

# SEGNOCINEMA

Breve percorso nelle increspature di uno sguardo errante e inquieto  
**Jacinto Esteva, cineasta iconoclasta**

Viaggio al centro della distopia  
**Metamorfosi dell'utopia**

Riflessioni metodologiche per evitare l'idolatria  
**Quale critica per le serie Tv?**

## TEORIA E CRITICA, SSegno specialeRELLE MAI

Quali strumenti per un discorso sul cinema?

Parte seconda



BIMESTRALE  
DI TEORIA E CRITICA  
DEL CINEMA

210

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





In copertina:  
**Lizzie**  
di Craig William Macneill

LE FIRME DI QUESTO NUMERO

Tiziana Andina  
Simone Arcagni  
Luca Bandirali  
Andrea Bellavita  
Paolo Bertolin  
Marcello Walter Bruno  
Mario Calderale  
Valerio Carando  
Marco Benoît Carbone

Mauro Caron  
Paolo Cherchi Usai  
Roberto Chiesi  
Valerio Coladonato  
Flavio De Bernardinis  
Adriano De Grandis  
Anna Di Martino  
Elia 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  
Gisella Rotiroti

Valerio Sbravatti  
Silvio Scarpelli  
Ignazio Senatore  
Giulia Sinceri  
Domenico Spinosa  
Enrico Terrone  
Davide Turrini  
Micaela Veronesi  
Martina Volpato



2



5



8



11

SAGGI E INTERVENTI

**Jacinto Esteve, cineasta iconoclasta**  
Breve percorso nelle increspature  
di uno sguardo errante e inquieto  
di Valerio Carando

2

**Metamorfofi dell'utopia**  
Viaggio al centro della distopia  
di Giulia Sinceri

5

**Quale critica per le serie Tv?**  
Riflessioni metodologiche  
per evitare l'idolatria  
di Ilaria Franciotti e Valerio Sbravatti

8

SEGNOSPECIALE

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

11

**Ragion pura della critica**  
Pro e contro la teoria, il film,  
l'autore e (forse) il pubblico  
di Marcello Walter Bruno

12

**Senza titoli (di testa e di coda)**  
L'indifferenza, fase suprema  
della cinefilia  
di Paolo Cherchi Usai

15

**Diario di un docente di campagna**  
Ma la critica cinematografica non sarebbe  
meglio insegnarla a Ingegneria?  
di Andrea Bellavita

18

**I lati della stessa medaglia: teoria e critica**  
Da Cartesio a Bill Viola  
di Tiziana Andina

20

**In 17 "aprono e si aprono", senza finzioni**  
Le parole per dirlo  
di Aa. Vv.

22

FESTIVAL E RASSEGNE

**Il Festival di Berlino 2018**  
Orsi in letargo  
di Paolo Bertolin

51



51

Trieste Film Festival 2018

**Ribelle è bello**  
di Adelina Preziosi

53

RUBRICHE

SegnoFilm

Indice dei film recensiti a pag. 64

25

FilmSegni

**Tre manifesti a Ebbing, Missouri**  
a cura di Marcello Garofalo

32

SegnoFilmTrailer

**The Post**  
a cura di Martina Federico

55

Segno(altro)cinema

a cura di Domenico Monetti  
e Raffaele Meale

56

SegnoCorti

**I metacorti**  
a cura di Anna Di Martino

58

ActorSegno

**Tre manifesti a Ebbing, Missouri**  
a cura di Mariapaola Pierini

59

SegnoSerieTV

- *One Day at a Time*
- *Altered Carbon*
- *The Leftovers - Svaniti nel nulla*
- *Mosaic*

a cura di Luca Bandirali,  
Attilio Palmieri, Enrico Terrone

60

SegnoDischi

a cura di Roberto Pugliese

62

SegnoPostCinema

**Futurologia del cinema**  
a cura di Simone Arcagni

63

StarWars

13 critici a "bruciante" confronto

64

• [www.segnocinema.it](http://www.segnocinema.it)

**Gli indici dell'annata 2017**  
si possono scaricare  
dal sito della rivista  
a partire da fine marzo.



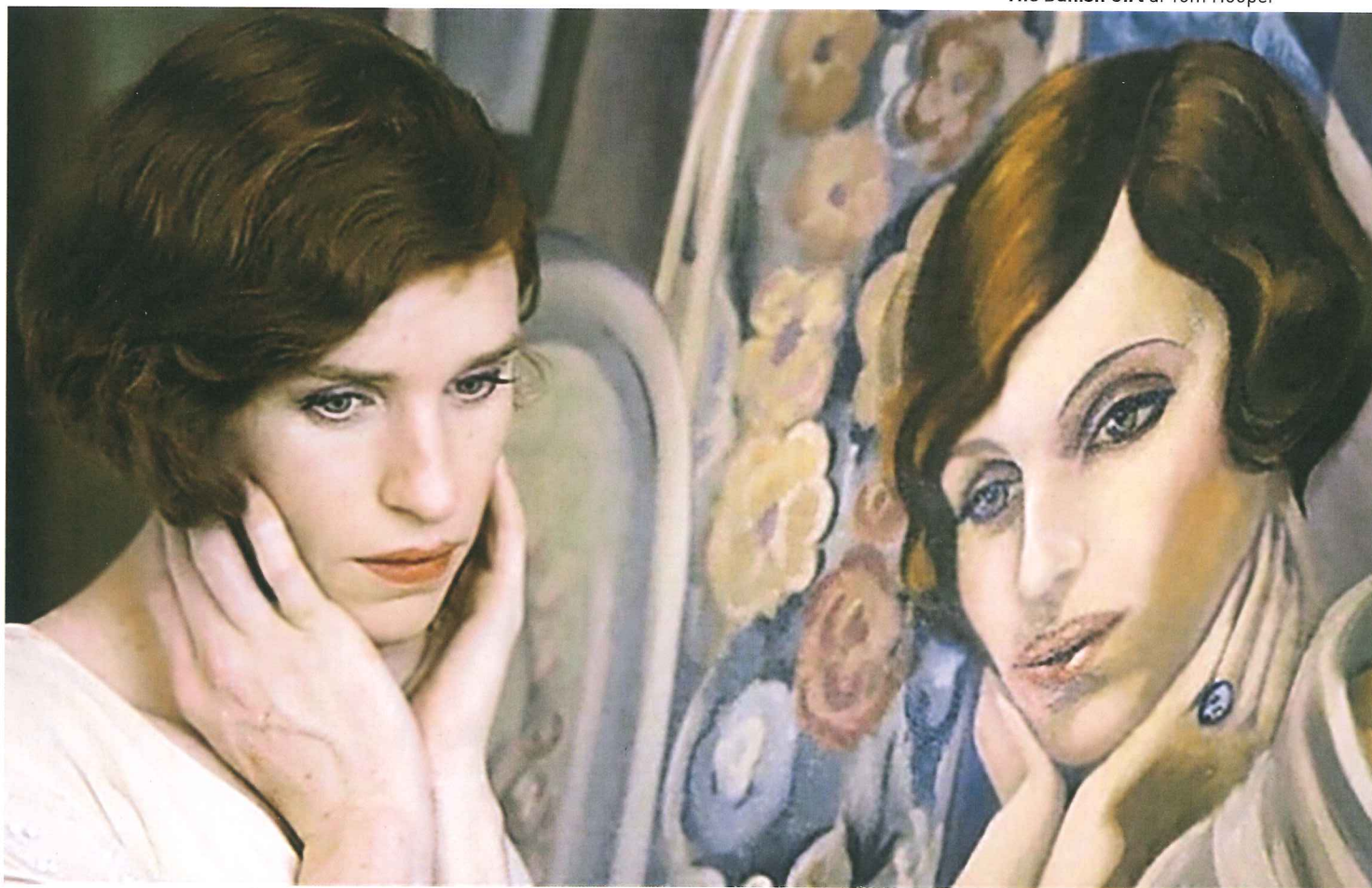
# TEORIA E CRITICA, SORELLE MAI

## Quali strumenti per un discorso sul cinema?

a cura di Luca Bandirali e Enrico Terrone

Parte Seconda

The Danish Girl di Tom Hooper



In un molto citato dialogo shakespeariano, Desdemona chiede a Iago: “Che scriveresti di me, se dovessi lodarmi?”, e Iago risponde: “Non me lo domandate, gentile signora. Non sono niente, se non critico”. Desdemona è l’opera d’arte (nel nostro Speciale: il film) che fa una domanda non già a uno spettatore qualsiasi, ma a qualcuno che potenzialmente scrive di ciò che ha visto, per giudicarlo: il critico. E se alla domanda di Desdemona rispondesse non il critico, ma il teorico? E che cosa risponderebbe lo storico? Secondo Tom Brown e James Walters, curatori del volume *Film Moments: Criticism, History, Theory* (Palgrave, 2010), la specificità della risposta critica è nel suo essere “marcatamente focalizzata sulle qualità interne dei film”, elementi os-

servabili quali messa in scena, recitazione, fotografia, montaggio; la ricognizione di queste qualità implica un giudizio di valore. Brown e Walters ritengono invece che la risposta teorica e quella storica (di quest’ultima non ci siamo occupati in questa sede, ma sarà necessario farlo in futuro), risultino “più dipendenti da framework esterni al film”.

Questo dibattito che *Segnocinema* ospita si propone di individuare, se possibile, la cornice più ampia in cui possono trovare ascolto tutte le risposte a Desdemona. In questo numero, Marcello Walter Bruno comincia proprio da una domanda che tratta i film come se fossero persone: che cosa vogliono davvero i film? Secondo Paolo Cherchi Usai, il dialogo tra teoria e critica,

a certe condizioni, è l’ipotesi strategica più valida per ridare sostanza a un discorso sul cinema che è diventato “ronzio” indistinto. Andrea Bellavita si interroga sulla possibilità d’insegnare la critica nel contesto accademico dei *film studies*; Tiziana Andina inserisce il dibattito in una cornice ancora più ampia, in tutti i sensi, individuando in Nietzsche l’autore di una vertiginosa sintesi fra teoria e critica.

