



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale

in

Economia e Gestione delle Arti  
e delle Attività Culturali

Tesi di Laurea

**La critica cinematografica:  
storia, mezzi ed evoluzione nel nuovo millennio**

**Relatrice**

Ch.ma Prof.ssa Maria Novielli

**Correlatore**

Ch. Prof. Davide Giurlando

**Laureando**

Matteo Brega

Matricola 871530

**Anno Accademico**

2018 / 2019

## Indice

<b>Introduzione.....</b>	<b>1</b>
<b>Capitolo primo: Fondamenta</b>	
<b>1. Che cos'è la critica?.....</b>	<b>4</b>
<b>2. Pensiero critico.....</b>	<b>11</b>
<b>3. Scrivere una recensione.....</b>	<b>13</b>
<b>4. Significato ed interpretazione.....</b>	<b>19</b>
<b>Capitolo secondo: Storia</b>	
<b>1. Delluc e la nascita della critica.....</b>	<b>23</b>
<b>2. La politica degli autori.....</b>	<b>34</b>
<b>3. La critica nell'era dei New Media.....</b>	<b>41</b>
<b>4. Nuove frontiere di fruizione.....</b>	<b>53</b>
<b>Capitolo terzo: Studio</b>	
<b>1. Cineforum.....</b>	<b>59</b>
<b>2. Uzak.....</b>	<b>67</b>
<b>3. I400Calci.....</b>	<b>73</b>
<b>4. Nozioni strategiche (in)volontarie.....</b>	<b>80</b>
<b>Conclusioni.....</b>	<b>96</b>
<b>Bibliografia e Sitografia.....</b>	<b>99</b>
<b>Ringraziamenti.....</b>	<b>103</b>

## Introduzione

Questo studio verte principalmente, come si evince dal titolo, sulla critica cinematografica odierna: la sua struttura, il suo ruolo all'interno del panorama cinematografico e il suo rapporto con il fruitore.

Ho scelto questo argomento per il mio elaborato finale perché coniuga un percorso personale svolto negli ultimi anni, non solo a livello accademico ma anche extra curriculare; da sempre coltivo la passione per il cinema e mi diletto anche io, in maniera del tutto non professionale, nella nobile arte del recensore.

In quest'ultimo periodo, infatti, il mondo del web ha spalancato le porte alla libera diffusione di opinioni su qualsiasi tema, sia per addetti ai lavori che non e questo non ha certamente escluso il cinema.

Proprio questo è il fulcro centrale dell'elaborato: la critica cinematografica svolge ancora quel ruolo di orientamento all'interno del panorama cinematografico, oppure il pensiero di massa ha scavalcato questo riferimento riducendone la funzione e l'attendibilità?

La verità come sempre è nel mezzo e lo studio cerca di sciogliere questo dualismo analizzando le diverse sfaccettature di questo medium e la sua evoluzione e adattamento nel tempo.

A prima vista la natura di questa ricerca potrebbe sembrare molto distante da buona parte del mio percorso accademico svolto in questi due anni a Ca' Foscari, visto l'indirizzo prettamente economico del mio corso di laurea magistrale; in realtà però è impossibile anche per un argomento come questo, non considerare aspetti di natura prettamente economica come il mercato di riferimento e il rapporto con il consumatore finale; l'elaborato infatti affronta il quesito posto sulla critica, prima a livello teorico, successivamente invece passa all' "atto pratico" entrando sul campo delle riviste, cartacee o online, intervistando alcune tra le testate più importanti del panorama italiano; proprio in questo caso si aprono le porte per delle riflessioni sulle scelte di orientamento di quest'ultime: guidate dal mercato o pioniere di una nuova tipologia di struttura, tutto in relazione con il lettore, termine ultimo ma fondamentale, con cui fare i conti in questo mondo critico profondamente trasformato dal cambiamento.

Il primo nodo affrontato è il concetto stesso di critica e della figura professionale associata: il critico; un ruolo importante è riservato naturalmente anche alla recensione, cioè il mezzo attraverso il quale si trasforma in atto la critica, un processo fondamentale che si attua secondo regole e schemi ben precisi che però possono adattarsi al contesto e al periodo storico corrente.

Strettamente legato al concetto di recensione è il pensiero critico: questo non è altro che un tipo di pensiero che si propone di raggiungere un giudizio attraverso alcuni processi mentali come il discernimento, l'analisi, la valutazione e l'inferenza non slegandoli dalle spiegazioni delle considerazioni sulle quali quel giudizio si fonda. Il pensiero critico comprende processi di riflessione su aree tangibili e non, con l'obiettivo di formare un giudizio particolarmente solido.

