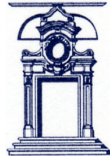


Università degli Studi
Suor Orsola Benincasa



FACOLTA' DI SCIENZE DELLA FORMAZIONE

CORSO DI LAUREA
IN
SCIENZE DELLA COMUNICAZIONE

TESI DI LAUREA
IN
Storia del Giornalismo e della Comunicazione sociale

Origini, sviluppi ed eclissi della critica
cinematografica in Italia

Relatore
Ch.mo Prof
Paolo Scandaletti

Candidato Luca Marra
Matricola 020001071

Anno Accademico 2006 - 2007

Indice

Introduzione	5
--------------	---

Capitolo I

Breve Storia della critica cinematografica in Italia

1.1 Premessa	9
1.2 Le origini del cinema	9
1.3 La critica cinematografica degli anni Dieci	10
1.4 Gli anni Venti: il dibattito estetico sul cinema attraverso le riviste	12
1.5. Il fascismo, il cinema e le riviste	14
1.6 Il secondo dopoguerra	17
1.6.1 Guido Aristarco e l'esperienza di " <i>Cinema Nuovo</i> "	19
1.6.2 La Francia dei " <i>Cahiers du cinema</i> "	21
1.7 La semiotica, la politica: gli anni Sessanta	23
1.8 L'autocritica: gli anni Settanta	25
1.9 Gli anni Ottanta e il marketing editoriale	26
1.10 Dagli anni Novanta ai giorni nostri	28
1.10.1 La " <i>Rivista del Cinematografo</i> ": il filo rosso di una evoluzione	31

Capitolo II

Analisi della critica: definizioni e funzioni

2.1 Introduzione	34
2.2 Le definizioni della critica cinematografica	34
2.3 Tra testo, paratesto e genere	36
2.4 Critica e argomentazione	37
2.5 Le Funzioni	40

2.5.1 La funzione interpretativa	41
2.5.2 Il giudizio	43
2.5.3 Altre funzioni: mediazione, consiglio, svelamento, prolungamento, materiale storico, scovare talenti	46
2.6 Per un'etica della critica	54

Capitolo III

Geografia della critica

3.1 Introduzione	59
3.2 La recensione	59
3.3 Libri. Piccola “storia delle storie”	63
3.3.1 Il saggio monografico	66
3.4 Schede e cataloghi	68
3.5 La critica per immagini	70
3.6 La critica cinematografica in televisione	73
3.7 Radio e critica	79

Capitolo IV

Crisi e cambiamento della critica cinematografica

4.1 Introduzione	82
4.2 La televisione come fattore di crisi	82
4.2.1 Tv, giornali e critica	85
4.3 Il declassamento del cinema come luogo della visione	89
4.4 Il cambiamento di mediazione	91
4.5 Critiche alla critica. Piccola analisi delle colpe dei critici.	95

Capitolo V

Il web e i nuovi luoghi della critica

5.1 Introduzione	99
5.2 Dalla “riserva indiana” al <i>mare magnum</i> del web	99
5.3 Problemi e dimensioni della critica via web.	102
La testualità e la qualità	
L’indipendenza	
5.4 Blog, forum: la ridefinizione dell’esperienza cinematografica	107
5.5 Un nuovo critico ?	111
Nuovi luoghi della critica	
5.6 Dizionari	114
5.7 I contenuti speciali dei DVD	118
5.8 Luoghi non editoriali: festival cinematografici	124
5.8.1 “Ring!” Quando la critica si fa festival	128
5.9 L’Università	130

Capitolo VI

Pubblici e critica

6.1 Introduzione	134
6.2 Un cinema “risorto”?	134
6.3 Critica “contro” pubblico	136
6.4 Le nuove esperienze del cinema: consumi e relazioni	140
Il lettore	
Il (neo)spettatore e le nuove forme di visione	
Il downloading e le pratiche di manipolazione	
6.5 Le sfide della critica cinematografica	148
6.6 Piccolo sondaggio su critica e lettori	151
Modalità e obiettivi della ricerca	
Struttura del sondaggio	
Sintesi dei risultati	

Conclusioni	161
 Interviste	
Premessa	167
Una critica che non si adatta ai cambiamenti. Intervista con Paolo Mereghetti	168
Il critico dell'audiovisivo. Intervista con Gianni Canova	171
L'intellettuale emarginato. Intervista con Alberto Pezzotta	173
La coesistenza di cronaca e critica. Intervista con Maria Pia Fusco	175
Il declassamento del cinema. Intervista con Bruno Fornara	177
La critica on line è più sincera. Ma non è sempre bene. Intervista con Alberto Cassani	174
La critica non ha più senso. Intervista con Mattia Nicoletti	183
Una fiction sulla critica cinematografica. Intervista con Andrea Monti	185
La critica e l'industria. Intervista con Nicola Giuliano	188
 Bibliografia	190
 Ringraziamenti	197

Introduzione

Il lavoro di tesi proposto è un tentativo di riflessione sulla critica cinematografica in Italia. Da alcuni anni, si sente spesso parlare di una critica giornalistica scomparsa e qualcuno, provocatoriamente, ne decreta la morte. Dando uno sguardo alle pagine dei giornali, in effetti, è sempre più difficile vedere articoli di critica vera e propria, cioè d'interpretazione e spiegazione di un'opera cinematografica. Si parla di cinema ma dando spazio al lato di costume, di gossip o a quello spettacolare e divistico. La critica è relegata in qualche "spalla" o in minuscoli *box* che valutano un film in pallini, stellettes, o voti in decimi. È una forma estrema e superficiale, che sembra proprio dare a ragione ai sostenitori della morte della critica. Eppure il cinema è sempre seguito, nell'ultimo anno gli incassi italiani sono aumentati, proliferano i festival nazionali e locali dedicati alla settimana arte, e il rapporto F.I.E.G. "*La stampa in Italia 2002-2005*" evidenzia l'aumento della domanda, da parte soprattutto dei giovani, di prodotti e d'informazione culturale, in special modo cinematografica. A rafforzare il gradimento per il cinema viene in aiuto il "boom" d'iscrizione ai corsi di regia, montaggio, e alle facoltà di Scienze della Comunicazione *et similia*.

La voglia di cinema è forte. Questo è un primo segnale che rende le voci di eclissi della critica traballanti. Eclissi non è scomparsa, estinzione, ma estromissione parziale, come quella che la critica vive. Se è diminuito il peso giornalistico di questa pratica letteraria non significa automaticamente che essa sia scomparsa. Più probabilmente indica una crisi, un cambiamento.

Crisi come cambiamento è il concetto chiave di questo lavoro. La critica cinematografica cambia nelle forme, nei contenuti e negli stili come cambia il cinema, come cambia il mondo giornalistico e come cambia il pubblico. La sua natura, come suggerisce Morando Morandini¹, è "parassitaria"

Giornali, pubblico inteso come insieme di lettori-spettatori-consumatori e cinema, creano il campo di forze per cercare di descrivere un cambiamento della critica. Se i giornali, quotidiani o periodici, non possono o non vogliono dare più

¹ M.Morandini, Non sono che un critico, Il Castoro, Milano, 2003

spazio alla pratica testuale della critica, essa trova nuove identità. Cambia pelle, ma rimane viva.

Si fa critica nei festival, negli inserti speciali dei DVD che offrono approfondimenti cinematografici alle volte di gran pregio, si fa critica nei corsi di cinema universitari e post-universitari, nei dizionari dei film, simbolo di un genere editoriale sempre più variegato nell'offerta di mercato.

Una critica multiforme che ha perso peso specifico nei giornali e migra nei diversi ambiti mediali, non ultimo internet. Il *cyberspazio* è diventato un grande e nuovo luogo della critica. La rete pullula di *blog*, *forum* e siti *web* dedicati all'interpretazione del cinema. Tutti vogliono scrivere dei film che vedono e si può affermare che la critica on line ha minato il potere del critico.

Se prima si affidava al critico, oggi il cinefilo o semplicemente lo spettatore, ha la possibilità di scrivere la sua recensione. In più, oltre che essere un nuovo luogo della critica, la rete ristruttura il rapporto, *in primis*, tra spettatore e cinema con le pratiche di *downloading* di film e manipolazione del testo cinematografico, e poi tra lettore e critica. Sul web, si possono criticare le critiche altrui, sui forum si può rivitalizzare la forma comunicativa del dibattito sul cinema dando vita a una sorta di critica "ri-assemblata" da tante opinioni, e a un riassetto della cultura cinematografica in generale. Lo spettatore diventa più esperto, più autonomo. Ha un rapporto più diretto con la settima arte. Cadono alcuni tradizionali punti di mediazione tra cinema e fruitore. Un allarme per la critica, e una scommessa.

Al di là della sua perdita di potere, il ruolo di interprete del messaggio e del linguaggio cinematografico che fa capo al critico può avere ancora rilevanza. Se, come dice lo studioso Paolo Bertetto, «*il cinema è la più grande macchina per interpretare la contemporaneità*»² allora, oggi, il critico può essere ancora una riferimento per i lettori. A condizione di un suo cambiamento.

Mai come in questo momento storico di diluvio di immagini e di forme audiovisive c'è bisogno di qualcuno che faccia da stimolo e da traghettatore alla pratica di interpretazione delle forme visive. Non per forza in modo pedagogico ma anche esplicativo. Come illustratore del senso che un film vuole offrire o che

² Paolo Bertetto in *Cinematografo* trasmissione di Rai uno, puntata del 8 settembre 2007

magari furbescamente propina manipolando le immagini, oppure come interprete di come il cinema illustra la realtà. I giornali, nella loro missione sociale, dovrebbero inserire anche questo. Utilizzare la pratica critica come lente culturale. Magari lasciando i pur necessari gossip, articoli di colore e di *entertainment* nelle pagine che a loro spettano ed evitando di farle trasbordare nello spazio del cinema.

Certo, i critici e la critica non sono immuni da colpe per questo “spodestamento”. Fanno fatica a adattarsi al cambiamento della comunicazione.

Il lavoro non vuole essere quindi una storia della critica, ma intende partire dalla storia di questa pratica consolidatasi in Italia dal fascismo, rinata nel secondo dopoguerra e mutata nei giorni nostri. Cercare di illustrare il critico, le sue funzioni e suoi luoghi, e metterle a confronto con i nuovi scenari mediali. In particolare la televisione, fattore di crisi nel processo di estromissione degli spazi critici.

Una volta esposto il quadro del cambiamento si cercherà di capire le nuove direzioni del fenomeno attraverso interviste ai critici e un piccolo sondaggio sul rapporto critica e pubblico.

CAPITOLO I

Breve storia della critica cinematografica in Italia

1.1 Premessa metodologica

Non esiste ancora in Italia una vera e propria storia della critica cinematografica. Dalla nascita del cinema sono state editate diversi volumi di Storia del cinema ma mai uno sulla Storia della critica.

In questo capitolo ci limiteremo quindi a una breve ricognizione storica che va dalle origini fino ai giorni nostri, basandoci su alcuni testi che affrontano la critica da diverse angolazioni e sfiorano anche la sua Storia.

1.2 Le origini del cinema

Secondo David Bordwell e Kristin Thompson «*l'invenzione del cinema può dirsi completata nel 1897*»³. Nel mutamento epocale provocato dalla rivoluzione industriale il cinema non arriva, come tutte le invenzioni, per caso. Il passaggio dalla città alla campagna per trovare occupazione nelle industrie creava un pubblico potenziale per le sale, le regolamentazioni dell'orario di lavoro permettevano "il tempo libero" che poteva essere impiegato per la frequentazione delle sale. In più, la società stessa era una fonte di spettacolo: le luminarie, i *passages* con vetrine, negozi e il treno. Il simbolo del positivismo era una primordiale fabbrica di immagini. Alimentava il viaggio e permetteva di vedere nuovi mondi e nuove nature, il finestrino con i suoi bordi era un antecedente dell'idea di schermo. Così, intrecciando scienza e società nasce il cinema. La sua funzione iniziale è quella di strumento scientifico per studiare il movimento. Si arriva al cinema, e al cinematografo dei Lumiere, con gli esperimenti di Muybridge che posiziona dodici macchine fotografiche in fila che scattano foto in sequenza di un cavallo in corsa. Si arriverà poi al cinematografo dei Fratelli Lumiere. I primi film sono di intento documentaristico, figli dell'impostazione scientifica positivista. Il catalogo dei Lumiere non prevede quasi nessun film di finzione, ma immagini suggestive che partono da "*La sortie des usines Lumiere*" il primo film riconosciuto della storia e poi immagini dell'Italia, Spagna,

³ D.Bordwell K.Thompson, *Storia del cinema e dei film*, Il Castoro, Milano 1998

Giappone ecc. Tutte con l'intento di mostrare la realtà. Il cinema di finzione arriverà pochi anni dopo con George Méliès.

All'inizio il cinema non riesce ad avere una dignità, viene declassato come una forma d'intrattenimento inferiore alla musica alla pittura e alla letteratura. In Italia, l'estetica crociana rifiuta il cinema perché non lo considera arte ma pura riproduzione meccanica. Così come il cinema non riesce a trovare subito una collocazione anche la critica faticcherà a trovare un'identità.

1.3 La critica cinematografica degli anni Dieci

Nei primi anni del Novecento, il cinema cominciava ad avvicinarsi prima all'aspetto industriale e poi a quello artistico. Possiamo dire che la critica, o meglio la "proto-critica" come la definisce Lorenzo Pellizzari⁴, ha anche essa inizialmente un'impostazione scientifica. Le prime riviste di cinema sono a tema fotografico come "*Il progresso fotografico*", "*il dilettante di fotografia*" ed esaltano l'aspetto tecnologico dell'invenzione. Ma la disquisizione scientifico-tecnologica presto lascerà il posto ad altri aspetti.

In Italia, il cinema è esportato in tutto il mondo e il divismo è il fenomeno che fa da contatto con le masse. Francesca Bertini, Lyda Borelli sono solo alcuni dei nomi più famosi delle dive del tempo. Per favorire l'industria, il cinema quindi incomincia ad aver bisogno di promozione e pubblicità.

Nel 1907 esce un articolo di Giovanni Papini su "*La Stampa*" che celebra il cinematografo come grande mezzo per riprodurre immediatamente la realtà, toni stupiti che si intrecciano con l'entusiasmo per il progresso, figlio del futurismo marinettiano⁵. L'entrata del cinema nei quotidiani dell'epoca diverrà sistematica dal 1908: "*La Gazzetta del Popolo*" dedicherà un'apposita rubrica alla settimana

⁴ L. Pellizzari, *Critica alla critica. Contributi a una storia della critica cinematografica italiana*, Bulzoni, Roma, 1999 p.28.

⁵Cfr. C. Bioni, *La critica cinematografica. Metodo, storia e scrittura*, Archetipo Libri, Bologna, 2006

arte e nel 1914 “*Il Giorn*” affiderà a Matilde Serao le recensioni, Goffredo Bellonci se ne occuperà invece al “*Giornale d’Italia*”. Chi si occupava di cinema erano gli intellettuali, in special modo letterati. È presto dunque per la nascita professionale del critico, i film non vengono analizzati come opere o come testi ma più semplicemente come eventi. Spesso le recensioni erano in forma diaristica, quasi confidenziale, oppure puntavano l’accento sul racconto del film talvolta riportando semplicemente la trama.

Matilde Serao recensisce così, “*Cabiria*” di Giovanni Pastrone (1914) uno dei primi kolossal del cinema italiano muto, con le didascalie di Gabriele D’Annunzio:

«[...] *Tutti ammireranno tutti anche quelli che non sanno la storia, giacché la rivedranno, in quadri vibranti di luce, di fiamma: ammireranno tutti coloro che sono ignoranti di cinematografia comprendendo che sia questo un tentativo sublime: e ammireranno, stupefatti tutti coloro che conoscono il segreto del cinematografo e veggono e vedranno che tutti i segreti, in Cabiria, sono stati sorpassati!*»⁶

Si può notare il tono entusiastico per l’evento di spettacolo e la punteggiatura assolutamente impensabile al giorno d’oggi. La grande scrittrice concentra la sua analisi sulla storia del film posando l’accento, all’inizio dell’articolo, sull’intreccio amoroso, per attirare le lettrici. Come sottolinea Claudio Bioni⁷ manca all’epoca il dispositivo retorico proprio della critica cinematografica. Anche per Glauco Viazzi la critica di quegli anni è “*amorfa e inerte*” manca d’indagine e rigore e si limita a compiacenza e entusiasmo⁸. I primi cambiamenti in questa direzione si avranno con la nascita della rivista “*La Vita cinematografica*” nel 1910. Diretta da Alberto Cavallaro, durerà fino al 1934 e sarà un tentativo di fare una critica specifica, che abbia un suo statuto. Seppur con

⁶M.Serao, *Chi si commoverà? Chi ammirerà?* La Cine-fono n 280, 9 maggio 1914, 49. Pubblicato dopo la pubblicazione su “*Il Giorn*”. Cit. in C.Bioni, *La critica cinematografica op.cit.* pp.56-60

⁷ *Ivii*

⁸ G.Viazzi, *I primi anni della critica cinematografica in Italia*, in *Ferraia*, n 12, 1956 in Pellizzari op.cit

le imperfezioni degli esordi, viene considerata da molti la prima rivista di critica cinematografica.

Sulle sue pagine Carmine Crespo definisce “*utile come l’ascensore*”⁹ il critico di cinema per la sua funzione di raccontare al pubblico il cinema senza bisogno di andare nelle sale.

1.4 Gli anni Venti: il dibattito estetico sul cinema attraverso le riviste

Il panorama cinematografico-culturale italiano subisce, nel decennio Venti-Trenta, diversi mutamenti. Il cinema italiano non è più il primo al mondo, ma viene superato da Hollywood che comincia la marcia inarrestabile verso la “*golden age*” fino agli anni Quaranta. Nel 1929 arriva il sonoro nei film che sconvolgerà, non solo la produzione cinematografica, ma anche la produzione teorica e la percezione da parte del pubblico dei film. Ciò che non cambia ancora è il canone estetico imperante, quello crociano di “*Estetica come scienza dell’espressione e linguistica generale*” (1902). Come già accennato in precedenza, il cinema, per i crociani, non aveva dignità d’arte, era solo una riproduzione meccanica. In base a ciò, diverse riviste non trattavano assolutamente di cinema. Un esempio è “*La Ronda*”. Se il cinema è ritenuto marginale, di riflesso, anche la critica non riesce a conquistare sufficiente dignità. Per Peter Del Monte riviste come la “*Vita cinematografica*” “*Film*” ecc non contribuiscono a un innalzamento culturale del cinema perché troppo impegnate a fare gli interessi della classe industriale in crisi per la concorrenza hollywoodiana¹⁰. E proprio il problema di una critica parziale e inquinata dalla pubblicità o dagli interessi di classe sarà centrale nell’Italia cinematografica di quel tempo. Il giornalista e drammaturgo napoletano Roberto Bracco esortava i critici ad essere liberi « *Ben venga la libera critica! Avanti i liberi critici![...] la cinematografia li merita! La cinematografia li aspetta!* » per Bracco il

⁹ C. Crespo, *L’elegia ai Critici nell’arte del silenzio*, in *La Vita Cinematografica*, a. VII, N 7-8, 22-29 febbraio 1916 cit in L. Pellizzari, *Critica alla Critica*, op.cit. p.37.

¹⁰ Peter Del Monte, *Le teorie del film in Italia dal muto al sonoro*, in *Bianco e Nero* a. XXX N. 7-8 luglio 1969 cit. in Pellizzari op. cit. p.31.

giornalismo «*lodava un tanto al rigo*»¹¹. Concorda col drammaturgo partenopeo, Carlo Mario Zaffignani che dalle pagine di “*La vita cinematografica*” esorta la stampa cittadina ad avere «*il coraggio di dire le cose come sono*» anche se si è spietati.

Una sterzata arriverà dai territori d’oltralpe. In Francia, in quegli anni si sviluppa il movimento impressionista, grazie a teorici-cineasti come Abel Gance, Louis Delluc, Marcel L’Herbier, Jean Epstein sostenitori del cinema come forma d’arte. Come mezzo espressivo che favorisse l’emozione, l’impressione. Le loro tesi arrivarono presto in Italia grazie anche alle riviste culturali del tempo e agli intellettuali. Secondo Cristina Bragaglia : «*sarà proprio l’interesse degli intellettuali a sancire in maniera definitiva l’artisticità del cinema*»¹².

E saranno proprio le riviste di quel tempo ad animare la battaglia culturale. La “*Fiera Letteraria*” inserirà un rubrica cinematografica chiamata *Cinelandia* diretta da Piero Gadda Conti. Egli era favorevole ad un cinema narrativo logico anche se non disprezzava lo sperimentalismo dei francesi. Giudica un film dal suo aspetto formale con tono fresco, arioso e umano. Per lui, il cinema è illusione di vita. Lo studioso Glauco Viazzi lo giudicherà uno dei pochi intellettuali dell’epoca a esercitare una critica valida.

A questa visione si contrapponeva Antonello Gerbi dalle pagine di “*Convegno*” nel 1926. Gerbi era favorevole al cinema a-logico e artistico di stampo francese e promulgava l’idea di uno spettatore in formazione che doveva essere educato nella visione, partendo dai film comici fino ad arrivare agli avanguardisti da lui supportati. Secondo Cristina Bragaglia

«*Il “Convegno” e la “Fiera letteraria” sono dunque i due poli di un dibattito che inizia in quegli anni ma che prosegue più sotterraneo e diversificato, fino ai giorni nostri, mentre si approfondisce il solco che divide lo studioso di cinema dallo spettatore.*»¹³

¹¹ Roberto Bracco, *I critici: Geremiata*, in *L’Arte muta*, n. 2, 15 luglio 1916 cit in Pellizzari *op.cit.* p. 32.

¹² C.Bragaglia, *Critica e Critiche* ,Cooperativa Libreria I.U.L.M. , Milano 1987 p.17.

¹³ Ivi, p.31.

Si incomincia quindi a creare un divario tra critica e pubblico e nello stesso tempo, la critica, grazie ai francesi, acquisisce sempre più strumenti teorici per la sua indagine. Leggermente fuori dei due poli c'è Massimo Bontempelli. Per lui, il cinema deve essere spettacolo per il pubblico. Un cinema che nella «*idea di massa trova il suo punto d'aggregazione*»¹⁴. Così, lo statuto pluriforme del cinema comincia a prendere corpo. Alle caratteristiche di industria e forma d'intrattenimento si aggiunge con l'apporto francese e poi con quello dell'espressionismo tedesco, la valutazione della componente artistica.

1.5 Il fascismo, il cinema e le riviste

Dopo aver attuato una politica simil-liberale nei primi anni di vita, il fascismo negli anni Trenta comincia a mostrare il suo volto totalitario. Il Testo Unico in materia di comunicazione è un intreccio di misure censorie e propagandistiche. Benito Mussolini, sulla scia di Goebbels, aveva già compreso l'importanza dei media come fabbrica di consenso e, oltre alla radio, saprà utilizzare anche il cinema.

Il protezionismo economico sarà applicato anche all'industria cinematografica con una serie d'incentivi sugli incassi, tutela dei film di qualità e obbligo per le sale di trasmettere un determinato numero di opere italiane. Oltre alle misure fiscali, il fascismo creerà una serie di strutture produttive. Dopo gli incendi della CINES, verrà costruito Cinecittà (1935) nello stesso anno nascerà la Direzione Generale per il cinema guidata dal *tycoon* Luigi Freddi. Tre anni prima Mussolini inaugura La Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia che, nonostante l'intento di vetrina del cinema tricolore, nella sua prima edizione presenta un solo film italiano: *Gli uomini che mascalzoni* di Alessandro Blasetti. L'Istituto LUCE invece sarà un vero organo di regime per la propaganda audiovisiva. In quegli anni nascerà anche il Centro Sperimentale di Cinematografia.

Nei primi anni 30 viene messa a punto quindi una vera e propria struttura sistemica di produzione e propaganda. Il controllo totale sulla comunicazione,

¹⁴ Ivi p.33.

tipico dei regimi totalitari in Italia si sviluppò in modo abbastanza anomalo rispetto agli altri paesi. Mentre nella Germania di Hitler i film erano la massima esaltazione dei valori nazisti (Leni Riefenstahl e il suo “*Trionfo della volontà*”) in Italia esistevano pochi film fascisti (*Camicia Nera* di Forzano, 1932 o *Vecchia Guardia* di Blasetti, 1933). Si preferiva spostare l’attenzione su film “d’evasione” come il cosiddetto genere dei “telefoni bianchi”¹⁵ che, affrontando tematiche e scenari esotici (*Scipione l’Africano* di Carmine Gallone, 1937), tendevano a spostare l’attenzione degli spettatori dall’oppressione del regime e, soprattutto, dai film hollywoodiani, prodotti dai nemici statunitensi. Non pensare alla realtà circostante favoriva il controllo esterno e allontanava la mente da idee potenzialmente eversive.

La critica così come il cinema non sarà esplicitamente zittita dal regime. Mentre ai giornalisti, con l’istituzione del Ordine professionale, che vedrà la nascita effettiva molti decenni dopo nel 1963, veniva messo un “bavaglio istituzionale”, il critico diventava una professione. La diffusione attraverso le riviste di cinema delle teorie francesi e il consolidamento del cinema come industria e arte, diedero strumenti interpretativi ed estetici specifici per la riflessione critica. I primi critici quotidianisti in questo senso sono Filippo Sacchi al “Corriere della Sera” e Mario Gromo a “La Stampa”

Secondo Bioni i primi critici sono “*per lo più intellettuali dall’ampia formazione umanistica*”¹⁶, i letterati continueranno a occuparsi di cinema, e tra questi ci sarà anche Alberto Moravia. L’istituzionalizzazione della critica cinematografica è dovuta anche a due riviste di grande importanza: “*Bianco e Nero*” e “*Cinema*”.

La prima è diretta da Luigi Chiarini, direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia coadiuvato da Umberto Barbaro che adoperava una critica marxista e, grazie a lui, vennero tradotti le teorie dei padri del cinema sovietico: Ejzenstein e Pudovkin. Il regime tollerava, del resto, anche Goebbels amava il cinema sovietico. Secondo la classificazione di Cristina Bragaglia¹⁷, Bianco e

¹⁵ Per un approfondimento sul genere dei “telefoni bianchi” o del coevo “calligrafismo” cfr D. Bordwell e K Thompson op. cit.

¹⁶ C.Bioni, *La critica cinematografica. Metodo, storia e scrittura* .cit. p. 46.

¹⁷ C. Bragaglia, *Critica e critiche*. cit p. 62.

Nero è una pubblicazione di “teoria e riflessione”, sul modello delle riviste letterarie che dà molto spazio a problemi estetici del tempo spaziando nella storia attraverso i saggi. La grafica è sobria con pochissimo spazio alle fotografie

“Cinema” era una rivista giudicata dagli storici di elevata qualità nonostante fosse diretta da Vittorio Mussolini, figlio cinefilo del duce, amante delle dive e desideroso di “portare l’America a Roma”¹⁸, anche se prediligeva i film realisti. Per il direttore di cinema i film valutati dalla critica dovevano essere quelli d’essai. «*Quelli popolari non dovevano essere criticati. In questo modo si favoriva omologazione e controllo delle masse evitando scomode voci antagoniste*»¹⁹. Come già detto, il fascismo attuava un controllo dall’alto, Benito Mussolini, vedeva tutti i film prima che uscissero, ma difficilmente vietava l’uscita. Vi era quindi un controllo abbastanza flessibile e più sofisticato, come la suddetta strategia d’evasione adoperata per “i telefoni bianchi”. Grazie a questa flessibilità i redattori di “Cinema” riuscirono, velatamente, a “fare” dell’antifascismo, tra questi c’erano i futuri maestri della nostra cinematografia: Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, Carlo Lizzani, Glauco Viazzi e Guido Aristarco, critico dalle grandi promesse. Inoltre, va segnalato che “Cinema” introdusse il sistema di valutazione dei film tramite le famose “stellette”.

Riviste di propaganda esplicita invece erano “Lo Schermo” e “Cinematografo” diretta da Alessandro Blasetti, supporter del regime sia in campo giornalistico che strettamente cinematografico. La sua rubrica si chiamava “Servizio di turno”.

A questi periodici che più contribuivano alla vivacità del dibattito culturale va aggiunta un’altra serie di pubblicazioni. Erano rotocalchi, informazioni più di cronache e di stampo divistico: “Film” diretta da Mino Doletti è definita da Pellizzari «*succube di Hollywood*»²⁰ che però criticava per ordine delle politiche fasciste, tra i suoi redattori annoverava Cesare Zavattini e Vitaliano Brancati. “Film” sarà una delle poche riviste che sopravvivrà nella Repubblica di Salò. In quel periodo, il fenomeno del fuoriuscitismo intellettuale, impoverì le redazioni e

¹⁸ Cfr. Alberto Pezzotta, *La critica cinematografica*, op. cit.

¹⁹ Intervento di Alberto Pezzotta durante la manifestazione “Ring!” 6° festival della critica cinematografica. Alessandria, 5 ottobre 2007.

²⁰ L. Pellizzari, *Critica alla critica*, op. cit p. 44.

la qualità delle pubblicazioni. A ciò va aggiunta la penuria di carta e un ulteriore controllo tedesco sulla stampa italiana. Nonostante la fuga di menti critiche, gli anni di Salò, saranno periodo di formazione per Enzo Biagi che sarà critico sulle pagine del “*Resto del Carlino*”. Penna dal tono vivace, sostenitore del realismo e in particolare di *Ossessione* di Luchino Visconti, uno dei film apripista della corrente artistica.²¹

1.6 Il Secondo dopoguerra

La guerra blocca un mercato editoriale che stava prendendo forma attraverso riviste specializzate, libri teorici e rotocalchi vari. Fortunatamente, il secondo conflitto mondiale frena relativamente il mercato delle riviste. Come rileva Pezzotta²² «dal 1944 al 1948 ci furono circa 102 riviste di cinema». Tra queste “*Cinetempo*” che pur avendo vita breve dà un’innovazione soprattutto grafica in più, analizza in profondità le dinamiche produttive di Hollywood. “*Fotogrammi*” sarà precursore del gossip: racconta che Jane Russell porta mutande lunghe²³. “*Bianco e Nero*” e “*Cinema*” riprenderanno a pubblicare ma con nuovi contenuti. Nel 1947, dopo la pausa forzata, Chiarini sarà di nuovo alla guida di “*Bianco e Nero*” mantenendo l’aspetto teorico degli esordi, il successivo direttore Sala, di stampo cattolico farà piazza pulita dei marxisti riducendo il periodico ad organo parrocchiale, la “restaurazione” si attua con Lacalamita. “*Cinema*” assume aspetti da rotocalco, ma chiuderà nel 1956 per poi rinascere in “*Cinema Nuovo*” (vedi paragrafo successivo). Con la Democrazia Cristiana al potere, si farà spazio la “*Rivista del Cinematografo*” organo dell’Associazione Cattolica Esercenti Cinema, fiancheggiata dal governo e antimarxista, la rivista ospiterà anche interventi di Giulio Andreotti che si schiera apertamente contro il neorealismo. L’immediato dopoguerra non vede solo la rinascita delle riviste ma anche la fioritura di nuove pubblicazioni e della critica quotidianista.

²¹ Per un approfondimento sulla critica nella Repubblica di Salò cfr. Cristina Bragaglia, *Critica e critiche*, pp 35-56.

²² A. Pezzotta, *La critica cinematografica*, cit. p. 29.

²³ L. Pellizzari, *Critica alla critica*, cit p. 103.

Nel primo caso si parla di “*Filmcritica*” che nasce nel dicembre 1950 sotto la direzione di Edoardo Bruno, tutt’oggi alla guida del mensile che dal suo secondo numero diventa rivista di categoria della Federazione dei circoli di cinema. Risente dell’impostazione francese mutata dai “*cahiers du cinema*” (vedi paragrafi successivi) ma nei primi anni oscillerà nelle sue posizioni politiche e diversificherà i contenuti: dall’indagine storica, all’attualità, ai dibattiti sulla legislazione cinematografica e la politica. Non mancherà la polemica fatta contro le riviste coeve come Cinema Nuovo. Proprio “*Cinema Nuovo*” e “*Filmcritica*” cominceranno a istituzionalizzare il critico specialista che si contrappone a quello quotidianista. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta dunque, ogni giornale avrà il suo critico. Guglielmo Biraghi al “*Messaggero*” Gian Luigi Rondi al “*Tempo*” per quanto riguarda la stampa capitolina. “*Il Giorno*” sarà affidato a Pietro Bianchi e “*La Notte*” a Morando Morandini che nel 1957 passerà proprio al quotidiano di Bianchi. Ugo Casiraghi racconta il cinema per “*L’Unità*” e Corrado Terzi per “*L’Avanti*”. Tullio Kezich comincia la sua carriera da una radio triestina per poi formarsi a Cinema Nuovo. Da segnalare anche l’inizio dell’attività per Callisto Cosulich che sarà uno dei critici più seguiti attraverso le pagine di “*Paese Sera*”.

Spiega Pellizzari²⁴: « *per questi cronisti, almeno per i più giovani tra essi esercitare il “mestiere del critico” (come intitolava la rubrica di recensioni di Cinema Nuovo) aveva però veramente qualche similitudine con il pavesiano “mestiere di vivere”: imparare, conoscere, farsi le ossa, sbagliare anche in attesa di tempi migliori*».

A questi critici di professione si affiancavano sempre i letterati che dalle origini non hanno mai smesso di occuparsi della settima arte: Alberto Moravia a “*L’Espresso*”, Giuseppe Marotta a “*L’Europeo*” e poi Vasco Pratolini, Mario Soldati e Carlo Bernari.

Cominciava così una sorta di “Golden Age” della critica che forse oggi si rimpiange. Ma vediamo in dettaglio i protagonisti di questo periodo.

²⁴ L. Pellizzari, *Critica alla Critica*, cit p. 140.

1.6.1 Guido Aristarco e l'esperienza di Cinema Nuovo

Nel 1953 nasce "Cinema Nuovo", fondatore della rivista sarà Guido Aristarco. Nato a Mantova nel 1918 e morto a Roma nel 1996, Aristarco «è stato nel ventennio 50-70 il critico cinematografico»²⁵ La sua era un critica di stampo marxista e gramsciana assolutamente orientata verso il contenuto del film e non sulla sua forma. Al rifiuto del formalismo di Aristarco va aggiunto il ruolo di animatore del dibattito sul neorealismo. In quegli anni di gloria del cinema italiano, la critica fu molto rigida con i film nazionali. Rigida nel senso valutativo. Un film doveva aderire ai canoni del realismo, se no poteva essere accusato di tradimento ideologico. Nasce così il canone realista, difeso strenuamente dalle pagine di Cinema Nuovo.

Il neorealismo era il modello di cinema, e anche sue variabili più "leggere"²⁶ come "*Riso Amaro*" di Giuseppe De Santis non venivano ammesse.

Per carpire questa impostazione normativa, prendiamo ad esempio "La Strada" di Federico Fellini (1954). La pellicola del regista romagnolo fu premiata ovunque: nel 1954 Oscar® per il miglior film straniero, Leone d'argento a Venezia, nel 1955 Nastro d'argento e nel 1956 Piuma d'argento al Festival di Vienna. Ma la critica di quel tempo lo bocciò completamente. Arturo Lanocita rimproverò Fellini: *«ha preferito le penombre là dove gli sarebbe stato agevole trovare contrasti più spiccati, illuminazioni più precise e gradevoli.»*²⁷ ma per capire la forza del canone realista è importante citare il periodo di chiusura della recensione di Aristarco in Cinema Nuovo:

[...] Fellini, nella svolta attuale della sua carriera- svolta senza dubbio determinante- guardi ai suoi notevolissimi difetti, che La Strada indica con estrema chiarezza: non si faccia prendere dalle lusinghe, dagli elogi, dai

²⁵ Intervento di Nuccio Lodato in un dibattito sulla figura di Guido Aristarco. Alessandria, 6 ottobre '07 a "RING!" 6° festival della critica cinematografica

²⁶ La leggerezza in questo senso fa riferimento al genere del film di Giuseppe De Santis, un noir con divi come Silvana Mangano e Vittorio Gassman. Chiaramente per l'importanza dei temi trattati come la donna e il lavoro, il film rientra a pieno titolo nella corrente neorealista.

²⁷ Arturo Lanocita, "Corriere della Sera", 8 settembre 1954 in Banca dati del cinema di www.cinematografo.it (<http://www.cinematografo.it/cinematografo/s2magazine/index.jsp?idPagina=4607>)

*riconoscimenti più o meno ufficiali. Smaltiti-come ci auguriamo- la sua particolare tensione lirica, certe suggestioni e climi magici, si calano nel reale, in un dettato di situazioni in cui anche l'aria e il sole sono cose da conquistare dietro le barricate.*²⁸

Fellini, oggi ritenuto un maestro mondiale era all'epoca "presuntuoso" cioè legato troppo a un soggettivismo esasperato.

La politica di critica cinematografica alla base dei lavori aristarchiani è ben spiegata dalle accorate parole di un ex collaboratore di Cinema Nuovo, Guido Oldrini: «Aristarco è una politica culturale. Ha unito cultura e cinema. Integrò questi comparti in modo organico. Quello che voleva fare è portare il cinema a livello delle altre arti»²⁹. Cinema Nuovo quindi diede, come pochi predecessori, impulso al giornalismo e alla critica di cinema: fare cultura, divulgazione culturale. Alberto Pezzotta descrive l'intento dell'intellettuale mantovano come quello della «lotta per una nuova cultura e trasformazione della società»³⁰. La definizione di militante data ad Aristarco assume quindi le connotazioni più nobili possibili. Come Oldrini spiegava, Aristarco cercava di portare il cinema al pari delle altre arti, interessantissimi sono in questo senso i rimandi che fa con la letteratura novecentesca. Si veda ad esempio il paragone con "il mestiere di vivere" di Pavese nella citata recensione di "La Strada" o diversi anni dopo la riflessione su "La Noia" moraviana e l'incomunicabilità di Antonioni nel film "L'avventura". Le sue erano riflessioni sociologiche, politiche, non solo cinematografiche: «una guida alla frequentazione del cinema, alla lettura dei film, alla formazione di una coscienza critica, ma anche civile, politica ed estetica»³¹.

Inoltre, ad Aristarco viene attribuito il sistema di valutazione in stelletto, quelle che oggi vengono additate come degrado della critica, cosa vera se però si

²⁸ G. Aristarco, *La Strada*, Cinema Nuovo, n. 46, 10 novembre 1954 cit. in Guido Aristarco, *Il mestiere del critico. Quando il cinema era nuovo: recensioni dagli anni 50*, «a cura di Lorenzo Pellizzari» Edizioni Falsopiano, Alessandria, 2007 p.119

²⁹ Intervento di Guido Oldrini in un dibattito sulla figura di Guido Aristarco. Alessandria, 6 ottobre '07 a "RING!" 6° festival della critica cinematografica

³⁰ A. Pezzotta, *la Critica cinematografica*, op.cit, p. 31

³¹ L.Pellizzari nella postfazione di Guido Aristarco, *Il mestiere del critico. Quando il cinema era nuovo: recensioni dagli anni 50*, «a cura di Lorenzo Pellizzari» cit p. 370

tiene conto che oggi le stellette non sono precedute da argomentazione del livello appena incontrato. Prima da quattro a zero, poi da cinque a zero, da “capolavoro” a “sbagliato”; il massimo voto era raro, uno dei fortunati fu Chaplin con il suo “*Luci della ribalta*” (1952). Interessanti erano anche le stellette fra parentesi che indicavano il livello di bravura formale ma non contenutistico, quindi poco influenti per l’impostazione aristarchiana.

Cinema Nuovo e Guido Aristarco furono quindi, al tempo stesso, simbolo di un epoca e punto di partenza per una nuova politica della critica.

1.6.2 La Francia dei “*Cahiers du cinema*”

Anche se in questa sede cerchiamo di ricostruire brevemente la storia della critica in Italia, ci sembra obbligatorio valicare per un attimo i confini e giungere in Francia, che, a detta di diversi studiosi, era luogo della critica migliore al mondo. Al di là del giudizio di valore, riviste come i “*Cahiers du cinema*” e anche “*Positif*” furono importanti per l’apporto alla moderna critica: nuovi strumenti interpretativi, nuovo uso dei generi giornalistici.

Gli ispiratori dei *cahiers* furono in particolare Alexandre Astruc con il suo saggio sulla *camera stylo* ovvero una macchina da presa che traducesse, come una penna stilografica, i pensieri dell’autore in immagini, e André Bazin, uno dei più grandi critici e teorici della Storia, convinto che il cinema debba imbalsamare il tempo e restituire la complessità del reale. A questi va aggiunto Jacques Doniol-Valcroze che insieme a Bazin riformulò il concetto di “avanguardia”: non qualcosa di elitario, ma la possibilità di mostrare attraverso i film le capacità estetiche del cinema. Per questo, anche i padri del cinema come Melies erano considerati d’avanguardia. Il suo cinema aveva aperto la via alla finzione, possibilità non ancora sfruttata dal documentarismo dei Lumiere

A questo punto, è necessario menzionare i redattori dei *cahiers*, critici che passeranno spesso dietro la macchina da presa riuscendo a regalare grandi lavori sia in un campo che nell’altro. Francois Truffaut, Jean Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer , sono i cosiddetti “giovani turchi”, e misero a punto,

assieme a Bazin, una nuova politica della critica cinematografica, la cosiddetta *politique des auteurs*.

Il manifesto di questa nuova idea di cinema è l'articolo del febbraio 1955 sul numero 44 dei *Cahiers du cinema* intitolato "*Ali Babà e la 'politica degli autori'*". L'articolo è una recensione sul film *Ali Babà* di Becker ma nelle sue ultime righe rivela l'intento programmatico dei giovani turchi. Parafrasando la frase di Giraudoux « *Non ci sono opere, ci sono solo autori* » Truffaut continua scrivendo: « [la *politique des auteurs*] consiste nel negare l'assioma caro ai nostri predecessori, secondo cui vale per il film quello che vale per le maionesi, o vengono male o vengono bene »³². Per i giovani turchi, i film sono creazione degli autori, non un lavoro di équipe. Anche se ci sono difetti ma il film è decisamente autoriale, porta in sé lo stile del creatore dell'opera, va difeso in ogni caso.

È una presa di posizione fortissima che denota il carattere principale di una corrente critica definita dal Bisoni con queste parole: « *l'elemento della novità è proprio la politica stessa, la concezione della critica come luogo di usurpazione del potere di influenza sul mondo del cinema, spazio dove sono necessarie libertà di giudizio e assoluta sincerità, e dove intransigenza e assenza di diplomazia sono la regola* »³³. Quindi i *cahiers* sono quasi un'arma culturale, vivace luogo della militanza.

Nel loro manifesto programmatico va aggiunta l'idea della "cinefilia", cioè l'amore incondizionato per le opere cinematografiche. Un film va visto almeno tre volte, seduti nelle primissime file, "*le immagini ci dovevano arrivare fresche*" dirà Philip Garrell in "*The Dreamers*" il film che Bernardo Bertolucci³⁴ ha girato in omaggio a quel periodo di storia francese. Corollario di questo principio è che la valutazione va fatta sulla totalità delle opere non sui film singoli. La nozione di "capolavoro" era rifiutata dai critici francesi del tempo, preferivano uno sguardo totale soprattutto rivalutando le opere cosiddette "minori"³⁵. In base alla centralità degli autori i critici dei *cahiers* adoperano spesso l'intervista (*l'entretien*) in

³² F. Truffaut, *Ali Babà e la "politica degli autori"*, *Cahiers du cinema*, n. 44, febbraio 1955, pp. 29-32 cit in C. Bisoni, *La critica cinematografica. Metodo, storia e scrittura*, cit. pp 110-113.

³³ *Ivi* p.33.

³⁴ *The Dreamers- i sognatori* di Bernardo Bertolucci, 2003

³⁵ Cfr. la recensione di Jean Luc Godard, "*Hollywood o morire*", *Cahiers du cinema*, n.73 luglio 1957.

aggiunta alla recensione classica. L'entratien era inteso come un modo per approfondire l'autore, entrando anche in conflitto e cercando di trovare un "luogo di senso comune" per capire l'opera prodotta dall'intervistato. Esempio mirabile è *"Il cinema secondo Hitchcock"*. Scritto da Truffaut, è una lunghissima intervista col Maestro inglese che affronta puntualmente ogni film della sua produzione. Il testo è giudicato, all'unanimità, uno dei libri più belli e divertenti sul cinema.

1.7 La semiotica, la politica. Gli anni Sessanta

Il rinnovamento teorico avvenuto in Francia si riproduce anche in Italia con connotazioni diverse.

Il mercato florido dei giornali di cinema comincia a entrare in crisi così come il canone del realismo. Non si bada più all'aderenza dei film alla vita reale ma, dall'attenzione al contenuto si passa allo sperimentalismo linguistico. È la semiologia di Saussure e la semiotica di Charles Pierce, mutuata in Italia anche attraverso le opere di Umberto Eco che fa virare lo sguardo sulla settima arte. Lo strutturalismo di Christian Metz apre nuove forme di analisi della visione. I semiologi fanno attenzione alle pratiche di significazione di un film, al modo in cui le sequenze si incastrano e all'analisi del testo cinematografico. Dal cinema, si passerà all'analisi dell'audiovisivo in generale, compresa la televisione.

Questa nuova impronta teorica allargherà il divario tra quotidianisti e specialisti. I primi saranno sempre più orientati verso una critica di gusto, qualcosa che sia più comprensibile e fruibile, utile all'orientamento nella scelta di film. In questo campo si distinguono Pietrino Bianchi, alfiere della critica di gusto e la nuova leva del *"Corriere della Sera"* Giovanni Grazzini che ha sostituito Arturo Lanocita.

Se la critica si allontanava dalla realtà, per altri la realtà doveva essere indagata con le forme del cinema. Realtà in questo caso significava realtà politica e cinema come politica sembrava essere l'equazione delle riviste del tempo.

"Cinemasessanta" uscita proprio nel 1960, indaga i meccanismi produttivi e sociologici del cinema. Tra le sue rubriche una è particolarmente simbolica,

“Fascicolo Nero”³⁶. Uno spazio sugli interventi della magistratura nel cinema, mirava a comprendere quali fossero i criteri di scelta operata dalla censura per risalire ai tabù che sottostavano alla morale comune. Parafrasando Marx, una vera è propria operazione di indagine nella sovrastruttura della società. La rivista, inoltre, cercava di battersi per un riassetto della legge cinema.

Ancora più militante e di stampo maoista è “*Ombre Rosse*” fondata Giorgio Tinazzi e Goffredo Fofi, simbolo del critico militante o, come direbbe Pellizzari³⁷, del “militante critico”. La critica di Fofi si basava sul rapporto tra le forme popolari dell’arte e la società del tempo. Fofi era avverso all’entusiasmo diffuso per il cinema di Truffaut e un po’ di tutta la nouvelle vague, per lui, il critico dei cahiers, era un regista che metteva in scena i valori piccolo borghesi e velatamente cattolici. Dopo aver trattato sul cinema che rivela le contraddizioni del mondo borghese come quello di Welles e Joseph Losey, nella seconda edizione di “*Ombre rosse*”, quella del 1970, si cerca di dare spazio alle cinematografie “non di sistema” : Cuba, Brasile e Cina.

Completamente opposta ma pur sempre di natura politica sarà “*Cineforum*”. Nata nel 1961, è la rivista di categoria della F.I.C. (Federazione Italiana Cineforum) di stampo democristiano, sarà attivamente impegnata nel dibattito intorno alla legge sull’aborto. In ogni caso, i contenuti cinematografici rimangono protetti in particolare attraverso elaborate schede monografiche che affianco a un grande uso delle fotografie (pratica non frequentissima) la porteranno «*a cambiare spesso formato segno di aperture diverse. Negli anni Ottanta la rivista dava spazio a vari tagli disciplinari: politici, sociologici, semiologici*»³⁸.

“*Filmcritica*”, sarà sempre fedele ai “*cahiers du cinema*” e tratterà esclusivamente di temi estetici, l’altra rivista storica “Cinema Nuovo”, proseguirà l’indagine marxista, cercando di smascherare i codici di un’arte essenzialmente borghese come quella del cinema.

Il dibattito politico di quegli anni quindi, pervaderà anche tutta la schiera della divulgazione cinematografica. Semiologia, strutturalismo, analisi politica

³⁶ C.Bragaglia, *Critica e Critiche*, op.cit p. 100.

³⁷ L.Pellizzari, *Critica alla Critica*, op.cit. p. 141.

³⁸ Intervento di Bruno Fornara, direttore di Cineforum, durante un incontro sulle riviste di cinema. Festa del Cinema di Roma, 15 ottobre 2006, Roma.

saranno nuovi strumenti dell'armamentario critico. Una ricchezza che spesso porterà però a patologie gravi della critica: l'autoreferenzialismo e le forzature ideologiche nella visione e interpretazione dei film.

1.8 L'autocritica: gli anni Settanta

Riassettato il mercato editoriale, dopo sessanta anni la critica si interroga su se stessa e comincia a rinnovarsi nei suoi luoghi divulgativi.

Per quanto riguarda il primo aspetto, quello della critica che fa autocritica, un esempio è la nascita "*Cinecritica*". Sorta nel 1971, è l'organo ufficiale del SNNC (Sindacato Nazionale Critici Cinematografici) e si propone principalmente di discutere sulle funzioni della critica e del critico. Al timone della rivista si sono avvicendati diversi critici come Giovanni Grazzini e Lino Micciché sostenitore del fatto che la rivista, come organo del SNCC, non dovesse preferire nessun autore, genere o corrente ma dovesse essere una pubblicazione di cultura cinematografica. Proposito condiviso dall'attuale presidente del SNCC, Bruno Torri: « *Cinecritica non è una rivista di tendenza, non recensisce festival ma raccoglie saggi critici e altre tipologie testuali, come l'intervista, che aiutino a far capire la settima arte. Porta avanti una politica cinematografica* »³⁹. Anche "*Cinema e Cinema*", diretta da Adelio Ferrero s'interrogherà sulla critica con i mezzi semiologici e psicologici non disdegnando però l'attualità cinematografica. Dalla sua redazione usciranno sia Piera Detassis, oggi direttrice di "Ciak" e Emanuela Martini ex direttrice di "*FilmTv*" e curatrice del Torino Film Festival. Pure Filmcritica rinnoverà la sua scuderia con nomi oggi sulla "cresta dell'onda" Enrico Ghezzi, creatore di "*Blob*" e *Fuoriorario* ed Enrico Magrelli, selezionatore dei film per la Mostra del cinema di Venezia e voce del programma radiofonico di Radio3, "Hollywood Party".

