pensare ad un mondo senza virtualità, ovvero ad un mondo non dotato di registrazioni videomagnetiche, di digitale o simili. Più passa il tempo e meno è possibile ormai questa sorta di provocazione. Pare si sia persa la memoria dell'insieme composto da meccanica, chimica e fisica che sono a base della strumentazione che ha consentito la nascita della cinematografia. Tanto da aver introdotto il termine 'analogico' per differenziare la sostanza delle immagini dell'oggi, quel 'digitale' che congloba totalmente quel computer senza il quale oggi non si fa più nulla, comprendendo la relativa ed imprescindibile navigazione nel web. Più che di 'cinema digitale' si dovrebbe parlare di ben altro se è vero com'è vero che si sta continuando a cercare la soluzione per eliminare nelle sale la videoproiezione trasformando lo schermo in un enorme televisore, quel 'display cinema led' inseguito da Samsung e Pixar.

Faccio ancora fatica ad accettare tutto questo, cresciuto come sono con la pellicola. A caccia di copie di ogni formato che ha ora condizionato, ora esaltato le mie conoscenze storico-critiche. Non so cosa hanno pensato gli spettatori dei miei interventi allo Short. Davanti a quelle 'prime volte' che ho riproposto sul piano linguistico e tecnologico. Ma anche su quello di costume pensando alla scoperta del 'corpo', della malizia, apparentemente ingenua, sostanzialmente

interessata, dal momento che il contenuto è stato sempre collegato al fattore economico. Tanto per cambiare uno dei primi 'utilizzi' del corpo femminile era collegato a quello dello spettacolo di varietà che, soprattutto in Francia, derivava dalla pantomima che a sua volta, nei palcoscenici, era strettamente apparentato al balletto. A dirla così potrebbe sembrare un'eresia dal momento che il cinema è nato muto. Mentre proprio dall'ispirazione legata al teatro esce la necessità del tempo gestito e pilotato anche dalla musica. Non potendo, allo Short, usare sistematicamente l'accompagnamento dal vivo, ho sempre cercato di conservare, se presente, la registrazione sonora documentando anche i vari tentativi fatti nel primo trentennio per accoppiare definitivamente l''audio' al 'video'. Mentre tornando al corpo femminile, l'altro aspetto da sottolineare è la sua insinuante presenza nei primi tentativi di 'pubblicità'. Ma di altri corpi e di altre fonti di ispirazione si è parlato nelle mie proposte nelle varie edizioni dello Short! Coadiuvato da amici disponibili a concedere visioni rare e inusitate. Tipo quell'*ORACLES DE DELPHES* (1903) di Méliès recuperato sia nella copia europea che in quella realizzata per il mercato americano con una macchina da presa (non telecamera come ormai si scrive e si traduce ormai in ogni dove, mentre i due sistemi come abbiamo visto sono affatto diversi) posta parallelamente ma con un minimo scarto tra le due aree inquadrate che ha permesso di attenere un virtuale 3D assai efficace. O le coloratissime pubblicità realizzate nel 1922, probabilmente 'pe' magnà' dal pittore e sperimentatore cinematografico tedesco Walter Ruttmann. Per non dire del lavoro realizzato con le sue proprie mani nel 1921 dal giovanissimo Disney, sempre nel campo promozionale, per botteghe della sola città dove stava iniziando a produrre, Kansas City. O delle trame ritagliate sulla carta dall'abilissima Lotte Reiniger a partire dagli anni Venti, che ispirandosi alle infinite forme di animazione inventate e frequentate dal suo inventore francese, il disegnatore 'incoerente' Emile Coourtet, in arte Emile Cohl, ha divertito e ammaliato per più di trent'anni i pubblici di mezzo mondo con le sue silhouettes. Ma come non rimanere sbalorditi dall'attenzione prestata al divenire della scienza con le prime riprese dell'interno del corpo ai raggi X (1897) o di quelle ad alta velocità (1904) che mostravano un proiettile attraversare una bolla di sapone facendola scoppiare. E finendo col sorridere col solito Méliès autore del primo film 'grottescamente splatter' che in *Une indigestion* si auto-sottopone a uno stupefacente intervento chirurgico. Corpi importanti, in questo momento di assoluta virtualità 3D, sono stati quelli degli straordinari 'attori' di legno ricoperto di pelle di daino, costruiti e animati da Ladislas Starewitch, la cui carriera è durata (muto-sonoro-colore) quasi cinquant'anni. È stata ripercorsa grazie alla collaborazione degli eredi.

Nelle prime edizioni era diventato per me urgente promuovere altre ricerche realizzate in quegli anni con il finanziamento della Regione del Veneto dedicando momenti importanti ai restauri in corso per celebrare il centenario della nascita del nostro grande e ad allora semidimenticato concittadino Francesco Pasinetti presentando, tra gli altri, *Nasce una famiglia* (1943) o *I pittori impressionisti* (1948). Insieme, aiutato nella scelta, dall'amico storico della fotografia e docente a Ca' Foscari, scomparso prematuramente nove anni fa, Alberto Prandi, a una mini mostra di belle fotografie di lavorazione di quelle opere allestita nella platea dell'ex-Cinema Santa Margherita sede delle proiezioni dello Short. Così come altre pellicole ritrovate nel corso di altri impegni collegati alla mia breve Presidenza dell'Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema. Chiedendo e ottenendo film anche da Cineteche (Istituto Luce, Lobster Fim, Cineteca Italiana, Cineteca del Friuli, Cineteca di Bologna). E confesso che, oltre a copie da super8 e 16, per i programmi costruiti annualmente, sono ricorso anche a YouTube o fonti analoghe. Aiutato per le sottotitolature da Davide

Giurlando e per la confezione oltre che da Elisabetta Di Sopra, videoartista ed esperta di tecnologia specifica, da Luca Pili. Amici che ringrazio e che continuano a lavorare con me. Il tutto per l'intuizione di Maria Roberta Novielli che ha costruito una rassegna per insegnare agli studenti come costruire una rassegna…

Il cinema che resta
La resilienza dei corti d'autore

Anton Giulio Mancino
Università di Macerata

In un'epoca in cui si sta smarrendo progressivamente l'idea del cinema come forma d'arte così come si sarebbe concepita una volta, con opere degne di un'analisi addentrata e in profondità, secondo quanto richiesto dai grandi capolavori del passato, è giocoforza o probabilmente un sintomo, l'ultimo, di sostenibilità futuribile il valore resistente dei cortometraggi e quindi della loro concentrata e a maggior ragione palese autorialità.

Se al cinema d'autore oggi non resta, bene o male che la mera durata estrema: esasperata, tirata per le lunghe, magari per dissociarsi patologicamente dal paradigma dominante del prodotto di consumo, prevalente in quanto serializzato sul grande e sul piccolo schermo, senza soluzione di continuità o autorialità residua, è nel cortometraggio che occorre, di contro, cercare quei gravi, precisi e concordanti indizi di un'idea d'arte audiovisiva la quale non può essere comunque elusa, a dispetto dei segnali di tendenza poco incoraggianti.

Il Ca' Foscari Short Film Festival è stato un baluardo di questo modo di lasciare traccia, contemperando il metraggio breve, dei film d'autore che a ben guardare nel conguaglio continuo tra corti, medi e lunghi non sono mai quello che sembrano. Ed è appunto più evidente se si esaminano non soltanto i lungometraggi cinematografici ma l'intera opera audiovisiva di autori autentici e versatili, composta non a caso nelle migliori e diuturne circostanze di cortometraggi e mediometraggi, documentari e film per la televisione, che attraversano come un fiume carsico progettualità longeve, non chiuse o assestate su durate record in senso esteso. I cortometraggi d'autore, ovvero l'ultima spiaggia che esiste da sempre ma diviene in questo contesto strategica, reagiscono all'ansia performativa di molto cinema sedicente d'autore contemporaneo: quello cioè che traduce il complesso d'inferiorità contingente nel superamento spesso e volentieri delle due ore intese come soglia minima di una trasgressione esclusivamente quantificabile in minutaggio esteso e storytelling compulsivo, con reiterazioni

di avvenimenti, inquadrature, situazioni, stilemi. Ecco di contro che questi 'altri film', vale a dire l'orda agguerrita, rimanente e testarda, in aumento esponenziale di 'corti' per niente minori, si esprime meglio e diversamente. Anziché essere trattati come esemplari 'minori' in un cinema d'insieme afflitto da mediocrità, i cortometraggi d'autore dimostrano nelle occasioni espositive adatte come lo è stato il Ca' Foscari Short Film Festival di essere gli equivalenti molteplici e moltiplicati dei bambini salvifici, specie in un mondo di presunti modelli 'maggiorenni' condannato a rendersi infantile a colpi di prove macroscopiche, tradotte in esercizio muscolare di puro minutaggio.

Prendiamo ad esempio il caso di Barco Bellocchio che lo Short veneziano ha eletto a modello ed evento nell'edizione del 2025. La coppia di cortometraggi bellocchiani proiettati e intitolati *Se posso permettermi*, realizzati a Bobbio all'interno del festival omonimo che si svolge in estate e ospita il corso di regia, ma in due edizioni non consecutive, progressivamente hanno assunto la forma di segmenti che potrebbero confluire in un lungometraggio omino, se il terzo capitolo giungerà a coronarne la durata superiore a un'ora. Del resto, è già accaduto, nella dialettica tra lunghezze minori e maggiori che l'autore si è concesso della sua personale immagine reiterata di Bobbio, concepita come schermo dei suoi fantasmi trascorsi e odierni. Le dinamiche che affiorano, in punta di piedi, all'apparenza nei due *Se posso permettermi*, portano e riportano alla luce in continuazione sullo schermo, nella duplice accezione di superficie di proiezione e argine di protezione, con effetto quel sistema di vasi comunicanti di cui si stenta a trovare una logica elementare. Stralci dello stesso film cardine, *I pugni in tasca*, vengono adoperati, secondo un fisiologico e costante principio intermediale che informa tutta la filmografia di Bellocchio, in flashback, libere associazioni, soluzioni di montaggio in concomitanza con le scene e le situazioni equivalenti in *Sorelle*/*Sorelle Mai*, altro film di lunghezza standard che nasce dalla combinazione di piccoli film – si fa per dire – realizzati negli anni, Bobbio Film Festival dopo Bobbio Film Festival, sulla cui falsariga sta prendendo corpo e lunghezza lo stesso *Se posso permettermi*. Come dire che questi, ancorché brevi e in procinto di unirsi e allungare il discorso, non sono brandelli di 'passato' reale che si interfacciano a un 'presente' altrettanto reale, bensì immagini cinematografiche ineccepibili che rimandano ad altre secondo modalità di *mise en abîme* che si alimenta incessantemente di vita e di rappresentazione, in cui è infine difficile districare uno strato dall'altro, gerarchizzarne i livelli, stabilire cosa viene prima e cosa dopo, quale dimensione abbia determinato quella successiva. Inoltre, ogni qual volta Bellocchio, che quindi non poteva mancare nella galleria dello Short cafoscarino, elegge Bobbio a set privilegiato dei suoi film, ne offre inequivocabilmente un ritratto sopra le righe, scosso da moti, tensioni, conflitti, traumi orizzontali e verticali di varia origine o provenienza, interna ed esterna, reale e mentale, materiale e morale. Questo piccolo, salubre e appartato angolo di quiete o di inquietudine dell'entroterra piacentino, immerso nella Val Trebbia, può darsi a vedere come posto sicuro, in cui trovar rifugio, o come condanna a non riuscire a trovare mai scampo, a liberarsene una volta per tutte. A Bobbio si può essere al riparo da tutto, o almeno illudersi che ciò sia possibile, come se il sito esistesse fuori dal mondo, a prescindere dal mondo. Ma anche constatare l'esatto contrario, scoprire con allarme e costernazione che il mondo arriva anche lì ad esigere il suo tributo di conoscenza, di resa dei conti, di verità a lungo conservata, preservata, rimossa. Il paradigma di *Sorelle Mai*, nato da una 'scuola', ha fatto 'scuola': con i violenti e implacabili creditori di (Pier) Giorgio Mai/Bellocchio, i quali non esitano a varcare la soglia della casa familiare per reclamare il dovuto. Accade ancora in *Sangue del mio sangue* quando stavolta è il redivivo, reincarnato, omonimo Federico Mai, interpretato sempre

da Pier Giorgio Bellocchio, ovviamente non per caso, a invadere lo spazio segreto del conte-vampiro per attuare una truffa immobiliare o, più tardi, nel finale legalitario, etico e catartico, nientedimeno che la Guardia di Finanza a irrompere all'alba a Bobbio per eseguire una serie provvidenziale di prevedibili controlli, sequestri e arresti. Come provvederà *Sangue del mio sangue* a ribadire a chiare lettere, per bocca del vampiro troppo vecchio per mordere, a causa di denti non più all'altezza della situazione, del mito, dei tempi andati, che Bobbio è essa per eccellenza e dismisura guadagnata sul campo/territorio e in campo il mondo. La Bobbio di Bellocchio, in quanto autore cinematografico, si riconferma, tra corsi e ricorsi di ogni tipo a un centro gravitazionale dove, infine, la fine provvisoria di *Sorelle Mai*, l'amico e icona di sempre Gianni Schicchi sulle note sibilline di *Vecchio frac*/*L'uomo in frac* di Domenico Modugno si inabissa. Uno spazio di prova dove, lo si è visto e sottolineato, un canto alpino serve a renderla una placida versione aggiornata, consociativa, potente della pasoliniana, terribile Salò. In una Bobbio/Salò che con il peso specifico ad essa assegnata dalle immagini bellocchiane finisce per saturarsi e trascendere l'effetto di realtà, a suo tempo persino l'eco del terrorismo brigatista nella seconda metà degli anni Settanta si è fatto sentire. Dove meno te l'aspetti: a tavola, tra gli allegri e polemici concittadini e commensali del regista, reduci da *In nome del padre* e intenti anni dopo, nel 1977 a fare una rimpatriata. L'episodio, che funge a sua volta da cortometraggio che gioca in squadra, è l'*explicit* bobbiese della seconda puntata di *La macchina cinema*, sulla cui falsariga fanno seguito a stretto giro, nell'estate del 1978, le riprese di *Vacanze in Val trebbia*, non meno fitte di spunti interessanti. Uno tra tutti, la presenza di un giovane Cristo in croce che torna nottetempo in paese, nudo, il quale rimanda all'immagine cristologica di Moro restituita direttamente o per analogia, grazie al montaggio, in *Buongiorno, notte*. Tanto da indurre a considerare consequenziale e concettuale anche il dipinto recante la crocifissione all'ombra del quale in *Sorelle Mai* si consuma lo scrutinio che lacera la coscienza della giovane insegnante in crisi sentimentale, che si chiama guarda caso 'Anna' come tante altre protagoniste a livello onomastico molto allusive, all'improvviso decisa a non far bocciare uno studente, pungolata anche da un racconto di Maria (Luisa) Bellocchio/Mai e da una visione scenica interiore delle *Eumenidi* della trilogia di Eschilo. Respingere uno studente equivale in pratica a condannarlo a morte, come se si trattasse di crocifiggere Gesù Cristo o, contrariamente alla volontà della plurivalente Anna di turno, 'eseguire la sentenza' nei confronti del malinconico Presidente della Democrazia Cristiana nella tragica primavera del 1978 al quale Bellocchio sta per tornare nella serie televisiva *Esterno notte*, controcampo personale ed esteso, non a caso, di *Buongiorno, notte*, che si completa e rigenera probabilmente negli scorci intravisti nel work in progress di *Se posso permettermi*. Dove oltretutto si coglie un aspetto rilevante di un attore, Fausto Russo Alesi, eletto a protagonista in sordina proprio attraverso questa mossa anfibia compiuta dal cortometraggio in divenire così centrale nella poetica bellocchiana.

Chiunque nel 2019, e a seguire nel 2024, avesse incrociato per le strade di Bobbio una figura dall'espressione un po' interrogativa e spaesata, certamente schiva e malinconicamente persuasa dei propri pensieri impertinenti, si sarebbe chiesto all'istante se fosse proprio lui, il curioso personaggio del duplice cortometraggio *Se posso permettermi* che Bellocchio stava girando nel suo borgo natale nell'ambito del corso di alta formazione della Fondazione Fare Cinema. Già il Fausto Russo Alesi, ancora in tutti i sensi dentro i panni del personaggio, se ne andava allora tranquillamente a passeggio, invisibile, per poi tornare cinque anni dopo incrociando i sentieri di un cast più corposo, emblematico dell'ambizione del corto di allungarsi fino al traguardo che potrebbe a questo punto essere imminente.

Non è una questione di poco conto in un panorama di attori italiani, certamente bravi, ma in cui si fa fatica a ritrovare il personaggio nell'interprete, sempre così somigliante dentro e fuori però alla sua immagine pubblica. Ma un cinema che vada nella direzione della complessità e della maturità avrebbe bisogno di più interpreti, non esclusivamente di star, esageratamente riconoscibili.

La scelta in questo segmento apparentemente semplice di Russo Alesi, a cavallo tra i due personaggi chiave e agli antipodi del mite e tenace Giovanni Falcone in *Il traditore* e del 'bipolare' e 'ciclotimico' Francesco Cossiga di *Esterno notte*, dimostra quanto in diciotto minuti sia concentrato l'intero universo bellocchiano che spesso e volentieri si manifesta attraverso maschere pirandelliane. L'individuo quasi diafano e anonimo di *Se posso permettermi*, che tuttavia scandaglia uno spazio umano e urbano ormai contrassegnato dalla storia del cinema, dall'inizio de *I pugni in tasca* al finale di *Marx può aspettare*, possiede i tratti salienti dello sguardo perplesso e pungente di Bellocchio. E si presta a quell'attenzione saliente e provocatoria per i particolari infinitesimali propria dell'autore di *Esterno notte*, dove non a caso il Cossiga di Russo Alesi resta la pietra angolare del percorso che si snoda tra aderenza alla realtà e scollamento completo dal principio logico-razionale delle istituzioni e dei tanti personaggi ex reali e in cerca d'autore. La possibilità con un vero e raro attore/interprete, straordinariamente estraneo quasi a se stesso per ragioni di copione e marcata apparenza, perciò emblematico quando appare smarrito in contesti minimali o istituzionali, consente di acutizzare la ricerca di percorsi indiziari ed esplorare con pungente propensione allusiva le diuturne zone d'ombra della storia italiana. Non è un caso che oltre a essere una delle presenze più forti del cinema bellocchiano da tanto tempo, in virtù della vistosa marginalità, Russo Alesi possa aver dato spessore anche all'inammissibile agente del Sid Guido Giannettini nel quadro tra l'opaco e il cupo che Marco Tullio Giordana disegna con tocchi lievi ma decisivi in *Romanzo di una strage*. La lezione di recitazione offerto da Russo Alesi, protagonista assoluto non a caso in quattordicesimo di *Se posso permettermi*, lascia ben intendere come e a quali condizioni la storia italiana possa essere interpretata, con gli interpreti giusti: da Piazza Fontana (*Romanzo di una strage*) al caso Moro (*Esterno notte*) e al maxiprocesso a Cosa Nostra (*Il traditore*), in cui centrale è il rapporto tra Falcone e Buscetta, uomini alla pari ma paralleli, nell'accezione di Leonardo Sciascia, divisi come in Dostoevskij tra delitto e castigo, l'attore giusto c'è. Quello che con gli altri agisce e cambia, adatta il proprio io in maniera sottile ma non toglie spazio e senso all'opera di cui fa parte o prospettiva al quadro d'insieme monopolizzandolo, restituendo piuttosto un'idea sostenibile di spettacolo denso, barocco nel continuo corrugarsi della blanda superficie.

La proverbiale e lacaniana 'recita della storia' è una prerogativa di chi sa stare davanti alla macchina da presa rispettando chi c'è dietro e chi vedrà poi il film. Una consapevolezza che Russo Alesi, attore di scuola tra i più preparati, possiede e coltiva tra la scena e lo schermo, senza soluzione di continuità, e in teatro anche autore. L'impasto di filmografia e teatrografia che si dipanano di pari passo, intrecciando all'occorrenza i cortometraggi come valvola di sfogo in vista dei lungometraggi, lascia trasparire l'importanza di un approccio austero al gioco delle parti, in grado di lasciare interdetto lo spettatore che non riesce a prevedere sbalzi di tensione o agitazioni sommesse, né a orientarsi preventivamente in quella linea d'ombra che tutto nasconde e tutto può d'improvviso rivelare o non rivelare, perché non si può, per carenza psichica e frustrazione politica (*Esterno notte*) o per scelta etica non rientra nell'obiettivo finale della macchina giudiziaria (*Il traditore*); o magari perché l'attenzione rivolta all'esterno chiaroscuro vieta necessariamente e contestualmente di capovolgere il cannocchiale per auto-analizzarsi anziché vagliare gli altri (l'arte di osservare

passando inosservati accomuna i suoi personaggi di *Romanzo di una strage* e *Se posso permettersi*).