Comprese le fondamenta pratiche della critica cinematografica, l'elaborato si sposta ad indagare il percorso compiuto da quest'ultima dal momento della sua nascita fino agli anni più recenti. Partendo quindi dagli anni '10 del XX secolo e da quel Louis Delluc, primo fra tutti a tracciare quell'identikit del ruolo che poi sarà così importante nei decenni a seguire, ovviamente in Francia.

Proprio la terra transalpina è stata la culla per quella che poi andrà a definirsi come critica moderna: nel secondo dopo guerra infatti all'interno dei "Chaires du Cinéma" si sviluppa la politica degli autori che ridefinisce il concetto stesso di critica cinematografica.

A seguito di un necessario balzo in avanti, l'elaborato approfondisce l'adattamento della critica al recente cambiamento globale: l'arrivo dei Mass Media e quello successivo dei New Media, con particolare riguardo al rapporto instaurato con il web e le conseguenze che ne derivano.

Dopo questa doverosa panoramica storica la ricerca si sposta proprio sul dualismo tra le nuove opportunità offerte dalla rete e le conseguenti minacce, andando ad interpellare i pareri direttamente sul campo di tre delle riviste cinematografiche più significative del nostro paese.

Nel lasso di tempo impiegato per strutturare e modellare questo studio, ho avuto la possibilità infatti di entrare in contatto con alcune realtà e di poterne intervistare le redazioni, in modo da poterne confrontare le idee ed i punti di vista. *Cineforum*, *Uzak* e

*i400Calci* mi hanno aperto le porte delle loro redazioni per parlare ovviamente di critica, di cinema e di pensiero critico; come si evincerà meglio dal capitolo specifico è stata posta molta enfasi sul rapporto instaurato con i lettori/fruitori e sul concetto di giudizio, sia in senso letterale che più ampio.

Le riflessioni scaturite sono molte e vengono trattate ampiamente tra la fine del suddetto capitolo e quello seguente dedicato alle conclusioni generali.

In generale questo studio dimostra come sia in atto un mutamento a dir poco necessario del modo di fare critica: si potrà notare in primis come adesso sia imprescindibile fare i conti con uno sviluppo tecnologico che obbliga a considerare il lettore come parte attiva dell'esperienza e non più solo come un semplice ricevente e in secondi come la rete abbia ampliato il giudizio potenziale, quindi la costante e quotidiana lotta tra il parere accademico, elaborato e quello di massa.

## Capitolo primo: Fondamenta

### 1. Che cos'è la critica cinematografica?

La critica cinematografica può essere annoverata all'interno di un vero e proprio genere letterario.

I suoi punti cardinali sono due, il critico e un lettore, o meglio definibile spettatore. Qui si presenta già il primo dualismo da interpretare, come molte altre volte in questo ambito, cioè il doppio ruolo del critico/spettatore.

Nessun essere umano invero nasce critico ma ognuno nasce spettatore; infatti anche se consapevolmente o meno, chiunque è costantemente spettatore di qualcosa; allora ecco dove nasce la questione: se il critico stesso è spettatore, perché lo spettatore non è anch'esso un critico?

Tutti almeno una volta in realtà si sono improvvisati critici, anche in maniera inconscia infatti all'uscita da una sala cinematografica o sul divano di casa si è espresso un parere sul film appena visto, se è piaciuto o meno, se ha rispettato le aspettative o se si è rivelato una sorpresa, perfino le prove recitative dell'attore o del divo di turno; lo stesso François Truffaut sosteneva che ognuno ha un doppio mestiere, il proprio e quello di critico: la differenza allora dove si trova?

Ovviamente nelle competenze e nelle conoscenze acquisite durante il proprio percorso. La differenza si può spiegare in maniera più congrua prendendo come spunto il Mito della Caverna di Platone: il Socrate di Platone infatti racconta al suo discepolo Glaucone

*“Dentro una dimora sotterranea a forma di caverna, con l'entrata aperta alla luce e ampia quanto tutta la larghezza della caverna, pensa di vedere degli uomini che vi stiano dentro fin da fanciulli, incatenati gambe e collo, sì da dover restare fermi e da poter vedere soltanto in avanti, incapaci, a causa della catena, di volgere attorno il capo. Alta e lontana brilli alle loro spalle la luce d'un fuoco e tra il fuoco e i prigionieri corra rialzata una strada. Lungo questa pensa di vedere costruito un muricciolo, come quegli schermi che i burattinai pongono davanti alle persone per mostrare al di sopra di essi i burattini.”* Con queste parole sembra proprio che il filosofo stia descrivendo una futura sala cinematografica, ancor di più pensando alle parole seguenti inerenti a delle ombre proiettate tramite il fuoco sulla parete della caverna “(...)