Il cambiamento dei "luoghi divulgativi" avviene invece con l'apertura dell'Università al mondo della critica. In questi anni la critica e l'informazione cinematografica hanno trovato sede principalmente in quotidiani e periodici specializzati. A partire dagli anni Settanta, la critica e i critici saranno accolti nel

³⁹ Bruno Torri durante un incontro sul panorama attuale delle riviste di cinema. Festa del Cinema di Roma, 15 ottobre 2006, Roma.

mondo universitario. Nella moltiplicazione degli studi di cinema, grazie anche agli apporti della semiologia, che aveva nel cinema uno dei campi di ricerca prediletti, molti critici passeranno dietro le cattedre accademiche. Uno di questi sarà Guido Aristarco. Il critico mantovano fu professore all'Università "La Sapienza" di Roma dove si dice che facesse vedere per tre volte la "*Corazzata Potemkin*", organizzava incontri con i grandi registi e il suo metodo di gruppi di studio lo confermò, ancora una volta, grande divulgatore culturale.

Come spiega Pellizzari, proprio come operatore culturale il critico si ridefinirà, non solo quotidianista-specialista ma anche saggista. Pubblicava ogni anno delle raccolte per « *rendere meno precario il suo ruolo*». ⁴⁰ Precariato della critica, ridefinizione dei suoi luoghi e spazi sono le direttrici di fine secolo.

1.9 Gli anni Ottanta e il marketing editoriale.

Simbolo di questo periodo è l'ascesa di del mensile "*Ciak*". Inizialmente chiamato "*Ciak, si gira*" nasce, il 24 aprile del 1985, come una costola di "tv sorrisi e canzoni" e sarà edita da Silvio Berlusconi passando poi, nel 1995, sotto l'egida di Mondadori Editori. Da allora Ciak, sarà la rivista di cinema più diffusa sul panorama nazionale, grazie soprattutto a una rigorosa politica di marketing che gli permette di pianificare un' efficiente rete distributiva, un'innovativa politica contenutistica e un' analisi del lettore-spettatore. Proprio quest'ultima componente sarà centrale per il successo del mensile milanese. In questi anni difatti, lo spettatore cambia come consumatore di audiovisivo. L'ampliamento dell'offerta televisiva del dupolio ha fatto sì che da casa si accedesse a un numero maggiore di film, e così, le emittenti, nuove e "vecchie", hanno investito molto per gli acquisti dei diritti dei film in sala al fine di mandarli in onda, in esclusiva, nei mesi successivi. Fu proprio questo uno dei meccanismi di cambiamento del giornalismo cinematografico e dello spettatore. La cinefilia si era allargata, lo spettatore medio incominciava ad aumentare la sua cultura cinematografica pur frequentando meno la sala e stando seduto più in poltrona a casa. Ciak è un segnale della "*televisizzazione del cinema*", ossia quel fenomeno di fagocitazione

⁴⁰ L. Pellizzari, *Critica alla Critica*, op. cit. p.144.

del piccolo schermo su quello grande. Il cinema viene sempre più accoppiato alla televisione. Diviene centrale il passaggio in tv di grandi film. Un processo che poi s'ingrandirà negli anni a venire, quando gli editori televisivi entreranno nell'industria cinematografica come attori diretti nella produzione di cinema (Medusa e Rai Cinema). È indicativo di ciò, il fatto che questo mensile nasca da "Tv sorrisi e canzoni", diffuso settimanale televisivo che aveva come editore un grande imprenditore che allora si occupava solo di tv. Ciak puntava molto sull'informazione divistica, sul colore del cinema e allo stesso tempo alimentava la cine-tele filia con cartoline al suo interno che riportavano i dati del film, sinossi e locandina.

Sul fronte dell'editoria specializzata, nascerà "*Segnocinema*" che nata da un piccolo cineforum vicentino, allargherà poi la sua diffusione. Anche il periodico vicentino non resiste alla voglia di catalogazione e edita un annuario dei film con dati e giudizi.

"*La Rivista del Cinematografo*" invece, già dagli anni Settanta si è slegata dai legacci cattolici. Da rivista che pubblicava i dati sui cineforum gestiti dai preti ora dà ampio spazio all'informazione cinematografica, con ampie cronache da eventi mondani come i festival di cinema. Spazio alle tematiche scolastiche e ai dossier scritti dai giovani critici che contribuiscono a innovare la pubblicazione.

Come nota Pezzotta⁴¹, il cinema di quegli anni è «*vibrante, totale*» lo spettatore non si identifica con i personaggi, ma con lo spettacolo cinematografico, così la copertina dei Cahiers dedicata a "*Batman*" scatena l'ira dei puristi. In effetti, in questo nuovo assetto, lo spazio per la critica si riduce e le riviste gloriose del passato come "*Bianco e Nero*" e "*Cinema Nuovo*" si avviano verso il declino data l'incapacità di rinnovarsi, o meglio "rimediarsi" cioè adattarsi agli altri media (leggi televisione).

⁴¹ Alberto Pezzotta, *La critica cinematografica*, op.cit. p. 36.

1.10 Dagli anni Novanta ai giorni nostri.

È interessante mantenere l'attenzione ancora su Ciak per capire come evolve il mercato di questi anni, e come si adeguano le pubblicazioni (l'attenzione ai quotidiani sarà data nei capitoli precedenti).

Negli anni Novanta il mercato delle riviste entra in crisi. Verrà a crearsi una sorta di “ufficioso monopolio”, guidato da Ciak. La rivista milanese incontra un punto di svolta nel 1995, un anno dopo il passaggio alla gestione diretta di Mondadori. Così si legge nell'editoriale del 1995⁴² :

*[...]Ciak la più diffusa e autorevole rivista italiana di cinema[...] tutto nuovo dentro e fuori che si presenta ai suoi lettori affezionati e a quelli che lo scopriranno come lo strumento più idoneo per conoscere in anteprima tutto sul mondo del cinema italiano e internazionale, ma anche una rivista da leggere, sfogliare, commentare assieme agli amici, conservare. Una rivista di servizio e nello stesso tempo di intrattenimento, un po' come il cinema, quello che fa pensare, riflettere, ma anche sognare e divertire.*⁴³

La pubblicazione si riconosce subito come leader e soprattutto come prodotto editoriale di “entertainment”, usando la classificazione proposta nel 1987 da Cristina Bragaglia⁴⁴ e, inoltre, si posiziona come quella più autorevole.

Dalla direzione di Dansi, fino a quella attuale di Piera Detassis, manterrà questo posizionamento arricchendosi poi di abbinamenti editoriali sempre più sofisticati e costosi: volumi speciali su attori, registi e, nell'ultimissimo periodo, collane di DVD.

Questo fenomeno può essere letto in diversi modi. Non solo come l'effetto di un'epoca dove, come si legge nel rapporto CENSIS-UCSI 2006, ci sono molte

⁴² Per un approfondimento sull'attuale panorama delle riviste cinematografiche in Italia cfr Alberto Braumana, *I periodici di cinema in Italia*, tesi di laurea specialistica in giornalismo, editoria e comunicazione multimediale, facoltà di scienze della comunicazione e dello spettacolo, Libera Università di lingue e comunicazione IULM di Milano, relatore prof. Marino Livolsi, A.A. 2002-2003

⁴³ Carlo G. Dansi direttore di Ciak dal 95 al 97, Ciak, settembre 95 cit in Braumana, *op. cit.* pp. 48-49

⁴⁴ C.Bragaglia, *op.cit.* Le altre categorie sono la rivista multimediale, quella di genere e classica

persone che comprano i giornali, ma non li leggono perché interessate solo al supplemento; ma anche il segno della potenza editoriale e distributiva che ha il mensile sugli altri.

Mondadori è leader di mercato nella divisione periodici con una diffusione media di 103.000 copie. Il suo target va dai 18 ai 35 anni, è un pubblico esteso dai “tardo teen ager” agli adulti, persone che vivono il cinema con l’occhio della passione e quello della curiosità. È la freschezza, la semplicità d’espressione e la sufficiente informazione che impongono Ciak sul mercato. Non esistono competitor, nel vero senso della parola, ciò è confermato da Ciak stesso⁴⁵.

Come abbiamo già scritto nel paragrafo precedente, la rivista milanese di Mondadori rappresenta al massimo quel pubblico che al consumo di cinema ha affiancato quello della televisione, includendo anche quelle generazioni che sono maturate insieme al duopolio televisivo italiano. Sussiste, come dirà Claudio Bioni, una «*cine-tele-foto-video-fagia*»⁴⁶, aumentata dal successo delle VHS e del videoregistratore, da parte dei lettori che contribuirà alla nascita di pubblicazione come quella in esame e come “*FilmTv*” (1993).

Nel titolo è leggibile la linea editoriale del settimanale, uno sguardo sui film al cinema e in tv, una guida alla programmazione delle sale e ai palinsesti televisivi. È una pubblicazione che pur con diversi problemi economici, è ancora seguita soprattutto al Nord Italia. La precisione si sposa alla praticità dei contenuti, utili per chi si appresta ad uscire di casa per la sala cinematografica o a chi si sta sedendo in poltrona per una prima serata televisiva. La rivista, da poco passata sotto la direzione di Aldo Fittante, è un caso isolato per la sua caratteristica ibrida, a cavallo tra due media.

Dello stesso anno è “*Duel*” (dal 2004 “*Duellanti*”) che parte dall’analisi del cinema e si allarga al campo dei diversi mezzi di comunicazione, vecchi e nuovi. Si concentra sulla pratica dello sguardo. Tutte le sue copertine riguardano, quasi sempre, fotogrammi di film con i protagonisti intenti a guardare. Con *Ciak*, *Filmtv*

⁴⁵ Da una conversazione del gennaio 2007 con Eloisa Ghilardotti, editore incaricato di Ciak, emerge che Ciak non ha concorrenti reali. Il periodico che gli si avvicina per copie tirate è “Best movie” seguito da “Film Tv”. Queste due pubblicazioni, a detta dell’editore, non possono essere concorrenti, perché il primo è gratuito e di conseguenza non si può confrontare con un periodico con un prezzo preciso; il secondo invece non può concorrere perché i suoi contenuti riguardano molto la tv, diversamente dal periodico di Mondadori.

⁴⁶ C.Bioni, *op.cit* p.53

e il recente “*Best Movie*”⁴⁷, il nuovo mercato si configura: Ciak egemone, FilmTv e Best Movie a seguire.

Chi si classificherà, invece, come rivista “di nicchia”, non solo per ragioni economiche ma anche di volontà editoriali, sarà “*Nocturno Cinema*”. Nasce come “*fanzine*” nel 1994 e un anno dopo diventa una pubblicazione leader della scena *underground*. Si occupa solo di cinema di genere, lontano dalle patinate star, dai kolossal ma anche dai film medi. Indaga con gli strumenti della cultura alta, quei generi spesso definiti di “serie b” come il “poliziottesco”, “la commedia erotica”, “lo spaghetti western” generi che se pur declassati vengono puntualmente fatte oggetto di grandi esposizioni come quelle di Venezia. La rivalutazione dei sottogeneri, attualissima oggi, si deve anche a questa rivista.

Nocturno opera in un campo iperspecializzato, quello del sottogenere, e scava in profondità, quasi come se dovesse riqualificare un qualcosa che il cinema “*mainstream*”, quello dei grandi incassi, declassa. La profondità, la specializzazione sono anche le caratteristiche distintive delle riviste con una certa storia, “*Cineforum*”, “*Filmcritica*”, “*Cinecritica*” e “*Segnocinema*”. Cineforum, attualmente, ha una diffusione di circa 10000 copie, 1000 abbonati⁴⁸ è letta da coloro che desiderano un approfondimento consistente. Dedicando decine di pagine a un solo film, prevale l’uso della parola, le immagini sono di corredo e non centrali come in Ciak. Spesso in bianco e nero per ragioni economiche. È slegata dalla cronaca e dai suoi obblighi. Riflette soprattutto sui film che sul cinema.

Duellanti distribuisce circa 12.000 copie e, a detta del direttore Gianni Canova, «è una pubblicazione con pochissima pubblicità. Ci si rimettono 25.000 euro l’anno che fuoriescono dalle tasche mie e dei soci della cooperativa del giornale. E’ tenuto in piedi soltanto dalla passione»⁴⁹. È nato per fare «critica diversamente»⁵⁰. Situazione simile per “*Filmcritica*” che al contrario da “*Cinema Nuovo*” e “*Bianco e Nero*” che ormai stavano sparendo dal panorama, continua a

⁴⁷ Best Movie nasce nel 2002. Edito dall’Editoriale Dueesse ha un taglio simile al mensile di Mondadori e un’attenzione in più alla “*home tech*”. Ha aumentato la sua notorietà grazie alla distribuzione gratuita nelle sale italiane.

⁴⁸ I dati relativi ha riviste come Cineforum e Duel non sono rilevati da ADS, Accertamenti Diffusione Stampa e sono quindi quelle dichiarate dai direttori. Bruno Fornara e Gianni Canova.

⁴⁹ Duellanti nel mese in cui scriviamo, ottobre 2007, ha cambiato editore. La sua distribuzione quindi sarà più capillare e quindi probabilmente i dati cambieranno nei prossimi mesi.

⁵⁰ Gianni Canova, incontro sulle riviste di cinema. Festa Internazionale del Cinema di Roma. 15 ottobre 2006.

fare i discorsi delle origini, imperniati sulla centralità dell'autore mutuata dai *cahiers*⁵¹.

In conclusione: dal punto di vista contenutistico, il mercato si divide in un insieme di riviste più popolari come “*Ciak*” e “*Filmtv*” che tendono a coprire tutti il panorama degli eventi, dei film e in generale del cinema, e un altro gruppo che cerca di essere meno legato al contesto, soffermandosi più sui film, sugli sguardi e sulle interazioni del cinema con il mondo.

1.10.1 La rivista del cinematografo: il filo rosso di un'evoluzione.

Abbiamo volutamente tralasciato questa rivista nel paragrafo precedente per darle ora uno spazio apposito. La rivista del cinematografo esiste sin dal 1928 e la sua lunga storia è interessante per il nostro percorso. Con Cristina Bragaglia⁵², cerchiamo di riassumere brevemente l'evoluzione di questa pubblicazione.

Fino agli anni Settanta la Rivista del Cinematografo è stata legata a una visione fortemente cattolica. Era l'organo dell'A.C.E.C. (Associazione Cattolica Esercenti Cinema), con spirito militante, è stata una delle più forti oppositrici del neorealismo. Per la pubblicazione cattolica, il Neorealismo era uguale al marxismo, l'idea di imbarbarimento era condivisa anche da Giulio Andreotti che scriveva proprio su quelle pagine. Conclusesi le ostilità neorealiste, la rivista continuò in modo meno militante la battaglia morale. Asse portante: l'etica e l'estetica del cinema, temi ancora forti nella pubblicazione odierna. Non mancava la parte “di servizio” pubblicando i dati sui cineforum gestiti dai preti.

È con Sorgi che la si ha una svolta, nel 1974. I rapporti con le gerarchie ecclesiastiche si allentano e oltre agli articoli sull'educazione cinematografica vi è un'apertura al mondo cinematografico in generale. Anticipazioni, cronache dai festival, approfondimenti e numeri dossier come quello su Ermanno Olmi o l'intero numero dedicato a Chaplin poco dopo la sua morte. L'apertura della rivista la porta, a metà degli anni Novanta, a spostarsi sul *mass market* quel

⁵¹ Infra par. 1.5.1

⁵² C.Bragaglia, *op. cit.* pp. 148-151

mercato di massa che cerca di coprire anche Ciak al quale la rivista somiglia. Così, la pubblicazione romana, redatta proprio a Cinecittà, userà uno stile più accessibile cercando di dare le news e concentrarsi sui divi ai quali sono dedicati la maggioranza delle copertine. Da notare, è una rubrica sull'economia del cinema, diretta da Franco Montini, che poche riviste trattano, al di là degli inserti economici dei quotidiani.

Da posizioni molto chiuse, si è arrivati a un grande cambiamento verso le nuove tecnologie, in particolare al web. "Cinematografo. it" è un sito che conta milioni di contatti al giorno ed ha una redazione separata da quella giornalistica. Si comporta come una testata on line dando news in tempo reale, in collaborazione con l'agenzia giornalistica "ADN Kronos", offre i *trailers*, le recensioni e i dietro le quinte dei film. È molto sviluppata la parte dei servizi, due davvero importanti: la "banca dati del cinema mondiale", dove sono schedati più di 45.000 film mondiali (per questo servizio la rivista riceve il contributo ministeriale) la rassegna stampa giornaliera delle pagine di spettacolo dei quotidiani nazionali, utili per i giornalisti ma anche per i lettori.

È proprio col web che le riviste di cinema così come i quotidiani devono confrontarsi. Cinematografo. it pone l'attenzione quotidiana sul cinema. Un ponte ancora sperimentale tra quotidiano, giornale web e approfondimento.

CAPITOLO II

**Analisi della critica: definizioni e
funzioni**

2.1 Introduzione

Dopo aver esplorato il tessuto storico delle pubblicazioni di cinema, è necessario capire quali sono i meccanismi della critica. Da un tentativo di definizione si passerà all'aspetto retorico di questa pratica, fino a capire le sue funzioni in rapporto con i lettori dei quotidiani e delle pubblicazioni specializzate. Un'analisi, per dire così "statica", dentro la critica, per poi passare a quella "dinamica" della storia e delle variabili di cui abbiamo parlato all'inizio: giornali e pubblico.

2.2 Le definizioni della critica cinematografica

Non esiste una e una sola definizione di critica cinematografica. Non solo perché un fenomeno, una pratica, può essere vista da tante angolazioni ma soprattutto perché l'incertezza è connaturata alla critica stessa.

Per spiegarlo può essere adoperata la prima definizione del nostro percorso, quella più generale e onnicomprensiva: la critica è un discorso su altro discorso. Non fa eccezione quella cinematografica. Morando Morandini paragona il critico a "un parassita" nel senso, di matrice greca, di partecipante al sacrificio della vittima⁵³. Pur se un po' brutale, la figura proposta dal grande critico italiano può farci capire che la critica muta come muta il cinema, o almeno dovrebbe essere così. Il discorso primario su cui lavora la critica è quello cinematografico. Il corpo dove vive il parassita della critica è quindi quello del cinema. Per questo, oltre a vivere delle proprie incertezze che fanno capo ai suoi meccanismi vive anche di quelle del cinema, così che, se da una parte ciò giova alla ricchezza di significati da un altro rende il quadro molto incerto. Proseguendo su questa linea possiamo aggiungere l'aspetto culturale legato alla critica. Essa scrive sulla cultura, quella del cinema *in primis*, ma poi può allargarsi a tantissimi temi, come la politica e la

⁵³ M.Morandini, Non sono che un critico, il ritorno, Il Castoro, Milano 2003, p. 11

psicanalisi, ma è al contempo un prodotto di cultura. Le prime critiche, quelle letterarie, apparvero sulla famosa terza pagina del “Giornale d’Italia” inventata da Bergamini nel 1901. La critica è dunque “indisciplinata” perché la sua identità sta nella sua pluralità. Retorica, Estetica, Storia del cinema, Filmologia, Semiotica, Psicanalisi, Massmediologia sono solo alcune delle discipline a cui la critica attinge per produrre i suoi sensi. Fatta questa premessa generale, passiamo a un’ottica particolare più vicina all’oggetto d’analisi. Possiamo partire dai quattro significati di critica che ci offre Bioni⁵⁴

1) La critica come testo.

Cioè uno scritto con una sua fisionomia: articolo di giornale, saggio, monografia ecc.

2) La critica come universo discorsivo: cioè una classe di discorsi con caratteristiche simili.

3) La critica come genere, un genere giornalistico ad esempio distinto per forma e contenuti dall’intervista, dal pezzo di colore ecc.

4) La critica come istituzione. Questa denotazione ha un carattere sociologico. Si riferisce alla sociologia del sapere. In questo senso dobbiamo riprendere la nozione di “critica indiscriminata” e darle un senso ulteriore. Indisciplinata nel senso di “non disciplina” perché, come evidenzia bene anche il Bioni⁵⁵, nel campo della pratica critica non esiste un sapere codificato, non ci sono percorsi univoci per diventare critico. I critici di professione, quei pochi che ci sono, vengano dai percorsi più disparati anche se generalmente umanistici: DAMS, Lettere, Lingue straniere, Filosofia e oggi anche Scienze della Comunicazione. Esistono poche competenze specifiche: il saper scrivere e la grande conoscenza del cinema anche se poi un critico deve avere grandi abilità trasversali: la capacità di osservare, la curiosità intellettuale, l’apertura mentale, quella che conosce gli schemi e sa quando valicarli. Una pratica formata da tantissime discipline, non è per forza “luogo di dispersione dei saperi”⁵⁶ ma anche ricchezza di sensi soprattutto se usati per produrre dei virtuosi cortocircuiti di saperi.

⁵⁴ C.Bioni, *La Critica cinematografica. Metodo, storia, scrittura. Op. cit* pp.4-6

⁵⁵ Ibidem

⁵⁶ Ibidem

2.3 Tra testo, paratesto e genere

Come parla la critica cinematografica? Attraverso testi. La critica in concreto si “tocca” sui giornali, sulle pagine dei libri e delle riviste, si vive nelle aule universitarie e, nel migliore dei casi, si respira nei festival. Innanzitutto, è un genere letterario, questo non per forza contraddice quello che prima abbiamo affermato cioè che è anche un genere giornalistico. Le due dimensioni possono convivere: la critica è un genere letterario nell’insieme delle sue forme, dai libri alle “schedine”, ma è giornalistica in quanto appartiene ai generi dei giornali come l’inchiesta o l’intervista. Abbiamo visto che i primi nella Storia ad occuparsi di critica furono letterati come Matilde Serao, Piero Gadda Conti e poi Alberto Moravia. Oggi, la dimensione letteraria permane nell’aspetto formale ma non nell’aspetto di contenuto dove gli strumenti interpretativi sono prettamente di teoria cinematografica.

Ora, per completezza scientifica, dobbiamo fare accenno a come si posiziona la critica rispetto agli altri testi. Introduciamo quindi la nozione di “paratesto” cioè un testo che gravita intorno ad un altro. Essa gravita intorno al film, lo spiega, lo commenta, lo analizza o magari lo stronca ma soprattutto interpreta e giudica prolungandone il senso e, nel migliore dei casi, ne crea altri in una spirale virtuosa. Come direbbero i semiologi: “forma cortocircuiti interpretativi”. In sintesi, prolungare il senso significa che la critica riesce a spiegare il senso/i che è dietro a un film. Il significato, se c’è, che egli ritrova. Ma può anche crearne un altro. Vedere in un film ad esempio una metafora, una analogia di qualcos’altro.

In questa sede, ciò che ci interessa è capire l’espressione della critica per poi capire quali sono i suoi cambiamenti, o le sue esigenze di rinnovamento. Non si può parlare di trasformazione se prima non si capisce la conservazione, in questo caso come la critica si tramanda. Per questo, dopo aver fissato la posizione della critica nell’universo degli scritti (appartiene a un genere letterario e gravita

intorno al testo cinematografico), dobbiamo calarci in essa. In altre parole: coglierne le strategie testuali.

2.4 Critica e argomentazione

La critica si esprime attraverso testi argomentativi. Alberto Pezzotta⁵⁷ ha impiantato una fecondissima analisi su questa affermazione. Pur tenendo presente il lavoro del critico del “*Corriere della Sera*”, partiamo dalla definizione di testo argomentativo ovvero quel tipo che «attiva la matrice cognitiva legata al giudizio, alla capacità di relazionare e gerarchizzare tra loro i concetti, opponendoli per contrasto e associandoli per similarità. Il testo argomentativo prende spunto dalla discussione di un problema e si sviluppa su un ragionamento».⁵⁸

Cominciamo dalla fine: il ragionamento. Ogni critico fa il suo ragionamento, può rifarsi a degli schemi preposti ma anche al senso comune, specialmente se si tratta di recensioni su quotidiani. L'importante è il suo stile, che rende la confezione del ragionamento unico, riconoscibile e, se è un buon critico, inimitabile. Il ragionamento si sviluppa con l'argomentazione che appunto gerarchizza i concetti attraverso opposizioni e associazioni. Nel primo caso si può contrapporre un autore ad un altro magari contemporaneo, il discorso diviene più complicato nella tecnica delle associazioni. Pezzotta fa riferimento all'associazione dei film con l'epoca, lo scenario sociale e politico. Esempio: i film di Robert Altman o di Clint Eastwood sono stati spesso giudicati come specchio delle inquietudini americane.

Tornando alla definizione di Cicalese si può aggiungere, come fa Pezzotta e prima di lui Perelman e Olbrechts-Tyteca nel loro “*Trattato sull'argomentazione*”⁵⁹, che i concetti non solo si gerarchizzano per associazione e opposizione ma anche per “dissociazione” cioè partire dalle osservazioni, dati primari, per poi dedurne altri. Esempio: “La finestra sul cortile” di Alfred

⁵⁷ A. Pezzotta, *La Critica Cinematografica*, op.cit. pp.51.65

⁵⁸ A. Cicalese, *Testo e Testualità*, in S. Gensini, *Manuale della Comunicazione*, Carocci, Roma, 1999, p.191

⁵⁹ Perelman, Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Presses Universitaires de Bruxelles, 1958 (trad. Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica, Einaudi, Torino 1966)

Hitchcock è la storia di un fotografo immobilizzato che assiste a un delitto. I critici hanno dedotto, dissociando il significato referenziale (quello del racconto) da quello più profondo, che il fotografo incarna la condizione dello spettatore seduto in poltrona al cinema che assiste a eventi e non può cambiarne l'andamento. Anche il paragone, l'analogia e la metafora sono strumenti retorici nell'armamentario del critico. La classificazione di critica come testo argomentativo serve a dare più certezza al quadro indefinito che abbiamo illustrato all'inizio del capitolo. Come tutte le etichette, anche questa può stare stretta ma sicuramente mette al riparo da derive. Non si può considerare scientifica la critica perché il suo fondamento è l'opinione. Ma ciò non deve servire da strumentalizzazione per i detrattori, coloro che non concepiscono la critica perché ritenuta "qualcosa di soggettivo". Se è vero che la critica non è scientifica non ricade però nemmeno nel regno dell'arbitrarietà assoluta. Per semplici motivi: si presuppone che chi scriva sia una persona che abbia una certa cultura, non solo cinematografica -« *un critico cinematografico che vede 400 film l'anno ma legge tre libri e non esce mai di casa, non può avere alcuna autorevolezza*»⁶⁰ parole di Mauro Gervasini- e che abbia determinate doti retoriche per scrivere e per in-formare il ragionamento. Sintetizzando barbaramente: autorità e abilità.

Tornando alla classificazione testuale è necessario completare il ragionamento con ulteriori qualificazioni. Quando si parla di testualità critica non possiamo solo parlare di discorso argomentativo. Per precisione bisogna usare anche la categoria semiotica della "*transtestualità*": una tipologia testuale che ne raccoglie altre. Una recensione/monografia non è solo argomentativa ma anche descrittiva. Quando si parla della trama di un film, di solito nella parte centrale di una recensione da quotidiano, si tirano in ballo delle descrizioni, delle vicende nel film che sono degli elementi poco opinabili. La trama di un film è un dato oggettivo. La critica è anche informativa, gli "attacchi" spesso partono dagli incassi del film, dalla eco che la pellicola ha avuto negli altri Paesi o tra il pubblico.

⁶⁰ Mauro Gervasini è redattore di FilmTv, Segnocinema e critico radiofonico di Radio Popolare. L'estratto è da un'intervista in *Dentro la Critica* a cura di R. Menarini, A. Autelitano, Quaderni del master di scritture in cinema I del DAMS di Gorizia, Gorizia, 2007

In più, nella retorica di alcuni critici, il testo può diventare anche narrativo. Essere un racconto vero è proprio, una storia ricamata su un'altra, il film.

Agli albori del cinema era una situazione molto frequente. Lo storico del cinema muto Vittorio Martinelli spiega: *«le recensioni all'inizio erano molto semplici. Del tipo 'oggi sono andato al cinema, ho visto questo film...'»*⁶¹ era una forma quasi diaristica che, per riallacciarsi al discorso fatto in apertura di lavoro, si incentrava più sull'evento, sulla proiezione di un film. Questo taglio narrativo non si è smarrito, è riemerso con Giuseppe Marotta, critico napoletano de "L'Europeo", che per il suo modo di scrivere, per forma e contenuti, si inimicò diversi registi e anche qualche suo collega.

Dalla recensione de "L'Avventura" di Michelangelo Antonioni :

"[...] il film si proiettava da quindici giorni o venti, e il meglio o il peggio che gli potevano accadere, in ogni sede perfino quella giudiziaria, gli erano già accaduti. Non gli mancavano insomma le mazzate o le carezze mie. Per un autentico uomo ligio agli impegni assunti con gli altri e con sé, ciò non avrebbe contato. Ma io sono la copia vivente della mia povera madre, la quale non aveva ancora finito di gridarmi alla maniera napoletana « Che tu possa morire ucciso! » e già mi sussurrava: « Uh figlio mio bello! » [...] Il fatto è che già mi sorpresi anzitutto ad annotare consensi del granitico Times a "L'Avventura" [...] e successivamente ad agirarmi intorno al cinema Ariston, a Roma, dove lo spigoloso ambiguo lavoro di Antonioni si proiettava."»⁶²

Marotta mette alla berlina diverse sequenze del film descrivendole e sottolineando con battute di spirito le incongruenze. Tra una battuta e un'altra non manca di osservazioni critiche: *«Sono i film come L'Avventura, a darci la misura della Dolce Vita»* e chiude invitando l'attore Ferzetti a cambiare strada: *«un Gabriele Ferzetti (Sandro) men che mediocre (avrà talento, ma alla banca) »*

⁶¹ Vittorio Martinelli a "Ring!" 6° Festival della critica cinematografica. Alessandria, 4-6 ottobre 2007

⁶² G. Marotta, *Caduto nella piana di Michelangelo Antonioni*, recensione apparsa su "L'Europeo" in C.Bisoni, *La critica cinematografica. Metodo, storia e scrittura*, op. cit. pp. 156-160

Il critico de “*L’Europeo*”, elargisce giudizi e analizza le sequenze. Stronca il film di un Maestro con assoluta disinvoltura, confezionando una recensione che assolve i suoi compiti e li supera. A metà tra il diaristico e l’informativo.

L’inventiva di questo genere di recensioni ci dà il gancio per l’ultimo nucleo tematico del discorso sul testo. Diversamente da un’analista di cinema, il critico fa da mediatore col pubblico. Ciò vuol dire che deve tenere conto dell’uditorio. Del pubblico, dei pubblici. Marotta lo sapeva bene e rendeva deliziose pur se velenose le pagine della sua rubrica settimanale su “*L’Europeo*”. Sapeva mantenere il lettore attaccato al pezzo, così come anni dopo ci riuscirà Alberto Farassino, sulle pagine del nascente “*la Repubblica*”. Questo perché il testo critico ha il fine di persuadere. Un critico, più che convincere un lettore a veder/non vedere un film, deve convincerlo della sua argomentazione, dei motivi del suo giudizio e dell’interpretazione. L’abilità nel farlo, probabilmente è ciò che distingue un critico da un buon critico.

In conclusione, dopo questa piccola immersione nelle strategie testuali possiamo affermare che la critica è un testo argomentativo ma anche descrittivo o narrativo. E’ transtestuale e ha il fine di persuadere un uditorio.

2.5 Le Funzioni

Sintetizzando: la critica interpreta e giudica un’opera cinematografica. Quasi sempre le due operazioni vanno insieme, quasi mai nella stessa misura.

Il giudizio spesso è frutto dell’interpretazione, meno auspicabile è il caso contrario. Se un giudizio fa scaturire un’interpretazione siamo davanti al “pre-giudizio” proprio perché mosso a priori, non sviluppato. Vediamo ora, più da vicino, queste due funzioni fondamentali.

2.5.1 La funzione interpretativa

È difficile descrivere le interpretazioni. Ognuno per educazione, formazione intellettuale e storia di vita può avere la sua, ciò vale anche nell'interpretazione cinematografica. Eliminando la dinamica del gusto che esiste ma è imponderabile, l'interpretazione è stata oggetto di tanti studi, in Italia per esempio Umberto Eco con *“Lector in Fabula”*⁶³.

Il semiologo Stefano Gensini spiega: *«abbiamo interpretazione tutte le volte che il comportamento di risposta a uno stimolo non è meccanicamente determinato, non si riduce cioè a due possibili opzioni imposte dall'esterno, ma implica una qualche scelta»*⁶⁴.

Se vediamo un'auto che si tiene sulla sinistra senza attivare l'indicatore di direzione, sappiamo che pur se non ha attivato “le frecce” girerà a sinistra, quindi non la sorpassiamo. In base ai nostri “saperi automobilistici” interpretiamo la scelta del conducente che ci precede. Questa definizione comunque è interessante perché introduce l'elemento della scelta. Critica viene dal latino “*crisis*” che significa anche scelta. Possiamo allora dire che nella critica la scelta è strettamente connaturata, ogni critico sceglie di seguire un percorso interpretativo. Lo fa secondo le sue conoscenze ed esperienze. Il percorso non finisce mai, continua nella mente dei lettori che lo accettano, lo rifiutano, lo sfumano. Producono nuovi sensi. Ma se le possibilità sono infinite come mai spesso i giudizi e le interpretazioni coincidono? Si legge di frequente “promosso/bocciato dalla critica”, “i critici sono tutti d'accordo nel giudicarlo un capolavoro”.

Per spiegarlo entra in ballo la nozione di “mestiere della critica”. Claudio Bioni ha sviluppato bene quest'aspetto e ha dato una definizione di interpretazione che qui potremmo prendere in prestito: *«Giocare il ruolo dell'interprete significa [...] risolvere il problema di reperire significati non*

⁶³ U.Eco, *Lector in Fabula*, Bompiani, Milano, 1979

⁶⁴ S.Gensini, *Elementi di Semiotica*, Carocci, Roma, 2003

*immediatamente individuabili nel film che si sta analizzando. L'interpretazione consiste nel dare un senso all'oggetto che stiamo analizzando»*⁶⁵ Bisoni scrive queste parole introducendo lo schema di David Bordwell che per primo ha cercato di capire come funziona il ragionamento dei critici.⁶⁶ Lo studioso americano parla di interpretazione come risoluzione di un problema (*problem solving*). Il critico deve risolvere i problemi di *appropriatezza*: spiegare le ragioni di un discorso, *corrispondenza*: l'interpretazione va suffragata con le prove, *originalità*: è il marchio di fabbrica del critico, essere originali nell'argomentazione, nel metodo d'analisi, nella profondità e, infine *plausibilità*: il discorso deve essere convincente, plausibile. Nel campo del significato, Bordwell distingue quattro tipologie. 1) il significato *referenziale*: tutto quello che è immediatamente percepibile es. Arancia Meccanica è la storia di un ragazzo violento. 2) *esplicito*: richiede un minimo di astrazione in più rispetto al primo caso. Nel film di Kubrick si può notare che anche lo Stato usa la violenza, seppur psicologica, per frenare la violenza dei trasgressori. Queste due tipologie rappresentano il livello di *comprensione* di un film, per passare all'interpretazione Bordwell usa altre due categorie di significato, 3) significato *implicito*: trasmette un senso non immediatamente evidente, mediato dal simbolico. I costumi totalmente bianchi dei "drughì", protagonisti del film Arancia meccanica, rimandano al latte più volte adoperato nel film come simbolo di purezza della natura. 4) significato *sintomatico*: quello che un'opera cinematografica comunica in modo indiretto e spesso involontario. Nel film preso ad esempio si può parlare di scontro tra natura e cultura, tra istinto umano e forza della cultura ecc.

Importante però è capire che l'interpretazione non è arbitrarietà, segue quei binari dove poi ogni critico viaggia nelle condizioni che vuole. Per parafrasare una saga cinematografica di successo, "Matrix"⁶⁷ si può dire che si può indicare una soglia ma sta a ognuno percorrerla. Bordwell fa questo: dà delle soglie, per evitare che si cada in quella che Eco e Fabbri definiscono "*decodifica aberrante*"-

⁶⁵ C.Bisoni, La critica cinematografica. Metodo, storia e scrittura. *Op. cit.* p.13

⁶⁶ D.Bordwell, *Making Meaning: Interference and Rhetoric in the interpretation of cinema*, Cambridge: Massachsetts, Harvard University Press, 1989

⁶⁷ Matrix è una saga fantascientifica dei fratelli Wachowski composta da tre film: "*Matrix*" (1999) *Matrix Reloaded*(2003) "*Matrix revolutions*" (2003) una serie di cortometraggi animati: "*Animatrix*" (2003) e i videogiochi "*Enter the Matrix*" "*The Matrix Path of Neo*" e "*The Matrix online*".

quando il ricevente decodifica il messaggio in modo assolutamente difforme dalle intenzioni del mittente⁶⁸ - .

Si può rilevare che per molti critici, l'atto interpretativo è il cuore del loro lavoro. Molti non amano dare giudizi ma più spiegare. «*Le narrazioni in primo luogo producono interpretazioni non misurazioni*» dichiara Bruno Fornara di Cineforum ⁶⁹spostando dunque l'importanza del lavoro sull'interpretazione più che sul giudizio.

2.5.2 Il giudizio

“Com'è stato il film? Bello o brutto?”. Anche se non si è critici spesso s'incappa in questa domanda quando si parla di film visti al cinema. Si cerca di afferrare subito un consiglio: bello = lo vado a vedere, brutto = faccio altro, quest'equazione linguistica, sintetizza un po' l'importanza del giudizio nel senso comune. Non andare a vedere un film solo perché qualcuno dice che è brutto è sempre qualcosa di rischioso, i gusti potrebbero non coincidere e nemmeno i valori che una persona ricerca in un film.

Per molti la critica significa giudizio più che interpretazione. Questo genera molte volte astio contro i critici, perché l'atto del giudicare risulta sempre un po' pericoloso, simbolo di superiorità da parte da chi lo elargisce. Specialmente quando è negativo. Al di là della percezione comune, l'idea di giudizio è etimologicamente dentro, come quella di scelta, al lemma “*crisis*” cioè critica. Il critico-giudice è la figura più temuta, non dal pubblico che anch'esso giudice, più che con la penna, col portafoglio, ma soprattutto per registi, case di produzione, attori. Anche se questo livello di incisività si è assolutamente ridotto come afferma la categoria, il giudizio fa sempre paura agli addetti ai lavori. Quando attori, registi hanno consenso dalla critica che magari prima li aveva bocciati, ci tengono a farlo sapere. Esempio è il recentissimo titolo de “Il Giornale” del 20

⁶⁸ U.Eco, P.Fabbri, *Progetto di ricerca sull'utilizzazione dell'informazione ambientale*, in Problemi dell'informazione V

⁶⁹ Ezio Alberione, *Di cosa parliamo quando parliamo di cinema*, Loggia de' Lanzi, 1997 p.86

novembre scorso sul successo de l'ultimo film interpretato da Massimo Boldi, (*“Matrimonio alle Bahamas”*) «*I critici mi davano per finito. È il film giusto, facciamo pace.*»⁷⁰. Nell'articolo c'è un simpatico sfogo di Massimo Boldi che tira l'orecchio anche all'intervistatore, il critico Michele Anselmi, accusato dall'attore di aver parlato male delle sue *performances* ; l'attore milanese poi evidenzia che Tullio Kezich e Goffredo Fofi l'hanno sempre “trattato bene” meno invece Porro del “*Corriere della Sera*” «*È così ostico, mi dà sempre 4*» .

Assodato che il giudizio è funzione fondamentale della critica vediamo con quali criteri si assegna. Anche in questo caso come in tutta la pratica della critica, c'è un elemento imponderabile: il gusto personale. Ci possono essere grandi autori riconosciuti da critica e pubblico come importanti ma che talvolta a un critico non possono piacere. Ad esempio l'ex direttore della Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia e critico de “Il Tempo”, Gian Luigi Rondi afferma, ogni qual volta è chiamato a giudicare le opere di David Lynch, di non amarlo e di accogliere con diffidenza i suoi film, nonostante egli sia ritenuto uno dei più grandi registi contemporanei.

Alberto Pezzotta, tenendo a mente il Trattato della retorica di Perelman e Olbrechts-Tyteca, elenca una serie di “*luoghi comuni*” ad uso del critico, intesi “*magazzino di argomenti*”, schemi per ragionamento.

1) *Luoghi della quantità*: Ciò che vale più di un'altra in ragione della quantità. Nella critica può avere diverse sfumature. C'è chi esalta il film perché è ad alto budget, perché è accessibile a tutti convinto che un film debba sempre arrivare alla maggior parte degli spettatori. Ma, secondo Pezzotta, può anche riguardare i film «*sovraccarichi e massimalisti*»⁷¹ quei film che eccedono nella messa in scena magari con ambientazioni e costumi sfarzosi.

2) *Luoghi della qualità*: in opposto ai precedenti. Film considerati profondi sono preferibili a quelli convenzionali. Facilmente individuabile nei critici questo criterio, quando si esalta la componente fattoriale o magari l'indipendenza della produzione. Questo genera poi un altro problema cioè riconoscere effettivamente

⁷⁰ M. Anselmi, “*«I critici mi davano per finito. E' il film giusto, facciamo pace»*” Il Giornale, 20 novembre 2007, p.33

⁷¹ A. Pezzotta, *La Critica cinematografica*, op.cit. p.60

quali sono gli autori e quali No. Una *querelle* che puntualmente spunta nelle sedi critiche.

3) *Luoghi dell'ordine*: quando l'antecedente vale più del precedente. È una pratica che nella critica si traduce nell'esaltare i film del passato rispetto a quelli del presente, giudicati quasi mai non all'altezza. Spesso sono usati anche per capire i film che escono in sala, specialmente nel caso di *remake*, dove il confronto col passato è necessario.

4) *Luoghi dell'esistente*: vengono usati quando cioè che reale è preferibile all'impossibile. Sottintende una preferenza per il realismo rispetto all'irreale. Spesso, questo luogo viene usato per stroncare dei film che sono giudicati deformanti. I film politici, come spiega bene Pezzotta, vengono spesso criticati non solo dagli addetti ai lavori ma anche dai politici di professione che ritengono che il prodotto filmico abbia restituito male la realtà. Di casi ce ne sono tantissimi. L'anno scorso il film di Natale, "*Ole*" con Massimo Boldi e Vincenzo Salemme venne attaccato da alcuni parlamentari de "La Margherita" perché, a loro giudizio, denigrava il ruolo degli insegnanti. Caso ancora più particolare è la critica di Giulio Andreotti a Vittorio De Sica, all'indomani del "neorealismo". Pur avendo tracciato un quadro dell'Italia del dopoguerra abbastanza vivo, De Sica fu criticato dall'attuale senatore a vita.⁷²

Questi criteri, secondo Alberto Pezzotta, sono abbastanza automatici all'interno della mente del recensore. È difficile metterli in discussione, fare una "critica della ragion pura" all'attività dei recensori. In ogni caso, questi schemi pur essendo presenti vengono poi messi in gioco da ogni critico, in modo personale, in nome del criterio di originalità prima citato. L'importante è avere degli strumenti, poi se si decide di usare l'uno o l'altro o saltarli a piè pari sta alla discrezione dell'autore.

Detto ciò, va segnalato che, secondo i critici, giudicare non sembra essere il compito più gradito, più utile.

Gianni Canova, direttore di "*Duellanti*" con un passato a "*La Repubblica*", "*Sette*" e "*La Voce*" spiega: « *dire se un film è bello o brutto lo trovo inutile e irritante. È importante capire come il cinema immette senso nel mondo, che cosa*

⁷² Giulio Andreotti contestò a Vittorio De Sica e al suo "*Ladri di biciclette*" di offrire un'immagine troppo distorta della realtà. Enfatizzando la crisi del dopoguerra italiano.

*dice sulla realtà. Se arricchisce. Quando lavoravo a “Sette”, mi fu chiesto di dare giudizi, scelsi di dare un secco aggettivo per i film. Talvolta riusciva, talvolta no. È stato un esperimento.»*⁷³ Anche Morandini⁷⁴ non ama molto il voto, è «come se il critico facesse il maestro con la penna rossa o blu». Questi interventi mettono in luce un discorso che verrà approfondito con le sue varianti nei prossimi capitoli. Il giudizio è qualcosa che i capiredattori chiedono, perché spesso l'unica utilità sta proprio nel sapere se un film vale la pena vederlo o no. A volte si legge sotto le schedine nei settimanali televisivi, “si può vedere” “lasciate stare” e cose del genere. Altre volte, le stelline, i pallini, sono ben evidenziati con grafica accattivante, quasi a dire “il film vale tanto, subito te lo dico” probabilmente diversi lettori si accontenteranno di vedere la valutazione saltando a piè pari le argomentazioni della critica. Prova ne sia che in alcuni giornali, i film sono in delle colonne con l'esposizione della trama in 2-3 righe e il giudizio sulla destra. Un po' come le “griglie di valutazione” degli insegnanti.

2.5.3 Altre funzioni

Interpretare, giudicare sono le funzioni fondanti, potremmo definirle “macrofunzioni” ma dentro e fuori di queste, possono essercene altre che abbiamo raccolto con l'osservazione delle critiche sia su quotidiani che su mensili specializzati.

Mediazione

Abbiamo prima parlato dello spazio della critica dicendo che esso è un “paratesto”, gravita intorno ai film e al cinema. Ma la critica ha anche un altro spazio: a metà tra il film e lo spettatore/lettore. Il critico è un tramite e secondo

⁷³ Gianni Canova in un intervento a “Ring!” 6° festival della critica cinematografica, Alessandria, 5 ottobre 2007

⁷⁴ M. Morandini, *Non sono che un critico. Il ritorno. Op.cit.*

Morandini «è una funzione, non un ruolo. Bisogna fare il traghettatore, non il portinaio, il custode, il guardiano del tempio»⁷⁵

Come ogni medium però, anche la funzione del critico influisce sul messaggio che bisogna far arrivare allo spettatore/lettore. Colui che media tra una sponda e l'altra. Traghettatore, come Morandini esplicita, non è una sua etichetta, ma quello di Serge Daney. Critico dei “*Cahiers*” poi di “*Positif*” e infine di “*Liberation*” Daney è stato insieme a Bazin, uno dei più grandi critici e teorici della Storia del cinema. Nel suo libro “*Lo Sguardo Ostinato*”⁷⁶ chiama traghettatore il suo maestro di scuola che lo aveva avvicinato al cinema e alla cinefilia. Lo aveva accompagnato in un mondo, in una dimensione parallela, quella del cinema. Una sorta di Caronte, traghettatore di cinefili nel “gioioso inferno” della settima arte. Da questo libro, che intreccia cinema e vita come tracce indivisibili, possiamo allargare il discorso. Il critico è mediatore tra un mondo e un altro e accompagna il lettore-spettatore a una scoperta. Che sia di un film brutto, bello dipende anche dallo spettatore che giudicherà a sua volta. L'idea però importante è quella di una critica che sia accompagnatrice, che non interrompa la magia del cinema col dogmatismo forte, delle formule, delle bocciature, delle stroncature o, ma che dia qualche chiave di lettura in più.

Consiglio

Tutte le critiche sono un consiglio, un orientamento al consumo e alla visione. Capita talvolta che le critiche siano più belle dei film di cui parlano. Come abbiamo già rilevato nel capitolo sul giudizio, il consiglio è la cosa più ricercata dai giornali: i pallini, le stellette e così via da mettere vicino al film. Ancora più indicative sono le frasi a commento del giudizio, per esempio prendiamo
quelle del
“*Corriere della sera-magazine*”, quando recensisce i film in tv: una stella = da evitare, due = interessante, tre = da non perdere, quattro = capolavoro. Si nota

⁷⁵ M.Morandini, *Non sono che un critico. Il ritorno*, op. cit. p. 44

⁷⁶ S.Daney, *Lo sguardo ostinato. Riflessioni di un cinefilo raccolte da Serge Toubiana*, Il Castoro, Milano, 1998 p.25

negli inviti, il carattere estremamente orientativo esempio: “da evitare” quasi a dire fate altro non guardate. Poi la scelta sta sempre allo spettatore, Francois Truffaut diceva di guardare anche i film brutti perché imparava a riconoscere (e poi a creare) film belli. La critica in questo fa da guida, da garanzia, a maggior ragione se il lettore ha il suo critico di fiducia come capita, e avremo modo di vederlo in seguito, a un certo numero di lettori/spettatori. Talvolta è anche il “trambusto” creato da un film ha portare un lettore al cinema. Film che creano scandalo ad arte sulle pagine dei giornali, dei siti e sugli schermi tv (“*The Passion*” di Mel Gibson; “*Il Codice da Vinci*” di Ron Howard) oppure definiti a priori scomodi (“*Il Caimano*” di Nanni Moretti) non hanno bisogno della critica, la polemica gli ha già promossi alla visione. Per la curiosità, il lettore lo andrà a vedere. In casi come questo la critica non funziona da consigliera al massimo viene letta dopo la visione per cercare di capire l’opinione di un altro, alla stessa maniera di come si leggono i forum dei lettori sul web su fatti di grande rilevanza.

Ma il consiglio non è sempre e solo per i lettori ma, talvolta, anche per i registi. In questo caso il critico sembra divenire, spesso invadentemente, un correttore dell’opera. “Sarebbe stato meglio con 15 minuti in meno” “il regista avrebbe dovuto approfondire quel tema”. Sono periodi che ricorrono molto nell’elenco retorico della recensione. Spesso nei casi di stroncatura o in casi di “quasi elogio”, dove proprio per quel difetto il film non entra nell’olimpico dei capolavori. Riprendiamo la recensione di Marotta su “*L’Avventura*” per avere un caso limite di questa situazione:

«[...]C’è una magnifica Sicilia, frugata palmo a palmo da un ottimo, geniale operatore. Datemi l’una e l’altro sono regista anche io. *L’Avventura*, cioè, non offre la menoma soluzione del problema Antonioni. Gli dicono romanziere e non mette insieme che aneddoti; gli dicono psicologo e rimane alla superficie di ogni creatura; gli dicono letterato è in fatto di linguaggio, è sulla paglia. Michelangelo, ti do un suggerimento fraterno: agguanta un copione di Zavattini, o di Suso Cecchi D’Amico, o di Ennio Flaiano, e attualo senza metterci, di tuo, che la indubbia conoscenza del mezzo cinematografico. Vedrai l’esito. Prego, non c’è di che.»