In chiusura, abbiamo chiesto agli attuali collaboratori della rivista quali sono gli strumenti teorici di cui fanno consapevolmente uso quando scrivono una recensione, un genere di testo che ha resistito alle rivoluzioni tecnologiche ed epistemiche, forse proprio per la sua efficacia nel rispondere alla domanda di Desdemona.



Pro e contro la teoria, il film, l'autore e (forse) il pubblico

## RAGION PURA DELLA CRITICA

La teoria e la critica sono capaci di stare al passo con l'evoluzione del cinema? Nell'epoca del film autogiudicante, la critica audiovisiva non è un'attività ma una relazione

di Marcello Walter Bruno

Interstellar di Christopher Nolan



“Si dà conoscenza critica dell’opera d’arte fintanto che essa è autoconoscenza dell’opera; la critica giudica in quanto nell’opera avviene un autogiudicarsi”. (Walter Benjamin, *Il concetto di critica d’arte nel Romanticismo tedesco*, Mimesis, Milano-Udine 2017, p. 94)

### Prolegomeni a ogni futura critica che si presenti come teoria del cinema

Se nelle civiltà non iconoclaste tutto si crea e nulla si distrugge, esiste progresso nell’arte cinematografica? Se le *humanities* non sono scienze dure, esiste progresso nella teoria del cinema? Solo rispondendo si poniamo alla critica un problema identitario: il mancato riconoscimento del suo rapporto diretto con l’oggetto audiovisivo (non importa se film o serial o quant’altro) e del carattere d’intercessione fra industria culturale e audience; il che implica la necessità di una sincronizzazione col dibattito teorico e di un aggiornamento sull’innovazione tecnologica e dei linguaggi. Che il cinema progredisca, sebbene in

modo zigzagante e rizomatico e non teleologico, è il sottinteso dei due volumi di Deleuze (ormai pesanti come due tavole della legge filosofica) in cui il cono rovesciato di Bergson serve non solo a spiegare l’immagine-tempo con le sue falde di passato (di cui Nolan ha fornito una sorta di visualizzazione in una deleuziana scena di *Interstellar*) ma anche ad alludere all’evoluzione creatrice che fa passare dall’immagine-materia all’immagine-memoria, dalla documentazione del mondo profilmico all’endoscopia della “vita della mente”.

Fingendo di essere una tassonomia semiotica basata su Peirce, dunque un’operazione a suo modo ancora strutturalista benché anti-saussuriana e anti-metziana, *L’immagine-movimento* e *L’immagine-tempo* costituiscono un dittico diacronico (un vecchio e un nuovo testamento visuale) che ricostruisce la storia del cinema sotto forma di una fenomenologia dell’automa spirituale. Questa visione darwinistica fa le sue vittime: essendo la razza cinematografica erede diretta di quella fotografica, tutto il cinema d’animazione è puramente

e semplicemente ignorato; essendo il modernismo legato alla crisi dell’azione, il contributo italiano viene ridotto al neorealismo e al cinema d’autore, mentre Žižek (e Tarantino) testimonierebbero sul lascito dello spaghetti western; e così via decretando e secretando. Ma, detto questo, quale Popper rilascerebbe un patentino di critico cinematografico a un pincopallino incapace di riconoscere una soggettiva libera indiretta?

Anche dal punto di vista tecnologico uno specifico del medium non esiste perché, come aveva intuito Bazin, il cinema dev’essere ancora inventato. L’evoluzione dal muto al sonoro (sconosciuta alla storia della televisione), dal b/n al colore (forse più traumatica per la storia della fotografia), dal quattro terzi allo schermo panoramico, dall’analogico al digitale e così via mutando, non solo rinnova problemi metafisici per le teorie ontologiche e per i filosofi analitici ma costringe anche la critica a guardare con occhi contemporanei (all’epoca di *Nodo alla gola* ai recensori sfuggi di trovarsi di fronte a un tentativo di





21 grammi di Alejandro González Iñárritu



Magnolia di Paul Thomas Anderson

film-sequenza) e a spiegare l'effetto estetico dell'effetto speciale (che differenza c'è tra *Avatar* in 2D e *Avatar* in 3D, a parte la maggiorazione di prezzo?).

Il cinema è partito dall'infanzia (*in-fans* significa "muto") ed è arrivato all'età adulta, e la sua maturità consiste anche nel confrontarsi coi saperi contemporanei; il che significa che il critico non può essere "solo" un preteso esperto di cinema (che cosa è il cinema?) ma anche e soprattutto un "cultore generale" con ampia competenza enciclopedica. Quando le teorie del caos sono diventate un fenomeno editoriale, la narrazione cinematografica ha sperimentato nuove forme caotiche, badando bene di fornire la chiave di lettura all'interno del film: il trapiantato di *21 grammi* è un matematico che spiega i frattali alla coprotagonista; nel telequiz di *Magnolia* è presente la materia "simmetria e superstringhe" (anche se poi la pioggia di rane va spiegata con la Bibbia oltre che con la meteorologia di Edward Lorenz); lo studente di *Elephant* concepisce il suo piano criminale durante la lezione di fisica delle particelle (anche se l'elefante è forse quello di Hokusai)...

Le teorie del cinema sono pur sempre ontologiche, metodologiche o miste e locali ("di campo" diceva Casetti) ma anche il cielo della teoria muta con l'espansione dell'universo concettuale. Dopo la liquidazione della *grand (french) theory* da parte degli americani, l'ontologia diventa analitica, i continentali si aggrappano a Deleuze (si veda la fondamentale antologia di Eugeni e D'Aloia *Teorie del cinema. Il dibat-*

*tito contemporaneo*, Cortina, Milano 2017) e le metodologie di riferimento non sono più le scienze umane (la sociologia di Morin, la semiotica di Metz ecc.) ma *new entry* come le neuroscienze. E così, quale guerra darebbe un patentino di critico a un cervello-corpo incapace di provare empatia (soprattutto quando si tratta di poetica della resilienza, come in *Revenant* o *Dunkirk*)?

Sempre oscillante fra critica teatrale (ma bisognerebbe rileggersi le pagine di Badiou) e critica fotografica (ma bisognerebbe rileggersi le pagine di Flusser), la critica cinematografica sembra ancora impreparata a rispondere alla ventennale domanda di W.J.T. Mitchell "che cosa vogliono davvero le immagini?". Anche perché la questione ne genera subito un'altra: chi dice che cosa vogliono davvero i film? La teoria, la critica, l'autore, la pubblicità, il pubblico o i film stessi?

### Tre manifesti pro e contro la critica

La critica giudica i film, ma i film giudicano la critica. Dal muto del 1913 *Il critico* (esordio registico di Febo Mari) al cartone seriale degli anni '90 *The Critic*, passando per il postmoderno *Provaci ancora, Sam* (Woody Allen critico cinematografico che sui titoli di testa è in sala a guardare il *Casablanca* caro a Marc Augé), il personaggio del critico è un'ovvia possibilità di qualunque universo narrativo (a teatro, la prima rappresentazione del *Critico* di Sheridan data 1779). Nell'Italia della guerra fredda culturale, ancora contesa (come il metaforico villaggio di *Per un pugno di dollari*) dalle fazioni dei comunisti neorea-

listi e dei modernisti in cerca d'avventura, il metafilm di Fellini *8½* chiude i conti con i marxisti alla Guido Aristarco mettendo in scena l'impiccagione del critico (ma è solo un sogno a occhi aperti) direttamente all'interno della sala cinematografica; e, tanto per far capire chi comanda, Fellini chiama Guido il suo personaggio di regista al centro del girotondo testuale e paratestuale.

Nel decennio successivo, quando ormai il vero occhio del Novecento è la televisione pronta a diventare neotelevisione, la titanica battaglia di Fantozzi contro la Kotionkin stabilisce definitivamente la sconfitta della critica di sinistra: a vincere non è la corazzata amata dall'*establishment*, bensì Fantozzi (e il *Titanic*); anche se il televisivo Salce mette in scena la sconfitta dei rivoltosi con conseguente remake grottesco della scena-madre sulla scalinata di Odessa. Ogni salto evolutivo del cinema genera metafilm che, per il carattere intrinseco di riflessione sulla continuità e la rottura della tradizione, hanno bisogno d'inventare un personaggio di critico che funzioni come anticipatore delle reazioni del target o dell'audience (e possibilmente come testimonial della qualità del prodotto di nuova generazione).

*Ratatouille* è il master *chef d'oeuvre* dell'animazione digitale anni Zero; e siccome il cinema è un ristorante per gli occhi (si riveda *Big Night* di Stanley Tucci o un paio di Greenaway), la metafora del regista-cuoco è presto apparecchiata in tablet (lo chef non sa fare niente senza l'aiuto del topo, come il regista di cartoni senza il



Provaci ancora, Sam di Herbert Ross

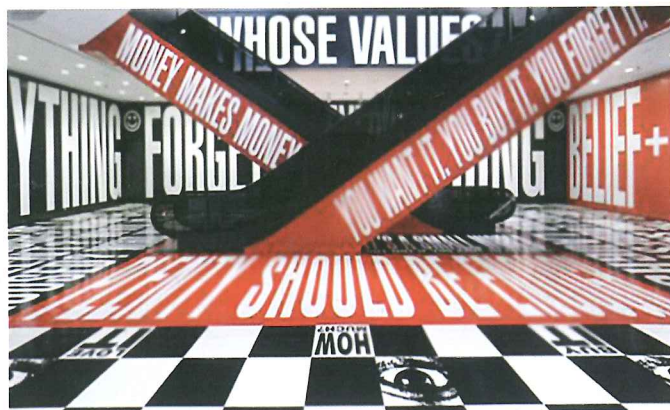


Avatar di James Cameron





Barbara Kruger: Untitled



Barbara Kruger: Installazione

mouse). La prova del fuoco della *nouvelle cuisine* digitale è la vecchia critica tradizionalista, qui rappresentata da un raffinato assaggiatore che vuol essere stupito e si trova davanti al più tradizionale dei piatti poveri: ma, miracolo, la ratatouille in salsa Pixar funziona come la madeleine di Proust, il critico si ritrova a viaggiare alla ricerca dell'immagine-tempo perduto, fino a trasferirsi con tutta la banda dal ristorante stellato a un più popolare bistro (siamo pur sempre e per sempre nella ville Lumière o, meglio, nella ville Méliès di Hugo Cabret). I circuiti apocalittici lasciano il posto ai circuiti integrati, i critici cinefili accettano la rimediazione e la rilocalizzazione, i vecchi registi passano al digitale basta che funzioni.