E Bellocchio non è che la spia di un fenomeno più articolato che rende i cortometraggi l'anticamera senziente dei lungometraggi. Ancorché mancante dalla serie di autori ospitati dallo Short Film Festival negli anni, contiguo e per molti versi speculare è l'esempio anche di Gianni Amelio, che ugualmente entra di diritto nel mondo di Bellocchio e del 'fare cinema' sul posto come bottega di corti, poiché aderisce anche lui con l'esperimento di *Passatempo*. Per comprendere come funzione questo cortometraggio di Amelio appositamente pensato e girato dentro la cornice autobiografica e topografica di Bellocchio, resa esplicita dalla casa de *I pugni in tasca*, conviene preliminarmente individuare il metodo al lavoro in tutto il cinema dell'autore de Il ladro di bambini, in cui le diverse lunghezze sono relative, o concomitanti. Va detto, innanzitutto, che l'istanza primaria che governa l'ispirazione e la creatività dolente di Amelio, scorrendo volentieri sottotraccia, è una costante de *I velieri* come dei documentari più o meno corti, quali *Non è finita la pace, cioè la guerra*, *Poveri noi*, *La terra è fatta così*, *Felice chi è diverso*, i due *Registro di classe: Libro primo, 1900-1960* e *Registro di classe: Libro secondo, 1968-2000*, *Casa d'altri*, fino a raggiungere la finzione in modalità 'corta' di *Passatempo*. In questa lista ristretta e selezionata di segmenti dell'Amelio fuori dal circuito cinematografico propriamente detto, senza soluzione di continuità, vengono a delinearsi serie di relazioni strette e fisiologiche. Si illuminano infatti a vicenda *Lamerica* e *Non è finita la pace, cioè la guerra*, rappresentando il secondo una sorta di estensione o una riflessione ad ampio spettro e codice infantile predominante del primo; altrettanto auspicabile sarebbe poi un conguaglio tra *Così ridevano* e il seguente *Poveri noi*. I materiali audiovisivi d'epoca interagiscono nella coscienza dell'autore e nella mappa mentale dello spettatore con le immagini ricostruite appositamente in Cinemascope, per risultare queste ultime ingombranti e a dismisura della realtà colta sul fatto. Lo schermo oblungo in orizzontale de *Lamerica* rispetto a quello ristretto e perciò 'minorile' di *Non è finita la pace, cioè la guerra* si autodenuncia in quanto tale esattamente come quello di *Così ridevano* al cospetto del repertorio eloquente che informa di sé e informa chi guarda *Poveri noi*. Con il dittico *Registro di classe* poi, l'autore spinge sull'acceleratore e prolunga, sdoppiandola, la corsia cronologica della storia patria dei padri; quindi, della scuola dei padri, delle madri e dei figli, del regime e della democrazia, dei pedagogisti e dei partiti, del potere istituzionale e della potenza giovanile, dell'indottrinamento e dei principi inclusivi ed educativi inalienabili, del centro e della periferia, del meridione, del centro e del settentrione d'Italia.

Ma anche tra di loro dialogano e si saldano gli 'altri' esemplari audiovisivi di Amelio dagli anni Ottanta del secolo scorso destinati a intercettare l'intero ventennio del nuovo: in *Poveri noi* il blocco di frammenti intitolato *La lingua* ospita l'ambiente scolastico per adulti semianalfabeti dove si ascolta la declamazione da parte di un maestro de *La cavalla storna*, che si ricollega a una scena tagliata anche di *Sorelle mai*, quindi di un corto bellocchiano sempre sibillino. Da un lato c'è in questa classe speciale la trama pascoliana che implica la figura del padre del poeta assassinato misteriosamente, dall'altro si potrebbe ipotizzare una meccanica altrettanto 'delittuosa': quella verso la civiltà contadina, risultata devastante per l'antropologia meridionale, e ora raccolta dietro i banchi scolastici. Ma la cavalla di casa Pascoli, singolare testimone di verità e giustizia, rientra come archetipo eccellente nel bestiario junghiano con una spiccata 'duplice natura', che la rende «il solo animale che può varcare impunemente le porte dell'inaccessibile alla ragione, udire voci e persino parlare». Forse anche per questo si intreccia con il cavallo 'caro' sotto ogni aspetto ai bambini di Vittorio De Sica in *Sciuscià*, e di cui Amelio dà conto nell'articolo *Sciuscià a cavallo*.

La fattispecie poetica di 'fanciullino' che a suo modo pervade anche l'anima inquieta di Amelio e dei suoi intermediari giovanissimi sposa il principio di verità mediante un procedimento confrontabile con quello dei componimenti di Giovanni Pascoli, sostituendo appena la metrica al metraggio: gli sfondi sfocati contrapposti a veritieri primi piani, mezzi primi piani e mezze figure, in prevalenza di bambini e ragazzi, sono sparsi ovunque da *I velieri* a *Non è finita la pace, cioè la guerra*, da *Poveri noi* ai due tempi di *Registro di classe*, da *La terra è fatta così* a *Casa d'altri*. Fino a rendere il rebus di *Passatempo* una perfetta sintesi simbolista: ciò che sta dietro i protagonisti, evocando un milieu inaccessibile e nuovamente ingrato di padre e figlio, stavolta un professore anziano e un immigrato ventenne, si presenta più appannato che mai, dove il campo restituito dalla focale 'corta' fa da contraltare alla durata ambivalente del 'cortometraggio'. Il breve tempo dello svolgimento conflittuale e armato è perciò inversamente proporzionale all'interminata sfida di quanto si dà a vedere in eccesso, come 'primo piano'.

Secondo Contini funzionava così anche il linguaggio adottato ad esempio nei *Canti di Castelvecchio*:

> Questa attenzione alle cose situate sotto la linea tradizionale, famiglia di cose che non erano ancora state ammesse nella corte della poesia, si deve qualificare immediatamente per scrupolo di precisione. E perciò quell'esattezza nomenclatoria […]. Ma si tratta veramente di determinatezza? Ecco una domanda alla quale, appena la si pone, sembrerebbe di dover rispondere con l'affermazione: Pascoli perlomeno intese che a questa domanda si dovesse rispondere sì. […] Dunque Pascoli non vuol essere indeterminato, e […] appaiono nella sua poesia cose determinatissime. Tuttavia occorre cautela innanzi a questa speciosa apparenza. Innanzi tutto, una riserva di carattere generale: c'è una precisione, nella poesia di Pascoli, che è una precisione illusiva e che in realtà non è icasticità ma insinuazione linguistica. […] La determinatezza di Pascoli si accampa sempre sopra un fondo di indeterminatezza che la giustifica dialetticamente. […] O pensate a una poesia che può essere perfettamente citata come allegoria generale del mondo poetico pascoliano: pensate a *Nebbia*. Qui sopra un fondo di bruma o di fumo vedete emergere dei primi piani, precisamente dei primi piani in senso cinematografico, una siepe, una mura, due (due di numero) peschi, e ancora (sempre numerabili) due meli, un cipresso. Ma dei primi piani non si giustificano se non in rapporto a un fondo, a un orizzonte, il quale esso è indeterminato, cioè a dire, per definizione, non se ne sentono o non se ne rappresentano attualmente i limiti: questi oggetti determinatissimi e computabili si situano sopra uno sfondo effuso. E che il fondo generale sia effuso e diffusivo, alta imprecisione qui condizionata da un'alta precisione, è questo un dato che ricollega Pascoli al maggior laboratorio simbolistico: diciamo, a Mallarmé e alla sua condanna del «sens trop précis», oppure al programma verlainiano «De la musique avant toute chose», «De la musique encore et toujours!».

Si potrebbe dire, insistendo sulla forza ctonia dei corti come potenziali ispiratori dei lungometraggi, che in Amelio, come del resto in Bellocchio, autore altrettanto legato al magistero di Pascoli, ora riscoperto anche da Giuseppe piccioni in *Zvanì – Il romanzo famigliare di Giovanni Pascoli*, le sfocature recano un equivalente senso 'nebbioso' della storia negletta: ciò nondimeno lasciano ben intravedere, tra pudore dello stile e impudenza della verità. Questa verità viene rimodulata ora dai bambini, ora dai cavalli; così da corrispondere con pari proprietà cine-linguistica al disegno simbolico già attribuito da Contini, secondo il brano sopra riportato, al Pascoli «dei primi piani, precisamente dei primi piani in senso cinematografico». Il troppo determinato, a distanza ravvicinata dalla macchina da presa, consente ad Amelio di non eludere del tutto

l'indeterminatezza dello spazio/tempo retrostante. Con il tocco allusivo dell'obiettivo scelto, lo stilema ingenera angoscia. Sfocando, l'autore rilancia quel che dietro non si vede: lo mostra relativamente, come Pascoli, e lo fa implicando per sottrazione quel 'remoto storico' in quota Banti con *I velieri*, nuovo capofila dei film deliberatamente 'altri'. In pratica, dai tempi de *I velieri* a *Non è finita la pace, cioè la guerra* in poi, nell'approdo alla parabola 'corta' di *Passatempo*, Amelio procede in parallelo con i lungometraggi, accentuando nell'ultimo periodo l'arte di sfocare l'indicibile.

Il ritorno costante di prospettiva, simile a un 'controcampo' permanente, spinge Amelio a cercare senza posa un principio etico dentro un congegno poetico, delegando lo sguardo a chi è più piccolo onde cavarne intelligenza drammatica e terribile cognizione di concausa; al punto da inseguire, ricomporre e concorrere con le immagini d'archivio il discorso principale. Da *Poveri noi* a *La terra è fatta così*, a cavallo entrambi tra il ventesimo e il ventunesimo secolo, cavalcando di conseguenza l'asse storiografico in lungo e in largo con *Registro di classe* e *Felice chi è diverso*, la metafora equina ci sta perché i cavalli tra Jung e De Sica sono importanti, non foss'altro perché proprio i cavalli, guarda caso, sono stati iniziatici: i primi soggetti filmati per conto suo in veste di regista di Gianni Puccini in *Dove si spara di più*, agli albori di una carriera segnata dalla regia. La sua è una macchina da presa 'storna'. Esattamente come la cavallina 'che sa', *alla* Bellocchio, sotto molti aspetti, per aver visto con i propri occhi, interpellata dalla madre di Pascoli.

Vale dunque allontanarsi entro certi limiti dal seminato filmico nel fare il punto sull'Amelio laterale, quello anche o soprattutto dei film 'diversamente' corti, che non lascia fuori nessun frammento risonante; e intercettare in un esercizio peripatetico il più ampio raggio di risonanze, a cominciare da quelle letterarie incastonate. Poiché in tema di verità, quella che tracima da inquadrature e progetti che comprendono documentari e non, è lecito esigere una specifica. Di quale verità si tratta o trattano i suoi film, corti o lunghi non fa differenza, nessuno escluso, 'felici' perché 'diversi' nel metraggio, la destinazione d'uso e di circuito? Prendendo anche stavolta in prestito dalla poesia il bandolo della matassa, ecco Giacinto Spagnoletti nel 1959 coniugare l'espressione 'verità rimproverata' per Alfonso Gatto:

> Fra i poeti della sua generazione, egli è quello che con grazia più durevole è riuscito a liberare i motivi interiori dalla loro vernice patetica, perché acquistassero un sapore di verità rimproverata, cogliendo al vivo la parte di sé stesso che via via rispondeva all'ansia del tempo con maggior dolore e rancore.

L'itinerario audiovisivo e cartaceo di Amelio, come si può notare, passando per lunghezze che si avvicendano in termini di metraggio, non ammette stazioni di transito meno importanti di altre. I silenzi e le reticenze, i lapsus dei bambini a fuoco mentre le macerie non lo sono, dove 'fuoco' è anche quello delle esplosioni e il contrassegno della morte che decima parenti e amici, famiglie e abitanti circondario, rendono i piccoli 'testimoni d'accusa' di *Non è finita la pace, cioè la guerra* eloquenti quanto i protagonisti di spalle ne *Il ladro di bambini* o i minori sacrificati nel suicidio collettivo de *La tenerezza*, sulla falsariga di quello dello scrittore Steiner in *La dolce vita*, con tanto di adulto coprotagonista ne *Il piccolo Archimede* che di cognome fa ugualmente Steiner, John Steiner. Anche *Poveri noi*, inaugurato dal capitolo «Arriva la televisione», costruisce un testa a testa tra l'Amelio televisivo ad ampio spettro e la televisione inscenata ed esibita da attori involontari di sé stessi, come la ragazza che cita quale unica star cinematografica conosciuta il cantante Luciano Taglioli; tutte gemme dove il piccolo schermo si autocita macinando farina cinematografica e che Amelio non si fa sfuggire incamerandole nel suo montaggio ex novo. La Torino prevalente, assieme alle

altre città settentrionali degli immigrati desunta dalle teche tele-filmiche in *Poveri noi* entra in competizione con lo spazio urbano designato in *Così ridevano*. I tasselli dal titolo *La lingua*, *Soldati* e *Verso il nord* contemperano perciò i morti della tragedia di Marcinelle in Belgio; il lardo dell'animale ucciso che può durare fino a due o tre anni, mangiandone poco per volta; la giungla di Via Veneto da una parte e dall'altra le comparsate fatte per necessità dalle ragazze meridionali nel peplum a basso budget *Maciste contro lo sceicco* di Domenico Paolella, che di certo non valgono un posto fisso in ufficio o come commessa o come tabacchiera (qualunque cosa – dicono – fuorché il cinematografo poco sicuro e redditizio); i pregiudizi della popolazione svizzera verso gli italiani che per un meccanismo ignobile di paradossi temporali sono tali e quali a quelli degli italiani odierni nei confronti degli extracomunitari balcanici e africani. La testa di ponte con *Lamerica* e *Passatempo*, una volta gettata, investe qualsivoglia diramazione, con effetto anticipato o ritardato, non fa differenza in un insieme compatto.

C'è tanta povertà tra le pieghe di ogni film concepito da Amelio con destinazioni sparpagliate e obiettivi unificanti; non solo quella di *Poveri noi* che si congeda dallo spettatore con bambini nudi, issati, esposti durante le feste. Visti questi corpi in vendita, il titolo medesimo del film giunge a suggello come un ammonimento.

Persino i terremoti nel perpetuo incrocio filmografico raddoppiano, da *La terra è fatta così* a *Casa d'altri*, con le immagini a colori attuali che se la battono con quelle recepite dall'epoca dei fatti. Dopotutto il lungo piano-sequenza in retrocessione è estenuante, sintomo inequivocabile che *Casa d'altri* formalizza come bisogno costante di cercare nel passato i segnali premonitori del presente/futuro: solo riavvolgendo il nastro della memoria di questo film è dato dipanare quello dell'onda lunga di scosse polisemiche che dalla terra irpina di *La terra è fatta così* si propagano alla corruzione e agli incidenti costituzionali tra il presidente della Repubblica e la Democrazia Cristiana al governo, e investono al giorno d'oggi piazze spopolate di bambini, quale netta prefigurazione di un'Apocalisse contemporanea.

Questi variegati film, ciascuno non per sé ma in combutta con gli altri, fiction e non-fiction, formato breve, medio o lungo e destinazione domestica oltre che in sala, all'occorrenza nei festival, consentono 'diversamente' di capire meglio, per le rime e tra le righe l'Amelio più introverso delle pieghe cinematografiche più complesse. Sono chiavi d'accesso privilegiate non gerarchizzabili. Contengono indizi importanti, elementi trasversali di studio, affidati a stralci di materiale di repertorio di cui Gianni Amelio cineasta civile si riappropria, tramite il decoupage non solo tecnico condiviso quasi sempre con Cecilia Pagliarani.

I bambini riguardano l'autore sempre e comunque. Con loro è più difficile sporcare lo sguardo dello spettatore di ogni età. I bambini si rimirano nello specchio adulto, più adulti dei loro genitori o sorelle e fratelli maggiori, entrando e uscendo dalla porta principale dei lungometraggi noti. Non ce n'è uno tra loro, ovviamente cresciuto troppo, che ad Amelio non restituisca il fantasma dei suoi 'vecchi' scomparsi quando erano molto più 'giovani' di lui.

Lo sguardo nonviolento nasce da questo pressante desiderio o 'vizio cinematografico' di comprendere, nella duplice accezione di capire e includere, possibilmente in inquadrature persistenti e accoglienti. La posta in 'gioco', per niente giunto alla 'fine', prevede che la macchina-cinema, quale che sia la maniera di manifestarsi, salvare l'altro come se stesso, protegga a ogni ripresa gli inconfondibili bambini. Gli attori a loro volta, quando non sono bambini o non facciano i bambini-attori, interpretando la propria sventura, fanno i bambini della situazione, delicati e spericolati nel curarsi dei feriti e far sì che «Qui non muore nessuno». In *Campo di battaglia*, che è quasi una conseguenza produttiva e tematica, in epoche differenti, del nesso Bellocchio-Amelio siglato da *Passatempo*, l'auspicio si tramanda dall'ufficiale

medico, ovvero l'adulto dall'espressione bambinesca e che, come bambino sventato, si comporta, interpretato da Alessandro Borghi, all'infermiera adulta, altrettanto innocente, quindi bambina, Federica Rossellini; e senza che tra loro vi sia stata alcuna relazione fisica o sessuale. Gli asessuati protagonisti di *Campo di battaglia*, primo film ufficiale di Amelio sulla Grande Guerra, la madre sempre in cinta delle successive guerre mondiali, non può scindersi né dalle globali riflessioni belliche de *Il primo uomo*, né da quelle affidate senza intermediari ai minorenni di *Non è finita la pace, cioè la guerra*.

Il ping-pong tra un'opera è l'altra è la norma permanente, l'unica, che regola l'andirivieni spazio-temporale arbitrato da Amelio arbitra nella sua postazione di regia. I bambini trattati come grandi rimandano in continuazione a un'infanzia difficile e rimossa, autoreferenziale, genealogica ed edipica che impone la scelta letteraria, ergo profetica, di Aldous Huxley, quale sorgente de *Il piccolo Archimede* con la copia usata del romanzo *Il mondo nuovo* che passa di mano da Ettore a Enrico e da questi a Ettore, acquistata per poco su una bancarella. Il genio in erba dei personaggi al di qua e al di là della soglia della maggiore età che transitano da *Il piccolo Archimede* a *I ragazzi di via Panisperna* sono tutti 'effetti speciali' nella disponibilità del multiverso di Amelio, inteso anche come divenire poetico del verso audiovisivo, tra rime e consonanze di ogni tipo.

Non serve rincorrere quindi i bambini in *Felice chi è diverso*, se la questione è a monte in quasi tutti i soggetti anziani intervistati o che ritornano negli estratti di repertorio, famosi e non. I fatidici quattro versi del primo degli «Appunti» di Sandro Penna datati 1938-49 parlano di omologazione culturale e non esclusivamente di orientamento sessuale. Non è improbabile che il titolo con cui Amelio aveva disadattato il romanzo *La tentazione di essere felici* di Lorenzo Marone, ossia *La tenerezza*, sia legato a doppia mandata con quello di Penna, *Felice chi è diverso*. La 'tenerezza' di Amelio ha le carte in regola per spartire, non soltanto lessicalmente, con «la tenerezza della miseria umana» di Penna amata da Pier Paolo Pasolini. Da questa fattispecie virtuosa e ostinata di 'tenerezza' decolla piuttosto la macchina da presa 'storna' di Amelio, il quale di miseria anche materiale si è occupato, anzi preoccupato, nelle sue numerose e intensive ricognizioni sulle tensioni generazionali, i flussi migratori o le guerre di ieri e di oggi come perenni 'porte aperte'.

Far comprendere cosa significhi spiare, essere spiati, sapere di esserlo o provare a esternare la notte che cova dentro, quasi come eccentrica propensione, è un gesto creativo che Russo Alesi traduce in progetto collettivo di leale condivisione, apertura e lunga durata.

L'aver quindi insistito su Amelio, ancora di più che su Bellocchio, nella consapevolezza di una concomitanza nel muoversi di sponda con i corti in direzione dei lungometraggi, e viceversa, dimostra quanto più in generale sul piano etico e intellettivo, esattamente i corti forniscano una chiave di lettura. Una assai peculiare anche nell'intercettare prima o poi lungometraggi e altri formati scelti dai loro stessi autori di riferimento nel grosso delle filmografie complessive, come tessere complementari di un puzzle o chiavi di volta e pietre angolari dentro intarsi: agiscono nel disegno complessivo puntellando la coerenza sperimentale e non assoggettata del discorso filmico generale con dosi puntuali di chiarezza, libertà e svincolo creativo, poiché sottoposti a budget agili, non impegnativi né esosi. Sono a monte o in definitiva, in itinere e a futura memoria piccoli tasselli audiovisivi, non meno significativi, anzi per certi versi più liberi e sottili poiché vanno a occupare gli interstizi, le cavità, le fasi intermedie della linea principale scandita dai lungometraggi cinematografici comunemente e a torto considerati come il cinema *tout-court* o malauguratamente *mainstream*. Far sì che il cinema resti e quindi resista spetta ora alla politica degli autori nel cortometraggio, in quel lungo, medio e breve periodo che c'entra poco

o niente con il fattore tempo nella durata effettiva del film; dove il rimanere in campo diventa semmai una forma etica ed estetica di resistenza allargata al mondo, di vita cinematografica attiva, di attivismo di prospettive e ottiche digitali, ovvero alla sua visione globale e nonviolenta; ristretta solo all'apparenza nel computo del tempo di proiezione, peraltro inversamente proporzionale alla durata interiore dell'esperienza spettatoriale.