Dopo aver mostrato come, secondo lui, sia sopravvalutato il Maestro ferrarese, Marotta finisce la sua stroncatura dando un “consiglio” cioè di imparare da tre grandi sceneggiatori e di metter mano solo alla macchina da presa, l'unica abilità che il critico de "L'Europeo" riconosce ad Antonioni, mentre sappiamo che il regista è anche sceneggiatore del film insieme a Elio Bartolini e Tonino Guerra.

Prolungamento

Questa funzione deriva direttamente da un'osservazione di Bazin: «*La funzione della critica non è offrire su un piatto d'argento una verità che non esiste, ma prolungare lo shock dell'opera d'arte il più a fondo possibile, nell'intelligenza e nella sensibilità di chi legge*»⁷⁷.

Una recensione, una lettura di un film può continuare il senso di un film. Non creando però un'alternativa ma un ponte intellettuale. Spesso si può fare citando consapevolmente altri film sull'argomento, ma anche libri, trasmissioni, trattati, opere d'arte. Far vivere il tema di un film in nuove declinazioni. Spesso, questo è possibile con originali metodi di indagine. Giovanni Bottirolì su "Segnocinema" fa una lunga analisi del film "Mulholland Drive" di David Lynch (U.S.A. 2001) con gli strumenti della psicanalisi freudiana. Partendo dalla suffragata ipotesi che il film sia un sogno messo in scena delle protagoniste, Naomi Watts, Bottirolì analizza sequenza per sequenza il film, secondo i processi che Freud illustra ne "L'interpretazione dei sogni" come quelli di "condensazione", "spostamento" ecc. concludendo che Mulholland Drive "non è semplicemente il racconto di un sogno ma della sua logica"⁷⁸. Bottirolì così mette un'luce un nuovo aspetto del film attraverso una nuova chiave interpretativa. In questo modo, il film continua a (ri)vivere proprio nelle interpretazioni e nel lavoro dei critici e dei saggisti. La rilettura sempre nuova è un modo di mantenere la memoria cinematografica sempre viva.

⁷⁷ Bazin, *Réflexions sur la critique*, 1958, pp. 297-309 in A. Pezzotta, *La critica cinematografica*, op. cit. pp.18-19

⁷⁸ G.Bottirolì, "I registi sono alleati preziosi. Un'interpretazione di Mulholland Drive di David Lynch" Segnocinema, n 144, Anno XXVII, Marzo Aprile 2007

Seguendo questo sentiero, possiamo trovare anche un'altra accezione del prolungamento adoperato dalla critica cinematografica. La funzione di “*rivalutazione*”. Si sente spesso dire “la critica lo ha rivalutato” quante volte, nel caso di Totò, è stato detto che “la critica non lo amava in vita e lo ha rivalutato da morto”. In effetti, pare che ai tempi del cinema di Antonio De Curtis egli venisse già apprezzato, ma erano i film in cui recitava, quelli di Mattoli, Mastrocinque, a non essere considerati di gran valore. In ogni caso, la rivalutazione di film, generi e correnti cinematografiche riteniamo che sia un altro modo per far rivivere l'opera. L'attuale periodo del cinema è zeppo di questi fenomeni. Il “poliziottesco” e lo “spaghetti western” generi cinematografici italiani girati a basso costo riguardanti, nel primo caso, storie di malavita fronteggiata da impavidi poliziotti, e nel secondo racconti western (inaugurati, tra gli altri, da Sergio Leone e Sergio Corbucci) sono oggetto di grande rivalutazione, grazie soprattutto al cinema di Quentin Tarantino che ha girato film come la saga di “*Kill Bill*” che sono anche atto d'amore verso questo genere cinematografico. Per amor di verità, c'è da dire che questa rivalutazione era stata già cominciata dal magazine “*Nocturno*” (vedi pp. 29-33) ma Tarantino le ha dato un'esposizione molto più ampia. Dal momento della rivalutazione tarantiniana c'è stato un florilegio di dizionari e contro-dizionari sul western all'italiana, retrospettive: l'ultima nell'appena trascorsa edizione de la Mostra di Venezia, e poi proiezioni, monografie e pubblicistica varia. Quest'operazione fatta da critica e registi dà comunque la possibilità di rivedere una parte della storia del cinema e anche della cultura del Paese in quegli anni.

Ultimo esempio è quello del film “*Senso*” di Luchino Visconti. Alla sua uscita nel 1954, creò già un dibattito forte. La critica di sinistra adorava Visconti, i cattolici lo odiavano per le sue posizioni marxiste. Per Guido Aristarco (vedi par. 1.5.1) il film era il ritratto della caduta della borghesia.

Il dibattito di *Senso* si è sviluppato in quegli anni mettendo contro critici come il già citato Aristarco e Chiarini. Al giorno d'oggi, Giacomo Ferrari commenta così l'uscita di *Senso* in Dvd: « [...] *Tutti scrissero delle gran baggianate. Me ne accorsi qualche anno più tardi quando andai a vedere il film con la testa sgombra di pregiudizi. Che mi trovai davanti? Un'opera lirica senza più la lirica. [...] il film era nella parte storico-politico fasullo, manierato come*

un libretto della “Tosca” o della “Traviata”. Purtroppo nella mia delusione rimasi in minoranza. Stava salendo in cattedra una generazione di critici che i classici non li discute. [...] Cari colleghi di ogni generazione. Fatevi un favore, a dicembre comprate il dvd e fatelo vedere alla vostra signora. Quando lei vi dirà (sicuro che ve lo dirà) “Tutto qui?” scoprirete che non avete molti argomenti da opporre» ⁷⁹In questo caso un film più che essere rivalutato e svalutato rispetto al passato. Chiaramente il giudizio di Ferrari è opinabile, ma dimostra ancora una volta che la critica ha anche la facoltà di rivalutare.

Svelamento

È una funzione molto interessante che consiste nello spiegare al lettore determinati meccanismi che gravitano intorno al film. Perché un film ha successo? Che cosa non funziona in un film? Come si prepara una strategia commerciale? Il critico in questo caso fa un po’ da illustratore e spiega i meccanismi anche economici (cosa che dovrebbe essere fatta molto di più) che sono dietro a un film.

Paolo Mereghetti, nella sua recensione di “*Cemento armato*” di Marco Martani, cerca di spiegare le operazioni di marketing che sono dietro:

«[...]Formulette e marketing che il film di Martani mette in campo a volontà: produrre un film di genere per un pubblico giovane sordo alle chimere dell'autorialità (marketing) in un contesto di riconoscibilità (formuletta), inseguire “sogni e bisogni” del pubblico italiano (marketing) affidandosi a volti e attori legati a quei “sogni e bisogni” (formuletta). Fuor di metafora, [...] hanno pensato che per avere successo bastasse rispolverare i protagonisti di Notte prima degli esami mantenere un po’ dei sogni rosa cavalcati con tanto successo da Moccia e affidarsi alla forza narrativa del genere noir, con una certa dose di violenza. [...] in Cemento armato, invece, l'idea alla base del film non è la voglia di raccontare una storia (un giovane pensa di fare una bravata e finisce in un incubo...) ma la

volontà di costruire a tavolino una furbata che funziona. [...] a volte per indovinare un film bisogna dare più retta al cuore che al cervello....»⁸⁰

il critico milanese mette a nudo tutta la strategia di produzione e distribuzione del film, dando poi un giudizio finale che boccia l'opera. Oltre a interpretare, informa anche i lettori sui modi di produzioni dei film e del cinema. Un mix molto raffinato e utile di fare critica cinematografica e informazione. C'è da segnalare che, in casi molto rari, il disvelamento avviene anche per alcuni registi. A volte gli autori, e in Italia sembra ci sia stato un caso del genere con l'opera di Davide Ferrario⁸¹, scoprono che i critici hanno scovato dei sensi che loro stessi nei loro film non avevano notato. Ciò non vuol dire che il critico ha "scassinato" il senso o peggio ha interpretato in modo aberrante, ma ha messo in luce un senso nuovo, non noto nemmeno al regista. Un critico illuminista per dirla in termini anacronistici.

Materiale storico

Ultimo aspetto è quello del rapporto della critica col tempo, con la Storia. Predal scrive che *«il tempo ha la tendenza a trasformare la critica in teoria»⁸²*. In effetti, si è ripetuto spesso questo fenomeno, in particolare per Bazin, la sua analisi di film neorealisti come *"Umberto D."* di Vittorio De Sica è entrata di diritto nei manuali di Storia del cinema anche se all'epoca era uscita solo per i "Cahiers". La categoria teorica della "autorialità" è venuta fuori dai "giovani turchi" della rivista francese. Con questo strumento è stato poi possibile rivedere anche il cinema pre anni Cinquanta. In particolare quello di Hitchcock e Hawks ecc.

La critica va a formare la memoria cinematografica dell'epoca e anche quella della cultura. È una funzione trasversale, indipendente dalle altre accezioni

⁸⁰ P. Mereghetti, *"Cemento disarmato"*, Il Mereghetti intrecci e percorsi, *Ciak*, n. 11, novembre 2007, anno 23 p.22

⁸¹ Il discorso è stato affrontato nella trasmissione *"Vertigo news"* su Raitre Cinema World (oggi raitre cinema) il 16/10/2006

⁸² Predal, *La critique de cinema*, Armand Colin, Paris, 2004, in A. Pezzotta, *La critica cinematografica*, op. cit. p. 14

che abbiamo visto finora. Fenomeno analogo che si rivela con il giornalismo. Gli articoli vengono scritti, vengono letti e poi diventano lettera morta, il giorno dopo non servono più. Questo è vero nell'immediato, ma nel lungo periodo gli articoli giornalistici di qualsiasi tipo diventano memoria storica che è utile a ricercatori, giornalisti e a chiunque voglia analizzare il passato. Il tempo, in questo caso, possiamo dire provocatoriamente che "eleva" il genere. L'articolo su "*Cabiria*" di Matilde Serao, illustrato parzialmente a inizio del primo capitolo, poteva essere considerato un banale vezzo di una scrittrice dell'epoca. Oggi è una straordinaria testimonianza di una visione del cinema che, nella società di quel tempo, era una meraviglia assoluta. Così come gli articoli dei "Cahiers du cinema" che messi insieme possono formare un vero e proprio manuale d'estetica, anche se i critici come Godard e Truffaut rispetto alla Serao, erano già più consapevoli della loro funzione.

Scovare talenti

È uno scopo poco ricercato ma che i critici, come Roberto Nepoti⁸³ di "*la Repubblica*" rivendicano. La critica parla quasi sempre di film conosciuti, invece dovrebbe parlare anche di quelli sconosciuti. Far emergere i talenti nascosti e i film che magari per colpa del basso costo e della scarsa distribuzione vedranno in pochi. Il critico in questo caso va in avanscoperta, fa, in termini d'impresa, il *talent scout*. A riguardo, la regista Marina Spada spiega: «*i critici si sentono inutili, invece è il contrario. I miei film non sarebbero mai arrivati in sala se non spalleggiati dalla critica*»⁸⁴. La Spada è una brava autrice indipendente che ci fa capire che i critici possono essere dei segnalatori. Le grandi produzioni, nonostante investano un pubblico potenziale più vasto e quindi interessano più persone, in questo senso sono già promosso dalla pubblicità e la promozione. Dare uno spazio alle piccole produzioni italiane e anche straniere sulle pagine dei giornali, è forse un piccolo passo verso il sostegno al cinema italiano, oggi tanto

⁸³ R. Nepoti dice: «oggi bisogna parlare di film conosciuti, noti e questo limita molto la funzione di 'talent scout' della critica» in "*Dentro la Critica*" a cura di R. Menarini, A. Autelitano, Quaderni del master di scritture in cinema 1 del DAMS di Gorizia, Gorizia, 2007

⁸⁴ Marina Spada in una puntata di "*Cinematografo*" Raiuno 2007

vituperato. Attualmente, sostiene Paolo Mereghetti in una recente inchiesta⁸⁵, l'utilità della critica sta proprio nel sostenere prodotto di autori emergenti o poco "pubblicizzati" proprio come Marina Spada (il riferimento è al film "Come l'ombra"). Promuovere, adoperando la propria credibilità di critico, i prodotti di festival che magari non hanno ricevuto distribuzione e quindi visibilità. Ciò fa riferimento alla generale funzione di tutta la critica di scoprire il "nuovo".

2.6 Per un'etica della critica

Parlare di etica è sempre difficile, in qualsiasi campo. Quindi, data la delicatezza del discorso, ci affidiamo ancora una volta alle parole di André Bazin:

«La missione della critica non è tanto di spiegare l'opera ma di dispiegare il suo significato (o meglio i suoi significati) nella coscienza e nello spirito del lettore. [...] Suo compito è aiutare chi legge a arricchirsi a contatto con l'opera: intellettualmente, moralmente e nella propria sensibilità.»⁸⁶

È interessante notare che, in questo caso, non si parla di funzione ma di "missione". Bazin sa che non si può trovare una verità, o dominare ciò che vuole dire l'autore e usa il verbo giusto, appunto "dispiegare". Inoltre, introduce "il lettore", per il quale ha assoluto rispetto. Racconta nei suoi scritti della commozione che ha provato quando una donna nell'autobus lo ha ringraziato per avergli fatto capire un film della sera precedente. L'unica utilità che il Maestro francese vedeva nella critica era proprio quella per lettori. La definiva: "inutile ma necessaria" inutile ai fini pratici, specialmente per le grandi produzioni che, come abbiamo già spiegato, hanno un dispositivo promozionale molto forte e non possono essere intaccate dalla critica; necessaria per lo spettatore. Egli si poneva in un'ottica didattica, di illustratore di sensi possibili. Morando Morandini, nel suo "Non sono che un critico-il ritorno", una sorta di "Zibaldone" personale, riporta il

⁸⁵ P. Mereghetti, *A cosa serve la critica?*, in "Ciak", n 2 Febbraio 2008, p.14

⁸⁶ A. Bazin *Réflexions sur la critique*, 1958, pp. 297-309 in A. Pezzotta, *La critica cinematografica*, op. cit. pp.18-19

seguente pensiero: «*Per Saint Beuve il critico è uno che sa leggere e insegna gli altri a leggere. Albert Thibaudet lo corresse: 'È uno che ama leggere e insegna gli altri ad amare quello che leggono'*»⁸⁷.

La correzione sul verbo ci dà una connotazione ulteriore: la passione. Quando si trovano insegnanti che svolgono il loro compito senza passione, si creano molti danni. In modo molto ridimensionato si può trasporre questo ai critici coi lettori. Un critico non appassionato non è un critico. Sembra una banalità, ma è possibile trovare chi, talmente immerso nella routine, sforna giudizi come se fossero caffè da un distributore. Il problema si aggrava quando si leggono le dichiarazioni di Gianni Canova: «*[...] Molti degli attuali professionisti- quelli che scrivono sui grandi giornali che fanno i servizi in televisione e campano di questo – per quanto ho potuto verificare, sono accomunati da scarsa passione nessuna vocazione, buone entrate e ottime conoscenze: frequentano il gossip, le veline parapubblicitarie, ma non la critica. Quelli che hanno solo già passione è già una fortuna se riescono a scrivere. Sicuramente non ci campano*»⁸⁸.

Sull'importanza del lettore è d'accordo anche Paolo Mereghetti che appunto si definisce "baziniano": «*La morale della critica consiste nel cercare di non ingannare il lettore*»⁸⁹ come direbbe il Morandini non «*dargliela a bere ma darli da bere*». Il rispetto per chi legge può essere applicato attraverso tanti punti, per primo la chiarezza espositiva. Tutti i critici hanno avuto, a quanto pare, un periodo autoreferenziale, cioè quando scrivevano in modo "egoistico" che, in questo caso significa: scrivere per se stessi e capirsi da soli. Quello che traspariva al lettore era solo una serie di belle frasi complicate messe insieme. L'antitesi della critica vera e propria. Il lettore si può rispettare anche dandogli indicazioni come una freccia sul percorso dell'interpretazione senza però metterei ferrei divieti d'accesso, ovvero essere dogmatici.

L'importante è spiegare, lo stesso Paolo Mereghetti ha parlato di Sergio Leone come un regista che ha imbarbarito il cinema. Questa può essere una tesi molto impopolare perché Leone è ricordato da tutti come un grande Maestro. Però,

⁸⁷ M. Morandini, *Non sono che un critico, il ritorno*, op. cit. p. 39.

⁸⁸ Intervista a Gianni Canova di Ezio Alberione in E. Alberione, *Di cosa parliamo quando parliamo di cinema*, Loggia de' Lanzi, 1997 p. 27

⁸⁹ Ivi, p. 124

il critico milanese dà puntualmente una spiegazione, in questo caso quella che inseguire i gusti del pubblico e dare spazio al “truculento gratuito” può abbassare i livelli generali del gusto.⁹⁰ In questo caso, il lettore è stato messo nelle condizioni di essere d'accordo o no. Comunque si è arricchito perché all'elogio generale su questo autore ha incontrato un punto contrario che ha reso più complesso, ma anche più completo, il quadro delle possibili interpretazioni su un fenomeno culturale.

La critica può essere educativa, una educazione a capire quanti gusti ci possono essere. Non è sempre vero che “i gusti sono gusti” ci può essere anche un'educazione in tal senso. Basta capire che questa è una possibilità che risiede nella critica cinematografica.

Inoltre, la critica, nei suoi compiti, può vagliare sulla morale del cinema. È un campo vastissimo che travalica questo lavoro però ci limitiamo a segnalare forse il capostipite delle critiche in tal senso.

Jacques Rivette nel 1961 stroncò duramente il film di Gillo Pontecorvo, “*Kapo*”. Il soggetto riguardava i campi di concentramento nazisti, il rischio di cattiva morale era altissimo. Rivette, uno dei padri della “Nouvelle Vague”, travalica il giudizio sull'opera passando, forse ingiustamente, a quello sull'uomo: «[...]l'uomo che decide, in quel preciso momento di fare un carrello in avanti per inquadrare di nuovo il cadavere dal basso, facendo particolarmente attenzione ad inscrivere la mano protesa in un angolo dell'inquadratura finale; quest'uomo non merita che il più profondo disprezzo». Rivette contesta proprio una sequenza del film, quando Emmanuelle Riva si suicida gettandosi sul filo spinato elettrificato, in quel momento Pontecorvo si sposta con la macchina verso la mano della donna (“*carrello laterale*” in gergo registico) confezionando l'immagine a mo' di crocifissione. Da questo dettaglio, Rivette impianta la sua critica (in tutti i sensi) intitolata appunto “*Dell'Abiezione*” (“*De l'Abjection*”) sostenendo, come aveva fatto un altro critico, Moullet, che la morale è una questione di carrellate. Per Rivette, non si può trattare la morte e la tragedia umana dei campi con la volontà dell'autore di mettere in scena uno stile. Riprendere la morte con senso stilistico era qualcosa di abominevole. Quel “carrello”, quella precisa scelta stilistica fatta

⁹⁰ Ivi

su una sequenza di morte era qualcosa di violento. Come dirà Bioni a commento dell'articolo: «*il luogo dello stile coincide con il luogo del disprezzo del critico*»⁹¹. Eppure “*Kapò*” è stato il precursore del cinema d'impegno politico che giungerà in Italia tra gli anni Sessanta e Settanta. Chissà cosa avrebbe detto delle tante immagini televisive e di morte di questi anni.

⁹¹ J. Rivette, Dell'Abiezione, Cahiers du cinema, n.120, giugno 1961, in C.Bioni, La Critica cinematografica. Metodo storia e scrittura. Op. cit. pp.142-145

CAPITOLO III
Geografia della critica

3.1 Introduzione

Il titolo di questo capitolo deriva da quello di un libro di cinema scritto da Bruno Fornara nel 2001⁹², *“Geografia del cinema”*. Per facilità concettuale abbiamo distinto i *“luoghi editoriali”* da quelli *“non editoriali”*. Questi ultimi, insieme alla parte riguardante critica e *web* si approfondiranno nei prossimi capitoli sul cambiamento della critica, visto che proprio Internet è espressione forte della variazione di rotta critica.

Luoghi editoriali

3.2 La recensione

*«La recensione è il prodotto di un critico»*⁹³. Sono le parole di Alberto Pezzotta che subito ci suggeriscono l'importanza di questa forma. È dalle Origini, che la critica si è tramandata in tal senso, soprattutto con Filippo Sacchi, critico dell'allora giovane *“Corriere della Sera”*, che firmava le sue recensioni con la sigla “F.S.”

Esistono vari tipi di recensione, secondo diverse variabili. Roy Menarini e Alice Autelitano⁹⁴ la classificano in base alla lunghezza tipografica.

La *schedina*. Di circa 500 caratteri spazi inclusi, è la forma che nel processo di riduzione degli spazi della critica sui quotidiani è più frequente. Il *“Corriere della Sera”*, al venerdì, giorno di cambio della programmazione nelle sale, ne dedica un'intera pagina *“la settimana al cinema”* dove le schedine, redatte da Maurizio Porro, contornano una recensione più grande, generalmente ad opera di Tullio Kezich o Paolo Mereghetti. Scrivere le schedine può essere un lavoro tutt'altro che semplice se non si limita, come qualche testata fa, ad enunciare una trama. Si mettono in mostra le qualità persuasive del critico che, in poche righe, deve portare il lettore al culmine del significato o disseminare il percorso di

⁹² B.Fornara, *Geografia del cinema*, Rizzoli BUR Scuola Holden, 2001

⁹³ A.Pezzotta, *La critica cinematografica*, Op. cit. p.38

⁹⁴ R.Menarini, A.Autelitano, *Dentro la critica*, op. cit.

appetibili indizi filmici che lo portino alla visione. Come abbiamo già avuto modo di dire nel capitolo precedente, le schedine sono il luogo del consiglio immediato. Con il voto da corredo in basso sono, per dirla con una metafora culinaria, un menu con il parere del *maitre*.

La *recensione classica*. S'intende quella di circa 30 righe, anche meno, che è classica perché espressione principe della critica cinematografica. Dall'epoca di Sacchi ai giorni nostri, si divide retoricamente in introduzione, descrizione della trama, giudizio e conclusione, le ultime due parti generalmente si fondono. Proprio per la sua forma consolidata, la recensione da quotidiano è il genere con cui, chi vuole intraprendere il mestiere, si confronta per primo. A volte si possono scrivere recensioni per se stessi o per i propri *blog*. Al giorno d'oggi, questo tipo di forma è guardata male dagli storici o dagli specialisti, che al carattere medio della lunghezza fanno corrispondere la superficialità dell'interpretazione.

La profondità, l'originalità, l'intelligenza d'interpretazione e giudizio prescinde dalla lunghezza. Si possono scrivere gli stessi concetti adattandosi a qualsiasi mezzo di comunicazione. Anche Pietro Bianchi, alfiere della critica di gusto a partire dagli anni Quaranta, riusciva con un linguaggio assolutamente piano, senza tecnicismi e virtuosismi sintattici, a restituire soprattutto l'allegria e la meraviglia del cinema, che nel dopoguerra distoglieva tutte le menti dallo scenario di sfacelo. La recensione da quotidiano è adoperata anche nelle riviste specialistiche, spesso però, per film di secondo piano (ai più rilevanti vengono assegnati diverse pagine) per contro anche recensioni più brevi possono essere usate nelle riviste specialistiche, è il caso di "*Ciak*".

Questo tipo di testo deve condensare diversi fini, consiglio, interpretazione e giudizio in una confezione letteraria sempre accattivante. Non è facile coniugare le diverse parti, qualcuno furbescamente dà più spazio alla trama, quando non vuole (o non può) sbilanciarsi in giudizi negativi o interpretazioni sbilenche.

Giungiamo ora alla recensione scritta per le riviste specialistiche. Il numero di battute è variabile ma molto ampio rispetto alle altre due tipologie esaminate: circa 12000 e oltre. L'analisi si può distribuire su più pagine, ben alternata dalle immagini, come nel caso di "*Duellanti*", oppure con prevalenza assoluta della parola scritta (Cineforum). In lavori del genere, l'interpretazione è il nucleo più

sviscerato. Si sviluppano i temi che magari qualche recensione di quotidiano aveva tracciato ma naturalmente non vagliato approfonditamente per ragioni di spazio; inoltre, si possono giudicare le prove degli attori, quelle degli autori ecc. Talvolta la recensione specialistica è divisa in paragrafi, andando a intrecciarsi con la forma del saggio. La divisione può scandire i vari aspetti che si analizzano. Si può dedicare uno spazio alle articolazioni della trama, uno all'impatto del film durante l'uscita e poi lasciare il campo al discorso strettamente filmico, formale.

Sull'aspetto del linguaggio, questo tipo di recensione affronta diversi problemi. Si presume che il lettore sia una persona altamente interessata al cinema per acquistare una rivista del genere, che spesso si trova solo in libreria. Magari si tratta di addetti ai lavori o di critici veri e propri, curiosi del parere dei colleghi. Questa premessa fa sì che talvolta chi scrive s'allontani dall'idea di chiarezza espositiva per librarsi nei virtuosismi dei vari tipi: sintattici, lessicali, concettuali e via dicendo. Assieme ai recenti luoghi della critica on line, le pagine delle riviste specialistiche sono il luogo dove si può incappare più spesso nell'autoreferenzialismo, nella scrittura intesa poco come volontà di far capire e più di colpire, dar sfoggio. Se parliamo di chiarezza, s'introduce automaticamente il problema del ritmo. Come evidenziano Menarini e Autelitano⁹⁵, le recensioni specialistiche non possono essere l'allungamento di quelle classiche. Ma devono avere una struttura assolutamente diversa, un ritmo ben orchestrato che mantenga l'interesse costante. Tutto ciò è complesso anche perché questo tipo di testo deve puntare molto sull'arricchimento, deve informare ma deve anche erudire. Spesso lavori del genere sono impreziositi da glosse, note a margine che riportano a testi specifici. Ma anche la stessa recensione può essere piena di enunciazioni di teorie. Lo abbiamo visto nel capitolo precedente con l'esempio di "*Mulholland Drive*". L'uso di teorie o comunque di strumenti esportati da altre discipline è qualcosa di assolutamente fecondo per la comprensione e per la qualità del testo.

Quando si cerca di interpretare un film con gli strumenti teorici delle varie discipline, l'abilità dello scrivere è ancora più incisiva. Con tante idee da ordinare e comunicare, probabilmente solo la buona scrittura, quella comprensibile e nello stesso tempo accattivante, può essere la bussola per arrivare all'arricchimento.

⁹⁵ R.Menarini, A.Autelitano, *Dentro la critica*, op. cit.

Le parole che rendono meglio l'idea di cui scriviamo le ha dette Luca Malavasi. Attualmente redattore di *"Cineforum"*, Malavasi è stato allievo di Alberto Farassino⁹⁶, un maestro nel trasporre in concetti in scrittura. Malavasi definisce la qualità della scrittura del suo mentore come *"complessità cristallina"*⁹⁷. Un'etichetta che si spiega da sola.

Come ultima tipologia citiamo un "ibrido". Parliamo degli articoli riguardanti l'uscita dei prodotti audiovisivi, come ad esempio, i dvd. Non è una recensione, né un articolo, un commento o un'intervista. Il fine di testi come questi è uno solo: pubblicità. Magari pressati dagli uffici stampa, o intenzionati a reclamizzare i prodotti che escono in abbinamento con la testata, i giornali pubblicano tali articoli di presentazione, spesso scritti da critici. Non giudichiamo qui il fine morale, cioè se è giusto o no fare la reclama ai propri prodotti, però ci sembra necessario, per un fine elencativo, mettere in rassegna questo genere.

Di solito, l'articolo si snoda con simmetria tra le informazioni: la data di uscita del dvd, libro ecc. il numero delle uscite e le indicazioni storiche sull'autore. Poi c'è uno spazio critico. Ridotto, ma c'è. Il critico come in una scheda da dizionario dà dei giudizi. Probabilmente non dirà mai che il film è brutto, se no nessuno comprerà l'abbinamento editoriale, ma di certo non si limiterà a dire che è bello.

In questo paragrafo, i diversi aspetti della recensioni sono stati elencati secondo la lunghezza in battute. Ma, sempre con Menarini e Autelitano⁹⁸, troviamo che una classificazione può essere fatta anche in base al momento del consumo di cinema.

La schedina in generale è letta prima di vedere un film, è un consiglio⁹⁹. Anche la posizione in pagina, suggerisce questo tipo d'uso: non è insolito, infatti, trovare le schedine affianco proprio alla pagina degli spettacoli al cinema.

La recensione classica è versatile in tal senso. Può essere letta prima per dare curiosità, formare le aspettative su un film, ma anche dopo la visione. In

⁹⁶ Alberto Farassino è stato uno dei primi critici di Repubblica. La sua scomparsa prematura è stata una grave mancanza per tutto il mondo della cultura italiana. Consigliamo la raccolta postuma di sue recensioni, *"Scritti Strabici"*, Baldini Castaldi Dalai, Milano, 2004 curata da Tatti Sanguineti che nella prefazione lo ricorda in modo molto acuto e affettuoso.

⁹⁷ Ivi, pp.45-49

⁹⁸ *Ibidem*

⁹⁹ Infra cap. II

questo caso è una lettura più di riflessione che di curiosità. Il lettore confronta le sue ipotesi con quelle del critico. Momento canonico per coloro che hanno ancora “il critico di fiducia”, e che talvolta, scambiano delle opinioni direttamente sui forum oppure con le vecchie lettere. Critici come Roberto Nepoti, raccontano di lettere che arrivano a loro con complimenti o strigliate. Una sorta di “lettere al critico” non ufficializzata.

Sulla recensione lunga, quella delle riviste specializzate ci sono pochi dubbi. Viene letta dopo la visione. È il momento più che della riflessione, “dell’immersione”. Quando un lettore “completa il film¹⁰⁰” con il confronto delle interpretazioni. La propria e quella dell’esperto. È chiaro che testi di questo tipo possono essere letti anche senza aver visto il film. È vero che la critica è “parassitaria”¹⁰¹ ma ha un margine di autonomia che lo rende leggibile come testo a sé. In caso contrario, non si potrebbe parlare della critica come genere letterario. Si può leggere anche di film che si è deciso di non vedere, o che non si è potuto vedere quando si sarebbe voluto. Si cerca di “vedere” attraverso la visione altrui.

3.3 Libri. Piccola “Storia delle storie”

La letteratura cinematografica è molto ampia. Si scriveva di cinema già dagli anni Trenta, ma l’impulso alla produzione libraria c’è stato in Francia con i *Cahiers*; i “giovani turchi” per rivalutare autori come Hitchcock o Hawks, hanno proprio adoperato i saggi e i libri d’approfondimento. Chabrol e Rohmer nel 1957 scrissero “*Hitchcock*”, monografia sul maestro inglese, e Francois Truffaut, proprio col regista de “Gli uccelli” e “Vertigo” ha pubblicato “un’intervista-libro” che è giudicata, da sempre, uno dei volumi più divertenti e interessanti sul cinema¹⁰².

Anche nella Storia della critica italiana, la letteratura di cinema ha una forma ben definita.

¹⁰⁰ Con questa espressione vogliamo suggerire un atto che fa riferimento a quella funzione di prolungamento di cui parlavamo al Capitolo II. La lettura di una recensione può dare nuove informazioni, considerazioni che possono far “vedere” al lettore il film, sotto una luce nuova.

¹⁰¹ Infra par. 2.1

¹⁰² F.Truffaut, “*Le cinema selon Hitchcock*” (il cinema secondo hitchcock), Nuova Pratiche Editrice, Milano 1997

Comincia negli anni Trenta, dove, tra gli altri, è possibile annoverare la Storia del cinema scritta da Francesco Pasinetti¹⁰³ e “Histoire du Cinema” di Bardeche e Brasillach¹⁰⁴. Sarà il secondo dopoguerra a dare un impulso alla produzione di “storie del cinema” e dell’editoria a tema.

Guido Aristarco è stato pioniere anche sotto quest’aspetto. Nel 1949 pubblica “La letteratura cinematografica nel secondo dopoguerra”¹⁰⁵ una rassegna sul panorama dell’epoca. Proprio questo periodo, quello del “neorealismo” vide una grossa produzione teorica. Del resto, ciò era conseguente alla legittimazione del cinema come Arte, che avveniva proprio in quel tempo. Con Lorenzo Pellizzari, critico, storico, e allievo di Guido Aristarco, riporteremo alcuni titoli, simbolo della letteratura del periodo.¹⁰⁶

Il Pellizzari evidenzia in modo particolare i prodotti della “Biblioteca cinematografica” dell’editore Poligono che definisce «la più bella in senso lato» per contenuto e per la forma delle pagine in bicomia. La collana comprende diversi saggi critici, curati tra gli altri da Glauco Viazzi (*René Clair*) e il futuro critico de “L’Unità” Ugo Casiraghi (“*Umanità di Stroheim ed altri saggi*”). Negli stessi anni la “Editoriale Domus” in una collana diretta da Aldo Buzzi, pubblica monografie su film, molto ben curate dal punto di vista cartaceo (cosa difficile per l’epoca vista la penuria di materia prima portata dalla guerra) e da quello teorico. C’erano fotogrammi illustrati e spiegati al fine di un’educazione all’immagine. Tra questi “*La passione di Giovanna d’Arco* di Dreyer” curata da Guido Guerrasio, “*Il milione di Clair*” a cura di Bianca Lattuada.

La casa editrice “Bianco e Nero”, del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, sarà molta attiva sulla produzione editoriale. Suoi i primi manuali di Storia del cinema, come quello di Pasinetti, ma anche quelli di sceneggiatura (*Soggetto e Sceneggiatura* di Umberto Barbaro, 1947) e di recitazione (*L’arte dell’attore* di Chiarini e Barbaro, 1950). Non mancheranno anche scritti meno scientifici, come ad esempio l’antologia “*La moda e il costume*

¹⁰³ F.Pasinetti, *Storia del cinema (dalle origini ai giorni nostri)*, Bianco e Nero, 1939, Roma (ristampa nel 1964)

¹⁰⁴ M.Bardeche, R.Brasillach, *Histoire du cinéma*, Parigi, 1935

¹⁰⁵ G.Aristarco, *La letteratura cinematografica nel secondo dopoguerra*, in *I film del dopoguerra 1945-1949*, Quaderni della mostra internazionale d’arte cinematografica del cinema di Venezia, Bianco e Nero, Roma, 1949, pp.219-247 cit. in L.Pellizzari, *Critica alla critica*, op.cit p.92

¹⁰⁶ *La biblioteca del neorealista*, in Lorenzo Pellizzari, *Critica alla critica*, op.cit pp. 71-90.

nel film” di Mario Verdone, (il papà di Carlo), e *“Il cinema, la carne e il diavolo”* di Guido Guerrasio (Edizioni del Museo del Cinema, Milano-Roma) che –fa notare Pellizzari- mostra nelle sue ricche illustrazioni, due nudi tratti da film. Questi sono pure gli anni della manualistica, in Italia uscirà la Storia del cinema di Vincent¹⁰⁷ e *“L’Arte del Film”* a cura di Guido Aristarco (Bompiani, 1950). Nel 1951, George Sadoul pubblica la sua “Storia del cinema” (Einaudi, ristampata poi nel 1965 in quattro volumi) che nonostante le diverse critiche mosse dai giovani turchi dei Cahiers, segnalatori dei tanti errori al suo interno, divenne un modello egemone del tempo. *«Il mio scopo è lo studio del cinema come un’arte strettamente condizionata dall’industria, dall’economia, dalla società e dalla tecnica»*¹⁰⁸ scrive lo storico francese.

La tradizione manualistica in Italia sarà continuata da Gianni Rondolino¹⁰⁹. Lo storico, ex direttore del “Torino Film Festival”, chiude il filone dei manuali scritti da un solo autore. Adelio Ferrero¹¹⁰, dal 1978 al 81, inaugurerà con la casa editrice “Marsilio” di Venezia una “Storia” in quattro volumi, affidata a diversi autori competenti per i diversi temi. Questa metodologia, toccherà poi il punto più imponente con Gian Piero Brunetta. La sua “Storia del cinema mondiale” in cinque volumi, vuole iscrivere il cinema nella Storia della cultura. È concepita *in progress*, aggiornabile col passare dei tempi in una struttura modulare che affronta anche i problemi dei metodi storiografici del cinema. Un tentativo assolutamente onnicomprensivo. L’ultimo storico italiano, in ordine di tempo, è Paolo Bertetto¹¹¹ e la sua *“Introduzione alla storia del cinema”* un’opera sintetica che si posiziona come base per uno studio approfondito. Per finire la nostra piccola escursione storica nella letteratura cinematografica, dobbiamo segnalare l’ultimo manuale, uscito di recente. È quello di Guido Oldrini, uno storico di professione che ha scritto *“Il cinema nella cultura del Novecento. Mappa di una sua storia critica”*, nel sottotitolo c’è la chiave di differenziazione rispetto alla letteratura precedente.

¹⁰⁷ C.Vincent, Storia del cinema, Garzanti, Milano, 1949

¹⁰⁸ G.Sadoul , Storia del cinema, op.cit. in E.Comuzio “ Una, dieci, cento Storie del cinema”, Cineforum, n. 461, gen.feb. 2007, pp.38-45

¹⁰⁹ G.Rondolino. *Storia del cinema*, 3 voll., Utet, Torino, 1977 (ristampato nel 2000 in nuova edizione)

¹¹⁰ AA.VV. *Storia del cinema*, (a cura di Adelio Ferrero) 4 voll, Marsilio, Venezia,1978-81

¹¹¹ P.Bertetto (a cura di), *Introduzione alla Storia del cinema, Autori, film, correnti*, Utet, Torino, 2001

Oldrini, vuole mettere insieme gli strumenti dello storico ma anche quelli del critico, operazione non evitata dagli altri ma di certo non posta come centrale. Il testo usa più che la critica, gli strumenti che essa offre per non perdersi nel «*decostruzionismo più caotico ed arbitrario*»¹¹². Con questo lavoro però, s'inverte la tendenza e si ritorna al manuale che fa capo a un solo autore.¹¹³

3.3.1 Il saggio monografico

Avvicinandoci di più ai libri di critica veri e propri, non possiamo che incontrare il saggio monografico. Menarini e Autelitano definiscono questa tipologia come la più ambita dai critici. Effettivamente, è un luogo in cui chi interpreta film e cinema, può avere la massima libertà. Almeno, in termini di spazio tipografico.

Il saggio è sempre stato il luogo per eccellenza dove il sapere si è spiegato, approfondito e interpretato, secondo stili di scrittura assolutamente personali e generi testuali diversi: critica, argomentazione, descrizione, racconto, immagine.

Non è fatta eccezione per i saggi cinematografici. L'espansione del genere si è avuta in Italia con gli anni Sessanta e Settanta, quando la critica cinematografica ha fatto breccia nel mondo accademico. In Italia, abbiamo l'editore che possiede il catalogo di saggi su registi più vasto che ci sia, circa 220¹¹⁴ titoli, è il milanese *Il Castoro*.

L'azienda chiede ai suoi critici di analizzare l'opera dell'autore in senso strettamente cronologico. È un metodo standard che si usa in tutti "i castori", come vengono in gergo chiamati le monografie editate dalla casa milanese. Il critico analizza, opera per opera, la produzione dell'autore. In un certo senso, come dice Alberto Pezzotta, che di castori ne ha pubblicati ben tre (Clint Eastwood 1994, Mario Bava 1995, e Abel Ferrara 1998) «*il saggio appare come un'espansione*

¹¹² G.Oldrini, *Il cinema nella cultura del Novecento. Mappa di una sua storia critica*, Casa editrice Le Lettere, Firenze, 2006

¹¹³ Fondamentale per questa piccola ricognizione storica è stato l'articolo di Ermanno Comuzio, «Una, dieci, cento, storie del cinema», op.cit.

¹¹⁴ Fonte: A.Pezzotta, *La Critica cinematografica*, op. cit. p.41

della recensione»¹¹⁵. Forse, potremo suggerire che più che una raccolta di recensioni, il saggio monografico sia una recensione dell'intera opera del regista. Anche se, in questo caso, l'accento non va posto sul giudizio ma sull'interpretazione.

Il genere del saggio come quello della manualistica, a differenza della critica non va scomparendo, al contrario gode di ottima salute. Possiamo dire che sicuramente la monografia sul regista è la più utilizzata, ma si scrivono volumi su temi sempre più diversi e originali. Si possono trovare saggi sul cinema di una determinata corrente, come i film della Nouvelle Vague, periodo storico, gruppo geografico. Oppure film che affrontano determinati generi e "transgeneri", esempio molto attuale, la commistione tra cinema e fumetto. Oggi, escono saggi che spiegano anche come sia possibile imparare modelli di direzione aziendali attraverso le *performance* degli attori di cinema, oppure, sono in vendita volumi con all'interno pubblicate le ricette dei diversi piatti mostrati in anni di film¹¹⁶. Anche il metodo comparativo è molto usato. In definitiva, una volta stabilite le categorie di genere, interpretazione, regia, sceneggiatura ecc. si possono mescolare le carte come si vuole.

Un ultimo tipo di saggi, divenuto centrale, è quello edito in Italia dalla casa editrice "Lindau". Si tratta di monografie su una sola pellicola che analizzano film nel loro testo e contesto. Si parte da un'introduzione del film, dalla sua accoglienza nella società di allora e il suo "stato dell'arte". Di solito sono film importanti e molti discussi (Es. *Arancia Meccanica* di Stanley Kubrick, *Notorius* di Alfred Hitchcock o *Il Gabinetto del dottor Caligari* di Murnau). Vi è poi, una dettagliata analisi di ogni sequenza soprattutto "raccontando il racconto": cosa accade sequenza per sequenza. I testi sono corredati da immagini del film, in gergo tecnico *screenshot*. Dopodiché vi è un'interpretazione che varia da critico a critico (in questo caso il critico diviene anche un po' analista cinematografico) ma che, di solito, si sofferma sugli elementi della messa in scena per trarre poi diverse conclusioni sul senso generale del film. Anche questo sottogenere del saggio può recare molte soddisfazioni al critico, pur essendo destinato, in genere, a una comunità specifica: studenti e professori universitari.

¹¹⁵ Ibidem

¹¹⁶ L.Delli Colli, "Il gusto del cinema italiano in cento e più ricette", Cooper.

3.4 Schede e cataloghi

Tranne nel caso del buon lavoro di Alice Autelitano e Roy Menarini, non si tiene molto in conto, quando si parla di luoghi della critica, dei cataloghi. Di essi di solito si tende a considerare, una volontà di mera elencazione e compilazione che serve per dare lustro a un evento.

Quando parliamo dei cataloghi e dei suoi contenuti, le schede, facciamo riferimento a quelle dei festival, delle rassegne che proliferano nella penisola.

Non tutti i festival hanno dei cataloghi. Dipende dalla loro importanza, che in questo caso significa investimenti massicci che permettono la pubblicazione, tra la pubblicistica varia, di veri e propri libri catalogo. Memorie lucide dell'evento.

Un esempio del genere possiamo trarlo dal catalogo per la “Mostra d'Arte cinematografica di Venezia”, edito da Mondadori Electa. Attualmente è formato da circa trecento pagine che riportano tutti i film di tutte le sezioni, una spiegazione dello spirito della mostra, i profili dei giurati delle varie sezioni, gli indici di film, registi e case di produzione/distribuzione.

Le definizioni del lemma “*catalogo*” fanno riferimento, di solito, all'elencazione, quindi all'ordine espositivo. Dove noi puntiamo l'accento, però, è sull'aspetto connotativo della parola. Più semplicemente, al catalogo come vetrina, esposizione di prodotti. Anche i film sono dei prodotti (senza nessuna intenzione di sminuirli). Prodotti culturali. I volumi delle mostre fanno più o meno questo, mostrano la selezione di film, in modo rigoroso (l'ordine alfabetico generalmente) e ne mettono in luce le caratteristiche. Mostrano un'offerta. La loro offerta culturale. Ad esempio, nel già citato catalogo di Venezia, una scheda tipo è composta di diversi paragrafi: dati tecnici, sinossi, commento del regista, biografia del regista, sua filmografia e fotogrammi del film a corredo. È chiaro che nel caso del catalogo della mostra del cinema di Venezia, non si possono fare delle critiche vere e proprie, per lo stesso motivo in cui un critico che è stato selezionatore dei film della rassegna non può esprimere giudizi su di esso, nei giornali del giorno dopo. Si tratta di una prescrizione etica. Un catalogo, non esprime giudizi diretti, ma lo fa nella sua unità, è intrinseco nello spirito del volume che il suo contenuto

sia comunque di valore. La scelta critica è stata fatta a monte, dai selezionatori, il catalogo valorizza i prodotti, i film e le rassegne scelti. Anche un catalogo fa critica, non direttamente nei contenuti, ma nella scelta di essi. Pur mostrando un ordine espositivo scientifico e molto equilibrato nella distribuzione degli spazi tipografici grafici, è un testo parziale. Lo abbiamo detto già precedentemente: “*crisis*”, la radice di critica, significa scelta.

Ma ci sono dei casi, dove la critica non è così occulta. È il caso di tante altre rassegne e festival. In particolare rassegna a tema: cinema orientale (“*Far East*” di Udine) oppure su film del passato (*Le giornate del cinema muto di Pordenone*) ecc. In casi del genere, la critica dei cataloghi può manifestarsi più apertamente. Alle schede tecniche già citate, si possono aggiungere interviste all’autore e anche critiche in forma recensione. Su questo punto, ancora una volta il buon lavoro di Menarini e Autelitano¹¹⁷ può esser d’aiuto. I due ricercatori evidenziano la difficoltà, che prima, in qualche modo abbiamo preannunciato. Un critico che scrive su di un catalogo, non è molto “libero”. Spesso sarà un organizzatore, un consulente della mostra, come potrà scriverne male? È difficile, anche se i due autori di *Dentro la critica* evidenziano che un critico sa sempre scrivere “fra le righe”, dissimulare un’opinione attraverso i toni. Anche se non può scriverne male, le armi della retorica di cui dispone possono aiutarlo a esporre il senso che vuole.

In una recensione da catalogo, la dimensione di giudizio vale poco perché chi va alla rassegna sa già che tipo di film cerca, sa già che si tratta di un evento specifico e che, probabilmente, i film sono di qualità. Non viene nemmeno dato risalto all’interpretazione, ma più alla storicizzazione. Una buona scheda oltre ad esporre la trama, dà informazioni sul contesto storico, pone l’accento sul rapporto tra l’opera e il tempo, specialmente quando tratta di film del passato. Ovviamente deve chiarire la motivazione, perché il film è stato scelto a rappresentare il tema del festival. Questo è, in pratica, il servizio che fa al lettore.

Infine dobbiamo citare la scheda da cineclub. E’ un luogo desueto perché è l’istituzione del cineclub che sta scomparendo; la scheda è quella redatta da un critico che presenta i film in rassegna. Di solito, viene commissionato a un critico

¹¹⁷ R.Menarini, A.Autelitano, *Dentro la critica*, op.cit

di redigerle da associazioni come la FICE (Federazione Italiana Cinema d'Essai) la FICC (Federazioni Italiana Circoli del Cinema). L'aspetto informativo nelle schede è sempre esaltato. Che si tratti di storicizzare, elencare, si cerca sempre di informare e meno di persuadere.

3.5 La critica per immagini

Inauguriamo, con questo paragrafo, una seconda rassegna dei luoghi della critica che più che basarsi sul testo scritto, utilizzano le immagini.

Partiamo quindi dal “grado zero” di vicinanza tra critica e oggetto del suo indagare: quando la critica si fa col cinema.

Claudio Bisoni, fa risalire uno dei tentativi più «*seri e compiuti*»¹¹⁸ in questa direzione all'opera di Carlo Ludovico Raggianti e i suoi *critofilm*. Il titolo così composto è eloquente più di qualsiasi riga. Raggianti produsse una serie di documentari sull'arte: “*Stile di Piero della Francesca*”, 1954; “*Il Cenacolo di Andrea del Castagno*”, 1954, dove l'interpretazione avviene attraverso montaggio e movimento di macchina da presa, e con questi si cerca di simulare le modalità di visione dell'opera¹¹⁹. Anche se si tratta di critica d'arte e non di cinema, possiamo enucleare una questione importante. È lo stesso linguaggio che parla di sé. In altre parole, il cinema, luogo della visione, dà indicazione su come essere guardato. Come quando diciamo che una parola deve essere letta con una precisa accentazione. Probabilmente, era questo lo spirito dei lavori del Raggianti. Uno spirito pedagogico. Nel caso del cinema e non dell'arte pittorica, il discorso fa riferimento ai documentari. Il documentario può diventare un luogo della critica. E non ci sembra nemmeno tanto strano. Il documentario ha la “missione” di portare a conoscenza, spiegare. Finalità certamente condivise dalla critica. Ci ritroviamo quindi nel discorso iniziale: il documentario, che è cinema, può “fare critica”, e quindi parlare su se stesso, spiegarsi.

