

"All the News That's Fit to Print"

VOL. CXX... No. 41,431

15 CENTS

SUPREMACY ON PUBLIC PAPERS REPORT; 15 DAYS

SENO CINEMA

Nixon Says Turks To Ban the Opium Poppy

STEEL AND LABOR TO WHITE HOUSE

President Kennedy Made 'Gamble' Into a 'Broad Commitment'

Miniserie e film a confronto: drammaturgia e ricezione

Gli anni Luce. 42

EFFETTO WEINSTEIN

SHINING KING VS. KUBRICK

Washington, June 30 — President Lyndon B. Johnson has called negotiators of the steel companies and steelworkers union to meet with him next Tuesday before they sit down to begin contract negotiations, a White House spokesman announced today.

By PHILIP SHARPCOFT
WASHINGTON, June 30 — The Pentagon's study of the Vietnam war concludes that President John F. Kennedy transformed the "limited-risk gamble" of the Eisenhower Administration into a "broad commitment" to prevent Communist domination of South Vietnam.

By HEDRICK SMITH
The Pentagon's study of the Vietnam war concludes that President John F. Kennedy transformed the "limited-risk gamble" of the Eisenhower Administration into a "broad commitment" to prevent Communist domination of South Vietnam.

comprised by 4,000 pages of documents on the Vietnam war. Previous articles in The Times's possession of this material have recounted President Johnson's movement to war in 1964 and 1965.

President Kennedy made his last fresh commitments to Vietnam secretly. The Pentagon study discloses that in the spring of 1961 the President ordered 400

ment in effect since 1956, the United States was limited to 685 military advisors in Vietnam. Washington, which it did not sign the accord, pledged not to undermine it.

Il cinema di Ugo Liberatore
UN REGISTA TIPICAMENTE ATIPICO

Soviet Starts an Inquiry Into 3 Astronauts' Deaths



SegnoSpeciale

TEORIA E CRITICA, SORELLE MAI

Quali strumenti per un discorso sul cinema?

BIMESTRALE DI TEORIA E CRITICA DEL CINEMA

2019

Gennaio • Febbraio 2018
anno XXXVIII • ISSN 0393-3865
€ 7,00 France € 8,00 - España € 8,00 - Suisse 10 FS



In copertina:
The Post
di Steven Spielberg

LE FIRME DI QUESTO NUMERO

Simone Arcagni
Luca Bandirali
Luca Barra
Andrea Bellavita
Giovanni Bottiroli
Marco Benoît Carbone
Mauro Caron
Paolo Cherchi Usai
Roberto Chiesi

Adriano D'Aloia
Flavio De Bernardinis
Adriano De Grandis
Simone Dotto
Eliana Elia
Martina Federico
Ilaria Franciotti
Marcello Garofalo
Michele Gottardi

Marco Luceri
Raffaele Meale
Gianpietro Miolato
Mario Molinari
Domenico Monetti
Francesca Monti
Tommaso Mozzati
Orazio Paggi
Attilio Palmieri

Mariapaola Pierini
Claudia Porrello
Adelina Preziosi
Roberto Pugliese
Edoardo Puma
Mauro Resmini
Gisella Rotiroli
Adriano Russo
Rudy Salvagnini

Angela Bianca Saponari
Valerio Sbravatti
Ignazio Senatore
Domenico Spinosa
Enrico Terrone
Micaela Veronesi
Martina Volpato

SAGGI E INTERVENTI

Shining: King vs. Kubrick
Miniserie e film a confronto:
drammaturgia e ricezione
di Ilaria Franciotti e Valerio Sbravatti 2

Gli Anni Luce. 42
Effetto Weinstein
di Paolo Cherchi Usai 5

Il cinema di Ugo Liberatore
Un regista tipicamente atipico
di Rudy Salvagnini 8

SEGNOSPECIALE

TEORIA E CRITICA, SORELLE MAI
Quali strumenti per un discorso
sul cinema? (Parte prima)
a cura di Luca Bandirali
e Enrico Terrone 11

Il demone della convivenza
Critica della teoria
e teoria della critica
di Adriano D'Aloia 12

Un killer chiamato comprensione
La necessità degli strumenti teorici
di Giovanni Bottiroli 15

Come lacrime nella pioggia
Basta un film per fare teoria?
di Flavio De Bernardinis 17

Un piccolo schermo, una critica
e una teoria complesse
I television studies e il momento
della valutazione
di Luca Barra 19

FESTIVAL E RASSEGNE

Torino Film Festival 2017
Un TFF stanco e a trazione ridotta
di Orazio Paggi 50

De Palma's Legacy
La personale del Torino Film
Festival 2017
di Angela Bianca Saponari 52

RUBRICHE

SegnoFilm
Indice dei film recensiti a pag. 64 21

FilmSegni
Riccardo va all'inferno
a cura di Marcello Garofalo 32

SegnoFilmTrailer
La ragazza nella nebbia
a cura di Martina Federico 53

SegnoAltroCinema
a cura di Domenico Monetti
e Raffaele Meale 54

SegnoSerieTV
• **Stranger Things**
• **Gomorra - La serie**
• **Mindhunter**
• **Red Oaks**
a cura di Luca Bandirali,
Attilio Palmieri, Enrico Terrone 56

SegnoSound
Borg McEnroe
a cura di Simone Dotto 58

ActorSegno
Nico, 1988
a cura di Mariapaola Pierini 59

SegnoPlay
I videogiochi del 2017
per il cinema
a cura di Marco Benoît Carbone 60

SegnoDischi
a cura di Roberto Pugliese 62

SegnoPostCinema
Live Cinema
a cura di Simone Arcagni 63

StarWars
13 critici a "bruciante" confronto 64



2



5



8



11



50

UN GIOVEDÌ TIRA L'ALTRO

cerca nel sito della rivista
la rubrica di approcci multipli
"i Film: istruzioni per l'Uso"

Scopri lo ogni giovedì nel sito.

• www.segnocinema.it

TEORIA E CRITICA, SORELLE MAI

Quali strumenti per un discorso sul cinema?

a cura di Luca Bandirali e Enrico Terrone

Parte Prima

Bella di giorno di Luis Buñuel



Oggi più che mai teoria del cinema e critica cinematografica hanno bisogno l'una dell'altra. Da una parte, la critica ha bisogno della teoria per costituirsi come discorso rigoroso differenziandosi dalla chiacchiera sgangherata e umorale cui il web ha fornito un megafono di inopinata potenza. Dall'altra, la teoria ha bisogno della critica per mettere alla prova le proprie ipotesi e i propri modelli, nei quali peraltro la traiettoria esperienziale dello spettatore e le condizioni di valutazione estetica dell'opera - due aspetti cruciali della critica cinematografica - svolgono un ruolo sempre più prominente. Sebbene sia innegabile l'esistenza di una frontiera che separa la teoria del cinema dalla critica ci-

nematografica, ci pare altrettanto evidente che questa frontiera meriti a sua volta di essere studiata e - perché no? - attraversata in entrambe le direzioni. A questo scopo, difficile trovare un luogo più adatto di *Segnocinema*, una rivista che persegue programmaticamente un'ideale di critica corroborata dalla teoria e, al tempo stesso, un'ideale di teoria umanizzata dalla critica.

Lo Speciale prosegue dunque la riflessione ultratrentennale che questa rivista ha affrontato in merito al problema dei processi di costruzione di un discorso sul cinema. Il saggio di Adriano D'Aloia fornisce argomenti convincenti a favore di una complementarità di teoria e critica. L'intervento di Giovanni Bottirola fa leva sulla

nozione di interpretazione come possibile ponte fra il campo teorico e quello critico. Nella visione di Flavio De Bernardinis, il film non si limita a rappresentare l'oggetto della teoria e della critica, ma può diventare in alcuni casi un soggetto capace a sua volta di teorizzare, dandosi nella forma dell'evento. Il saggio di Luca Barra mostra l'importanza della complementarità fra teoria e critica in un ambito attualmente vivacissimo a tutti i livelli, quello delle serie televisive.

E come in una serie televisiva appassionante, non ci si può certo fermare alla prima stagione. Lo Speciale su teoria e critica proseguirà sul prossimo numero di *Segnocinema*.