Finito il dibattito sala/schermi, pellicola/digitale, rivista/web, gli anni Dieci si sono concentrati sull'opposizione film/fiction, opera/serialità. I critici modernisti, legati all'autorialità della regia singola contro l'autorialità della sceneggiatura seriale, si sono trovati di fronte a un oggetto di studio - la serialità di ultima generazione - sfuggente quanto l'animale di diecimila stadi evocato da Aristotele nel settimo capitolo della *Poetica*: il racconto è un ragionamento, la sua durata perfetta è il tempo per comprendere il sillogismo; una grandezza (*megethos*) sproporzionata non consente di vedere l'intero (cioè la sequenza logica inizio/centro/fine, premessa maggiore/premessa minore/conclusione, S-A-S'). Ma ecco uno strano animale: il film autoriale che genera serialità (*Fargo*) o generato da un serial (*Twin Peaks* - Fu-

co, cammina con me!); il film autoriflessivo che mette in scena non il personaggio di un critico ma una doppia metafora della funzione critica.

### Three Billboards Outside Ebbing

*Tre manifesti a Ebbing, Missouri* inizia con una scena di desolazione: tre strutture per cartelloni pubblicitari - proprio quei *billboards* o poster panel che si vedevano nell'incipit di *Viaggio in Italia*, simbolo del miracolo economico modello piano Marshall - giacciono inutilizzate lungo una strada ormai abbandonata, ricoperte dai rimasugli delle antiche immagini a colori. La donna che affitta questi spazi pubblicitari li utilizza in maniera creativa: al posto di tre visual autonomi e non correlati, abbiamo ora un unico format grafico, fondo rosso e scritte nere, che genera una sorta di installazione concettuale (tipo Barbara Kruger, Alfredo Jaar o il "War Is Over" di John & Yoko citato da W.J.T. Mitchell) e una comunicazione a puntate leggibile in entrambi i sensi di marcia; insomma, nella strada abbandonata del cinema, il concetto di film viene sostituito dal concetto di serial.

Da quando Wu Ming ha analizzato *Pulp Fiction* in termini di link ipertestuali, è abbastanza evidente che non devono sfuggire le strategie di serializzazione interne a un'opera. Nel caso del film di Martin McDonagh, i punti clickabili sono disseminati equamente lungo il testo: il finale aperto consente il sequel, il flashback della figlia consente il prequel, la scena del figlio col coltello alla gola del padre consente

ribaltamenti alla *Twin Peaks* (e sennò da dove vengono quei cartelloni pubblicitari all'entrata del paese?), il personaggio dello straniero sposta la geografia delle emozioni dal Missouri al Medio Oriente - e così via innestando e innescando. Ma quello che interessa, in questa doppiezza lynchiana, è il rapporto fra vecchio poliziotto riflessivo (con tendenze letterarie) e giovane poliziotto impulsivo (che legge fumetti, prima forma di cultura di massa serializzata): se è dai tempi di *Rapina a mano armata* che "gli artisti e i criminali sono la stessa cosa" (è la battuta che Kubrick mette in bocca allo scacchista), rassegnamoci all'equazione per cui il detective sta al delitto (perfetto, come vuole Baudrillard) come il critico sta all'opera e alla sua istanza narrativa.

Ma se ai tempi del metacinema il rapporto era uno a uno (*I soliti sospetti*), nell'epoca della metaserialità c'è bisogno di un passaggio di consegne dalla vecchia critica rispettosa delle regole alla nuova critica pulsionale: ecco allora che, in una lettera che è un manifesto della critica dolce, il defunto uomo di legge svela al giovane collega che il segreto per diventare un detective (un decifratore di testi) è l'amore. Solo quando si ama si raggiunge la calma che permette di notare i dettagli: la critica del pre-giudizio è il primo passo per una critica ragionevolmente pura. Qualunque cosa vogliano le immagini, nel mondo dell'esemplarmente sensato o nella "casa dei giochi" di Mamet, ciò che risponde amorevolmente potremo sempre chiamarla critica. Chi ha occhi per intendere, intenda.



Tre manifesti a Ebbing, Missouri di Martin McDonagh



Tre manifesti a Ebbing, Missouri di Martin McDonagh



L'indifferenza, fase suprema della cinefilia

## SENZA TITOLI (DI TESTA E DI CODA)

La critica non ha cambiato il cinema, tantomeno la teoria. Il cinema, per fortuna, può essere ancora cambiato da chi lo mette in pratica. Il problema è farlo notare a chi lo guarda

di Paolo Cherchi Usai

Okja di Bong Joon-ho



Ci sono tanti modi di fare teoria, ma si riassumono tutti in due metodi. Il primo consiste nello sviluppare un'ipotesi sulla base dei dati a disposizione, raccolti e organizzati in rapporto a una domanda alla quale si vuole rispondere. Poniamo il caso che, al cinema, la domanda sia questa: dato un numero medio di inquadrature in un film (lungometraggio) di finzione, la frequenza nel passaggio da un'inquadratura e l'altra è più o meno uniforme, oppure essa cambia nel corso del film obbedendo a certi ritmi che dipendono dalla sua struttura drammaturgica? Per rispondere al quesito, alcune persone hanno contato le inquadrature, calcolato ogni quanto tempo cambiano, e descritto le variazioni nel ritmo del cambiamento durante lo spettacolo. Nel compiere questo esercizio su un grande numero di film, questi studiosi hanno scoperto che la cadenza del montaggio cambia secondo ritmi regolari, che si ripetono nella maggior parte dei film evolvendosi nel tempo. Partendo da questa constatazione, si è giunti a formulare una teoria secondo

la quale il montaggio cambia velocità più o meno allo stesso modo in tutti i film, seguendo una traiettoria asimmetrica ma grosso modo costante.

Il secondo modo di fare teoria procede in senso inverso, utilizzando l'ipotesi come punto di partenza dell'analisi di un film. Questa ipotesi, risultato di un'intuizione scaturita da alcuni casi esemplari, ha una potenza tale da illuminare un territorio molto più vasto di quello finora esplorato. Prendiamo l'esempio di un tipico personaggio del cinema a soggetto - il gregario dal carattere generoso ma destinato a morire per opera di un malvagio sotto gli occhi del protagonista - e si presuma che la vittima predestinata sia di preferenza il rappresentante di una minoranza etnica, segnale di una persistente discriminazione fra i ruoli eroici e quelli di impronta sacrificale. Allo scopo di verificare questa teoria, si procederà dunque a cercare il maggior numero di film il cui contenuto offre un sostegno a tale ipotesi. Maggiore è il numero delle istanze che l'avvalorano, maggiore è la sua

credibilità. Se le istanze sono preponderanti rispetto al totale dei film esaminati, la teoria è considerata valida; di fronte alle eccezioni, si cercherà di spiegarle o le si tratterà come anomalie. L'influenza della teoria in questione è, in questo caso, proporzionale al numero dei casi presentati in suo supporto e delle conferme che si riveleranno in futuro.

### Così fan tutti

Che gli studi di cinema abbiano privilegiato quest'ultima prospettiva di analisi è un dato acquisito. Meno scontata è la sua conseguenza principale: l'attrito fra evidenza e opinione si è esteso all'atto di esprimere un verdetto critico sul film, sciogliendo il giudizio di valore in un'orgogliosa retorica del pensiero in libertà. La stupefacente rapidità con cui ciò è avvenuto spiega il precipitoso declino della critica come disciplina accademica, nonché la sua parallela svalutazione nel dibattito culturale fra i non specialisti: se l'opinione non ha altra regola del gioco che la ricerca della sua convalida,





**Civiltà perduta** di James Gray



**Crisis in Six Scenes** Serie tv

giudicare un film si riduce alla ratifica di una sentenza già formulata da qualche altra parte. Non è vero che non si leggono più recensioni di film; è vero semmai il contrario, nel senso che ne può scrivere e pubblicare chiunque, e ce ne sono talmente tante - dal saggio ad ampio respiro all'invettiva sui social media - che nessuno può leggerle tutte. L'effetto collaterale di questa esplosione testuale è che l'intervallo tra la formulazione di un parere autonomo e il suo confronto con ciò che dicono gli altri è di fatto azzerato. In condizioni normali, cioè quelle di uno spettatore in abituale contatto con gli strumenti di informazione, si è già nella condizione di dare un voto al film prima ancora di averlo visto, sintesi e compromesso *a priori* fra tutti i voti attribuiti finora.

C'è stato un tempo in cui si poteva avviare all'inconveniente esercitando una progressiva selezione delle voci più autorevoli, quelle di cui ci si poteva fidare o che meglio corrispondevano alle nostre inclinazioni. Questa risorsa esiste ancora, ma appare in forma così diluita nella costellazione del consenso da apparire irrilevante, un lusso riservato alla *élite* di chi è abbastanza paziente da passare al setaccio un'enorme quantità di stupidaggini per trovare qualche granello di genuino acume critico. Se mai la teoria è servita a qualcosa come setaccio, la sua trama è diventata così fitta da non lasciar passare quasi più niente. Eccoci così di fronte alla fase suprema dell'identificazione fra soggettività e soggettivismo, al mio parere che è buono quanto il tuo nella misura

in cui è condiviso da qualcun altro. Tanto vale rinunciare a scrivere recensioni, e rinunciare a cercare quelle buone, visto che è possibile sostituirle origliando una conversazione sull'autobus o il ronzio dell'Internet. Poche cose sono più deprimenti di questa omogeneizzazione della teoria alla critica, entrambe ridotte a rumore di fondo in un ecosistema della visione ormai indifferente ai cambiamenti climatici del gusto.