¹¹⁸ C.Bisoni, *La critica cinematografica. Metodo, Storia e scrittura*. Op.cit. p.4

¹¹⁹ Costa, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino, 2002 in C.Bisoni, *La critica cinematografica. Metodo, Storia e scrittura*. Op.cit. p.4

Il documentario è un genere d'esordio per molti registi, e non è raro trovare cineasti che esordiscono con pellicole di cinema e sul cinema. Spesso, per l'esordiente è il genere più accessibile perché economico. La vita e l'opera degli autori sono temi frequenti. Si prenda, per esempio, il caso di Peter Bogdanovich, attore, produttore, regista e critico cinematografico di Hollywood. Il regista de *"L'ultimo spettacolo"* ha sempre avuto una forte passione per Howard Hawks e John Ford, come i "giovani turchi" della Nouvelle Vague che, del resto, lo hanno sempre ispirato. Bogdanovich, tra i suoi film, ha girato anche un documentario *"Directed by John Ford"* (1971) formato da un insieme di spezzoni di film della sterminata produzione del Maestro hollywoodiano e un'intervista a Ford fatta dallo stesso Bogdanovich. Tra gli attori, compaiono anche John Wayne, Henry Fonda, Martin Scorsese, Clint Eastwood, e altri grandi del cinema a stelle e strisce, nella parte di se stessi. Bogdanovich quindi, usa un genere cinematografico e fa un'operazione di critica, perché informa, spiega, valuta (grande appassionato di Ford) in una forma retorica personale, il suo stile cinematografico. Un esempio forse più eloquente è stato girato da un attore di *"Directed by John Ford"*, Martin Scorsese. Il regista italoamericano dimostra, se proprio ce ne fosse bisogno, che il documentario non è affatto un prodotto di serie "b". Si prenda ad esempio *"Il Mio Viaggio in Italia"* (1999). Il regista, un po' come ha fatto Serge Daney, nel suo libro *"Lo Sguardo Ostinato"*¹²⁰ intreccia cinema e vita. Il Maestro italoamericano, ripercorre tutti i film italiani dalle origini non mancando mai di sottolineare il suo piacere personale, la sua passione per i film neorealisti. La parzialità, in questo caso, non deve essere arginata come in una recensione di giornale, dove sì, la critica è personale, ma un critico cerca sempre di limitare le considerazioni personalissime. In questo documentario, la passione scorsesiana per il nostro cinema, è una chiave di lettura. Vuole trasferire a noi il suo piacere della visione. Fare "il traghettatore". Aiutato soprattutto dalla sua retorica orale e cinematografica, semplice ma preziosa. "Il mio viaggio in Italia" è paragonabile a una recensione perfetta, uno scritto di critica ideale.

Un'esposizione affascinante, accattivante, che ci fa scoprire mondi nei mondi. Scorsese attraverso il suo mondo cinematografico, il suo modo di girare, ci

¹²⁰ Infra cap. II

porta a spasso tra tanti mondi narrativi ovvero i film del nostro cinema che hanno fatto la Storia, (*“La Corona di Ferro”, “Gli Uomini che Mascalzoni”, “Otto e mezzo”, “L’avventura”* ecc). Il mondo narrativo del documentario, in questo caso, ce ne apre tanti altri. Ci sono, quindi, le diverse parti che ci permettono di definire il documentario come atto di critica. C’è la forma retorica accattivante e persuasiva, c’è l’informazione, l’interpretazione e il giudizio: tutto il documentario infatti è un atto d’amore per il nostro cinema. E infine, c’è quella funzione del “traghettatore”¹²¹, coniata da Daney. Alla fine della pellicola, Scorsese si rivolge a ogni spettatore, dicendo che probabilmente *“Otto e mezzo”* di Fellini è il film che lo ha portato a sedersi dietro la macchina da presa, e vorrebbe che i ragazzi lo vedessero almeno una volta. Meglio di mille ragionamenti, è la recensione che Tullio Kezich fece della prima parte del documentario, quando fu presentato a Venezia:

*«Dopo aver ammirato 90 minuti della futura antologia molto più ampia intitolata 'Il dolce cinema' devo ammettere che per spiegare i film c'è qualcuno meglio di un critico cinematografico: ed è un grande cineasta, in questo caso Martin Scorsese. Il quale dividendo equamente il suo entusiasmo fra realismo e fantasia ritaglia e commenta brani scelti di pellicole nostrane, da 'Roma città aperta' a 'Paisà', da 'Stromboli' a 'Francesco', da 'La terra trema' a 'Ladri di biciclette' a 'L'avventura' senza trascurare l'ingiustamente dimenticato Blasetti di 'La corona di ferro' e 'Fabiola'. Questi titoli credevamo di conoscerli bene, ma rivisitarli con la guida di Scorsese è come vederli per la prima volta.»*¹²²

Kezich cede il passo a Scorsese, affermando pubblicamente che ha lavorato meglio di un critico cinematografico. Siamo umilmente d’accordo. La differenza sta nell’imponderabile passione dell’autore italoamericano che ha suscitato

¹²¹ Infra Cap. II

¹²² T.Kezich, *“Corriere della Sera”* 12 settembre 1999. Tratto da Banca dati del cinema mondiale di www.cinematografo.it link alla pagina: <http://www.cinematografo.it/cinematografo/s2magazine/index.jsp?idPagina=4607> (visitato il 7/12/2007)

qualcuno, di cui non ricordiamo il nome, ad affermare ironicamente: «*Scorsese quando parla di cinema diventa addirittura un bell'uomo*».

3.6 La critica cinematografica in televisione

Parlare di critica in televisione è molto difficile. La tv generalista non ha mai dato molto spazio al racconto del cinema. I film sono stati prodotti di punta del palinsesto negli anni Ottanta, dove le nascenti tv private cominciarono ad acquistare, dalle case di produzione cinematografica, pellicole da mandare in prima visione. Era la strategia delle tv di Berlusconi che per differenziare l'offerta, puntò sul grande cinema mentre Rai tre rispose con la "diretta" televisiva. Oggi, la situazione è diversa. Per certi versi peggiorata, per altri no. Il film di prima visione, meglio se un grande *blockbuster* come "*Il Signore degli Anelli*"¹²³ da mandare in più serate, non è più il polo attrattivo di spettatori e inserzionisti pubblicitari. Il prodotto di punta sono i *reality show*, le partite di Coppa dei Campioni e i serial come *Doctor House* e *C.S.I.* Ciò ha un significato importante: se il cinema, in particolare i film in prima serata, sono diventati secondari per la tv ancora meno importante sarà la critica, cioè il parlare su di essi, il creare dibattito.

A conferma possiamo mettere a confronto diverse stagioni di tv che corrispondono a diversi stati del cinema. Di crisi delle sale, ne parla già Giovanni Grazzini nel 1979¹²⁴. Pochi anni dopo, il duopolio televisivo comincia svilupparsi. Ma, nonostante i primi toni di crisi dell'allora critico del "*Corriere della Sera*", la tv poteva vantare diverse rubriche di cinema. Parliamo di "*16 e 35*"¹²⁵, rubrica di cinema, condotta da uno dei più grandi critici, cinematografici e televisivi, della Storia della tv: Beniamino Placido. La struttura di "*16 e 35*" era molto semplice, di solito il tema del programma era un film in sala, che si discuteva col regista, con

¹²³ "*Il Signore degli Anelli*" di Peter Jackson è una famosa saga cinematografica tratta dal libro di John R.R. Tolkien. Ogni capitolo cinematografico dura circa 180 minuti, per questo in tv, il primo film "*La compagnia dell'anello*", fu mandato in 2 serate diverse. Raddoppiando con un solo film quindi, la possibilità degli investimenti pubblicitari.

¹²⁴ G. Grazzini, "*Cinema79*", Universale Laterza, Bari, pp. VII-XIV

¹²⁵ Il nome proviene dai formati più usati delle pellicole cinematografiche: 16 mm e 35 mm.

gli interpreti o con un critico, come ad esempio Lietta Tornabuoni, oggi prima firma de *“la Stampa”*.

Un interessamento sensibile della tv al cinema, si deve anche al lavoro in Rai di Claudio G. Fava. Il giornalista, già critico cinematografico del *“Corriere Mercantile,”* dal 1976 si è occupato della programmazione dei film nel palinsesto di Rai Uno e poi Rai Due, introducendo, sia film importanti del passato come *“La Regola del Gioco”* di Jean Renoir ma anche soap opera di successo come *“Beatiful”*.

L'importanza di Fava riguarda anche la critica in televisione. A lui si devono i film con dibattito successivo alla proiezione (un ciclo su film e psicanalisi, ad esempio) ma, per quanto riguarda questo paragrafo, vanno citate soprattutto due trasmissioni da lui condotte *“Set”* e *“Dolly”*. Quest'ultima in particolare aveva la stessa struttura di dibattito di *“16 e 35”*, molto spesso allargato ai vari autori del film. L'ironia colta di Fava e il suo modo di parlare, garbato ma sempre pregnante, hanno dato uno dei massimi esempi di televisione e critica divulgativa. Una dimostrazione che la critica cinematografica poteva e doveva essere di tutti. Niente, risultava difficile da capire, anche quando si puntava all'interpretazione di un film e non solo alla sua promozione. Alla fine degli anni Settanta, come fa notare Alberto Pezzotta, risalgono anche *«i primi esperimenti di uso didattico delle immagini in televisione»* con trasmissioni come *“Sequenze”* di Adriano Aprà e Bruno Torri e *“Studiocinema”* di Francesco Casetti, Aldo Grasso e Gianfranco Bettetini, che discutevano i grandi film con l'uso delle immagini in moviola.

Quello che è cambiato oggi, non è solo lo stato del cinema, che come allora veniva giudicato in crisi, ma soprattutto il tipo di questi programmi e la loro collocazione nel palinsesto.

Un dibattito su di un film è molto difficile da vedere in tv, dal 1997 in poi il salotto televisivo è diventato molto autoreferenziale. Si parla molto in televisione della televisione.

Il dibattito sui film può capitare quando escono pellicole in sala che fanno scandalo (spesso ad arte) come *“Il Codice da Vinci”* o *“The Passion”* ma, tolta la promozione che si fa nelle trasmissioni domenicali e nei talk show, l'approfondimento sul cinema latita. A meno che non si è nottambuli.

In effetti, delle nicchie critiche, in Rai e non su Mediaset, persistono ancora. Possiamo citare ad esempio “*Cinematografo*” il programma diretto da Gigi Marzullo che va in onda a notte fonda, intorno all’una-due del mattino. Anche Cinematografo ha struttura a dibattito. In studio ci sono sempre diversi critici come Gian Luigi Rondi, Anselma Dell’olio, Gregorio Napoli, Valerio Caprara, Giorgio Carbone, Edoardo Bruno, Enrico Magrelli, i quali, a rotazione commentano i film della settimana. Oltre a loro, ci sono registi, attori di cinema e fiction e professori universitari in qualità di opinionisti.

L’andamento della trasmissione è abbastanza rigoroso. Ogni film viene presentato e recensito dai critici presenti, segue, la messa in onda delle “*clip*”, spezzoni del film accoppiati a brevi interviste ai protagonisti, e al giudizio del pubblico fuori della sala. Questo è un grande elemento di novità: il confronto tra critica e pubblico. Spesso, questo momento è scontro fecondo perché conferisce le mille sfaccettature di un film, altre volte è superficiale in quanto lo spettatore si limita a dire “film bello” “carino” e via dicendo. In ogni caso, la critica che viene fatta all’interno di “Cinematografo” è molto compressa, sono pochi i minuti a disposizione di ogni critico, dati i molti film da recensire e lo spazio per la promozione della rete. C’è, infatti, un momento specifico per la promozione della fiction in onda sulle reti Rai. Fondamentalmente, l’ossatura del programma è basata sulla promozione ma, pur se striminzito, permane il momento di critica. Ciò, in assoluto è positivo, ma è chiaro che la collocazione oraria è assolutamente penalizzante per la divulgazione. La messa in onda alle prime ore del mattino, è un segnale forte che questo tipo di discorsi interessa a pochi. Considerazioni del genere possono essere riportate, a piè pari, al problema dei grandi film in tv. Su forum come ad esempio quello di Aldo Grasso, il critico televisivo del “*Corriere della Sera*”, si leggono spesso lamentele di spettatori che hanno perso un grande capolavoro del neorealismo perché è “passato” in tv alle 3 del mattino. La conferma, che anche i film di qualità fanno poco *audience*. È il cinema in sé, a meno che da esso non si tiri fuori l’aspetto divistico, a interessare poco.

Anche “*Fuori Orario Cose (mai) Viste*” è in onda in fascia notturna. Il programma di Enrico Ghezzi, creatore di “*Blob*”, è considerato uno dei modi più originali di fare critica in tv. Possiamo dire che Ghezzi ha creato un vero

fenomeno, il "ghezzismo", che potremmo ufficiosamente definire come quella "smania autoreferenziale e egocentrica che ognuno sfoggia nell'elaborare un pensiero su di un film". Dicendo così non si vuole criticare Ghezzi, un grande pensatore, ma solo i suoi emuli. L'idea di Ghezzi è difficile da spiegare perché il suo modo di comunicare è spesso incomprensibile, se non lo si riascolta o rilegge. Nel suo modo di concepire il cinema c'è molta soggettività, ad esempio, l'idea del tempo cinematografico come "culmine del tempo" cioè l'infinito in ogni fotogramma. Tornando al programma, possiamo dire che "*Fuori Orario*" consiste in una rassegna di film a tema ad esempio "*Specchio Scuro*" una serie di noir. Oltre a film ci possono i documentari, lezioni universitarie e conversazioni degli autori. Ghezzi come dimostra in "Blob", ama trattare le immagini e i suoi flussi, al di là se siano nella forma film o meno.

Il suo modo di fare critica non è sempre rintracciabile nella sua retorica, ma anche nella scelta dei film, nei temi della rassegna, nell'elemento unificante che lega la messa in onda di certe pellicole piuttosto che altre. Forse, per capire un po' più Fuori Orario, o meglio la sua idea di critica, vengono in aiuto le parole dell'autore:

«[...] Se dovessi indicare un solo dovere della critica sarebbe quello di cercare di non rendere conto del cinema con chiarezza, con semplicità, ma di complicare la situazione, perché tanto si resterà sempre sotto e poi perché la parte della chiarezza della accecanza, della luccicanza il cinema e la televisione stessa forse più dark nella sua ramificazione incontrollata l'assolve di per sé. La parte di chiarezza è dell'immagine. A me fa pena l'atteggiamento del recensore che è sempre un po' ridicolo e burbanzoso...[...] se tu dovessi essere onesto dovresti almeno una volta ogni ventiquattro parole far trapelare almeno uno dei fotogrammi che non vedi, almeno uno dei neri che non vedi. Se non fai questo applichi formule».

Sembra di stare agli antipodi di quando, nel secondo capito, si diceva che la chiarezza è un modo di rispettare il lettore. Anche "*Fuori Orario*" è un flusso di immagini dove si potrebbero trovare fotogrammi nascosti. Ma, anche se non si

vuole scendere nella filosofia del cinema, è comunque apprezzabile l'aspetto divulgatore del programma. I film mandati in onda sono di grandissima importanza: classici ma anche film sperimentali, militanti, di Paesi extraeuropei ecc. Molti cinefili hanno formato la propria videoteca grazie a *"Fuori Orario"*. Acconsentiteci di dire che nel deserto di critica in tv, il programma di Ghezzi è molto più di una "cattedrale".

Ultima tappa è *"La 25° Ora"* su La7. È un programma dedicato al cinema indipendente italiano. Dove passano molti audiovisivi insoliti, cortometraggi di autori emergenti ma anche di quelli affermati, video musicali e studi cinematografici. Accoglie, un po' come Fuori Orario, le diverse forme che i flussi di immagini possono intraprendere. Si sviluppa sempre con la forma dell'incontro tra un critico (Steve della Casa, ex direttore del Torino Film Festival) oppure la conduttrice Paola Maugeri con produttori, autori o chiunque ruoti intorno al cinema.

Esaurito, più o meno, il panorama delle tv generaliste accenniamo brevemente alle tv satellitari. Le tv satellitari sono il luogo della specializzazione, della settorializzazione. Non a caso, vengono definite "tv tematiche", l'infinito spazio, messo a disposizione dal digitale, dà la possibilità enorme per la creazione di programmi. Chiaramente, ciò è vantaggioso per il cinema.

Per spiegarlo, possiamo fare due esempi concreti. Il primo è *"Sky"*, l'emittente satellitare monopolista in Italia. Nella programmazione di Sky, c'è un connubio "buono" tra la promozione e la critica. I canali *"Sky Cinema"* sono circa una ventina, e spaziano da i film usciti da pochissimi mesi in sala fino ai classici degli albori del cinema. L'emittente di Rupert Murdoch, produce tutta una serie di programmi di *"Paratesto"*, cioè gravitanti intorno ai film inseriti nella programmazione mensile. Alcuni di questi programmi, in particolare *"il cinemaniaco"* sono di critica cinematografica. Condotti da Gianni Canova, direttore di *"Duellanti"*¹²⁶ e storico del cinema, spiegano, criticano, il film che *"Sky"* metterà in onda. Troviamo ancora il dilemma che già abbiamo incontrato nei cataloghi: difficile parlare male di un film che è stato scelto, ma Canova,

¹²⁶ Infra cap. I

grazie alla sua già citata antipatia verso la critica dei giudizi¹²⁷, salta elegantemente quest'ostacolo, invitando con la sua dialettica di neologismi e finzze sintattiche, lo spettatore alla visione. Oltre che la critica diretta fatta da Canova, c'è anche l'aspetto formale del programma che contribuisce alle indicazioni sul film. Ad esempio, per presentare il film "*A History of Violence*" di David Cronenberg la trasmissione è andata in onda come se fosse un intero fumetto. Il conduttore era disegnato, e la sua voce era fuori campo. Le immagini evocate erano rappresentate come tavole da fumetto, gli effetti sonori come parole onomatopastiche. Tutto questo perché il film di Cronenberg è tratto da una *graphic novel*¹²⁸, un romanzo a fumetti. Quest'informazione, invece di darcela il conduttore in modo freddo e banale, ci è stata data dalla confezione del programma. Adempiendo così alle linee generali della critica: spiegare, interpretare in una forma accattivante.

Il secondo esempio riguarda l'emittente satellitare romana "*Coming Soon Television*". Si presenta come la tv del cinema, in effetti, ha un palinsesto dove tutto è legato alla settima arte. Tg fatti solo di news cinematografiche, giochi a premi con domande su divi e film, interviste e anteprime, sequenze di trailer dei film in uscita, talk show, dirette dai festival e poi uno spazio di critica vera e propria: "*Review*" l'incontro/scontro fra due critici, Mauro Donzelli e Federico Gironi, che giudicano i film in uscita. *Coming Soon Tv* è l'esempio lampante delle possibilità delle emittenti digitali che, insieme col *web*, diverranno sempre il luogo di resurrezione per quelle espressioni, come la critica, che in tv non riescono più a emergere. Non a caso, "*Coming Soon Tv*" ha parallelamente sviluppato un sito *web* molto articolato e interattivo, capace di creare una grande community di utenti che diventano potenziali spettatori televisivi.

¹²⁷ Infra cap.II par "Il Giudizio"

¹²⁸ In Italia il fumetto è uscito col nome di "*Una Storia Violenta*" di Vince Locke e John Wagner edito da Magic Press

3.7 Radio e critica

La radio e la critica cinematografica non hanno molti punti di intersezione. A quanto pare, non esiste una grossa tradizione della critica cinematografica in radio. Probabilmente per un'incompatibilità tecnica. Parlare delle immagini in radio, con la radio, riesce difficile anche se più o meno lo stesso problema si ripropone con i giornali, i quali possono essere coadiuvati al massimo dalle fotografie. Ma, la critica cinematografica, per ragioni non molto chiare, non ha fatto mai elevato uso delle immagini, nonostante parlasse di queste. Le pagine di *"Filmcritica"* *"Cineforum"* hanno prevalenza della parola scritta rispetto alle immagini. Anche sui quotidiani, a meno che non si tratti di un'intervista, le recensioni difficilmente sono controbilanciate da fotografie.

Le radio fanno informazione cinematografica nei loro *"gr"* o programmi vari, più o meno nello stesso modo dei giornali attuali: risalto al colore, alle avventure dei divi, e al gossip più o meno variegato. Di film, se ne parla soprattutto in modo promozionale: i *trailer* vengono passati in radio nelle trasmissioni che pubblicizzano i film in uscita, e sono gli stessi di quelli che girano nelle sale. Quindi sono monchi. Mancano delle immagini e rimangono solo le voci, le musiche e gli effetti sonori. È chiaro dunque, che un *trailer* non può funzionare in radio con la stessa efficacia della tv e dello schermo cinematografico. Forse è propria da questa disattenzione, smascherabile senza grosse elucubrazioni mentali, che si scorge la poca utilità o la poca spendibilità della critica in radio. Si capisce dunque che interessa poco parlare di cinema in modo critico alla radio.

Però, esistono i buoni esempi. Si può citare *"Hollywood Party"*, la trasmissione serale di Radio Tre che cita nel titolo e nello spirito il film di Blake Edwards interpretato da Peter Sellers.

«Hollywood party che, come il cinema di Blake Edwards, regista dell'omonimo film del 1968 con Peter Sellers, predilige la leggerezza e l'ironia per far sapere e far sentire di cinema, evitando tecnicismi e analisi da addetti ai lavori a favore dell'informazione e di una forma di memoria e critica

cinematografica accessibile al grande pubblico, promuovendo il cinema come fatto culturale e sociale»¹²⁹

Così scrive Francesco Torre parlando della trasmissione di Radio Tre. La sintesi è molto completa. Ma partiamo dal principio. Hollywood Party è condotta da critici cinematografici, e questo già precisa l'impostazione della trasmissione. La volontà di dare alle discussioni un'impronta altamente cinematografica. I critici che si alternano al microfono, sono Enrico Magrelli, Alberto Crespi, Tatti Sanguineti, Roberto Silvestri, Steve Dalla Casa. La trasmissione ha una struttura abbastanza classica. Il tema è legato alla cronaca cinematografica: un film in uscita, il racconto di un festival, un tema legato alla settima arte come il problema della legge cinema o altro. In studio, si alternano diversi ospiti e il pubblico viene coinvolto con un gioco a premi, l'invio di *sms* e *e-mail* per partecipare alle discussioni. Ci sono dunque tutte gli ingredienti di una trasmissione radiofonica. Il punto importante della trasmissione è quello che prima criticavamo. La trasmissione di Rai Tre manda in onda diversi spezzoni di film ma anche intere sequenze cinematografiche ma, queste non sono decontestualizzate, estirpate come nei trailer, buttate lì solo per fare pubblicità. Vengono invece introdotte, spiegate, analizzate con i critici in studio. Tutto ciò con estrema leggerezza discorsiva, non vi sono divagazione tecniche, ma tutto è spiegato semplicemente. È una trasmissione estremamente popolare ma non superficiale. Ad esempio le interviste sono articolate, della giusta durata.

Anche se è l'unico esempio di critica in radio, è un grande esempio di critica. Rispetta l'ascoltatore, lo coinvolge e trasmette dei contenuti. Fa conoscere delle realtà. Sembrano concetti semplici, ma l'esaltazione, il sottolineare questi principi, ci fa capire che la loro attuazione nella critica contemporanea non è frequentissima.

¹²⁹ Francesco Torre, "Hollywood party: cinema alla radio", Effettonotteonline.com, rivista di cinema on line
(<http://www.effettonotteonline.com/enol/archivi/articoli/in-deep/200401/200401id03.htm>)
consultato il 12 dicembre 2007

CAPITOLO IV

Crisi e cambiamento della critica cinematografica

4.1 Introduzione

Come preannunciato in inizio del lavoro, la seconda parte della tesi offrirà uno sguardo sul cambiamento della critica cinematografica. Nei primi tre capitoli ci siamo soffermati sulla analisi cosiddetta “statica”. Si è tentato di restituire una fotografia della critica. Il suo passato, i suoi meccanismi e i luoghi in cui è ospitata. Ora, tenendo a mente questi aspetti, inseriamo la critica in un’analisi *sistemica*. La analizziamo all’interno dello scenario dei giornali, del pubblico ma anche del cinema. Non possiamo parlare di critica senza avere come riferimento lo scenario cinematografico. Lo diceva anche Morando Morandini «*la critica è un parassita*»¹³⁰, nel senso che vive nel corpo del cinema.

Con l’approccio sistemico possiamo parlare del cambiamento della critica, dei suoi sviluppi e della eclissi dai quotidiani. Eclissi non è scomparsa, ma estromissione parziale. In un’eclissi solare, una parte di luce viene “estromessa” ma non eliminata. Quello che questo lavoro vuole suggerire è che parlare di crisi della critica non significa lenta decadenza ma cambiamento. Crisi come qualcosa che cambia, volente o nolente. Se muta lo scenario mediale, si modifica anche la critica. Vediamo come.

4.2 La televisione come fattore di crisi

Con “crisi della critica cinematografica” si fa riferimento all’estromissione della critica dai quotidiani, alla riduzione degli spazi in pagina e alla sua conseguente perdita di peso editoriale. Il critico, secondo Gian Piero Brunetta, «*ci appare oggi come un apolide*»¹³¹ senza più la dimora delle sue pagine. Questo fenomeno comincia più o meno negli anni Ottanta e si radicalizza nei Novanta. La scomparsa, quindi, diventa tangibile con l’assenza. L’assenza di critiche ai film sostanziose, come per esempio, le «*nove colonne alla Grazzini*»¹³² il critico che

¹³⁰ M. Morandini, *Non sono che un critico*, op. cit.

¹³¹ G.P. Brunetta, *Cent’anni di cinema italiano*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2006, p.406

¹³² Espressione di Tatti Sanguineti, maestro di eclettismi verbali, in una conversazione avuta alla Seconda Festa Internazionale del Cinema di Roma, Ottobre 2007.

per primo, insieme con Callisto Cosulich¹³³, come segnala Alberto Pezzotta, carpi questo cambiamento. La riduzione aumenta fin quasi a scomparire come nel caso dei giornali del gruppo “QN”, nella maggior parte dei casi c’è una marginalizzazione dell’esercizio critico. Sia ben chiaro, e lo diciamo sin da subito, che la critica non è scomparsa o morta, come afferma invece Goffredo Fofi¹³⁴. Oggi, comunque la maggior parte dei quotidiani mantiene una sezione di critica, anche se spesso piccola. Il nostro lavoro intende cercare di capire quali sono le cause del fenomeno di riduzione degli spazi sui giornali.

È difficile dire con sicurezza quali siano tutte le cause, soprattutto perché spesso loro si intrecciano. Dalle nostre interviste, confronti con altri libri, documentazioni, ne abbiamo individuate tre che illustreremo nei paragrafi successivi.

La prima è quella cui fa riferimento il titolo, l’avvento della televisione come fattore di crisi. Non ci riferiamo all’avvento primario della tv, al 1954, ma alla nascita del duopolio televisivo italiano, quindi agli anni Ottanta. Prima con “Canale 5”, poi “Rete 4” e “Italia 1”, agli inizi degli anni Novanta, avviene una vera e propria rivoluzione, uno scossone per il cinema e per i giornali. Col duopolio, la tv balza al primo posto come elemento di consumo di informazione e intrattenimento e diventa prima come luogo della visione. Gli editori televisivi sanno che il cinema è importante, attraente per gli ascolti, e comprano i diritti dei film in uscita per mandarli in onda pochi mesi dopo l’uscita in sala (la *pay tv* accelererà il fenomeno) inoltre, e questa sarà la strategia di Silvio Berlusconi soprattutto, comprano film del passato recente da mandare in *prime time*. Come accadde negli Usa dei primi anni Cinquanta, le famiglie saranno invogliate a rimanere più in casa, a vedere comodamente un film, piuttosto che uscire e andare nelle sale cittadine (allora ancora *monosale* senza nessun centro commerciale di contorno). Così se nel 1955 i biglietti venduti erano 819, 4 milioni, nel 1975 erano calati a 513,6 milioni¹³⁵.

È l’inizio della crisi del cinema in sala, che è anche una crisi produttiva. In realtà, il cinema viene ancora visto, ma in *Home Video*, in VHS, e oggi in DVD.

¹³³ In Cavallaro *et al.*, 1976 segnalato in A.Pezzotta, *La Critica cinematografica*, op. cit

¹³⁴ G.Fofi in “*Di cosa parliamo quando parliamo di cinema*” E.Alberione (a cura di), op.cit. p. 75

¹³⁵ Fonte: M.Morandini, *Non sono che un critico*, op.cit. p.16

La tv diventerà la prima fonte di capitali per il cinema italiano tanto da influenzare, ancora oggi, lo scenario della produzione cinematografica italiana, dove i maggiori *player* del mercato sono “Medusa” (Mediaset) e “Rai Cinema” che ha “OI Distribution” come casa di distribuzione. Viene dunque naturale che i film siano confezionati con criteri molto televisivi, con trame e personaggi facilmente adattabili per il piccolo schermo. Il produttore finanzia film che possono essere usati sia per il passaggio nelle sale, sia poi per quello in tv e in home video.

La difficoltà di questa situazione sta nella possibilità di emergere per quei cineasti che sentono ancora forte l’eredità del cinema rigoglioso che va dai Cinquanta ai Settanta. In questo scenario, l’identità dell’autore si ridefinisce leggermente: hanno successo i comici che riescono a imprimere una loro autorialità a cavallo tra cinema e televisione, Roberto Benigni, Massimo Troisi e Carlo Verdone, grande personalità comica e registica allo stesso tempo. Anche se non mancano registi agli esordi, formati col cinema tradizionale, tra gli altri Nanni Moretti, Carlo Mazzacurati, Giuseppe Tornatore, Gabriele Salvatores. E la critica come reagisce?

All’inizio, l’*home video* e la televisione che sceglie di mandare film in prima serata, sono occasioni di visibilità per i critici. Per diversi anni, a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta, Tullio Kezich e altri critici, pubblicheranno testi come “*Il Film90*” dove saranno pubblicate raccolte delle schedine, che il critico triestino scriveva per “Panorama”, volumi che spesso venivano stampati con la pubblicità dei marchi di VHS. Erano miniguide, antenati dei dizionari di cinema attuali, che servivano da timone per lo spettatore televisivo, specialmente se avvezzo alla registrazione per crearsi una propria cineteca. I settimanali tv ospitano i critici per le recensioni dei film di prima serata o della settimana. Per un po’ di tempo il critico si giova della sovrabbondanza delle tv. Il problema nasce con gli anni a venire, quando la televisione diventerà un medium sempre più capace di produrre o importare programmi specificatamente televisivi: fiction, varietà, quiz e, nel Duemila, i *reality show*. Se si aggiunge che la fine degli anni Novanta è stata anche l’inizio del salotto “metatelevisivo”, allora si capisce che la tv è totalmente autosufficiente, non ha bisogno nemmeno del cinema per fare ascolti di prima

serata. Fiction e reality show garantiscono molti più rientri economici. A questo punto vi è dominio assoluto del piccolo schermo, gli altri media devono reinventarsi per sopravvivere. La sala di cinema diventerà multiplex, già alla fine del 1997 con il primo multiplex di Torri di Quartesolo (Vicenza) i giornali e la critica vediamo come affrontano l'emergenza.

4.2.1 Tv, giornali e critica

In principio era la “Terza pagina” inventata da Oliviero Bergamini per “*il Giornale d'Italia*” che «aveva spianato la via al giusto rapporto tra letteratura e giornalismo, intellettuali e classi dirigente sebbene non disdegnasse i titoli a sensazione»¹³⁶ spiega lo storico del giornalismo, Paolo Scandaletti. L'invenzione di Bergamini fu epocale, e divenne la dimora futura per la critica cinematografica. All'inizio, per ragioni naturali, veniva ospitata solo quella letteraria e artistica. Era la zona della ricerca formale, espressiva, concretizzata nell'*elzeviro*, definizione che qualche giornale ogni tanto riesuma, proprio per darsi una patina storica. In Italia, ha funzionato molto bene come vetrina per gli scritti poetici.

Oggi, la terza pagina bergaminiana non esiste più, si parla sempre di cultura ma non nello stesso modo e nella stessa forma dell'epoca. È sufficiente notare lo slittamento del nome della pagina attraverso la Storia, per capire il suo cambiamento: “Terza pagina”, “Cultura e Società”, “Cultura e Spettacolo”. Nel periodo preso in considerazione, il racconto del cinema e del suo mondo ha subito una forte variazione in termini di presenza sulle pagine e in termini di notiziabilità.

Roberto Nepoti, giornalista e critico de “la Repubblica”, fa una brillante distinzione: «*Per dirla in termini semiologici, il giornalismo cinematografico riguarda i fatti cinematografici, la critica riguarda invece i fatti filmici*»¹³⁷ in un certo senso, il fatto cinematografico è una categoria della realtà molto più grande rispetto al fatto filmico che invece riguarda una sola componente del cinema, anche se fondamentale, il film. La tendenza degli anni che vanno dalla seconda

¹³⁶ P. Scandaletti, *Storia del giornalismo e della Comunicazione sociale*, Esselibri, Napoli, 2004

¹³⁷ R.Nepoti, *Dentro la Critica*, R.Menarini, A.Autelitani (a cura di), op. cit. p.51

metà degli anni Ottanta, percorrono tutti i Novanta, fino ai giorni nostri è una prevalenza dei fatti cinematografici sui fatti filmici. A questa dimensione va aggiunta un'altra caratteristica che Cristina Bragaglia rileva già nel 1987, «oggi il cinema si sgrana sulle pagine del giornale, in una serie di "eventi". Non è detto che l'evento della recensione sia più importante [...] un film che suscita interesse o scandalo merita maggior spazio di un film che non provoca grandi reazioni collettive»¹³⁸. Quindi, il fatto cinematografico per avere rilevanza deve essere un evento. L'uscita di un film come "Harry Potter" non è solo un evento in sé, ma un evento che l'industria fa diventare "perenne". Il film esce una volta l'anno, ma la fabbrica di notizie funziona ogni giorno. I giornali hanno pubblicato anche indiscrezioni sulla sessualità del maghetto inventato da J.K. Rowling. La ridefinizione del fatto cinematografico ha scapito del fatto filmico è una delle principali cause della estromissione della critica. Il cinema è raccontato secondo criteri che poco hanno a che fare con la critica. Questi criteri che fanno capo alla logica dell'evento già spiegata, si concretizzano in diverse strade, vediamo quali.

Introduciamo il percorso parlando di quella che storici del giornalismo come Paolo Murialdi hanno definita una "deriva giornalistica" ovvero la "spettacolarizzazione"¹³⁹ dei giornali. Un processo la cui influenza deriva dai settimanali ma, soprattutto, dalla televisione.

Potremmo parlare in particolare di una "televisizzazione" delle pagine di spettacolo che hanno scalciato fuori dagli spazi tipografici la critica. La tv e le sue logiche narrative hanno riconfigurato contenuti e modi di scrittura. La *televisizzazione* ha influito sulla frequenza delle notizie di cinema e ancor di più sulle critiche. Le notizie e gli articoli sul piccolo schermo sono aumentati, i giornali vanno a traino della tv seguendo una logica molto semplice: se la tv fa molti ascolti, faremo più lettori anche noi se riprendiamo i suoi contenuti. Se succede una lite in tv, difatti, i giornali possono usare anche la prima pagina per

¹³⁸ C.Bragaglia, *Critica e critiche*, op.cit. pp.166-167

¹³⁹ P.Murialdi, *Il Giornale*, Il Mulino, Bologna, 2006 Murialdi parla delle tre derive giornaltiche, post anni Ottanta: la spettacolarizzazione, la tendenza a preferire un taglio gossip e una scrittura leggera e superficiale; il sensazionalismo e la politicizzazione, frutto della mancanza di editori puri e della fine della prima Repubblica. Con la "discesa in campo" di Berlusconi si creò anche un bipolarismo dei giornali: "il Foglio", "Libero" e "il Giornale" a destra "Repubblica" e, recentemente, con la presa di posizione di Mieli a favore de "L'ulivo" anche "il Corriere della Sera" è ricaduta in questo versante.

darle risalto. Caso recente: la (pseudo?) lite tra Loretta Goggi e Mike Bongiorno nell'ultima edizione di *Miss Italia*.¹⁴⁰

Oltre che sulla frequenza, influenza televisiva ancor più importante è quella sulla qualità del racconto di cinema e film, sul “taglio” degli articoli. La tv ha spinto, anche grazie al marketing editoriale, il giornale verso il taglio “popolare”. Si pubblicano contenuti di “colore”, di “costume” e talvolta di gossip. Del resto i giornali specializzati in pettegolezzi sono, notoriamente, i più seguiti. Da questo modello ne consegue che l'attore, la sua vita, le sue relazioni e le sue azioni possono essere materiale più interessante per le pagine di cinema rispetto al film da recensire. Oggi, sui giornali spesso il film è l'attore, come la musica è il grande cantante. I quotidiani danno la prima degli spettacoli alla musica quasi sempre se a pubblicare un nuovo disco è Laura Pausini, Vasco Rossi, Luciano Ligabue, i grandi nomi, i grandi personaggi. L'intervista all'attore è quella più adoperata dalle pagine di spettacoli. Si parte dal film in lavorazione e poi il giornalismo si allarga. Dalle idee politiche del divo, alle sue ultime relazioni sentimentali. C'è l'interesse per la storia, non quella del film, ma sempre più spesso quella personale.

Altro elemento di cambiamento è l'uso del “divismo”. Una componente indispensabile, sin dall'epoca del cinema muto, per la rappresentazione del cinema. Il contatto tra pubblico e cinema avviene, spesso, attraverso le storie delle *star* del cinema. Il divismo a mezzo stampa però, in Italia, non era molto presente sui giornali quotidiani fino a qualche anno fa. Era di competenza dei rotocalchi, dei giornali popolari che poi, oggi, spesso sono diventati veri e propri settimanali di gossip. Il marketing cinematografico ed editoriale, ma soprattutto la tv, hanno modificato la percezione del divismo. L'influenza della cronaca rosa è aumentata anche in campi ritenuti inattaccabili a tali generi, come la politica. Nel caso degli spettacoli, il divismo cinematografico è scalzato dal divismo televisivo. Nicole Kidman ottiene la prima pagina per uno spot tv girato a Roma, ma può essere insediata anche da Manuela Arcuri, Melissa Satta o Laura Torrisi. È chiaro che se la televisione fa più ascolti, un personaggio che la identifica può avere più

¹⁴⁰ Nella prima serata della trasmissione di “Miss Italia 2007”, Loretta Goggi, conduttrice insieme a Mike Bongiorno dello show, ha abbandonato la trasmissione, perché offesa dal fatto che fosse stata chiamata solo dopo trenta di minuti di spettacolo.

risonanza. Così è per il cinema sui giornali, il divo, affermato o emergente, identifica il cinema, di più del regista, che invece la critica ritiene, a torto o ragione, più importante.

Il taglio “coloristico” è poi evidente nel caso dei Festival, specialmente i tre più importanti mediaticamente: Venezia, Cannes e Roma. Le cronache dai festival hanno un rapporto di forza a vantaggio del colore sulla critica. Anche se i festival sono il luogo dei film, alcuni giornali usano fare un “pastone di critiche”: due tre film insieme in un articolo di spalla e poi foto a tutta pagina dei *red carpet*, articoli sulle atmosfere dei festival, sulle feste esclusive della sera ecc. Qui si legge bene il carattere di evento. Qualcosa che abbia molta risonanza, sia curioso per la stragrande maggioranza dei lettori, che attiri come la tv. La passerella del divo, la polemica, la festa esclusiva, l’arrivo in barca all’Hotel Excelsior di Venezia. Tutto deve essere esclusivo, curioso. La notiziabilità del festival non è sui film, perché generano meno curiosità.

I motivi di questo spostamento sul divismo e, in generale di tutta la ridefinizione del fatto cinematografico, fanno riferimento alla spendibilità in termini di marketing del cinema. Scandalo, gossip, colore, vogliono creare attesa e curiosità nello spettatore così che all’uscita del film, lo spettatore lo vada a vedere in sala. E ci vada subito. Perché, per l’industria cinematografica, la prima settimana in sala di un film, è quella cruciale dal punto di vista economico.

La critica, per definizione, ha poco a che fare con l’evento, è un testo riflessivo, argomentativo di forma sì accattivante ma comunque analitico. Le pagine di spettacolo sono due-tre in media, con la preponderanza del fatto televisivo, del fatto cinematografico coloristico e delle grande presenza grafica (Repubblica ha nel comitato di direzione un grafico, segno dell’importanza crescente di questa figura) ecco che la riduzione degli spazi critici diventa quasi fisica. Non ha spazio perché preceduta da generi e contenuti più aderenti alla logica dell’evento.

Gli spazi critici ridotti, tranne nel caso del Corriere della Sera che con il duo Kezich-Mereggetti sta portando a un’inversione di tendenza, hanno una presenza più o meno fissa, solo il venerdì, giorno di cambio programmazione nelle sale.

4.3 Il declassamento del cinema come luogo della visione

La seconda causa della perdita di peso è, per noi, così come per il critico Bruno Fornara¹⁴¹, il fatto che il cinema ha perso il posto di primo luogo della visione. Non è più il dispensatore di storie per eccellenza, e in più, ha perso del potere di aggregazione. Oggi, nuove forme di aggregazione sono ricreate dai multiplex, ma bisogna dire che i dvd e prima ancora le videocassette, hanno sviluppato il consumo domestico, un consumo individuale e meno collettivo.

A capo di questo fenomeno c'è ancora la televisione. Non è nostra intenzione demonizzarla, ma solo prendere atto di ciò che a inizio capitolo abbiamo definito "televisione come fattore di crisi". Le televisioni private, in sinergia con l'home video, hanno dato il via a un processo di consumo diverso del cinema. La settima arte rimane molto seguita, ma non è più il luogo dell'immaginario collettivo, né orizzonte comune dei pubblici. Rappresenta meno, in forma visiva, i desideri, le angosce, le inquietudini di un Paese.

*«Il tempo del cinema, che nel dopoguerra si apriva e poteva aiutare nella costruzione di mondi possibili e di nuovi orizzonti d'attese, si sintonizzava con i ritmi e la volontà di ricostruzione del paese, sembra ora restringersi a imbuto e dà l'impressione di un tempo morente»*¹⁴² così, Gian Piero Brunetta, definisce il "tempo del cinema" degli ultimi decenni del secolo scorso.

La tv, diventata primo luogo della visione, è il primo produttore di immagini e storie, e non solo anche di informazione. Questa pervasività diviene quindi oggetto più interessante per i caporedattori dei giornali, che invece di differenziare l'offerta, preferiscono cavalcare questa incisività che la tv ha sull'immaginario. E non solo anche sulla realtà: i direttori hanno cominciato a prendere l'abitudine di seguire molto bene il telegiornale per costruire poi l'*agenda setting* del giornale del mattino successivo. La lettura della realtà e le sue gerarchie dei fatti, sono organizzate dalla televisione, non più dai giornali. La

¹⁴¹ Bruno Fornara, critico di Cineforum e docente universitario in un'intervista per questo lavoro ha definito proprio che "la critica non ha spazio sui giornali perché il cinema oggi è il secondo luogo della visione. Il primo posto l'ha preso la tv".

¹⁴² G.P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, op.cit. p.379

lente televisiva e il suo obiettivo, sono i primi fornitori di un'idea di realtà e del suo racconto.

Al declassamento del cinema, corrisponde di conseguenza, un declassamento della critica. Lo può confermare la Storia. L'immediato dopoguerra, in Francia e in Italia, è stato uno dei periodi più floridi per il cinema e quindi per la critica. La Francia aveva appena messo in campo i "giovani turchi" dei *Cahiers du cinema* che con il loro manifesto diedero un impulso stilistico fortissimo al cinema, non fosse per il fatto che poi, alcuni di loro, passarono dietro la macchina da presa¹⁴³. La passione e la militanza critica, unita alla forza aggregante del cinema, ha giocato un ruolo centrale anche in Italia. Guido Aristarco fu uno degli artefici delle battaglie culturali e cinematografiche del dopoguerra. Il dibattito su "Senso" come film realista è forse il più famoso ma lui, e il suo gruppo di intellettuali, furono una fecondissima lente sui processi di trasformazioni sociali del dopoguerra. La militanza poi si inasprì, e a tratti diventò "guerriglia ideologica" con *Ombre rosse* e Goffredo Fofi, aggiunta alle battaglie estetiche di *Filmcritica*. Ma furono tumulti intellettuali sollecitati da un cinema che sapeva anche offrire grandi stimoli. Oggi, come lo stesso Fofi¹⁴⁴ ammette, il cinema non è più accesso alla cultura come per la sua generazione. Il critico è meno divulgatore di allora, entra in un naufragio dove, come dice Brunetta, diventa "apolide".

Infine, la tv e l'homevideo hanno abituato lo spettatore alle immagini. Da casa, dal suo ambiente più consono, lo spettatore diventa smaliziato e meno bisognoso di una guida.

¹⁴³ I casi celebri sono quelli di Francois Truffaut e Jean Luc Godard. I loro film sono protagonisti della Storia del cinema.

¹⁴⁴ G.Fofi, in *Di cosa parliamo quando parliamo di cinema*, Ezio Alberione (a cura di), op cit

4.4 Il cambiamento di mediazione

Terza ed ultima causa che proponiamo è il cambiamento di mediazione che avviene tra giornali, critici e pubblico. In generale, negli anni passati, a scegliere un film o i film da recensire poteva essere il caporedattore, il critico, o tutti e due insieme, dipendeva anche dai fattori filmici: l'importanza dell'autore, la potenziale risonanza sul pubblico ecc. La situazione è cambiata quando in Italia si è sviluppato, in forme più consolidate, il marketing cinematografico e le campagne promozionali collegate. L'industria cinematografica ha incominciato a dotarsi di strutture promozionali molto forti, che potessero aumentare la risonanza del film, la sua visione in sala e di conseguenza i profitti. In particolare, la pressione degli uffici stampa ha incominciato a scalzare il critico dal suo ruolo di mediatore/presentatore dell'opera cinematografica. La potenza degli uffici stampa, in particolare di quelli delle *major*, ha ridefinito il modo delle pagine dedicate al cinema. All'industria la critica non interessa più, può essere un'arma a doppio taglio, il critico può parlare male del film e quindi generare cattiva risonanza alla pellicola. Un colpo scomodo per i produttori che storicamente non hanno mai molto amato la critica per questa ragione. La critica, in quest'ambito, diventa inutile per quella ragione che già Truffaut aveva individuato decenni or sono. Un film *blockbuster* con grandi attori, oggi aggiungeremmo grandi effetti speciali, non ha bisogno della critica, non la teme nemmeno. Avrà già un grosso traino promozionale (dato dalla presenza del grande attore, dal tasso spettacolare, dal grande autore) che il suo successo, la sua risonanza mediatica, non potrà essere intaccata dai critici, che sono, rispetto all'industria, molto deboli. A tal proposito Morando Morandini sentenzia: «*Pensavo che la critica fosse l'ultima ruota del carro, oggi è la ruota di scorta. È scomoda per il potere*»¹⁴⁵. D'accordo con lui, Tatti Sanguineti: «*il cinema è ormai diventato un bene troppo globale e redditizio. La critica non serve più, serve la promozione*»¹⁴⁶. Pur se catastrofici, Tatti Sanguineti e Morando Morandini hanno inquadrato un fenomeno molto

¹⁴⁵ Da un'intervista per la tesi con Morando Morandini, "RING!" 6° Festival della Critica cinematografica, Alessandria, Ottobre 2007

¹⁴⁶ Da una conversazione fatta per la tesi con Tatti Sanguineti. 2° Festa Internazionale del Cinema di Roma, Ottobre 2007

vero. La promozione ha inglobato la critica. Essa ha molte varianti, una di quelle centrali è quella a mezzo stampa. Gli uffici stampa hanno sviluppato veri e proprie procedure per la promozione. In Italia, i “maestri” indiscussi sono Enrico Lucherini e Matteo Spinola, quest’ultimo, scomparso qualche anno fa, ha lasciato una grande eredità al suo collega (oggi in società con Pignatelli) che ha ricevuto all’ultima Mostra di Venezia del 2007 il premio “Pietro Bianchi”, che si conferisce ai giornalisti cinematografici. Lucherini ha dato vita alla *lucherinate*, scandali ad arte per creare notizia sui giornali. Litigi finti, tradimenti amorosi combinati, svenimenti a comando, stratagemmi che gli hanno permesso di essere il leader indiscusso dei *press agent*. In un’intervista, Claudio Sabelli Fioretti chiede a Enrico Lucherini, con la sua nota vena provocatoria, se i giornalisti sono tutti ingenui a credergli, la risposta è eloquente quanto la domanda: «*Ai vecchi tempi il 40 per cento dei giornali popolari era fatto con roba mia. I direttori dei giornali sono furbi, loro quando vedono le foto di incidenti, incendi, soffocamenti, amoreggiamenti, tradimenti, ricoveri in ospedale, sanno che è una “lucherinata”, ma le foto sono drammatiche, belle, e fanno vendere i giornali.*»¹⁴⁷. L’interazione tra giornali e uffici stampa ha contribuito alla riduzione degli spazi critici e il modo di raccontare film e cinema è cambiato con l’uso di altri generi giornalistici:

L’anticipazione, la notizia della preparazione di un film molto tempo prima che esca, è l’espressione principe di questo cambiamento, non tanto l’anticipazione in sè, ma la sua frequenza. Si può scrivere un’anticipazione ancora quando il film è nella mente del regista, poi si può svelare il cast, poi quando è in lavorazione si manda un inviato sul set per un’intervista. Se il film è straniero si può scrivere com’è andato nel paese d’origine prima che esca in Italia. Tutti elementi anticipatori per creare l’attesa. La curiosità negli spettatori. Intanto, l’ufficio stampa lavora anche sugli altri media, come i settimanali femminili cercando di “piazzare le copertine” con i divi maschili o femminili. Possono essere interessati anche i giornali economici, nel caso di “*Natale in Crociera*” il film è stato promosso come nuovo modello di *product placement*, la pratica di

¹⁴⁷ Tratto da www.melba.it, tutte o quasi le interviste realizzati in 38 anni da Claudio Sabelli Fioretti (<http://www.melba.it/csf/articolo.asp?articolo=184> consultato 9/1/2008)

inserimento delle pubblicità nei film.¹⁴⁸ La creatività promozionale sta chiaramente nelle mani degli addetti stampa e i *marketer*.

Il servizio, può essere fatto prima dell'uscita del film per raccontare il lavoro specialmente se il film è molto atteso. In questi ultimi tempi un caso del genere è sicuramente, "Gomorra" film che Riccardo Garrone prepara dal libro di Roberto Saviano. In generale, il servizio è fatto pochi giorni prima dell'uscita del film, ricavato dalla dichiarazione fatte in conferenza stampa. Ha le caratteristiche della cronaca cinematografica e talvolta è corredata da un 'intervista al regista o i protagonisti del film stesso.

L'Intervista. È il genere più abusato. Raccoglie la capacità di approfondire un personaggio, il divo. Può essere introspettiva, rimanere sul genere "colorato", o degradare nel taglio gossip. È la modalità più duttile che si può piegare alle esigenze di ogni giornale e nel contempo dare la storia, il ritratto di un personaggio popolare.