Critica della teoria e teoria della critica

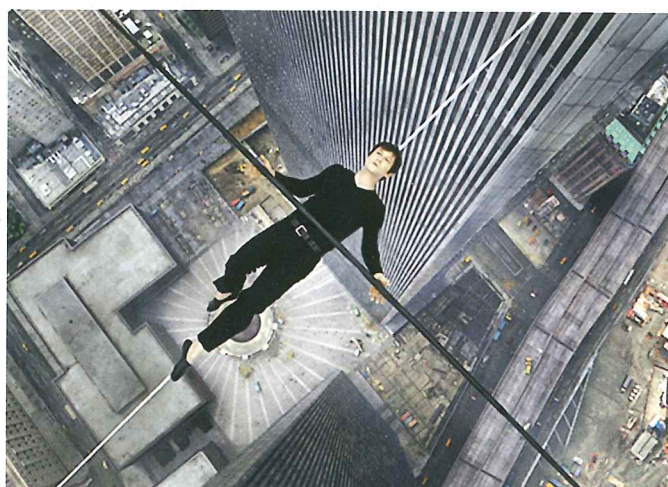
IL DEMONE DELLA CONVIVENZA

Una rivista, due mondi, quattro decenni di dibattito

di Adriano D'Aloia



Alice in Wonderland di Tim Burton



The Walk di Robert Zemeckis

Segno nel destino

1981, *Segnocinema* n. 1, Speciale n. 1: "Critica e critica: prova d'identità". La prima cosa che ha fatto questa rivista di critica e teoria del cinema è discutere riflessivamente "sullo statuto attuale della critica e delle sue prospettive", fatalmente toccata dalla "consumabilità espansa" di una "post-modernità" che "nel privato (le televisioni) e nel sociale (festival, rassegne, ecc.) [...] ha segnato il declino della funzione critica nella sua duplice accezione di riflessione teorica e di più immediato intervento militante"¹. La convivenza difficile tra critica e teoria è dunque un tema inscritto nell'origine stessa di *Segnocinema*, se la porta persino nel nome. E ne è il demone. All'inizio degli anni Ottanta il cinema era più morto di oggi, e con toni apocalittici e retorica necrologica² i pionieri si confrontavano per la prima volta - ma in *medias res* - su ciò che fin dall'inizio è stato un principio di identità e, al contempo, di distinzione. Siamo sempre stati due cose, ma di volta in volta quella che dicevamo di non essere.

Come spiega Francesco Casetti nel secondo articolo di quel primo Speciale, la semiotica (ovvero la Teoria, e non a caso del Segno) e la critica erano alleate alla fine degli anni Sessanta; la prima il sostituto dell'altra all'inizio degli anni Settanta; nettamente separate alla metà dello stesso decennio. All'alba degli anni Ottanta teoria e critica

erano infine separate in casa: stessa pretesa, metodi diversi, la teoria analizza e valuta, la critica descrive e giudica; la critica si rivolge al particolare, la teoria generalizza. Casetti allora gioca una carta magica: *lo spettatore*³. (Ed è da qui che vorrei ripartire, ma tra un attimo). Nonostante i tentativi di conciliazione, anche in questo caso siamo di fronte a due visioni incommensurabili: lo spettatore della critica è il *pubblico*, quello della semiotica è un *simulacro testuale*. Entrambi i fronti cercano di dare concretezza e guadagnare legittimità facendo leva sullo stesso fulcro, ma in realtà bluffano, l'una eclissando e l'altra modellizzando astrattamente quello che dovrebbe invece essere, rispettivamente, il proprio interlocutore e il proprio oggetto di studio.

Anticritica militante

Il dibattito sulla critica sulle colonne di questa rivista ha una fiammata dieci anni dopo. Nel n. 44 del 1990 Marcello Walter Bruno osanna il metacinema come antiteoria (ma in realtà è metateoria): "I critici impressionisti vanno al cinema sempre per la prima volta. Armati dei loro manuali semiologici, decodificano; sono convinti di possedere i "codici" utilizzati dai registi. Ma il metacinema ha già decostruito tutti i codici, ha già inventato i suoi metacodici: il metafilm si è già interpretato da solo, si è già mediato da solo, si è già fatto beffe della

"furbizia" del critico. Il metacinema è la presa in giro del pubblico e della critica. Il metafilm è il gatto della decostruzione che gioca col topo dell'ermeneutica"⁴. Nel n. 45 Paolo Cherchi Usai denuncia e provocatoriamente auspica "Il silenzio del critico": sono lontani i tempi in cui la teoria (europea) del cinema era di fatto una critica (Canudo, Delluc, Epstein, Balázs, Bazin...), e la critica è ormai il terzo incomodo tra storia e teoria del cinema, o peggio luogo residuale e di degradazione del linguaggio consono, attività paracademica o pre-academica.

Se il critico non è in grado d'intervenire con competenza e passione laddove la teoria - generosa nell'identificazione dei criteri valutativi, ma incapace di formulare giudizi di valore - allora meglio tacere: "Il silenzio del critico conviene al critico stesso, quando è un critico rassegnato al ruolo di muto buffone di corte. Ma basterebbe costringerlo ad assumere il potere, e il tempo, di riflettere sulle condizioni del fare critica, delle sue implicazioni di etiche e delle sue possibilità creative perché lo scrivere una recensione diventi un difficile esercizio di estetica che né lo storico né il teorico avranno gli strumenti per ricalcare. [...] Chi raccoglierà la sfida prima che il silenzio del critico si trasformi in gestualità (faccine sorridenti, pollici versi) e in geroglifico (pallini, stellettoni, asterischi)"⁵. Nel n. 46 Gianni Canova va controcorrente e con toni accorati lan-



Carol di Todd Haynes



Io sono l'amore di Luca Guadagnino

cia l'allerta sul pericolo che il meta-cinema post-moderno sia solo auto-referenziale, reclamando per i critici (e i cinefili) un ritorno al mondo esterno, da cui il cinema dovrebbe trarre la propria vitalità e che sembra invece dal cinema assorbito. Servono il "coraggio" e l'"estremismo" di una critica "visionaria"⁶! Gli risponde nel n. 47 un Roberto Pugliese contrariato e ipercritico: "solo la critica potrà liberarci dalla critica"⁷.

Il cerchio è chiuso dallo stesso Bruno che nel n. 52 del 1991 fa il punto sul dibattito (e lo rilancia ulteriormente) distinguendo meglio tra "critico impressionista" e "critico teorico" e tra due corrispettivi spettatori. Il critico impressionista "va al cinema sempre per la prima volta: sempre reagisce 'ingenuamente' e 'spontaneamente' agli stimoli programmati dal film, confonde le proprie reazioni soggettive con il 'contenuto' o la 'forma' del film e giudica la qualità dell'opera in relazione alla qualità e quantità delle proprie reazioni. La critica impressionista è quella che, rifiutandosi di stuprare il film con le griglie precostituite di una teoria del cinema, si lascia violentare dal film - ed eventualmente gode di ogni devastazione percettiva e sentimentale".

Il critico accademico invece "va al cinema sempre per la seconda volta: la sua visione è immediatamente una revisione, poiché egli è cosciente che "l'emozione estetica, a una prima 'lettura', è una percentuale minima dell'interesse dello spettatore perché [nella prima versione di un film] giocano in genere elementi non di ordine intellettuale, ma meramente fisiologici" [Aristarco]. Taccuino alla mano, il critico accademico siede nell'ultima fila della sala per prendere appunti senza lasciarsi coinvolgere dalla sensualità del film. Di qui, un elaborato rimprovero contro la teoria, dal marxismo di Aristarco al "solito rigore paranoico" della semiotica dell'allora fresco di stampa *Analisi del film* di Casetti e di Chio (1990), il quale userebbe il bisturi della teoria per fare l'autopsia al corpo morto del film nell'obitorio dell'accademia⁸.

Il dibattito torna periodicamente ad affacciarsi con interventi in quegli stessi anni di Alberto Pezzotta e Flavio De Bernardinis e più avanti di Vincenzo Buccheri e Roy Menarini, spingendosi fino alla fine degli anni Duemila con un nuovo Speciale (n. 166) interamente dedicato alla critica: "Chi ha rapito la critica? Scrivere di cine-

ma al tempo della recensione 'inutile'" (in cui tuttavia non si parla più del rapporto tra critica e teoria). Ma si arriva a questo punto non prima di alcuni tentativi di sistematizzazione del campo nati in seno dell'accademia⁹ e soprattutto non prima di una fase di elaborazione dei traumi provocati dall'avvento, dalla diffusione e dal successo della critica cinematografica online¹⁰. Se ne ricava una fotografia inesorabile. Se negli anni Settanta l'erosione dello spazio e dell'approccio critico erano operati "dall'alto" dalla teoria (semiologica) rampante e se nei Duemila l'assalto avviene "dal basso", dalle pagine infinite e indisciplinate del web, nei postmoderni e metacineamatografici anni Novanta il pericolo proveniva dall'interno, dal corpo stesso della critica in panne.