*Immagina di vedere uomini che portano lungo il muricciolo oggetti di ogni sorta sporgenti dal margine, e statue e altre figure di pietra e di legno, in qualunque modo lavorate (...) Credi che tali persone possano vedere, anzitutto di sé e dei compagni, altro se non le ombre proiettate dal fuoco sulla parete della caverna che sta loro di fronte?”*<sup>1</sup>

Gli uomini/spettatori percepiscono l'unica realtà/film come quella proiettata dalle ombre degli oggetti inanimati, cioè le immagini che scorrono sulla parete della caverna/schermo cinematografico; ecco però che Socrate inserisce all'interno del racconto una figura particolare, qualcuno che può vedere la realtà/film per quello che è veramente, quindi acquisire le capacità per analizzare l'opera nella sua interezza e non solo superficialmente

*“(...) Ammetti che capitasse loro naturalmente un caso come questo: che uno fosse sciolto, costretto improvvisamente ad alzarsi, a girare attorno il capo, a camminare e levare lo sguardo alla luce; e che così facendo provasse dolore e il barbaglio lo rendesse incapace di scorgere quegli oggetti di cui prima vedeva le ombre. Che cosa credi che risponderebbe, se gli si dicesse che prima vedeva vacuità prive di senso, ma che ora, essendo più vicino a ciò che è ed essendo rivolto verso oggetti aventi più essere, può vedere meglio? e se, mostrandogli anche ciascuno degli oggetti che passano, gli si domandasse e lo si costringesse a rispondere che cosa è? Non credi che rimarrebbe dubbioso e giudicherebbe più vere le cose che vedeva prima di quelle che gli fossero mostrate adesso? (...) E se lo si costringesse a guardare la luce stessa, non sentirebbe male agli occhi e non fuggirebbe volgendosi verso gli oggetti di cui può sostenere la vista? e non li giudicherebbe realmente più chiari di quelli che gli fossero mostrati?(...) Alla fine, credo, potrà osservare e contemplare quale è veramente il sole, non le sue immagini nelle acque o su altra superficie, ma il sole in se stesso, nella regione che gli è propria.”*<sup>2</sup>

Questa figura che descrive Platone tramite Socrate è quanto di più simile al critico in sé. Il mito ci aiuta a comprendere che il critico, o l'aspirante tale, deve compiere un passo ulteriore per uscire dall'ala di semplice spettatore se vuole realmente svolgere questo mestiere.

---

<sup>1</sup> *Repubblica*, Platone, libro VII, pp.514-517.

<sup>2</sup> *Repubblica*, Platone, libro VII, pp 514-517.

Claudio Bisoni, docente all'Università di Bologna di storia e metodologia della critica cinematografica definisce il percorso del critico come difficilmente definibile

*“Non esiste un curriculum di studi perfettamente definito, condiviso e accademicamente sedimentato per stabilire lo specifico professionale di un critico cinematografico. Quest'ultimo può venire indifferentemente da studi universitari genericamente umanistici, da saperi settoriali o essere un operatore culturale cresciuto a forti dosi di autodidattica: un critico fai da te”<sup>3</sup>.*

Da sempre la figura del critico all'interno del panorama cinematografico non è vista di buon occhio soprattutto da chi di cinema si occupa in maniera attiva: chi fa cinema. Molti negli anni sono stati i registi e gli attori che hanno avuto da ridire su questa figura, ma altrettanti ne hanno parlato, reso omaggio all'interno dei propri lavori.

Un esempio lampante è ovviamente l'attore e regista americano Woody Allen che se in alcuni frangenti non ha risparmiato battute taglienti a questa figura, come nel caso di *Stardust Memories* (1980) dove si prende gioco di alcune forzature tipiche dei critici uscendo da una sala cinematografica, in altri la elogia o la analizza rendendola vera e propria protagonista dei suoi lungometraggi, come nel caso di *Mighty Aphrodite* (1995). Non bisogna comunque dimenticare che la critica moderna ha origine con la “politica degli autori” e quindi va ricordato che fin dal secondo dopo guerra le stesse figure di registi e critici si mescolavano nelle persone di Jean-Luc Godard, Eric Rohmer e soprattutto François Truffaut, autore di molti saggi e testi con al centro proprio la critica; esemplare il suo saggio *“I peccati capitali della critica”* pubblicato su *Arts*<sup>4</sup> nel lontano 1955 dove apre dicendo