In ogni caso, per la promozione di un film è ancor più necessario il passaggio televisivo. Gli uffici stampa implementano questa strategia organizzando *tour promozionali*. Il cast può essere "sezionato". Tutto insieme può presentarsi nei programmi in assoluto più seguiti, i domenicali e quelli del *prime time* del sabato. I protagonisti poi possono andare, non per forza in compagnia di tutto il cast, nelle trasmissioni che più possono rispondere al target di cui sono immagine. Nicolas Vaporidis e Cristiana Capotondi quindi si presenteranno a "*Amici di Maria De Filippi*" per sfidare in recitazione gli alunni della scuola e promuovere "*Come tu mi vuoi*" il loro nuovo film insieme. Il regista, Volfango De Biasi, sarà a Cinematografo con Gigi Marzullo mentre, la mattina stessa, l'attrice protagonista si sarà infiltrata, con gli abiti di scena, nella platea di "*Quelli che il Calcio*", incarnando, con la sua *performance*, il tono ironico della trasmissione. Il testo filmico quindi si disgrega. Sono gli attori, al massimo il regista, a essere il film. Il corpo dell'attore è un *testimonial* del film. Una frase che indichiamo per dire che la logica pubblicitario-promozionale

¹⁴⁸ Nel giugno scorso "Corriere Economia" e "Il Sole 24 ore" dedicarono un'intera pagina all'ultimo film di De Laurentiis. Il product placement permette di ottenere molte risorse economiche in cambio di un'esposizione del marchio finanziatore durante il film. Quando la presenza è troppa il film rischia di perdere un po' di qualità, divenendo un enorme spot da novanta minuti.

diventa centrale. Gli aspetti filmici passano in secondo piano. Anche se dovrebbero essere essi stessi lo scopo della promozione. L'importante è creare l'evento, la gag che sia da traino per gli spettatori nelle sale. È chiaro che questa situazione vanno rimodulate anche in base al film e al suo genere. Per un film d'autore si sceglieranno trasmissioni dall'aspetto più riflessivo: "Che Tempo che fa" e "Parla con me" gli esempi forse più calzanti. Dove può esserci pure più spazio per il racconto del film e della sua espressione. Il problema, in ogni caso, non è principalmente il genere di film, ma il potenziale di pubblico che può attrarre, muovere nella sale. Perché la tv è ancora, nonostante la minaccia del web, il medium che può raggiungere le più larghe fette di pubblico.

A questo punto occorre una precisazione. Non è la critica in generale a perdere lo spazio quotidiano, il linguaggio critico è ancora molto usato. A tal proposito, Alberto Pezzotta dice: *«Oggi gli spazi della critica si sono notevolmente ridotti sui quotidiani, ma il linguaggio della critica continua a essere usato dai media e dall'industria dello spettacolo»*¹⁴⁹. Egli fa riferimento, infatti, all'industria che si fa critica essa stessa per promuovere i suoi film. I registi spesso parlano come i critici ma soprattutto, i *press book* spiegano i film con un linguaggio da critico per esaltare la patina, lo spessore del proprio discorso¹⁵⁰. L'industria quindi tiene in conto la critica nella misura in cui gli è utile nell'ottica promozionale. Se vogliamo, un'altra dimostrazione di forza degli uffici stampa dell'industria cinema.

In conclusione, potremmo affermare provocatoriamente che è lo stesso cinema che non vuole la critica.

¹⁴⁹ A. Pezzotta, *La Critica cinematografica*, op.cit. p.50

¹⁵⁰ A tal proposito il critico milanese fa l'esempio da due *press book*, quelli del film *Cuore Sacro* di Ferzan Ozpetek e di "Arrivederci, amore ciao" di Michele Soavi. Di quest'ultimo caso citiamo a esempio: *«Un noir spietato ed abitato dai vapori sulfurei, da climi allucinati ed estremi, rigoroso come una ricerca sul campo, per raccontare uno spaccato sociale paradossale ed inquietante.»* in A.Pezzotta, *La Critica cinematografica*, op.cit. p.47

4.5 Critiche alla critica. Piccola analisi delle colpe dei critici.

Viene naturale chiedersi, a questo punto, se lo “spodestamento” della critica cinematografica dai giornali, non avvenga anche per colpa dei critici. A detta di molti appartenenti alle categoria sembra proprio di sì.¹⁵¹ Per spiegarlo, l’espressione più diretta l’hanno usata, pur non concordandola, Paolo Mereghetti e Mauro Gervasini ¹⁵², la critica non ha saputo interpretare il cambiamento. A questo punto, è necessaria una premessa “filosofica”. La critica è una crisi continua, è “crisis” come il suo lemma d’origine, deve cambiare continuamente perché, data la sua natura parassitaria, va adattata *in primis* al corpo del cinema. Ma anche questo cambia, come abbiamo visto, secondo la società che lo produce, della tecnologia che lo riconfigura, delle menti autoriali e tecniche che lo concepiscono. Anche il pubblico, suo referente, cambia. Un pubblico che cerca qualcosa in epoca e qualcos’altro nella successiva. Cambiano poi i luoghi che ospitano la critica. Lo abbiamo visto coi giornali, dove la critica non ha avuto la volontà e la consapevolezza di cambiare. Si è fatta estromettere, diciamo così, passivamente, lasciandosi scalciare dall’industria.

Se la critica è crisi, dovrebbe adattarsi bene ai cambiamenti, invece pare trovi più confortevole l’immobilismo.

Dall’epoca di Filippo Sacchi, gli anni Trenta del secolo scorso, la forma espositiva della critica non è cambiata molto. La recensione domina incontrastata, ma la cosa sorprendente è che la sua struttura non è mai cambiata. Introduzione-racconto della trama-espressione del giudizio sono i nuclei tematici che sempre hanno scandito la forma recensione. Il linguaggio, il lessico e la sintassi si sono talvolta appesantite di sovrastrutture concettuali come negli anni della Semiologia imperante, talvolta imbarbariti per il “pressapochismo”, ma la struttura espositiva è rimasta tale. Ciò non implica solo una questione formale ma di identità. Se la forma è contenuto, la tripartizione immobile del pezzo di critica ha conferito sempre l’idea che un film andasse interpretato con gli stessi mezzi retorici, eppure ci sono film e film. Quelli che hanno bisogno più

¹⁵¹ Vedi interviste di seguito

¹⁵² Mauro Gervasini in, “Dentro la Critica”, R.Menarini A.Autelitano, op.cit. pp. 42-43; Paolo Mereghetti vedi interviste a fine testo

dell'interpretazione e meno del racconto della trama, ad esempio. Per non parlare delle categorie di giudizio. Dagli anni Cinquanta, con l'avvento dei *Cahiers du cinema* l'idea dell'autore come *deus ex machina* e del "genere cinematografico" come categoria principe per incasellare un tipo di film, sono diventati due miti che hanno cristallizzato un po' il modo di vedere e di raccontare il cinema, ma soprattutto, hanno cominciato a creare un solco tra pubblico e critica. Il pubblico che si aveva bisogno dell'aspetto culturale ma che, da entità spettatrice, aveva bisogno anche di sentire l'emozione, rivivere quello che aveva provato. Capire quali erano quegli elementi che toccavano la loro intimità, i loro desideri. Dar via a quella funzione di "prolungamento" facendo diventare, come dice Roberto Nepoti, «la critica, un testo breve che diventa lungo»¹⁵³.

Anche la cinefilia può causare danni. La cinefilia come morbosa malattia del testo filmico, che fa leggere un film solo con gli occhi degli altri film, rende l'esercizio critico autoreferenziale, stagnante e senza ricircolo creativo. La critica più bella è sempre quella che mette in connessione il film col mondo, che ci offre una lente per vedere la nostra realtà. Che parte dal film per andare oltre. Così, siamo davanti al brillante giornalismo culturale, fecondo per lo scrittore e per il lettore/spettatore.

In questi ultimissimi tempi, grazie al libro di Gian Antonio Stella e Sergio Rizzo "*La Casta*"¹⁵⁴ questo termine va di moda per etichettare non solo i politici, ma diversi gruppi sociali e professionali dell'Italia. Consentiteci di dire che uno degli "immobilismi" della critica è stato quello di essere un po' "casta". Un gruppo ristrettissimo di menti. Oggi, il critico professionalmente definito, che vive solo dell'attività di critica, è, come dice Gian Luigi Rondi, «da mettere nei parchi, come le specie protette»¹⁵⁵. Sono pochissimi "esemplari", il resto sono persone che esercitano per passione, ma per vivere fanno altre attività. Non esistono percorsi specifici per diventare critici, ci si arriva per vie traverse, fortune e anche qui, raccomandazioni. Risultato è che l'età media dei critici è molto alta, e spesso quel rinnovamento di categorie di cui parlavamo poco sopra, non può svilupparsi. Non c'è la freschezza dello sguardo. Chiaramente, non si può

¹⁵³ R.Nepoti in *Dentro la critica*, R.Menarini A.Autelitano (a cura di), op.cit

¹⁵⁴ S.Rizzo G.A. Stella, *La Casta*, Rizzoli, 2007

¹⁵⁵ Da una puntata di *Cinematografo*, Rai uno, 2007

generalizzare ma certamente è un dato di fatto che i critici delle testate più forti hanno età elevate.

Dall'aspetto di casta deriva lo "snobismo", che è un luogo comune ma come tutti questi ha un sedimento di verità. Prende vita dalla cattiva abitudine, avallata anche dai capiredattori, del critico giudice, il poliziotto del gusto a mezzo stampa. "Questo è bello questo è brutto" niente di più limitante, superficiale. Uno spettatore a questo ci arriva da solo, è il percorso per arrivare al giudizio che interessante leggere. Le palette, le stelline se ci sono va bene, ma guai a pensarle vincolanti.

Per ultimo, citiamo la poca creazione del dibattito critico. Non si può ritornare ai tempi di Aristarco perché le condizioni erano diverse, però oggi la critica non compare molto nemmeno sul dibattito dei grandi temi del cinema. Un esempio ce lo dà la storia recente. All'ultima Mostra del Cinema di Venezia si è ritornato sulla annosa questione della morte del cinema italiano. Il dibattito è arrivato sulle prime pagine dei grandi quotidiani italiani, ma difficilmente ne ha scritto un critico. Ne hanno parlato Ernesto Galli della Loggia, Eugenio Scalfari e in passato si sono occupati di critica anche Curzio Maltese e Marco Lodoli. Persone di grandissima levatura intellettuale, ma non critici. Non è magari il caso di far parlare qualche critico sullo stato del cinema italiano? Qualche autore?

Si estingue così anche quella capacità, che il critico deve avere, di stimolare l'autore. Il cinema italiano è in crisi creativa e difficilmente la critica ha creato un dibattito costruttivo, che indichi quali direzione prendere. Si limita a registrare la fattura scadente, a una disamina delle falle creative, ma un gruppo, un coro di critica e critici propositivi, sembra essere lontano.

In conclusione, dal punto di vista interno della critica c'è una contraddizione. Cambia il cinema, cambia lo scenario mediale, cambia il pubblico ma la critica, che di questi elementi vive, non lo fa. Schiacciata dagli immobilismi. Il web e alcuni nuovi luoghi della critica che vedremo nei prossimi capitoli possono essere una leva per sbloccare gli ingranaggi.

CAPITOLO V
Il web e i nuovi luoghi della critica

5.1 Introduzione

A questo punto della tesi, ci addentriamo in un territorio sconosciuto. Si è parlato di nuovi luoghi della critica e quindi, come tutti i territori nuovi, c'è sempre qualcosa di inesplorato e di incompleto. Si tratteranno allora solamente delle linee interpretative generali, di come la critica entra nello scenario del *web* e di nuovi luoghi, editoriali e non, quali i contenuti speciali dei dvd, le sezioni dei festival e le scuole di cinema.

Idea centrale è che nel processo di cambiamento della critica cinematografica vi è un movimento che pur prendendo mille direzioni, secondo le contingenze, passa da un assottigliamento degli spazi suoi quotidiani a nuovi “*habitat*” come quelli che vedremo. Come in tutti i trasferimenti, innegabili sono le difficoltà di adattamento.

5.2 Dalla “riserva indiana” al *mare magnum* del web

Come abbiamo visto nel primo capitolo, gli ultimi anni del Novecento mostrano diverse svolte dal punto di vista dell'evoluzione delle riviste. Negli anni Ottanta, nascono “Segnocinema” e “Ciak”, nei Novanta, “Duel”(poi Duellanti) e “FilmTv”. Si possono definire tutte riviste specializzate, con differenze molto forti, in particolare economiche. Ciak, allora come oggi, è il leader incontrastato del settore. FilmTv segue con parecchio distacco, e comunque, per la sua attenzione ai programmi televisivi, è diversa come taglio editoriale. “Duellanti” e “Segnocinema” insieme *tirano* poche decine di migliaia di copie, un decimo circa della testata Mondadori. Pur se nuove arrivate rispetto a “Filmcritica” e “Cineforum”, queste testate non hanno mai aumentato di molto la diffusione delle riviste specializzate. Hanno contribuito, diciamo così, a infoltire la “riserva indiana” della critica specializzata. Una critica spesso ben fatta, talvolta autoreferenziale, accademica, difetti tipici di pubblicazioni a diffusione molto ristretta. Capita così, che nel periodo preso in esame, in particolare tra la fine del Novecento e gli inizi del Duemila, la critica venga a trovarsi in una sorta di

“asfissia editoriale”. Estromessa dai quotidiani, ristretta per la diffusione delle riviste specializzate, arriva a un punto di copertura mediatica molto basso, tanto che Paolo Mereghetti parla di «*critica a un punto critico*»¹⁵⁶, facendo riferimento soprattutto al problema delle riviste specializzate: «*periodici “militanti” sembrano pensati solo come palestre per esercizi accademici e narcisistici*». La critica quindi, non può contare nemmeno più sull’alternativa più longeva, cioè le riviste specializzate. Queste pubblicazioni, data la scarsa presenza, creano un dibattito poco incisivo, che non serve a far progredire né i critici, né il cinema. La poca qualità del cinema di quegli anni, potrebbe, in piccola misura, essere attribuita anche ad un mancato stimolo della critica.

A cambiare le cose, a offrire cioè una valvola di sfogo, di fuoriuscita verso un’apertura creativa ci ha pensato il *web*, che si è popolato rapidamente di tanti contenuti cinematografici. La presenza del cinema sul web è assolutamente sconfinata. Impossibile fare un elenco di siti di cinema in tutti le sue varianti. Il testo cinematografico e il mondo della settimana arte si “disgregano” sul web, in una serie di siti, portali, forum innumerevoli.

Cercando di ricreare una tipologia di siti esistenti, potremo affermare che esistono:

- siti di informazione giornalistica*, quelli delle testate che si trasferiscono online come *corriere.it* o *repubblica.it* che riproducono, con varianti che analizzeremo in seguito, la veste critica

- siti che nascono autonomamente sul web come riviste di cinema, sono innumerevoli: *sentieriselvaggi.it*, *cinefile.biz*, *cinemi*, *cinematografo.it*.

- I *database*. Come *imdb.it*, sono quelli che più facilitano l’accesso alle informazioni dei film dal punto di vista enciclopedico. La versione italiana di *imdb.it* può essere considerata *filmup.it* Tutto questo per quanta riguarda solo esclusivamente l’informazione cinematografica. Per quello che riguarda il film come oggetto, testo, esistono ancora diverse categorie. Ci sono quelli che riguardano un film in uscita, creati dalla casa di produzione per aumentare l’*awareness* promozionale, magari con giochi e concorsi. Per i film più importanti, ci sono i siti *unofficial*, quelli non ufficiali creati dai fan stessi per

¹⁵⁶ P.Mereghetti, *E la critica? È a un punto critico*, in “*Ciak*”, n°5, Maggio 2005

parlarne in comunità magari con i forum. La colonna sonora può richiedere uno spazio apposito e così sia detto per i *trailer*, strumento promozionale ormai più cliccato e diffuso.

I premi cinematografici hanno anch'essi un loro mondo web ed esistono anche siti, come *indiwire* o *awardaily*, specializzati nell'*award season* cioè nel fare previsioni per i premi Oscar® e i diversi premi gravitanti intorno alla settimana arte. Poi si trovano tutti i siti web riguardanti l'industria, i produttori, i distributori, le *guilds*, ovvero le associazioni di categorie, istituzioni in genere. Tutto questo escludendo i *blog* di cinema e i forum.

La rete mette a disposizione non solo smisurate informazioni, ma anche infinite possibilità di fare esperienza con queste informazioni: di condividerle e di confutarle con un post a correzione. L'opportunità di accedere a siti di informazione straniera come *Variety*, *Hollywood Reporter* o *Screendaily* "velocizza" il racconto degli eventi di cinema, in un certo senso. Oggi, attraverso questo testate si possono sapere già quali sono i film che escono in USA e che probabilmente saranno in Italia. È un sistema che supera in questo caso le notizie sui giornali, che escono una volta al giorno, mentre sul web più volte. Così come la recensione, un genere che diviene sempre consultabile e meno sfuggente come lo è oggi sui quotidiani o sui mensili. Ma la riconfigurazione della comunicazione di cinema avviene, soprattutto, con la possibilità di accesso e interazione. Specialmente con i blog e con le riviste cinema.

5.3 Problemi e dimensioni della critica via web

La testualità e la qualità

Restringendo un po' il campo e focalizzandoci sulla critica via web, troviamo diverse specificità rispetto all'informazione tradizionale. Innanzitutto, una differenza testuale. Il luogo privilegiato della critica continua sempre a essere la recensione. La recensione sul web ha sicuramente una maggiore visibilità. La gerarchia della pagina è assolutamente diversa da quella del foglio di giornale. La visibilità è maggiore anche in termini di spazio: le recensioni possono andare ben oltre le venticinque righe. Inoltre, il modo di scriverle e di concepire la strategia comunicativa è assolutamente vario. Diversità che comunque non dipende sempre da scelte consapevoli. Un giornale web più collaudato, predilige la divisione del pezzo in più paragrafi, per dare respiro al lettore, dato che la lettura via schermo è assolutamente più faticosa rispetto a quello via carta. Vedere un articolo troppo lungo è scoraggiante e spesso il lettore non si sofferma, a meno che non sia particolarmente motivato. Sul web, sulle recensioni come negli approfondimenti cinematografici, vale ancora di più la capacità di mantenere il lettore attaccato al pezzo, portandolo, parola per parola, alla fine. La tolleranza di un internauta è minore (circa 2 secondi per pagina) rispetto a quella della carta stampata e allora, essere accattivanti fin dal titolo è un imperativo più che una regola.

Questo discorso ne apre un altro importante, quello della qualità. La scelta degli argomenti, la cornice grafica, la parola e il ritmo sintattico sono gli elementi attrattivi. Si richiede una bravura di partenza al critico via web forse maggiore di colui che approda in un giornale, considerato dai capiredattori «*la ruota di scorta del carro*», come ha detto Morando Morandini¹⁵⁷. Purtroppo, l'attenzione alla qualità latita in Internet. C'è molto diletterismo critico. Se si escludono i blog che tratteremo a breve, esistono moltissimi siti di informazione cinematografica creati «alla buona». Molti messi in piedi per ottenere accrediti agli eventi, altri per lucrare attraverso le possibilità di *banner* pubblicitari (esempio: la formula di

¹⁵⁷ Infra capitolo precedente

“google adsense” che ad ogni *click* assegna una cifra in dollari) altri, dato il basso costo dei domini, aprono spinti dalla passione occasionale e poi svaniscono il giorno dopo. Sul web, tutti possono essere critici cinematografici, è questo è in assoluto un vantaggio, ma è chiaro che nasce un problema di qualità. Il “volontariato critico” abbonda. Spiega Roy Menarini:

« [in Internet] la percentuale di competenza e buona scrittura si abbassa drasticamente.[...] Naturalmente ci sono siti e siti e critici e critici. Eppure, il rischio di imbattersi in scritti di scarsa qualità, quando non al di sotto del presentabile, è alto. Questo è un aspetto su cui non si deve derogare: d'accordo che la critica è un esercizio non scientifico, d'accordo che contiene un elemento personale e insindacabile, d' accordo anche che si tratta di un genere di letteratura con poche credenziali, tuttavia forme di professionalità, autorevolezza e credibilità esistono anche in questo campo.»¹⁵⁸

Il critico di “Segnocinema” ci fa capire che la critica via web subisce un serio problema di identità. Dando per scontata la critica come incerta, in regole, statuti e professionalità, può e deve esistere una linea di demarcazione, che è ancora più motivata dall’urgenza della qualità che uno scritto via Internet deve ottenere.

Torneremo tra breve sul discorso della qualità, ora, passiamo a un altro aspetto della recensione: la longevità. Considerando che sui giornali non si parla sempre di cinema e che quindi ogni articolo è quasi un’occasione unica, la durata di un pezzo via web va molto oltre quella dei quotidiani o di un passaggio tv. Su un sito come cinematografo.it, è possibile leggere la critica di un film e in più andare agli articoli correlati e soprattutto al trailer del film che magari vogliamo andare a vedere o abbiamo già visto. Su cinefile.biz, in home page, troviamo le recensioni di tutti i film in sala e quelli passati di recente. Vi è una riconfigurazione di tutta l’esperienza di informazione sul film stesso. La possibilità di unire critica e trailer, critica e multimedialità, è un passo in avanti

¹⁵⁸ R.Menarini, A.Autelitano (a cura di), *Dentro la critica*, op.cit. p.15

che forse la critica non crede di aver ancora fatto. Un livello di coesione così alto tra due tipi di forme di comunicazione non era ancora avvenuta. Qualcosa che arricchisce il lettore molto più velocemente.

Indipendenza

Oltre che nella rivoluzione della scrittura e della tempestività, il giornalismo on line ha avuto un impulso sotto l'importante aspetto dell'indipendenza. Le nascenti riviste on line, sono nate spesso per l'influenza degli appassionati che hanno creato veri e propri siti d'informazione. Nelle riviste di cinema on line, come *spietati.it*, *sentierisevaggi.it*, è riscontrabile una certa indipendenza di fondo. Questa non è un'accusa contro testate più istituzionali ma più che altro una condizione naturale delle testate nascenti. Succede quindi che le produzioni editoriali risentano di una certa indipendenza dalle fonti di mediazione tradizionali, come quelle degli uffici stampa. Questa indipendenza non è sempre un fattore positivo, anche la cattiva scrittura, la poca conoscenza cinematografica e l'ultrasoggettivismo che permeano certi articoli di testate on line, sono figlie di questa indipendenza, ovvero un'assenza di regole. Nemmeno di quelle buone. Una sorta di stato di natura delle testate che non essendo (col)legate alla granaia industria, perché non hanno le strutture e le risorse per esserlo, riescono comunque a dire la propria. Si può dire liberamente che un film è brutto o è bello, che certi prodotti che la critica omologa a status di film indipendente o d'autore non sono altro che la produzione di quello che Vincenzo Buccheri chiama il "medio(cre) autorato"¹⁵⁹. Di condurre delle battaglie critiche, militanti, senza essere ostacolati. A volte, di ciò se ne accorgono pure critici istituzionali, come Mariarosa Mancuso, penna de "*Il Foglio*" che, qualche anno fa, ha bacchettato un articolo della rivista *sentieriselvaggi.it*. Un esempio di rottura sensibile fra due mondi, quella della critica istituzionale contro quella nuova del web.

¹⁵⁹ V.Buccheri in "*Brancaleone*", cinema italiano: realtà o sogno, n°1, primavera 2006, L'ancora del mediterraneo, Napoli, 2006, pp.32-36. Fa riferimento a quelli autori che fanno film che vogliono che siano d'autore. Ma per Buccheri, il "medio" fa riferimento alla classe media, in un certo senso alla borghesia, che si sente rassicurata da film come "La Febbre" di Alessandro D'Alatri o "Non ti muovere" di Sergio Castellitto.

Ma l'indipendenza, nel web e nelle riviste di cinema, è un bene comunque relativo, non sempre assoluto. Una rivista davvero indipendente, potrà essere premiata da molti lettori che hanno visto in essa una zona "libera" e si sono "fidati". La fiducia nella critica è tutto, l'affidabilità, una volta riconosciuta, conquista il lettore. Arrivati a questo punto, gli accessi ai siti aumenteranno e la popolarità sul web salirà a un livello ben percepibile dall'industria e dai *marketer* cinematografici. Il sito quindi sarà una buona sede per le inserzioni pubblicitarie e per l'aumento dei contatti. A questo punto, probabilmente, qualche società editoriale farà un'offerta per ristrutturare lo spazio telematico. Per la testata comparirà il bivio: continuare, o legarsi di più all'industria e quindi entrare poi in un circuito *mainstream* con pubblicazioni più "controllate". Ciò non è definitivo, si può continuare a essere indipendenti come è successo con la rivista cartacea di "Duellanti" che ha trovato un editore più potente, ma che comunque mantiene il taglio analitico che aveva.

È bene sottolineare che l'indipendenza nel web è spesso legata alla poca visibilità, che in termini di internet si traduce in *indicizzazione*. Ovvero la possibilità di essere trovati dai motori di ricerca, in particolare *Google*, e, soprattutto, di essere messi ai primi posti nei risultati di ricerca. Questa possibilità richiede investimenti continui e importanti. Le testate piccole non possono sempre permetterselo. Ciò significa che, anche se è un bene che nascano continue testate di cinema, non sempre loro avranno una grande visibilità, si perderanno nelle milioni di pagine. Le prime ad essere viste, saranno sempre i contenuti delle grandi testate che hanno la possibilità di fare investimenti. In un certo senso, è una visibilità fittizia: il web aumenta la democraticità, la pluralità di voci, ma quelle che compaiono per prime sono sempre quelle dei più forti. E questo vale per tutti i siti.

Nel web cinema, questa situazione è favorevole alle grandi industrie cinematografiche. Se scrivo "*Harry Potter*" il primo risultato che compare è quello di Google news (chiaramente) poi *wikipedia*, *warner bros*, *yahoo* e poi dopo la prima pagina di ricerca, se il lettore non sarà molto motivato, non andrà avanti. In un certo senso, la pressione dell'industria sulla critica si ripropone sul web, in termini di visibilità.

Tutto questo perché il cinema, bene immateriale, è molto spendibile attraverso la rete. Le industrie hanno cominciato ad usare il fascino di una grande pellicola cercando di "cultizzare" un film, di renderlo fenomeno di culto. Ne sono esempio, le *communities*, le comunità di fan che nascono attorno a un fenomeno come Harry Potter o il "Signore degli Anelli", comunità che spesso sono create dalle case produttrici, altre volte dagli stessi fan. Il film scaturito dal libro di J.K. Rowling ha fatto nascere un vero e proprio impero multimediale. Su internet, è possibile comprare i libri e i film, iscriversi alle *communities* e leggere anche "*La Gazzetta del Profeta*", il giornale della scuola di Hogwarts, inviare le cartoline, stamparsi i segnalibri. «*Battiamo Harry finché è caldo*» dissero i responsabili marketing del film.¹⁶⁰ In effetti, la logica del film spettacolare, e la logica di evento come si riproduce sulle pagine dei giornali, così si riproduce sulle pagine del web.

Ma il World Wide Web è infinito, il lettore è sempre il più avvantaggiato su Internet. Ha comunque la possibilità di visitare migliaia e migliaia di pagine sul tema. Confrontare la sua opinione con le altre se ha già visto il film, oppure ha mille possibilità di orientamento. Anche se è l'industria, con i suoi investimenti, ha ottenuto la visibilità forte, il navigatore ha la consapevolezza di poter approfondire e confrontare diverse voci, in modo molto più agevole a quello della stampa cartacea. L'indipendenza forte è nelle mani del lettore-navigatore, colui che ricerca per arricchirsi, tra le informazioni e il "pattume creativo" che la rete nasconde. Del resto, è una sfida che non vale solo per il cinema ma per tutta l'informazione on line.

¹⁶⁰ Il caso è analizzato nel libro: G.Celata, F.Caruso, *Cinema. Industria e Marketing*, Guerini e Associati, Milano, 2003, pp. 210-215

5.4 Blog, forum: la ridefinizione dell'esperienza cinematografica

Partiamo subito da un assunto: la cultura cinematografica e la sua divulgazione vengono ristrutturate dal web. In particolare da *blog* e *forum*.

Definire “lettore” chi fruisce della critica e dell'informazione on line è riduttivo. Più adatto è parlare di “navigatore”, dà sicuramente l'idea di un fruitore interattivo. È interessante capire il percorso potenziale che un utente, appassionato di cinema, può fare in Internet. Scegliamone uno, ideale e possibile. Un navigatore può entrare in Internet per avere delle informazioni sul film, magari andrà sul sito di IMDB o filmup per avere informazioni sulla pellicola, vedere come sta andando al botteghino, leggere i giudizi o più semplicemente solo la trama. Uscirà di casa, andrà al cinema e vedrà il film. Al ritorno, può entrare in un forum e confrontarsi con gli altri che l'hanno visto, oppure parlarne nel suo blog. Sia in forma recensione, sia in forma dialogica, di semplice “chiacchiera” o altro. Questo percorso ha degli *step* interessanti. Andare in vere e proprie banche dati così facilmente, come IMDB, non era possibile quando c'erano solo i giornali o le riviste. Magari da quel film, di quel determinato regista o quell'autore si possono avere informazioni sugli altri film, sulla vita dell'autore e vedere i trailer delle altre sue pellicole. Poi, anche se pratica illegale, va citato il *downloading*, cioè scaricare prodotti multimediali attraverso la rete. La rete diventa un'ottima fonte per sviluppare l'interesse cinefilo, la passione per la settima arte. La sala, per alcuni è anche “*bypassata*”, saltata a piè pari come luogo della visione. Si scarica il film, il documentario, quel che si vuole, soprattutto grazie alla diffusione della fibra ottica, e dei *provider* di servizi di connessione a banda larga .

Considerando poi che la voglia di relazionarsi è più forte nei giovani, che sono i più grandi fruitori del cinema e della rete, il nostro percorso può continuare nei forum e nei blog. I forum dedicati al cinema sono tantissimi. Specialmente se si considera anche quelli dei fan di un determinato attore, di un film (numerosi le communities di “Guerre Stellari”, ad esempio) o di un regista. Nei forum di cinema, la settima arte diventa argomento centrale ma anche collaterale, utile alle discussioni più disparate. La cosa importante è che il cinema viene comunicato e

criticato in modo assolutamente diverso. Come la critica, anche la materia del forum rimane l'opinione. Ma essa, a differenza di un articolo di giornale, di un saggio o di un pezzo televisivo, può essere discussa, confutata, accettata. Questa rimediazione, questa guerra a colpi di "*post*", i messaggi lasciati su di un forum, crea nuove interpretazioni. Un'interpretazione dinamica, che mostra una critica non più imposta, ma una critica che è in crisi, sempre discussa com'è nella sua natura. È una critica "assemblata": non è del singolo, perché non scrivono critici di professione, ma è la somma di tutte le opinioni che restituisce delle nuove interpretazioni, delle idee sul film. Chiaramente, non tutti danno delle interpretazioni, o sono in grado, ma l'importante è che ci sia la possibilità di farlo. La possibilità di parlare e di interpretare.

Il modello della critica "assemblata" ha anche una sua logica, ovvero la possibilità di ri-guardare, ri-classificare l'universo cinematografico. Nelle opinioni che si leggono ma anche nelle strutture degli argomenti dei forum, si nota una sorta di "riassetto della cultura cinematografica". I canoni di valutazione, gli elementi importanti attraverso i quali il cinema viene compreso, sono diversi da quelli adoperati dalla divulgazione classica come quello a mezzo stampa. Ad esempio, vi è un'attenzione all'esperienza della visione molto forte, alle emozioni personali che ha suscitato il film, al gusto, alle antipatie e simpatie, rafforzato anche da un linguaggio, che non essendo destinato al grande pubblico, assume un tono molto colloquiale, semplice talvolta superficiale, talvolta molto colto e forbito. Non è scandaloso segnalare che ci sono alcuni utenti che non hanno nulla da invidiare ai critici cinematografici, anche nella forma retorica. È una visione del cinema meno "oggettivizzata". Non significa che a guidare le opinioni dei cinefili sia solo il soggettivismo, ma spesso i criteri guida del giudizio riguardano più la sensazione, la passionalità, l'emozione suscitata. Come se criteri personali venissero "oggettivizzati", si aggiungono nell'armamentario del critico on line criteri più "intimi", potremmo dire.

Inoltre, quello che è riscontrabile, in luoghi come i forum, è che persistono almeno due modi di classificare il cinema. Uno "tradizionale": per autori, generi, capolavori o non, e poi una modalità assolutamente nuova che non ha un filone unico. Si possono classificare i film in base alla sensazione provata, in base alla

capacità di essere “cool” di un protagonista, in base al loro grado di sperimentazione. Sono tantissimi i cortocircuiti interpretativi che danno luogo a nuove classificazioni. Una pratica abbastanza consolidata è quella, già analizzata, di rivalutare il cinema secondo la capacità di incidere sulla dimensione personale e, in più, la capacità di essere oggetto di condivisione. Si discute spesso sul “potenziale cinefilo” di un film: su come le battute siano incisive, su com’è l’atteggiamento di quel determinato attore sia discutibile, sulla forza dei generi. Ad esempio, la rete pone molta attenzione al genere *horror* nelle sue diverse varianti, come lo *splatter*. Questo genere, ha sicuramente una capacità di coinvolgimento emozionale molto forte, costruito su quel paradosso di “pagare un biglietto per avere paura”. Ed è proprio la paura o la capacità di essere pauroso o no per un film, un argomento che fa riferimento alla condivisione delle emozioni, molto spendibile quindi nelle communities. Altro modo che i forum hanno di “riguardare” il cinema, di riclassificarlo, è quella di creare condivisione attraverso film di culto: le communities che nascono attorno a “guerre stellari” o anche a serie tv come “*Lost*”, “*Sex and city*” o “*Desperate Housewives*” sono un modo, incoraggiato anche dal marketing, di usare il cinema e l’audiovisivo come portatore di un’esperienza comune. I fan si riuniscono nei forum per discutere sui loro film o serie di culto e su quanto si identificano nei personaggi. La rete offre la possibilità di criticare un prodotto audiovisivo attraverso lo strumento interpretativo della capacità d’identificazione in un personaggio. Valutare un film misurando quanto si è entrati in empatia/antipatia coi personaggi. Possibilità molto meno usata dai critici classici, che affrontano il problema dell’identificazione, in modo più distaccato, arginando possibili derive solipsiste. Inoltre, la valutazione degli attori nella critica è qualcosa, purtroppo, di poco adoperato a favore invece di uno sguardo molto più formalista.

Infine, la conoscenza del cinema attraverso la rete non è un percorso a senso unico, ma multidirezionale. Può avvenire anche un fenomeno inverso. Le discussioni sui forum possono portare l’utente a cercare approfondimenti attraverso altri mezzi, libri, giornali e riviste ecc. Un new media, come il forum, può essere spunto per andare a consultare la critica tradizionale, quella dei quotidiani, delle riviste, oppure leggere un libro, saggio sull’argomento che

magari si è discusso in qualche *topic*. È un'ottica sinergica che può giovare agli *old media* come tv e giornali.

La rimodulazione dell'esperienza si radicalizza con i blog. In particolare con il suo autore, il *blogger*, che ha la possibilità di fare il critico. «*Ognuno ha due mestieri: il suo e quello di critico cinematografico*», un'altra previsione azzeccata dal genio di Francois Truffaut. In rete ci sono circa sessanta milioni di blog¹⁶¹ e tantissimi sono di cinema. Tra essi sono nascosti semplici appassionati o persone con velleità di critico cinematografico. Questo fenomeno rende tangibile quanto fare critica piaccia, appaghi la voglia di esprimersi e perché no, essere un po' egocentrici. Una croce e delizia di questo tipo di scritti.

È difficile parlare, infatti, di una vera e propria critica cinematografica attraverso i blog. Il problema principale è quello del referente. Il blog è una forma testuale ibrida, a cavallo tra la volontà di scrivere per se stessi e rivolgersi agli altri. Questa dimensione può riversarsi anche nella pratica critica. Si critica un film per se stessi, per il piacere di scrivere o perché si vuole essere letti? Si possono mantenere tutte e due le dimensioni, ma la differenza referenziale, nello spirito della critica via blog conta. Se si pensa con un'ottica ultrasoggettiva, non ci saranno mediazioni e si rimarrà nell'ambito della pura opinione personale. Anche se la materia della critica rimane l'opinione, certamente l'opinione va pesata in base all'autorità di chi scrive. Ci sono blog e blog. Ci sono quelli che hanno un taglio più d'informazione "autogestita" come *cineblog.it* e quelli personali ma notevoli per la qualità: "*abbracciepopcorn*"¹⁶² ad esempio. A questo punto è la simpatia personale per il blogger che fa la differenza e poi anche il modo di scrivere. Se Tullio Kezich o Paolo Mereghetti aprissero un blog di cinema, probabilmente, nel primo giorno si conterebbero migliaia di accessi. Il problema quindi della visibilità, della possibilità di emergere è ancora più complesso per i blog di cinema.

La funzione di commento poi, è capitale per la rimediazione dell'esperienza di racconto del cinema. Il blog ripropone, come sottolinea Claudio Bioni¹⁶³, le forme arcaiche della polemica, del dibattito a tante voci. Leggere una critica sul

¹⁶¹ Fonte: R.Menarini, A.Autelitano, *Dentro la critica*, intervista a Marzia Gandolfi, op.cit.

¹⁶² <http://abbracciepopcorn.blogspot.com/>

¹⁶³ C.Bioni, *La Critica cinematografica. Metodo, Storia e scrittura*. op. cit p. 54

blog è importante quanto leggere i commenti che la succedono. Viaggiare per quella “catena ermeneutica” che, nel migliore dei casi, rende possibile il modello di critica raccontato da Roberto Nepoti, ovvero la critica come «*forma di scrittura breve che può diventare lunga*»¹⁶⁴. I blog potrebbero costituire un nuovo modello di militanza critica, anche se la dispersione delle voci è talmente tale che è molto difficile creare un fronte compatto di idee. Tutto questo è qualcosa di molto imprevedibile, la certezza è comunque il fatto che il web dia una possibilità di espressione alla critica e alle critiche.

5.5 Un nuovo critico ?

«L'idea dominante è quella di vivere l'esperienza del cinema senza il filtro dei saperi e della cultura cinematografica»¹⁶⁵ così Claudio Bisoni definisce lo spirito che imperversa nella *blogosfera* cinematografica. E anche, va aggiunto, nell'universo dei forum di cinema. Bisoni dichiara, pur con le dovute riserve, che questa nuova modalità, permessa dalla tecnologia, può essere antagonista alle forme più consolidate della cultura cinematografica. Come abbiamo visto il web propone una fruizione assolutamente personale e personalizzata.

Che succede in questo percorso? Accade che il filtro di giornali e della critica può essere completamente saltato, eliminato come passaggio formativo al cinema. Il critico ha perso un po' di quel potere che poteva avere negli anni precedenti, almeno fino agli Novanta, il periodo della riduzione degli spazi critici. Il critico ha avuto e ha una funzione culturale. Spiega, interpreta, valuta e divulga. Oggi, specialmente un ragazzo giovane che magari legge poco, com'è endemico in Italia, e viaggia molto in Internet, ha la possibilità di attingere a tanti film sia attraverso il filesharing, sia anche attraverso i dvd che aumentano sempre più le loro *library*, i cataloghi di titoli. Diventa un utente-lettore-spettatore autonomo. I suoi consiglieri diventano i forum o i suoi amici, la possibilità di scaricare velocemente permette di farli vedere tanti film in poco tempo, di modo da formarsi una cultura cinematografica in modo celere e assolutamente

¹⁶⁴ R.Menarini, A.Autelitano, *Dentro la critica*, op. cit.

¹⁶⁵ C.Bisoni, *La Critica cinematografica. Metodo, Storia e scrittura*, op.cit. p.54

personalizzato. Il critico prima era un privilegiato perché poteva vedere tanti film, accedere a essi, quando gli altri non potevano e poterne scrivere a tanti attraverso i giornali che avevano un grandissimo potere di modifica dell'opinione pubblica. Oggi, i privilegi dei critici, sono diversi, più pratici: essere invitati ai festival, scrivere per giornali importanti, ricevere in dvd il film prima che esca in sala ecc. Ma le loro funzioni, di guida, di orientamento, di consiglio di film di cui non si sapeva nemmeno l'esistenza, non sono più forti come prima. Il modello di utente-critico, grazie alle possibilità che ha, si sente meno inferiore rispetto a un critico, qualcuno addirittura superiore in nome di un egocentricità discutibile.

La democratizzazione apportata dal web ha eroso un po' di potere al critico, nella stessa maniera in cui l'ha eroso ai giornalisti che sanno che c'è sempre qualche schiera di blogger che può verificare l'attendibilità delle notizie pubblicate, e smentirle se è il caso. Se la lettura dei giornali rimarrà sempre su livelli bassi e le riviste specializzate saranno sempre piccole riserve indiane, questo modello potrà diventare dominante per la debolezza dei concorrenti. Un adattamento già è in atto, ad esempio il sito del "Corriere della Sera" con le iniziative del comparto "media center" ha incominciato a mandare in onda, in web-tv, ogni settimana, una critica su di un film di Paolo Mereghetti della durata di circa quattro-cinque minuti. Spazio sicuramente buono per una critica dignitosa, che potrà aumentare se gli accessi al sito continuano a salire come sembra. Il sito di *Mymovies.it*, per ogni film, nuovo o del passato, propone la critica dei critici e quella del pubblico, mettendole a confronto. Un tentativo di coesistenza, che fa riferimento al confronto di interpretazione che fa nascere delle nuove, a cui accennavamo sopra. La coesistenza è una via percorribile.

Non è detto che a questo punto la critica debba sparire perché ha esaurito i suoi compiti. I motivi a favore della sua sopravvivenza e espansione sono diversi.

- 1) Il percorso di cultura cinematografica proposto dal web non è per forza antagonista, ma, soprattutto se si vuole avere una certa influenza nel campo del cinema, c'è bisogno ancora di una formazione tradizionale. Internet può dare una mano ma non certo sostituirsi. La codifica del sapere cinematografico non può essere trovata solo nei meandri del web.

- 2) Il critico può essere ancora influente se la sua autorità è buona. Ma oggi il modello d'autorità cambia. Non può essere più un critico "*auctoritas*" che impone il suo modo di vedere da "esperto". Deve essere autoritario ma flessibile. Se in futuro si consoliderà la professione del critico via web, colui che la praticherà, deve essere pronto a mettersi sempre in discussione, perché, grazie all'interattività, le critica alla critica saranno sempre più facili da fare. Con la funzione "commento" si potrà facilmente dire la propria. Il critico web dovrà essere pronto quindi, a discutere con tutti, rispolverando anche quella vena polemica, figlia dei *cahiers*. La possibilità che per ogni film si apra un dibattito sarà sicuramente più frequente.
- 3) Come abbiamo visto la funzione orientativa tenderà a essere scardinata nei compiti del critico. Anche il critico allora si farà un po' blogger, porrà l'accento sulla dimensione dell'interpretazione personale. La sua volontà di interpretazione, di demistificazione sarà più convincente, preponderante rispetto alla dimensione consigliera. Rispetto a un qualsiasi blog di cinema, il critico ha sempre dal suo lato, quell'autorità che può spendere per fare la differenza.

A questo punto, il web può essere anche da impulso ai media tradizionali, che notando la grande attenzione che si dà alla critica "fatta" via web potranno rilanciare la "critica anche sulla pagina". Intanto, nuovi luoghi, extratelematici e non editoriali, pare stiano offrendo opportunità di rilancio alla pratica critica.

Nuovi luoghi della critica

Ora, sganciamoci dal web e analizziamo un po' più da vicino nuovi prodotti editoriali e non, che possono essere giudicati come “nuove frontiere della critica”.

5.6 Dizionari

I dizionari di cinema sono un luogo abbastanza nuovo della critica. Sotto la forma elencativa, propria di questo strumento, possono esserci diverse tipologie.

I dizionari e le enciclopedie del cinema sono quelli più generali, hanno migliaia di voci che riguardano i termini tecnici (es. “*carrello*”) ma anche gli autori, le correnti stilistiche, le case di produzione e i processi produttivi. Si mostrano come veri e propri prontuari in un certo senso¹⁶⁶. Ultimamente, proliferano i dizionari di genere cinematografico, come quelli proposti da “Mondadori Electa”. Fantascienza, erotico, fantasy, musical ecc. In ogni volume si approfondiscono i temi, la cronologia, i protagonisti, ma comunque ci sono dei percorsi di senso, critici, che l'autore mette in atto. In realtà, nonostante il nome della collana sia “dizionari del cinema” non c'è molto riscontro con la struttura elencativa, se non nello spirito dell'intera collana che vuole categorizzare. Come si capisce dai titoli netti di ogni volume.

In questo caso, il taglio critico è all'interno dei volumi mentre lo spirito dell'intera collana è quello di approfondire un intero campo dello scibile cinematografico: il genere. Essere più scientifici adoperando gli strumenti critici. Ci troviamo quindi in opposizione con l'operazione del catalogo che facevamo in precedenza. Come abbiamo visto il taglio critico era a monte, mentre le schede erano di taglio più scientifico-informativo.

Non mancano, come abbiamo visto nel caso delle monografie, gli incroci di categorie che danno vita a ibridi originali, anche nei dizionari.

La categoria “*film cult*”, quella dei film che per, un motivo o un altro, hanno lasciato il segno nella cultura ne ha generato un'altra quella dei “film

¹⁶⁶ La conferma di ciò si ha in una recente uscita editoriale. J.Aumont; M.Marie, *Dizionario teorico e critico del cinema*, Lindau, 2007

dell'eccesso", gli "scult" : i pornomovies, i "poliziotteschi" ecc che sono stati raccolti, con volontà enciclopedica da Marco Giusti,¹⁶⁷ coautore di Blob. Ermanno Comuzio, invece, ha pubblicato il dizionario dei musicisti cinematografici¹⁶⁸ sull'evoluzione delle colonne sonore. Continuando sulla musica si possono trovare anche enciclopedie sul rapporto tra cinema e rock come quella di Giandomenico Curi¹⁶⁹ e così via, a dimostrare che l'idea enciclopedica è qualcosa che si sviluppa sempre di più. Per approfondire questo discorso, dobbiamo ora arrivare al prodotto editoriale, che in questa dimensione, ha più successo: il dizionario dei film.

Pubblicato anche come guida ai film, il capostipite del genere è quello dello statunitense Leonard Maltin, "*Movie e Video Guide*" (ed. A Signet Book Penguin, New York) di seguito poi sono arrivati gli omologhi inglesi, la "*Time Out Film Guide*" (ed. Harpercollins, Hammersmith, Londra, prima edizione 1992) di Lesile Halliwell e il "*Dictionnaire du Cinema: les films*", in Francia, di Jacques Lourcelles (Robert Laffont, Parigi, 1992).

In Italia, il filone del dizionario è cominciato un po' in ritardo rispetto agli altri paesi europei e d'oltreoceano: alla fine degli anni Novanta. Il "Mereggetti", "Il Morandini", "Il Farinotti" prendono tutti il nome dal loro autore, anche se è chiaro che dietro opere di tale vastità, non c'è un solo critico.

Sono proprio questi tre titoli che dominano il mercato dei dizionari di cinema che è molto florido. In generale, un dizionario contiene all'incirca tra le 20.000 e le 30.000 e più schede di film. Ogni anno aumentano, non solo perché vengono prodotti film nuovi, ma anche perché chi ci lavora è riuscito a recuperare film del passato che magari non era riuscito a inserire prima. L'opera di recupero delle fonti, anche per il cinema, è impresa ardua. Le pellicole si usurano, o magari gli archivi scompaiono. Oltre alle schede poi ci sono indici (registi, produttori, attori ecc) appendici, cronologie dei festival e elencazioni dei premi più importanti che riguardano le pellicole "*Academy Awards®*" Palme, Leoni e Orsi d'oro, BAFTA (oscar britannici), David di Donatello ecc.

¹⁶⁷ M.Giusti, *Stracult. Dizionario dei film italiani*, Frassinelli

¹⁶⁸ E.Comuzio, *Colonna sonora. Dizionario dei musicisti cinematografici*, Ente dello Spettacolo, Roma, 1992
G.Curi, *I Frenetici. L'enciclopedia dei film che hanno inventato i giovani. 50 anni di cinema e rock*. Arcana, Roma, 2002

Nel dettaglio, prendiamo ad esempio “Il Morandini”, ogni scheda contiene: titolo, (in italiano e originale nel caso di film stranieri), nazionalità, anno di edizione, regista, interpreti principali, trama, giudizio critico, colore, genere, durata e poi indicazioni censorie eventuali. Inoltre il Morandini al di là degli eventuali indicazioni/veti predisposti dalla legge, segnala se un film è consigliato a tutti, ai ragazzi, o ai bambini accompagnati. Ciò anche nell’intento, dichiarato dall’autore, di suggerire la formazione di una cineteca ideale.

Il dizionario procede come il catalogo: per elencazione. In rigoroso ordine alfabetico e bibliografico. Appare principalmente come qualcosa di molto normativo, anche il giudizio, pur sempre opinabile, stampato in una scheda da dizionario assume una dogmaticità maggiore. Probabilmente, è una sorta di retaggio psicologico dovuto all’idea del dizionario, quel volume dove si cercano sempre delle definizioni. Sicure e precise.

Come nelle riviste anche qui il giudizio è facilmente evidenziabile dalle “stelline” (nel caso affiancata dal mezzo voto) e dai pallini bianchi che riferiscono il successo di pubblico (desunto dagli incassi).