Critica come crisi

La distinzione tra critico impressionista e critico accademico ne riflette una più classica e consolidata, per quanto le prerogative e le caratteristiche dell'uno e dell'altro siano state poco discusse. Critica "giornalistica" (o quotidianista) da un lato, critica "teorica" (o specializzata) dall'altro. La prima imperniata sulla recensione breve, libera da schemi e metodi prestabiliti o da procedure scientifiche, pubblicata sui quotidiani cartacei e/o sul web subito dopo la visione del film, corredata o meno da voti in stellette o pallini, con lo scopo di informare e orientare le scelte degli spettatori giudicando la qualità di un film individuale (ma senza rovinare il gusto della visione rivelando come va a finire: la recensione giornalistica è un genere *autocensurato*). La seconda invece si incarica di produrre saggi, sia pure con un registro semplificato rispetto al genere accademico, che analizzano un film o un corpus di film per pervenire a conclusioni di carattere generale, applicando regole o testandone la tenuta, discutendo aspetti (l'estetica, lo stile, la poetica, il realismo, l'essenza, ecc.) in una più ampia epistemologia, adottando prospettive di matrice sociologica, storica, economica, filosofica, prendendosi tutto il tempo necessario (la critica teorica è sempre "da seconda visione"). Entrambe tuttavia sono accomunate dall'etimologia che la parola "critica" le impone (*krísis*, crisi: separazione, scelta, giudizio). La critica è dunque *crisi*, momento traumatico che segna un passaggio decisivo da una condizione a un'altra.

L'esistenza stessa della critica teorica

da un lato legittima luoghi e modi discorsivi già in parte accademici (spesso articolati da autori provenienti proprio dall'università), dall'altro non fa che aggravare la separazione e il complesso d'inferiorità della critica "impressionista" e "giornalistica" rispetto alla storia e alla teoria del cinema. Ma - e siamo al punto - come sottolinea Pezzotta, "Lo storico e il teorico non possono prescindere dalla critica: non solo come materiale di partenza, ma anche perché la scelta stessa degli oggetti di studio presuppone scelte critiche e opzioni di gusto, coscienti o meno"¹¹.

Etnografia critica

Proprio su quest'ultima suggestione, e recuperando anche riflessioni abbozzate all'inizio, vorrei proseguire domandandoci esplicitamente allora in che modo la critica può davvero essere utile alla teoria oggi, e dire giusto un paio di cose. Il termine che meglio sintetizza questo legame è "immediatezza", in più di un senso. In primo luogo in senso temporale. Solo la critica - quella impressionistica, meglio ancora se direttamente sul web - può intervenire *tempestivamente* su un film fresco di schermo. Questa prontezza offre di conseguenza una quantità di "materiali di partenza", materiali immediati, grezzi, a cui il teorico può attingere per svolgere il proprio lavoro.

Torniamo per un momento agli anni Novanta. Nelle prime battute di un saggio riferito al cinema di quell'epoca, ma pubblicato in una raccolta del 2006, Vivian Sobchack si stupisce del "divario che separa la nostra effettiva esperienza del cinema dalla teoria che noi studiosi costruiamo per spiegarla"¹². Tale stupore deriva dalla lettura delle recensioni di alcuni film - *Lezioni di piano* (Jane Campion, 1993), *Speed* (Jan de Bont, 1994), *Mortal Combat* (Paul Anderson, 1995) e *Toy Story* (John Lasseter, 1995) - apparse nelle colonne degli spettacoli di alcuni quotidiani o periodici americani. Le descrizioni che Sobchack legge su questi giornali insistono sul forte coinvolgimento sensibile, corporeo, fisiologico offerto al film allo spettatore (in *Lezioni di piano*, per esempio, "Ciò che più colpisce è la forza tattile delle immagini. [...] si può quasi sentire il morso feroce del vento"; il film è "un'incessante esperienza sensuale di musica e tessuti, di fango e carne"; *Speed* è «un viaggio mozzafiato», una "scarica di adrenalina", una "corsa elettrizzante"; e così via). Secondo Sobchack la teoria



Speed di Jan de Bont



Mortal Kombat di Paul W. S. Anderson

del cinema aveva ignorato o forse persino rimosso, dimenticandosi delle lungimiranti analisi di Benjamin e Kracauer, l'“essenza corporea” dello spettatore e la “vocazione sensuale” del cinema.

La critica, in questo caso giornalistica, faceva leva insistentemente proprio su quell'elemento come tratto distintivo dell'esperienza del film, tratto che Sobchack considerava essenziale nella sua fenomenologia dell'esperienza filmica, un punto di svolta decisivo, per quanto a lungo misconosciuto, nella storia della teoria del cinema. Quando Sobchack muove il proprio ragionamento a partire dall'illuminazione offerta dai commenti critici sui film coevi si comporta in un certo senso da etnografo. Come in una ricerca antropologica o sociologica, preleva e interpreta gli *account* forniti dagli individui di una società, anche per ricavarne una teoria (e, nella fattispecie, per innovare le teorie esistenti). Si potrebbe dire che la critica consiste in un “avanguardia concettuale” che produce un ricco *discorso* sul cinema, un abbondante flusso discorsivo disseminato di tracce di un più profondo (ma dato per scontato) senso dell'esperienza.

Negli ultimi anni il web ha drammaticamente ingrossato tale flusso e lo ha reso disordinato, indisciplinato, impreciso, ridondante, ma non per questo irrilevante. La complessità è uno degli effetti collaterali della democrazia massmediale: fare i critici è diventato ancora più facile, mentre è difficilissimo muoversi nella selva di teorie plurali e frammentate. Ma la complessità e frammentarietà non dispensano il teorico dal cercare un ordine di senso alle cose, e una sistematica etnografia virtuale dei repertori di discorsi prodotti dalla critica potrebbe essere un buon punto di ripartenza.

Corpo critico

Vi è poi un secondo modo di intendere l'immediatezza nel legame tra teoria e critica. Quando, un paio d'anni fa, scrissi per questa rivista un saggio sul senso di vertigine che il cinema può talvolta suscitare nello spettatore, a partire da *The Walk* di Robert Zemeckis (n. 197), tentai un approccio di questo genere. Avevo visto il film all'anteprima italiana alla Festa del Cinema di Roma, nell'ottobre del 2015. Posto centrale a metà sala, occhiali 3D sul naso, quasi l'intera proiezione in punta di poltrona e muscoli tesi. Per rendere conto della mia esperienza mi

rivolsi ai grandi critici-teorici della nostra scienza - Epstein, Balázs, Arnheim - e alle loro descrizioni del cinema come una giostra meccanica capace di perturbare l'orientamento e il senso dell'equilibrio dello spettatore, un ambiente attraversato da forze ed energie potenti e percepibili. A queste fonti integrai alcuni articoli, prelevati da siti web statunitensi, che riportavano le testimonianze dei critici che avevano assistito alla prima mondiale del film, a fine settembre al New York Film Festival. Vertigini, nausea e altri malesseri fisici avevano colpito alcuni membri del pubblico, soprattutto durante gli ultimi acrobatici 20 minuti del film. Esperienza del tutto simile a quella che io stesso avevo sperimentato e che pure utilizzai come materiale di partenza per l'analisi.