La memoria e il cinema
Grandi opere rilette da giovani autori

Sarah Helena Van Put
Giornalista e critica cinematografica indipendente

A Giovanna Barreca che con grande amore
ha sempre creduto nel cinema, nello sguardo
e nel lavoro dei giovani registi

Guardando la lunga storia del cinema, i suoi autori, gli stili e i movimenti che si sono susseguiti dalla sua nascita, non si può non pensare al cinema come un archivio della memoria collettiva. Ogni fotogramma conserva un frammento di tempo che richiama l'identità di una comunità e di un'epoca; un cristallo prezioso in cui le nuove generazioni possono specchiarsi per leggere il presente e immaginare futuri possibili. Da André Bazin a Siegfried Kracauer, i teorici del cinema hanno spesso sottolineato questa natura memoriale della pellicola che registra la realtà e la conserva: ogni inquadratura è già una scheggia del passato, un pezzo di tempo sottratto all'oblio. Per Bazin l'immagine fotografica e cinematografica è un'*impronta*, una traccia materiale del mondo con cui sconfiggere la morte e preservare il tempo: ciò che l'immagine conserva non è soltanto un'apparenza, ma il deposito fisico di un evento, uno strumento per documentare la storia e la memoria, esplorando il nesso tra la realtà e il suo ricordo attraverso il mezzo cinematografico. Kracauer, invece, vede nel cinema la possibilità di salvare gli 'scarti' della realtà, ciò che la storia ufficiale tende a marginalizzare. In questa prospettiva, il cinema nasce come *archivio involontario*, un dispositivo che registra ciò che è stato prima ancora che qualcuno decida di ricordarlo. A partire dagli anni Settanta, questa dimensione archivistica diventa esplicitamente politica. Le crisi del dopoguerra, le memorie traumatiche della Shoah, delle dittature latinoamericane e dei conflitti coloniali, spingono il cinema verso una riflessione sulla memoria collettiva. Il cinema diventa il luogo in cui la memoria si espone, si interroga e, al

tempo stesso, si difende. Però, è nel cinema contemporaneo che questo rapporto assume una forma ancora più radicale. La fine delle grandi narrazioni non produce un vuoto, bensì una frammentazione: la Storia non è più un quadro totalizzante, ma una somma di traiettorie minori, di vissuti, di micro-eventi che restituiscono la complessità del presente. Molti film recenti adottano la memoria come struttura narrativa primaria: non raccontano gli eventi, ma il modo in cui quei fatti ritornano nel vissuto, si depositano nelle relazioni e plasmano le identità. In questo senso, il cinema è un gigantesco archivio che documenta mutamenti estetici, sociali, politici.

L'archivio globale come lingua comune del cinema contemporaneo

Oggi, in un'epoca in cui l'accesso alle immagini del passato è immediato grazie alle piattaforme streaming e agli archivi digitali, i giovani autori hanno un rapporto radicalmente diverso con la tradizione. La loro è una memoria duplice: da un lato personale, fatta di vissuti familiari e di esperienze generazionali; dall'altro culturale, costruita su un archivio sterminato di film, generi e linguaggi che le nuove tecnologie hanno reso accessibili in modi impensabili fino a pochi decenni fa. Non si tratta più di una memoria trasmessa lentamente, attraverso cineteche o rare retrospettive, ma di un serbatoio costantemente disponibile. Questo accesso permette ai giovani autori di confrontarsi con i grandi capolavori del passato, non solo attraverso un gesto citazionistico o un omaggio formale, ma attiva un processo libero e creativo di riscrittura dei materiali che mette in dialogo le tracce della storia con le urgenze del presente. In questo contesto il Ca' Foscari Short Film Festival, ideato e diretto da Maria Roberta Novielli, rappresenta un osservatorio privilegiato. Nato e promosso dall'Università Ca' Foscari Venezia nel 2011 come primo festival internazionale di cortometraggi gestito direttamente da studenti universitari, il Ca' Foscari Short Film Festival è un laboratorio in cui il cinema del passato e le istanze del presente si incontrano. I cortometraggi selezionati provengono dalle migliori scuole e accademie di cinema del mondo e mostrano come la memoria dei grandi autori continui a dialogare con le ricerche dei giovani registi contemporanei. Nei cortometraggi presentati ogni anno si scorge un patrimonio di riferimenti che spaziano dal neorealismo di Rossellini al cinema surrealista e onirico di Fellini, da Bergman a Tarkovskij. Questi nomi non appaiono come citazioni statiche, ma come frammenti vivi che alimentano nuove storie, come nel corto Soleil (2020) di *Tianxiang Yang* e *Hoiming Pau*. Il film si divide in cinque capitoli e si interroga sul cinema in sé: alcuni attori e attrici si esibiscono sul palco, poi nella stanza del make-up osservando lo spettatore. Il corto, grazie a uno stile sperimentale, si configura come un viaggio all'interno dell'inconscio e delle emozioni, in cui lo spettatore è lasciato in uno stato di dubbio su cosa può essere vero e cosa sia inventato. I registi di Hong Kong utilizzano diversi media per creare scene differenti, ispirandosi ai loro registi preferiti come Yann Gonzalez, Bertrand Mandico e Tsai Ming-Liang.

Un aspetto interessante dei lavori dei giovani registi è la trasversalità culturale: gli studenti di cinema in Asia o in America Latina attingono a maestri europei, mentre i giovani europei guardano al cinema giapponese o latino-americano. La memoria si globalizza, diventando linguaggio comune di una generazione che non conosce più confini geografici nella visione e nella rielaborazione delle immagini.

I cortometraggi come laboratorio della memoria cinematografica

Il corto, per sua natura, è un formato che favorisce la sperimentazione. La durata ridotta non consente sviluppi narrativi estesi, ma concentra l'attenzione su un'immagine, un gesto, un'emozione. Questa essenzialità lo rende il luogo ideale per la riscrittura della memoria cinematografica: i giovani autori possono appropriarsi di sequenze iconiche e trasformarle in brevi ma intensi atti di reinvenzione come nel corto *The Inquest* (2017) di Ena Kielska che, facendo propri gli elementi del noir e del grottesco, racconta la storia di un detective arrivato in una cittadina per risolvere il mistero della scomparsa di alcuni residenti. Durante le sue indagini incontra diverse persone, ma tutto sembra essere uno scarto della realtà che non porta a nulla di fatto. La regista polacca e la direttrice di fotografia *Anna Andrzejewska*, attraverso l'uso del bianco e nero e in alcuni casi della tecnica stop-motion, ritornano a dialogare con le origini e la storia del cinema, facendo rivivere sullo schermo personaggi come la femme fatale, lo scienziato pazzo e gli zombie in un tripudio di omaggi e puro piacere fisico del film.

Anche l'opera di Márk Makkai, *Jackpot* (2025) si inscrive in questa traiettoria, ricalcando e omaggiando grandi autori del cinema americano ed europeo come Quentin Tarantino e Bryan Singer, Michael Haneke e Guy Ritchie. Il corto, una commedia d'azione, racconta di un giovane dipendente dal gioco d'azzardo alle slot-machine che cerca di impressionare una cameriera di un bar con una storia tragica su un gangster balcanico, sperando di poter ricevere dei soldi da lei. I personaggi secondari che compaiono in un'altra linea narrativa sono così assurdi, ma comunque credibili, che lo spettatore si interroga sulla veridicità della storia raccontata. Il regista rumeno racconta, con tono ironico e una struttura narrativa mai banale, gli effetti della ludopatia, un problema enorme per la società sia in Romania sia nelle regioni balcaniche.

Al Ca' Foscari Short Film Festival sono spesso presenti corti che nella loro narrazione rielaborano i codici del neorealismo, del cinema di genere, della Nouvelle Vague. Ma la rilettura non è mai sterile: un'inquadratura rubata a Zavattini e Rossellini viene trasportata nel contesto urbano di Singapore o nelle periferie inglesi; un frammento di Tarkovskij diventa eco poetica in un corto iraniano; un'atmosfera hitchcockiana si reincarna nelle strade di Mumbai. Il regista Vasco Alexandre, in *Yard Kings* (2021), segue con delicatezza la storia di Ellie, una bambina di nove anni che vive in un ambiente familiare segnato dalla violenza. Per sfuggire a questa condizione, Ellie trascorre il tempo nei boschi e vicino a una discarica, dove insieme all'amico Pete ha costruito una piccola casa: un rifugio che diventa simbolo di libertà e di immaginazione infantile. Una notte, dopo aver assistito all'ennesimo abuso sulla madre, Ellie decide di tornare a casa e affrontare il suo patrigno. In *Adam* (2020), il regista Shoki Lin, invita lo spettatore a entrare silenziosamente nella piccola e inquieta routine quotidiana del protagonista. Ogni suo gesto e ogni inquadratura esprimono una costante tensione: un bambino di nove anni che tende disperatamente verso qualcosa di molto semplice. Il regista Shoki Lin, seguendo l'insegnamento dei fratelli Dardenne, mette al centro del film la città di Singapore come spazio in cui il piccolo protagonista si muove alla ricerca di una propria dimensione personale come lo spazio ricavato nei corridoi del complesso di appartamenti, che enfatizza il suo stato di non appartenenza a nessun luogo. Adam è l'innocenza che sta per infrangersi nella primitiva e universale ricerca di un'identità, di un luogo in cui ritrovarsi.

Nel cortometraggio *The Sugar Grocer* del regista turco Ferman Narin, il protagonista Salih conduce un'esistenza solitaria e ripetitiva come gestore di una piccola bottega di quartiere. La sua vita appare cristallizzata in una routine

senza slanci, fino a quando una consegna imprevista lo trascina fuori dalla sua quotidianità, fino a vivere il giorno più traumatico della sua vita. Salih è un assiduo consumatore di film e la sua immaginazione è popolata da figure eroiche e violente. Non a caso, all'inizio del corto compare una sequenza tratta da *Sicario* di Denis Villeneuve. Tra le influenze dichiarate del regista emergono, infatti, quelle di Quentin Tarantino e Nuri Bilge Ceylan, maestro nella creazione di personaggi tragici attraversati da profonde crisi esistenziali quando sono posti di fronte a una realtà complessa e inafferrabile. Il giovane regista costruisce così un gioco di rispecchiamenti: Salih, immerso nelle narrazioni che consuma, comincia ad assumere i codici comportamentali dei protagonisti dei film d'azione che guarda, replicando gesti, atteggiamenti e decisioni con una progressiva perdita di contatto con la realtà.

La memoria come sguardo politico

Un altro elemento ricorrente al Ca' Foscari Short Film Festival è il modo in cui i giovani autori usano la memoria per interrogare la storia e la politica. Non si tratta solo di citare un maestro, ma di rivivere i conflitti del passato per comprendere quelli del presente. Molti cortometraggi affrontano i traumi collettivi del Novecento – dittature, guerre, esili – attraverso l'uso di linguaggi che richiamano i grandi cineasti che li hanno raccontati. Ambientato in Uzbekistan nel 1943, *Mother* di Abduazim Ilkhomjonov e Botir Abdurakhmonov, racconta di un gruppo di donne che si prepara ad accogliere gli orfani di guerra provenienti dal fronte orientale, costretti ad abbandonare la propria casa e la propria storia. Tra loro, la donna incaricata di coordinare l'accoglienza porta addosso una doppia perdita: il marito e il figlio caduti in battaglia. Proprio per questo, il suo gesto di cura assume un valore simbolico, come se volesse colmare il dolore della propria assenza e il vuoto che la guerra ha scavato nella sua vita. Sarà per loro non solo una figura protettiva, ma una madre a tutti gli effetti. Dominik György, in *The Next One,* racconta il percorso di una giovane donna smarrita e inquieta all'interno di una clinica abortiva nella Cecoslovacchia del 1989: un ambiente asettico, impersonale, fortemente carico di tensione. Il dettaglio apparentemente banale dei calzini dimenticati si trasforma nel segno di una vulnerabilità radicale e di un totale spaesamento psicologico. Il film interroga apertamente il tema del libero arbitrio: fino a che punto possiamo parlare di scelta personale quando l'intero contesto sociale, culturale e istituzionale si oppone a quella scelta? Quanto è realmente libera una decisione se viene presa in un ambiente ostile che la stigmatizza e la giudica? *The Next One* non è solo ricostruzione storica: è dichiarazione politica. Il film, riportando alla luce il passato della Cecoslovacchia pre-rivoluzionaria, quando l'autodeterminazione riproduttiva delle donne veniva limitata da politiche demografiche coercitive, cerca di illuminare il presente. La vicenda individuale della protagonista, infatti, diventa emblema di una condizione universale. In *Pipinara* di Ludovico Di Martino**,** due giovani ragazzi dividono il loro tempo tra una partita a calcio e piccoli furti, a metà tra il gioco spensierato e i primi desideri di denaro. A sancire il passaggio dalla leggerezza giovanile alle responsabilità della vita adulta sarà una proposta inaspettata, che toccherà i due in modo diverso e li porterà a essere coinvolti in uno degli avvenimenti più tristi per la storia recente d'Italia, la morte di Pier Paolo Pasolini. Di Martino affronta uno dei capitoli più tragici della storia italiana, raccontando la prospettiva del ragazzo che fu presente negli ultimi istanti di vita di Pasolini, posizionando così la macchina da presa dietro la storia ufficiale.

Faraz Alam in *Nocebo***,** rievoca una vicenda tramandata oralmente per generazioni: la storia di un'infermiera cecoslovacca la cui esistenza, avvolta tra mito e realtà,

resta impressa nella memoria collettiva. La donna viene ricordata in modo ambivalente come una prostituta o come un'eroina. Dopo essere stata violentata in un ospedale militare durante l'occupazione nazista, decise di consumare la propria vendetta infettando deliberatamente di sifilide i soldati tedeschi ricoverati nella struttura. Il gesto, estremo e disperato, si configura come una risposta violenta a una violenza subita: l'umiliazione trasformata in strumento di contrattacco. I militari, uno dopo l'altro, sparivano dall'ospedale colpiti da una malattia che a quell'epoca era socialmente infamante e clinicamente devastante. Alam sceglie di narrare questa storia attraverso un *antieroe amnesico*: lo spettatore segue gli eventi attraverso gli occhi di un protagonista frammentato, segnato interiormente, incapace di interpretare compiutamente il passato. Questa scelta produce un effetto di doppia lettura: da un lato permette di osservare la vicenda in modo distaccato, dall'altro ne rivela l'ambiguità morale, impedendo una interpretazione univoca. L'antieroe diventa un filtro imperfetto, e proprio per questo umano, attraverso cui il confine tra vendetta e giustizia rimane sfumato. *Nocebo* mette così in scena non solo un episodio storico marginale, ma la tensione eterna tra vittimizzazione e riscatto, tra memoria e trauma, tra necessità di sopravvivenza e desiderio di ritorsione. Nel farlo, Alam contribuisce a riflettere su come la Storia venga ricordata e rielaborata: non come archivio neutrale, ma come narrazione permeata di prospettive, giudizi e ferite.

Il festival come laboratorio di memoria

Lo Short Film Festival ha una peculiarità unica nel panorama europeo: è interamente organizzato da studenti, non come un semplice esercizio didattico, ma come un vero e proprio laboratorio di formazione critica e operativa. Questo comporta che la memoria cinematografica non venga solo rielaborata dagli autori in concorso, ma anche da chi costruisce il festival stesso: selezionatori, programmatori, responsabili di sala, addetti stampa, traduttori, tecnici. Gli studenti imparano a riconoscere le citazioni, a cogliere dettagli stilistici, a collocare i corti in una genealogia culturale più ampia, a confrontarsi con i classici. Il festival negli anni ha ospitato grandi autori della storia del cinema, presenze capaci di attivare processi dialettici e formativi. Liliana Cavani con la sua riflessione sul potere e sulla psiche; Peter Greenaway con il suo barocco visivo; Peter Lord con il suo lavoro pionieristico dell'animazione in stop-motion; Lorenzo Mattotti, ponte tra illustrazione e cinema; Amos Gitai che ha nutrito i suoi film del peso della storia e della politica; Tsukamoto Shin'ya, artigiano visionario della carne e del metallo. Tutti questi nomi non sono passati al festival come stelle irraggiungibili, ma come maestri in dialogo con gli studenti, interlocutori disponibili e provocatori di idee.

In questo senso il Ca' Foscari Short Film Festival ha dimostrato che la memoria non è un archivio statico, ma una materia viva che prende forma nei film dei giovani autori. Citare, riscrivere, reinventare i maestri non significa venerarli, ma trasformarli in strumenti critici. Ogni edizione ha portato con sé sorprese, deviazioni, invenzioni che dimostrano come la tradizione non sia mai un vincolo, bensì un trampolino. Il festival si configura così come una grande officina di sguardi e, al tempo stesso, come un dispositivo di negoziazione culturale: le immagini del passato emergono come tracce luminose che penetrano nel presente, vengono riattivate e reinterpretate nel dialogo con l'immaginario contemporaneo. La memoria allora si fa pratica creativa e riflesso teorico, un processo dinamico di selezione, trasformazione e ri-significazione. In questo movimento continuo tra continuità e rottura, tra ciò che resta e ciò che muta, il festival rivela la propria funzione: non soltanto luogo di visione, ma laboratorio di storia cinematografica vivente.

Parte IV
Ospiti, masterclass e dialoghi

Unmasked

Barry Purves
Animator, director, film writer

I've had a rather unplanned career of over 45 years working in puppet animation and theatre, and whilst I may not have been as prolific as I would have hoped(some feature films along the way would have been good) I have been lucky to have my collection of quirky short films take me to universities and festivals around the world, especially Italy and in particular Venice. I have, sometimes misguidedly, declined some festivals, but never those in Italy.

'Why puppets', with all this high tech around making imagery hard to tell from live action is a frequent question, answered simply by a wave of my hand. A puppet will always be a puppet, and should be celebrated and not apologized for – never be ashamed of a puppet's artifice, enjoy it, just as a drawing should be enjoyed and not be seen as lesser than photography because it doesn't copy real life.

Having been involved with several workshops in animation at the University, and been on the jury of the short film festival, I could talk about the generous hospitality I enjoyed there and I could talk about the wonderful short films I watched, and I could talk about the people from around the world I met, and I could talk about the great meals shared, and I could talk about the fading glory of the main venue, and the warm welcome from the volunteers, and frankly it's all a bit of a joyous blur, but I'd rather talk about the chance that these events have given me to deepen my love and understanding of the city of Venice, not as a tourist so frantically looking everywhere but seeing nothing, but as someone working there and even contributing as such – seeing Venice from the inside, as it were. Whenever I had visited Venice before I had felt the conflicting guilt of accelerating the decline of the city through being a tourist but then also bringing in the necessary money

to help save the city, only to, over the years, be actually working in the city, and thus to have seen it in a new light. My first encounter with the extraordinary city was in 1984, during a suitably misty November – I was hooked. And then there were many subsequent visits; one specifically for the Carnevale. There was one special day in 1989 where I had invited my mother to my home city to watch the first screening of my film *NEXT* on TV (which, ironically features references to *The Merchant of Venice* and *Othello*) – except I tricked her with a day trip to Venice. Before lengthy security such a treat was still possible, and we managed eight memorable hours in the city, and just made it back to watch my film. A day of days, crammed with the inevitable sightseeing, the meandering on the water buses, and much eating and many gelatos. Such a treat is not really possible these days, but oh how memorable was the water bus journey from Marco Polo to the island. It's the most beautiful journey regardless of the weather. It's thrilling in anticipation as more and more detail is teased. And then there she is. Wow. I tried a day trip again with a friend, but that, with unfortunate delays and such, went disastrously wrong and we barely had time in the city.

I'll confess that I wasn't sure about the Carnevale. Certainly I enjoyed the dressing up and the wonderfully bizarre spectacle of lavishly outfitted characters lurking at every street corner, posing in very loose Commedia related poses, whilst most people tried to carry on as normal, and here I am guilty of having been seen in a historically accurate green and gold brocaded costume that had previously been worn by the actor Bob Hoskins in a theatre production of *The Duchess of Malfi*. It still had his name sewn in. I fear some aspects of the Carnevale seem a bit too manufactured and perhaps it's grown and evolved away from its' traditional and historical source. It also felt unnecessarily competitive in its flamboyance. But I do also confess that with each visit I have bought a mask or two to add to an already pretty impressive collection. I'm not so keen on the gaudy masks that are drowning in elaborate sequins and lace and diamond shapes. I much prefer the beautifully evocative and once functional Plague doctor and Bauta masks, combined with the distinct tri-cornered hat and cap and cloak which still thrill me, as do the papier mache masks that have faces evolving from images of the moon and sun. Their simplicity is wonderful. I laugh that nearly every shop selling masks claim to be the creators of the masks for Stanley Kubrick's Eys Wide shut. But masks most definitely strike a chord with me.

I'm not sure about my belief in reincarnation, but in 1986 I visited the Greek amphitheatre at Epidavros, and took an odd turn, as I knew every step and piece of architecture. Nothing surprised me. Maybe I had once been a member of the Greek chorus, which could certainly explain a few things.

Looking back with hindsight, masks have been an important part of the art and design of most of my films, and I'd love to write a whole book about their function, so it is thrilling to often be in the city where masks are so important and a casually integral part of everyday life, mainly thanks to the wonderful history of Commedia, where the designs of the mask are instantly associated with the performance of certain stock characters. The audience could read the masks as some sort of shorthand. Of course, masks are not exclusive to Venice, and their function, away from theatrical performances, was not always about wearing protective items necessarily full of pleasant-smelling herbs to ward off Venice's less savoury odours or as a device to allow certain, perhaps, rather immoral behaviour, lending such activity anonymity. In a mask, anything goes!