*“Si parla sempre di divi e di registi, dei gusti e disgusti degli uni, delle manie degli altri. Eppure, ai margini del cinema, esiste una professione ingrata, difficile e poco nota: quella di “critico cinematografico”. Che cos'è il critico? Cosa mangia? Quali sono i suoi usi, i suoi gusti e le sue manie? L'articolo che segue ha lo scopo di far conoscere meglio questo artigiano disinteressato che lavora all'ombra delle sale cosiddette oscure.”<sup>5</sup>*

---

<sup>3</sup> *La critica cinematografica- un'introduzione*, C. Bisoni, archetipolibri, 2013

<sup>4</sup> *Arts Spectacules*, giornale francese del secondo dopoguerra dove Truffaut scrisse dal 1954 al 1959

<sup>5</sup> *I peccati capitali della critica*, François Truffaut, *Arts Spectacules*, 1955 e raccolto nel libro *Il piacere degli occhi* nel 1988.



L'articolo di Truffaut ci viene in aiuto anche per quanto riguarda un'importante distinzione da effettuare, cioè quella tra critico teorico e critico giornalista; le due accezioni infatti si distinguono banalmente tra lo studio del cinema e la recensione.

Le due cose non potrebbero essere più diverse, infatti mentre il teorico si pone come scopo quello di permettere al lettore di apprezzare meglio il film appena visto o che si accinge a vedere, il giornalista o recensore basa il suo lavoro molto di più sul guidare lo spettatore futuro su quale film vedere oppure evitare.

La critica giornalistica infatti ha da sempre il grande potere di influenzare l'opinione del pubblico e di conseguenza anche il successo o meno di un certo film; questo fenomeno è tutt'altro che recente, ma anzi, va avanti da moltissimi anni come dimostra sempre Truffaut nel suo articolo, soprattutto a discapito dei film di basso profilo, a budget ridotto, che oggi in alcuni casi chiameremo film d'autore:

*“L'apparato finanziario e pubblicitario del cinema e il prestigio dei divi sono tali che la critica, anche se unanimemente sfavorevole non potrebbe mai arrestare la marcia verso il successo di un brutto film dal grosso budget. La critica è efficace solo nei confronti dei filmetti ambiziosi ma privi di grossi divi. Citerò due esempi opposti che rappresentano due casi limite: “Le pain vivant”<sup>6</sup> e “La strada”<sup>7</sup>. La sorte di questi due film dipendeva unicamente dal giudizio della critica. Il primo è stato unanimemente stroncato, e di conseguenza ne è stato bloccato lo sfruttamento commerciale. Non sarà facile che a Jean Mousselle<sup>8</sup>, regista di “Le pain vivant”, sia affidata in futuro la regia di un altro film. Quanto a “La strada” - che sappiamo aver battuto tutti i record di “affluenza nelle sale cinematografiche” - senza la critica non avrebbe tenuto il cartellone più di tre settimane; renderà invece dieci o quindici volte più di quello che è costato.”<sup>9</sup>*

La figura su cui lo studio si concentrerà maggiormente sarà quella del critico giornalista per il semplice fatto che si tratta di quella di maggior conoscenza comune e che intrattiene principalmente un rapporto costante con lo spettatore/lettore, altro fulcro fondamentale di questo elaborato, nonostante la scissione teorico/giornalista non sia così

---

<sup>6</sup> *Le pain vivant*, film del 1955 diretto da Jean Mousselle.

<sup>7</sup> *La strada*, film del 1954 diretto da Federico Fellini

<sup>8</sup> Jean Mousselle, regista francese nato a Verberie nel 1915

<sup>9</sup> *I peccati capitali della critica*, François Truffaut, Arts Spectacules, 1955 e raccolto nel libro *Il piacere degli occhi* nel 1988

netta soprattutto tra chi vive questo mestiere in prima persona e lo analizzeremo nel terzo capitolo dedicato alle interviste alle riviste cinematografiche. Sia nel panorama italiano che in quello internazionale, il critico giornalista che scrive su quotidiani, riviste, ma che fa anche interventi in radio o in televisione, fino ad arrivare al web, si occupa principalmente, come già accennato, di promuovere o stroncare film di prossima uscita e lo fa tramite l'uso della recensione, argomento che approfondiremo nel paragrafo seguente.

Il critico assume dunque il ruolo di vero e proprio mediatore tra film e pubblico che tramite la recensione indirizza lo spettatore verso quei lungometraggi che egli ritiene meritevoli e lo allontana da altri.