### Stigazione alla rivolta

È giusto e doveroso ribellarsi a un simile nichilismo del discernimento. Per farlo, occorre prima di tutto riconoscere che la nostra ribellione non può contare su altri alleati che noi stessi, e che non dobbiamo aspettarci né cercare alcun riscontro nella ribellione altrui. Se esiste, i suoi effetti ci verranno incontro comunque. Anche in quel frangente, sarà un errore dedurne che due o più gesti isolati costituiscano una tendenza *in fieri*. Se e quando la tendenza esiste, ce ne accorgiamo soltanto a cose fatte, cioè quando il mondo accademico e il mondo reale - due entità diverse e al momento attuale inconciliabili nel contesto degli studi umanistici - riprenderanno a interagire fra loro in quel minuscolo settore del conoscere chiamato "cinema" (qualunque cosa ciò significhi per lo spettatore del ventesimo secolo), non per scelta bensì per necessità. Attendersi che critica e teoria si rimettano a dialogare perché è stato detto loro di farlo è come smettere di consumare benzina aspettandosi che

gli altri seguiranno l'esempio, ponendo con ciò fine al riscaldamento globale. Per converso, l'inevitabilità dell'attuale distacco fra i due sistemi non è un motivo sufficiente a non opporvisi. Le possibilità che si offrono ai potenziali rivoltosi di entrambi i territori sono sostanzialmente le seguenti.

Primo. Riconoscere che il fenomeno "cinema" così come lo si è conosciuto per oltre un secolo è ormai ridotto a un settore della cultura la cui importanza è paragonabile a quella del balletto e dell'opera lirica. L'industria del cinema - intendendo con ciò il complesso delle attività produttive che l'avevano portata a una posizione egemonica nell'economia del ventesimo secolo - non esiste più. Nel 2018, la Warner Bros. produrrà (da sola o in collaborazione con altri) circa 20 film destinati al grande schermo. Disney ne presenterà 12. Nello stesso periodo, la Netflix distribuirà 80 film a grosso budget, e non ha alcuna intenzione di mostrarli sul grande schermo. L'anno scorso ne aveva realizzati 60. La sua principale concorrente, Amazon Pictures, non ha ancora abbandonato il modello ibrido dell'uscita nelle sale tradizionali, seguita a ruota dalla distribuzione via *streaming*. La stessa Disney ha già deciso di seguire il suo esempio a partire dal 2019, anno in cui il nuovo film di Martin Scorsese, *The Irishman*, uscirà presso Netflix. L'immagine in movimento non è mai stata una cosa sola, ma fino a poco tempo fa ci si illudeva che esistesse un Cinema con la C maiuscola, e che tutto il resto fosse un



**Downsizing** di Alexander Payne



**It** di Andrés Muschietti





Lion - La strada verso casa di Garth Davis



The Irishman di Martin Scorsese

contorno. Le cose sono cambiate. La teoria e la critica possono continuare sulla loro strada come se niente fosse, ma lo fanno a proprio rischio e pericolo. Non c'è nulla di male a insegnare la teoria del balletto e a farne la critica, purché la sua irrilevanza sia ben chiara a coloro che la esercitano.

Secondo. Prendere atto dell'errore compiuto dalla teoria e dalla critica nell'imporre quali strumenti normativi nell'analisi del "cinema". L'errore era forse inevitabile nel caso della teoria, vista la sua innata tendenza a generalizzare e uniformare; la critica poteva evitarlo. Non lo ha fatto per debolezza da parte dei suoi maestri, di ignavia da parte dei suoi praticanti, e per la pigrizia dei suoi lettori, che temevano di sentirsi esclusi dall'intelligenza cinefila se non si sapevano schierati da qualche parte: con Serge Daney, con Pauline Kael, o con chiunque altro fosse stato capace di dare ai cinéphiles un senso di appartenenza del quale tutti, fino alla fine del secolo scorso, hanno più o meno sentito l'esigenza. I grandi critici letterari, musicali e di storia dell'arte avevano le loro preferenze e le loro specializzazioni, ma sapevano spiegare in modo eloquente e persuasivo perché un film sia bello, importante, o difettoso in alcune sue componenti. Questi critici sapevano inoltre stabilire una chiara distinzione fra ciò che ritenevano meritevole e i propri gusti personali, rassicurando così il lettore che la lunghezza d'onda della loro competenza non dipendeva dalla predilezione per un

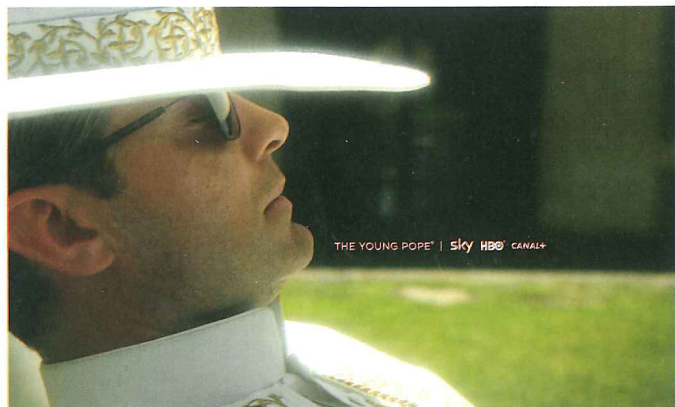
autore, uno stile, un genere: Borromini e Piero della Francesca, Bruckner e Charles Ives, Ionesco e Christopher Marlowe appartenevano tutti a una stessa famiglia di artisti, ciascuno con la propria estetica e la propria visione del mondo. Non si trattava di condividerle o di respingerle, ma prima e al di sopra di tutto di comprenderle e valorizzarle.

Terzo. L'irrilevanza della teoria e della critica ha come unico antidoto la coscienza individuale dello spettatore, figura isolata e cruciale in un dibattito che ha troppo spesso ignorato la sua fondamentale (ancorché inconfessata) indifferenza alle schematizzazioni e ai recinti concettuali. Nella misura in cui si riconosce in quanto cittadino prima che come consumatore di immagini, lo spettatore può prendere provvedimenti allo scopo di salvaguardare la propria indipendenza di giudizio. Primo fra questi è l'equivalente di ciò che in politica si chiama "disobbedienza civile". Nel mondo musicale esistono appassionati del repertorio jazz, classico ed etnografico che hanno scelto di non ascoltare registrazioni sonore, preferendo una lunga attesa in vista del concerto dal vivo alla gratificazione immediata del suono riprodotto, e accontentandosi talvolta di una modesta performance con strumenti veri alla sofisticata artificialità dell'ascolto casalingo. Immaginiamo uno spettatore di "cinema" che decida di comportarsi allo stesso modo, impegnandosi a guardare meno ma a guardare meglio: su un grande schermo anziché su uno piccolo,

o magari su un piccolo schermo ma senza fare nient'altro nel frattempo. Immaginiamo anche che questo spettatore si astenga dal leggere alcunché su un certo film prima di averlo visto: non sarà facile, dato il chiassoso proliferare degli stimoli provenienti dall'esterno, ma non nuoce provare.

Sine nomine

Immaginiamo infine un professore di cinema abbastanza coraggioso da immaginare un'accademia che ancora non esiste, e da mostrare film ai suoi allievi eliminando i titoli di testa e di coda, così da costringerli a pensare soltanto per immagini e suoni anziché per riferimenti bibliografici. La strategia è facile da applicare in musica e nella storia dell'arte, perché le sinfonie, le statue, i dipinti e le architetture non mostrano a bella posta i nomi dei loro artefici se non in un angolo della tela, e si può visitare un museo senza guardare le etichette sul muro. Diffidate di coloro che vi taceranno di snobismo: a dispetto dei loro accusatori, molti fra i cosiddetti "puristi" sono semplicemente spettatori o ascoltatori che vorrebbero fare le cose per bene. Relegarli nel ghetto dell'eccentricità è oggi un passatempo alla moda, e fa bella figura nella cosiddetta società multimediale. Bisognerebbe al contrario incoraggiarli, perché avrebbero così qualche possibilità in più di costruire un giorno le nuove teorie e l'originalità degli apparati critici, sempre più soffocati nella stretta di uno sguardo distratto e refrattario al senso del rischio.



The Young Pope Serie tv



Proof - La prova di Jocelyn Moorhouse



Ma la critica cinematografica non sarebbe meglio insegnarla a Ingegneria?

## DIARIO DI UN DOCENTE DI CAMPAGNA

La critica è un servizio che si fa al film (e al lettore) e non un esercizio di auto-celebrazione

di Andrea Bellavita



Accidents, Blunders and Calamities di James Cunningham



Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles di Chantal Akerman

Qualche riflessione preliminare tratta da un'esperienza personale e professionale. Una recente sessione d'esame universitario mi ha gettato nel più nero sconforto: dopo aver richiesto un lavoro domestico (una tesina) di carattere analitico-critico su testi audiovisivi contemporanei, ho riscontrato che un numero esorbitante degli elaborati consegnati aveva tracce inequivocabili di copia/incolla da materiali disponibili sul web. Circostanza: per numero esorbitante s'intende la stragrande maggioranza. La certezza assoluta, invece, è data dal fatto che la mia università (come molte altre, ormai, in Italia) mette a disposizione dei docenti un *software* anti-plagio che consente di confrontare testi in ogni formato, riconosce le fonti interrogando una biblioteca di riferimento (pagine web ad accesso libero, banca dati di TesiOnline, documenti caricabili individualmente), e visualizza sinotticamente il documento di partenza e quello di arrivo mostrando le parti in comune. In pratica: la Morte Nera dei copiatori seriali (e sprovveduti).