There must be records of earlier masks, but they really became significant with the ancient Greeks and the performance of the new art form of 'Drama'. Masks were worn by the chorus, often to help the projection and amplification of voices in the wide open-air spaces of the

amphitheatres, but also to make the chorus performers anonymous, especially making the characters gender fluid when the performers were resolutely male. It's ironic that Greek drama was so full of strong female figures such as Medea and Iphigenia when females were not able to participate or even watch the dramas. This use of masks allowed them to become a unified body, or what was necessary to the drama – they could become citizens, avenging furies, women of Troy, clouds, abstract thoughts, or even birds, without any reprisal. The device of the mask allowed some artificiality, some distancing, that granted its' wearer license to speak unjudged. A great example of a lie, a theatricality, speaking the truth. These masks gave permission to be honest. Centuries later Oscar Wilde would say it so much more concisely than me – "Man is seldom himself when he speaks in his own voice, but give a man a mask and he will tell you the truth"– those sentiments have guided me through all my involvement with art and teaching and storytelling. I'm rather allergic to the literal, and am not sure it has any place in art and such, but I so warm to stylised masks that communicate through the knowledge that we know they are masks and avoid realism. The Greek theatre was full of tight choreography and music, and the very rigid conventions, contrasting chorus with scene then chorus again, with the drama becoming joyously artificial – but through all this artificiality they work and are able to speak directly of universal truths, offering the characters options, making sense of their world. And their masks were evidentially a thing of beauty. Interestingly, these artificial devices, and I'll chat about them in detail later, are never allowed to lie or get too involved. That's the rules. Imagine if Jiminy cricket, in essence an artificial, supernatural character, actually lied to Pinocchio and was a figure of action or Mary Poppins, whilst often oblique about the truth, suddenly telling lies. Mary's job is to come and heal the family, to let the family see themselves and learn. But what about Mary herself – who can she talk to? Well, she has a talking umbrella, who at certain points, speaks the absolute truth about things. Such characters are enigmatic about their background, and often are invisible to the other characters. Shakespeare's King Lear is taunted continually by his Fool, offering advice and sly wisdom, basically telling Lear what a mess he is making. Once he has performed the task of opening Lear's eyes to his plight, he is gone, no longer having a function. None of the court ever acknowledge him, just as no humans see Jiminy Cricket. Apart from giving the fool a nice resonance, there is argument that the Fool and Cordelia were played by the same actor, making economic sense – we always have to be aware of practicalities. Guardian angels, and conscience made flesh perhaps, but they are a 'mask', a device through which the main characters see the truth. Another great example is the four ghosts that visit Dicken's Scrooge, telling him in no uncertain words, how to behave. Once Scrooge has taken this on board, they are gone, and no one else ever saw them. Did he ever see them, or did he make them up? Were they his conscience again.

The point of these ramblings is that my frequent visits to Venice, have increased my love and understanding, through masks, of art and how it works. A simple distancing device that allows the artist to speak their mind free from any judgement or blame. But these masks, these devices, can take any form; anything that, by changing the perspective, challenges the main character; anything outside of their usual experience, and from which he or she learns and is healed. A journey, of course. Most dramas have this device, enabling things to be seen from a different angle, and usually these devices have a theatricality, or a supernatural element – they certainly come from an environment alien to our hero's day to day life .The plane crash and isolation of the schoolboys in Lord of the Flies is in effect a mask where, free from rules, the boys act

without inhibition. Their real selves are revealed. There is a bizarre film called Marquis, set in Venice with the Marquis de Sade, an actor with a dog mask, sees his puppet genitals offering him advice. Rather different from Jiminy cricket and Pinocchio but the same idea. Sometimes a red nose is all that is required, or 'drag' or hiding behind a superhero persona, or a ventriloquist puppet – the disguise allows a freedom, a liberation. I love the irony that the verb of the word mask, can suggest to conceal, whereas it reveals. Such things are a way into the character. Find your 'mask' and let it speak. You are allowed who you want to be.

Masks are still a sometime surprising convention in the arts but in recent decades, full scale puppetry, essentially an extension of masks, have become common practice with such major productions as The Lion King, The Life of Pi, War Horse and Avenue Q, where both the puppets and the puppeteers are unashamedly on display. Puppetry and maskwork are probably courses at Drama schools, animation maybe less so.

Being in Venice and having time to wander round with no immediate purpose; the ideal way of course, also allowed me to gather detail for the best film I never made – a sad fact, as so many months and years have gone into this film. It started life as a feature call 'Murder on the Wing' with music by the Penguin Café orchestra, but they felt uncomfortable with the word 'Murder', and a subsequent title *Murder most fowl* (the bad pun does make sense) was too abandoned. The final name for the project became Toucan Tango, which is far more appropriate. The film is daringly wordless, and the plot suggests various Agatha Christie novels, mixed with the solo innocent man caught up in drama as familiar from Hitchcock. It's all set in Venice, at Carnevale, with our group of characters forever surrounded by masked figures busy being giddy. Our hero, Somerset Down, is a tour guide and is showing a seemingly random group around the city, where fog denies anyone the chance to leave. One by one, each meets a grisly, venetian inspired demise, and the 'whodunnit' question changes every minute. A link, as inevitably it does, is slowly revealed and a revenge is acted out. But there is a twist – our characters may be the embodiment of Agatha christie types, but here they have bird heads atop their fine clothes, and bird heads that are immediately appropriate to their character and dictate how they move, a bit like the afore mentioned Commedia masks. Every time I go to Venice, I grab a few more details and weave them into the film, hoping that one day it will get made. Best be quick, gents. Producers I have pitched the film to have naively resisted the idea of humans with animal heads, with some confusion, but hang on, just look around, such imagery is everywhere and has been since the ancient Egyptians, and certainly as far as I can research, there's never been a full blown animated 'whodunnit', and heck, so much work has gone into this to make it work, and make it respectful to Christie, Hitchcock and Venice, and yet somewhat innovative, all told almost as a ballet, with Venice seen as a place of enigmatic shadows and half glimpsed activity and simmering sexuality. Cliched but different… very different. And frustratingly just one of many scripts that remain unfilmed.

The word ballet is perfect for animation, so often stories told by movement alone, but it also suggests the inspiration for this film. Certainly the idea is original, but the choreographer David Bintley did a masterpiece of a one act ballet, in which smartly dressed, penguin headed waiters introduce various animal characters who dance their story. This ballet, Still Life at the Penguin Café, sees the mostly mask wearing animals slowly having a common link, of all being endangered. A storm threatens them and in a thrilling moment, they remove their masks and dance into a suggestion of an Ark – all save the Giant auk, who doesn't make it. It is a shattering, but vaguely hopeful piece, speaking volumes without words. I have seen this ballet live many times,

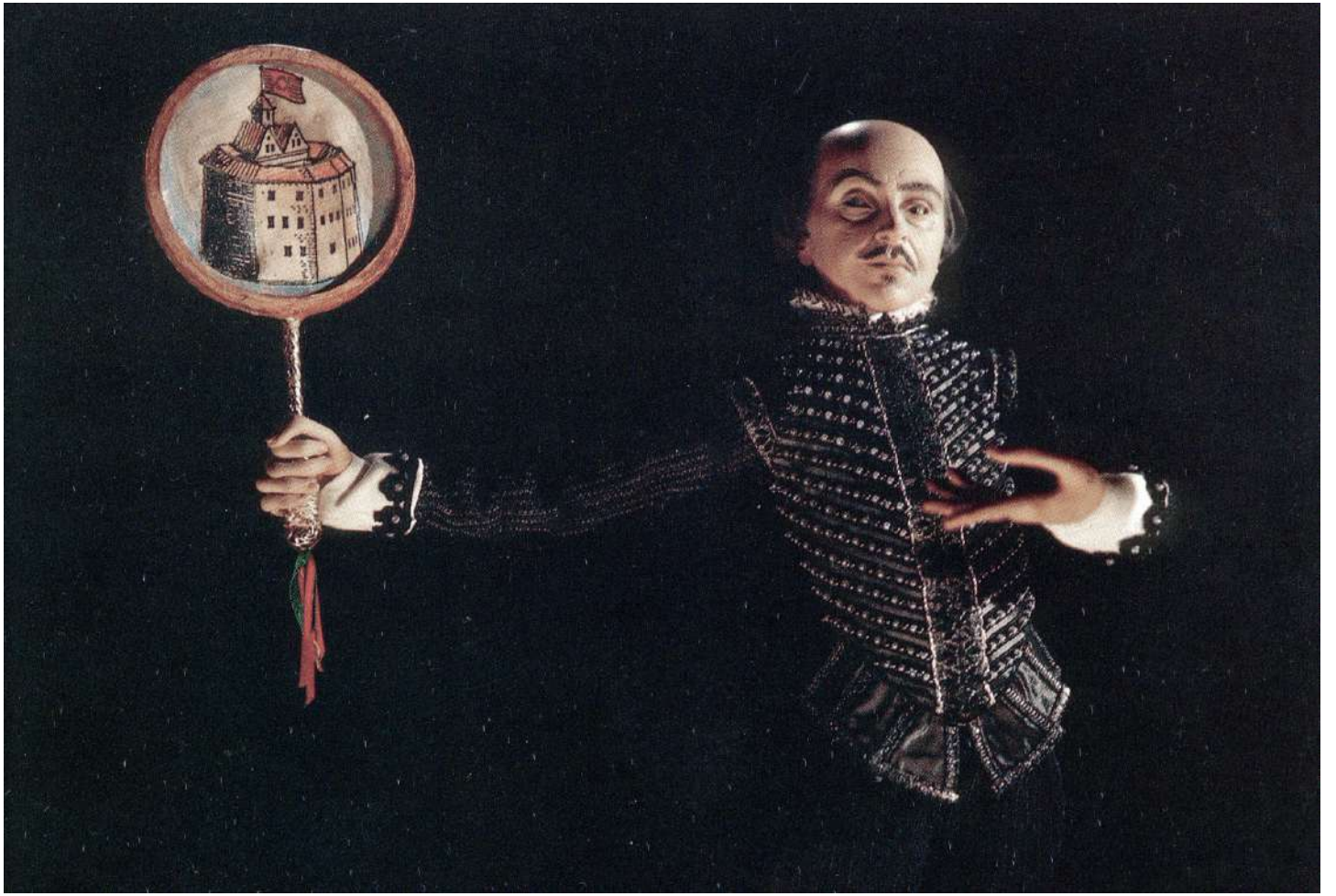
and each time there is an uncontrolled sobbing from me – yes for the message, the dazzling stage craft and design, but also for a sophisticated use of masks – masks that are able to show off the dancer's magnificent bodies whilst at the same time suggesting an animal, such as a zebra. A double event.

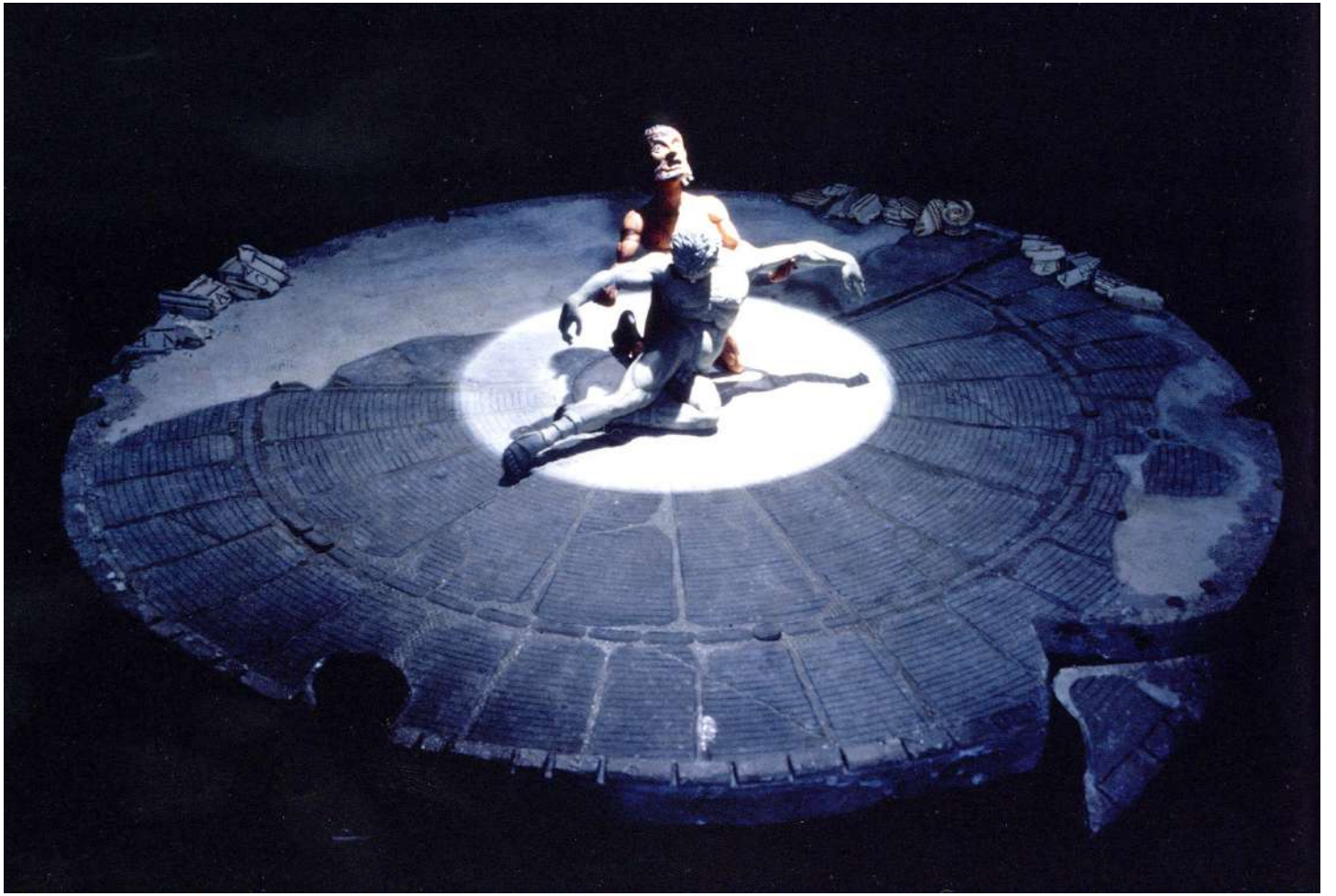
Whilst my film, so inspired by Venice, has yet to be made, there are several short films of mine out there in which masks are an essential element, mainly a solution to helping suggest characters that the budgets deny fully fledged appearances. In the previously mentioned Next, a double split mask suggests both Othello and Iago at the same time, maybe suggesting they are two sides of the same character – an idea most definitely inspired by Venetian masks, and by Shakespeare. Other masks, more figurative this time, indicate the confusing gender swaps of Rosalind in *As You Like It*.

After next came Screen Play, a kabuki inspired short film full of masks, with characters using them defiantly and obviously, and perhaps nodding towards the face changing masks of China. Apologies for mixing cultures there! This being animation such effects are easily achieved, but I think the audience were surprised to see animated puppets playing with masks. Again, an audience brought up on such masks, would have immediately recognised the characters implied.

Screen Play was followed by a half hour adaptation of Verdi's dark, dark opera Rigoletto. People scoffed at the idea of mixing puppet animation and opera, but I suspect as the last note fades, and Rigoletto screams heartbroken over the limp body of his daughter, we won them over. And it's a film of which I am very proud. Verdi's opera may be set in Mantua, but our film was a bit more vague, though there are references to Venice with a gondola carrying the dead Gilda, and the gondola poles, and the houses bear some resemblance to Venetian houses. I can't stop my love of Venice. It creeps in to everything, but then the city itself is a metaphor of sorts, juggling truth and fantasy. Verdi had nearly three hours to set up the hierarchy of his sordid society and court – I didn't have that time but, fortunately, the piece starts with a debauched masked orgy, and it was convenient to use these masks to reveal instantly who was who and where they fitted in. I'm sure the savvy audience caught the all-powerful Duke wearing a golden eagle mask, then right down at the bottom of society was Rigoletto, the tragic court jester and pimp, wearing a cockerel head, with the courtiers wearing birds of Prey, and the females wearing swan masks and such In this scheme of things, the two assassins, Sparafucile and his girlfriend, Maddelena, are wearing cold bird skeleton masks. If you get a chance to see the film, watching for who is wearing what – I love little visual clues like this. It sets the scene without wasting precious time, whilst still telling the story. And technically, it's quicker to animated masked figures deprived of facial expression which leads to an interesting emphasis on body language.

And the last of my mask films is Achilles, and there are plenty of masks here, and all playing a significant part. The film is my nod to my love of Greek art and drama and much research went into the look of the film (I studied Drama and Greek civilisation at university). Again, a short film, but a lot of characters that needed mentioning to help the plot – to have fully represented everyone involved would have been distracting when the focus was essentially on Achilles and Patroclus. How to distinguish between leading characters and minor characters? Achilles and Patroclus were treated as pale marble statues, complete with cracks and weathering, reminding us that they were not real, but with just enough facial movement to bring them alive. The numerous other characters were realised by looking similar to earthy red figure vase paintings, complete with masks and dead eyes. This prevented the audience from being too involved with them. These were visual clues to what I wanted to be important. I did have fun





with the masks, turning them into different genders, bull heads, and horses. Just making these miniature masks for the twelve-inch puppets made me ponder on the intricacy of the original's construction.

Other short films followed; Gilbert and Sullivan, Hamilton Mattress, Plume, Tchaikovsky – an Elegy, and No Ordinary Joe, and whilst masks don't feature, they all contain a device, something vaguely supernatural or distancing, that allows the main character an enlightening change of perspective. The playwright and composers, Gilbert and Sullivan, were in real life brought together, slightly against their will, by the theatre manager D'Oyly Carte. In the film, he worries if he did the right thing – again the budget did not allow for big sets and puppets of other characters, but by making Gilbert and Sullivan look like living illustrations, they didn't need to follow the rules of physics and could represent things however they liked. I'm happy solving scenarios like that. In the film about Tchaikovsky, he is seen reflecting on his life (which seems to be a common theme with me – but then animation is my device to make sense of my world), and thanks to a music score continually turning its pages, suggesting different moments in his life, he can weigh up and gauge his life accordingly. You really need to find this device in your narratives. It's there in all the great works of art – everywhere. My last film, No Ordinary Joe, based on a real life eccentric, features a woman at the end of her long life, trying to evaluate the good, or bad, that she did. She does this through an encounter with a ten-inch doll/puppet given to her by one of her many lovers who talks with absolute clarity of her achievements. Often, whilst filming the live action actress talking to the puppet, I was reminded of Hamlet talking to the skull of Yorick – this very familiar trick of needing something to allow the protagonist to explore his psyche. Hamlet is such an astute, psychologically complex play, and yet it is studded with unashamedly tricksy devices to let us know what's happening to the characters. There are monologues, songs, drunken behaviour, ghosts, witty sayings, and best of all, a play within a play. As always with such things, the embedded play, such an artificial trick and so common, very deliberately echoes succinctly the plot of the main narrative, without being literal. Ha, the names have been changed to protect the innocent. Indeed. With Hamlet, the play within a play, confirms exactly what Hamlet has been fearful of for the last few hours, in a wonderful way that is so much more interesting than just stating the facts. Literature, film, myths, drama all play with nested stories, reflecting each other and adding nuance or new information and invariably these internal stories are done with different techniques and shorthand – and we are back to masks again.

Being in Venice, you become aware that every street corner has been a film location at some point, even if you see that the editing has played very loose with geography. As plays within plays can succinctly sum up a plot so the addition of songs and music can do the same. In my various trips I always endeavour to hear some live music, not just the inevitable Vivaldi played on a variety of instruments, ranging from water filled glasses to full orchestras. One lunchtime concert I heard a beautiful, but bored looking soprano – she must have done this concert so often, in front of tourists ticking off the boxes and I feared the worst, but then she sang, and the voice soared thrillingly. Tears filled my eyes, and then she probably went back to her daily routine, but you can't fake the emotion of some music. Through the University I was lucky enough to be taken to see the Magic Flute at La Fenice – now I'm a believer that you don't need to dress up to enjoy opera, and the opera productions I have directed have defiantly been low key and accessible, but the glittering spectacle of La Fenice and it's glamorous audience won me over and the whole experience was transformative and sublime – and, yes both animation and masks were

involved. La Fenice, echoing the bird theme, now features in the climax to my ill-fated animated film, and it fits in totally appropriately. The script has evolved as I become more and more familiar with Venice. I just need to get the film made, and made whilst I am still able to rise to the challenge. Is it odd that a city, and its association with masks, is so ingrained, whether obliquely or obviously, in how I think about art and storytelling. Well, who knows, but I am eternally grateful for the chances given to me, essentially by the University and short film festival, to explore the city. Unlike anywhere else, it's forever in my blood and my work.

Kaader filmist *Õmblusmasin* (2024)

Animatsioonist post-animatsiooni ajastul

Ülo Pikkov
Animator and film scholar, Professor of Animation at the Estonian Academy of Arts

Me elame kummalisel ajal, praktiliselt kõikidel loomingulistel aladel tunnevad loojad, et seni kehtinud paradigmad on muutunud ning me oleme jõudnud mingisse uude, post-ajastusse. Nii on levinud mõisted nagu postmodernism, posthuman, postconceptualism, postdigital, posttruth jne, jne.