In Italia, ma anche nella stragrande maggioranza dei paesi, le case di distribuzione cinematografica sono solite organizzare anteprime dei film dove invitano la stampa specializzata affinché veda il prodotto in anteprima e possa così indirizzare il pubblico ancor prima della distribuzione vera e propria.

Fino a pochi anni fa le premiere per gli addetti ai lavori erano organizzate principalmente a Roma e Milano, ma negli ultimi tempi, come effetto dell'esplosione del web e delle possibilità telematiche, le anteprime si svolgono in tutto il globo, dove vengono invitati giornalisti di ogni dove (nel caso dell'attesissimo colossal *Avengers: Infinity War*, la premiere per la stampa europea si è tenuta a Londra).

Si era soliti inoltre, almeno all'interno del panorama italiano, di evitare alla critica di vedere in anticipo i film più attesi, convinti che anche un parere autorevole non avrebbe influito sulla riuscita o meno al botteghino; al contrario invece si concentrava l'uso della critica per tutti quei film di "genere" o a basso budget, che necessitavano della spinta necessaria per poter arrivare alla vista del pubblico interessato.

Questo processo tramite l'avvento di Internet è cambiato drasticamente: ora questa "scrematura" non esiste più, anche se restano comunque alcuni film "scoperti" dalla critica, magari perché semplicemente non distribuiti in Italia e viene anzi dato ampio spazio a tutti i potenziali "blockbuster"<sup>10</sup> in uscita, italiani e non.

---

<sup>10</sup> Il termine *blockbuster* era inizialmente usato nel linguaggio teatrale per indicare quegli spettacoli che avevano fatto registrare grandi incassi al botteghino, ora invece è usato prevalentemente in ambito cinematografico con la stessa inclinazione.

Una delle grandi caratteristiche della critica giornalistica, inventata in suolo americano e importata in Italia nel 1975 dal critico Morando Morandini<sup>11</sup>, è il sistema di valutazione a stelle (o qualsivoglia forma di riconoscimento, che siano stelle, cerchi, asterischi ecc..).

Questo strumento indica il livello di gradimento di un film da parte del critico che lo recensisce e può contare su una scala che va da una stella fino ad un massimo di cinque, ma molte riviste usano anche scale più ampi o la possibilità di attribuire mezzi voti.

Può sembrare bizzarro ma questo metodo valutativo ha fatto la fortuna della critica nel mondo ed è utilizzato da tantissime testate specializzate, di stampo cartaceo oppure online, anche adesso; il giudizio è ovviamente sommario e assolutamente non vincolante, perché valutare con lo stesso numero di stelle due film completamente diversi è complesso, ma instaura all'interno del lettore una sorta di "gioco" tra lui e il critico, in modo da far confrontare i due giudizi, spingendo anche chi legge a valutare con lo stesso metodo l'opera che ha visto o che andrà a vedere.

Tante altre testate specializzate si servono di metodi di rating basati sulla falsa riga di questo mutuato dalla critica statunitense: *Rotten Tomatoes*<sup>12</sup> per citare uno dei colossi a stelle e strisce, mentre per l'Italia meritano sicuramente una menzione le riviste *Best Movie*<sup>13</sup> e *Ciak*<sup>14</sup> oltre al portale web *MYmovies*<sup>15</sup>.

Ovviamente ci sono anche metodi valutativi diversi, o alcune testate preferiscono non dare affatto un giudizio, limitandosi "solamente" a recensire il prodotto di cui stanno parlando.

Un caso particolare è quello della rivista *Cineforum*, che prenderemo in esame all'interno del terzo capitolo di questo elaborato essendo tra le altre una delle riviste intervistate; *Cineforum* infatti struttura la sua valutazione sempre utilizzando una scala di gradimento di cinque elementi ma sostituendo le stelle con degli stati meteorologici: partendo da un temporale per i film meno apprezzati arrivando fino ad un arcobaleno

---

<sup>11</sup> Morando Morandini: critico cinematografico italiano, penna per tanti anni della rivista *La Notte*; prese parte anche come attore al film *Prima della rivoluzione* di Bernardo Bertolucci (1964), interpretando sé stesso.

<sup>12</sup> *Rotten Tomatoes* è un sito web attivo dal 1999 che si occupa di aggregare recensioni, informazioni e notizie sul mondo del cinema e delle serie televisive.

<sup>13</sup> *Best Movie* è una rivista mensile di critica cinematografica nata nel 2002 distribuita anche gratuitamente all'interno delle sale cinematografiche.

<sup>14</sup> *Ciak* è una rivista cinematografica italiana attiva dal 1985.