La fattispecie di plagio è meravigliosamente eterogenea, anche per peso specifico: si va dalla semplice pigrizia di raggranellare qualche informazione tecnica, fino a sofisticatissimi *patchwork* di

testi accademici stranieri tradotti in italiano (spesso in automatico, con risultati surreali). Ne deriva, naturalmente, la diversa influenza dell'attività da *copycut* sugli elaborati: nel primo caso (il più diffuso, per fortuna) si tratta di semplice sciatteria, che non influenza il valore del lavoro successivo, nel secondo di raffinata arte della truffa. Eppure è il primo a essere più doloroso, perché evidenzia uno scollamento epistemico: la stragrande maggioranza degli studenti invitati a presentare un lavoro di analisi personale copia da internet perché *non si rende conto* di copiare. Siamo lontani dalle valutazioni generazionali pressapochiste e barbogie ("gli studenti di oggi..."), anche perché semmai un tale risultato dovrebbe essere interpretato come uno scacco della classe docente, che non è riuscita a insegnare il valore dell'originalità (in primis) e la metodologia di utilizzo delle fonti online (de profundis).

Preferisco pensare che quest'uso corsaro dei materiali in rete sia la declinazione scolastica di quella che Chris Anderson, nel suo *Gratis*, descriveva come demonizzazione: nel passaggio dall'età dell'atomo a quella del bit, le nuove generazioni non riescono ad attribuire valore a ciò che non ha una salienza fisica, e quindi non percepiscono di "rubare" qualche

cosa di impalpabile. Un film in *streaming* rispetto a un dvd, una compilation di video su YouTube rispetto a un Cd, un testo online rispetto a un libro. Quello su cui mi interessa riflettere adesso però non è *perché* si copia, ma *cosa*. Soprattutto tre tipologie di contenuto: informazioni tecniche (cast and credits, line up produttive, biografie professionali), trame, pezzi di altre recensioni critiche, cioè giudizi. Ovvero i tre elementi fondativi di un lavoro critico.

La trama: essere in grado d'identificare gli elementi semantici e narrativi salienti all'interno di un film, stabilirne una gerarchia, e restituirli nella forma della sintesi, per rendere il fruitore in grado di stabilire una conoscenza comune di base del testo, e insieme introducendo un primo giudizio interpretativo, che si esplicita nella selezione e nei diversi pesi attribuiti. Le informazioni tecniche: riuscire a collocare un film all'interno di un contesto editoriale e produttivo, per restituire la sua identità di oggetto appartenente all'industria culturale, prima e al di là del giudizio estetico. Infine il giudizio critico: la *politique des auteurs* di chi il film lo legge e lo ri-scrive. Quest'ultima parte, se vogliamo è la parte più desolante: formulare un giudizio copiando il giudizio altrui. Una postilla alla desolazione: ne emergeva uno





Elvis & Nixon di Liza Johnson



Francofonia di Aleksandr Sokurov

specchio illuminante e infallibile dello spettro della critica italiana online, dalle perle dei nostri colleghi più attenti (che non annacquano la loro pratica nel passaggio dall'atomo al bit, anzi, la rendono più rapida, immediata, fruibile) alle scempiaggini imbarazzanti dell'amatorialità da blog arrembante.

Da queste considerazioni una domanda: si può insegnare a fare critica del cinema? Ancora una volta evitiamo ogni malinteso: non si tratta qui di esibire una (presunta) competenza da elargire (non richiesta), ma di riflettere su una forma d'insegnamento all'interno dei luoghi a esso preposti. In particolare in quello universitario.

## Storia, Teoria, Critica

Di certo si può insegnare la storia del cinema, così come tutte le altre storie, sia quelle umane, che quelle artistiche (della letteratura, del teatro, dell'arte, della musica, della televisione...) o specifiche (dell'economia, della scienza...). Si può anche ragionevolmente immaginare che venga imparata (o magari addirittura compresa), nella stragrande maggioranza dei casi almeno restituita in fase di valutazione (l'esame). Il rischio è quello di un'impressione mnemonica di date, nomi, concetti, categorie, che poi si squagliano alla sessione successiva. Ma il processo è chiaro, e ormai ampiamente standardizzato. Così come è codificata la prassi che, in mancanza di tempo, possa valere una conoscenza esemplare, rappresentativa, dei film: un tot (accettabile dalle griglie dei programmi ministeriali) per le origini, un tot per la Hollywood classica, un tot per il Neorealismo e così via. La responsabilità di conoscere tutti (o almeno tantissimi, tanti) i film verrà dopo: è compito dello storico del cinema, non dello studente di storia del cinema.

Decenni di esperienza ci dicono che, quasi analogamente, si può insegnare anche la teoria del cinema. Il divario tra presentazione, comprensione e restituzione può avere esiti molto eterogenei, anche

tragicomici, ma ancora una volta il processo didattico è chiaro, perché si basa su una negoziazione di informazioni, paradigmi, modelli. Fondata su una esemplarità del corpus testuale ancora più spiccata. La scarsità del tempo a disposizione (quello formale, della didattica, ma soprattutto quello virtuale, della disponibilità ad allargare la conoscenza personale al di fuori dello spazio dell'aula, al cinema, in cineteca, o almeno a casa) costringe a una selezione di titoli che hanno la funzione d'illustrare al meglio la teoria, l'efficacia analitica ed epistemica. Il film deve essere necessariamente subordinato alla forza della teoria: serve a esercitarla, a supportarla, a esemplificarla.

Quanti film si possono, realisticamente, mostrare in un corso di teoria del cinema? Venti, trenta, cinquanta? Con l'aggiunta di quanti altri spezzoni, scene, sequenze, inquadrature? Un centinaio in totale? L'ampiamiento arriverà dopo: è compito del teorico del cinema vedere più film, magari per fare altra teoria, non dello studente di teoria del cinema. Entrambi i modelli hanno dimostrato, con tutti i limiti del caso, di funzionare. Con la critica il meccanismo s'incepta, gira a vuoto: perché la critica è una pratica. Una praticaccia anche. Un'esperienza. Qualche cosa che (se non fosse in contraddizione evidente con la realtà economica del suo esercizio) assomiglierebbe quasi a un lavoro. Forse è una provocazione affermare che l'insegnamento della critica dovrebbe adottare modelli e paradigmi più vicini alla didattica delle facoltà scientifiche che a quelli delle facoltà umanistiche. Ma forse non lo è ipotizzare che dovrebbe assomigliare maggiormente alle pratiche formative professionalizzanti, piuttosto che a quelle (esclusivamente) competenziali.

## Vedere molto (e meglio), guardarsi attorno, tenersi fuori

Come si dovrebbe (o almeno si potrebbe provare a) insegnare la critica? Lungo quattro assi. Vedere molto: la critica non è esercizio puntuale, ma confronto.

Non può esistere una lettura del singolo film che non lo collochi in una prospettiva sincronica (quello che viene realizzato contemporaneamente, il cinema da sala, oltre che da festival), storica (la storia ritorna, e ci protegge dagli abbagli e dai facili entusiasmi) e sempre più spesso intermediale (è ancora possibile lasciare fuori campo, almeno, la *fiction* seriale da *complex Tv*?). Senza un'esperienza di visione allargata si rischia inesorabilmente la presbiopia critica, o di cadere nella specializzazione come limite, e non come profondità. Vedere molto richiede tempo e fatica: due caratteri sempre più incompatibili con la formazione universitaria.

Vedere meglio: l'occhio va allenato a riconoscere il linguaggio. La differenza tra un giudizio estetico e un'impressione risiede nella capacità di ricondurre una percezione soggettiva a categorie il più vicino possibile all'oggettività. Come ogni allenamento richiede metodo. Guardarsi attorno: un'altra direttrice di sfondamento oltre il singolo film, che deve far dialogare la dimensione testuale con dinamiche complesse che comprendono il sistema produttivo, quello distributivo, il collocamento all'interno del *frame* sociale e culturale, la possibilità di generare (o subire) influenze sul mondo che lo circonda. Le polemiche degli ultimi mesi sul valore assoluto di un film come *Blade Runner 2049* (flop di pubblico o capolavoro incompreso?) dimostrano bene quanto lo scenario interpretativo sia più complesso di quello che sembra.

Tenersi fuori: la critica è un servizio che si fa al film (e al lettore) e non un esercizio di auto-celebrazione (per questo c'è ampio spazio nella teoria). Il critico deve usare tutto quello che sa per entrare nel film, ma poi lo deve lasciare fuori dalla critica. Personalmente tutto questo io non sono mai riuscito a insegnarlo in modo convincente (altrimenti non avrebbero copiato), e forse nemmeno a metterlo in pratica dell'esercizio. Forse non si può insegnare la critica all'università. Forse proprio per questo esistono le riviste.



Da Cartesio a Bill Viola

# I LATI DELLA STESSA MEDAGLIA: TEORIA E CRITICA

Le avventure del teorizzare e del criticare attraverso i secoli

di Tiziana Andina



7 psicopatici di Martin McDonagh



Hara-Kiri: Death of a Samurai di Takashi Miike

## Cartesio: la critica costruttiva

Ciascuno di noi ha i suoi incubi. Cartesio, per esempio, temeva che la sua vita avesse la stessa consistenza di un sogno, e che un qualche genio maligno, per di più, si burlasse di lui facendogli credere alla verità di quell'inganno. Tutta la potenza della critica e la forza dell'argomentazione teorica gli servirono allora per rassicurarlo e per rassicurarci del fatto che è vero che abbiamo due mani, due occhi, che ci alziamo alla mattina essendoci dati degli obiettivi la sera prima, che questi obiettivi comprendono vincoli, obblighi, diritti e doveri. Che, insomma, la nostra vita quotidiana di esseri umani e sociali abbia un qualche fondamento al di là della nostra testa e delle nostre idee.