Eelkõige tänu plahvatuslikule digitaalsete lahenduse levikule on ka animatsioon täna nähtavam ja kasutusel laiemalt kui kunagi varem. Kui veel hiljuti võis näha animatsiooni vaid animatsioonfilmides, mille põhilisiseks väljundiks oli lastefilm või reklaamfilm, siis kaasajal võib lisaks traditsioonilisele animatsioonfilmile näha animeeritud lahendusi pea kõikjal kus on ekraan või projektsioon.

Nii võibki väita, et ka animatsioon on jõudnud viimastel kümnenditel täiesti uude ajajärku, ajajärku mida võiks tinglikult nimetada post-animatsiooni ajastuks.

Paljud filmikunstis (ja ka animatsioonfilmis) seni kehtinud meetodid ja reeglid on tänaseks oma aktuaalsuse minetatud. Nii on eelkõige tänu muusikavideotele ja ka üldisele liikuva pildi laiale loojaskonnale kaotanud oma olulisuse senised loojutustamise printsiibid (montaažiteooria, kaameratöö alused, filmimuusika kasutamine jne). Kõik meetodid on lubatud, kõik on paralleelselt kasutusel. Teatavas mõttes võib öelda, et animatsioon nagu ka filmikunst laiemalt on kaasajal muutunud laiatarbekaubaks. Veel hiljuti oli animatsiooniga tegelemiseks vaja paljusid erivahendeid ja oskusi, ning teatavates riikides ka poliitilist lojaalsust, kuid tänaseks on see radikaalselt muutunud. Kui kunagi tegelesid animatsiooniga vaid üksikud stuudiod ja autorid, siis täna võivad ja ka tegelevad animatsiooniga praktiliselt kõik, kellel on arvuti või telefon. Animatsiooniloome on digitaalsete lahenduste levikuga saanud sarnaselt fotograafiaga osaks meie igapäevaelust.

Kuid milliseks kujuneb animatsioonfilmi tulevik, millised võiks olla animatsiooni võimalused post-animatsiooni ajastul?

Kindlasti varitsevad post-animatsiooni ajastul animatsiooni mitmed ohud. Üks ohtusid on võimalus, et animatsioon sulandub eristumatuks osaks üldisest filmikunstist ning kaotab senise iseseisva filmiliigi staatuse. Nii on juba täna pea kõigis suure-eelarvelistes Hollywoodi filmides animeeritud efekte ja animaatorite töötunde koguses mis lubaks enamust neist filmidest nimetada ka animatsioonfilmiks – kaader kaadrilt loodud filmiks. Kui kõik mängufilmid muutuvad tehniliselt ka animatsioonfilmideks, kaotab animatsioonfilm eraldi filmiliigina ja mõistena oma eksistensi.

Teine oht on jällegi vastupidises arengus, vältides tehnoloogilise progressiga kaasaskäimist, seistes eemal tehnoloogilistest uuendustest, on traditsioonilisel animatsioonfilmil oht kapselduda pelgalt käsitööonduslikuks produktiks. Vältides uute tehnoloogiate kasutamist ja omaksvõttu, võivad hõlpsasti senised animatsioonfilmitegijad taanduda käsitöölisteks, kellelt ei oodata innovaatilist ja kaasaega kõnetavat kunstiloomet, vaid eelkõige kaader-kaadrilt liikuva traditsiooni säilitamist.

Millised peaks aga olema tänased valikud, et animatsioon säilitaks nii oma populaarsuse ning oleks samas ka tulevikus iseseisev ja innovaatiline kunstivaldkond?

Arvan, et oluline oleks alustada mitte niivõrd animatsioonfilmi kui animatsioonfilmikriitika ja -analüüsi alustalade muutmisest, animatsioonfilmi mõtestamise renesanssist. Leian, et animatsioonfilmist kirjutajad keskenduvad liigselt (filmi)tehnikale, prioritiseerides filmi vormi sisule ning see tendents on toimunud läbi terve filmisajandi. Tõenäoliselt oli selline lähtekoht ka algselt vajalik mil animatsioon koos filmikunstiga oli alles veel noor ja vähetuntud kunstivorm, aga praegu? Kas tõesti on oluline niivõrd suuremahuliselt keskenduda animatsioonitehnikatele ja nende seletamisele, vaatamata juba üle sajandi kestnud praktikale. Animatsioonfilmikriitikat lugedes kohtan ma pidevalt animatsiooni tehnilise teostuse kirjeldusi ning kahjuks keskendubki animatsioonikriitika ja -analüüs tihtilugu pelgalt filmi tehnilisele teostuse tutvustamisele. Võrreldes mõne muu valdkonnaga oleks sarnane olukord ju ikka väga veider, kui näiteks kirjanduskriitka keskenduks kirjaniku kirjutusvahendile – kas teos on kirjutatud sulepea, pliiatsi või arvutiga? See ei ole ju sisuliselt oluline, aga animatsioonfilmi puhul mingil põhjusel on!

Animatsioonfilm on oma sajaaastase ajalooga kindlasti tänaseks väljakasvanud oma "lapseeast" ja nüüd võiks anda animatsioonile võimaluse võrdsustuda teiste väärikate kunstivaldkondadega ning animatsioonist kirjutades keskenduda rohkem sisule kui vormile.

Samuti arvan, et traditsiooniline ja eelkõige just kirjandusest pärit loojutustamine (nn kirjanduslik stsenaarium), mis domineerib täispikkades animatsioonfilmides, on animatsioonfilmile pikemas plaanis hukatuslik! Kirjanduslik loojutustus sulatab animatsioonfilmi varem või hiljem mängufilmi osaks, kus animatsiooni nähakse vaid kui tehnilist 'eriefekti'.

Animatsioonfilm ühendab endas kahte erinevat reaalsust: animatsioonfilm taasesitab meile juba tuttavat reaalset maailma, maailma mis eksiteerib paralleelselt antud filmi ja tema tegijatega ning samal ajal loob iga animatsioonfilm ka oma unikaalset filmireaalsust, midagi mida pole varem olnud ning millel on tähendus vaid antud filmi kontekstis – mõtestatud animatsioonfilmi struktuuri.

Animatsioonfilmi mõtestatud struktuuri mõistmiseks on aga vaja animatsioonfilmi oma filosoofilist süsteemi, animatsioonfilmi filosoofiat, mida võiks nimetada lühendatult ka animasoofiaks.

Animatsioonis toimub tänu tehnoloogilisele arengule tohutu muutusteaeg, kuid need muutused ei tohiks jääda pelgalt tehniliseks vaid peaks hõlmama ka sisulisi muutusi. Animatsioon peaks leidma praeguse digitaalse

tehnoloogia baasil võimaluse tagasi minna oma lätete juurde, tagasi oma sünni juurde. Mitte niivõrd jätkama ja kopeerima mängufilmis domineerivat kirjanduslikku filmijutustust, vaid taasavastama Méliès'i mängulist võlumaailma, audiovisuaalset utoopiat.

Animatsiooni renessanss peaks olema rohkem sisuline, animatsiooni eripära avastav ja arendav. Nii animatsioonfilmi loome kui ka -kriitika peaks rohkem keskenduma animatsioonfilmi filosoofilisemale poolele, animasoofiale.

Arendades animatsioonfilmiloomes ja -kriitikas rohkem nn animasoofiat, arendame me midagi, mis on oma olemuselt ka väga inimlik ja ainult inimesele ainuomane. Inimestel, erinevalt teistest imetajatest, on võime abstraktselt mõtelda. Linnud ja loomad elavad olevikus, inimene aga suudab kujutada nii minevikku kui ka tulevikku, konstrueerida sümboleid ja jutustada lugusid. Inimesed on ainsad imetajad, kes suudavad vaimustuda abstraktsest tekstist, mängust nukkudega või animatsioonfilmi dramaatikast. Nii võib öelda, et animasoofias peitub inimlikkuse olemus - seni kuni inimestes säilib võime uskuda ja näha elavana abstraktseid tegelaskujusid, on alles ka meie inimlikkus. Animatsioonfilm (mille üheks alaliigiks on ka nukufilm) on iidse tootemikultuse ja nukukultuuri kaasaegne kehastus. Väärtustades ja arendades animatsioonfilmi oma filosoofiat, väärtustame me ka ennast kui inimlikkuse kandjat.

Kuid kas inimkond suudab usu hingestatud fantaasiamaailma ka tulevikku kaasa võtta või oleme me muutumas omalaadseks robotiks, kes teiste masinatega kõrvuti täidab vaid tarbimisühiskonna struktuurset mustrit? Kas animatsioonfilm suudab vastu seista muutumaks vaid liikuvaks ekraanigraafikaks?

Mitmed autorid on rõhutanud filmikunsti kui keele olemust, film kui audiovisuaalne keel. Võibolla kõige põhjalikumalt on selle temaatikaga tegelenud oma loomingus Dziga Vertov, kelle film *Mees filmikaameraga* (1929) algab omalaadse manifestiga:

> This new experimentation work by Kino-Eye is directed towards the creation of an authentically international absolute language of cinema on the basis of its complete separation from the language of theatre and literature.

Filmiteoorias on filmi kui keelega vast kõige põhjalikumalt tegelenud semiootik Juri Lotman, kes on muuhulgas rõhutanud ka animatsioonfilmi märgilisust: "Animatsioonfilm ei ole fotograafilise filmikunsti eriliik, vaid täiesti iseseisev kunst, mille keel vastandub suuresti mängu- ja tõsielufilmi keelele" (Lotman 1981, 141).

Soovist veidi provotseerida, küsin ma aga, kas meil on vaja veel ühte keelt? Või pigem, et hea küll meil on nüüd uus keel, aga mis siis on selles keeles edasiantav sõnum?

Arvan, et animatsioonfilmi võimalus tulevikuks on ennast rohkem samastada filosoofiaga ning arendada rohkem animatsioonikriitikat kui filosoofilist dissipliini nn animasoofiat. Tegelikkuses ongi filosoofia ja animatsioonfilm tegelenud paljuski samade küsimustega, kuid kahjuks seni on animatsioonfilmi peetud eelkõige vaid meelelahutuseks.

Nii saame maailma esimeseks animatsioonfilmi teoreetikuks ehk animasoofiks pidada Platonit (c. 427-347 BCE), kelle koopamüüt on samas ka omamoodi animatsiooni olemuse kirjeldus. Maailma esimene animafilmi teoreetik Platon seletas animafilmi olemuse lahti imelihtsalt: inimesed elavad nagu koopas, kus nad näevad ainult varjusid seintel ning peavad neid tõelisteks asjadeks. Tõelised asjad (Platoni puhul: ideed) aga asuvad hoopis koopast väljas ning neid inimeste silmad ei näe. Ideed moodustavad omaette maailma ning neid saab näha ainult mõistusega. Koobas oma varjudega on meelelise maailma sümbol. See, mis on väljaspool koobast, sümboliseerib aga tõelist olemist, s.o ideede maailma. Animafilm on oma olemuselt aga ümberpööratud

koopamüüt. See, mida inimesed näevad ja kuulevad ekraanilt, on ideede maailm ja selle tõlgendamine ongi animasoofia!

Platoni koopamüüt on üks lääne filosoofia tuntumaid allegooriaid ning see kujutab inimesi, kes on aheldatud koopasse, nii et nad saavad näha ainult seinale langevaid varjusid. Need varjud on ainsad kujutised maailmast mida nad näevad ja seetõttu peavad neid varje tõeliseks reaalsuseks. Kui üks inimestest pääseb koopast välja, avastab ta valguse ja tõelise maailma ning mõistab, et varjud olid vaid hägusad peegeldused tegelikkusest.

Animatsioonfilmi vaadates liidab meie teadvus nähtavatele ideedele ka kogemused. Sealjuures võib erinev kogemus maailmast põhjustada erinevusi filmi tõlgendamisel, näiteks täiskasvanud ja lapsed saavad filmist tihti väga erinevalt aru kuna nende kogemus maailmast on erinev.

Me elame globaliseeruvas maailmas, üha rohkem ühtlustuvad meie kombed ja traditsioonid ja ka meie kultuuritarbimine ühtlustub üldise globaliseerumisega samas rütmis. Digitaaltehnoloogia kiire areng ja laialdane kasutuselevõtt pea kõikidel elualadel on hakanud meie kultuuri muutma üha rohkem pildi ja kujutise põhiseks. Näiteks puutume me igapäevaselt tekstipõhiselt suheldes üha rohkem kokku märgiliste piltide ja kujutistega – emotikonidega (termin tuleneb ingliskeelsest sõnast emotion (emotsioon) ja icon (kujutis, ikoon)). Kuigi emotikonide kasutamist kirjutatud tekstis on esinenud ka enne "digitaalajastut", on emotikonide kasutamine hakanud levima just interneti foorumites, online mängudes, sms-ides jne ning sealt omakorda levinud ka teistesse meediatesse. Ka emotikonid on läbi teinud ja jätkuvalt tegemas teatavat arengut – lihtsatest tähtedest ja kirjavahemärkidest moodustatud näod on muutunud lühikesteks animatsioonideks, mis sümboliseerivad teatavat meeleolu või tegevust. Emotikonide eesmärk ei ole mitte lihtsalt kirjutatud teksti mahtu kokku hoida, vaid muuta kirjutatud tekst väljendusrikkamaks ja emotsionaalsemaks. Emotikonid on oma olemuselt ka väga universaalne märgisüsteem, mis aitab globaliseeruvas maailmas suhtlemisel ületada keelest ja kultuurist tulenevaid barjääre. Digitaalajastu muutis Gutenbergi leiutatud trükikunsti digitaalseks, kuid kirjutatud tekst jäi esialgu ikkagi kirjutatud tekstiks, muutus ainult teksti paljundamise ja levitamise tehnoloogia. Samas tekkis koos digiajastuga ka võimekus animeeritud tekstiks ja selle arengut või vähemalt selle tekkimise esimesi algeid saame me kõik igapäevaselt jälgida.

Kas animatsioon võib muutuda kunagi tulevikus uueks universaalseks keeleks? Võimalik, kuid pigem on animatsioon muutumas tulevase visuaalse kommunikatsiooni üheks oluliseks osaks, seda kandvaks meediumiks. Ja see milliseid väärtusi ning kvaliteete tulevane (post-) animatsioon edastab, sõltub suuresti just tänaste animatsioonfilmitegijate ja – kriitikute valikutest.

Artikli autor, Ülo Pikkov, tegemas animatsioonfilmi *Tühi ruum* (2016)

Ülo Pikkov tegemas animeeritud dokumentaalfilmi *Õmblusmasin* (2024)

Jan Saenredami (1565-1607) gravüür Platoni koopamüüdist (1604)

Film School

Pablo Berger
Regista

Me encanta viajar. Es una de las razones principales por la que me hice director de cine. Ahora mismo, estoy volando a Venecia junto a mi colaboradora (y esposa) Yuko Harami al Ca' Foscari Short Film Festival. Su directora, Maria Roberta Novielli, nos ha invitado. Quiere que dé una charla sobre mis películas con el escritor cinematográfico John Bleasdale. Me informa que en otras ediciones han participado, para hablar de su trabajo, otros directores como: Peter Greenaway, Patrice Leconte, Hirokazu Koreeda, Liliana Cavani o mi gran amigo Philippe Le Guay. Sin duda, es un honor que me haya invitado y una oportunidad única de visitar la increíble ciudad de Venecia.

Los aviones para mí son como oficinas volantes. Lugares de trabajo. Así que aprovecho el vuelo para preparar la charla que daré al día siguiente. Según me adelanta Roberta, tanto los organizadores del festival, como la mayoría de los asistentes, son estudiantes de la universidad. Muchos de ellos participan en el Master of Fine Arts in Filmmaking de Ca' Foscari, el programa que ella dirige. Me encanta hablar con estudiantes de cine. Yo también lo fui hace muchos, pero que muchos años…

Cierro los ojos y hago un flashback, una regresión de treinta años. Viajo en el tiempo al día de mi graduación, el 15 de mayo de 1995. Washington Square Park, Nueva York. Aquí estoy yo, entre miles de graduados de la New York University. Llevo birrete y estoy enfundado en una toga morada que me da un punto de cantante de Gospel. En la distancia, veo a un hombre diminuto, también con toga, que gesticula y mueve los brazos en todas las direcciones. Su voz nerviosa e ininteligible retumba por el sistema de sonido. Es Martin, Martin Scorsese, sus pobladas cejas le delatan.

Otro flashback. Imágenes de los últimos años de mi vida se suceden vertiginosamente

ante mis ojos. Recuerdo mi llegada a la Gran Manzana, una noche sofocante de verano cinco años antes. Estoy montado en la parte de a tras de un enorme taxi amarillo, conducido temerariamente por un indio con turbante. Más que rodar, el Chevrolet bota al cruzar por el George Washington Bridge. Tengo las ventanas abiertas y estoy borracho de alegría. Voy a cumplir mi sueño: estudiar cine en la NYU Film School, voy a hacer su Master of Fine Arts in Film, cortesía de una beca de la Diputación Foral de Bizkaia. De repente, en el marco de la ventana, veo el skyline de Manhattan. Inolvidable.

Flashback. Recordé mi primer día de clase. Estoy sentando en una sala de proyecciones entre veinte jóvenes de todo el mundo, de todas las razas y colores. Parecemos una valla publicitaria de Benetton. Las luces se apagan. Proyectan Meshes of the Afternoon de Maya Deren. ¿Maya quién? Yo solo conozco a la abeja Maia de los dibujos animados.

Flashback. Me acordé de todas las películas de estudiante en las que trabajé. De director de fotografía, de ayudante de dirección, de ayudante de cámara, de eléctrico, de maquinista, de director de arte, de productor, de montador, de diseñador de sonido, de guionista, de director, de sonidista, de microfonista… Pero sobre todo, me acordé de una vez que como 'actriz' tuve que vestirme de mujer, plantarme una peluca rubio platino, y pasear con naturalidad por Broadway emulando a Gene Rowlands en una película de John Cassavetes.

Flashback. Me acordé de una inolvidable clase con el productor Jerome Hellman. En la que se sinceró y, emocionado, nos contó todas las dificultades que tuvo para producir Cowboy de Medianoche, Oscar a la Mejor Película en 1970. Jerry, con los ojos llorosos, nos dijo repetidas veces, como un mantra, «Everybody is going to say no, but you just need one yes».

Los chillidos de mis compañeros me despiertan de mi trance. Vuelvo al día de mi graduación, estoy de nuevo en el Washington Square Park. Martin Scorsese se quita el ridículo birrete. Mis compañeros se quitan los suyos. Los van a lanzar al aire. Todos los padres, como francotiradores, toman sus cámaras para captar el momento. Yo, con el birrete en la mano, sigo pensando en los asombrosos años que he pasado en Nueva York, la ciudad que me ha adoptado y donde he aprendido un oficio. Tiro el birrete tan alto como puedo, y similar a la transición de 2001, Odisea en el Espacio se convierte en mi guión de *Torremolinos 73.*

Flashforward. El guion de *Torremolinos 73* cae en la papelera de una productora de cine española. Y de otra productora. Y de otra productora… «Solo me hace falta un sí», me repito una y otra vez.

¡DIIING! El pitido de la señal de 'abrocharse los cinturones' me despierta de mi ensoñación. Sigo en el avión. Mientras descendemos para aterrizar en el Aeropuerto Marco Polo, pienso en mi carrera como director. Tras mi paso por la escuela de cine pasaron ocho años de productores diciéndome NO hasta que uno dijo SÍ, y *Torremolinos 73* se convirtió en mi primera película. Años más tarde vinieron *Blancanieves, Abracadabra y Robot Dreams*. Han sido treinta años de carrera. Muchos 'no' y pocos 'sí'. *A long and winding road*, como la canción de los Beatles. Un camino lleno de curvas y obstáculos. Pero ha merecido la pena. Tengo ganas de compartir 'mi viaje' con los estudiantes de Ca' Foscari. Me considero un director 'amateur' con suerte que no ha tirado la toalla.

Aprovecho para dar las gracias de corazón al alma mater del Ca' Foscari Short Film Festival, the one and only, Roberta. Y también a su maravilloso equipo de estudiantes y colaboradores por hacer nuestra participación y estancia en Venecia inolvidable. Grazie mille.

The Ca' Foscari Experience

Robb Pratt
Director

I work in the Hollywood Animation industry. Throughout the course of a 30+ year career, highs and lows are to be expected – which is true of any career – but perhaps even more dramatically felt in the entertainment industry, where unpredictable trends shift with ebbs and flows as turbulent as the California shoreline. The business is uniquely mercurial – what is hailed as a breakthrough one year can be a failure the next, and what feels like the safe, 'sure thing' often collapses under the weight of audience fatigue or changing cultural tastes. Working in animation, you quickly learn that patience, resilience, and the ability to adapt are as important as technical skill or talent. Even the most gifted artists can find themselves caught in the crosswinds of shifting studio priorities, corporate acquisitions, or sudden shifts in what audiences are drawn to.