<sup>15</sup> *MYmovies* è un magazine e un database italiano online di informazione cinematografica nato nel 2000.

per quelli considerati dei veri e propri capolavori, ma il risultato non cambia rispetto al modello “classico”; il rischio maggiore adottando questo metodo è che poi chi legge si fermi al “voto” per scegliere se vedere o meno un film e non approfondisca con la recensione il perché il critico sia arrivato a quella valutazione; resta comunque una trovata tanto felice quanto di non semplice lettura: se infatti si valutano tutti i film con la stessa scala (che siano stelle, asterischi o quant’altro, di numerazione variabile) risulta poi necessario fare distinzione tra i vari film valutati con lo stesso numero risultante; ogni film è un prodotto a sé stante, ma si può incappare in un fraintendimento con il lettore non esplicitando il contesto di riferimento.

Facciamo un esempio: MYmovies valuta *The Shining* e *Dunkirk* entrambi con 4 stelle su 5, ma i due prodotti non sono paragonabili, né per genere, né per contesto, né per periodo storico, quindi è importante far capire al lettore che il voto finale è solo l’apice di un processo analitico che ha portato a tale conclusione.

## 2. Il pensiero critico

Parlando di critica, qualunque sia l'ambito di riferimento ma specialmente per quanto riguarda quello cinematografico, non si può tralasciare quello che insieme al processo tangibile della recensione ne costituisce la vera e propria essenza, cioè il pensiero critico. Il pensiero critico non è altro che un tipo di ragionamento che si prefigge di ottenere un giudizio tramite dei processi mentali di analisi e valutazione, ma anche di discernimento e inferenza non staccati dai motivi delle considerazioni sulle quali si fonda tale giudizio. Annovera al suo interno meccanismi di riflessione su segmenti tangibili o meno con lo scopo di costruirsi un giudizio solido che permetta di ricongiungere l'evidenza prettamente empirica con il senso comune.

Le fonti da cui trae informazioni il pensiero critico sono: l'esperienza, il ragionamento, l'osservazione e la comunicazione; il suo obiettivo è quello di superare la parzialità insita nel soggetto singolo e i suoi principi fondamentali sono la precisione, l'accuratezza, l'evidenza e la chiarezza: questa metodologia di pensiero è oggetto di studio all'interno di molte correnti filosofiche e scientifiche.

All'interno della corrente filosofica dello scetticismo per esempio il pensiero critico assume la forma di un processo con cui si cerca di giustificare nel modo più convincente possibile un qualche tipo di affermazione; al suo interno troviamo necessariamente anche quel metodo di studio che lo analizza formalmente, la logica informale<sup>16</sup>; inoltre all'interno della psicologia cognitiva<sup>17</sup> molte ricerche hanno dato come risultato agli educatori che sia più utile per gli studenti esercitarsi maggiormente nel potenziare il proprio pensiero critico piuttosto che cercare di apprendere mnemonicamente un elevato numero di informazioni.

Grazie alla sua spiccata trasversalità il pensiero critico si trova a cavallo tra molte discipline diverse, dall'ingegneria alla storia, passando per l'antropologia e l'economia

---

<sup>16</sup> La logica informale è un campo di discussione nato intorno al 1970 dove filosofi e studiosi hanno iniziato a studiare i metodi di ragionamento, le argomentazioni e il modo in cui esse vengono presentate.

<sup>17</sup> La psicologia cognitiva è una branca della psicologia applicata allo studio dei processi cognitivi teorizzata nel 1967 che ha come obiettivo lo studio dei processi mentali mediante i quali le informazioni vengono acquisite dal sistema cognitivo, elaborate, memorizzate e recuperate.

fino a raggiungere la filosofia e la matematica.

È possibile osservare il pensiero critico da due punti di vista: sia come insieme di facoltà cognitive che come capacità intellettuale di utilizzare queste facoltà come guida del comportamento; perciò non va inteso esclusivamente come acquisizione e memorizzazione di informazioni, non si esaurisce nel possedere un determinato numero di facoltà da attivare una volta ogni tanto.

Al netto del fatto che il pensiero critico non debba necessariamente essere iscritto all'interno di una sequenza di step obbligatori, ci sono comunque alcune linee guida che possono essere utilizzate come riferimenti per rappresentare, almeno parzialmente, il processo in generale.