Non sono molti i filosofi che riescono a essere fini critici e grandi teorici, certamente Cartesio rientra tra quegli eletti, giacché ebbe un immenso talento nel decostruire e poi un talento ancora più immenso nella elaborazione di una visione del mondo tanto potente e precisa, nel dettaglio, da continuare a sfidarci e a imbarazzarci per quanto sia stata intelligente.

## Nietzsche: la critica assoluta

Friedrich Nietzsche, d'altro canto, è stato certamente uno dei critici più acuti della cultura e della metafisica occidentale. Di queste ha criticato pressoché tutto: disprezzava per esempio una cultura che aveva intrapreso chiarissimamente, almeno

a suo dire, la via della decadenza. Perciò ha sottoposto a revisione critica praticamente tutto: l'idea di Dio, la morale, l'arte, l'idea di verità e persino il soggetto. Dunque, in buona sostanza, ha sottoposto a revisione critica anche se stesso come soggetto trascendentale di conoscenza. In un senso non poteva che derivarne il destino che è seguito: Nietzsche è morto folle, abbandonato anche dalla sua stessa ragione a cui, forse, aveva domandato troppo coraggio. Cartesio prestava orecchio ai suoi spettri o, se vogliamo, ai suoi sogni e costruiva cattedrali d'intelligenza per sfidarli.

Altri dopo di lui, s'impegnarono a sfidare quelle cattedrali, decostruendole tassello dopo tassello, pur di costruirne di nuove e più ardite. Pensiamo alla sfida che gli lancia Gianbattista Vico che, a sua volta, utilizza la critica per preparare il terreno a un paio di idee potentissime: in primo luogo, l'intuizione secondo cui possiamo conoscere per davvero solo ciò che è stato posto da noi stessi (i fatti della storia, piuttosto che le leggi della natura), in secondo luogo che per comprendere il mondo nel quale ci muoviamo e magari anticipare alcuni tratti di quello che faremo, non dobbiamo guardare a ciò che ci è contemporaneo e nemmeno a ciò che è appena passato. Il nostro sguardo si deve spingere alle lontananze estreme, alla storia trapassata poiché lì è la chiave per comprendere ciò che ci è davanti agli occhi.

Sino all'età moderna, alle grandi co-

struzioni si contrappongono altre costruzioni, spesso altrettanto illuminate e visionarie, che vengono edificate unendo la forza decostruttiva della critica alla capacità sistematica della teoria. Perciò, in questo senso, il rapporto fra critica e teoria è stato a lungo un rapporto equilibrato: per lo più si è trattato dei due lati della stessa medaglia. Le cose cambiano alle soglie del Novecento, quando l'impatto della filosofia di Nietzsche diventa deflagrante. Nietzsche è il filosofo che esibisce un talento e un gusto per la critica senza pari. In lui, infatti, la potenza della filosofia è quasi interamente piegata al talento critico. Un talento che è graffiante, analitico e retoricamente potentissimo.

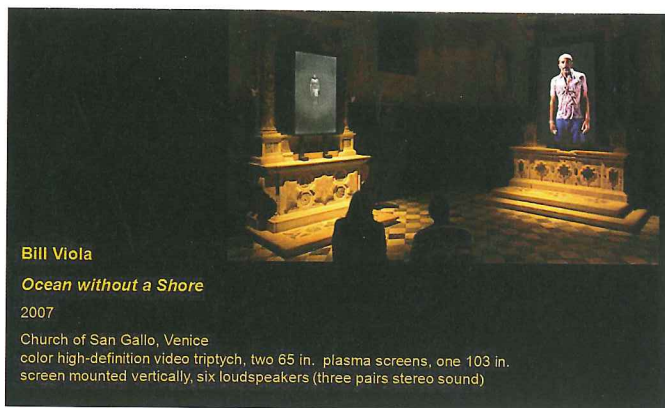
L'opera che più di tutte riesce a sintetizzare critica e teoria, ovvero a decostruire attraverso la critica e a ricostruire attraverso la teoria, è probabilmente la *Genealogia della morale*. Si tratta di uno dei libri migliori che Nietzsche abbia scritto, proprio perché in quel libro la critica è del tutto funzionale alla sua visione filosofico-teorica. L'obiettivo è semplice e potente al tempo stesso: consiste nell'elaborare una morale alternativa a quella della tradizione giudaico cristiana, che sappia ridare al mondo occidentale il senso dell'altezza dalla quale proviene. Per fare questo, il filosofo ha bisogno di liberare lo spazio intorno a sé, usando la critica per lasciare un assoluto margine di movimento alla teoria.

L'arte, viceversa, ha bisogno dell'esatto contrario; nell'arte cioè la teoria guida





**Kika - Un corpo in prestito** di Pedro Almodóvar



**Bill Viola**

**Ocean without a Shore**

2007

Church of San Gallo, Venice  
color high-definition video triptych, two 65 in. plasma screens, one 103 in. screen mounted vertically, six loudspeakers (three pairs stereo sound)

**Bill Viola, Ocean without a Shore** (installazione)

è informa l'indagine critica. Mentre, perciò, nella filosofia, la critica esprime spesso una funzione che è in qualche modo preliminare alla teoria, nell'arte i piani sembrano capovolgarsi. Nell'arte, cioè, la teoria è preliminare alla elaborazione di una buona critica. Oppure detto diversamente, nell'arte è necessaria una teoria affinché sia possibile affrontare compiutamente il compito critico.

### Greenberg e Danto: dalla filosofia all'arte

Non è un caso, credo, che due dei più importanti critici d'arte del Novecento abbiano entrambi utilizzato la critica per offrire una chiave di comprensione dell'arte che si fondasse sulla filosofia. Mi riferisco, in particolare, a Clement Greenberg e ad Arthur Danto. Kantiano il primo, filosofo dell'arte, e autore di una delle più brillanti filosofie dell'arte del Novecento, il secondo. Nell'arte la critica si presenta come lo strumento che permette l'applicazione della teoria, rivelando anche - come ha mostrato benissimo il caso di Greenberg - il momento in cui una teoria smette di essere funzionale; smette cioè di essere strumento utile alla comprensione delle cose che la teoria ha a oggetto. Greenberg ha utilizzato la chiave di lettura del kantismo per sostenere la sua critica d'arte sino a quando le avanguardie artistiche del Novecento l'hanno resa uno strumento inutile.

Arthur Danto, il filosofo della *Brillo Box* che ha fatto di Andy Warhol il campione della sua metafisica, ha avuto una visione teorica ben più ampia di quella di Greenberg, sicché la sua filosofia dell'arte rima-

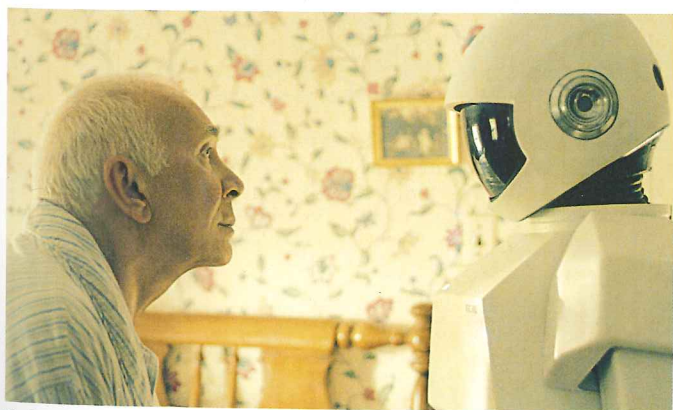
ne utilissima per spiegare le trasformazioni delle arti contemporanee. Danto applica sistematicamente i principi fondamentali della sua filosofia dell'arte alla interpretazione delle opere, costruendo un lavoro critico ricchissimo sotto il profilo teorico e complessivamente molto coerente. La base teorica così completa e ricca gli permette inoltre di elaborare un metodo attraverso cui la sua critica d'arte si applica e si trasmette. Proverò a illustrare questo punto applicando la filosofia dantiana (dunque la teoria) alla lettura di un'opera; provando a fare, in buona sostanza un po' di critica.

### Viola: dall'arte alla filosofia

Nel 2007, Bill Viola espone il suo lavoro, *Ocean without a Shore*, nella chiesa di San Gallo a Venezia. L'ambientazione offerta dalla chiesa è speciale: si tratta di una piccola chiesa, costruita nel 1581. All'interno troviamo tre altari che sono interpretati da Viola come il luogo di passaggio tra la vita e la morte, fra il terreno e il trascendente. Un luogo tutto metafisico in cui l'una dimensione trapassa nell'altra; la vita nella morte, ma anche la morte nella vita. È soprattutto il trapasso immaginifico dalla morte alla vita a interessare l'artista, che richiama i protagonisti dei suoi video dalle profondità di un abisso colorato di nero, fa loro attraversare la fonte della vita - un muro d'acqua che separa e unisce, come accade per tutti i muri - e infine li colora, rendendoli definiti e presenti attraverso immagini ad alta definizione. La vita è rappresentata attraverso i colori, mentre la morte è rappresentata dai toni di bianco e

di nero che consentono soltanto di distinguere le forme, ma non disegnano l'identità. Lo spazio che separa le due dimensioni è esibito come impercettibile e vitale: impercettibile poiché è possibile attraversarlo in ogni momento, in un senso oppure nell'altro; vitale perché, almeno in una direzione, quella demarcazione impercettibile segna una differenza assoluta, che Viola esprime attraverso il colore.

L'opera possiede evidentemente un corpo esteso: ne fanno parte i personaggi che riprendono luce, così come le pale di altare che sostengono il loro ritorno alla vita e la piccola chiesa che veglia in una attesa silente su queste misteriose dinamiche. La chiesa di San Gallo non offre soltanto una ambientazione perfetta, essa conferisce piuttosto a quel passaggio una sacralità e una spiritualità che diversamente non avrebbe, aggiungendo significati a significato. Il passaggio dal nulla all'essere, rappresentato come se fosse esposto su di una pala d'altare, al pari di tanta arte sacra, è perciò questione di confini, di trapassi di spazi infinitesimali e sottili, di barriere impercettibili e di sottrazione all'indistinto per arrivare alla definizione massima che dona identità. È perciò oceano per il quale le spiagge non servirebbero a nulla, poiché non potrebbero trattenere, né in una direzione né nell'altra. D'altra parte, il colore che offre una definizione così potente dell'immagine, indica come la vita sia, nell'immaginario di Viola, sottrazione all'indistinto e, dunque, conferimento di forma e di individuazione: sottrazione, pure breve, della vita alle leggi del nulla.