There have been exciting times, when the industry is super-creative – characters and stories are crafted that entertain generations. During these periods, the energy in the studios is vibrant. Work is so rewarding and satisfying that long hours don't feel like a burden – they feel like a privilege. Artists enjoy employment and career advancement opportunities, youth joins in the talent pool with fresh ideas and raw enthusiasm, lifelong friendships are made, and the work is done passionately – driven by sheer love for the art. FUN times! Memorable times! The times an artist lives for. Times that an artist can always look back on and be grateful to have been part of. In these eras, you feel like anything is possible – creativity seems contagious and limitless. Collaboration flourishes, risk-taking is encouraged, and studios foster an environment where experimenting with bold, new ideas is celebrated. You see artists inspiring each other, bouncing ideas off one another, and building on concepts in ways that lead to projects that feel bigger than any single contributor. It's the creative equivalent

of catching lightning in a bottle, and when it happens, it feels almost magical.

Then there are times when the industry goes into a 'play-it-safe' mode, afraid to steer away from the latest formula that's led to financial (not necessarily creative) success. During these dry spells, the energy in the studios can feel stifling. Studios focus on replicating the formula, and decisions are made based on what has proven profitable before, rather than what might be artistically daring or culturally relevant next. Unfortunately, even success can be the worst thing for innovation, as it often leads to 'creative atrophy'. Studios won't back creativity because they don't want to lose the grip they have on recent success – a success that becomes suddenly precious and fragile. What worked once becomes a formulaic crutch, and studios become conservative despite their past victories that were earned by being innovative. Fear of failure sinks in. Vision, imagination, and the chance to redefine boundaries are often tossed aside in favor of replicating the same elements that generated success – predictability in favor of creativity. Yet what seems safe for business can feel suffocating to the artists, who find themselves constrained by mandates rather than inspired by challenges. This repurposing of ideas doesn't work for audiences – if they've filled up on one tasty dinner, they tend not to want to eat the same thing right after, especially with their bellies still full. Audiences crave freshness, excitement, and originality, and if the industry fails to provide it, attention drifts elsewhere – even to completely different forms of storytelling.

In my experience, these cycles – of creative abundance followed by cautious retrenchment – shape not just the trajectory of the industry, but the emotional life of the artists themselves. One year you are riding high, celebrated for your contributions to groundbreaking projects, and the next year you may feel trapped, wondering whether innovation is even possible within the walls of the studio. And yet, this ebb and flow is what makes animation a fascinating and challenging field. It teaches resilience, encourages exploration outside the boundaries of studio assignments, and reminds you that creativity cannot be fully controlled or commoditized. In fact, some of the most rewarding breakthroughs occur precisely because someone dared to push against a culture of safety, to explore a story that no one else thought would succeed, or to experiment with techniques that challenge conventional norms. Without the contrast between the highs and lows, it is difficult to fully appreciate the moments of true creative exhilaration, when risk-taking pays off and audiences respond with excitement, joy, and recognition.

In my career, I've seen this cycle repeat many times over. The patterns of creative highs followed by cautious retrenchment seem almost rhythmic at times, like the tide, coming in and going out with an uncanny predictability. I love to work in a creative industry – there are eras when the work is so fulfilling, the ideas so invigorating, and the collaborations so exhilarating that it feels like being part of something greater than oneself. The energy in those moments is almost contagious – you can feel it radiating through the studio, from animator to animator, from director to writer to designer. One would hope that successful innovation would naturally lead to more innovation, that a breakthrough in creativity would inspire others to push boundaries further, but sadly, this is not always the case. Oftentimes, instead of behaving like a muscle that grows stronger with exercise, innovation can perform more like a well that has dried up. Even when a studio experiences immense success, the very habits and routines that led to that success can harden into rules and limitations, and the freedom to explore the unknown diminishes.

Because of this, I've always been proactive in creating my own work, on the side of my professional career. I've learned that if you wait for the perfect opportunity

within the structure of a studio, it may never come – or when it does, it might be diluted by layers of corporate oversight. Working on personal projects allows an artist to exercise creativity fully and without compromise. A practical advantage of doing personal work is that it sharpens technical skills – I've developed new animation techniques, experimented with software, and tackled challenges that rarely come up in the daily grind of studio assignments. But beyond skill-building, there is a far more essential consequence – it keeps an artist's mind alive, curious, and truly creative. And that creativity is not just a career tool – it is what makes life worth living! It is the spark that drives an artist to wake up in the middle of the night with an idea they cannot ignore, the force that turns an ordinary scene into something magical, and the fuel that keeps the passion for storytelling burning through years of both success and struggle.

There are considerable setbacks when working on your own. The freedom to create comes at a cost: less collaboration, less support, and perhaps the greatest of all challenges for an artist – less visibility. What artist wants to work on something that no one sees? Especially in animation, where the work is painstakingly labor-intensive and time-consuming. To invest that level of effort without assurance that it will reach an audience requires a combination of stubbornness, passion, and faith in the work itself. It is a test of endurance and commitment, but also a test of belief in the value of one's own voice.

In addition to my professional career, for which I am very proud, I've been keeping the creative juices flowing through this personal work, animating fan films of established characters. These projects offer instant gratification in that they come with a built-in audience – people already love the characters, and there is immediate feedback and engagement. There is certainly creativity to be had in working within these constraints – figuring out new stories for known characters, pushing visual boundaries, or reinterpreting them in fresh ways – but there is also a danger in relying too heavily on what has already been created. In a sense, it is a creative crutch. The originators of these characters went through a process of trial and error, learning to succeed and fail repeatedly, honing their craft and building their audiences from the ground up. By working on existing characters, I was stepping into a world where much of the groundwork had already been laid, where the initial struggles of finding an audience, defining a style, and testing boundaries had already been navigated by others. It was, in a way, a shortcut – a chance to exercise technical skill and storytelling within a framework that already had recognition. Yet I knew that for true artistic growth, I had to move beyond this safety net, to take on the difficult and risky work of creating something entirely new.

So I set out to emulate my artistic heroes – to create something new and unique, to struggle to find an audience, to learn how to fail and succeed as they did – I animated my very own project: *CARMAN: The Road Rage Anti-Hero*. It was exhilarating to step into entirely new territory, to craft a character that had no pre-existing fan base, no built-in recognition, no safety net. Every aspect of the work – from the character design to the animation style, from the story beats to the subtle emotional cues – was mine alone. I was suddenly the sole architect of every decision, responsible not only for the technical execution but also for the artistic integrity of the world I was building.

And then, what had seemed so easy with fan films, suddenly became almost impossibly difficult with original work. It was like rolling a boulder up a hill. The immediate gratification that came with fan films – the instant feedback, the hundreds of thousands of views, the likes, the shares, the comments – was nearly non-existent. With *CARMAN*, it felt like I was shouting into an empty auditorium. I meticulously crafted every frame, refined every scene, and yet the world outside my own personal

studio remained largely unaware. It was humbling, frustrating, and strangely liberating all at once. I pressed on, motivated in part by the words of a colleague who had reminded me, "You have to make stuff because you never know WHO is watching".

Artistically, the experience was far richer than any fan project could have been. To 'write a new song' rather than 'cover someone else's' forced me to push boundaries I hadn't explored before. I experimented with narrative pacing, with visual humor, with subtle emotional cues that had no template to follow. Every challenge was a lesson. I found joy in moments where a scene worked perfectly, or a line of dialogue landed just right, or a movement captured exactly the feeling I had intended. The work demanded focus, patience, and an unflinching honesty with myself about what was and wasn't working. There was a thrill in discovering creative solutions to problems that had no preexisting roadmap.

And yet, the struggle weighed heavily. One late night, as I toiled away under the dim glow of my studio lights – late nights are customary for artists – the discouragement began to creep in. I was disappointed at the lack of engagement, at the sense that my hard work was invisible. Despite the hours, the technical feats, the emotional investment, it seemed as though no one was watching. I wasn't breaking through. I wasn't 'moving the needle'. I began to question why I was doing all this work if it wasn't having an impact. The thought of giving up tempted me – the easier path of returning to a fan film, where instant validation awaited, whispered seductively in my ear. Cynicism, that insidious companion, tried its damndest to take root in my psyche. Confidence, once automatic, now required conscious effort to summon. Each frame I animated felt like a test of my resilience, my patience, and my belief in the work itself.

And yet, even in those moments of doubt, there was something quietly profound unfolding. I realized that the struggle itself – the painstaking creation, the wrestling with ideas, the failure and small victories – was a vital part of the journey. It was teaching me more than any accolades or audience metrics ever could. I was learning not just about animation, but about perseverance, about faith in one's own voice, about what it means to create without guarantees. Every late night, every frustrating moment, every seemingly invisible effort was shaping me as an artist in ways that would resonate far beyond the final product.

And then, like a visit from a Fairy Godmother, I got a midnight message from Roberta Novielli from Ca' Foscari in Venice, Italy. My colleague was proven right – "You never know WHO is watching". Roberta was watching at the behest of her lovely daughter, Cora. They had seen *CARMAN* and were inspired enough to ask me to visit Ca' Foscari for their annual Film Festival, much to my delight. Of course, I eagerly accepted the gracious invitation. The sense of validation and excitement was almost overwhelming. It was one of those moments where all the late nights, the doubts, the seemingly invisible work suddenly felt like it had a purpose. Someone, somewhere, had noticed, had felt inspired, and had extended a hand of encouragement.

I was excited for months leading up to the trip – the planning, the traveling, the preparation. Venice, Italy! A true Mecca for creativity – an ideal place for an artist to find inspiration! The architecture so distinct that every turn would feel like stepping onto a movie set. As a huge *Indiana Jones* fan, I was especially thrilled at the prospect of seeing some locations for one of Indy's adventures!

Upon arriving in town by water taxi – THAT was fun! – I felt an immediate rush of energy and awe. I could see that my expectations were about to be completely blown away. Roberta had arranged for Martina, a Ca' Foscari student, to greet me and escort me to the University. From the first moment I stepped onto campus, I sensed something remarkable. There was a palpable sense of belonging among the students. They were clearly part

of something extraordinary, a community united by creativity and passion.

On campus, the atmosphere was infectious. The camaraderie between the students and faculty was wonderfully profound and heartwarming – a genuine joy that radiated so brightly. Artists were gathered, all together, feeding off each other's energy, collaborating, sharing ideas, and inspiring one another. It reminded me of my early days in the industry, when the thrill of working alongside talented peers seemed limitless, when every conversation sparked ideas, and every glance at a colleague's work was a lesson in possibility. The optimism was tangible, and it filled me with a sense of hope and renewed purpose.

I saw the students helping one another, critiquing work thoughtfully and constructively, encouraging risks, and celebrating originality. Here was a place where failure was seen not as a setback but as a necessary step in the learning process. The energy was uplifting in a way that words can scarcely capture. It reminded me why I had devoted my life to creating art in the first place – not for fame or recognition, but for the sheer joy of exploration, expression, and connection with others who shared the same passion.

Even the architecture of the campus contributed to the creative energy. Open courtyards invited collaboration, and sunlit spaces offered quiet nooks for reflection. Every corner seemed designed to spark curiosity, to invite students to linger, to experiment, to be inspired. It was a reminder that creativity flourishes not only through mentorship and talent but also through environment and community. Witnessing this firsthand, I felt deeply grateful, humbled, and inspired, as if Venice itself had reached out to welcome me into its centuries-old tradition of artistry.

Is there a better setting on this Earth than Venice for creativity? It's impossible to take a photograph that isn't charming – the whole city is Art Directed! Each building is unique from the last, each corner is beautifully composed, no matter what angle you're taking it in from. The colors, the textures, the way sunlight bounces off the canals, all seem deliberately curated by some unseen hand. Walking through the streets feels like stepping into a living painting, a moving storyboard that shifts with every turn. Even the sounds – the gentle lapping of water, the soft clatter of footsteps on cobblestones, the distant melodies drifting from open windows – seem composed to inspire. It's a place that lives and breathes art. Every alleyway, every bridge, every weathered door tells a story, and as an artist, it's impossible not to be affected by it.

There is inspiration in each and every nook. I envy the students that get to spend their school years here, living within this daily immersion in beauty and history. They are all so blessed to experience their formative years in such an inspiring place, surrounded by centuries of art, architecture, and culture that continually challenges them to think bigger, dream bolder, and create fearlessly. I sense that they all know and appreciate this, as evidenced from the smiles that always seem present on their faces and the lively energy they carry as they move through the city.

I was afforded the honor to speak to the class in their main theater – an honor that I will cherish forever. Walking into that space, I felt the weight of the moment, but also an electric energy. The students' faces were bright and expectant, attentive and engaged. It was a joy to share the experiences of my animation career with them, recounting the highs and lows, the lessons learned, the mistakes made, and the moments of triumph. I spoke about the unpredictability of the industry, the importance of taking creative risks, and the value of persistence. I could see that my words resonated with them, prompting thoughtful nods all around. There is something profoundly rewarding about standing before an audience of young artists, knowing that your experiences – your successes, failures, and stubborn perseverance – might help light the path for someone else.

And in a wonderful exchange of artistic works, I was honored with watching the student films. These films were curated from all over the globe, and I was astonished by the polish – many of them looked very professionally executed, some rivaling studio work in technique and vision. The collection was incredibly diverse, spanning genres, styles, and cultures, each with its own voice and perspective. The artistry on display – from cinematography, acting, lighting, cutting, and post-production – was extremely inspiring. I found myself leaning forward, studying every frame, mentally dissecting the choices the filmmakers made, marveling at how they approached storytelling, and feeling a renewed sense of excitement for what animation could achieve. I wanted to know how the filmmakers worked, how their professors guided them, how the school supported their films. Each piece felt like a window into the mind of a young artist, unburdened by cynicism, fully invested in exploring what was possible.

What struck me most was the fearlessness. Unlike many professionals who may hesitate, constrained by budgets, client expectations, or the weight of prior successes, these students were willing to experiment, fail, and try again. There was an exuberance in their work that reminded me why I fell in love with animation in the first place – a reminder of the joy in the act of creation itself, in the thrill of bringing imagined worlds to life. Experiencing it firsthand was invigorating – it reminded me that creativity is not just a skill or a career but a vital, living force, capable of connecting people across continents, cultures, and generations.

It is crystal clear to me that Ca' Foscari is a special place. The setting, the circumstance, and of course, most of all – the people. The ARTISTS! What amazing and inspired artists! It was the perfect remedy for my artistic stagnation. Their films reminded me of what creativity looks like before all the heartbreak and setbacks of life try to suffocate the soul. It's been a few years since my last visit, but I think about it often, as it represents a story of the reward of being creative, the reminder to be creative in difficult times, and the promise that creativity is being nurtured, encouraged and inspired for the future.

Thank you for these precious gifts, Ca' Foscari!

The awkward beat is interrupted as they both hear a noise coming from outside -

PLG avec Fabrice Luchini et Lambert Wilson sur le tournage de *Cycling with Molière*

François Cluzet dans *Naked Normandy*

Venise tout court

Philippe Le Guay
Réalisateur et scénariste

Je n'avais été qu'une seule fois à Venise, c'était il y a vingt ans, et je n'étais jamais retourné depuis. Dire que je connais des gens qui y vont deux ou trois fois par an, qui ne peuvent pas s'en passer… comme je les comprends !

Cette fois, c'était Maria Roberta Novielli qui me proposait de participer au Festival de Ca' Foscari, une manifestation qui propose une sélection de trente courts métrages tournés par des étudiants du monde entier, dans le cadre de l'Université Ca' Foscari. J'étais invité à venir présenter mon travail de cinéaste auprès du public du festival. J'ai réalisé une dizaine de films pour le cinéma, (parmi lesquels Les femmes du 6° étage), j'ai écrit une trentaine de scénarios, l'occasion était bonne de partager quelques idées autour de mon expérience de metteur en scène. Le public étant justement composé d'étudiants et de cinéastes en herbe venus présenter leurs films, je me suis projeté moi-même dans cette époque où je commençais à fabriquer mes premiers courts métrages.

J'ai eu la chance de rentrer dans cette grande école de cinéma créée après la guerre en France, l'IDHEC. De nombreux metteurs en scène français sont passés par cette école, pour en citer quelques uns Claude Sautet, Jean-Paul Rappeneau, Louis Malle, Alain Cavalier, Claude Miller et bien d'autres. J'ai été admis au concours de l'Institut en 1980, le hasard a voulu que plusieurs camarades de ma promotion sont devenus également metteurs en scène, tels Arnaud Desplechin, Pascale Ferran, Eric Rochant et le roumain Radu Mihalenu.

Je cite ces noms qui sont désormais prestigieux, mais quand j'ai poussé la porte de la classe le premier jour de mon arrivée, je n'ai vu que des jeunes gens égarés et de mauvaise humeur. Probablement, j'ai dû donner la même impression ! Pour la plupart, nous avions fait deux ou trois ans de fac après le bac, nous étions farouches, incertains et terriblement orgueilleux…

L'un des grands mérites de l'école était de nous permettre de tourner des petits films, de quelques minutes d'abord, puis un peu plus longs, pour arriver finalement au « film de fin d'études », un court métrage en bonne et due forme. Un premier choix s'imposait : nous avions le budget pour tourner un film en 16mm couleur ou en 35mm Noir et blanc, le film en 16 pouvant durer une trentaine de minutes alors que celui en 35 ne devait pas excéder 20 minutes. Je choisis sans hésiter le format du 35 mm, qui jouissait à mes yeux d'un prestige considérable.

Evidemment, la question du support ne se pose plus aujourd'hui à l'heure du numérique. La maniabilité des caméras et le faible coût des cartes numériques fait qu'on peut tourner spontanément des dizaines d'heures de métrage !

Pour tourner en 35 en 1983, on disposait à l'école du fameux Caméflex, la caméra mythique de la Nouvelle vague. La plupart des premiers films de l'époque furent tournés en son témoin à cause du vacarme insensé du moteur de la caméra. A bout de souffle, Les 400 coups et Lola entre autres furent tous tournés en son témoin, les acteurs enregistrant ensuite leur dialogue dans le studio de doublage.

Pour enregistrer en son direct, il fallait « blimper » la caméra, c'est-à-dire enfermer l'appareil dans un caisson en plomb qui pesait pas moins de cent kilos: c'était la seule condition pour étouffer le bruit du moteur. A la différence des caméras actuelles si légères qu'on peut les tenir dans une main, le déplacement de la caméra blimpée nécessitait l'intervention de deux machinistes…

Mais l'essentiel restait à trouver : le choix du sujet. Etait-ce la perspective de tourner en Noir et Blanc ? A mesure que je réfléchissais à une histoire, un souvenir d'enfance m'est revenu à la mémoire. C'était dans un collège religieux où j'avais été pensionnaire, un prêtre nous avait dit un jour qu'un de nos camarades de classe serait absent aujourd'hui. Il s'était enfoncé volontairement un clou dans le pied et était venu à l'école avec son clou sans rien dire à personne. Finalement la douleur avait été trop forte et on l'avait hospitalisé. Le prêtre avait ajouté ce commentaire : « Votre camarade a voulu éprouver les souffrances du Christ sur la Croix, mais je vous décommande de faire la même chose ».

Ce souvenir s'est imposé à moi et a servi de base au scénario du Clou, le titre de mon film. J'ai renoncé aux sujets de comédie sentimentale que je voulais raconter au départ. J'ai eu envie d'explorer le mystère de ce geste énigmatique, se mettre un clou dans le pied, garder cette souffrance pour soi, sans rien en dire à personne. En réalité, je comprenais complètement cette façon de se faire mal, cet orgueil inouï qu'il y a à souffrir en silence…

Très vite, l'image d'un autre boiteux est venue accompagner celle de mon enfant au pied martyrisé : j'ai imaginé qu'un prof de l'établissement était affligé d'un pied-bot, et que pour cela il était moqué par ses élèves. En pension, j'avais assisté à l'humiliation d'un professeur chahuté et persécuté par sa classe. Il y a une cruauté aveugle de l'enfance qui se moque d'un vulnérable, et cet acharnement m'apparaissait comme un contrepoint nécessaire à la douleur silencieuse de mon héros.

En d'autres termes, il y avait deux figures de souffrance dans le film, l'enfant et son clou dans la chaussure que personne ne voit et le professeur qui est la risée de tous.

Mais il devait y avoir aussi autre chose. J'ai très vite pensé que mon personnage d'enfant acceptait de souffrir pour ' sauver ' quelqu'un. A la fin du film, la mère du garçon accourt à l'infirmerie où on a découvert le clou et le pied blessé. La mère s'assied près de lui et lui dit: « Ta sœur est guérie. L'opération s'est bien passée ». On apprend que le matin même, la sœur aînée subissait une opération grave et que l'enfant avait en quelque sorte exorcisé par la douleur le destin de sa sœur malade. La dernière scène le montrait entrer dans la chambre de la jeune fille, soulever le drap et lui caresser le pied avec le clou.

PLG avec Carmen Maura
et des femmes espagnoles
dans *Women in the Sixth Floor*

Qu'on me pardonne de rentrer dans le détail de ce récit : j'aimerai rendre sensible la construction d'une histoire qui, en une vingtaine de minutes, parvient à explorer le non-dit des personnages. A cet égard, le court métrage est une vraie école de cinéma, où on se confronte à son langage pour une des premières fois de sa vie de cinéaste.