Prima di tutto avviene la fase di ascolto di qualsiasi opinione inerente all'argomento preso in esame, analizzandole da ogni punto di vista, partendo dalla considerazione di ogni argomento a supporto di ognuna; successivamente si scompone l'argomento nei suoi cosiddetti costituenti fondamentali, cioè le proposizioni semplici che lo compongono e si valutano ogni le implicazioni di ogni proposizione così ottenuta; subito dopo si attiva il momento di esaminare in maniera dettagliata tutte le proposizioni e le implicazioni in modo da poter rilevare possibili contraddizioni intrinseche; uno dei passi fondamentali è quello dell'individuazione di proposizioni opposte all'interno del dibattito e assegnare dei pesi ad ognuna di esse: si assegna un peso maggiore alle affermazioni ben supportate, in special modo se fondate su ragionamenti ben conseguiti e allo stesso tempo diminuire quello di affermazioni che risultano deboli o per giunta contraddittorie; va considerata anche la pertinenza delle informazioni in merito alle questioni in esame ed è ovviamente necessaria per ogni dichiarazione, una giustificazione proporzionale al livello di novità e di non verosimiglianza della stessa: nel caso di assenza di supporto sufficiente, le dichiarazioni "meno credibili" vanno ignorate nel momento della formazione dei giudizi sull'argomento; infine vanno quindi assegnati i pesi agli argomenti più complessi di partenza: è evidente come le opinioni attorno al quale si forma maggior consenso è molto probabile che siano quelle più valide; inoltre si può considerare molto utile come strumento l'uso di una mappa

mentale<sup>18</sup> per organizzare e valutare gli argomenti secondo il processo delineato.

Naturalmente che l'esito del processo del pensiero critico conduca alla conclusione più corretta (la verità) non è assolutamente scontato né garantito, innanzitutto perché le informazioni in possesso potrebbero non essere tutte quelle necessarie per procedere alla valutazione ed inoltre perché i pregiudizi di chi valuta potrebbero compromettere il buon esito del procedimento.

Il superamento dei pregiudizi è un tema molto attuale all'interno della critica cinematografica, soprattutto quella teorica: è infatti fondamentale, all'interno della fase di raccolta e valutazione delle informazioni, sospendere il giudizio cercando di attenersi il più possibile di attenersi alle proprie percezioni, evitando quindi di associarvi un giudizio predefinito.

---

<sup>18</sup> Mappa mentale: forma di rappresentazione grafica del pensiero teorizzata dal cognitivista inglese Tony Buzan; il suo fine consiste nell'implementare la memoria visiva e quindi la memorizzazione di concetti e informazioni in sede di richiamo.

### 3. La recensione

Lo strumento che più di tutti permette alla critica di attuarsi e di diffondersi su larga scala è la recensione.

Il cinema, da sempre, ha prodotto discorsi: la sua nascita, il suo trasformarsi e la sua penetrazione all'interno delle coscienze e dell'immaginario collettivo di generazione e generazioni di spettatori, sono costantemente state sorrette dalla pratica critica e principalmente da una pratica di scrittura.

La motivazione principale è continuamente quel provare a colmare il senso di vuoto, la discrepanza che si forma tra lo spettatore e la visione al termine di ogni film, vecchio o nuovo che sia per lo sguardo, mutando ad ogni proiezione.

Mediante la recensione il critico, cinematografico nel nostro caso, riesce a colmare, o almeno tenta, questo rumore bianco che ci assale al termine dell'esperienza filmica, concedendoci, in parte di esplorare una porzione di sé tramite la pellicola, dispensando al lettore/spettatore, tutti quegli strumenti necessari per godersi l'opera più affondo: per esempio collocando all'interno di un contesto temporale l'opera o addirittura facendo "entrare in competizione" la pellicola con gli altri lavori dell'autore; il critico è anche in grado di fornire al lettore chiavi interpretative di differente natura e di sottolineare le abilità stilistiche e tecniche che possono permettere a quest'ultimo di spostare il proprio punto di vista verso un'angolazione differente; il ruolo del critico rischia dunque di risultare, per lo spettatore meno attento, un facilitatore, un medium che in alcuni casi può anche installare un pensiero di giudizio artificiale, ma non è così: il critico è un riflesso stesso della pellicola, l'ingrediente segreto per completare in tutto e per tutto l'evento, questo grazie alla recensione.

Morando Morandini all'interno del suo libro *"Non sono un critico. Il ritorno"* redige venti regole e consigli per critici in erba ed è interessante citarne qualcuno anche all'interno di questo elaborato:

*"(...) Vedere film. E rivederli anche quattro o cinque volte quando sono belli. Al cinema s'intende: in sala. Anche in televisione e in videocassetta, senza dimenticare che un film in un teleschermo è soltanto un simulacro. (...) Il cinema è la sintesi, o la somma, di molte arti.*



*Tienine conto. Vai teatro, vai per mostre, ascolta concerti e dischi. (...) La recensione di un film è un (piccolo) genere letterario come tanti altri e ha le sue regole. Devi impararle per poterle trasgredire. (...) Davanti ad un film – un romanzo, una poesia, un quadro – che ammiriamo, bisogna porsi per prima, o per ultima, questa domanda di Hoffmannsthal<sup>19</sup>: ma sta nella vita?”<sup>20</sup>*

Come strumento critico la recensione è quello più diffuso all'interno dell'ambiente ed è sicuramente la più vasta a livello quantitativo.