**Robot & Frank** di Jake Schreier



**Sonita** di Rokhsareh Ghaem Maghami



In 17 "aprono e si aprono", senza finzioni

## LE PAROLE PER DIRLO

La mia "cassetta degli attrezzi" - e come usarli - quando scrivo la recensione di un film

di Aa. Vv.

### LUCA BANDIRALI

La recensione è un testo di servizio, al film e al lettore. È un testo argomentativo che include parti descrittive, per cui anzitutto richiede una conoscenza degli strumenti dell'analisi filmica. L'analisi senza teoria sarebbe puramente intuitiva, e le intuizioni senza concetto (Kant dixit) sono cieche: una condizione non ideale per scrivere una recensione. Per quanto concerne la parte



Genius di Michael Grandage

argomentativa, un'argomentazione senza teorizzazione è basata su un fondamento di autorità troppo autonomo: alla domanda "Perché?" può rispondere soltanto "Perché lo dico io". Neanche l'argomento eteronomo dà una risposta pienamente soddisfacente ("Perché si accorda con il formalismo di Bordwell") e rinvia a un'accezione normativa della teoria che appartiene più al dominio delle scienze dure che non a quello delle discipline umanistiche. Dovendo scegliere, però, mi sento più dalla parte della "legge" di una comunità scientifica che non da quella della dittatura dell'individuo.

### MARIO CALDERALE

Se "parlare di Musica è come ballare di Architettura" (Frank Zappa), parlare di Cinema che cos'è? scrivere di un Film come si fa? Fuor d'ambascia, schiudo la mia cassetta degli attrezzi dove, ad aiutarmi di più, sono le esclusioni di principio. No alla critica ideologica, no alla critica di gusto, no alla critica criptica, no alla critica binaria (bello-brutto), no alla critica sarcastico-irrisoria (irrispettosa del film e del lettore), no alla critica come luogo dei desideri frustrati (del critico), no alla critica usurata dalla critica stessa. Si a un approccio pragmatico al film - un mix delle principali estetiche del cinema metabolizzate e dei tantissimi film visti - per coglierne gli elementi principali (tematici e formali), sì all'esercizio di una critica consapevole di essere più opinione (seppur di un esperto del settore) che non scienza codificata valida in assoluto. Perché la critica è un testo (letterario) che allude



Incontri ravvicinati del terzo tipo di Steven Spielberg a un altro testo (cinematografico): detto altrimenti, i testi (i film) sono l'ABC di quella cosa chiamata critica, e tra la recensione e il film, a restare è il film. Una buona critica è sempre un incontro ravvicinato con il film, mai uno scontro con tanto di vincitore e vinto.

### MAURO CARON

Sono portato a diffidare delle gabbie interpretative rigide e delle teorie generali. Ogni film (o tipologia di film) richiede una chiave ermeneutica diversa per essere "aperto". Un film a volte è una scatola con dentro un raffinato meccanismo, a volte un ipertesto più o meno ramificato, a volte un organismo con all'interno cuore e viscere, a volte altro ancora. Quella che mi porto dietro quindi è una cassetta degli attrezzi ad assetto variabile, con poca teoria e molta "cultura generale", un po' di cultura figurativa e molte letture, una montagna di visioni cinematografiche disordinatamente accumulate negli anni e altrettanto disordinatamente immagazzinate in memoria, pochissimo cinismo e una spruzzata di psicoa-



Peeping Tom di Michael Powell

nalisi, una curiosità da tenere sveglia e da nutrire giorno per giorno, la fiducia e la speranza di poter essere ancora stupito, e non ultimo un sano senso di abbandono al piacere della visione.

### ADRIANO DE GRANDIS

Dalla cassetta degli attrezzi innanzitutto cerco di prendere il buon senso, che non si trova facilmente. Il buon senso porta a una domanda, che vedo sempre più elusa: per chi sto scrivendo questa recensione? Ecco: il let-



L'ultima parola di Jay Roach

tore di riferimento è il primo quesito che mi pongo. Non solo bisognerebbe dimenticarsi di scrivere per se stessi, atteggiamento incontrollata espansione, ma anche per la più o meno stretta cerchia di amici e colleghi, ormai destinatari sicuri e accomodanti del nostro pensiero. Dunque: il lettore. Anonimo, ma che genericamente è identificabile anche con il tipo di giornale, sito, blog eccetera si opera. Per chi sto scrivendo questa recensione, termine sul quale tra l'altro dovremmo un giorno o l'altro rimmetterci d'accordo? Oggi si legge di tutto, ma sempre più spesso ci si sbizzarrisce a parlare d'altro, anche di se stessi, senza nemmeno far capire che film si è visto.

### NICOLA DUSI

Scrivere critica facendo analisi semiotica forse non mi è mai bastato. Serve una "cassetta degli attrezzi" interdisciplinare per capire perché un film mi ha preso allo stomaco, quale esperienza mediale produce. Questo vuol dire ragionare sull'uso dei



Breaking Bad serie Tv

contrasti plastici e ritmici, i giochi espressivi di un film che, posto al servizio o contro la narrazione, producono percezioni, affettività, concetti. Ce lo insegna Deleuze, nei libri sul cinema e in quello sulla pittura di Francis Bacon. Scrivere di serie televisive, invece, può essere un modo per cogliere citazioni, allusioni e riprese, e capire ad esempio perché *Breaking Bad* è considerato un "western postmoderno". E per indagare come una serie Tv apra agli altri media, senza dimenticare i prodotti degli spettatori, cioè le



espansioni e i *remix* che dilagano nei social media. Prese tutte insieme, queste pratiche formano dei dinamici *ecosistemi* in cui vivono oggi film e serie Tv.

## ILARIA FRANCIOTTI

Quando scrivo la recensione di un film m'impongo di restare concentrata su come il film è fatto. Una buona scheda la maggior parte delle volte si distingue da una cattiva



La signora del venerdì di Howard Hawks

per la capacità del recensore di non perdersi in elucubrazioni estranee al film basate per esempio sull'autore o su concetti astratti. Esistono diversi stadi di profondità da affrontare quando si scrive una recensione e, premettendo che tutti devono riguardare tanto l'aspetto drammaturgico quanto quello stilistico (che se uniti in modo accurato possono dare un'idea precisa dell'intero apparato formale del film recensito), i livelli base sui quali soffermarsi sono due: quello esplicito in cui occorre riportare ciò che c'è di più palese nel film e quello implicito in cui entra in gioco l'interpretazione del recensore, il quale deve necessariamente basarsi su dati tangibili e che quindi non può esimersi dal documentarsi a dovere sulla teoria, l'estetica e l'analisi del cinema.

## MARCELLO GAROFALO

"Sangue fresco, vedute brillanti", suggerisce la macchina da scrivere parlante Clark Nova a un preoccupato William Lee/William Burroughs mentre si accinge a scrivere il suo *Naked Lunch* nell'omonimo film di Cronenberg del 1991. La sua "cassetta degli attrezzi" è una polvere gialla utilizzata per uccidere gli insetti. La mia "polvere" quando scrivo la recensione di un film è invece nera ed è quella di un caffè solubile americano accompagnato dalla lettura/



Naked Lunch di D. Cronenberg (Burroughs sul set)

trascrizione di una serie di appunti presi al cinema con lo sguardo rivolto allo schermo e la matita che scorre veloce sulla carta: note che riportano frasi estrapolate dai dialoghi, ma anche personali osservazioni e intuizioni che riguardano magari la tecnica di ripresa di una scena, piuttosto che "omaggi" volontari e involontari a un altro film. È ingenuo pensare che una certa critica non "impressionista" lavori poi sulla base di un'ispirazione; la critica cinematografica non dovrebbe mai tentare di "mimare il testo" per

offrire "sangue fresco e vedute brillanti"; ecco perché poi di quegli appunti ne adopero in recensione una ventina per cento e il resto viene elaborato sulla base di testi letti e riletti (Deleuze, Deleuze e ancora Deleuze...), che hanno rifondato il pensiero sul cinema.

## MARCO LUCERI

Scrivere la recensione di un film è come stare all'ultimo piano di un palazzo: la teoria



La grande bellezza di Paolo Sorrentino

ti permette di guardare l'orizzonte intorno, la critica di scendere le scale e di scoprire i vari appartamenti e le stanze che li compongono. Ecco allora che di fronte a un film l'analisi parte dall'universale per arrivare al particolare (il percorso può essere anche inverso, basta non perdere la bussola), non dimenticando che un film è un'opera di carattere estetico (quindi va analizzato il suo linguaggio), ma anche un prodotto industriale destinato a una fruizione collettiva (l'analisi va fatta anche sul contesto produttivo e possibilmente distributivo). L'importante, alla fine, è non dimenticare che si scrive sempre per qualcuno che non siamo noi stessi, ma il lettore/spettatore. Che oggi, di fronte a un mondo pieno zeppo di *moving images*, non ci chiede più tanto di sapere se un film è bello o brutto (per quello ormai bastano i social), ma di capire come funziona.