Per Sobchack è l'aspetto più cogente: affinché la teoria si ricongiunga all'“effettiva esperienza del cinema”, il teorico deve diventare un essere umano fatto di carne e di sensi, riflettere sulle proprie percezioni, non marginalizzare il ruolo del (proprio) corpo come terreno di sperimentazione dell'efficacia di un film - un *corpo critico*. Se il teorico è un etnografo, allora dev'esserlo fino in fondo e rimanere a lungo sul campo per assorbire egli stesso gli usi e i costumi della società che vuole comprendere e descrivere. Allo spettatore “modello” della semiotica (un simulacro) e allo spettatore “altro” della critica (il pubblico), dovrebbe subentrare il critico-spettatore, un soggetto reale, non idealizzato e non ideologo, dotato di un corpo senziente, che compia anzitutto un'esperienza in prima persona del film, appercpendo le proprie percezioni, mettendosi in *crisi*. Non è chiaro allora perché mai l'*aesthesis* - sia pure a partire dallo strato più basilare e fisiologico che costituisce l'impalcatura per un coinvolgimento emotivo più profondo e complesso, opzione espunta dalla Grand-Theory semiotica, messa tra parentesi nella Post-Theory postmoderna (per riprendere e parafrasare un noto spartiacque nella storia della teoria del cinema) e poi ricompresa in una dinamica puramente cognitiva dalla scuola dominante dei *film studies* contemporanei - non debba rientrare nel progetto di una critica-teorica e di una teoria-critica di oggi e di domani.

La critica, abbiamo detto, arriva prima della teoria, che invece ha bisogno di tempo per riflettere, pubblicare, circolare;

ed è un'esperienza effettiva (e affettiva), di prima mano, raccolta per via etnografica o vissuta direttamente. Dal canto suo la teoria può essere un faro per la critica, i cui orizzonti concettuali, nel mare tempestoso del web, sono sempre più gravemente limitati. Che *Segnocinema* allora continui fino all'ultimo numero a offrire il terreno per questo imprescindibile incontro.

NOTE

- 1 **Presentazione** dello Speciale “Critica e critica: prova d'identità”, *Segnocinema*, 1, 1981, p. 10.
- 2 “Due ipotesi di morte della critica” è il titolo del primo articolo dello Speciale, a firma di Filiberto Menna, storico dell'arte e autore, solo pochi mesi prima, di un libro intitolato proprio *Critica della critica* (Feltrinelli 1980).
- 3 **Francesco Casetti**, “Critica e progetto semiotico”, *Segnocinema*, 1, 1981, pp. 13-15.
- 4 **Marcello Walter Bruno**, “I giochi proibiti. Trappole e inganni del cinema (e della critica) d'oggi”, *Segnocinema*, 44, 1990, p. 7.
- 5 **Paolo Cherchi Usai**, “Il silenzio del critico. Requiem per un'arte umiliata e offesa”, *Segnocinema*, 45, 1990, p. 4.
- 6 **Gianni Canova**, “Contro la cinefilia. Liberi dalla critica”, *Segnocinema*, 46, 1990, p. 4.
- 7 **Roberto Pugliese**, “A ciascuno il suo? In difesa della critica”, *Segnocinema*, 47, 1991, p. 5.
- 8 **Marcello Walter Bruno**, “La commedia degli equivoci. Il dibattito sulla critica continua”, *Segnocinema*, 52, 1991, p. 2-6.
- 9 **Si vedano** Claudio Bisoni, *Il linguaggio della critica cinematografica*, Revolver, Bologna 2003; Claudio Bisoni, *La critica cinematografica. Metodo, storia e scrittura*, Archetipo, Bologna 2006; Alberto Pezzotta, *La critica cinematografica*, Carocci, Roma 2007.
- 10 **Su cui si veda** Roy Menarini (a cura di), *Le nuove forme della cultura cinematografica. Critica e cinefilia nell'epoca del web*, Mimesis, Milano-Udine 2012.
- 11 **Pezzotta**, *La critica cinematografica*, cit., p. 14.
- 12 **Vivian Sobchack**, “Quello che le mie dita sapevano. Il soggetto sinestesico, o della visione incarnata”, in *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. D'Alòia e R. Eugeni, Raffaello Cortina, Milano 2017.

La necessità degli strumenti teorici

UN KILLER CHIAMATO COMPRENSIONE

Interpretare il cinema, in un tempo rallentato

di Giovanni Bottirolì



1. Vestito per uccidere come allegoria

In *Dressed to Kill* (1980) una donna viene ferita mortalmente dal rasoio di un misterioso killer dalle sembianze femminili, e si accaccia all'interno di un ascensore. Le porte si chiudono. Appare la protagonista, Liz Blake (Nancy Allen), una giovane prostituta. Liz schiaccia il pulsante dell'ascensore e le porte si aprono: visibile è soltanto la donna ferita, mentre il killer rimane nascosto oltre i battenti. Liz si china in avanti e tende la mano per aiutare la sconosciuta - adesso la scena viene girata in *ralenti*: con estrema lentezza la mano di Liz scende in avanti, e nello stesso tempo vediamo l'arma del killer abbassarsi per colpire. I due gesti proseguono paralleli, e lo spettatore segue la discesa della lama con il fiato sospeso. A un certo punto, però, lo sguardo di Liz Blake viene attratto da un piccolo specchio interno all'ascensore, dove può scorgere l'immagine del pericolo che la sovrasta: ritira la mano e il rasoio scende a vuoto.

Vorrei formulare un'interpretazione allegorica di questa sequenza, così ben riuscita sul piano narrativo: Liz rappresenta lo spettatore, chiamato a vedere; la tecnica rallentata con cui la donna intravede il killer è la possibilità dell'interpretazione, mentre il personaggio nascosto, o meglio ancora il suo rasoio, andrebbe inteso come l'automatismo delle emozioni "narrative" e della semplice comprensione (o empatia).

Comprendere e interpretare sono due attività mentali diverse. La loro differenza è chiarita efficacemente, almeno in prima istanza, da Wittgenstein: "Accade naturalmente che io interpreti (*deute*) segni, dia ai segni un'interpretazione (*eine Deutung*); ma certamente non ogni volta che capisco un segno!". Dunque, si può parlare propriamente



Vestito per uccidere di Brian De Palma

di 'interpretazione' quando ci si trova a poter scegliere tra due o più alternative, quando ci si trova di fronte a possibilità. Ad esempio: "Se mi si chiede 'che ora è?', in me non ha luogo nessun lavoro di interpretazione (*keine Arbeit des Deutens*), semplicemente reagisco a quel che vedo e odo. Se uno mi sguaina un coltello in faccia non gli dico: 'L'interpreto come una minaccia'" (ibidem). Questo non esclude che si possano immaginare contesti in cui lo sguainare un coltello potrebbe essere interpretato come uno scherzo ecc. Non dobbiamo pensare che vi siano enunciati (simboli, immagini) che impongono il modo in cui devono essere intesi, sottraendosi così a ogni possibile interpretazione. "Non che questo simbolo non si possa più interpretare: sono io che non interpreto. Non interpreto perché mi sento perfettamente a mio agio (*heimisch*) nell'immagine attuale"².

Tuttavia l'interpretazione è un'attività più complessa di quanto viene indicato da Wittgenstein, perché le inferenze che essa richiede non sono inferenze semplici, obbligate o quasi obbligate (non sono le inferenze alla Grice! per intenderci):³ sono inferenze che richiedono tempo, e per questo motivo il processo di interpretazione è stato allegorizzato con il *ralenti*. Se voglio *interpretare*, ho bisogno di una teoria, cioè di una scatola degli attrezzi ma anche di concetti astratti. Se mi accontento di *comprendere*, non ho bisogno della teoria: non devo oltrepassare le competenze mentali (intellettuali ed emotive), che condivido con qualunque altro spettatore di un film.

Esistono peraltro delle teorie - siamo costretti a chiamarle così - che si prefiggono di descrivere rigorosamente i processi di comprensione: questa è in effetti l'ambizione del cognitivismo. Ma per

capire l'arte è sufficiente la comprensione? Certamente, nessuno vorrà negare il valore delle esperienze estetiche ingenui, che appartengono già all'infanzia. E tuttavia: i bambini si limitano a comprendere? Le loro emozioni si limitano a reazioni di empatia con i personaggi, a cui assegnano senza esitazioni proprietà positive o negative, dal punto di vista etico? Oppure l'infanzia è anche la "sanguinosa infanzia" evocata dal titolo di un romanzo di Michele Mari, ed è caratterizzata da emozioni parzialmente non elaborabili? Così intense da dover venire riprese e rielaborate in un tempo successivo, che è anch'esso un tempo dell'interpretazione?⁴

È probabile che la nostra mente non sia così povera come i cognitivisti la descrivono. In quanto inadatte ad affrontare la dimensione interpretativa, le scienze cognitive dovrebbero venire ridenominate scienze "semi-cognitive"⁵. Proverò a sviluppare questa tesi, facendo riferimento a un saggio di Noël Carroll, *The Philosophy of Motion Pictures* (2008) e limitandomi a una questione peraltro di importanza decisiva⁶. Carroll intende descrivere unicamente i processi di comprensione: l'esperienza estetica si riferisce a oggetti dotati di determinate proprietà (le opere d'arte sarebbero grandezze costanti) ed è caratterizzata da operazioni mentali come il riconoscimento di stimoli, e l'empatia. Siamo agli antipodi della teoria, e dell'estetica, per cui le opere d'arte sono *grandezze dinamiche*, formate dalla combinazione tra un artefatto e un oggetto virtuale, e dunque destinate - se questo è il loro de-



Le onde del destino di Lars von Trier

stino, la loro forza - a espandersi nel "tempo grande" (come lo ha chiamato Bachtin), nel tempo dell'interpretazione: grazie al *ralenti* di operazioni mentali complesse.