C'est l'expérience qu'auront vécu les trente jeunes cinéastes de Ca' Foscari et cela pendant les quinze ans d'existence du festival. Certains ont reçu des Prix, d'autres non, mais l'important est d'avoir eu la chance d'être exposé, à la façon dont un peintre expose ses toiles. C'est un rendez-vous avec le public, mais au-delà de tout, c'est un rendez-vous avec soi-même. Que les organisateurs de Ca' Foscari en soient remerciés.

Profili degli autori

Pablo Berger è uno dei registi spagnoli più acclamati. *Torremolinos 73* (2003) è stato candidato a quattro premi Goya. *Blancanieves* (2012) ha vinto dieci premi Goya, tra cui quello per il miglior film, ed è stato il candidato spagnolo agli Oscar. *Abracadabra* (2017) ha ottenuto otto candidature ai premi Goya. Il suo ultimo film, *Robot Dreams* (2023), è stato presentato in anteprima al Festival di Cannes ed è stato candidato all'Oscar per il miglior film d'animazione.

Anja Boato ha conseguito un dottorato in Musica e Spettacolo presso la Sapienza Università di Roma, con un progetto dedicato al ruolo del Cinematic Virtual Reality (Cine-VR) nel circuito dei festival cinematografici. Si è dedicata allo studio delle pratiche di fruizione delle narrazioni transmediali, pubblicando articoli, capitoli in volumi collettivi, e una monografia (*Shipping. Uno sguardo sociologico sui fandom romantici*, Epoké Edizioni, 2022). Collabora con l'Università degli Studi di Bergamo per il progetto PRIN 2022 *Movement Experience Through Rhythmic Organization in Audiovisual Representational Texts (METRO_ART)*. Ha coordinato l'ufficio stampa internazionale del Ca' Foscari Short Film Festival e collabora con l'ufficio stampa della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia.

Laura Cesaro è ricercatrice a tempo determinato presso l'Università Ca' Foscari Venezia, dove insegna Televisione e Comunicazione Audiovisiva. La sua attività di ricerca si colloca nell'ambito dei media studies e della visual culture, con un'attenzione particolare alle prospettive visive legate alla mappatura del territorio, ai dispositivi di sorveglianza e alle forme di controllo nello spazio mediale contemporaneo. È autrice di *Geografie del controllo nella scena audiovisiva contemporanea* (Bulzoni, 2022).

Pablo Berger is one of Spain's most acclaimed film directors. *Torremolino 73* (2003) was nominated for four Goya Awards. *Blancanieves* (2012) won ten Goya Awards, including Best Film, and was selected as Spain's official entry for the Academy Awards. *Abracadabra* (2017) received eight Goya Award nominations. His latest film, *Robot Dreams* (2023), premiered at the Cannes Film Festival and was nominated for the Academy Award for Best Animated Feature.

Anja Boato earned a PhD in Music and Performing Arts from Sapienza University of Rome, with a project devoted to the role of Cinematic Virtual Reality (Cine-VR) within the film festival circuit. Her research has focused on audience engagement practices in transmedia storytelling, resulting in the publication of articles, book chapters in edited volumes, and a monograph (*Shipping. A Sociological Perspective on Romantic Fandoms*, Epoké Edizioni, 2022). She collaborates with the University of Bergamo on the PRIN 2022 project *Movement Experience Through Rhythmic Organization in Audiovisual Representational Texts (METRO_ART)*. She coordinated the international press office of the Ca' Foscari Short Film Festival and collaborates with the press office of the Venice International Film Festival.

Laura Cesaro is a fixed-term researcher at Ca' Foscari University of Venice, where she teaches Television and Audiovisual Communication. Her research is situated within media studies and visual culture, with particular attention to visual perspectives related to territorial mapping, surveillance dispositifs, and forms of control in contemporary media space. She is the author of *Geographies of Control in the Contemporary Audiovisual Scene* (Bulzoni, 2022).

Cecilia Cossio è stata ricercatrice di Lingua e letteratura hindi e docente di Storia dell'India presso l'Università Ca' Foscari Venezia dal 1978 al 2006. Si è occupata di cinema e società indiana per quarant'anni, con diverse pubblicazioni sull'argomento, tra cui *Cinema in India. Lo strano caso di Shashi Kapur* (2005). Ha collaborato con il Ca' Foscari Short Film Festival, un po' pigramente agli inizi, in seguito più attivamente fino all'ultima edizione.

Alessio Cotugno è professore associato di Linguistica italiana all'Università Ca' Foscari Venezia, dove ricopre anche l'incarico di prorettore alla Comunicazione e alla Valorizzazione delle conoscenze, con delega al Public Engagement. In precedenza, è stato Marie Curie Fellow all'Università di Warwick e Annual Fellow presso il Centro di studi rinascimentali dell'Università di Harvard a Villa I Tatti (Firenze). Studioso di storia della lingua italiana e di retorica, si è recentemente occupato della ricezione italiana di Erasmo da Rotterdam, del *Dialogo delle lingue* di Sperone Speroni, degli appunti grammaticali di Francesco Guicciardini, delle *Prose* di Pietro Bembo, di Giulio Perticari dantista e filologo, di circolazione del vocabolario politico e intellettuale tra Italia ed Europa nel XIX secolo, dei procedimenti espositivi della prosa di Giovan Battista Vico.

Elisabetta Di Sopra, pordenonese di nascita e veneziana d'adozione, si forma all'Accademia di Belle Arti di Venezia con una tesi su Bill Viola. Artista visiva, utilizza il video come linguaggio empatico e diretto, capace di rendere tangibile l'esperienza del qui e ora. Ha curato il concorso di videoarte Maurizio Cosua nell'ambito del Festival Francesco Pasinetti ed è socia dell'Archivio Carlo Montanaro – La Fabbrica del Vedere. Ha insegnato al Master in Fine Arts in Filmmaking di Ca' Foscari, collaborando dal 2014 al Ca' Foscari Short Film Festival. Il corpo, i gesti minimi, la cura, la maternità e il tempo che trasforma sono il nucleo poetico del suo lavoro.

Cynthia Felando è editor della rivista accademica peer-reviewed *Short Film Studies*. Oltre al ruolo di Distinguished Lecturer presso la University of California, Santa Barbara, e di Visiting Professor alla UCLA, ha maturato un'esperienza professionale come consulente per il cortometraggio presso l'American Film Institute. Tra le sue pubblicazioni figurano *Discovering Short Films: The History and Style of Live-Action Fiction Shorts* e il volume *BFI Classics The Red Balloon*, oltre a capitoli in: *Hollywood in the 1920s: Youth Must Be Served, in Hollywood Goes Shopping* (a cura di David Desser e Garth Jowett); *Clara Bow is IT*, in *Film Stars: Hollywood and Beyond* (a cura di Andy Willis); e *Lick the Star*, in *The Bloomsbury Handbook to Sofia Coppola* (a cura di Suzanne Ferriss).

Cecilia Cossio was a researcher in Hindi Language and Literature and a lecturer in the History of India at Ca' Foscari University of Venice from 1978 to 2006. For forty years, she focused on Indian cinema and society, publishing several works on the subject, including *Cinema in India. The Curious Case of Shashi Kapur* (2005). She collaborated with the Ca' Foscari Short Film Festival – somewhat lazily at first, then more actively until the most recent edition.

Alessio Cotugno is Associate Professor of Italian Linguistics at Ca' Foscari University of Venice, where he also serves as Vice-Rector for Communication and Knowledge Enhancement, with responsibility for Public Engagement. He was previously a Marie Curie Fellow at the University of Warwick and an Annual Fellow at the Harvard University Center for Italian Renaissance Studies at Villa I Tatti (Florence). A scholar of the history of the Italian language and of rhetoric, he has recently worked on the Italian reception of Erasmus of Rotterdam; Sperone Speroni's *Dialogo delle lingue*; the grammatical notes of Francesco Guicciardini; Pietro Bembo's *Prose*; Giulio Perticari as a Dante scholar and philologist; the circulation of political and intellectual vocabulary between Italy and Europe in the nineteenth century; and the expository procedures of Giambattista Vico's prose.

Elisabetta Di Sopra, born in Pordenone and Venetian by adoption, trained at the Academy of Fine Arts in Venice, graduating with a thesis on Bill Viola. A visual artist, she uses video as an empathetic and direct language, capable of making the experience of the here and now tangible. She curated the Maurizio Cosua Video Art Competition as part of the Francesco Pasinetti Festival and is a member of the Archivio Carlo Montanaro – La Fabbrica del Vedere. She taught in the Master in Fine Arts in Filmmaking at Ca' Foscari and has collaborated with the Ca' Foscari Short Film Festival since 2014. The body, minimal gestures, care, motherhood, and the transformative nature of time form the poetic core of her work.

Cynthia Felando is the editor of *Short Film Studies*, a peer-reviewed academic journal. In addition to serving on the faculty as Distinguished Lecturer at University of California, Santa Barbara and Visiting Professor at UCLA, other professional experience includes serving as short film consultant at the American Film Institute. Publications include *Discovering Short Films: The History and Style of Live-Action Fiction Shorts* and *BFI Classics The Red Balloon*, and book chapters: *Hollywood in the 1920s: Youth Must Be Served*, *Hollywood Goes Shopping* (ed. David Desser and Garth Jowett); *Clara Bow is IT*, *Film Stars: Hollywood and Beyond* (ed. Andy Willis); and *Lick the Star*, *The Bloomsbury Handbook to Sofia Coppola* (ed. Suzanne Ferriss).

Federica Ferrarin si occupa da sempre di attività di relazione con gli organi di stampa presso l'Università Ca' Foscari Venezia. Attualmente Referente del Settore Relazioni con i Media dell'ateneo, giornalista, gestisce le relazioni con gli organi di informazione allo scopo di valorizzare i risultati e le attività dell'università veneziana nell'ambito della ricerca, della didattica, della terza missione e degli eventi culturali. Ha seguito fin dalla prima edizione il Ca' Foscari Short Film Festival promuovendone le attività in quanto evento di ateneo e curando l'Ufficio stampa.

Daniele Goldoni è senior researcher (Estetica) di Ca' Foscari, ha estensivamente scritto su Marx, Hegel, Hölderlin, Wittgenstein, oltre che su media e new economy. Sulla musica ha scritto *La musica "dice" (tace) Hölderlin*; *John Cage. Che cos'è contemporaneo?* (2013); *Qualcosa di musica: sublimazione* (2017); *Silenzio* (2019); *Forms of Improvisation and Experimentalism* (2022); "*Siamo tutti connessi"* (2025). Ideatore e direttore del progetto Musicafoscari (2010-25), del Musicafoscari Ensemble, trombettista, ha suonato (fra altri) con Pauline Oliveros, Evan Parker, Amir El Saffar, Michele Rabbia, Roberto Dani, Fabrizio Ottaviucci, Ned Rothenberg, Daniele Roccato.

Flavio Gregori insegna Letteratura inglese all'Università Ca' Foscari Venezia. Nella sua ricerca si occupa di letteratura del Settecento e di cultura inglese moderna e contemporanea; inoltre, studia i rapporti tra letteratura e cinema e le dinamiche di adattamento e ricezione di testi letterari. A Ca' Foscari è stato Prorettore alle Attività culturali di Ateneo, Delegato del Rettore alle Attività letterarie, Direttore del Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, Presidente del Comitato di celebrazione dei 150 anni dell'Ateneo e Vicepresidente del Centro di studi balcanici e internazionali. Dal 2021 dirige il festival letterario *Incroci di civiltà*. È stato componente del Comitato scientifico dello Short Film Festival.

Keiko Kusakabe avvia il proprio percorso nel cinema dopo un viaggio in Italia, iniziando in Giappone nella promozione cinematografica e ampliando poi la sua attività alla distribuzione, produzione e investimenti. Esordisce con film indipendenti giapponesi, tra cui opere di Kiyoshi Kurosawa e Yoshihiko Matsui, collaborando anche con Warner Bros. Japan nella promozione di titoli internazionali. Dopo l'incontro con Shin'ya Tsukamoto a Venezia, ne distribuisce cinque film e ottiene in seguito i diritti dell'intera filmografia, curandone anche le edizioni DVD. Si occupa inoltre della distribuzione in Giappone dei primi film di Nanni Moretti e della promozione di un'opera coreana pionieristica nel mercato giapponese. Negli ultimi anni sostiene la diffusione del cortometraggio giapponese e il

Federica Ferrarin has long been involved in media relations activities at Ca' Foscari University of Venice. Currently Head of the University's Media Relations Office and a professional journalist, she manages relationships with news organizations with the aim of promoting the results and activities of the Venetian university in the fields of research, teaching, third mission, and cultural events. She has followed the Ca' Foscari Short Film Festival since its first edition, promoting its activities as a university event and overseeing its press office.

Daniele Goldoni is Senior Researcher in Aesthetics at Ca' Foscari University of Venice. He has written extensively on Marx, Hegel, Hölderlin, and Wittgenstein, as well as on media and the new economy. His works on music include *La musica "dice" (tace) Hölderlin*; *John Cage. Che cos'è contemporaneo?* (2013); *Qualcosa di musica: sublimazione* (2017); *Silenzio* (2019); *Forms of Improvisation and Experimentalism* (2022); and *"Siamo tutti connessi"* (2025). Founder and director of the Musicafoscari project (2010-25) and of the Musicafoscari Ensemble, he is a trumpeter and has performed, among others, with Pauline Oliveros, Evan Parker, Amir El Saffar, Michele Rabbia, Roberto Dani, Fabrizio Ottaviucci, Ned Rothenberg, and Daniele Roccato.

Flavio Gregori teaches English Literature at Ca' Foscari University of Venice. His research focuses on eighteenth-century literature and modern and contemporary English culture; he also studies the relationship between literature and cinema, as well as the dynamics of adaptation and reception of literary texts. At Ca' Foscari he has served as Vice-Rector for Cultural Activities, Rector's Delegate for Literary Activities, Director of the Department of Linguistics and Comparative Cultural Studies, President of the Committee for the 150th Anniversary Celebrations of the University, and Vice-President of the Center for Balkan and International Studies. Since 2021 he has directed the literary festival *Incroci di civiltà*. He has also been a member of the Scientific Committee of the Short Film Festival.

Keiko Kusakabe began her career in cinema after a trip to Italy, starting out in Japan in film promotion and later expanding her work to distribution, production, and investment. She debuted with independent Japanese films, including works by Kiyoshi Kurosawa and Yoshihiko Matsui, and collaborated with Warner Bros. Japan in the promotion of international titles. After meeting Shin'ya Tsukamoto in Venice, she distributed five of his films and later acquired the rights to his entire filmography, overseeing their DVD releases as well. She has also handled the distribution in Japan of Nanni Moretti's early films and promoted a pioneering Korean work in the Japanese market. In recent years, she has supported the dissemination of Japanese short films and the restoration of

restauro di opere da riscoprire. È stata membro di giuria alla Mostra di Venezia e fa parte dello Scientific Advisory Board del Ca' Foscari Short Film Festival. È presidente di Makotoya Co., Ltd., attiva nella distribuzione cinematografica.

Philippe Le Guay è un regista e sceneggiatore francese di Parigi, formatosi all'IDHEC dopo aver studiato letteratura. La sua filmografia eterogenea spazia dal dramma in costume alla commedia romantica, dal noir ai film corali, esplorando spesso le dinamiche sociali e le relazioni umane. Ha ottenuto riconoscimento internazionale con *Les Femmes du 6ème étage* (2011), una commedia sociale che ha vinto un César e ha segnato una significativa collaborazione con l'attore Fabrice Luchini. In *Molière in bicicletta* (2013) ha intrecciato teatro e vita in un raffinato omaggio a Molière. Le opere successive, tra cui *Florida* (2015), *Normandie nue* (2018) e *L'Homme de la cave* (2021), confermano la sua capacità di muoversi tra commedia e dramma con sottile profondità psicologica.

Stefano Locati è ricercatore presso l'Università IULM di Milano, dove insegna Culture visuali dell'Asia: Cinema, fumetti, serie TV e Storia del cinema. Le sue ricerche si concentrano sui cinema giapponese, cinese e coreano, su media studies, adaptation studies, transmedia, ecocritica e studi sui periodici. Ha curato e scritto vari libri, tra cui l'ultimo *Sistema media mix. Cinema e sottoculture giovanili del Giappone contemporaneo* (Mimesis, 2022). Scrive regolarmente di cinema su *Blow Up* e saltuariamente su *Film Tv*. È direttore artistico di Sognielettrici – Festival dell'immaginario fantastico e di fantascienza di Milano.

Anton Giulio Mancino, professore associato di cinema all'Università di Macerata, è autore di numerose monografie sul cinema da lui definito politico-indiziario, quindi su Martin Scorsese e Jonathamn Demme, Francesco Rosi, John Wayne e Jerry Lewis. Con *La recita della storia. Il caso Moro nel cinema di Marco Bellocchio* (2014, prefazione di Giorgio Galli) ha vinto il premio Diego Fabbri e con *Pagine girate. Nuovo cinema Pirandello* (2024) i premi Nicolò Lombardo all›Efebo d›oro e il Domenico Meccoli.

Carlo Montanaro è tra i principali studiosi, divulgatori e promotori della conoscenza dell'immagine riprodotta attraverso i sistemi tecnologici. Già professore e direttore dell'Accademia di Belle Arti e docente all'Università di Ca' Foscari Venezia, con la sua Associazione Culturale Archivio Carlo Montanaro, gestisce La Fabbrica del Vedere – collezione di film, libri, fotografie, macchinari e memorabilia – dove si tengono esposizioni, incontri e workshop.

rediscovered works. She has served as a jury member at the Venice Film Festival and is a member of the Scientific Advisory Board of the Ca' Foscari Short Film Festival. She is President of Makotoya Co., Ltd., a company active in film distribution.

Philippe Le Guay is a French director and screenwriter from Paris who trained at IDHEC after studying literature. His diverse filmography ranges from period drama and romantic comedy to noir and ensemble films, often exploring social dynamics and human relationships. He gained international recognition with *Les Femmes du 6ème étage* (2011), a social comedy that won a César Award and marked a significant collaboration with actor Fabrice Luchini. In *Cycling with Moliere* (2013), he intertwined theatre and life through a refined homage to Molière. His later works, including *Florida* (2015), *Normandie nue* (2018), and *L'Homme de la cave* (2021), confirm his ability to move between comedy and drama with subtle psychological insight.

Stefano Locati is a researcher at IULM University in Milan, where he teaches Visual Cultures of Asia: Cinema, Comics, TV Series and History of Cinema. His research focuses on Japanese, Chinese, and Korean cinemas, as well as media studies, adaptation studies, transmedia, ecocriticism, and periodical studies. He has edited and authored several books, including his most recent volume, *Sistema media mix. Cinema e sottoculture giovanili del Giappone contemporaneo* (Mimesis, 2022). He regularly writes about cinema for *Blow Up* and occasionally for *Film Tv*. He is the artistic director of Sognielettrici – Milan's Festival of Fantasy and Science Fiction.

Anton Giulio Mancino, Associate Professor of Film Studies at the University of Macerata, is the author of numerous monographs on what he defines as 'political-investigative' cinema, including studies on Martin Scorsese and Jonathan Demme, Francesco Rosi, John Wayne, and Jerry Lewis. With *La recita della storia. Il caso Moro nel cinema di Marco Bellocchio* (2014, with a preface by Giorgio Galli), he won the Diego Fabbri Prize; and with *Pagine girate. Nuovo cinema Pirandello* (2024), he received the Nicolò Lombardo Prize at the Efebo d'Oro and the Domenico Meccoli Prize.

Carlo Montanaro is among the leading scholars, public educators, and promoters of knowledge related to reproduced images through technological systems. A former professor and director of the Academy of Fine Arts and lecturer at Ca' Foscari University of Venice, he manages La Fabbrica del Vedere – a collection of films, books, photographs, equipment, and memorabilia – through his Cultural Association Archivio Carlo Montanaro, where exhibitions, meetings, and workshops are held. He is the creator and organizer of exhibitions,

È creatore e organizzatore di mostre, festival e rassegne, saggista collabora con giornali, riviste ed edizioni antologiche.

Maria Roberta Novielli è specializzata in Cinema presso la Nihon University di Tokyo e insegna discipline legate al cinema, oltre che ai processi multimediali asiatici, presso l'Università Ca' Foscari Venezia. È curatrice del sito *AsiaMedia*, direttrice del Master in Fine Arts in FIlmmaking e organizza e ha fondato e diretto il Ca' Foscari Short Film Festival. È inoltre amministratrice dello spin-off dell'Università Ca' Foscari ImmersiVenice**,** società dedicata alla produzione di media immersivi. Ha collaborato a varie attività cinematografiche presso festival internazionali (Venezia, Tokyo, Locarno, tra gli altri). Tra le sue pubblicazioni più recenti, *Floating Worlds. A Short History of Japanese Animation* per Crc Press e i volumi *Animerama. Storia del cinema d'animazione giapponese* e *Storia del cinema giapponese nel nuovo millennio* per Marsilio.

Ülo Pikkov è un regista, produttore e studioso di cinema di fama internazionale. Ha studiato animazione alla Turku Arts Academy in Finlandia e dal 1996 ha diretto diversi film d'animazione premiati a livello internazionale. Ha pubblicato articoli sul cinema e scritto libri di narrativa per bambini e adulti. Nel 2005 si è laureato presso la Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Tartu, con un focus sui media e sul diritto d'autore. È autore di *Animasophy, Theoretical Writings on the Animated Film* (2011). Nel 2018 ha conseguito il dottorato presso l'Estonian Academy of Arts con una tesi intitolata *Anti-Animation: Textures of Eastern European Animated Film* e oggi lavora come professore di animazione presso la stessa istituzione.