## MARIO MOLINARI

Non ho una cassetta degli attrezzi per analizzare un film. O meglio: non ne ho una sola. Secondo me un critico dovrebbe disporre di strumenti vari, e variabili, da utilizzare per ogni evenienza. Tra questi non può mancare il ricordo di film precedenti analoghi all'esaminato, né la conoscenza dei generi e dei *topoi* narrativi ricorrenti nella filmografia del regista e l'idea da cui il prodotto ha preso le mosse. Scendono cioè in campo molteplici



Natale da chef di Neri Parenti

elementi, dalla formazione culturale al gusto personale, che inducono a preferenze, spesso inconsapevoli, per registi, attori, tipi di narrazione, atmosfere, epoche differenti. Con una sola regola, che personalmente cerco di rispettare (da) sempre: nessuna preclusione, nessun rifiuto aprioristico: una commedia rivolta principalmente agli adolescenti, un *b-movie* stereotipato e irrisolto o, da noi, un *cinapanettone* dei più commerciali meritano di essere vagliati con la stessa cura e attenzione riservate a opere ritenute dai più di categoria

superiore.

## FRANCESCA MONTI

Ho iniziato a scrivere recensioni in era digitale e in un periodo in cui già si proclamava la morte della critica. Oggi, tra sovrabbondanza dell'offerta e scarsità della domanda, recensire un film assomiglia sempre più al lavoro di Tom Cruise in *Minority Report*: comprendere prima degli



Minority Report di Steven Spielberg

altri la risonanza che una narrazione avrà nell'immaginario, attingendo il più possibile da quel che sarà, anziché da quel che è, o che fu. In una disperata e aleatoria competizione tra Precog. Eppure, addentrarmi in questo tipo di scrittura in un momento per certi versi sfavorevole, mi ha costretto a confrontarmi senza sconti con alcune questioni preliminari. Anzitutto, cosa distingue un testo critico da un consiglio di visione? La profondità di analisi, certo. Ma, ancor di più, l'urgenza d'interrogare il lettore, oltre il riparo rassicurante dell'interpretazione univoca. Per questo lo strumento con cui cerco di lavorare sono le domande che mi accompagnano fuori dalla sala, e i punti oscuri, non decifrati, della mia esperienza di visione.

## ORAZIO PAGGI

Partendo dal presupposto che quando si scrive di un film inevitabilmente si finisce per teorizzare, ammetto di non attenermi a un metodo né di fare riferimento a precise teorie estetiche sul cinema, non perché sia contrario alla categorizzazione interpretativa, ma semplicemente perché penso che una recensione, per la sua forma intrinseca, richieda l'immediatezza e la sintesi piuttosto che l'analisi speculativa. Il mio approccio con il film è di tipo empirico, riassumibile in



L'altro uomo di Alfred Hitchcock

tre concetti: guardare per individuare l'equilibrio tra piano narrativo e piano metalinguistico, memorizzare i particolari, connettersi con la poetica dell'autore. È attraverso questi tre elementi che cerco di cogliere di un film - secondo la lezione hitchcockiana - sia tutto l'insieme sia i dettagli. Nella sostanza credo che la critica debba raccontare con chiarezza un'opera cinematografica, suggerendone chiavi di lettura e fornendo informazioni, ma senza condizionare l'autonomia di giudizio dello spettatore.



## CLAUDIA PORRELLO

Nell'esercizio d'informare, approfondire e interpretare, il presupposto è liberare la mente e lasciare che l'opera ti parli; l'intento quello di fornire al lettore una o più chiavi di lettura mirate e plausibili sul testo filmico in esame. I contenuti che si vogliono trasmettere saranno inevitabilmente filtrati dallo sguardo soggettivo di chi scrive: l'apporto personale è il motore dell'analisi e anche il mezzo per veicolare un'emozione, poco importa se il film è "bello" o "brutto": lo stile e l'intensità con cui se ne parla non



La donna del tenente francese di Karel Reisz

vanno mai sottovalutati. Non possono mancare i testi letterari che hanno accompagnato la formazione del critico, e che forniscono validi metodi di base: imprescindibili per me quelli dell'amata Semiotica. La teoria cerca la sua parte dunque, ma anche la critica vuole la sua e i critici che l'hanno resa materia di studio rappresentano un riferimento sicuro cui attingere. Sia la fase preparatoria alla scrittura vera e propria che l'universo paratestuale che abbraccia lo specifico film hanno un ruolo primario nello stimolare l'ispirazione, mentre una buona dose di umiltà paga sempre ed è l'"attrezzo" più funzionale al risultato finale.

## ADELINA PREZIOSI

"Io navigo, navigo silenzioso e invisibile..." Ugo Tognzzi (*La tragedia di un uomo ridicolo*) 'sbarca' in un campo di pomodori. Dove approda l'esegeta dopo aver veleggiato in un (o in una serie variamente interconnessa di) film? Domanda senza risposta perché una volta attraversato lo schermo, sia pure il mio privato 24 pollici, il percorso non è lineare né direzionato. Parlo dei critici che come me amano muoversi in ciò che è liquido e ha forme cangianti, che



Vita di Pi di Ang Lee

elaborano dalla pura visione nuove visioni che diventano pensiero. Mentirei se affermassi che quando scrivo penso a tutti i libri e i saggi teorici che ho letto in passato (esercizio che peraltro ho abbandonato da tempo per noia) quando invece ciò che mi interessa, e a volte mi tormenta, è soltanto farmi strada con un filo logico e comprensibile nell'affollarsi delle riflessioni (in senso letterale e non). L'unico "attrezzo del mestiere" della mia cassetta è dunque la parola, quella scritta che si può vedere e modificare

all'infinito sull'eco non solo di teorie frequentate ma anche di letture e inferenze non strettamente cinematografiche. In breve, la critica è una forma letteraria privilegiata che evita a chi la pratica il fastidioso compito di perdersi in descrizioni e inventare storie.

## GISELLA ROTIROTI

Quando mi trovo a scrivere la recensione di un film penso al cinema come un universo di simboli attraverso i quali si può conoscere il mondo. "Il cinema deve saper parlare alla filosofia" direbbe Gilles Deleuze. Per questo



Ratatouille di Brad Bird e Jan Pinkava

cerco di sviluppare un'analisi in cui le forme del film siano orizzonti aperti per capire e interpretare la realtà. Consapevole che durante la visione dominano sulle immagini i meccanismi della fascinazione e dell'identificazione, nella veste di critico cinematografico guardo al film come un sistema complesso e stratificato di significati. Per ricavare il mio giudizio, che culmina nella valutazione estetica, analizzo le componenti tematiche e le strutture formali in stretto rapporto fra loro, tentando di raggiungere un lucido equilibrio fra logiche intellettive, componenti dell'immaginario e possibilità interpretative.

## DOMENICO SPINOSA

Remo Bodei, in occasione dell'edizione 2004 de "Il vento del cinema" (tema: si pensa il cinema) sull'isola di Procida, intervenne affermando che la filosofia (alias teoria) è utile alla critica perché la ricorda le definizioni dei concetti quali, a esempio, tempo, spazio, immagine, esperienza etc. Chi scrive era giovane allora e tale indicazione, argomentata in modo chiaro e sintetico, mi è rimasta come vademecum per le distinzioni di piani e di merito che l'esercizio della scrittura necessariamente comporta. Cosa si



College di Buster Keaton

aspetta il lettore-spettatore dalla mia recensione, mi chiedo sempre. In fondo cerca una lettura "di tendenza" del film che gli presenti un punto di vista col quale poter avviare un confronto: non un senso dunque, non una visione organica di senso, ma una "soggettiva" orfana dell'oggettività. Non mi affido in maniera considerevole a ciò che nelle immagini è chiaro: provo a seguire il loro rimando, senza avere il cruccio di memorizzare in modo veritiero. Perché *chi si ricorda, vuol dire che non c'era*. (Enrico Ghezzi).

## ENRICO TERRONE

Quando sento usare la locuzione "il cinema di Nanni Moretti" mi viene subito in mente la sala del Nuovo Sacher. Curiosamente mi accade qualcosa di simile anche quando sento menzionare "il cinema di David Lynch", "il cinema di Xavier Dolan", "il cinema di Michael Haneke" etc. Questa reazione semantica inappropriata ha, credo, un fondamento ragionevole. In effetti la sala del Nuovo Sacher esiste senza ombra di dubbio, mentre non credo che nella mia ontologia ci sia posto per entità vaghe e astratte come il cinema dell'autore X



Il giorno della prima di Close Up di Nanni Moretti

o Y. Insomma, nella cassetta degli attrezzi con cui scrivo le mie recensioni sicuramente non si trova la locuzione "il cinema di...". Ma che cosa c'è, allora, dentro questa cassetta? Forse solo due idee molto semplici. Primo, che un film sia una serie di immagini e suoni che ci fornisce una serie di prospettive su un mondo. Secondo, che questo film sia stato realizzato da un cineasta con certe intenzioni in un certo contesto. Ma senza bisogno di postulare che questo cineasta abbia un suo cinema. A meno che non si tratti del Nuovo Sacher.

## MICAELA VERONESI

Quando scrivo la recensione di un film, cerco sempre di tenere presente un aspetto che ritengo fondamentale: dietro a quel film, qualsiasi esso sia, c'è un grande lavoro. Ci sono un *team* di persone, energie, creatività, tempo e denari. Attivo così il mio primo attrezzo, che riguarda il rispetto per il lavoro degli altri. Nello scrivere la recensione dovrò essere delicata, attenta, cercare di comprendere, non anteporre il mio gusto personale, ma accettare il gusto dell'Altro, che non è neppure solo un *autore*, ma una somma di individui che hanno lavorato per un fine comune. E poi penso al pubblico, destinatario di quel lavoro. Mi chie-



Palombella rossa di Nanni Moretti

do se tutte quelle energie, tutto quel lavoro riusciranno a comunicare e se saranno onesti nei suoi confronti. Qualsiasi sia il tipo di film ritengo che si debba mostrare con sincerità, senza cercare di ammiccare e di piacere a tutti i costi e che debba portare rispetto allo spettatore. Neutralità dello sguardo, domestichezza con l'immagine cinematografica (che ha a che fare con la teoria e lo studio ma anche con l'aver semplicemente guardato molti film) e un pizzico di istinto; questi sono, a ben pensarci, gli attrezzi principali della mia "cassetta".