Uno dei bersagli principali di Carroll è l'identificazione infettiva (*infectious identification*). Questa è (o sarebbe) la nozione di cui ci si serve abitualmente per descrivere il rapporto emozionale tra gli spettatori e i personaggi di un film: "Di solito si suppone che identificarsi emotivamente con un personaggio voglia dire sentire esattamente ciò che egli sente" (p. 138). Alla condivisione di stati emozionali dello stesso tipo bisognerebbe però aggiungere il *credere* che i personaggi si trovino nello stato emozionale in cui si trova lo spettatore: "ci identifichiamo con Ann Darrow quando proviamo orrore per King Kong perché la donna prova - o noi immaginiamo provi - orrore per King Kong" (p. 139). In ogni caso, lo spettatore verrebbe "infettato" dallo stato emotivo apparente del personaggio. "Per comodità, possiamo definire tutto questo 'modello dell'identificazione infettiva' (*infection model of identification*)".

Non mi sembra che Carroll indichi una precisa paternità per questa concezione, che ritiene comunque notevolmente diffusa, e alla quale rivolge forti critiche. In effetti, non è difficile rimarcare le debolezze se non le assurdità: le divergenze tra gli stati emotivi dei personaggi e quelli del pubblico sono assai frequenti, e dipendono da una differenza di *sapere*. "In un film d'amore, per esempio, la figlia buona e affettuosa s'innamora perdutoamente di uno sconosciuto, ma il pubblico non ne condivide la gioia, poiché sa che l'uomo è un mascazone" (...) "In molti casi, gli spettatori sanno più dei personaggi e tremano per loro quando essi si buttano a capofitto ignari del pericolo" (pp.140-141). Carroll propone di ridimensionare fortemente l'identificazione, pur senza escluderla del tutto, e accentua invece il ruolo dell'empatia: "L'empatia per il protagonista è l'emozione più pervasiva dall'inizio alla fine del film" (p. 153). Questo legame emotivo non infetterebbe lo spettatore, e gli consentirebbe di seguire la storia con la più viva partecipazione, senza che ciò implichi quella condivisione totale e permanente di stati d'animo di cui si è indicata l'implausibilità. Come mobilitare l'empatia? Ipotizzo, risponde Carroll, che i cineasti creino personaggi in grado di ricevere l'appoggio morale del pubblico. Qui la moralità va intesa in un senso molto ampio e generico, tale da suscitare la convergenza di spettatori eterogenei dal punto di vista sociale e culturale. E questa moralità generica



Il gladiatore di Ridley Scott

che ci consente, ad esempio, di concordare sul fatto che "Massimo Decimo Meridio è vittima di un'ingiustizia quando la sua famiglia viene massacrata in *Il gladiatore*, che Cenerentola è maltratta dalla sua matrigna e dalle sorellastre, che Superman è un'ottima persona, ecc." (p. 155).

Come negare l'ovvietà di queste considerazioni? Ma, per l'appunto, come accontentarsi di queste ovvietà? L'esperienza estetica, emozionale e intellettuale, generata da un film può venir ridotta a banalità di questo genere? Eppure Carroll non va oltre, e per un motivo ben preciso: nella sua "filosofia del cinema" c'è spazio solo per i processi di comprensione, cioè per operazioni mentali (o psichiche) elementari.

2. *Le onde del destino* (1996): il desiderio di essere Bess

Torniamo all'identificazione, e non per rivalutarne l'infettività. Con il termine *identificazione*, in senso eminente, si indica un processo di costruzione dell'identità, lungo e complesso, in gran parte inconscio, e tale da provocare la modellizzazione di un soggetto da parte di un altro soggetto (tra i casi esemplari in letteratura, Don Chisciotte e Madame Bovary). È questa l'identificazione di cui mi sono sempre occupato, senza trascurare il cinema⁸. Non ho mai provato curiosità per il rapporto tra lo spettatore generico e un film, perché mi attrae l'interpretazione dei film, e non la comprensione, guidata da stereotipi morali. Non mi interessano dunque le identificazioni "usa e getta", che si estendono dalla condivisione di uno spot pubblicitario, per pochi secondi, alla visione di un film, per un paio d'ore. Credo tuttavia che in questi casi sarebbe più opportuno parlare di *immedesimazioni*. E in ogni caso, queste condivisioni differiscono dalle identificazioni in senso eminente come - per usare la teoria dei prototipi - una gallina differisce da un'aquila (a dispetto di ogni somiglianza di famiglia).

Che cosa accade quando mi identifichino con un personaggio non stereotipato, ad esempio con Bess, la protagonista delle *Onde del destino*? Non mi innamoro di Jan, non soffro atrocemente per la sua lontananza, non desidero abbandonarmi a rapporti sessuali con sconosciuti per poterlo raccontare alla persona con cui vivo, non mi esalto all'idea di essere sevizato in un gesto estremo di sacrificio. Tuttavia mi identifico con Bess; e l'identificazione è *desiderio di essere*. Non c'è nulla di infettivo in tale desiderio. Per usare una metafora, l'identificazione è una mappa, e non una fotografia. Non costringe la mia mente al mimetismo, ma le offre la possibi-



King Kong di John Guillermin

lità di interrogarsi su ciò che il personaggio mette in scena: nel film di von Trier, una passione incontrollata, ma autentica; una mancanza che è un *manque à être*; il rapporto tra la femminilità e la Legge; e così via.

L'identificazione è un gesto inaugurale sulla via della conoscenza. È desiderio di interpretare. Per contro, l'immedesimazione mira semplicemente a una conferma del proprio Io. L'esigenza di interpretazione nasce da ogni emozione "inelaborabile", che il soggetto vive senza riuscire a dominare, e che dovrà ritrovare e ripensare: potrà farlo con gli strumenti della teoria, in senso eminente - e dopo essere sfuggito al killer Comprensione (e a "teorie" che distruggono l'esperienza estetica). Le emozioni offrono una spinta decisiva in questa direzione: non si può che concordare con Nelson Goodman, quando afferma che le emozioni possono funzionare cognitivamente. Ma ciò potrà accadere soltanto nel tempo rallentato della teoria, nell'*après coup* dell'interpretazione.

NOTE

1 L. Wittgenstein, *Grammatica filosofica* (1932-1934), trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1990, par. 9.

2 L. Wittgenstein, *Zettel* (1930-1948), trad. it. Einaudi, Torino 1986, par. 234.

3 La *pragmatica* è un progresso rispetto al modello del codice? Senza dubbio, in quanto mette in rilievo come il capire consista nel fare inferenze; ma resta confinata nell'ambito della comprensione.

4 La *psicoanalisi* indica questi eventi psichici con i termini *Nachträglichkeit* (Freud), *après coup* (Lacan), che vengono tradotti in italiano con *posteriorità*. La rielaborazione personale è una sorta di interpretazione "selvaggia", che esige a sua volta un lavoro interpretativo nel senso della teoria.

5 Mi permetto di rinviare a G. Bottirolì, *Identity exists only in its modes. The flexible subject and the interpretative mind against semi-cognitive "sciences"* in "Comparatismi", 1, 2016.

6 Esiste una traduzione italiana, non proprio eccelsa, del saggio di Carroll: *La filosofia del cinema*, Dino Audino editore, Roma 2011. Bibliografia e indici (analitico e dei nomi) sono stati brutalmente soppressi. Non se ne comprendono i motivi. Tra l'altro, l'indice analitico permette di verificare facilmente come *interpretation* sia usato solo per indicare l'assunzione di ruolo da parte degli attori: un uso non illegittimo, ma che non deve suscitare equivoci.