L’elevata visibilità del giudizio indica una praticità. Quella che il lettore cerca, quando vede il titolo. «Com’è valutato? Lo vedrò allora in televisione, lo registrerò?» sono presunte domande che un fruitore di un dizionario probabilmente si fa spesso. Del resto, la quarta di copertina del dizionario non lascia dubbi: *«Un’opera indispensabile da tenere accanto al televisore e al videoregistratore»*¹⁷⁰. Il posizionamento sul mercato è proprio in queste poche righe, cioè la valenza pratica di un dizionario come guida. La guida deve essere sicura, dare dei giudizi, meno interpretazioni, anche se comunque sono necessarie. Del resto dello stesso spirito erano gli antesignani del dizionario come il “Film80” di Tullio Kezich, le schedine che il famoso critico redigeva per Panorama dal 1982 al 1986, preceduto da “Il Millefilm-Dieci anni al cinema”(1967-77) e “Il Millefilm-Cinque anni al cinema”(1977-1982). Anche nella quarta di copertina del Film80 si legge qualcosa di analogo a ciò che il Morandini scriverà vent’anni dopo, «[...] un

¹⁷⁰ M.Morandini, *Dizionario dei film di Laura, Luisa e Morando Morandini*, Zanichelli, Padova, 2006

repertorio completo e utilissimo per orientarsi nella smisurata offerta di film che il moltiplicarsi delle reti televisive mette a nostra disposizione ogni sera»¹⁷¹.

Il dizionario quindi conferma un processo iniziato anni prima. Cioè che il contatto principale che la critica ha col pubblico è quello della forma del consiglio. Ora questo diventa incasellato, elencato e facilmente visibile. Conferma che la concezione della critica, quella del senso comune, è che il pubblico vuole sapere se il film vale o no la pena di esser visto.

Però, anche nei dizionari vi è una critica “pluriplanare”. A un livello più netto, sensibile, troviamo il giudizio critico e la sua sintesi nelle stellettole. Ma una critica avviene anche a livelli più profondi. Nel Morandini, come negli altri dizionari, vengono enunciati film con solo giudizio e dati tecnici. Senza né trama né interpretazione. Ad altri l’argomentazione supera la lunghezza tipografica della schedina, per arrivare quasi a una recensione di giornale. Nel risalto (tipo)grafico già scoviamo un’ulteriore scelta critica. Ma ciò è desunto anche dalla scelta delle appendici, dalla volontà di raggruppare i film più belli o di consigliare tramite una piccola “R” iscritta in un rettangolo che il film è adatto ai ragazzi. Nonostante la rigidità testuale, anche il dizionario rimane, per dirla provocatoriamente, un “testo personale”. D'altronde anche Paolo Mereghetti, quando parla del suo dizionario dice di voler esprimere con esso una precisa idea di cinema. Ben venga perché il pubblico approva, lo dimostra il successo che tali volumi hanno.

Nel dizionario inoltre, il ruolo del critico è molto variegato. Insieme al suo team di lavoro egli è storico, interprete, consigliere e anche un po’ maestro, come specialmente Mereghetti desidera essere (vedi interviste nelle prossime pagine). È difficile trovare questa compresenza negli altri luoghi che abbiamo incontrato in rassegna. L’importante è che si tenga presente e non cercare sempre e solo il giudizio, ma anche la sua motivazione.

¹⁷¹ T.Kezich, *Il Film80-Cinque anni al cinema, 1982-1986*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano,1986. Da segnalare che questo volume era uscito in edizione speciale per “BASF videocassettes”, una produttrice di VHS. Erano gli anni del boom dei videoregistratori, una guida del genere era una sorta di manuale per il buon cinefilo.

5.7 I contenuti speciali dei dvd

I contenuti speciali dei dvd, in gergo *extra*, sono dei prodotti audiovisivi aggiuntivi al film in supporto dvd, che danno informazioni, interpretazioni, curiosità sul film che si è visto. Traccia di questi contenuti era possibile trovarle già nelle videocassette. Alcune VHS, il supporto cinematografico “*home video*” più utilizzato dagli anni Ottanta fino alla fine dei Novanta, contenevano, dopo il film, alcuni minuti di “*backstage*”. Ovvero un filmato dove venivano illustrati i segreti della produzione del film. Era una pratica comunque rara, un po’ perché non si era ancora capito il gradimento che il pubblico poteva riconoscere a tali aggiunte, un po’ perché costava molto stampare altra pellicola per questi contenuti.

Dalla fine degli anni Novanta, all’incirca nel 1997, il DVD Forum formato dalle aziende di elettronica di consumo, Sony, Pioneer, Matsushita, Philips, Hitachi, Warner, Toshiba, JVC e Thomson ha messo sul mercato un nuovo supporto cinematografico, il DVD¹⁷² (Digital Versatile Disc). Questo nuovo formato, di tipo ottico, permetteva di evitare la concorrenza tra i grandi distributori che prima avveniva con i diversi formati delle videocassette (VHS e Betamax) e soprattutto di immagazzinare grandi quantità di dati (fino a circa 18 Gigabyte). Su un dvd quindi può essere inciso non solo il film ma anche altri tipi di dati. Mentre agli inizi, le case di distribuzione si limitavano a incidere il film che comunque aveva una qualità migliore rispetto a quella delle VHS, pochi anni dopo si incominciarono a diffondere anche gli “*extra*”. I trailer, i successori dei “*prossimamente*”, erano già usati prima o dopo un film in vhs, ma nei dvd sono cominciate a comparire diverse versioni quelle “*theatrical*” cioè quelle trasmesse nelle sale, oppure quelle più lunghe, di diversi minuti. Poi ci furono le foto di scena, inserite in sequenza, in gergo “*slideshow*”.

¹⁷² Il dvd è ancora il formato più disponibile sul mercato ma, pare, che sia già pronto alla sua fine. La battaglia per la successione è combattuta dal “*Blu ray disc*” (BD) della Sony, un supporto con capacità di memoria maggiori studiato per le tv ad alta definizione, e “*High Definition DVD*” (HD DVD) di Sanyo, Toshiba, Microsoft, NEC e quattro case produttrici di Hollywood. Per ora, stando a wikipedia, quest’ultimo pare essere in vantaggio. Fonte: wikipedia.it (<http://it.wikipedia.org/wiki/Dvd>) visitato il 12 dic. 07

Perché gli extra siano d'impulso alla critica dobbiamo giungere a extra diversi, più corposi in un certo senso. La prima categoria che incontriamo sono le interviste. Sono tanti oramai i dvd editati con le interviste a seguito, di solito sono rivolte al regista che spiega la genesi, la produzione del film, ma anche allo sceneggiatore, al costumista che può mostrare i bozzetti degli abiti di scena come nel caso degli extra del film di Ferzan Ozpetek, *"La Finestra di Fronte"*, agli attori. Oltre che agli autori, le interviste possono essere girati con personaggi "esterni" che possono dare un contributo alla comprensione della pellicola: i critici sono in prima linea. Nel dvd di *"8 e ½"* edito da Mediaset, Maurizio Porro, spiega perché il film di Fellini è, per lui, la più grande pellicola girata nella Storia del cinema, in più ci sono le pagine dei cinegiornali dell'epoca che ricostruiscono il tessuto sociale in cui il film s'andò a imbattere.

Il *"Backstage"* è l'extra più longevo, come abbiamo visto. Oggi, non è più striminzito, ma ad esso possono essere dedicati interi dvd venduti in coppia col film. La strategia di molte case di distribuzione è quella di commercializzare il film in diverse versioni dvd, quella da noleggio ad esempio, che contiene solo il film, quella da vendita con gli extra, e poi diversissime versioni dalle etichette accattivanti. *"Limited"* cioè quelle in copie limitate *"Deluxe"* quella formata da più extra possibili, la *"Director's cut"* ovvero la versione con il montaggio deciso dal regista (di solito il montaggio è deciso dal produttore), un celebre caso di questa categoria è il director's cut di *"Blade Runner"* il celeberrimo film di Ridley Scott del 1982. Elencare tutte queste edizioni richiederebbe un capitolo a parte, l'importante è segnalare che la diversificazione in base all'extra è diventata ormai elemento di pianificazioni per i marketer della case di produzione e distribuzione cinematografiche. Tornando al backstage, possiamo segnalare ad esempio quello premiato al "NapoliFilmFestival 2006" col premio *"making of"*¹⁷³, *"Il toscano Napoleone"* di Alessandro Roveda inserito negli extra dell'ultimo film di Paolo Virzì *"N, io e Napoleone"*. *Making of* è il termine che ha sostituito *backstage*, ma in sostanza indica il racconto delle fasi di produzione del film. Nell'esempio citato, il filmato mette in luce tutte le varie fasi per il lavoro digitale fatto per far divenire l'isola d'Elba, un borgo ottocentesco.

¹⁷³ Premio dedicato al miglior contenuto speciale, ideato dal festival di cinema napoletano. La sezione è stata abolita dall'edizione del 2007

Continuando la nostra rassegna ci imbattiamo negli extra documentari. Un altro genere cinematografico se ne affianca a un altro come abbiamo visto in precedenza. Essendo incluso però nel disco del film, il contenuto è strettamente legato a un aspetto dell'opera e mette in luce aspetti del film discussi (come nel doppio dvd di *“Ultimo Tango a Parigi”* edito dalla CDE e distribuito da Eagle Pictures, dove Tatti Sanguineti analizza la famosa scena erotica del film di Bertolucci in *“gli otto secondi più famosi della storia della censura”*) oppure ancora non scoperti, è il caso dei tanti documentari che riportano alla luce parti dimenticate: Mario Sesti ricostruisce tramite le foto di scena, il finale di *“8e1/2”* nel documentario *“L'ultima sequenza”* abbinato al Dvd distribuito dall'Istituto Luce.

Passiamo al “commento”. È una funzione assolutamente nuova legata allo specifico del dvd. Il film può essere rivisto con il commento del regista insieme allo sceneggiatore o comunque di qualcuno che ha collaborato alla realizzazione della pellicola. È una visione ricca, dal punto di vista informativo anche se più razionale, perché viene spiegato tutto limitando lo spazio dell'emozione che può dare un film. Proprio per questo, il commento viene usato in una visione successiva, quando ormai la bellezza, le emozioni del film, sono state già interiorizzate e quindi è sopraggiunta la curiosità, diciamo così, cinefila. Purtroppo, per risparmiare sul budget molte aziende italiane non sottotitolano il commento nel caso dei film stranieri, così, lo spettatore che non conosce le lingue straniere, non può avere accesso a tale contenuto.

Le scene tagliate e i finali diversi. Sono frequentissimi i casi in cui il dvd esce con extra dove vengono mostrate alcune scene tagliate. Quasi in tutti i film prodotti, il “girato” ovvero tutto il materiale ripreso, non viene mai utilizzato interamente, prima la pellicola scartata finiva al macero, ora viene fatta vivere in nei contenuti speciali. A prima vista, quest'operazione potrebbe sembrare un vezzo inutile, ma, in alcuni casi, può essere interessante. Il caso forse emblematico è quello del film *“In the mood for love”* del cinese Wong Kar Wai, le scene tagliate capovolgono completamente il senso del film stesso. I finali tagliati sono, invece, una sorta di evoluzione del caso precedente, sono un'unità narrativa che è stata scartata per un'altra, come per esempio nel caso di *“Vivere e Morire a Los*

Angeles” di William Friedkin dove fu il regista a decidere il montaggio finale, nel dvd, viene mostrata invece la versione che voleva il produttore.

Infine, segnaliamo un’extra molto particolare e al contempo molto ricco per cinefili, critici e curiosi spettatori. Si tratta dei cortometraggi o veri e propri film allegati come extra al video. M. Night Shyamalan, il regista de “*Il Sesto Senso*”, in ogni suo dvd introduce un suo corto giovanile, di quelli che girava alla scuola di cinema o montava in casa. Anche Jean Luc Godard nel suo capolavoro “*Questa è la mia vita*” ha inserito un suo corto “*Charlotte et son Jules*” del 1958, in Italia distribuito nella versione della Ripley’s. C’è da segnalare che questi extra così come le versioni dei film, variano di Paese in Paese. Nei paesi europei ma anche negli U.S.A. specialmente, è possibile trovare un catalogo più vasto, anche per quanto riguarda gli extra. In alcune versioni straniere i contenuti speciali sono più ricchi.¹⁷⁴

Dopo questa breve rassegna sulle tipologie di extra, analizziamo come questi possano giovare alla critica. I modi sono tre almeno.

In primo luogo, gli extra sono utili per il critico perché sono dei veri e propri testi, un arricchimento culturale e professionale su autori, modi di produzione, epoche, costumi e correnti storiche. Possiamo definirla come “critica a uso dei critici”. È chiaro, e qui veniamo al secondo aspetto, che gli extra sono progettati per un pubblico più vasto: il mercato di massa per quanto riguarda i contenuti speciali di film *blockbuster* come “*Il Signore degli Anelli*”, di nicchia, quella dei cinefili o degli spettatori curiosi, per quanto riguarda i film editi da case come “Raro Video” e “Rypley’s” o la “Criterion Collection”. Al di là di questo, la cosa importante è come gli extra “facciano critica”. In molti modi per la verità. Spesso è un critico a parlare, a essere intervistato o a intervistare. In più può essere esso stesso pianificatore o consulente per la stesura degli extra. Le interviste, i documentari, possono, quando sono fatti bene, aggiungere qualcosa in più al film. Dal punto di vista dell’interpretazione ma, più spesso, della collocazione storica dell’epoca, come ad esempio, nell’analisi dei cinegiornali che

¹⁷⁴ Per questa breve rassegna è stata di fondamentale importanza l’inchiesta di Alberto Pezzotta, “*Dvd inchiesta*” pubblicata su “Ciak”, nei numeri che vanno dal dicembre 2005 al Febbraio 2006 e quelli dall’Aprile 2006 al Luglio 2006

parlavano di “8 ½” o anche nell’intervista a Rosi¹⁷⁵ e Zeffirelli, che nel dvd di “*Bellissima*” di Luchino Visconti distribuito da Medusa, spiegano il neorealismo che hanno vissuto in prima persona. Il commento, pure si pone sulla linea dell’arricchimento informativo. Come sottolinea Pezzotta¹⁷⁶, vi è un gusto per il particolare, per il dettaglio. Spesso, quando il regista è commentatore, spiega la costruzione di una scena, sequenza, comunicandoci quale sia stata la sua intenzione. Oltre a questo, si commenta il lavoro degli attori, il loro modo di essere diretti, di improvvisare. Da un certo punto, un dvd ben fatto è un grande strumento anche per gli attori, per gli sceneggiatori e i vari addetti a lavoro.

Per capire l’autore, sono fondamentali anche i cortometraggi giovanili. Quelli di Tim Burton, il regista, fra gli altri di Batman, sono l’oggetto del desiderio di molti cinefili. Corti del genere inseriti come extra, sono fondamentali per capire la poetica, gli elementi “*in nuce*” che poi sono stati sviluppati, tralasciati ecc. Ad esempio, i corti di Shymalyan sono grezzi da un punto di vista della fattura, perché assemblati con strumenti non professionali. Ma, la scelta delle storie e il modo di raccontare, anche se con una videocamera *Super8*, sono già tipici del suo modo di narrare e creare *suspence*.

Le sequenze tagliate possono essere utili invece per due aspetti. Se si tratta di sequenze censurate¹⁷⁷ allora l’interesse sarà dal punto vista storico, mentre un secondo aspetto può essere spiegato con l’esempio fatto prima di Wong Kar Wai. Dimostra che quelle sequenze possono essere utili per dare un senso ulteriore al film, rispondendo a quella funzione prolungatrice di cui parlavamo in precedenza. In generale, ogni taglio di montaggio che sia del regista, del produttore o uno scarto, implica sempre una scelta di senso. Quindi, ribadiamo, che le scene tagliate non sono semplici vezzi, leccornie per buongustai cinefili, ma sono parti di senso scartate, che la critica può vivificare o quanto meno segnalare.

Il terzo e ultimo aspetto è quello spiegato da Alberto Pezzotta¹⁷⁸. «*L’avvento dei DVD*» spiega il critico milanese- *pone una nuova sfida al critico*:

¹⁷⁵ Francesco Rosi è stato l’aiuto regista di Visconti nel film.

¹⁷⁶ A.Pezzotta in “Ciak”, op. cit.

¹⁷⁷ I tagli o comunque le modifiche alla pellicola possono arrivare anche in ragione degli adattamenti televisivi.

¹⁷⁸ A.Pezzotta, *La Critica cinematografica*, op. cit. pp 47-49

l'attenzione alla filologia del testo filmico». Per spiegare ciò dobbiamo fare una piccola premessa. Il dvd, come abbiamo segnalato, nasce all'incirca nel 1997 è chiaro quindi che tutte le migliaia di film usciti in precedenza sono stati “*riversati*” nel nuovo supporto negli anni a venire. Sia quegli già disponibili in VHS, sia quelli che non lo erano e sono usciti direttamente nel nuovo supporto. Nel primo caso, in special modo per i film muti, il trasferimento in dvd ha creato diversi problemi tecnici. Ad esempio il cinema muto ha una velocità di proiezione di 18 fotogrammi al secondo, quello a colori invece ne ha 24 e in tv 25¹⁷⁹. A volte capita che il muto venga “*masterizzato*” cioè inciso in dvd male e quindi le immagini risultino più veloci. Discorso analogo va fatto per i formati cinematografici, alle volte, certi film concepiti per il “*cinemascope*” quindi un formato largo vengono masterizzati in formati stretti e quindi capita di vedere teste tagliate o, addirittura, scorgere il fuoricampo e ad esempio vedere “*la giraffa*”, il microfono che capta i suoni ambientali, spuntare da sopra l'inquadratura. Quando un formato viene masterizzato male, si subisce effettivamente una violazione del senso di un film, lo si diffonde nel modo non concepito dagli autori della pellicola.

Pezzotta quindi ritiene che il critico debba tenere conto di queste operazioni e soprattutto divulgare queste problematiche tecniche, che poi s'allargano proprio alla comprensione del film. Per il critico del “*Corriere della Sera*” avere questa competenza filologica permette di evitare «*derive interpretative*»¹⁸⁰. Oltre a questo, la forma di critica dei dvd è più, potremmo dire, immediata. Mette subito in contatto il testo, ovvero il film, con il paratesto: le varie forme di critica. Quando si leggono argomentazioni su di un film attraverso un giornale o altro supporto cartaceo, bisogna ricordare la sequenza o il film per intero, il dvd invece permette subito di verificare quello che si sta dicendo. Stabilire se c'è raccordo fra l'interpretazione e il testo filmico. In questo modo, la critica diviene più concreta, perché l'applicazione dell'interpretazione è immediata. Tutto ciò a vantaggio di una conoscenza, e di un arricchimento molto più diretto per lo spettatore. Probabilmente, questa critica per immagini appena descritto potrà essere uno dei

¹⁷⁹ Per questo i film che passano in tv durano circa 4 minuti in meno rispetto alla versione in sala.

¹⁸⁰ A. Pezzotta, *La Critica Cinematografica*, op. cit. p. 50

maggiori volani per il cambiamento, linguistico e contenutistico, della critica cinematografica.

5.8 Luoghi non editoriali

Festival cinematografici

Fino a ora, abbiamo parlato dei luoghi della critica “editoriali”. Con questa definizione, sono indicati tutti quei luoghi dove la critica si diffonde attraverso prodotti editoriali. Difatti, abbiamo parlato di giornali, di libri, di cataloghi, trasmissioni televisive e radiofoniche.

Indichiamo con “non editoriali” tutti quei luoghi dove la critica non si diffonde esclusivamente attraverso prodotti editoriali. I casi specifici rintracciabili sono due: Festival, Università o più in generale formazione al cinema.

I Festival di cinema sono in assoluta espansione. In generale, è l’istituzione del festival a essere molto adoperata. Anche le aziende hanno capito i vantaggi in termini di immagine e promozione che un festival può dare e sono sempre più disposte a investire quantità crescenti di capitali o addirittura a crearne dei propri attraverso i loro uffici di marketing e comunicazione.

La *Festa Internazionale del Cinema di Roma* è sostenuta da 15 milioni di euro¹⁸¹, tutti provenienti da capitali privati, in particolare molti sponsor. Grazie a questi grandi investimenti, in due anni la rassegna romana è diventata il primo concorrente della Mostra d’Arte Cinematografica di Venezia che ha, invece, settanta anni di Storia. Le polemiche lunghissime che hanno tenuto banco sui giornali, sui litigi fra la Capitale e la città lagunare sono il chiaro esempio di questa “guerra”, al di là dei reciproci e diplomatici attestati di stima, e dell’importanza di questo strumento. I critici, dal loro punto di vista, lodano la proliferazione dei festival perché esprimono vitalità per il cinema e, probabilmente, anche perché arricchiscono le loro opportunità professionali. Nel bene e nel male, i Festival sono un luogo molto vivo. Attirano gente, sono luogo di trattativa tra i produttori e i lavoratori del settore cinema, giovano

¹⁸¹ Fonte: P.Mereghetti, “*Fermare il declino del cinema*”, Corriere della Sera (cronaca Milano), 13 dicembre 2007, p.1

all'immagine della città che li ospita. Sono, spesso e volentieri, lo strumento più usato dalle politiche culturali.

In Italia, i festival cinematografici principali per prestigio, “risonanza mediatica” ecc sono tre: i già citati festival di Venezia e Roma e quello di Torino.¹⁸² Il loro “posizionamento”¹⁸³ è diverso.

Venezia è la rassegna più importante per prestigio storico. Il suo obiettivo è mostrare e promuovere il cinema come Arte. Roma, all'opposto, esalta la caratteristica più popolare, di “festa”¹⁸⁴: un cinema per tutti, cittadini e visitatori, e un luogo di trattative per gli addetti al settore. Torino e il suo “*Torino Film Festival*” s'incentrano sull'aspetto storico del cinema e un'attenzione per la produzione italiana, nelle diverse forme cinematografiche del lungo e cortometraggio e del documentario.

Dietro questi tre seguono tantissimi festival che scelgono diverse qualità per differenziarsi. Chi promuove il cinema accoppiandolo con le bellezze del territorio, “*Ischia Film Festival*”, “*Ischia Global Film e Music Fest*”. “*Capri Film Festival*” o il “*Festival di Tavolara*”, un'isola siciliana poco popolata dove i visitatori portano le sedie da casa per veder in film nello spiazzale in riva al mare. Rassegne invece che puntano su un genere cinematografico, a Ravenna si celebra l'Horror e a Bologna con il *Future Film Festival* il cinema d'animazione, Pesaro e il suo storico festival sono un occhio sulle avanguardie. Tendenza recente sono anche i festival sui film incentrati sulla sessualità: *Festival del cinema gaylesbico di Milano* o il *Maygay* di Napoli, la rassegna di cinema «sull'amore e le sue differenze»¹⁸⁵.

La critica cinematografica nei festival si avverte a diversi livelli. Prima di tutto nella struttura, ovvero nell'architettura delle sezioni. Un festival di cinema, come qualsiasi tipo di festival, è un evento che parte da un'idea (Venezia= mostrare l'arte cinematografica), il “*concept*” oserebbe dire qualche pubblicitario.

¹⁸² Ci sono tanti altri festival che potrebbero essere menzionati come quello di Pesaro, Bellaria. È chiaro che facendo un discorso di risonanza mediatica e “grandi numeri” ovvero gli investimenti e le pellicole che girano nelle sezioni, queste tre manifestazioni sono le prime da citare.

¹⁸³ In termini di marketing, il posizionamento è come il prodotto o l'evento è percepito nella mente del consumatore. Chi promuove il prodotto deve fare in modo che la sua idea di prodotto si forma allo stesso modo nella mente del consumatore a cui si rivolge.

¹⁸⁴ Qualcuno spregiativamente ha definito la Festa “sagra”.

¹⁸⁵ Da www.modernissimo.it visitato il 16 dicembre 2007

Prendiamo a esempio proprio la storica mostra lagunare. L'idea, la mission è già nel titolo "*Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*". È molto importante che ci sia scritto "*arte cinematografica*" e non cinema, la scelta connota e differenzia il festival dagli altri insieme a "*internazionale*" che indica il "respiro" dell'evento e a "*di Venezia*" che indica il luogo di svolgimento.

Una commissione formata dal direttore artistico¹⁸⁶ e, nel caso di Venezia, da cinque esperti e consulenti internazionali per ogni area geografica seleziona i film della mostra, gli esperti sono quasi sempre critici cinematografici così come il direttore¹⁸⁷. Ciò significa che alle base della rassegna ci sono criteri "critici" anche se, come vedremo tra qualche istante, non solo quelli.

Proprio perché si tratta di una mostra di Arte, la tendenza delle commissioni è quella di scegliere film dal sensibile valore formale, autoriale e dall'importanza dei temi trattati. Dopo la visione di migliaia di titoli inediti la commissione decide i film da ammettere che sono poco più di una decina. La sezione concorso, la più importante quindi, è già frutto di critica.

Poi, ci sono anche le altre sezioni: "*Fuori concorso*" "*Orizzonti*" "*Corto Cortissimo*", quella curata dal Sindacato dei critici (SNNC) cioè la Settimana della Critica (SIC), le giornate degli autori curate dall'ANAC (Associazioni Nazionale Autori Cinematografici). Queste ultime due sono autonome con regole scritte dai componenti delle associazioni promotrici.

Fuori concorso, è una selezione di film che non gareggiano ma che sono importanti, di solito sono le opere di ex concorrenti e grandi autori. Servono da richiamo per i media, difatti il film d'apertura è sempre una pellicola fuori concorso con divi o girata da importanti registi¹⁸⁸. *Orizzonti* si occupa invece delle nuove frontiere del cinema, della sperimentazione. *Corto Cortissimo* è una rassegna sulla formula cinematografica del cortometraggio che ha un'autonomia precisa rispetto al lungometraggio.

¹⁸⁶ Con l'edizione 2007, si è concluso il mandato di Marco Müller come direttore artistico che, stando ai giornali, dovrebbe esserli rinnovato per un altro quadriennio

¹⁸⁷ Marco Müller è critico, storico, autore e produttore cinematografico.

¹⁸⁸ Quest'anno è toccato a Keira Knightley col film "*Espiazione*" di Joe Wright, mentre due anni fa aprì la mostra Brian De Palma con "*The Black Dahlia*", interpretato dalle dive di Hollywood, Scarlett Johansson e Hilary Swank.

Abbiamo voluto descrivere brevemente le idee delle sezioni per evidenziare tutta la pianificazione critica che c'è nel festival: Il concorso, l'anima del festival quello che fa la competizione, il fuori concorso, ovvero ciò il richiamo mediatico e il lustro che deve essere dato alla rassegna, Orizzonti e Corto Cortissimo, la sperimentazione, i nuovi linguaggi. A questi poi aggiungiamo la "Retrospectiva" cioè un approfondimento su un genere, un tema, un argomento.

In poche parole il Festival è uno sguardo sullo "stato dell'arte" del cinema: sul suo presente (*concorso*) e sul suo futuro(*orizzonti*) insieme con l'approfondimento su una specifica parte dato dalle retrospettiva che spesso e volentieri è il taglio storico, l'attenzione al passato. Analisi su passato, presente e futuro del cinema. In questo, nella volontà di analisi, di mostrare, di promuovere il festival è anche critica.

La formula si ripete con le dovute variazioni nella maggior parte dei festival. Alla "Festa" di Roma ci sono le sezioni *Premiere* che equivale al fuori concorso Veneziano, *Concorso*, *Extra* la sezione sulle nuove frontiere e *Alice nelle città* ideata dalla festa per diffondere il cinema dei ragazzi nelle varie zone della Capitale. Poi ci sono le diverse retrospettive e eventi collaterali.

Torino Film Festival con le dovute attenzioni al cinema italiano e le sue specificità, ripropone comunque il concorso, le retrospettiva e l'attenzione ai nuovi linguaggi.¹⁸⁹

Logicamente a influire sulla pianificazione non ci sono solo criteri critici ma anche commerciali, di visibilità. Il potenziale di un festival si misura nel breve periodo con i volumi delle rassegne stampa, con i biglietti staccati (specialmente per Roma) o con il numero di visitatori. Nel lungo periodo poi con i risultati di incassi, premi e popolarità che riscuotono i film passati in rassegna. È in questo senso che un festival si definisce "vetrina". Se i risultati sono positivi, i Festival continueranno a ricevere finanziamenti, pubblici o privati che siano. Quello che c'interessa dire, in ogni caso, è che la formula prima descritta è comunque

¹⁸⁹ Proprio per queste ragioni di "specularità", di somiglianza delle formule è nata la cosiddetta "guerra dei festival" a cui accennavamo a inizio capitolo. La battaglia è nata, tra Venezia e Roma, soprattutto per il passaggio dei grandi titoli in concorso. Torino Film Festival e il suo neo direttore, Nanni Moretti, hanno lamentato una diminuzione della visibilità portata dalla kermesse romana ideata da Walter Veltroni.

un'architettura dell'evento che ha una matrice critica, è critica cinematografica essa stessa. Il livello più generale di definire la critica a mezzo festival.

Poi c'è una parte più specifica. Cioè i vari contenuti che un festival presenta. Una rassegna cinematografica, i film da proiettare, gli incontri da moderare, i contenuti della pubblicistica come, ad esempio *brochure* e cataloghi, sono comunque critica. Gli incontri, le tavole rotonde nell'ambito dei festival, sono, molto spesso, occasioni per fare critica cinematografica molto serie e genuine. Una conferenza stampa, dove non si chieda solamente al divo di turno lo stato della sua vita sentimentale, può essere già un luogo di arricchimento non solo giornalistico ma anche critico. Spesso, i festival sono occasioni per presentare nuovi volumi, studi sul cinema e su sul suo mondo.

Con la nascita della *Festa di Roma* diversi giornalisti si sono auspicati una diminuzione dei festival del cinema in Italia¹⁹⁰. Se si registra la qualità bilanciando esigenze commerciali e artistiche, ci si può auspicare il contrario. Nella convinzione che la politica culturale sia un indicatore, forse sottovalutato, dello stato di benessere di un Paese.

5.8.1 “Ring!” Quando la critica si fa festival

Da sei anni la critica cinematografica ha un suo festival. Si chiama *Ring!* e si svolge al teatro comunale di Alessandria. L'idea di questa manifestazione è nata grazie al Premio “Adelio Ferrero”. Ferrero è stato un critico e studioso di cinema alessandrino, promotore della costruzione del Teatro della città, finanziato interamente dalla collettività. Nel 1978, gli fu intitolato e dedicato questo premio che aveva, e ha tuttora, l'obiettivo di avvicinare i giovani alla critica cinematografica. Difatti i concorrenti non devono superare l'età di 26 anni e gareggiano con un scritto cinematografico che può avere la forma del saggio o della recensione. Lo statuto del premio allora prevedeva che esso fosse assegnato, ogni anno, nell'ambito di una particolare manifestazione. L'idea di questa manifestazione ha avuto un iter molto lungo. Dopo una quindicina di anni, nel

¹⁹⁰ Si veda per esempio l'articolo di Giacomo Ferrari, “*Troppa grazia, tre cine festival uno a ridosso dell'altro*”, “*Liberio*” 9 novembre 2007, p.34

2001, si giunse alla realizzazione di un “Festival”, anche se con un po’ d’incosapevolezza degli organizzatori. Quest’etichetta, difatti, le fu data dai giornali all’indomani della prima serata della prima edizione di *Ring!* quando Nanni Moretti e Antonio Catania, improvvisarono uno spettacolo sullo sfondo di una scenografia de *Le Nozze di Figaro* preparata sul palco per un imminente spettacolo.¹⁹¹

Il nome della manifestazione fa riferimento alla caratteristica principale del festival. I critici si battono all’interno di un “ring” simulato dalla scenografie a colpi di critiche, di idee avverse. Si sceglie un film particolarmente ricco di spunti, quest’anno *Inland Empire* di David Lynch e *Centochiodi* di Ermanno Olmi, un tema caldo come può essere quello attuale dei “Centoautori” e dei finanziamenti al cinema italiano, e lo si dà “in pasto” ai critici. Si gioca con l’idea del critico feroce, stroncatore dalla penna crudele, ma in realtà è solo un modo per impostare un dibattito. Inoltre, ciò che è positivo di un festival del genere è la volontà di incontrarsi con il pubblico, di organizzare eventi con personaggi popolari e del loro rapporto col cinema. Quest’anno per esempio i comici Giovanni Storti e Giacomo Poretti del trio *Aldo, Giovanni e Giacomo* hanno parlato/recitato davanti a una sala stracolma del loro rapporto col cinema e dei loro film preferiti.

Critica e pubblico sono in conflitto molto radicato, tentare di unirli è sicuramente un passo per rendere la critica più “amabile” o comunque più visibile e suscettibile di interesse davanti al grande pubblico. A *Ring!* più che fare critica, la critica si specchia, si guarda intorno. Si parla di film più che vederli. La critica viene indagata con i suoi stessi strumenti. In modo ironico e scientifico allo stesso tempo. Accattivante e profondo, come è l’idea di critica cinematografica che abbiamo cercato di sostenere fin dalle prime pagine.

Quello che viene da chiedersi è se *Ring!* Ovvero un festival di sola critica cinematografica sia un segnale di una vitalità della critica oppure sia una sorta di “cattedrale nel deserto” ovvero una baluardo, un segno di resistenza a quel processo di scomparsa della critica, vera e presunta, che diversi critici paventano. Rispondere a questo domande così importanti è molto difficile, ma forse potremo

¹⁹¹ Le informazioni sulla storia di *Ring!* sono state gentilmente forniteci da Nuccio Lodato, direttore artistico del festival, durante l’ultima edizione del festival. Alessandria, 4-6 ottobre 2007.

avere un'idea più chiara alla fine di questo lavoro. Anche se anticipiamo che l'ottica "apocalittica" non appartiene certo allo spirito di questo scritto.

5.9 L'Università

Fino a qualche decennio fa chi volesse interessarsi di cinema in modo accademico, intraprendere un percorso di studi in cinema, per intendersi, una scuola d'arte drammatica che lo avviasse a diventare attore, doveva spostarsi nelle grandi città come Roma, Bologna, Torino. Le zone dove risiedevano gli Istituti di Disciplina della Arti Musica e Spettacolo (DAMS). Roma e Torino sono le sedi poi del Centro Sperimentale di Cinematografia, ad oggi la scuola più ambita e titolata per avere una formazione tecnico-teorica in cinema. Oggi, la situazione è cambiata. Un po' in tutte le grandi città, grazie anche a un generale aumento della domanda di istruzione universitaria, gli atenei ampliano la loro offerta formativa, e la ricchezza di percorsi in discipline dello spettacolo ne è un esempio. A ciò si aggiunge anche l'elevato interesse dei giovani per la "comunicazione". Nei neonati corsi di Scienze della comunicazione molti studenti cercano uno sbocco nel campo cinematografico. In poche parole, il cinema come studio, professione, si è affiancato all'idea di un cinema come arte o puro intrattenimento. Si è istituzionalizzato come una disciplina con un ormai consolidato corpus teorico e spazio per la ricerca. Inoltre, c'è da segnalare anche l'esplosione di scuole e insegnamenti privati di materie e tecniche cinematografiche. Sono ormai diverse le scuole di regia e montaggio, sceneggiatura, scenografia e altre professioni di cinema.

La critica in questo scenario entra in varie direzioni. La prima è quella della critica come materia di studio: esiste la Facoltà di Storia e Critica del cinema e poi nelle diverse facoltà l'insegnamento di Storia e Critica cinematografica, i laboratori di critica o di analisi del film. La scuola di cinema *Sentieri Selvaggi* organizza un corso di critica cinematografica e *La Rivista del Cinematografo* da due anni promuove uno stage per critici insieme con i *Cahiers du cinema*. L'Università di Udine ha lanciato da pochissimo tempo un master di "scritture per il cinema: critica e sceneggiatura".

Che cosa s'insegna? Quale è la "critica degli insegnamenti"? Certamente si insegna prima il linguaggio cinematografico e un po' di Storia del cinema. Il bagaglio minimo per formarsi un'autorità o una base per la scrittura. Poi si passa alla storia dei vari punti di vista sul cinema, una ufficiosa storia della critica e gli approcci al film nei diversi periodi. E poi, ogni critico dovrebbe conoscere lo scenario editoriale, perché il suo lavoro si eserciterà comunque in questo ambiente. Un critico deve sapere di comunicazione e non solo di cinema e autori, avere un'infarinatura delle tecniche di scrittura. La cosiddetta scrittura "creativa". Non tutti le cattedre insegnano tutto questo insieme, ma in generale le direzioni disciplinari sono quelle descritte. Però, l'impostazione critica non è solo negli insegnamenti di critica cinematografica propriamente detta ma anche, ad esempio, nelle cattedre di Storia del cinema.

Giungiamo a un punto interessante. Possiamo dire che si fa critica col metodo d'insegnamento. Certamente quando si fa Storia non si può prescindere dal tempo e dagli eventi ma il modo d'impostare le lezioni, di soffermarsi sui periodi, su alcuni aspetti degli autori può essere un aspetto della critica cinematografica. È un discorso che si può allargare a tutta la formazione. Le nostre vite, i nostri interessi sono stati spesso segnati da come un professore ha parlato di un determinato argomento. Ci siamo interessati a un autore per come l'abbiamo conosciuto o perché un professore ce l'ha mostrato con un accattivante trasporto. Torniamo così alla radice della critica, ovvero quella idea di scelta. Non si può evitare di parlare delle inquadrature, del montaggio e della profondità di campo, di David Griffith o Francois Truffaut, in un corso di Storia del cinema, ma per esempio, per parlare dell'autore francese si può porre l'accento sul suo film *I quattrocento colpi* rispetto a *Jules e Jim*. Invece di parlare del montaggio e la *suspense* in Hitchcock lo si può affrontare in chiave psicanalitica come hanno fatto Rohmer e Chabrol. O in quella semiotica, analizzando l'uso dei colori nei suoi film.

Il modo di affrontare il discorso, di impostare la lezione, fa critica e avrà sicuramente influsso sugli studenti, futuri critici di domani. A un'analisi un po' più profonda anche nei critici d'oggi si può sentire nella loro espressione, la loro formazione. Non ci vuole molto per capire che Enrico Ghezzi è un grande

studioso di filosofia e che in questa disciplina si è laureato. La sua grafia, il modo di scegliere i caratteri, la punteggiatura e la grafica dei versi, richiama uno dei suoi scrittori preferiti E.E. Cummings. In Tullio Kezich si avverte molto il suo amore per la scrittura (è anche uno sceneggiatore) e per la letteratura.

La formazione in generale è già un percorso critico. Oggi, con il proliferare dei corsi in cinema, questa varietà di percorsi si amplia. Certo che quando poi si entra in un'azienda editoriale, si presentano altri vincoli che spesso cozzano con le velleità accademiche. Per certi versi è anche un bene, i critici accademici sono quelli meno comprensibili, che fanno disamorare il lettore dalla critica. L'università e la formazione possono servire da stimolo, a pensare un discorso. A confezionarlo poi ci pensa l'estro personale insieme alla volontà di farsi capire. Sia ben chiaro: si possono insegnare storie del cinema, tecniche di scrittura e formati testuali, ma non si può certo impartire lezioni di sensibilità di sguardo o gusto. Come sottolineano Alberto Pezzotta, Roy Menarini e Alice Autelitano¹⁹²: non si può insegnare completamente la critica. È una disciplina libera. Si possono conferire strumenti ma non dogmi.

¹⁹² A.Pezzotta, *La critica cinematografica*, *op.cit.*; R.Menarini A.Autelitano, *Dentro la Critica*, *op.cit.*

CAPITOLO VI

Pubblici e critica

6.1 Introduzione

In questo ultimo capitolo si tenterà di analizzare la critica attraverso il pubblico, o meglio, i pubblici. Considerata la vastità del fenomeno, non si ha nessuna pretesa di esaustività. È complesso parlare del fruitore di critica perché esso è sia lettore che spettatore. Bisogna tener conto almeno di due aspetti del consumo mediale: i giornali e il cinema. Dopo averlo fatto, si illustreranno i risultati di un piccolo sondaggio sul rapporto lettori critica.

6.2 Un cinema “risorto” ?

Da circa vent'anni a questa parte, nei dibattiti e sui giornali, risuona una frase nota, un'espressione che è entrata nel rango dei luoghi comuni: «*il cinema italiano è morto*». Ci si riferisce alla scomparsa di quel cinema florido, economicamente e artisticamente. Quel cinema che va da metà degli anni Quaranta agli anni Settanta. L'avvento della televisione, la crisi dell'affluenza in sala: da 800 milioni nei primi anni Settanta a 100 negli ultimi anni Ottanta¹⁹³, e altre concause, hanno fatto retrocedere il cinema come luogo di visione e comparto industriale. Oggi, pare si possa rilevare una sorta di “resurrezione”. Se non creativa, almeno economica. Le pagine dei giornali degli ultimi giorni del Duemilasette “strillavano” entusiaste: «*Cinema, l'anno record, 120 milioni di biglietti come nel 1986*»¹⁹⁴ titolava un articolo di Franco Montini su “la Repubblica”, questa notizia, prelevata dai dati Cinetel e annunciata alle Giornate del Cinema di Sorrento, ha avuto moltissima eco. In effetti, i dati sono importanti: 120 milioni di biglietti staccati, 565 milioni di euro incassati, +11% di ricavi rispetto al 2006 e la crescita della quota di mercato della produzione nazionale al 30%. A Cannes però, nessun film tricolore in concorso. A Venezia 2007, i tre film italiani in competizione: “Il Dolce e l'Amaro” di Andrea Porporati, “L'Ora di Punta” di

¹⁹³ Fonte: “La Stampa”, «*il pubblico c'è ma il grande schermo non serve più*», 10 dicembre 2007, p.22

¹⁹⁴ F. Montini, *Cinema, l'anno record, 120 milioni di biglietti come nel 1986*, “la Repubblica”, 18 dicembre 2007, p.45

Vincenzo Marra e “Nessuna Qualità agli Eroi” di Paolo Franchi vengono bistrattati da critica e pubblico che invece premia al botteghino, “Manuale d’Amore 2”, “Ho voglia di te”, “Notte prima degli esami, oggi” “Matrimonio alle Bahamas”, “Saturno contro”, tutti in rigoroso ordine d’incassi¹⁹⁵. Il cinema cresce come forma di intrattenimento- per l’Istat è il primo divertimento per gli italiani con il 48% della popolazione¹⁹⁶ che è andata a vedere almeno un film l’anno¹⁹⁷- ma non riesce ad avere richiamo sul piano della qualità internazionale¹⁹⁸. In ogni caso, è un segnale importante, un aumento di pubblico in sala può essere sicuramente incoraggiante per la formazione di un cinema di qualità, e la crescita del 30% della quota di mercato nazionale è una cifra solida affinché si formi un mercato più autonomo e meno dipendente dal contributo statale. Un interesse ritrovato per il cinema, può essere anche un’opportunità per la critica. Un segno importante lo dà uno dei maggiori quotidiani italiani, “Il Corriere della Sera”. Sia il venerdì, che durante i festival più importanti, il giornale milanese pubblica ben due pagine di critica a cura di Paolo Mereghetti, Tullio Kezich, e una serie di “schedine” di Maurizio Porro. Nel panorama attuale di scomparsa degli spazi critici, queste pagine possono considerarsi “una manna dal cielo”.

Il problema centrale però è quello della relazione. Abbiamo visto come la critica si relaziona ai giornali e ai media, come la critica comunichi, vediamo ora il pubblico. Come si relaziona con la critica, e coi critici. È un problema che però ne rimanda a un altro: la relazione tra pubblico e cinema, perchè la critica è sempre e comunque mediatrice tra questi due poli.

¹⁹⁵ Fonte: “la Repubblica” *op. cit.*

¹⁹⁶ Si intende la popolazione di età superiore ai sei anni

¹⁹⁷ Annuario Istat 2007 (da Panorama.it)

¹⁹⁸ Difatti, la presenza di due film in concorso a Cannes 2006, “Il Caimano” di Nanni Moretti e “L’amico di Famiglia” di Paolo Sorrentino, è stata vista come un’eccezione che conferma la regola.

6.3 Critica “contro” pubblico

Vediamo come si configura, in generale, il rapporto tra la pratica della critica e i suoi fruitori. Per fruitore intendiamo più lo spettatore, colui che si siede al cinema, o davanti a un dvd, e poi produce una sua opinione su ciò che ha visto.

Perché, molto spesso, quello che piace al pubblico non piace alla critica? È interessante capire questo fenomeno per rendersi conto di quale sia la distanza tra queste due categorie, e quindi la disaffezione che spesso si costituisce fra questi due mondi. Partiamo da una considerazione semplice: la figura del critico è stata sempre caricata di un alone di snobismo. Di colui che si sente superiore, ma anche di colui che *«sempre meglio che lavorare»*. Un privilegiato. Morando Morandini racconta di una sua zia che gli diceva: *«ma che lavoro fai? Vai al cinema, e ti pagano pure?!»* Forse, tra le varie categorie di critici, quelli più umili possono essere davvero quelli di cinema. È solo un'opinione che però si basa su di un'osservazione: difficilmente si obietta alle opinioni dei critici d'arte, di letteratura, di teatro mentre per i critici di cinema, potremmo dire, che c'è una riverenza minore. Il fruitore comune, davanti all'opinione di un critico d'arte, difficilmente ha da obiettare mentre col cinema si sente sempre di dire la sua. O comunque, ha meno soggezione. Un po' come accade per il calcio, dove tutti si sentono allenatori e presidenti.

Un primo passo per capire questa “disparità di riverenza” probabilmente lo può offrire proprio il gioco del calcio. Il calcio, come il cinema, è “popolare”. Possono esistere generi più difficili da “digerire” come i film di un particolare autore, ad esempio David Lynch o Luis Buñuel, ma il confronto tra critica e pubblico, si gioca soprattutto sui film che escono nelle sale, luogo che comunque rimane accessibile economicamente a tutti. Il carattere popolare, fa riferimento alla familiarità che le persone hanno con il racconto per immagini, di cinema e di tv, che è mediamente più intenso e frequente della visione di opere d'arte o rappresentazioni teatrali.

La popolarità, la familiarità col cinema che hanno un po' tutti, permette quindi un maggior distacco verso il parere del critico, che più difficilmente è preso come verità assoluta, come parere sapiente, più influente. Per alcuni, quando il critico magari ha esposto brillantemente una sua recensione, rimane sempre un parere al pari del suo, qualcosa che si può arginare citando l'abusato detto *de gustibus non disputandum est*.

Fatta questa considerazione, possiamo passare alle differenze più "tecniche" che ci sono tra uno spettatore e un critico. Quest'ultimo, nella maggior parte dei casi, si ritiene comunque uno spettatore. Lo è sicuramente, ma non si può dire sempre che vada al cinema con la stessa disposizione d'animo di uno spettatore. Un primo motivo è pratico: il critico guarda per lavoro, dopo l'uscita della sala è obbligato di solito a scriverne, a discuterne attraverso i mezzi che gli competono. Lo spettatore invece guarda per divertimento. Una seconda differenza è nella competenza di visione. Tutti i critici tentano di guardare il film senza pregiudizi, sforzo lodevole, ma ci si augura che per avere il privilegio di un tale mestiere, abbiano studiato, siano informati e abbiano una grande cultura cinematografica che permetta loro di dare opinioni ponderate. Chiaramente, uno spettatore non è detto che abbia tutto questo, va al cinema, nella maggior parte dei casi per divertirsi, per distrarsi, per conoscere il mondo. Tutto ciò si traduce in un approccio che innegabilmente è diverso. Siamo giunti a una forte frattura tra critico e spettatore. La disposizione alla visione. Roberto Escobar, critico cinematografico del "Sole- 24ore, " dice: «*un film è una proiezione di un desiderio: è il desiderio dell'autore che s'è fatto immagini, è in esse si è fissato per sempre[...] vedere un film significa dunque immergersi con il proprio desiderio nel desiderio di un altro*»¹⁹⁹ e poi, parlando dell'incontro tra spettatore e film, e della sua interpretazione, scrive: «*leggere significa lasciare che il proprio desiderio si specchi nel desiderio di un altro, ormai fissato nel racconto*»²⁰⁰. La dinamica del desiderio è fondamentale nello

¹⁹⁹ R.Escobar, E.Cozzi, *Ti racconto un film. Per spettatori innamorati e aspiranti critici*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2007 p.75

²⁰⁰ R.Escobar, E.Cozzi, *Ti racconto un film. Per spettatori innamorati e aspiranti critici*, op. cit. p 101

spettatore, è quella che, insieme e sinergicamente al processo di identificazione col film, gli dà l'emozione, lo fa piangere, lo fa sorridere e gli fa provare le più disparate sensazioni. L'arma che ha in mano lo spettatore, il metro di valutazione, è fondamentalmente la capacità di emozionarsi. Poi ci sono tante variabili culturali, sociali, che permettono di arricchire l'interpretazione e le sensazioni. Ma l'emozione generata da un pellicola è un processo unificante, che accade a tutti. È la grandezza del cinema, tutto sommato. Anche il critico valuta l'emozione, c'è chi, purtroppo, la mette sul "letto di Procuste" la analizza, la seziona come "un chirurgo della sensazione". Operazione che poi fa anche con le parti formali. La capacità di valutazione della formalità fa la differenza con lo spettatore. Non si tratta solo di sapere quanto sia "giusta", "bella" o "brutta" una determinata fotografia, o una scelta registica, ma descrivere come questi mezzi espressivi veicolino il senso, i diversi sensi possibili. Raccontare come parla un film e possibilmente poi trasmetterlo ai lettori.

Il problema spesso sta proprio qui. Uno spettatore non valuta col filtro del genere cinematografico, dell'autore, delle varie correnti cinematografiche. C'è un diverso modo di guardare che crea la disparità. Il lettore-spettatore non sempre lo accetta. Ma il problema è più del critico, deve lui fare da mediatore, mettere in connessione al fine di *«aiutare chi legge a arricchirsi a contatto con l'opera: intellettualmente, moralmente, nella propria sensibilità.»*²⁰¹

Non sempre questo è avvenuto. Abbiamo già analizzato le colpe della critica, nel capitolo precedente. In questo caso, dobbiamo richiamare quella patologia della critica che è l'autoreferenzialismo, la capacità di essere troppo personali. L'autoreferenzialismo non è solo scrivere difficile, incomprensibile, ma anche il non sapere scegliere gli argomenti giusti. Quelli che possono interessare il lettore, arricchirlo. Probabilmente, a colui che legge, interesserà poco capire l'uso della luce in Soderbergh, o i colori freddi nell'estetica cronenbergiana, a meno che non sia un lettore motivato. Però, il critico potrà scegliere quali sono gli elementi che possono riguardare la

²⁰¹ André Bazin cit in. A. Pezzotta, *La Critica cinematografica*, op.cit p. 18

personalità, la quotidianità, i comportamenti, toccare quelle corde che possono incuriosire, interrogare il lettore. Dare degli “sguardi” su uno sguardo ulteriore, quello del film, che possono coinvolgerlo. La critica, in questo senso, diventa genere letterario, quando racconta una storia nata da un’altra storia. Benedetto Croce diceva del resto che la critica sicuramente non è poesia, probabilmente è letteratura.