Robb Pratt è un veterano dell'animazione nominato agli Emmy, con una carriera che spazia dalla leggendaria Renaissance Era della Disney ai successi televisivi contemporanei. Ha lavorato come animatore tradizionale in lungometraggi quali *Pocahontas*, *Hercules*, *Tarzan* e *Atlantis: The Lost Empire*. Passato alla Disney Television Animation, è diventato Supervising Director, dirigendo episodi di *The Replacements*, *Elena of Avalor* e *Firebuds*. Pratt è ampiamente celebrato per i suoi progetti indipendenti che preservano l'arte dell'animazione tradizionale. Ha ottenuto grande notorietà online con i suoi cortometraggi disegnati a mano *Superman Classic*, *Bizarro Classic* e *Flash Gordon Classic*, che rendono omaggio allo stile d'animazione dei Fleischer degli anni Quaranta, oltre a creazioni originali come *Carman: The Road Rage Anti-Hero* e la graphic novel *Eva Strongbird & The Marine*.

Barry J.C. Purves si occupa di animazione in stop motion da oltre 45 anni, realizzando sia serie per bambini come *The Wind in the*

festivals, and film series, and as an essayist he collaborates with newspapers, journals, and anthological publications.

Maria Roberta Novielli specialized in Film Studies at Nihon University in Tokyo and teaches subjects related to cinema, as well as Asian multimedia processes, at Ca' Foscari University of Venice. She is the curator of the website *AsiaMedia*, Director of the Master in Fine Arts in Filmmaking, and the founder and director of the Ca' Foscari Short Film Festival. She also serves as administrator of ImmersiVenice, a Ca' Foscari University spin-off company dedicated to the production of immersive media. She has collaborated on various film-related activities at international festivals (including Venice, Tokyo, and Locarno, among others). Among her most recent publications are *Floating Worlds. A Short History of Japanese Animation* (CRC Press) and the volumes *Animerama. Storia del cinema d'animazione giapponese* and *Storia del cinema giapponese nel nuovo millennio* (Marsilio).

Ülo Pikkov is an internationally renowned filmmaker, producer and film scholar. Pikkov studied animation at the Turku Arts Academy in Finland and since 1996 has directed several award-winning animation films. He has published articles on film and written fiction books for children and adults. In 2005 he graduated from the Institute of Law in University of Tartu, focusing on the media and author's rights. Pikkov is the author of *Animasophy, Theoretical Writings on the Animated Film* (2011). In 2018 Pikkov got his doctoral degree at the Estonian Academy of Arts with thesis *Anti-Animation: Textures of Eastern European Animated Film* and today he works as a professor of animation at the same institution.

Robb Pratt is an Emmy-nominated animation veteran with a career that spans from the legendary Disney 'Renaissance' Era to contemporary RV-hits. Robb has worked as a traditional animator on feature films including *Pocahontas*, *Hercules*, *Tarzan*, and *Atlantis: The Lost Empire*. Transitioning to Disney Television Animation, he became a Supervisor Director, directing episodes for *The Replacements*, *Elena of Avalor* and *Firebuds*. Pratt is widely celebrated for his independent projects that preserve the art of traditional animation. He gained viral acclaim for his hand-drawn short films *Superman Classic*, *Bizarro Classic*, and *Flash Gordon Classic*, which pay homage to the 1940s Fleischer animation Style as well as original creations including *Carman: The Road Rage Anti-Hero* and the graphic novel *Eva Strongbird & The Marine*.

Barry J.C. Purves has been involved with stop motion animation for over 45 years doing both children's series such as *The wind in*

Willows e *Twirly Woos*, sia film più oscuri e destinati a un pubblico adulto, come *Next*, *Screen Play*, *Rigoletto*, *Achilles* e *Tchaikovsky*. Insegna presso università e festival in tutto il mondo. Vincitore di numerosi premi e candidato agli Oscar (1993) e ai BAFTA (1996), è anche regista e scenografo di produzioni teatrali. È inoltre autore dei volumi *Stop Motion – Passion, Process, Performance* (Focal Press, 2008) e *Basics Animation – Stop Motion* (Ava Publishing, 2010), appassionate introduzioni alla tecnica della stop motion.

Giampiero Raganelli è giornalista, critico cinematografico e teatrale, specializzato in cinema asiatico. Collabora ora con le testate online *Quinlan*, *Cineclandestino* e con *Alias*, l'inserto culturale de *Il Manifesto*. È tra i coautori dei volumi *Il film in cui nuoto è una febbre*, monografia sui registi emergenti a livello internazionale; *The Monster Show*, guida al cinema mostruoso per ragazzi; *Sotto i riflettori di un occhio selvaggio*, sul cinema di Paolo Cavara; *Carlo &Enrico Vanzina, artigiani del cinema popolare*, e curatore della monografia, della collana INLAND delle edizioni Bietti, dedicata a Lav Diaz.

Sarah-Helena Van Put si forma sui set cinematografici e nel 2015 consegue la Laurea magistrale in Cinema, televisione e produzione multimediale all'Università Roma Tre. Dal 2016 è giornalista cinematografica per il manifesto, collaborando all'inserto culturale Alias. Scrive inoltre per la rivista cinematografica *Il Ragazzo Selvaggio*, pubblicazione scientifica del Centro Studi Cinematografici riconosciuta dal MIUR. Dal 2018 collabora con la testata giornalistica Il Nuovo Quotidiano di Puglia.

the Willows and *Twirly Woos*, as well as his own darker adult films, such as next, *Screen Play*, *Rigoletto*, *Achilles* and *Tchaikovsky*. He teaches at universities and festivals around the world. Winner of many awards and Oscar (1993) and BAFTA (1996) nominated artist, he is also the director and scenographer of theatrical productions. He is also the author of the books *Stop Motion – Passion, Process, Performance* (Focal Press, 2008) and *Basics Animation – Stop Motion* (Ava Publishing, 2010), passionate introductions to the stop motion technique.

Giampiero Raganelli is a journalist and film and theatre critic specializing in Asian cinema. He currently collaborates with the online publications *Quinlan* and *Cineclandestino*, as well as with *Alias*, the cultural supplement of *Il Manifesto*. He is among the co-authors of the volumes *Il film in cui nuoto è una febbre*, a monograph on emerging international directors; *The Monster Show*, a guide to monster films for young audiences; *Sotto i riflettori di un occhio selvaggio*, on the cinema of Paolo Cavara; and *Carlo & Enrico Vanzina, artigiani del cinema popolare*. He also edited the monograph on Lav Diaz for the INLAND series published by Bietti.

Sarah-Helena Van Put trained on film sets and in 2015 earned a Master's degree in Cinema, Television and Multimedia Production from Roma Tre University. Since 2016 she has been a film journalist for *Il Manifesto*, contributing to its cultural supplement *Alias*. She also writes for the film journal *Il Ragazzo Selvaggio*, a scholarly publication of the Centro Studi Cinematografici recognized by the Italian Ministry of Education (MIUR). Since 2018 she has collaborated with the newspaper *Il Nuovo Quotidiano di Puglia*.

Bibliografia

Alvarez, A. (1976). «Can Polanski Make a Star of Polanski?». *The New York Times*, 22 February. http://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1976/02/22/122819492.html.

Bailey, D. (1980). *Improvisation: its Nature and Practice in Music*. Ashbourn: Moorland.

Bailey, D. (1993). *Improvisation: its Nature and Practice in Music*. Boston: Da Capo Press.

Bartoccini, M.; Mantia, A. (1921). *L'improvvisazione musicale. Manifesto futurista*. Milano: Taveggia.

Burgess, J. (1966). «Student Film-Making: First Report». *Film Quarterly*, 19(3), 29-33.

Cage, J. (20*13). Silence*. Middletown: Wesleyan University Press.

Cardew, C. (1965). «Towards an Ethic of Improvisation». *Treatise Handbook*, XVII-XXI. www.professores.uff.br › ricardobasbaum › wp-content.

Cappello, G. (2017). «Literacy, Media Literacy and Social Change. Where Do We Go From Now?». *Italian Journal of Sociology of Education*, 9(11), 31-44.

Castagna, M. (2024). *Con occhi nuovi. Integrare i film nella didattica della scuola secondaria*. Trento: Erickson.

Cooper, P.; Dancyger, K. (2005). *Writing the Short Film*. Burlington: Elsevier Focal Press.

Cowie, P. (2004). *Revolution: The Explosion of World Cinema in the Sixties*. New York: Faber and Faber, Inc.

Czach, L. «Affective Labor and the Work of Film Festival Programming». de Valck, Kredell, Loist 2016, 196-208.

Dayan, D. (2000). «Looking for Sundance. The Social Construction of a Film Festival». Bondebjerg, I. (ed.), *Moving Images, Culture, and the Mind*. Luton: University of Luton Press.

Drotner, K.; Erstad, O. (2014). «Inclusive Media Literacies: Interlacing Media Studies and Education Studies». *International Journal of Learning and Media*, 4(2), 21.

Evangelisti, F. (1991). *Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro*. Roma: Semar.

de Valck, M. (2007). *Film Festivals – From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

de Valck, M.; Kredell, B.; Loist, S. (2007). *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. London: Routledge.

Fensch, T. (1970). *Films on the Campus*. South Brunswick: A.S. Barnes and Company.

Fehrenbach, H. (1995). *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity After Hitler*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Fulton, A.R. (1947-48). «A University Course in the Moving Pictures». *Hollywood Quarterly*, 3(2), 199-201.

Goldoni, D. (2017). «Silenzio*». Il Pensiero*, 56(1), 129-46.

Goldoni, D. (2018). «Presence and Immanence. Improvisation Between Liberation and the 'New'». Sbordoni, Rostagno 2018, 119-32.

Goldoni, D. (2023). «Wittgenstein's Resonance in New Music: Cornelius Cardew, Steve Reich». *Senza trampoli. Saggi filosofici per Luigi Perissinotto*. Milano: Mimesis, 167-82.

Goldoni, D. (2025). «Siamo tutti connessi». Bellia, M.G.; Carnevale, R.; Piatti, M. (a cura di), *Improvvisare nell'educazione e nella formazione musicale.* Progetti Sonori, Mercatello sul Metauro, 41-60.
Gomery, D. (1986). *Hollywood Studio System*. New York: St. Martin's Press.
Higham, C. (1973). «Polanski: 'Rosemary's Baby' and After.» *The New York Times*, 23 September. http://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1973/09/23/97455930.html.
Hozic, A.A. (2014). «Between 'National' and 'Transnational': Film Diffusion as World Politics». *The International Studies Association*, June, 16(2), 229-39.
Kerns, S.; Yates, M. (2020). «Activist Praxis Meets Project-Based Learning: A Case Study of Student Involvement at the Chicago Feminist Film Festival». *Journal of Film and Video*, 72(1-2), 67-72.
Knight, D.; Porter, V. (1967). *A Long Look at Short Films; An A.C.T.T. Report on the Short Entertainment and Factual Film*. London: Association of Cinematograph, Television, and Allied Technicians in Association with Pergamon Press.
Levy, E. (2001). *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*. New York: New York University Press.
Livingstone, S. (2004). «Media Literacy and the Challenge of New Information and Communication Technologies». *Communication Review*, 7(1), 6.
Loist, S. (2011). «Precarious Cultural Work: About the Organization of (queer) Film Festivals». *Screen*, 52(2), 268-77.
Lotman, Y. (1981). «On the Language of Animated Cartoons». Lawrence O'Toole, M.; Shukman, A. (eds), *Film Theory and General Semiotics*. Oxford: Holdan Books. Russian Poetics in Translation 8.
Luciano, A.; Romanò, S. (2017). «Università e lavoro. Una misura del mismatch tra istruzione e occupazione». *Scuola democratica*, 2, maggio-agosto, 319-41.
Martini, A. [1918] (2013). *Contemplazioni*. Treviso: Canova Edizioni.
Mezirow, J.; Edward, W.T. (eds) (2009). *Transformative Learning in Practice: Insights from Community, Workplace, and Higher Education*. San Francisco: Jossey-Bass.
Mezirow, J. (ed.) (2000). *Learning as Transformation: Critical Perspectives on a Theory in Progress*. San Francisco: Jossey-Bass.
Morin, E. (1999). *La tête bien faite: Repenser la réforme, réformer la pensée*. Paris: Seuil.
Novielli, M.R. (2026). «The Unique Student-centred Approach at Ca' Foscari Short Film Festival». *Short Film Studies*, 15, 105-13.
Oliveros, P. (2013). «The Heart of Tones, in Anthology of Text Scores». Golter, S.; Hall, L. (eds), *Anthology of Texts*. New York: Deep Listening Publications, 32-3.
Petrie, D. (2010). «Theory, Practice, and the Significance of Film Schools». *Scandia*, 76(2), 31-46.
Polanski, R. (1984). *Roman*. New York: William Morrow and Company, Inc.
Scarpa, G. (1968). *Colloqui con Arturo Mar*tini. Milano: Rizzoli.
Schatz, T. (1983). *Old Hollywood/New Hollywood: Ritual. Art: and Indus*try. Ann Arbor (MI): UMI Research Press.
Shatnoff, J. (1967). «Report from New York». *Film Quarterly*, 20(4), 73-6.
Sundquist, J. (2010). «The Long and the Short of It: The Use of Short Films in the German Classroom». *Die Unterrichtspraxis/Teaching German*, 43(2), 123-32.
«The Student Movie Makers». *Time*, 91(5), 80-2.
«Third National Student Film Festival Sponsored by MPAA, Four $500 Grants» (1968). *Rochester Institute of Technology Reporter*, 42(11), 4.
Tognozzi, E. (2010). «Teaching and Evaluating Language and Culture Through Film». *Italica*, 87(1), 69-91.
Van Brabant, K. (1985). «Film and Cross-Cultural Communication: The Film Festival in Retrospect». *Anthropology Today*, 1(6), 22-5.
Weinraub, B. (1971). «A visit with Roman Polansky». *The New York Times*, 12 December. http://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1971/12/12/91315926.html?pageNumber=112.
Young, V. (1963-64). «One Man's Film Festival». *The Hudson Review*, 16(4), 573-81.

I libri di Ca' Foscari

1. Casellato, Alessandro; Levis Sullam, Simon (a cura di) (2011). *Leggere l'unità d'Italia. Per una biblioteca del 150°*.

2. Mantoan, Diego; Quaino, Otello (a cura di) (2014). *Ca' Dolfin e i Cadolfiniani. Storia di un collegio universitario a Venezia*.

3. Mantoan, Diego; Bianchi, Stefano (a cura di) (2015). *30+ anni di aziendalisti in Laguna. Gli studi manageriali a Venezia*.

4. Fasan, Marco; Bianchi, Stefano (a cura di) (2017). *L'azienda sostenibile. Trend, strumenti e case study*.

5. De Leo, Carolina; Favero, Giovanni (2018). *Ca' Foscari e Carpenè Malvolti. Il Risorgimento dell'economia nel Veneto dell'Ottocento*.

6. Billio, Monica; Coronella, Stefano; Mio, Chiara; Sostero, Ugo (a cura di) (2018). *Le discipline economiche e aziendali nei 150 anni di storia di Ca' Foscari*. 1868-2018: storie di un ateneo 1.

7. Cardinaletti, Anna; Cerasi, Laura; Rigobon, Patrizio (a cura di) (2018). *Le lingue occidentali nei 150 anni di storia di Ca' Foscari*. 1868-2018: storie di un ateneo 2.

8. De Giorgi, Laura; Greselin, Federico (eds) (2018). *150 Years of Oriental Studies at Ca' Foscari*. 1868-2018: storie di un ateneo 3.

9. Caroli, Rosa; Trampus, Antonio (a cura di) (2018). *I rapporti internazionali nei 150 anni di storia di Ca' Foscari*.

10. Bisutti, Francesca; Molteni, Elisabetta (a cura di) (2018). *La corte della Niobe. Il Sacrario dei Caduti cafoscarini*.

11. Ca' Foscari Sostenibile (a cura di) (2019). *You are (NOT) welcome. Barriere (im)percettibili nel contesto urbano contemporaneo*. Installazione artistica di Paolo Ciregia, Sustainable Art Prize 2018.

12. Brusa, Elisabetta (a cura di) (2019). *8 tesi per 150 anni. 1868-2018 Antichi e Nuovi Studenti di Ca' Foscari*.

13. Busacca, Maurizio; Paladini, Roberto (2020). *Collaboration Age. Enzimi sociali all'opera in esperienze di rigenerazione urbana temporanea*.

14. Lippiello, Tiziana (2021). *Discorso inaugurale della Magnifica Rettrice. Anno accademico 2020/2021*. Discorsi inaugurali 1.

15. Ca' Foscari Sostenibile (ed.) (2021). *Waste Matters. Chronicles from a Food Archipelago in Venice*. Public art project by Gayle Chong Kwan, Sustainable Art Prize 2019.

16. Barbera, Filippo; Paladini, Roberto; Vedovato, Marco (2022). *Venice Original. E-commerce dell'artigianato artistico e tradizionale veneziano*.

17. Sattin, Antonella; Coronella, Stefano (2022). *Fabio Besta. Le dispense didattiche*.

18. Maggi, Angelo; Nanetti, Andrea (a cura di) (2022). *Venice and Suzhou. Water Cities along the Silk Roads*.

19. Lippiello, Tiziana (2022). *Discorso inaugurale della Magnifica Rettrice. Anno accademico 2021-2022*.

20. Billio, Monica; Parussolo, Marco (2022). *Eccellenze cafoscarine nella storia del Dipartimento di Economia*.

21. Brino, Vania; Perulli, Adalberto (2022). *Dialoghi con Luigi Mariucci*.

22. Braghin, Massimiliano (a cura di) (2023). *Persone, Energie, Futuro. Infinityhub: la guida interstellare per una nuova dimensione dell'energia*.

23. Lippiello, Tiziana (2023). *Discorso inaugurale della Magnifica Rettrice. Anno accademico 2022-2023*.

24. Bonfante, Anna (a cura di) (2024). *Mal d'aria. Contributi sul tema dell'inquinamento atmosferico nell'ambito del progetto artistico di Laura Pugno*.

25. Sattin, Antonella (2024). *L'Archivio dell'Università Ca' Foscari Venezia. Guida*.

26. Lippiello, Tiziana (2024). *Discorso inaugurale della Magnifica Rettrice. Anno accademico 2023-2024*.

27. *"Marco Polo de Veniesia de le meravegliose cose del Mondo". Edizione anastatica dell'incunabolo impresso a Venezia da Giovanni Battista Sessa, 1496* (2024).

28. Cairoli, Aurora; Zendri, Elisabetta; Zucchelli, Margherita (a cura di) (2025). *Conservazione dell'arte pubblica per una sostenibilità ambientale e sociale: l'esempio dei Paesi Dipinti. Atti di convegno* (Cibiana di Cadore, 23-24 settembre 2024).

29. Calcagno, Monica; Lo Verso, Andrea Carlo (a cura di) (2025). *Citizen science e partecipazione. La partecipazione dei cittadini alla ricerca e alla governance dei beni culturali*.

30. Buzzoni, Marina; De Gruttola, Raissa; Peratello, Paola; Simion, Samuela (a cura di) (2025). *Liberi tutti. Vivere la cultura attraverso il libero accesso a dati e immagini dei beni culturali*.

31. Calaon, Diego; Dal Maso, Cinzia; Pizzinato, Claudia (a cura di) (2025). *De-patrimonializzare? Il ruolo dei privati nella conservazione e la valutazione sui beni culturali seriali a vantaggio della sostenibilità*.

32. Zucchelli, Margherita; Zendri, Elisabetta (a cura di) (2025). *Esseri umani, natura e paesaggio. Abitare gli ambienti naturali adottando regole fluide*.

33. Bergamo, Martina; Bravaglieri, Simona; De la Torre Fornell, Anna; Ferro, Giulia; Paiano, Jacopo; Paladini, Marco; Peratello, Paola; Viezzoli, Duna; Zucchelli, Margherita (a cura di) (2025). *Think it Big! Heritage Rewind. Cambiamenti climatici e nuove comunità: dialoghi (im)possibili?*

34. Serragiotto, Graziano; Ragagnin, Elisabetta; Tardi, Giulia; Ferro, Giulia; Tonioli, Valeria (a cura di) (2026). *Verso sillabi per l'insegnamento dell'italiano a bangladesi*.

35. Cerutti, Giovanni; Nicolini, Matteo (a cura di) (2026). *Paesaggi da Sognare. Il paesaggio tra quello che fu, è e potrebbe essere. Progetto artistico di Lisa Ouakil*.

Nato nel 2011 come progetto pionieristico, il Ca' Foscari Short Film Festival è diventato un punto di riferimento internazionale per il cinema breve universitario. Il volume ripercorre il progetto in tutte le sue dimensioni: la sua natura laboratoriale, la vocazione formativa e di ricerca, il dialogo tra culture, generazioni e linguaggi, e il ruolo propulsivo che ha assunto nel mondo accademico e cinematografico. Attraverso saggi, testimonianze e archivi visivi, questo libro racconta un esperimento culturale unico, che ha unito università, cinema e pubblico sotto il segno dell'innovazione.

Università
Ca'Foscari
Venezia