7 Pp. 139-140.

8 Mi permetto di rinviare a G. Bottirolì, *Identità come identificazione (nei film e non negli spettatori)*, in "Imago", 2, 2010.

Basta un film per fare teoria?

COME LACRIME NELLA PIOGGIA

Denis Villeneuve e Ridley Scott: il caso del sequel

di Flavio De Bernardinis

Il cinema può teorizzare? Ossia, esistono film *teorici*? Ovvero, film che facciano avanzare l'estetica del cinema? Ma perché esistano film teorici, deve esistere anche una teoria estetica del cinema stabilmente *riconosciuta*. Ed esiste davvero? Sovente, all'interno di una vaga e comunque assodata "intensità" del cinema in generale, si sono individuati film capaci di far avanzare un discorso declinato sui canoni della "critica letteraria". Oppure, all'interno di una tradizionale, e altrettanto assodata, "poetica del regista", ci si è soffermati su quei film che sembravano innaffiare l'aiuola della "teoria dell'autore".

Noi abbiamo recentemente tentato di spostare l'ottica del discorso sulla questione dell'*arte cinematografica*. Se il cinema è un'arte, se ne può considerare, se non l'estetica generale, *almeno* il carattere storico. Ovvero, il cinema all'interno del discorso della storia dell'arte. In tale chiave, allora, può esistere un film teorico? Sì, può esistere. Nel senso di un film che puntualizza, conferma, sconfessa, rappresenta, modifica, altera, ribalta, e chi più ne ha più ne metta, il discorso storico dell'arte cinematografica. Per noi, secondo il magistero di G.C.Argan, il discorso storico dell'arte cinematografica è il passaggio da una cultura artistica dell'*oggetto* a una dell'*evento*. Ne abbiamo discusso in un libro (*Arte cinematografica*, Lindau, 2017), ma si può vedere anche il nostro saggio su *Twin Peaks* nel numero di novembre/dicembre 2017 di questa stessa rivista.

Il verbo "fare"

Il film è un evento che "si fa guardare". Dove il verbo che conta non è "guardare", ma "fa". È il fraseologico "fa", che indica la dettatura dei tempi e dei ritmi che il film pone in esecuzione: ovvero, il film *performa la fruizione*, nei confronti di chi inter-agisce con lo schermo. Un film teorico, prima ancora che un film capace di riflettere sui confini del "guardare" (come tutta la cultura post-nouvelle vague ha perveracemente sostenuto), è un film in grado di calibrare la



Blade Runner 2049 di Denis Villeneuve

performance, il "fa" del proprio installarsi nella percezione: un "guardare" che eccede di molto la semplice funzione oculare. E tale calibratura, se il film è davvero teorico, sarà *eventuale*: in cui tempi e ritmi, ciò che "si fa" guardare effettivamente, non siano né *sostenuti*, ovvero de-finiti una volta per sempre, né *sostenibili*, ovvero assunti e assorbiti in una visione esaustiva di ogni possibile effetto. Ri-calibrati allora, e certo *mai-conclusi*.

Un film davvero teorico è un film che mentre si guarda, "si fa". Lo sguardo è assorbito nei ritmi di una percezione più complessa. Cosa che vale anche come possibile giudizio di gusto: un film che mentre si guarda, "non si fa", allora è un brutto film. Non è solo l'intensità dell'energia di ciò che si dice il cinema (cinema = movimento), non è semplicemente la forza trascinante dell'autorialità (cinema = poesia), è la questione del cinema all'interno del discorso della storia dell'arte, il passaggio dall'*oggetto* all'*evento*:
1 - Le frontiere della narrazione: sequel, prequel, remake, spin-off, reboot, *serialità generale*. Questi fattori evidenziano il carattere di evento dell'arte cinematografica: arte che più calibra il "fare", e più eccede ogni compostezza e misura.

2 - I dati della percezione: il film si installa

in una dimensione *multi-ambientale*. Schermi monitor visori, ossia "contenitori" che vanno ormai dal piccolissimo all'enorme. Una *performance* artistica, in cui ritmi e tempi si cadenzano in ri-calibratura permanente.

Il film, quindi, capace di *lavorare* tale calibratura, nei campi della narrazione e della percezione, può dirsi un film teorico.

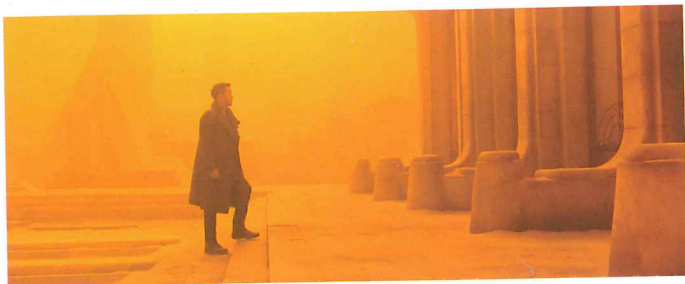
L'evento "Blade Runner"

Blade Runner 2049, è il sequel di un film generalmente sopravvalutato, il *BR* del 1982, tanto sopravvalutato che Ridley Scott non ha mai perso occasione per introdurre correttivi, come la questione del protagonista Deckard quale ennesimo "replicante": sia nel *Director's Cut*, e poi in un quasi ridicolo *Final Cut*, dove quasi nulla si discostava dalla versione precedente, se non

l'ossessione che il personaggio interpretato da Harrison Ford si confermasse appunto "replicante", senza accorgersi che il film, come macchina di spettacolo e di "culto", funzionava benissimo anche senza questa intromissione "concettosa": che nulla aggiunge o toglie ai controluce incasellati e pedanti, agli infestanti piccioni "barrylindoniai", all'ormai inascoltabile musica di Vangelis, alla referenza "Metropolis" squadernata senza alcuna ri-calibratura sostenibile.

Il *BR 2049*, adesso, è invece un film, in sé, che potrebbe esistere anche senza il precedente: eppure, nonostante ciò, non ne può *ancora* fare a meno. Perché deve *comunque* installarsi all'interno di un "contenitore". La *performance* cinematografica diretta da Denis Villeneuve consiste innanzitutto in una narrazione che s'installa nel contenitore chiamato "Blade Runner", *performance* che né riapre gli antichi quesiti, né chiude quelli che inaugura. Manifesta un *villain* (Jared Leto) che non ha destino, annuncia una *guerra* che non ha inizio, assume la questione radicale, la differenza tra umano e replicante (che tanto crucciava Ridley Scott), per considerarla in fondo del tutto *in-differente*.

BR 2049 è quindi un puro evento, un mistero medievale, a stazioni, in cui il



Blade Runner 2049 di Denis Villeneuve

contenuto in realtà *eccede* il contenitore. Il contenitore "Blade Runner" eccede la propria stessa installazione. Il contenitore è talmente *ecceduto*, che i titoli di testa scorrono in caratteri grafici piccolissimi, persino minuscoli e quasi illeggibili anche su grande schermo: la dimensione ambientale in cui il film s'installa, quindi, è quella dello *schermo insufficiente*. Ologrammi, replicanti e umani, che affollano *BR 2049*, sono quindi installazioni ormai post-schermiche, che cercano altrove il proprio supporto. E questo è già ciò che si può dire, pienamente, un film teorico.

BR 2049 eccede il contenitore e, come vuole l'arte contemporanea da Baudelaire in poi, pone l'*allegoria* di tale eccedenza. Tale, infatti, la sequenza/scena d'amore in cui le due ragazze, ologramma e replicante, s'installano una nell'altra, dove i generi, maschile e femminile, sono in fondo tra-passati a vantaggio di un'ipotesi di *innesto*, tra lo stadio virtuale dell'ologramma e quello ancora materico del replicante. Dove si perde tutta la differenza tra palpabile e impalpabile, perché ologramma e replicante s'innestano in qualcosa che trascende la semplice dimensione dell'ibrido, e ciò che Ryan Gosling tocca, o percepisce, è un momento di *iper-connessione*, un *quid* in fondo ormai extra-sensorio, di tale innesto.

È del tutto evidente, ragionando di un film che smuove "teoricamente" il discorso artistico del cinema, come il canadese Denis Villeneuve si situi nella tradizione dei grandi teorici *canadesi* della multi-sensorialità, siano essi il professor Marshall McLuhan, o i registi cinematografici Cronenberg e Dolan. *BR 2049* è una *performance* artistica sulla percettibilità, o extra-percettibilità, del sensorio contemporaneo.