Poi ci possono essere critici che fanno questo lavoro ma lo stesso non vengono letti. La colpa principale l’abbiamo analizzata abbondantemente, cioè il poco spazio dato alla critica. Un’altra è la scarsa percentuale di lettura, a qualsiasi livello, che da tempo affligge l’Italia. Vedremo nei prossimi paragrafi che la situazione è migliorata molto.

Serge Daney, il grande critico francese, ha imputato questo divario anche a una decadenza culturale che prende piede. La società per Daney è

«un villaggio che non ha bisogno di critica, ha bisogno di imbonitori, di ultras, di guardie campestri, insomma di televisione[...] nell’epoca postmoderna e degli effetti speciali, l’autore è un marchio di fabbrica e il critico non seleziona più, ma ratifica l’esistente è diventa un “colabrodo”. Al massimo distingue ciò che è “da portare” da “ciò che non lo è”[...] non si chiede più a colui che sa di dividere il suo sapere con il pubblico, si chiede a colui che non sa nulla di rappresentare l’ignoranza del pubblico e così facendo, di legittimarla.»

Come è possibile notare, quindi, nel rapporto tra critica e pubblico possono esserci delle disfunzioni. A volte anche salutari, se il confronto è costruttivo. Un ulteriore problema nasce quando è il legame tra cinema, spettatori e nuove tecnologie a rimediare tutto lo scenario.

6.4 Le nuove esperienze del cinema: consumi e relazioni

Il lettore

A inizio di capitolo abbiamo definito i pubblici come entità complesse, lettori e spettatori; inoltre si è rilevata l'importanza della relazioni tra cinema-critica-lettori spettatori. Per capirle è necessario sondare un po' i consumi.

Sotto il profilo del lettore possiamo dire che dopo gli inizi del nuovo secolo, dove si vendevano molti giornali ma non se ne leggevano, a causa dell'aggressiva politica degli abbinamenti editoriali per la quale si compravano giornali per avere il *gadget* ma non per leggerli, oggi la situazione sembra migliorata. Secondo il 41° Rapporto *Censis* sulla situazione del Paese: i lettori sono aumentati al 79,1%. La crescita è dovuta all'apporto dei *free press*, il 34,7 % e il 21% sono i lettori on line. Come mette in evidenza anche la F.I.E.G, nella relazione di maggio 2007, l'integrazione mediale giova ai vari media. Si è passati dunque da una fase dove i *free press* e Internet erano solo dei *competitor*, che erodevano quote di vendita ai giornali tradizionali, a una dove il consumo è integrato, una tipologia editoriale rimanda all'altra, in un'ottica sinergica. La televisione è sempre dominante, vista dal 92,1 % della popolazione che però dichiara di avere meno soddisfazione da essa per quanto riguarda gli approfondimenti. Il pubblico, come rivela sempre la Federazione italiana editori dei giornali, è più capace di scegliere. Si giova dell'offerta multimediale che si arricchisce sempre di più.

Questa situazione, che mostra comunque una crescita dei lettori, dovuta probabilmente all'aumento della domanda universitaria innalzatosi in questi anni, si traduce in un progressivo innalzamento del livello culturale, dimostrata da un sorprendente aumento della lettura dei libri. Il 52,9% degli italiani legge almeno tre libri all'anno. Cifra confortante se si considerano gli anni passati, quando i libri erano letti pochissimo. Quest'aumento generale dell'atto di lettura è sicuramente un segnale per la critica. Pur se marginale, la critica viene notata di più perché c'è più gente che viene a contatto con i

suoi luoghi, specialmente quotidiani, libri e pagine on line. Il progressivo sviluppo culturale non può essere che confortante per una pratica che, in generale, fa riferimento alle pagine della cultura e spettacolo. Molto lette dai giovani. Tutto ciò va associato con l'aumento della frequentazione nelle sale, e incassi considerevoli anche per film che non sono proprio *blockbuster*, ci riferiamo, in particolare per l'ultima stagione cinematografica, a film come "*Mio fratello è figlio unico*" di Daniele Luchetti. C'è voglia di informarsi e aumenta la voglia di cinema. Tutte situazioni favorevoli per far aumentare la visibilità della critica. Al di là dei dati, il discorso cominciato va approfondito, mettendo insieme dimensione quantitativa e qualitativa, nei percorsi e nell'identikit del nuovo spettatore.

Il (neo)spettatore e le nuove esperienze di visione

Francesco Casetti ha scritto che oggi, l'esperienza cinematografica di visione è cambiata, è passata a "Novi territori".²⁰² Il grande studioso italiano si riferisce a nuovi ambienti come i *multiplex*, i sistemi domestici *home theater*, i canali tematici ed altri che andremo scoprendo man mano. Il primo secolo di cinema è stato anche quello del suo spettatore che ha cambiato, nel corso del tempo, il rapporto con la visione. Si è passati da uno spettatore che viveva un'esperienza personale col film e la condivideva con gli altri nella sala, in uno spazio pubblico, a uno spettatore, quello attuale, che ha anche la possibilità di personalizzare il rapporto col film. Hanno cominciato le videocassette. Con esse, era possibile bloccare l'immagine, andare avanti e indietro con le sequenze, rivederle e, all'estremo, cancellare il film per registrarne altre. Il dvd ha permesso questo e altro ancora. la divisione in capitoli del film, il commento di sottofondo, il cambio dell'audio e i sottotitoli. Con le tecnologie *home theater*, è possibile ricreare l'effetto sala cinematografica in casa. È un segnale importante. Questa possibilità, testimonia la volontà di riappropriarsi dell'esperienza di visione, farla propria, metterla nelle proprie mura e entrarci in intimità, senza il filtro della

²⁰² F.Casetti in *Terre incognite. Lo spettatore italiano e le nuove forme dell'esperienza di visione del film*, F.Casetti M.Fanchi (a cura di), Carocci, Roma, 2006, pp. 9-13

sala, vivere il cinema come si preferisce. Sempre in questa direzione, è da inscrivere il cinema *mobile*, possibile attraverso i cellulari, il dispositivo più personale. La *Eagle Pictures* è stata la prima a tentare l'esperimento, distribuendo attraverso i cellulari della compagnia telefonica "3", il film "The Interpreter" di Sidney Pollack con protagonista la diva australiana, Nicole Kidman.

La personalizzazione è la prima delle tendenze di trasformazione, la seconda ripropone il cinema in chiave di esperienza sociale, ma con nuove modalità. Si tratta del dilagante fenomeno dei *multiplex*²⁰³, i complessi multisala, che stanno prendendo il posto delle normali sale cittadine. Da allora, il fenomeno è stato dilagante, le piccole sale si sono trovate davanti a un bivio: morire o cambiare. Non potevano fare più concorrenza con la programmazione tradizionale, potevano cambiarla, offrire film *d'essai*, per esempio. Molti cinema, anche storici, hanno dovuto però chiudere i battenti, cambiando la configurazione socio urbanistico della città. I multiplex sono generalmente collocati nelle periferie, dove è più facile trovare terreni ampi per le grandi costruzioni. La strategia economica di questi complessi è quella di abbinarsi con i grandi centri commerciali, fast food e altre forme legate alla G.D.O, la grande distribuzione organizzata. I multiplex non offrono solo la visione, ma un'esperienza. In generale, sono incastonati in un percorso a più tappe che coinvolge, *in primis*, il nucleo familiare. Spesa, cena al fast food e poi cinema, che proprio in base a queste esigenze organizza gli orari di programmazione. Questa strategia offre un percorso, di divertimento e di consumo. È una dimensione centrale, in questi complessi si va *anche* a vedere un film. Il film è il culmine di un'esperienza shockante, uno spettacolo totale che comincia dalle luci del grande parcheggio, continua per le vetrine e finisce con il buio della sala. Non è un caso che i film prediletti da queste strutture siano quelli più spettacolari, afferenti a quel tipo di cinema che Lino Micciché definiva cinema "della sensazione". Sara Testori

²⁰³ Si definisce *cineplex* il complesso da 3 a 7 schermi, *multiplex* da 8 a 13 schermi, *megaplex* da 13 a 16 schermi o più. Multiplex è la contrazione di due termini: multi e complex. In Italia, i maggiori detentori di circuiti sono Medusa e Warner Bros con la catena *Warner Village Cinemas*

definisce quest'esperienza dello "spettacolo diffuso"²⁰⁴. Nelle nuove forme di relazione tra spettatore e pubblico, esiste una grossa polarizzazione tra esperienza personale di visione e esperienza condivisa nei multiplex. In mezzo, resiste a fatica ancora la vecchia monosala.

Ai fini della nostra indagine, è più interessante approfondire la prima tendenza, quella della personalizzazione.

La ricchezza e l'accessibilità dell'offerta di prodotti audiovisivi, in particolare DVD, e di spettacoli di cinema, ha aumentato le competenze dello spettatore. Lo spettatore attuale è più esperto. La personalizzazione del cinema ha portato sempre più persone a formarsi una videoteca personale. Con le videocassette, prese piede la pratica della registrazione dalla tv di tanti e diversi film, che, col passare del tempo, avrebbero acquistato sempre più valore. Oggi, si è aggiunto una competenza maggiore, quella che riguarda il "sistema di visione e riproduzione". Se prima bastava un videoregistratore e un buon televisore, oggi lo spettatore "domestico", chiamiamolo così, è sempre più orientato a creare un vero e proprio sistema *home theater*. Televisore al plasma in *HD* (alta definizione), DVD e sistema di altoparlanti *5.1 Dolby Surround*²⁰⁵, sono solo i prodotti più famosi. In più, bisogna dire che il DVD ha sviluppato una nuova forma di collezionismo. Non basta avere il DVD di un determinato film, ma la differenza la fa l'edizione, la quantità di contenuti speciali o addirittura la qualità del *packaging*, tutto ciò che riguarda la confezione del prodotto. Paradossalmente, alcuni collezionisti sono guidati più dal feticcio dell'oggetto, dalla smania di possedere quell'oggetto che dalla passione per il cinema stesso. Il settore vendita dei DVD è diventata una delle più redditizie aree d'affari per il mercato *home video*. Al 2004 rappresentava il primo volume d'affari per il mercato col 42%²⁰⁶. Anche se gli esperti lo

²⁰⁴ Sara Testori in *Tassonomia. Forma e valenze del cinema multiplex in Italia*, in *Terre Incognite*, op. cit. p.16

²⁰⁵ Un sistema di diffusione del suono che permette di ricreare, in casa, un effetto molto simile alla sala. 5 fa riferimento al numero di altoparlanti disposte a precise distanze fra di loro. 1 è invece il *subwoofer*, un dispositivo di diffusione dei suoni bassi, generalmente posto alla base del televisore.

²⁰⁶ segue il noleggio DVD col 24% , vendita in edicola DVD 14%, Vendita VHS al 7% e vendita in edicola VHS al 3%. Fonte dati Simmaco su elaborazione degli autori di *Terre Incognite*, op cit p.131

danno già per morto, in favore di nuovi supporti come HDDisc e la vendita via web, il DVD rimane il principe dei supporti *home video*.

Un'altra conferma di questa tendenza alla visione domestica, alla voglia di fruire del cinema in un rapporto personale, è l'aumento degli abbonamenti alla tv satellitare. In Italia, *Sky* è passata in pochi anni da 2 a 4 milioni di abbonati. Il concorrente Mediaset Premium, con la tecnologia del digitale terrestre, non ha ancora raggiunta le soglie del monopolista satellitare. In realtà, questa crescita vorticoso è dovuta alla trasmissione delle partite di calcio, il prodotto più attraente per i grandi mercati. Di ciò ne giova comunque l'economia del cinema, i canali di cinema continuano ad aumentare anche associati alla neonate web tv, come quella di Fastweb o Alice, che comunque si appoggiano sui contenuti di *Sky* o Mediaset. Il cinema nelle *pay tv* è un ibrido che si adatta, come suggerisce Andrea Bellavista,²⁰⁷ al mezzo televisivo. Se prima quest'adattamento al piccolo schermo era svilente, con film inframmezzati ogni 20 minuti da spot pubblicitari, in questa nuova dinamica un contenuto cinematografico insegue le modalità di programmazione delle sale cinematografiche. Difatti, sta prendendo sempre più piede l'abitudine di mandare in onda lo stesso film, su più canali e orari diversi. Chi sta a casa, sceglie uno spettacolo come fa col cinema. È un'altra conferma della volontà di inserire il cinema nella dimensione domestica. Così è proprio lo specifico filmico, il film come testo che viene a modificarsi a contatto con le esigenze di programmazione televisive. Una tendenza, quella della modifica dello specifico filmico, che si radicalizza con Internet.

²⁰⁷ A. Bellavista in *Terre Incognite*, op cit, p 81

Downloading e le pratiche di manipolazione

Le nuove relazioni tra cinema e spettatore toccano l'apice con la fruizione del cinema attraverso Internet. Non parliamo del cinema delle web tv, né della visione attraverso il pc. In questo caso, ci riferiamo alla pratica del *download* di film dal web e delle operazioni ad esso connesse. Scaricare un film da Internet, attraverso appositi programmi come quelli *peer to peer* (pari a pari), è un reato. Ma è una violazione che viene commessa sempre più spesso, data anche l'impossibilità di controlli capillari ed efficaci. In questo caso, non valutiamo la pratica sotto una lente morale, non è nostro compito, ma non è possibile non tenerne conto per le nostre osservazioni. Se n'è accorta anche l'industria che già dal primo fenomeno di "Napster", il sistema di scambio dei *file* musicali creato da uno studente americano nel 1996, ha prima condannato il fenomeno e poi cercato di sfruttarlo, vendendo prodotti audiovisivi on line a prezzi molto bassi. Nonostante ciò, il fenomeno di *downloading* di film cresce. Secondo il 41° rapporto Censis sulla situazione generale del paese, l'indice di penetrazione di Internet è giunto al 68,3% in Italia. L'85,8% possiede una connessione a banda larga. I maggiori utenti sono i giovani tra quindici e diciassette anni (77,8%). Inoltre, il 68,3% dei giovani dai 14 ai 29 anni è connesso per lungo periodi della giornata. Questi sono dati interessanti: i maggiori fruitori di cinema e di riviste di cinema sono quelli che più sono connessi alla rete, che ormai è quasi sempre a banda larga. Sono le condizioni generali per l'aumento della pratica di download dei film. Assodato che la funzione principale di chi sceglie una connessione a banda larga, non è quella di scaricare film e musica (solo il 10% è mosso da questo scopo), vediamo, grazie a una ricerca commissionata dalla Associazione della industrie cinematografiche e audiovisive (ANICA) all'Istituto DOXA²⁰⁸, quali sono le tendenze generali del fenomeno, per poi trarne alcune conclusioni utili per il nostro lavoro.

²⁰⁸ La ricerca effettuata dall'Istituto *Doxa*, s'intitola *Nuovo identikit dello spettatore. Fruizione cinematografica in sala e downloading da Internet*. Effettuata nel periodo autunno del 2005, primavera 2006. Commissionata dall'ANICA con la collaborazione di MIBAC (Ministero dei beni culturali, Direzione generale per il cinema) www.anica.it

I giovani sono il pubblico più frequente nelle sale, vanno almeno una volta al mese al cinema il 59% dei ragazzi compresi tra i 15 e i 24 anni, il 30% di quelli tra i 25 e i 34 e il 22% fra i 35 e i 54. Proprio il 71% nella prima fascia dichiara di fare download di film dal *web*, lo stesso fa il 41% della seconda fascia e il 31% della terza. In generale, la considerazione di questa pratica è negativa, il 52 % ritiene che chi scarica film fa male perché commette un reato. Un dato interessante è quello del 10% degli intervistati che dichiara che il motivo principale per passare a una connessione più veloce sarebbe quello di scaricare film più agevolmente. Nei giovani tra i 15 e 34 anni, il 28% pensa di aumentare, in futuro, il ritmo di film da scaricare.

Queste cifre ci danno l'idea di un fenomeno che sta mettendo radici anche nel nostro Paese, è ancora *in nuce* ma ha delle premesse di espansione. Il motivo principale rimane sempre la comodità e la gratuità di scaricare film da Internet, specialmente considerando che si tratta di giovani che spesso hanno tanta passione, ma pochi denari in tasca.

Dopo aver dato uno sguardo quantitativo al fenomeno passiamo a un aspetto qualitativo. Scaricare un film da Internet è una pratica, che nell'ottica di personalizzazione, raggiunge vette di libertà elevata. Non esistono mediazioni per scaricare il film, l'utente è mosso dal desiderio e dalla convenienza dell'operazione, e scarica liberamente. Può avere qualche consiglio da un amico, dai forum o dai blog ma fondamentalmente scarica per poi godersi il film da solo. Non passa nemmeno per una videoteca o una dvdteca. L'assoluta libertà lo porta man mano a crearsi una propria *library* di film, secondo dei criteri assolutamente personali, propri. Senza guida.

Il fenomeno interessante, che si aggiunge al downloading, sono le pratiche di manipolazione che si possono fare col film. Lo spettatore non solo può vedere un film, ma lo può, in una certa misura, modificare. Esistono diverse pratiche in tal senso. Il *ripping*, ad esempio, è la pratica di estrazione di file da un dvd, attraverso programmi appositi, che permettono di "alleggerire", in termini di *megabyte*, il contenuto di un dvd, per poi metterlo in condivisione. Sui programmi di condivisione fra moltitudini di utenti l'economia è d'obbligo. Il *ripping* permette, ad esempio, di togliere i

sottotitoli, alcuni contenuti speciali, separandoli e mettendoli in un altro file, per dare l'essenziale da mettere in condivisione: il film. Inoltre, un utente sul web può scaricarsi sottotitoli in una lingua che magari non era prevista dalla versione originale. Si creano appositamente nuove tracce di sottotitoli in lingue non previste dalla versione sul mercato. All'apice della manipolazione ci sono poi fenomeni come il *re-made trailer*, ovvero pezzi di film o trailer completamente riassemblati, spesso a fini scherzosi o parodistici, dove magari si sostituisce la propria voce a quella del protagonista. Lo spettatore entra nel testo filmico, lo disfa, anche se limitatamente, confermando ciò che afferma Francesco Casetti: «*Il testo filmico non è più unico e intangibile*»²⁰⁹.

Col *divx*²¹⁰, il *peer to peer*, gli utenti sono arrivati a un elevato livello di libertà per la costruzione dei consumi culturali. Libertà che spesso significa gratuità, quella di poter scaricare liberamente tutti i testi che si vogliono. Tutto ciò è figlio della interazione possibile con le nuove tecnologie. Quella interazione, che creava una critica “assemblata”, ridefinisce la relazione con il cinema. Lo spettatore, con tutte le possibilità che abbiamo elencato, arriva quasi a “fagocitare”, come afferma la studiosa Mariagrazia Fanchi²¹¹, il film stesso, ad avere una relazione molto intima con esso. Senza mediazioni: promozionali, industriali e cosa più importante, di critica. Certamente, questa dimensione oggi non è ancora dominante, istituzionalizzata, ma è una direzione probabile. Lo pensa pure l'industria. In Italia, l'azienda Messaggerie libri, attraverso la società controllata IBS, leader della vendita di libri e audiovisivi on line, ha annunciato di aver rilevato il 60% del sito *mymovies.it* e di voler rendere possibile il download e la visione in *streaming* dei film attraverso di essa, in modo gratuito. L'operazione sarà possibile con la pubblicità²¹². Mymovies è una community formata da migliaia di cinefili, dove ci sono circa tredicimila recensioni giornalistiche e ventimila scritte dagli utenti. La coesistenza fra libertà di

²⁰⁹ F Casetti in *Terre Incognite*, op.cit.

²¹⁰ È la modifica illegale del mpeg4 codec, è un formato di file audiovisivo che permette di diminuire di molto il peso del file originale mantenendo un'eccellente qualità audiovisiva

²¹¹ M.Fanchi in *Terre Incognite*, op.cit, pp.113-117

²¹² Fonte: G.Lonardi, *Film gratis purchè ci sia libera pubblicità*, “la Repubblica-Affari e Finanza”, 12 novembre 2007, p.35

fruizione e critica “fai da te” grazie all’interattività è la conferma di ciò che dicevamo nel capitolo cinque. La voglia di vedere film e poi scriverne è figlia anche di questa grande libertà permessa dal web, della possibilità di attingere a un serbatoio di film e servirsene in modo personale.

6.5 Le sfide della critica cinematografica

Mariagrazia Fanchi ha osservato: *«la vera partita che il processo di digitalizzazione offre tuttavia allo spettatore[...] è l’opportunità di stabilire un rapporto paritetico col film, che annulli, o, al limite, capovolga l’anonima asimmetria della relazione che intercorre fra fruitore e opera. [...]una sorta di ‘far west’ della comunicazione in cui le poche regole definite dall’apparato possono essere facilmente eluse, ponendo chi fruisce del film nella condizione esaltante, ma insieme [...] angosciata di dover decidere cosa fare del testo, cosa fare di sé»²¹³.*

Questa è una partita anche per la critica. Non è facile dire se sia un rapporto paritetico o no, sicuramente è più libero. Svincolato. E lo è anche dalla potente industria, tanto è vero che l’apparato industriale è costretto a rincorrere questo fenomeno. La pirateria è ancora una piaga per le industrie, e le iniziative come quelle di Messaggerie libri, o quelle dell’azienda statunitense *Apple* di mettere on line musica per i possessori di *iPod*, attraverso il catalogo *iTunes*, dimostra che l’industria cerca di cavalcare, a suon di milioni, questo “cavallo imbizzarrito” che è la condivisione di prodotti audiovisivi attraverso l’interazione. Ora, se l’apparato industriale fa fatica a controllare, figuriamoci la critica cinematografica, che nell’ambito promozionale, come abbiamo visto nel quarto capitolo, è stata resa marginale proprio dall’industria. L’assenza di mediazione, significa la perdita di peso della funzione della critica di essere raccordo tra opera e fruitore. Se uno spettatore arriva a fagocitare veramente un testo, allora difficilmente cercherà qualcuno che cerchi di spiegarglielo, di prolungare lo shock per

²¹³ M.Fanchi, *Metamorfosi, divinazioni e presagi*, in *Terre incognite*, op. cit. p. 111

l'opera. Perché, se il rapporto è paritetico, la critica non sarà ascoltata come fornitrice di contenuti che arricchiscono un lettore, in quanto lo spettatore lettore non sarà subordinato, ovvero desideroso di ricevere informazioni e interpretazioni. Il rapporto critica pubblico richiede una subordinazione, nella stessa maniera del rapporto giornalista lettore, il primo dà delle informazioni e colma la volontà di sapere del secondo. La parità descritta dalla Fanchi, elimina quel *surplus* di informazioni date dalla pratica critica. Se c'è parità tra film e fruitore, il critico non è più utile per inserirsi fra i due poli e trasmettere delle interpretazioni e dei consigli. Il fruitore non ha bisogno di ragguagli perché può giostrarsi il rapporto col film in assoluta libertà. In definitiva: l'accessibilità ai testi, filmici e critici, che la rete mette a disposizione mette in condizione il lettore/spettatore di scegliere in modo molto semplice in un'offerta smisurata, così la necessità di orientamento alla scelta, una funzione principale della critica, viene a mancare.

Inoltre, l'uso del Dvd, il download di film, in sinergia con la frequentazione di community e siti di cinema permette, ribadiamo, la formazione di uno spettatore più competente che, come dice Erica Cariatì²¹⁴ ha «*il piacere di sapere di cinema*» e di esibirlo. Cosa succede allora? i dvd, i film sempre più accessibili, insieme ai luoghi di aggregazione via web (*community* e *blog*) hanno permesso la formazione di un neospettatore e di un neolettore: informato, competente e nelle forme più estreme collezionista. Ha molti strumenti per essere “critico”. Ritorniamo così al discorso del capitolo precedente, che è necessario riprendere: le nuove tecnologie permettono la democratizzazione del sapere anche nel campo della cinefilia. Come in qualsiasi processo di democratizzazione del sapere, c'è sempre qualcuno che perde potere a scapito di qualcun altro che l'acquista. Il primo il critico, il secondo il neospettatore-lettore. Significa dunque che il critico deve scomparire? No. Probabilmente, dovrà acquisire la consapevolezza che ha una platea più competente e quindi essere meno “guida”, meno maestro e rimodulare i suoi canoni. Inoltre, anche troppa libertà può essere negativa, nel senso che disorienta. Ad esempio, Nicole Rigamonti nel suo saggio

²¹⁴ E.Cariatì, *Cine-Tecnofilia. Collezionismo e altre passioni del neospettatore di cinema*, in *Terre incognite*, pp. 69-73

“*Personal home cinema. La rete, lo spettatore e il crogiuolo digitale*” fa notare che chi scarica film da Internet, scarica titoli che sono attualmente nelle sale, che comunque conosce perché promossi attraverso i vari canali. «*Una navigazione di piccolo cabotaggio che riduce l'apparente rivoluzione a una logica da videonoleggio gratuito*»²¹⁵. Ciò significa che si sfrutta solo la gratuità della pratica e non le tante infinite possibilità che si aprono. Una volta legalizzato il downloading, il critico potrà avere una funzione esplorativa, di conoscenza di titoli, generi e autori che la cultura dominante evidenzia poco. Il cinema del passato, ad esempio. Per questo spettatore troppo libero, che si ricrea dei vincoli, come quello di scaricare solo ciò che gli è familiare, un riferimento critico può arricchirlo. Quindi, anche in una nuova situazione, la critica può assolvere la funzione di cui parlava Bazin nel secolo scorso. Inoltre, il critico cinematografico ha anche l'opportunità di lavorare su queste nuove dinamiche della costruzione dell'esperienza cinematografica, tenendo presente che il *filesharing* non permette solo la conoscenza di film ma anche dei serial tv, dei documentari. Di questo deve tenerne conto. Deve confrontarsi con un panorama della visione “globalizzata” ma nello stesso tempo personalizzata. Essere meno orientatore, perché si è capito che il contatto coi film avviene per altre strade, e più interprete, far gustare un film attraverso la sua dimensione personalizzata. Essere più storico, inteso come riferimento per avere una migliore cultura visiva, in funzione della grande accessibilità prevista dalla rete. Non si tratta quindi di scomparire, ma di ri-mediarsi, reinventarsi.

²¹⁵ N.Rigamonti, *Personal home cinema. La rete, lo spettatore e il crogiuolo digitale* in Terre incognite, op.cit. p.95

6.6 Piccolo sondaggio su critica e lettori

Modalità e obiettivi della ricerca

Il sondaggio, elaborato per il lavoro di tesi, ha l'obiettivo di dare un'indicazione, se pure molto limitata, del rapporto che si può instaurare tra lettori e critica cinematografica. Date le limitazioni di strumenti, risorse e tempi, il sondaggio non si può assolutamente considerare di valenza statistica. Il campione intervistato non è stato elaborato scientificamente, i risultati sono indicativi. Una piccola prova sul campo che però può segnalare una direzione del rapporto critica lettori.

Il sondaggio è stato svolto per via telematica, attraverso questionari inviati via e-mail e pubblicati su tre forum web: www.comunicarea.org, www.forumerrantedics.forumup.it e www.comingsoon.it. Il primo rappresenta il forum degli studenti del corso di laurea in Scienze della comunicazione dell'Università degli studi Suor Orsola Benincasa, a Napoli; il Forum errante è un sito di amanti del cinema, fulgido esempio di una delle nuove forme di critica on line, la critica "assemblata" fatta attraverso lunghi dibattiti e discussioni; il terzo forum è quello appartenente alla tv satellitare di cinema Coming Soon Television (Sky, canale 807). È una community che conta migliaia di utenti di età variabile, dai 14 anni in su. La scelta di questi luoghi è dettata da esigenze teoriche e pratiche. Attraverso e-mail e forum di discussione, è stato possibile raggiungere facilmente molti utenti sparsi per l'Italia, con l'inconveniente però, di avere un tasso di non risposta abbastanza alto.

Il sondaggio ha coinvolto 78 persone. In larga parte studenti, prevalentemente napoletani, ma non sono mancate risposte da ragazzi di tutta Italia. L'età varia dai 22 ai 44 anni, con una concentrazione che va dai 23 anni ai 30. Trentatre i possessori di diploma superiore, in larga parte laureandi, trentanove i laureati e tre gli intervistati con istruzione

postuniversitaria (Master). Tre intervistati non hanno fornito l'indicazione del titolo di studio. Il 53,9% è maschio, il restante 46,1 donna.

Struttura del sondaggio

Il questionario è anonimo. Dopo aver indicato l'età, il sesso e il titolo di studio, all'intervistato viene chiesto di rispondere a sette domande che riguardano il suo rapporto con la critica. I quesiti sono tutti a risposta aperta, tranne uno che prevede la risposta chiusa a una o più preferenze. Di seguito viene riportato il sondaggio integrale proposto.

Sondaggio

Età

Sesso

Titolo di studio

- 1) Sei un lettore di critica cinematografica?
- 2) Se sì, attraverso quali mezzi?
Quotidiani, riviste specializzate, web, contenuti speciali dei dvd o altro (specificare)
- 3) Con quale frequenza leggi di critica?
- 4) Hai un critico di fiducia?
- 5) Ritieni utile la critica per
 - orientarti nella scelta dei film al cinema o in dvd ecc.
 - interpretare meglio un film
 - tutti e due
 - non la ritengo utile
 - Altro (specificare)
- 6) Se non ritieni utile la critica o non ti interessa, quali altri mezzi usi per scegliere un film da vedere, avvicinarti a una corrente cinematografica, o, in generale conoscere il cinema?
(Es. passaparola dei conoscenti, spot in tv, libri, ecc.)
- 7) Hai qualche considerazione da fare sullo stato della critica cinematografica italiana?

La prima domanda inquadra subito il rapporto con l'intervistato, indica se ha familiarità con il genere giornalistico. Anticipiamo subito che anche diverse persone che hanno risposto negativamente, non hanno rifiutato però di riconoscere alla critica alcune caratteristiche che vedremo a breve. Nel secondo quesito si è cercato di tracciare le abitudini di consumo della critica e rilevare quali sono le predilezioni per determinati mezzi cinematografici. Questo per capire quali sono le direzioni che la fruizione della critica sta prendendo o può prendere in futuro. La terza e la quarta domanda confermano la volontà di voler misurare il tasso di familiarità con la pratica critica. Volontà che si radicalizza con la richiesta di sapere se esiste un critico di fiducia. Il quinto è un quesito molto importante: dà l'idea di quanto la critica sia utile per uno spettatore, e quindi quanto sia possibile una sua sopravvivenza, una sua evoluzione. Anche se ha preso strade diverse, la critica comunque nasce per lo spettatore-lettore, più si ritiene inutile, più va verso la morte. Possono farla scomparire i media, l'industria, ma se esiste una utilità percepita dal pubblico allora c'è una speranza di una sua rivalutazione, vice versa, se non ha nemmeno un briciolo di spendibilità per il pubblico, la situazione si complica. Difatti, la domanda successiva si preoccupa di sapere come uno spettatore che non ritenga utile o indispensabile la critica, entri in rapporto con il mondo del cinema e dei film. È anche una piccola indicazione sulle forme alternative di conoscenza del cinema, che possono scalciare o talvolta coesistere con la critica. L'ultima domanda è quella più introspettiva e libera. Capire che considerazione si ha della critica, oltre ad aumentare una percezione sull'utilità o inutilità di essa, restituisce la considerazione, scevra da sovrastrutture accademiche, della critica in senso assoluto. Della visione che ha di essa uno spettatore.

Sintesi dei risultati

La stragrande maggioranza degli intervistati, il 79,4% (62 intervistati) si dichiara lettore di critica cinematografica. La frequenza è molto variabile, prevale quella settimanale, inseguita da otto lettori che dichiarano di leggere la critica quotidianamente di cui uno anche più volte al giorno; bassa frequenza di lettori mensili così come quella dei lettori occasionali, i quali etichettano in modi più disparati i loro ritmi di lettura: “raramente” “talvolta” “lettore non assiduo” “solo in occasione di un’uscita al cinema”, sono le espressioni che ricorrono di più nei questionari.

Il 20,5 % dice di non essere lettore di critica cinematografica e all’interno di questa percentuale, che corrisponde a 16 lettori, 6 di loro ritengono la critica assolutamente inutile. Qualcuno pensa addirittura che sia “roba da salotti” e ininfluyente nella scelta di visione. Interessante ancora è notare che i dieci lettori rimanenti, pur non leggendo mai la critica, ritengono che essa possa essere utile per capire meglio un film e per l’orientamento alla scelta di visione. Rispetto a chi la rifiuta totalmente, ciò fa capire che anche un non lettore ha la percezione di una determinata utilità della critica. Ritiene comunque adeguato un riferimento nel rapporto con la settima arte. I “non lettori” preferiscono ricorrere nella maggior parte dei casi al passaparola, di cui vedremo meglio in seguito, agli spot televisivi, in maggioranza *trailer*, segno della grande penetrazione della tv che pur riducendo al minimo la critica, riesce comunque ad avere una buona incidenza perché è ancora il medium più seguito.

Per quanto riguarda i mezzi utilizzati per fruire della critica, illustrati nella seconda domanda, non è una sorpresa che vinca il web, con 50 preferenze. In questo caso, probabilmente, è l’accessibilità a favorire le tante adesioni. La possibilità, come scrive qualche intervistato, di poter mediare le informazioni: dal professionista critico, al blogger. L’utente si può creare un percorso con quei variabili gradi di libertà che abbiamo tratteggiato nelle pagine precedenti. Quel che è veramente sorprendente, è che il secondo luogo preferito sono i quotidiani (41 preferenze) e la coppia di fruizione

quotidiani e web è quella che ha più successo. Strano quindi che il luogo dove la marginalizzazione della critica si è fatta più sentire, sia comunque tenuto molto in considerazione dai lettori di critica. Probabilmente, si tratta di una questione di abitudine. Il giornale, che rimane, secondo il Censis, il medium che dà più soddisfazione in termini di approfondimento, viene molto letto per avere informazioni in generale, non solo sul cinema. In questo processo abitudinario, il lettore fa tappa sempre e comunque sulle pagine di spettacoli, che sono tra l'altro uno degli argomenti preferiti dal nostro target. Seguono poi le riviste specializzate. Il riferimento, in particolare, è a *Ciak* di Mondadori, che è il periodico più diffuso. Ciò denota però una diffusa voglia di approfondire sul cinema che celata anche nella vittoria del web. Non si è indagato se sul web si vadano a cercare informazioni o approfondimenti. Ma è chiaro che nella grande possibilità di scelta, ci si orienti anche verso contenuti più corposi, come quelli offerti dalle nascenti riviste. I contenuti speciali in dvd sono preferiti 12 volte, e vengono fruiti molto in associazione con il quotidiano e la rivista specializzata. Anche in questa sequenza di consumo, troviamo le tracce di un percorso, presumibile, che va dalla informazione essenziale, dalla critica da quotidiano, alla specializzazione offerta dalle riviste e dai contenuti speciali dei dvd. Del resto, le pubblicazioni specializzate, spesso, sono “propedeutiche” all'acquisto di questi supporti audiovisivi. Pochi sono i casi (tre) in cui si fruisce di tutti i mezzi possibili. Così come coloro che guardano le tv specializzate (es. Coming Soon Tv) e la lettura della critica su periodici non di cinema. Nella casella “altro” è stato segnato, in due casi, anche il saggio monografico, a conferma di forme radicali di voglia di informazioni specializzate.

Poche, in verità, le risposte alla domanda quattro. Non si entra così in intimità da avere un critico di fiducia. È segno probabilmente di quel fenomeno di caduta della mediazione, che si sta configurando con le nuove forme di esperienza cinematografica. Non si tende a legarsi “paternalisticamente” a un critico. Un po' perché non si segue la critica con assiduità, un po' anche perché si preferisce avere una libertà di confronto, spulciando fra le varie possibilità di lettura per avere un'opinione che poggi

su più fonti. In un'era dove proliferano i blog di cinema, la curiosità può arginarsi in mille rivoli e non essere canalizzata, come era possibile una ventina di anni fa, in un solo critico "*auctoritas*". In ogni caso, a vincere la sfida è Paolo Mereghetti, che si conferma quindi come il critico più famoso e di fiducia, anche nel nostro piccolo gruppo di intervistati. Dopo le tre preferenze a Mereghetti, due vanno a Valerio Caprara, il critico de "Il Mattino" popolare fra gli studenti napoletani, seguono poi Pier Maria Bocchi di Film Tv, il critico americano Harry Knowles, Gianni Canova direttore di "Duellanti" e collaboratore di "Sky Cinema", Alberto Pezzotta de "il Corriere della Sera", il "critico-satirico" e vignettista Stefano Disegni di *Ciak*, Tullio Kezich, penna storica de "Il Corriere della Sera", Gregorio Napoli de "il Giornale di Sicilia" e Cinematografo e, infine Enrico Magrelli, critico di "Film Tv" e conduttore a Radio3 di "Hollywood Party", nonché ospite periodico di "Cinematografo".

Per la maggior parte degli intervistati, l'utilità della critica sta, in uguale misura, nella capacità orientativa al consumo e nell'aiuto a interpretare meglio un film. Le funzioni basilari sono ancora riconosciute quindi. Segno che un'identità funzionale della critica si mantiene ancora in piedi. Se trentuno preferenze vanno a questo genere di funzione, venti vedono la critica utile solo per l'orientamento al consumo e poi, a sensibile distanza, c'è la funzione di interpretare meglio un film. Per diversi lettori, la critica in generale non si limita a questo. Più che da guida, serve da parametro. Difatti, nella casella "altro" alcuni lettori hanno inserito l'opportunità di confrontare i pareri l'uno con l'altro, l'utilità di identificare bene un prodotto culturale o di avere spunti di riflessioni importanti anche per la visione del cinema del passato. Funzione culturale importantissima per la critica e che, fortunatamente, qualcuno riconosce.

«*Il passaparola è il miglior critico*» con quest'espressione di Giorgio Carbone²¹⁶, si può riassumere la situazione delineata dalla domanda numero sei. Non solo chi non ritiene utile la critica, ma anche chi la segue abitualmente, attribuisce comunque molta importanza al "passaparola". Una

²¹⁶ G.Carbone a *Cinematografo*, Rai, 2007

forma di mediazione più leggera, perché molto vicina allo spettatore, ma in ogni caso molto forte. Tanto è vero che le nuove forme di marketing, puntano, per aumentare la risonanza di un prodotto, a creare un circolo di passaparola. Questa forma promozionale è molto incisiva. È la fonte che fa la differenza, specialmente se a “passare la parola” è l’esperto del gruppo, *l’opinion leader*. Così funziona anche nel cinema: il passaparola è veloce, pratico e dato che chi ne fruisce conosce abbastanza bene la fonte, difficilmente ne rimarrà deluso. È una forma di mediazione molto sfuggente, poco governabile dall’industria ma che, se va in circolo, può funzionare anche come richiamo per i giornali. Talvolta, un film passato “in sordina” può avere un rilancio molto forte grazie anche al passaparola. Come accennato in precedenza, gli spot in tv e i trailer sono sempre molto seguiti, data la grande potenza d’attrazione televisiva.

Altro fenomeno d’interesse è che, specialmente nei “non lettori”, la forma di mediazione e di orientamento al cinema, sia la propria cultura cinematografica. Spettatori che decidono di vedere un film in base alle loro preferenze di genere, di autore, di simpatia e ammirazione per un particolare attore. Sono coloro a cui non interessa avere un consiglio e un orientamento, si fidano di loro stessi. Non vogliono nessun tipo di mediazione. Difficile dire, se si tratti di quegli individui, assolutamente svincolati, che accennavamo qualche pagina fa. In effetti, per formarsi una cultura cinematografica che gli permetta una scelta dei film, consapevole e autonoma, questi spettatori avranno comunque dovuto conseguire degli stimoli che provengono da fonti esterne. Come è possibile che si formi un certo tipo di gusti e preferenze senza che qualcuno, o qualcosa, ci instradi? È un problema con difficili origini e che comunque vale la pena affrontare fino a un certo punto. Quello che c’interessa è il dato tangibile, che una quota di preferenze (otto) vadano a una forma di scelta che sia fortemente personale.

Veniamo così all’ultimo punto, quello forse più interessante perché mette il lettore-spettatore davanti alla considerazione diretta della critica. Mentre il 24% non fa nessuna considerazione, principalmente per la scarsa conoscenza del panorama della critica, la maggior parte degli intervistati si

sente di dire qualcosa in merito. L'atteggiamento imperante è quello della delusione. Il primo motivo, quello più diffuso, è che la critica ha poco spazio nei vari canali di comunicazione, specialmente sui quotidiani. Diversi gli intervistati che si auspicano una riapertura degli spazi critici e un miglioramento della loro qualità. Non vogliono il colore, non vogliono il gossip, vogliono più approfondimento e capacità di illustrazione della proposta cinematografica. Ma non sono solo le colpe dei giornali a generare la delusione, ma molte sono quelle imputate alla critica. Dalle più morbide espressioni come "ininfluente e inutile" a qualificazioni come "triste" "scadente" "vecchia" "troppo autoreferenziale". Si rimprovera spesso alla critica di essere parziale, di esaltare brutti film in conseguenza di legami troppo forti con la struttura produttiva e editoriale. Diversi intervistati trovano che la critica rispecchi le cattive condizioni del cinema italiano, mentre qualcun altro la considera poco obiettiva proprio col cinema nostrano. Talvolta troppo indulgente e talvolta avvezzo a stroncare opere che non lo meriterebbero. Una sorta di guerra tra l'esterofilia di coloro che vedono il meglio sempre oltralpe, e il patriottismo ottuso di chi basta che un film italiano sia in classifica tra i primi dieci per gridare alla "resurrezione" del cinema. Anche dal punto di vista stilistico non mancano le critiche alla critica: non c'è una via di mezzo tra un linguaggio superficiale, rintracciabile spesso nei quotidiani, e un autoreferenzialismo e una specializzazione, riscontrabile nelle riviste d'approfondimento. Viene giudicata, talvolta, addirittura troppo aulica. In virtù di questo, qualcuno si auspica pure un ricambio generazionale, dato che i critici di professione sono persone di una "certa età".

Si nota quindi come i lettori possano rappresentare una lente più spietata e forse più veritiera. Mentre la classe dei critici, tende più a "piangersi addosso", i lettori fanno una disanima che mette in evidenza carenze, si potrebbe dire strutturali, di tutto il settore della critica. Mancanze da un punto di vista formale, contenutistico e di influenza sui processi cinematografici. Non piace questa critica, ma vogliono un cambiamento. Quest'atteggiamento di delusione è un segnale importante per la

considerazione della critica. La delusione è frutto spesso di un'intensa considerazione delle cose che si vuole che siano in un certo modo, e invece non lo sono. Il pubblico percepisce dunque la critica. La vuole, e anche in certo modo. Si dovrebbero interrogare anche editori e capi di giornali, quindi, se sia giusto, a fronte di queste volontà, mettere la critica a margine. Non è comunque un quadro tutto nero. Ritenendo isolate affermazione come "la critica italiana rimane la migliore al mondo", c'è chi ritiene che l'offerta di critica è buona in riferimento alla possibilità, data dal web, di poter scrivere più facilmente. I tanti tipi di critica possibili attualmente, dalla schedina in su, sono un'opportunità per arricchirsi di informazioni e avere una visione più completa. Per qualcuno la critica ha una funzione importantissima per la crescita culturale del Paese.

In definitiva, questa piccola esplorazione mette in evidenza non solo che la critica è percepita come tappa nell'esperienza di visione ma che anche desiderata. La delusione descritta, la voglia del cambiamento denota un certo attaccamento alla pratica della critica cinematografica. Inoltre, i risultati confermano quel percorso che la critica deve intraprendere e che abbiamo descritto nel nostro lavoro, ovvero la rotta verso il web. Ma il web non è il porto a cui deve arrivare definitivamente ma muoversi anche in un percorso multidirezionale fra i diversi media. Ciò è dimostrato dalle diverse preferenze che si hanno per la combinazione culturali: quotidiani più web, ad esempio. Anche la critica sui quotidiani è desiderata. «*Il pubblico ha fame*» come dice Paolo Mereghetti²¹⁷, i giornali allora hanno il consenso per sfamare, questo popolo dinamico che vede il cinema sempre e in qualsiasi maniera. Il cinema c'è forse molto di più prima. È un'esperienza meno collettiva, meno mediata, ma non è detto che non voglia *traghettatori*. Il desiderio è nei film e nell'incontro con lo spettatore. Se la critica riesce di nuovo, con gli spazi adeguati, a farsi ancella di questo desiderio, senza volerla sovrastare con il suo sfoggio di bravura, che i lettori detestano, potrà avere un suo riposizionamento. Magari non sarà sulle pagine dei giornali,

²¹⁷ Vedi intervista nelle prossime pagine

sarà su quelle immateriali della rete. Se il cinema va in quella direzione, la critica, da brava “parassita”, lo segue.

Conclusioni

Arrivati alla fine del percorso è difficile “tirare” le conclusioni. Significherebbe arrivare a un punto, avere una soluzione. Così non può essere. L’ambiente vitale della critica cinematografica: lo scenario mediale e i pubblici, intesi come spettatori e lettori, stanno cambiando velocemente, in un vortice di relazioni che abbiamo solo potuto rilevare. Dopo aver percorso l’itinerario del nostro lavoro, si possono però trovare diverse direzioni di cambiamento. La critica cinematografica è in viaggio, è un corpo che, come si diceva nell’introduzione, cambia pelle, ma non muore. Però, è molto lenta. Non tiene ancora il passo delle evoluzioni dei mezzi di comunicazione, dei gusti del pubblico, dei cambiamenti del cinema. Pur se poco dinamica, il suo nomadismo sta trovando nuove case. Si sta adattando, tra personalismi e istituzionalizzazione, agli spazi del web, a quelli dei supporti cinematografici come i dvd, alle voci nette dei dizionari di cinema. Ma bussa a tante porte. Troverà sicuramente spazi più appropriati, e stabili. Se no, anche il nomadismo potrà essere la sua identità. La cosa più importante, che si è tentato di illustrare in queste pagine, è dire che la critica è in cambiamento, e la “crisi”, che vive da circa vent’anni, cioè la di munizione di visibilità e la sua marginalizzazione, soprattutto nei quotidiani, è un segno, non l’unico, dell’adattamento a nuove condizioni. Crisi, lo ribadiamo, non è estinzione ma mutamento. Le variazioni producono sempre crisi. Smottamenti piccoli o grandi. Così accade con la critica cinematografica, che viaggia in quelli che abbiamo chiamato “nuovi luoghi” e cerca una identità stabile nel web, tra eccessi di personalismo e ricerca di nuove condizioni per continuare il ruolo di mediatrice tra fruitori e opera. Si è illustrato quali sono le cause dei cambiamenti, quali i nuovi approdi e quali i rapporti coi pubblici, destinatari della critica ma anche colonne portanti. Il potere è sempre nelle loro mani, e nelle loro tasche. I capi dei giornali potranno sempre mantenere il loro potere decisionale, ma, se non incontrano il pubblico, questa potenza servirà a poco.

Dal loro canto, i giornali devono sì, inseguire i gusti dei loro *target*, ma non devono sempre avere la sicurezza di capirli. Sono davvero convinti, ad esempio, che una decina di pagine di politica siano effettivamente gradite e lette? Che le connotazioni di gossip e tocco televisivo siano accolte? Magari il contenuto può fare presa sui lettori, ma la copiosità di queste caratteristiche non è sempre la giusta via, o almeno, non è percorribile in eterno. Se ne sta accorgendo la televisione, che dopo “abbuffate” di *reality show* sta cambiando rotta. Il nuovo piano editoriale della Rai prevede, come punto centrale, più cultura. Per attirare un pubblico giovane, visto che l’età media dei suoi ascoltatori si aggira sui 51,6 anni²¹⁸. I giornali, che come visto hanno la patologia di andare a traino, specialmente nelle pagine di “cultura e spettacoli”, della televisione, si adatteranno? Difficile dirlo, è sicuro però che il giornale- quotidiano, periodico, specializzato, di qualunque tipologia sia- è uno strumento culturale. Deve assecondare il pubblico, ma deve anche essere propositivo. Negli argomenti, nei “tagli”, e nelle capacità di fare battaglie politiche e culturali. Non è detto, che ciò non si sposi con le ragioni dell’economia. Il “*Sole- 24 ore*”, il primo quotidiano economico, ha uno spazio molto ampio, domenicale, dedicato alla cultura. E fa una critica di qualità.

Oggi, il cinema, dopo un secolo, rimane ancora una grande lente, forse quella più grande, per capire la contemporaneità. La cultura, le società, i sogni e le paure, i tempi. Oggi, di cinema se ne vede tantissimo. È crollata la sala come luogo centrale della visione, ma, legalmente o illegalmente come nel *downloading*, si vedono film in tanti modi, e sono sempre più coloro che entrano in contatto con la settima arte. Allora, è intuitivo capire che la critica possa servire ancora. È semplice accorgersi che debba avere spazio in funzione di un giornalismo più culturale. Che segue, con la leggerezza o la forza della retorica di uno specifico genere letterario come la critica

²¹⁸ Fonte: P.Conti, «programmi sbagliati, Rai in crisi», “*Corriere della Sera*”, 12 novembre 2007, p.11. Nell’articolo si legge: «La tv di Stato si dedicherà ‘ai temi della contemporaneità non con inserimenti sporadici ma con una connotazione radicata nella programmazione. Tra le ‘azioni immediate maggiori elementi di arte, letteratura, cinema, teatro, musica nella programmazione, più spazi nei tg alla pagina culturale. Riuscirà una Rai sottoposta a continui terremoti politici a cambiare pelle»

cinematografica, il cinema. Questo seguire, riverente ma indipendente, il cinema, deve essere sempre accompagnato dalla voglia di interpretare quello che ci viene fatto vedere. L'interpretazione è un atto di libertà, anzi l'interpretazione è libertà. In questo senso, la critica non è solo un genere letterario o giornalistico, è un metodo. Un metodo per vedere e sentire l'arte, vedere e sentire il mondo rappresentato per capire il mondo reale. La critica, quella vera, insegna che davanti alle cose, si può sempre avere libertà di trovare tanti sensi. Limitarsi a un senso dominante, sarebbe una forma di imposizione che restringerebbe la libertà. Anche se il cinema produce molti film, ce ne sono sempre troppi che si assomigliano, nei racconti e nei significati, creando un flusso di sensi, a volte, pericolosamente univoco. Bisogna illustrare questi sensi univoci, perché solo se capiti si potranno accettare o rifiutare, sicuramente però non si assorbono passivamente. La critica svela il senso dominante, ma ne trova altri grazie alla possibilità d'interpretazioni, se vuole li giudica, ma l'importante è che li faccia venire a galla, senza imporli come verità, ma proporli al fine di arricchire il lettore *«nella sua intelligenza e sensibilità»*. Queste parole di André Bazin sono state citate più volte, non si poteva farne a meno, vista la loro semplice importanza. Ma il giornalismo in generale, oltre che informare deve, come funzione profonda, arricchire le sensibilità. Allora, forse, in quest'ottica, ha ragione il critico de *“il giornale di Sicilia”* Gregorio Napoli²¹⁹, che spiega che quando i giornali evidenziano, con grande enfasi, film spettacolari, con grandi attori, ma che poi non sono così “belli” nella loro estetica o morale, commettono un piccolo grande errore: far passare per straordinarie cose che non lo sono. Anche se “bello o brutto” sono qualificazioni soggettive, i canoni per riconoscerle lo sono molto meno. I canoni sono cangianti, ma trasmetterli ai lettori per far sì che essi siano più autonomi, anche nel giudizio di un film, può essere un altro, eventuale, compito della critica cinematografica.