Nelle spire del concept

In questo senso, il film mantiene il legame con l'originale di Ridley Scott. Legame che consiste ancora nella figura dell'*allegoria*. *BR 2049* è infatti radicalmente installato nella celebre allegoria del pre-finale, in cui si fronteggiano Harrison Ford e Rutger Hauer, ossia il *concept* in cui ne va delle "lacrime

nella pioggia". Le lacrime nella pioggia sono l'*allegoria* del sensorio contemporaneo. Personaggi che piangono, neve che cade, piscine bio-archetipiche (quella del *villain*) che pulsano, masse d'acqua che premono dall'extra mondo in cui si ambienta il "duello" finale. L'*eccedenza* del contenitore, tutti i liquidi che non si tengono, trova qui anche l'*eccedenza* del contenuto. Villeneuve installa tutto il film nella chiave allegorica del *concept* così inteso: la capacità di non distinguere le lacrime dalla pioggia, e viceversa, ossia l'*innesto impossibile tra flussi simultanei*.

L'impossibilità dei flussi simultanei è figura allegorica della condizione umana contemporanea. Come già dimostra la sequenza d'amore con replicante e ologramma, l'uomo, oggi, è acutamente attraversato da flussi simultanei, che l'uomo stesso non riesce a contenere. Le lacrime e la pioggia sono in-contenibili, ma in quanto incontenibili, questo è il *tragico*, sono anche inafferrabili; e in quanto inafferrabili, questa è l'*ironia*, sono anche in-distinguibili, sia al tatto che alla vista. C'è sempre, in *BR 2049*, della nebbia, o del fumo, o la sabbia sollevata, o fitte polveri sospese, che è molto difficile per l'occhio e la pelle, tra-passare. L'aria più che aria, è terra sollevata e sospesa (come dalla terra, all'inizio del film, emerge ciò che dà inizio al racconto).

Acqua e terra, allora, sono gli elementi base della vita nel cuore del XXI secolo. Aria e fuoco invece restano esclusi. Escludendo aria e fuoco, però, si escludono Ermes, la comunicazione, e anche Prometeo, la tecnica. Senza aria e fuoco, ovvero senza tecnica e comunicazione, il sensorio si concentra in un *quid* dove è difficile distinguere ogni singola percezione. Ologrammi, umani e replicanti, così, sono in fondo la stessa *cosa*. Liquidi e terrigni, in un *quid* simultaneo e *iper-connesso*, di flussi e ri-flussi.

Il viaggio di Telemaco

Regole del sequel alla mano, la narrazione deve contenere almeno un grumo di ciò che si dice l'*epica*. L'*epos* di *BR 2049* è quello che Massimo Recalcati chiama il *viaggio di Telemaco* (M.R., *I tabù del mon-*

do, Einaudi, 2017). Si tratta della "figura del figlio giusto in quanto giusto erede, che, non entra in conflitto mortale col padre", ma desidera una "alleanza simbolica tra padri e figli: in tal modo, egli rappresenta una alternativa positiva alla vita maledetta di Edipo" (pp. 43-44). Se il secolo XX è stato il secolo di Edipo, il XXI sarebbe allora il secolo di Telemaco. Tutta l'avventura "epica" che vive il personaggio di Ryan Gosling è questa: la ricerca del Padre (e, in-differentemente, anche della Madre).

Harrison Ford è quindi il Padre. La scazzottata, priva di "senso", tra i due è il luogo di un con-tatto reale e comunque positivo. La rivelazione però è radicale: come dice in una battuta Harrison Ford, solo un estraneo può amare davvero. Il Padre, infatti, altro non è che un estraneo. Il XX secolo non è quindi passato senza lasciare tracce. La vita "maledetta" di Edipo, novecentesca, ha prodotto l'estraneità radicale della figura del Padre. Gli ologrammi di Elvis e Sinatra sono soltanto i resti, a singhiozzo, dell'estraneità della figura del Padre. Se è vero, come scrive sempre Recalcati, che "per oltrepassare davvero il padre bisogna riconoscere la sua alterità" (p. 45), Villeneuve raffigura un'alterità così radicale da transitare in estraneità. La scoperta è anche un sollievo: Ryan Gosling muore serenamente sotto la neve, l'unica forma possibile ancora di *sentire*, fra terra e acqua, liquido e solido, le "lacrime nella pioggia".

Così infine risulta il carattere davvero teorico di *BR 2049*: è un sequel, il cui originale, infine, deve risultare, radicalmente, un estraneo. L'originale è talmente "performato" che s'installa in una nuova dimensione: il *sequel senza l'originale*. Questo, il dato artistico/teorico. L'*allegoria* acuta e piena della civiltà occidentale contemporanea: la nostra civiltà è un sequel, perché pur essendo "nani sulle spalle di giganti", siamo tuttavia eredi senza padri, figure permanenti di Telemaco: perché i giganti, come Prometeo, sono rimasti incatenati alla roccia, e adesso non soccorrono più. E tra figlia e padre, nell'ultima inquadratura del film, c'è una parete di vetro forse insuperabile.

I television studies e il momento della valutazione

UN PICCOLO SCHERMO, UNA CRITICA E UNA TEORIA COMPLESSE

La prospettiva di un dialogo fruttuoso tra aree inevitabilmente differenti

di Luca Barra



I Love Dick Serie Tv di Sarah Gubbins e Jill Soloway



The Big Bang Theory Serie Tv di Chuck Lorre e Bill Prady

Lo scorso 20 settembre, sul sito di *The Chronicle of Higher Education*, settimanale statunitense specializzato su questioni accademiche, di didattica e ricerca, è apparso un breve articolo di David Bianculli, intitolato “*It’s Not TV, It’s the Syllabus*” (ripreso, dopo qualche giorno, sulla versione cartacea). Il titolo riprende lo storico slogan di Hbo, inserendo al posto del marchio l’esplicito riferimento al *syllabus*, il programma dettagliato di ogni corso tipico delle università americane. Prendendo le mosse (e lo spunto) da un recente convegno su *Game of Thrones* tenutosi all’università dell’Hertfordshire, l’autore prova a giustificare la legittimità di studiare la televisione, richiamando alcuni pilastri ormai classici per il campo di studi (come Horace Newcomb o Todd Gitlin, oltre ovviamente a Marshall McLuhan) e invitando i colleghi a occuparsi con più decisione degli enormi cambiamenti che attraversano, e modificano profondamente, la televisione contemporanea. Anche se probabilmente animato da buone intenzioni, il contributo è decisamente ingenuo quando ignora del tutto il forte sviluppo dei *television studies* dagli anni Ottanta in poi, gli importanti

volumi usciti nel frattempo, gli studiosi di punta del settore, proponendo come nuove le strade di ricerca più banali (e già da tempo battute).

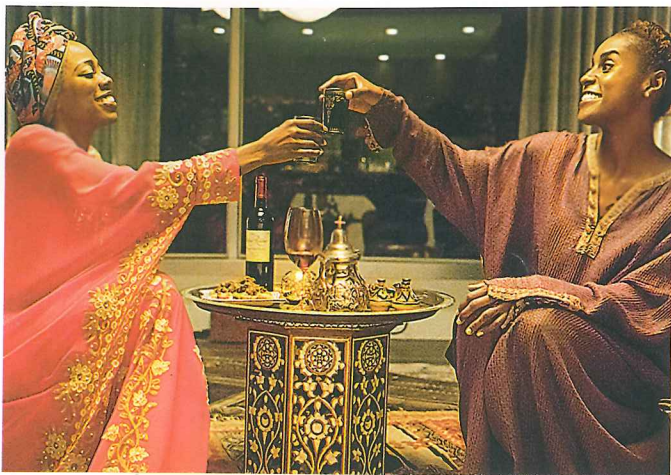
Il principale risultato dell’articolo, per questo, è stato l’esplosione di un acceso dibattito nell’intera comunità statunitense (e non solo), con critiche feroci, risposte informali, *statements* ufficiali e molte reazioni sospese tra stupore e indignazione. Molto presto, lo scontro si è spostato anche sul ruolo dell’autore dell’articolo: Bianculli ha sì un titolo da professore (alla Rowan University, nel New Jersey) ma è fuori dal dibattito scientifico, mentre svolge un importante (e molto visibile) ruolo di critico Tv presso la National Public Radio e pubblica volumi divulgativi di buon successo. Ecco allora che anche da un esempio lontano, minimo, e probabilmente marginale, si affaccia quella tensione costante, sempre latente, che intorno al piccolo schermo vede contrapporsi la critica e la teoria, il giornalismo e l’accademia. Da una parte, con il difficile reciproco riconoscimento tra gli ambiti; dall’altra, con la necessità di marcare un territorio proprio, di tratteggiare i confini, di mettere in evidenza i rispettivi

approcci, strumenti e punti di vista.