²¹⁹ Gregorio Napoli a *Cinematografo*, Rai 2007

«Il critico è un testimone del proprio tempo»²²⁰ scrive Morando Morandini. Crediamo che abbia molta ragione, non poteva essere altrimenti vista la sua autorità. Pensiamo pure però che alcuni critici non abbiano sempre una percezione adeguata dei tempi. E probabilmente è vero che la critica non ha saputo interpretare il cambiamento, come suggeriscono Paolo Mereghetti e Mauro Gervasini, oppure, non lo ha saputo interpretare ancora. Per mettere su più “peso culturale” deve cambiare rotta. Non solo adattarsi ai nuovi mezzi come il web, problema generale di tutti media, ma ampliare il suo raggio d’azione. In questo senso, concordiamo con Gianni Canova. Il direttore di “Duellanti” propone un critico dell’audiovisivo. Non solo un analizzatore cinematografico, ma un soggetto più aperto a tutto il panorama delle forme di comunicazione (audio)visive. Se, come abbiamo affermato, la critica deve interpretare, portare a galla i sensi dominanti ma anche i tanti altri, non si può guardare solo al cinema puro. Oggi, siamo sempre nella società delle immagini, ma non sono più le immagini di dieci o vent’anni fa. Ad esempio, non si può non tener conto dei nuovi flussi di visione, possibili attraverso “You Tube”. La possibilità che milioni di utenti possano far vedere dei loro piccoli cortometraggi, attraverso questa piattaforma telematica, ristrutturata i criteri della creatività. Chi vuole filmare, sa che ha facilmente a disposizione dei mezzi per farsi notare, ma sa anche che la sua espressione deve adattarsi, senza compromettere l’intenzione personale, a questa nuova logica. Tutto ciò denota nuovi criteri, oltre che nuove forme, di produzione delle immagini. In più, un critico deve osservare anche il piccolo schermo e non distaccarsene con superiorità. Deve avere, ad esempio, un occhio sui *serial* televisivi. In particolare quelli statunitensi. “*Lost*”, “*24*”, “*Doctor House*”, “*Six Feet Under*”, “*I Soprano*” sono solo alcuni esempi di serial tv di produzione americana, che oggi rappresentano nuovi sedi di sperimentazione, narrativa e visiva, di grandissimo impulso al cinema. Per il racconto, e per lo stile registico. Oltre alla commistione feconda tra cinema e televisione, un critico dell’audiovisivo deve analizzare anche le novità nelle forme di interazione uomo-macchina, come capita nei videogiochi. Le ultime

²²⁰ M.Morandini, *Non sono che un critico*, op.cit. p.14

tendenze cinematografiche vedono un'estetica nuova. I film non solo prendono spunto dai videogiochi, ma talvolta prendono da essi stessi la loro estetica. Casi recenti sono pellicole come *"300"*, *"La leggenda di Beowulf"* *"Polar Express"*, solo per citarne alcuni. Film che si caricano di componenti videoludiche importanti. Non a caso, per i videogiochi di ultima generazione vengono impiegati sceneggiatori di cinema²²¹. Cinema e tv, cinema e videogiochi, e ancora: cinema e fumetti. Se prima un fumetto era ispirazione per un film come la saga di Superman o Batman, oggi l'immagine si fonde con le tavole dei fumetti. È il caso di pellicole come *"Sin City"*, ad esempio, che la critica ha bocciato, probabilmente col peccato di non valutare la sua portata linguistica innovativa. Testimonianza di quel mancato aggiornamento che qui segnaliamo.

L'ottica di integrazione tra i mezzi espressivi deve coinvolgere di più anche la critica cinematografica nella "missione" generale, che la critica deve avere, di scoprire, analizzare, "il nuovo". I guanti di sfida sono tanti, così come i cambiamenti. Staremo a vedere se il futuro prenderà i toni della minaccia o dell'opportunità.

²²¹È il caso di Resident Evil 4. Videogioco della Capcom, che ha ispirato tre film e probabilmente ne ispirerà altro

Interviste

Premessa

Le interviste che seguiranno rappresentano un contributo importante per capire l'evoluzione da chi la critica la fa o è a stretto contatto. Queste interviste sono state fatte durante gli ultimi mesi del 2007 e primi del 2008.

Gli intervistati sono Paolo Mereghetti, incontrato alla seconda edizione della Festa internazionale del cinema di Roma, ottobre 2007. Nello stesso periodo abbiamo intervistato, Gianni Canova, Bruno Fornara, Alberto Pezzotta e Maria Pia Fusco, incontrati alla sesta edizione di "Ring!" Festival della critica cinematografica di Alessandria.

Per quanto riguarda la critica on line hanno gentilmente contribuito al nostro lavoro, Alberto Cassese, direttore del sito "Cinefile.biz", Mattia Nicoletti, critico cinematografico del *free press* "Metro", Andrea Monti autore della prima fiction italiana sulla critica cinematografica: "Zona Critica".

Infine, per capire un po' come l'industria guarda alla critica cinematografica abbiamo intervistato Nicola Giuliano, produttore italiano di film di grande successo come "Le conseguenze dell'amore" e recentemente "La Ragazza del Lago".

Una critica che non si adatta ai cambiamenti

Intervista con Paolo Mereghetti

Paolo Mereghetti è ritenuto attualmente uno dei maggiori critici cinematografici italiani. Dopo essersi laureato in filosofia, ha cominciato la carriera di giornalista e critico cinematografico. Ha collaborato con *“la Repubblica”*, *“l’Europeo”* *“il Corriere d’informazione”*, *“King”*. Ha scritto su riviste come *“Ombre Rosse”*, *“Positif”*, *“Segnocinema”* *“Linea d’Ombra”* *“Reset”* e *“Lo Straniero”*.

Nel 2001 ha ricevuto il premio Flaiano per la critica cinematografica. Attualmente è il critico cinematografico de *“il Corriere della Sera”* e autore de *“Il Mereghetti- Dizionario dei film”*. Tra i suoi saggi, ricordiamo quelli su Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Sam Peckinpah, Serge Daney, Jacques Rivette.

Quale è la ragione per la quale oggi c’è poca critica sui giornali quotidiani o comunque la pratica della critica è poco considerata?

«Ci sono molte ragioni, complesse. Per primo, i giornali sono cambiati. Negli anni Novanta per fronteggiare le tv, i giornali hanno pensato di “settimanalizzarsi”. Hanno cercato di non essere più strumenti di registrazione, tra l’altro tardiva, della realtà. Così si è modificato il taglio editoriale: più interpretazioni, retroscena, quello che appunto facevano i settimanali. Si può dire che i giornali hanno rubato spazio ai settimanali. Questo fenomeno ha visto nel

cinema più che un oggetto da analizzare, da criticare, un elemento per introdurre nel giornale argomenti frivoli e allegri: le star, che prima, negli anni Cinquanta, erano presenti solo sui settimanali.

Il marketing cinematografico ha cavalcato questa scelta prediligendo articoli di presentazione. Anticipazioni, per creare un'attesa sempre maggiore. L'attesa è funzionale al fatto che un film ha maggiori incassi nella prima settimana in sala. Quindi, i giornali aumentando la curiosità con le anticipazioni, i retroscena dal set, stimolavano nei lettori la curiosità che poi gli avrebbe spinti ad andare subito in sala, all'uscita del film. Quest'effetto la critica non lo può creare perchè 'l'effetto attesa' nasce da elementi propagandistici, scandalistici, di colore e così via. Quindi il cambiamento dei giornali, del cinema, ha fatto sì che la critica perdesse spazio.»

Ritiene che la critica abbia delle colpe per questa sua estromissione?

«Sono sicuro che la critica non ha saputo adeguarsi al modo di cambiare della comunicazione. Non credo che la critica debba diventare come quella dei blog, però ha fatto molta fatica ad aggiornarsi. Oggi, non si parla più come gli anni Sessanta, Settanta, dove spesso parlavano signori accigliati che rimpiangevano il cinema del passato. Anche io amo più il cinema del passato, ma mi sforzo di capire che sta succedendo, comprendere come il cinema si sta adeguando ai tempi e, all'occorrenza, criticarlo. Un'altra cosa grave è che non c'è un contrappeso. Cioè le riviste specializzate non hanno avuto ruolo stabile nel dibattito culturale italiano. Ho sempre pensato che questo tipo di pubblicazioni siano una vetrina per gli accademici. Pagine con poca passione e molto disprezzo. Sono stato sempre criticato per questa mia posizione, ma ritengo ancora di avere ragione. E i critici poi hanno la colpa di considerarsi dei giudici, e talvolta avvocati come i critici francesi di qualche anno fa.

Io, ho un ricordo di una critica certe volte incomprensibile. Per me, il compito del critico è farsi capire e poi essere un maestro, un maestro di scuola. Colui che aiuta uno spettatore curioso a capire meglio.»

Un modo che ha avuto la critica di cambiare è quello del dizionario, genere di cui lei è alfiere e che ha avuto un grande successo. Quindi, ci sono cospicue fette di pubblico/lettori/spettatori che desiderano la critica?

«Sono convinto che il pubblico che consideri il cinema interessante, un mezzo di divertimento, di spettacolo e qualche volta di riflessione, abbia molta fame di una guida, di qualcuno che gli dica quali sono le ragioni per cui un film sia riuscito o meno. Perciò la critica può essere ancora utile. Vorrei dire al pubblico, specialmente ai giovani e a quelli che vanno al cinema con passione, che deve essere disposto a tenere una discussione con qualcuno che cerca di non fregarli, che magari non la pensa come loro, ma spiega le ragioni del suo dissenso. Credo che qui risieda il successo del mio dizionario rispetto alle altre versioni. Non per le 'stellette'. Io cerco di proporre un giudizio serio, un'idea seria, un modo con cui capire gli elementi che fanno il valore o il non valore di quel film. In base a questo poi il lettore decide, acconsente o no, fa funzionare il suo cervello.

Nonostante certi miei disamori cinematografici, come Sergio Leone e Lars Von Trier, c'è molta gente disposta ad ascoltarmi. Questo perché io penso di essere onesto, mai gratuitamente polemico, cerco di spiegare. Penso che in ragione di questo pubblico, che mi segue perché gli servo, il Corriere della Sera mi lascia lo spazio di una pagina al venerdì e di una finestra tv sul sito del giornale. Poi di errori ne commetto, ma spesso li ammetto, che non è sempre frequente. Per me, i critici sono importantissimi a tutti i livelli. Ce ne sono sempre meno però, perché vengono surclassati da altri interessi, la pubblicità, l'amicizia con l'amico regista che impedisce di parlare chiaro ecc. Finiscono sempre ad anteporre certe ragioni all'analisi normale.»

Il critico dell'audiovisivo
Intervista con Gianni Canova

Gianni Canova è il direttore di *"Duellanti"*, mensile di cinema e cultura audiovisiva, dal 1994, quando nacque col nome di *"Duel"*. In passato ha collaborato con *"la Repubblica"*, *"il Manifesto"* *"Sette-Corriere della Sera"* ed è stato critico cinematografico de *"la Voce"* di Indro Montanelli.

Autore di saggi su David Cronenberg, Gabriele Salvatores, sul cinema contemporaneo, sulla pubblicità e su Italo Calvino, oltre che curatore di una *"Storia del cinema italiano 1965-1969"*. È professore ordinario alla Libera Università di Lingue IULM di Milano, al corso di laurea triennale di "Scienze e Tecnologie della Comunicazione" e alla laurea specialistica in "Televisione, cinema e produzione multimediale"

Quale è la ragione per la quale oggi c'è poca critica sui giornali quotidiani ? Perché la pratica della critica è poco considerata?

«La ragione profonda credo sia la radicale e incontrovertibile decadenza antropologica di questo paese, unita all'aristocraticismo della classe giornalistica che credo abbia molte colpe, a cominciare dal degrado linguistico dell'Italia. Nove giornalisti su dieci ritengono che i loro lettori siano dei "cretini". Un modo per sentirsi un po' più intelligenti rispetto all'incultura di cui essi sono portatori. Novantanove volte su dieci i giornalisti e i giornali hanno paura di pubblicare qualcosa che abbia a che fare col "pensiero", che abbia a che fare con la problematicità, nell'illusione falsa, lo sanno essi stessi, che i

lettori comprino soltanto prodotti di scarsa qualità. L'estromissione della critica rientra in questo quadro generale.»

Qualche colpa la hanno anche i critici in questo scenario?

«I critici sono giornalisti come gli altri e hanno delle colpe clamorose. Io non sono un critico, non mi ritengo tale. Sarò brutale, ma la categoria della critica mi disgusta. Se la critica si riduce a pallini e stellette da dare ai film, a dire “questo mi piace, questo no”, giustamente non interessa a nessuno. Colpa ne hanno anche un po' i festival quando fanno credere che ciò che conta siano gli eventi e basta. Per cui i giornali parlano del cinema solo quando ci sono i festival, i divi, i grandi eventi. Scrivo da tanti anni che il festival è un istituzione nobile, ma obsoleta. Appartenente al secolo scorso, Cannes e Venezia sono nati allora, e non hanno più senso. Non fanno bene al cinema, anzi fanno male e danno ai giornali l'alibi di ridurre l'informazione sul cinema al gossip sulle star, schiacciando ancor di più gli spazi critici. Deleterio. Catastrofico.»

A questo punto, ritiene che il critico possa essere rivalutato se ha il compito di osservare tutto lo scenario dei mezzi di comunicazione?

«Sì, potrebbe essere un analista dell'audiovisivo, anzi questo dovrebbe fare. Che non è l'equivalente di un giudice o di un boia che dice “questo è bello, questo è brutto”, ma qualcuno che t'aiuta a capire le immagini. Che cosa producono su di te, che lavoro fanno su di te e sul mondo in cui vivi. Questo, per me, serve ancora e, aggiungo, bisognerebbe cominciare a farlo non soltanto usando la parola scritta, ma anche le immagini.

E i pubblici, vogliono la critica?

«Sì, credo che all'interno dei tanti pubblici, ci siano gruppi che vogliono anche questo. Il mio giornale è piccolo, non ha un grosso colosso editoriale alle spalle ma esiste da quindici anni. Sono i lettori che lo tengono in piedi.»

L'intellettuale emarginato

Intervista con Alberto Pezzotta

Alberto Pezzotta è critico per “*Corriere della Sera-Vivi Milano*”, e le riviste “*Ciak*”, “*Segnocinema*” “*Nocturno*” e “*Brancaleone*”. Grande esperto delle cinematografie orientali, in particolare del cinema di Hong Kong, ha scritto saggi su Clint Eastwood, Mario Bava e Damiano Damiani. Noto per la sua scrittura polemica e vivace, collabora a “*Il Mereghetti-Dizionario dei film*” e tiene corsi allo IED e al Master in comunicazione cinematografica all’Università Cattolica di Milano.

Nel 2007, ha pubblicato “*La critica cinematografica*” un volume sui meccanismi retorici della critica e i ragionamenti alla base di questa pratica.

Quale è la ragione per la quale oggi c’è poca critica sui giornali quotidiani o comunque la pratica della critica è poco considerata?

«È una domanda molto difficile e complessa, con molte ragioni. Per quanto riguarda l’estromissione della critica e la configurazione nuova delle pagine di spettacoli, ritengo che sia un fenomeno radicato. Callisto Cosulich parlava già, nel 1975, di “guerra delle anticipazioni” dei quotidiani per il film “Il Grande Gatsby”. Quindi, vedere che già nel 1975, si ragionava in termini di anticipazione, di chi è il primo ad avere la notizia, anche se il film non vale molto, ci fa capire che non c’è “nulla di nuovo sotto il sole”. Anche Giovanni Grazzini,

nell'introduzione alla seconda edizione di "cinema70" parla di progressiva erosione degli spazi critici.

Il perché è difficile trovarlo. Credo sia legato al degrado culturale del Paese. L'intellettuale è emarginato un po' dappertutto, anche nel cinema. Si preferisce sempre più un approccio superficiale, colorista, rispetto a un'analisi critica impegnativa e poeticamente connotata. Il mercato ha più importanza anche nella critica letteraria. Romano Luperini dice che ormai le case editrici si fanno la critica da sole, non hanno bisogno del critico. Questo è successo anche nel cinema.

In che modo quindi l'industria estromette la critica?

«L'industria non ha bisogno del critico, lo vuole estromettere anche se poi utilizza il linguaggio critico per vendere i propri prodotti. Il regista usa il linguaggio della critica per incensare il proprio film. L'industria fa lo stesso per dare al film una patina culturale, nei press-book ad esempio scrive con lo stesso stile retorico della critica cinematografica. Non decade il linguaggio critico, ma la figura del critico libero. Queste sono dinamiche di mercato che riguardano non solo il cinema, ma la musica, la letteratura, l'arte in generale.

La critica dei blog e dei forum, la ritiene una forma di sopravvivenza per l'interpretazione dei film?

«La mia tesi è, ripeto, che l'industria si serve del linguaggio critico, perché non deve "piazzare" solo "blockbuster" ma anche film per la borghesia, per il pubblico colto, ad esempio i film di Ozpetek.

Sul web, c'è sempre un problema di qualità perché possono scrivere tutti. Però credo che un cambiamento stia avvenendo, il "Corriere della Sera" va in controtendenza, da una pagina di critica, al venerdì, sono diventate due. Qualcosa di veramente sorprendente.»

La coesistenza di cronaca e critica
Intervista con Maria Pia Fusco

Maria Pia Fusco è una delle redattrici delle pagine di spettacoli, e in particolare di cinema, del giornale “la Repubblica”. Proprio il giornale fondato da Eugenio Scalfari, è una di quelle testate dove è stata più evidente l’erosione degli spazi della critica.

In passato, a “la Repubblica” hanno scritto Tullio Kezich e poi Alberto Farassino. Anche in altri campi della critica, “la Repubblica” si è distinta. Il racconto della tv era affidato a Beniamino Placido, già critico cinematografico per la Rai, il teatro a Tommaso Chiaretti, la musica a Michelangelo Zurletti.

Da Maria Pia Fusco abbiamo cercato di sapere quali siano stati le ragioni dell’erosione della critica, in particolare nella sua testata.

Il suo giornale, nelle pagine di spettacoli, dà molto spazio alle anticipazioni dei film, alle interviste agli attori e poco alla critica, come mai?

«I critici puri erano quelli di un tempo. Oggi c’è una contaminazione che viene da lontano. Per gli uffici centrali è più divertente, più popolare, l’intervista al personaggio, il racconto dell’evento. Tutti i giornali, e dolorosamente anche la tv, stanno andando verso la popolarità. Attualmente, la “paginata” la facciamo solo se c’è glamour e diviene un ibrido tra colore e critica. Possiamo affiancare un’altra critica, solo se contrastante.

Tutto ciò anche per colpa dei critici che si sono chiusi in una casta, incomprensibile. Ai miei tempi, quando dovevo andare al cinema, leggevo “Paese Sera” e sceglievo attraverso i suoi consigli. Prima era diverso. Tullio Kezich, ad

esempio, faceva dei riferimenti alla Storia, al tempo in cui vivevamo. Poi è cominciato un periodo di critica molto “stretta”, specifica, che ha allontanato il lettore non cinefilo.»

“la Repubblica”, insieme al “Corriere della Sera” è il quotidiano più letto d’Italia. Ha la percezione che ci sia bisogno della critica ,oppure no?

«Certo. Infatti, si è lottato per salvare la pagina del venerdì di sola critica. Ma è anche importante dare l’informazione: un film esce in tale data e con quel contenuto. Ritengo poi, che anche la cronaca serve per avere un’idea, per dare un giudizio. I lettori sanno giudicare anche con questi elementi. Anche noi che facciamo cronaca, cerchiamo di dare un’indicazione su ciò che il pubblico si accinge ad andare a vedere o non andare a vedere.»

Quindi cronaca e critica possono coesistere invece che annullarsi reciprocamente?

«Sì, ad esempio Morando Morandini non fa solo le critiche. Altro esempio è il mio collega Paolo D’Agostini che scrive una piccola critica, poi va sul set e fa le interviste ai protagonisti. Se si dosano bene, la cronaca può collaborare con la critica.»

Il declassamento del cinema
Intervista con Bruno Fornara

Bruno Fornara si occupa di critica cinematografica fin dagli anni Sessanta, organizzando rassegne cinematografiche e cineforum. Dal 1978, è presidente della Federazione Italiana Cineforum (FIC) e, da allora, è direttore editoriale della rivista *"Cineforum"*. Ha curato cataloghi per il *Bergamo Film Meeting*, festival di cinema bergamasco. Nel biennio 93-94 era nella Commissione Centrale Cinema presso l'allora Ministero dello Spettacolo (oggi Ministero dei Beni Culturali).

Ha pubblicato diversi saggi tra i quali *"Geografia del cinema"* sui temi della messinscena cinematografica. È insegnante alla scuola "Holden" di Torino diretta da Alessandro Baricco. Inoltre, dal 1985 è giurato del premio *"Adelio Ferrero"* per i giovani critici ed è condirettore di *"RING!"* Festival della critica cinematografica di Alessandria.

Quali sono, secondo lei, le ragioni dell'estromissione della critica dai giornali?

«Credo che le ragioni profonde che oggi portano la critica cinematografica a uno stato catacombale, siano legate ai luoghi della visione. Oggi, il cinema non è più il luogo primario della visione. È stato declassato dalla televisione. Il piccolo schermo è diventato il primo centro di produzione delle immagini e il cinema è sceso al secondo posto. Una volta stabilitasi questa configurazione, i giornali hanno pensato che valesse più la pena occuparsi più di televisione che di cinema. Di conseguenza, se il

cinema perde importanza, la critica cinematografica viene messa da parte. La critica viene recintata, si danno due notizie sulla trama, regista e poi al massimo si dice: "bella fotografia, i costumi" ecc»

Ritiene che i critici abbiano qualche colpa in questo ridimensionamento della critica?

«Sì, è pure tante. La politica della critica è sbagliata. Non è possibile occuparsi di tanti alla film alla settimana, parlare di tutte le pellicole che escono in sala, si disperde tanto potenziale critico. Il "Sole- 24ore", nel panorama dei quotidiani, è quello che fa la critica di maggior qualità. Roberto Escobar (critico de il "Sole- 24 ore" N.d.R.) sceglie un solo film a settimana e ne parla, dandogli lo spazio che merita. Non poche righe.

Il pubblico ha bisogno ancora della critica ?

«I giornali seguono il pubblico e quindi viene da dedurre che i lettori non hanno più bisogno di critica. In effetti c'è stato un forte sezionamento del cinema e dei pubblici di riferimento. Il pubblico va in sala solo quando ci sono i film da pubblico. Poi ci sono altri tipi di pubblico, frutto di una forte radicalizzazione dei modi della visione, che sono almeno tre. "Multiplex", ovvero il cinema più spettacolare e d'effetto, "d'essai" il cinema d'autore, più sperimentale, e infine il pubblico da festival.

La Critica on line è più sincera. Ma non sempre è bene

Intervista con Alberto Cassani

Alberto Cassani è il direttore di "cinefile.biz" sito di critica cinematografica e news di cinema. Redattore del sito di cinema "Punto.Zero", si occupa anche dei problemi della critica, in uno spazio sulla testata che dirige dal nome "*Diario di un giovane critico*"

Come si affronta il problema della "qualità" della critica nella proposta infinita del web?

Come ogni altro mercato, internet tende a adattarsi ai gusti del pubblico. Credo che, in questo momento i navigatori, vogliono scambiarsi opinioni piuttosto che leggere critiche, i blog funzionano meglio dei siti "classici". Quando il ciclo attuale finirà qualcuno sopravvivrà, qualcun altro no. In generale, però, anche oggi c'è un numero sufficiente di persone che va alla ricerca di contenuti, non solo di argomento cinematografico. Il "problema" semmai è che spesso va a cercarli nei siti stranieri. Con il cinema questo è ancora più accentuato, perché leggendo siti statunitensi si viene a sapere di questo o quel film molto prima che la stampa (anche on-line) italiana ne parli e che il film arrivi nelle nostre sale.

Internet è la patria della globalizzazione, e per avere davvero successo bisogna riuscire a dare un prodotto che superi i confini nazionali: se un sito italiano recensisce un film che interessa il pubblico ma che nessun altro sito

italiano ha trattato perché non è ancora arrivato in Italia, è sicuro di guadagnarsi un po' di accessi in più, solo grazie ai motori di ricerca. I siti di cinema sono moltissimi, ma se confrontiamo i dati di accesso dei siti importanti con quelli amatoriali non c'è confronto: se non riesci a realizzare un sito davvero valido, il pubblico ti ignora. È sbagliato pensare al pubblico come una massa stupida (e non vale solo per internet).

E' la legge del libero mercato: per avere successo devi vendere un prodotto che sia migliore degli altri, o al massimo devi riuscire a convincere il pubblico che il tuo prodotto è migliore di quello degli altri, anche se in realtà non lo è.

Le critiche online sono davvero più sincere? Quando si è molto visibili la pressione di uffici stampa e industria in generale diventa un ostacolo per poter parlare bene o male di un film?

«Se il giornalismo cartaceo fosse davvero serio, non ci sarebbe motivo per l'on-line di essere "più sincero" rispetto alla carta stampata. Purtroppo ormai i giornali - soprattutto periodici - sono costruiti sulle inserzioni pubblicitarie invece che sui contenuti giornalistici, e gli inserzionisti sono convinti che comprare uno spazio pubblicitario voglia dire comprare tutto il giornale e chi lo realizza. E purtroppo sono stati proprio i giornali a farglielo credere.

Forse è vero che le critiche on-line sono più sincere, ma spesso sono anche meno ponderate: spesso ci si dimentica che si sta scrivendo per il pubblico, che lo scopo di una recensione di attualità dovrebbe essere quella di far capire se al lettore il film può piacere o meno, non se il film è piaciuto a chi scrive. Ci si lascia andare troppo spesso a riflessioni "private", ci si parla addosso. Quindi, forse è vero che le critiche on-line sono più sincere di quelle stampate, ma non per questo sono migliori.»

Anche ammesso di avere pressioni "commerciali", niente ci obbliga a subirle, ad arrenderci ad esse. Proprio perché internet è infinito e libero, i siti sono meno legati all'aspetto commerciale del rapporto tra case

cinematografiche e stampa. Per un sito di buon livello è facile trovare inserzionisti che non siano legati al cinema, molto più facile che per un giornale riempire uno spazio pubblicitario di una pagina di cinema con un'inserzione che non riguardi il cinema. Non solo: la pressione che una casa cinematografica può esercitare su un sito internet è molto inferiore rispetto a quella che può esercitare su un giornale. Non solo perché la loro pubblicità è meno importante, ma anche perché chi scrive su internet è abituato a vedere film senza l'aiuto delle case di distribuzione, e volendo può benissimo continuare a farlo. Il problema è che chi gestisce i siti più importanti arriva dalla carta stampata e ha ormai nel DNA un certo modo di ragionare (e un obiettivo: i soldi), il risultato è che i siti più importanti non sono quelli coi contenuti migliori. Continuano ad essere importanti proprio perché sanno venderli bene.»

Ritiene che la critica cinematografica, soprattutto via web, sia utile al pubblico/pubblci, o no?

«Più la critica on-line riesce ad essere tempestiva e "globale", più riesce ad avere importanza e influenza. Nel caso di quella stampata, ha importanza, quando riesce a capire esattamente il lettore e farsi capire da esso. In generale, la critica cinematografica in quanto tale continua ad essere di grande utilità, l'importante è che il lettore capisca di potersi fidare del critico. La critica via web ha senz'altro avvicinato i lettori al genere, ma è difficile dire se abbia anche aumentato la credibilità della critica in generale. Probabilmente, se lo si chiedesse a qualche critico della "vecchia guardia", la risposta sarebbe estremamente negativa.»

Un bilancio generale: pro e contro della critica via web.

«Rispetto alla critica "stampata", sicuramente quella via web si è dimostrata più appassionata e più comprensiva dei gusti di quelli che sono i maggiori

fruitori di cinema, ossia i ragazzi. È notevolmente aumentata l'offerta di critica, spesso anche di buon livello, e questo ha dato voce a nuove generazioni di critici che altrimenti non avrebbero mai trovato spazio sulla carta stampata. Questo non può essere che un bene, in un'Italia in cui - come diceva Bellocchio - "comandano i morti".

Il problema più grosso della critica via web è la scarsa capacità di chi i siti li dirige, o se vogliamo la loro scarsa professionalità. E non mi riferisco al discorso commerciale di prima, ma proprio alla capacità di scegliere i collaboratori e correggere i loro errori. Nella maggior parte dei casi, i responsabili dei siti non hanno l'abitudine di controllare ciò che i collaboratori scrivono - nemmeno dal punto di vista linguistico - e così finiscono per pubblicare recensioni di scarso livello e dare spazio a gente che chiaramente non è in grado di fare questo lavoro. E continuerà a non esserlo, perché senza guida non potrà capire dove sta sbagliando e come deve correggersi. La qualità di un sito la fanno sì i collaboratori, ma prima ancora la fa chi li gestisce, e troppo spesso nei siti italiani dedicati al cinema manca proprio il "manico".»

La critica non ha più senso

Intervista con Mattia Nicoletti

Mattia Nicoletti si occupa di critica cinematografica e *home video* sul quotidiano *free press* “Metro” che insieme a “Leggo” e “City” ha rivoluzionato il mercato editoriale.

Da circa vent'anni, la critica viene "estromessa" dai giornali. Perché?

«La critica non viene estromessa dai giornali. Tutti i quotidiani nazionali più importanti hanno una sezione dedicata alla critica. La domanda che ci si deve porre è invece “A quanto serve la critica?”.

Infatti, ormai, sui film commerciali, cito i fratelli Vanzina e anche il caso de “Il codice Da Vinci”, la critica che scriva bianco o nero è indifferente, perchè lo spettatore se ha la convinzione di vedere un film lo va a vedere. Sono i piccoli film gli unici (e ripeto “gli unici”) a subire l'effetto di un giudizio critico. E l'effetto sarà tanto maggiore quanto è l'importanza della testata su cui è scritta.»

Come si affronta il problema della "qualità" della critica via web?

«La qualità è un concetto relativo. La mia idea di critica cinematografica è diretta a creare nel lettore un'emozione, una sensazione, una consapevolezza. Scrivendo su Metro e quindi per un'audience allargata, non specializzata sul cinema, i dettagli tecnici sono superflui. Per me, quindi, qualità significa creare nel lettore l'emozione del film.»

Le critiche online sono davvero più sincere?

E questo è possibile solo fin quando un sito non diventa molto visitato e non riceve pressioni dall'industria?

«Online scrivono tutti. Perché come accade nel calcio, tutti vogliono essere allenatori, o tutti vogliono essere critici cinematografici. C'è chi professionalmente svolge il proprio lavoro e chi invece scrive solo per il piacere di dire la sua. Gli uffici stampa fanno il loro lavoro, cercano di pubblicare i film che rappresentano. Alcuni si fanno influenzare, altri no, ma quello che conta per un ufficio stampa è vedere il proprio film pubblicato. Che se ne parli bene o male.»

Ritiene che la critica cinematografica sia utile al pubblico/pubblici, o no?

«E' utile in rari casi. E' più utile nell'home video. Come dicevo sono i piccoli film a trarne i maggiori vantaggi, che vengono spinti dalla critica. Nei prossimi anni la critica web sarà sempre più seguita ma l'importante sarà l'affidabilità. Verranno seguiti i nomi e non per forza i siti.»

Un bilancio generale: pro e contro della critica via web.

«La critica, in generale non ha più senso, siamo noi a crederci. Gli utenti internet vedranno le programmazioni e non per forza le critiche. L'egocentrismo (non in senso negativo) degli utenti farà scrivere loro delle critiche personali, e l'uomo critico cinematografico sarà solo un servizio. Ovvero quello che deve essere.»

Una fiction sulla critica cinematografica
Intervista con Andrea Monti

Andrea Monti è redattore della rivista on line “filmfilm.it”. Nel gennaio del 2007, insieme con Paolo Massacesi, ha ideato una fiction di dieci episodi sulla critica cinematografica, messa on line sul sito del giornale e sulla piattaforma “You Tube”. Protagonisti due critici cinematografici, Piotre e Paolo, uno disfattista l’altro più entusiasta, che in una sala buia, armati di penna con luce integrata, dibattono, con dialoghi sarcastici, sul cinema e sulla critica.

Da cosa nasce "Zona Critica"?

«Da anni di critica cinematografica, festival, conferenze stampa, articoli, recensioni, collegamenti radio e gestione di un sito di critica teatrale. Svelare ciò che sta dietro l’esaltazione di un film attraverso un mezzo di comunicazione veloce come internet, ci è parsa da subito una idea vincente. Dall’idea alla realizzazione abbiamo trovato che in Italia qualcuno aveva già pensato alla serialità on line e questo ci ha definitivamente convinto della scelta. Il resto è venuto dai due personaggi. Uno ipercritico e navigato l’altro entusiasta e disponibile a sperare nel capolavoro ad ogni proiezione. Uno distrugge mentre l’altro tenta di ricostruire.»

Dalla vostra sit-com traspare una certa sfiducia sullo stato di cinema e critica. In che senso cinema e critica sono morte? Perché la critica è sempre più emarginata dai quotidiani?

«La critica non risiede su Marte, è costretta a fare i conti con la realtà che la comprende e che gli dà la possibilità di uscire allo scoperto. Difficilmente

viene stroncato un film italiano, con difficoltà si mettono in guardia gli spettatori dai panettoni idioti e dalle trappole per improvvisati cinefili. Le case di distribuzione sono sempre più vicine ai critici, li omaggiano, li corteggiano o li fanno addirittura lavorare. Mantenere un'indipendenza e farsi leggere è molto difficile, ma questo non è un problema della critica bensì dell'informazione in generale. Internet rappresenta una possibilità. Sui blog degli appassionati è più facile trovare giudizi sinceri, critiche aspre, incentivi a cambiare mestiere o credibili osanna nei confronti degli artisti.

Quali sono le colpe dei critici?

«La fame, la chiusura in un universo di celluloidi che li spinge a vedere il mondo in due dimensioni perdendo il contatto con la realtà, poco coraggio e tanto bisogno di essere letti. Per cercare ancora qualcosa di bello, dopo aver visto sei film di seguito in un festival, ci vuole una grande passione, a volte ci si addormenta e poi si scrive una recensione morbida, che non scontenta nessuno. Ma ci sono anche quelli che osano, che si rifiutano di parlare bene di un prodotto cattivo di un circo che vede in pista sempre le stesse fiere addomesticate, che intrattiene senza cambiare nulla in chi guarda.»

Crede che il web sia un luogo di "rinascita" per la critica?

Del resto pare che "Zona Critica" sia stata creata per la rete.

«La rete offre una grande possibilità di indipendenza e, anche se per il momento non girano troppi soldi, il futuro vedrà sempre più utenti orientarsi attraverso notizie reperite on line. Anche i grandi siti ricevono pressioni dalle case di distribuzione. Se promuovo un film e lo cerco su “google”, i primi “link” che escono mi devono dare dei motivi per mandare il pubblico a vederlo. I siti più grandi, sono i più cliccati e letti, dunque cominciano a diventare importanti come i grandi quotidiani e le riviste di approfondimento.

Quello che differenzia la rete dalla carta stampata è la possibilità immediata di criticare il critico, di smentire le sue elucubrazioni, smascherare i suoi sonni, sottolineare la sua superficialità. Il critico che mette i suoi pezzi online deve essere disponibile al confronto e non sentirsi nessuno.

Pro e contro della critica via web?

«La libertà maggiore è sicuramente un pro. Contro il giudizio del critico di un sito internet c'è la grande velocità con la quale l'utente può passare alla concorrenza. Bisogna sintetizzare, esprimere concetti chiari, prendere dei rischi, avventurarsi su strade che lasciano un segno nel lettore, farsi un proprio pubblico mostrandosi sinceramente disponibile al confronto con chi legge. I commenti in un blog sono sicuramente più interessanti della recensione, quindi essere il più possibile professionali e diretti, aperti al mondo che ci racconta il regista, ma pronti a smascherare l'inganno se il prodotto si rivela l'ennesimo pacco vuoto girato ad arte per incassare più dell'altrettanto idiota concorrenza.»

La critica e l'industria

Intervista con Nicola Giuliano

Siccome più volte è stata tirata in ballo l'industria cinematografica come artefice della marginalizzazione della critica, abbiamo voluto intervistare un produttore di cinema italiano sul tema.

Nicola Giuliano è un produttore napoletano di cinema che ottiene molto successo negli ultimi anni. Con la sua società, “*Indigo Film*”, ha prodotti diversi film d'autore del cinema italiano. Tra gli altri, tutti i film di Paolo Sorrentino: “*L'uomo in più*” in concorso alla 58° Mostra d'Arte cinematografica di Venezia, “*Le conseguenze dell'amore*”, presentato al 57° Festival di Cannes e vincitore di diversi premi tra i quali il *David di Donatello* come miglior film nel 2005, “*L'amico di Famiglia*” in concorso al 59° Festival di Cannes. Tra poco uscirà il suo ultimo film prodotto “*Il Divo*” sempre con la regia di Sorrentino e, inoltre, è stato il produttore de “*La Ragazza del Lago*” passato a Venezia 2007, vincitore del premio “*F.A.C*” per i film d'arte e culture e il premio “*ISVEMA*” del Sindacato nazionale giornalisti cinematografici.

Che rapporto ha un produttore con la critica cinematografica?

«La rispetto. È attraverso la critica, come quella di Callisto Cosulich che scriveva su “Paese Sera” e leggevo in famiglia, che ho cominciato a confrontare il mio gusto cinematografico in formazione. Cerco di trarne spunti e riflessioni sui miei film e quindi la ritengo utile anche se non posso che constatarne l'assoluto ridimensionamento che ha subito in questi anni.

Apprezzo molto la critica che anche nelle poche righe concesse riesca ad entrare nel merito del film nei suoi aspetti puramente cinematografici:

individuare il tema del film, riconoscere valore e funzione dei contributi artistici e tecnici, inserire il giudizio nell'ambito di uno sguardo più ampio, sul mercato e sull'andamento generale del linguaggio cinematografico. Mi interessa meno lo schema ormai pressoché imperante, salvo alcune eccezioni, di 'riassuntone' della trama (a volte con finale e colpi di scena e alla fine due parole per dire mi è piaciuto e bravi gli attori).

Pensa che, anche se in piccola parte, la critica influisca sul posizionamento delle sue opere nello scenario cinematografico ?

«Parlano i film e i loro percorsi, soprattutto festivalieri. Non esiste il produttore dei film di qualità ma il produttore di film. La critica non ti rilascia un bollino di qualità forse un po' ai registi, sicuramente non ai produttori)»

In conclusione, chiedo anche a lei : quali sono le cause di questa "diminuzione di peso" della critica cinematografica?

«Sono quelle che hai indicato tu²²². Nelle pagine di politica e commenti i giornali tuonano contro il dilagare dei modelli televisivi e all'interno di essi della ricerca spasmodica di ciò che fa audience, di ciò che si vende. Nelle pagine degli spettacoli puntano anch'essi a quello che si vende, e la critica non è fra queste cose. Si confonde fra causa ed effetto, si pensa che il pubblico voglia questo e glielo si dà, ma bisogna forzare la mano ed invertire questa tendenza. I giornalisti dovrebbero cominciare.»

²²² Ad ogni intervistato, veniva riassunto prima di porre le domande, le ipotesi della diminuzione di influenza della critica cinematografica, spiegato al capitolo IV

Bibliografia

Alberione E., *Di cosa parliamo quando parliamo di cinema*, Loggia de' Lanzi, Firenze, 1997

Aristarco G., *Il mestiere del critico. Quando il cinema era nuovo: recensioni dagli anni 50*, a cura di L.Pellizzari, Edizioni Falsopiano, Alessandria, 2007

Bazin A., *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1999

Bianchi P., *L'occhio di vetro. Il cinema degli anni 1945-1950*, Edizioni Il Formichiere, Milano, 1979

Bisoni C., *La critica cinematografica. Metodo, storia e scrittura*, Archetipo Libri, Bologna, 2006

Bordwell D.- Thompson K., *Storia del cinema e dei film*, Il Castoro, Milano 1998

Bragaglia C., *Critica e Critiche*, Cooperativa libraria I.U.L.M., Milano, 1987

Braumana A., *I periodici di cinema in Italia*, tesi di laurea specialistica in giornalismo, editoria e comunicazione multimediale, Facoltà di Scienze della comunicazione e dello Spettacolo, Libera Università di lingue e comunicazione IULM di Milano, relatore prof. Marino Livolsi, A.A. 2002-2003

Brunetta G.P., *Cent'anni di cinema italiano. 2 dal 1945 ai giorni nostri*, Editori Laterza, 2006, Roma-Bari

Celata G., Caruso F., *Cinema. Industria e Marketing*, Guerini e Associati, Milano, 2003,

Casetti F. Fanchi M. (a cura di), *Terre incognite. Lo spettatore italiano e le nuove forme dell'esperienza di visione del film*, Carocci, Roma, 2006

Daney S., *Lo sguardo ostinato*, Il Castoro, Milano, 1999

Escobar R.-Cozzi E., *Ti racconto un film. Per spettatori innamorati e aspiranti critici*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2007

Farassino A. *Scritti Strabici. Cinema, 1975-1988*, a cura di T. Sanguineti, G Placereani, Baldini Castaldi Dalai, Milano, 2004

Froio F., *L'informazione spettacolo. Giornali e giornalisti oggi*, Editori Riuniti, Roma, 2000

Gensini S., *Elementi di Semiotica*, Carocci, Roma, 2003

Grazzini G., *"Cinema79"*, Universale Laterza, Bari, 1980

Kezich T., *Il Film80-Cinque anni al cinema, 1982-1986*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1986.

Kezich T., *Il Film90-Cinque anni al cinema, 1986-1990*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1990.

Menarini R., Autelitano A. (a cura di), *Dentro la Critica*, Quaderni del master di scritture in cinema 1 del DAMS di Gorizia, Gorizia, 2007

Morandini M., *Non sono che un critico*, Il Castoro, Milano, 2003

Morandini M., Morandini Laura, Morandini Luisa, *il Morandini-dizionario dei film 2007*, Zanichelli, Padova, 2006

Murialdi P., *Il Giornale*, il Mulino, 2007

Papuzzi A., *Manuale del giornalista. Tecniche e regole di un mestiere*, Donzelli editore

Pellizzari L., *Critica alla critica. Contributi a una storia della critica cinematografica italiana*, Bulzoni, Roma, 1999

Pezzotta A., *La critica cinematografica*, Carocci, Roma, 2007

Scandaletti P., *Storia del giornalismo e della comunicazione*, Elissi, Napoli, 2004

Scandaletti P., *Come parla il potere*, Sperling & Kupfer, Milano, 2003

Giornali e riviste

Quotidiani

“*Corriere della Sera*” 12 settembre 1999²²³.

“*Corriere della Sera*”, 29 agosto 2007

²²³ Tratto da Banca dati del cinema mondiale di www.cinematografo.it link alla pagina: <http://www.cinematografo.it/cinematografo/s2magazine/index.jsp?idPagina=4607> (visitato il 7/12/2007)

“Corriere della Sera”, 12 novembre 2007

“Corriere della Sera” (cronaca Milano), 13 dicembre 2007

“Italia Oggi”, 29 novembre 2007

“il Giornale”, 20 novembre 2007

“il Mattino”, 13 luglio 2006

“il Sole- 24 ore” , 14 ottobre 2007

“la Stampa”, 10 dicembre 2007

“la Repubblica”, 18 dicembre 2007

“la Repubblica-Affari e Finanza”, 12 novembre 2007

“l’Unità”, 9 dicembre 2007

“Libero”, 9 novembre 2007

Riviste

“Brancaleone” n°1, primavera 2006

“Ciak”, n°5, maggio 2005

“Ciak”, n°1, gennaio 2006

“Ciak”, n°4, aprile 2006

“*Ciak*”, n°5, Maggio 2006

“*Ciak*”, n°7, luglio 2006

“*Ciak*”, n. 11, novembre 2007

“*Ciak*”, n. 2, Febbraio 2008

“*Cineforum*”, n. 457, agosto-settembre 2006

“*Cineforum*”, n. 461, gennaio-febbraio 2007

“*Desk*” anno XIV, 3/2007

“*Il Venerdì di Repubblica*”, 29 novembre 2007

“*Segnocinema*”, n 144, Anno XXVII, Marzo Aprile 2007

“*Segnocinema*” n. 147 settembre ottobre 2007

“*Segnocinema*” n. 148 novembre dicembre 2007

Documentazione statistica

Istituto Doxa, *Nuovo identikit dello spettatore. Fruizione cinematografica in sala e downloading da Internet*

Istituto Nazionale di Statistica (ISTAT), *Annuario statistico italiano*

Fondazione Censis, *41° Rapporto annuale sulla situazione sociale del Paese*

Fondazione Censis- Unione Cattolica Stampa italiana, *Sesto rapporto sulla comunicazione. Le diete medianiche degli italiani nello scenario europeo*

Sitografia

<http://abbracciepopcorn.blogspot.com>
www.anica.it
www.bloggers.it/pecoranera83/
www.censis.it
www.cineblog.it
www.cinefile.biz
www.cinefile.biz/blog
www.cinematografo.it
www.comingsoon.it
www.comunicarea.org
www.corriere.it
www.e-cahiersducinema.com
www.effettonotteonline.com
www.fieg.it
www.filmfilm.it
www.forumerrantedics.forumup.it
www.francecinema.it/ed00.htm
www.instablog.org/
www.istat.it
it.geocities.com/movieportrait/Cinelinks.html
www.melba.it
www.ideazione.com/Rivista/1998/marzo_aprile_1998/filizzola_2_98.htm
www.ilmessaggero.it
www.modernissimo.it
www.mymovies.it
www.panorama.it
www.sentieriselvaggi.it

www.siae.it

www02.unibg.it/~karascio/article.php3?id_article=71

www.variety.com

www.wikipedia.it

www.youtube.com

Programmi televisivi e radiofonici

“Cinematografo”, Rai

“Vertigo news” , Raisat Cinema World (oggi Raisat cinema), puntata del 16/10/2006

“il Cinemaniaco”, Sky Cinema

“Hollywood party” Radio3

Diversi interventi riportati o utilizzati per il lavoro di tesi sono stati raccolti nelle rassegne e nei festival italiani quali:

I Festa internazionale del Cinema di Roma, ottobre 2006

II Festa internazionale del Cinema di Roma, ottobre 2007

“Cinema. Atlante dell’immaginario”, Napoli, luglio 2006

“RING!” sesto festival della critica cinematografica. Alessandria, ottobre 2007

Ringraziamenti

Questa tesi è dedicata a mia mamma, mio padre e mia sorella. Milioni di parole potrebbero essere spese e scritte, ma forse una, o al massimo due, possono tendere a esprimere la mia riconoscenza e l'amore per loro: grazie mille.

Inoltre, il lavoro fatto in questo periodo, concretizzatosi nella tesi, è un mio modesto, ma sentissimo omaggio, alla memoria di due persone. Il pensiero va a mio zio Cesare, al quale credo sempre, come lui credeva in me. La stessa fiducia che provava per me Maria Maltese, che ringrazierò a vita per avermi dato il passaporto per i sogni. E donato i suoi sorrisi.

La tesi non sarebbe stata possibile senza l'opportunità datami dal Professor Paolo Scandaletti che ringrazio immensamente con tutta la mia stima e l'ammirazione. Un grazie per il supporto, l'attenzione, i consigli e gli ammonimenti va al dottor Antonio Benforte e alla dottoressa Antonella Scutiero. Precisi e cortesi nella guida all'esperienza della tesi.

Hanno dato un contributo più che fondamentale i seguenti critici, produttori, giornalisti e addetti ai lavori ai quali sono sentitamente grato: (in ordine sparso) Paolo Mereghetti, Morando Morandini, Gianni Canova, Tatti Sanguineti, Nuccio Lodato, Bruno Fornara, Alberto Pezzotta, Roy Menarini, Enrico Magrelli, Alberto Cassese, Valerio Caprara, Andrea Chirichelli, Andrea Monti, Mattia Nicoletti, Maria Pia Fusco, Arturo Lando, Augusto Sainati, Nicola Giuliano, Giovanni Bogani, Alberto Castellano, Roberto Campagnano.

In più, un forte ringraziamento a tutti i ragazzi che hanno risposto con disposizione e sensibilità, al sondaggio sulla critica. Grazie ai gestori e gli utenti di www.comunicarea.org; www.comingsoon.it; www.forumerrantedics.forumup.it

Immensa gratitudine alla mia famiglia, mio supporto ed esempio.
Grazie ai miei amici, perché mi chiamano e mi sentono amico.

Per contatti con l'autore:

Luca Marra

lucamarra1@alice.it