Oggetti, spazi e chiavi di lettura molteplici

Al di là delle tensioni e delle barriate, per la critica come per la teoria e la ricerca, la televisione si rivela essere un campo solo apparentemente unitario, ma in realtà molto diversificato, multiforme, complesso. Il termine è uno solo, televisione appunto, ma la materia che questo confine comprende ribolle, è onnivora per ispirazioni e fermenti, contiene in sé molte contraddizioni. Di tutto, di più. La molteplicità è un elemento di forza, perché lega insieme una varietà di percorsi e spunti possibili, e allo stesso tempo è una debolezza, e in un attimo può diventare caos, mancanza di un quadro di riferimento condiviso, selezione troppo orientata e discrezionale. E allora: di cosa parliamo, scriviamo e studiamo quando parliamo, scriviamo e studiamo di televisione? Alcune direttrici, ora interpretabili come vere e proprie opposizioni, più spesso come possibili linee di continuità, ci possono aiutare a mappare il campo.

In primo luogo, quella che vede da un lato i generi della finzione, e in partico-



Insecure Serie Tv di Issa Rae e Larry Wilmore



Il Trono di Spade Serie Tv di David Benioff e D.B. Weiss

lare le serie televisive - complesse, "di qualità", o anche soltanto più direttamente legate a una tradizione di racconto artistico, letterario e cinematografico - e dall'altro il "resto" dei generi e dei formati televisivi, dall'informazione all'intrattenimento, dal *reality* al *factual*, con i relativi discorsi e strumenti. Oppure, in secondo luogo, la tensione tra i programmi, da un lato, intesi come unità discrete e abbastanza facilmente separabili, testi sui quali esercitare il lavoro critico e analitico, e dall'altro le strutture più ampie, in fondo inestricabili, della griglia di programmazione e delle scelte di palinsesto, dell'identità della rete e della piattaforma, delle strategie di promozione e di circolazione transmediale, e così via. O ancora, in terzo luogo, il *continuum* che separa il singolo episodio, o comunque un nucleo ristretto (e affrontabile) di puntate, dalla dimensione costitutivamente di lunga durata del medium, che porta i programmi a ripetersi e a rinnovarsi costantemente, all'interno della singola stagione (che può coprire alcuni mesi o un anno) come nelle varie stagioni successive (articolando un racconto o sviluppando un format per anni).

Sono solo tre fra le direzioni possibili, ma già danno l'idea di uno spazio denso, contraddittorio, per certi versi difficile da afferrare nella sua interezza ma allo stesso tempo molto stimolante. Semplificando molto, per ragioni strutturali - legate agli spazi disponibili, agli interessi di chi scrive e di chi legge, ai quadri interpretativi adottati, spesso anche alle temporalità di un discorso che dev'essere tempestivo, a metà tra il giudizio e l'anticipazione - la critica tende a sbilanciarsi sul primo versante, e quindi a privilegiare le serie Tv sul resto, il singolo programma sulla dimensione *macro*, i pochi episodi sull'intero sviluppo di una trasmissione; e, per le stesse, opposte ragioni, la teoria di stampo accademico, pur con qualche incertezza e timidezza di troppo, cerca d'includere, almeno ogni tanto, nella riflessione anche le seconde polarità dei vari *continuum*, con esiti più o meno soddisfacenti. La rigidità della regola tende però a ridurre un'articolazione ben più ricca, mobile, con frequenti sorprese (in positivo e negativo).

La molteplicità del campo televisivo, e in parallelo la ricchezza contraddittoria sia del dibattito teorico sia del discorso critico che si sviluppa sopra e intorno a esso, non finisce però qui. Riguarda i confini di quello che chiamiamo televisione, in perenne espansione, con la ricca offerta delle centinaia di canali del *multichannel* digitale, la circolazione a livello globale dei contenuti e degli immaginari, i depositi infiniti (o presunti tali) delle piattaforme *on demand*. In parallelo, riguarda gli spazi e i soggetti di chi porta avanti una riflessione sul piccolo schermo, dall'alto di una cattedra, di una collana o di un libro, di una rubrica su un quotidiano o di una rivista, oppure dal basso (*grassroots*) di un blog, di un forum, di un aggregatore di recensioni o di un semplice commento lasciato e taggato sui social (con tutti gli ibridi possibili tra le gerarchie che attraversano una cultura che anche in questo è sempre più convergente).

Ancora, riguarda la ricchezza, la varietà, e talvolta la confusione dei possibili approcci con cui sia la critica sia la teoria si avvicinano al medium e ai suoi contenuti: con uno sguardo "da fuori", che adotta le chiavi di lettura e gli strumenti di altre forme espressive come il cinema e la letteratura o di altre discipline accademiche più o meno vicine, tracciando linee di continuità o cercando legittimazione altrove, oppure invece con lo sguardo "da dentro" di chi la televisione la fa o la studia, senza (troppi) complessi d'inferiorità.

Sguardi incrociati

Lo spazio multiplo della televisione rende ricche e variegata sia la riflessione teorica sia l'articolazione critica, ma insieme porta con sé una certa dispersione, e la necessità - ogni singola volta - di tornare su temi e questioni già aperte, di giustificare la propria azione, di (ri)delimitare e di (ri)definire tutto. Una possibile soluzione, allora, è quella d'incrociare gli sguardi. Da una parte, la critica consente di mettere alla prova la teoria, la costringe a "sporcar-si le mani" con l'analisi di testi e contesti di ricezione, abbatte in modo sacrosanto gli steccati di certe costruzioni ideali introducendovi la concretezza della passione (o

del rifiuto). Dall'altra parte, un ricco dibattito teorico e accademico dedicato alla critica televisiva, alle etichette impiegate e al giudizio di valore sta aiutando a "fare ordine", a comprenderne le funzioni, ad andare oltre la lettura solo superficiale di discorsi, parole chiave e mode.

Si pensi all'ormai annoso dibattito, che parte da Robert Thompson e approda all'influente raccolta di saggi curata da Kim Akass e Janet McCabe, sull'idea di "qualità" applicata al piccolo schermo, per marcare una differenza e una distinzione, per (tentare di) legittimare una forma espressiva; o alla ripresa della dimensione soggettiva della valutazione come un invito al dialogo che aiuta a capire meglio sia come funzionano le serie Tv complesse sia quale esperienza ne fanno gli spettatori, secondo la sistematizzazione proposta da Jason Mittell nel capitolo apposito di *Complex Tv* (minimum fax, 2017); o ancora al tentativo di considerare i giudizi in modo oggettivo, se messi in relazione a obiettivi, effetti e funzioni stabiliti dai creatori (e qui è importante il lavoro di Ted Nannicelli sull'idea di *appreciation*, a partire da un recente saggio su *Screen*).

Più delle singole posizioni, delle barriere, delle rivendicazioni reciproche, importa soprattutto l'attualità di un dibattito che cresce, si complica, mette in discussione le (poche) tradizioni di un campo sempre, per sua natura, *in progress*. Allora forse, in una chiave strettamente operativa, questa rivalità, questa comunanza di intenti, questa frequentissima sovrapposizione pongono le basi (anche) per divaricare i due sentieri: con una critica (e un giornalismo) inevitabilmente più attenti al dettaglio, alla parte per il tutto, agli episodi di una serie e alle serie dentro a un genere o a un palinsesto; e con una teoria (di stampo accademico, ma non solo) prevalentemente interessata al sistema, alla composizione dei singoli elementi dispersi entro una complessità che tiene insieme testi e contesti, pubblici e industrie. In un dialogo fruttuoso, dove il set di strumenti differenti (e non più "esclusivi") può aiutare ad avere ragione, almeno in parte, almeno in modo provvisorio, di un oggetto molteplice che, in fondo, sfuggirà sempre.