L'arte recensoria è una tipologia di scrittura molto usata nell'ambito giornalistico e propone una struttura canonica di stampo classico.

La struttura del testo è convenzionalmente suddivisa in tre sezioni: una parte introduttiva o informativa, in cui sono contenute tutte quelle notizie riguardanti gli interpreti del film, gli autori e l'elemento che più salta all'occhio del lettore: la trama; una parte interpretativa, dove il critico fornisce una visione soggettiva e per l'appunto critica del messaggio e delle tematiche trattate nell'opera, collocandola anche all'interno della produzione generale del regista o sottolineandone lo stile e le tecniche usate; infine la parte valutativa che contiene l'espressione del giudizio ultimo del critico che si esprime sulla validità dell'opera come completamento del processo.

Uno dei punti più spinosi della questione è dato dalla trama: infatti la recensione nasce “teoricamente” come produzione rivolta agli spettatori già catturati dalla magia filmica e desiderosi quindi di un ulteriore tassello a chiusura dell'esperienza, ma “storicamente”, soprattutto in ambito giornalistico viene usata spesso per fini promozionali e viene dunque rivolta a spettatori definibili potenziali, evidenziando dunque la trama come possibile pretesto per “acquisire” pubblico.

È grazie a quest'ultima infatti, nella grossa maggioranza dei casi, che il pubblico decide se andare a vedere o meno un film.

Uno degli esempi più eclatanti sul grande potere “direzionale” della critica si sta sviluppando proprio in questo periodo: il film del regista Todd Phillips intitolato “*Joker*” con il ruolo di protagonista affidato a Joaquin Phoenix (“*Her*”, “*Vizio di forma*”) sulle origini del famoso villain supereroistico; ebbene la casa produttrice Warner Bros., una

---

<sup>19</sup> Hugo von Hoffmannsthal: scrittore, poeta, drammaturgo e librettista austriaco.

<sup>20</sup> *Non sono un critico. Il ritorno*, Morando Morandini, 2003, Il Castoro.

delle major storiche di Hollywood, con il timore che la pellicola facesse fiasco al botteghino ha deciso di diminuire sensibilmente il rischio dell'investimento producendo il film con altre quattro case di produzione minori (Village Roadshow Pictures<sup>21</sup>, Joint Effort<sup>22</sup>, BRON Studios<sup>23</sup> e Creative Wealth Media Finance<sup>24</sup>): il film però è stato presentato in anteprima alla 76° edizione della Mostra Internazionale d'arte cinematografica che si svolge ogni anno a Venezia vincendo l'ambito riconoscimento del Leone d'oro (premio vinto dalla miglior pellicola della manifestazione) e ricevendo alla conclusione della proiezione ben otto minuti di applausi ininterrotti; moltissime testate giornalistiche di ambito cinematografico hanno lodato il film di Todd Phillips e la performance di Joaquin Phoenix; il critico della rivista "Rollingstones", Peter Travers<sup>25</sup> ha elogiato particolarmente la prova dell'attore definendolo "da pugno nello stomaco – e concludendo – che lo consideriate intrattenimento o provocatorio, Joker è semplicemente stupendo"<sup>26</sup>; questo incredibile successo di critica si è moltiplicato esponenzialmente a livello di pubblico: gli ultimi dati dei box office disponibili hanno detto che "Joker" dopo due settimane dal debutto è il terzo miglior incasso dell'anno in Italia (15,5 milioni di euro attualmente dietro solo a "Il Re Leone", 37 milioni e "Avengers: End Game", 30 milioni<sup>27</sup>), al box office americano ha superato i 200 milioni di dollari e il suo incasso globale tocca quota 600 milioni<sup>28</sup>; "Joker" è già nella lista degli otto film con dicitura R-rated<sup>29</sup> di maggior incasso della storia e si appresta a diventare il maggior incasso dell'anno per la Warner Bros. (superando "It: chapter two").

Adesso la casa di produzione con sede a Burbank, California, dovrà per forza subire le evidenti e scellerate scelte di divisione produttiva, dovendo condividere il vertiginoso

---

<sup>21</sup> Village Roadshow Pictures: è una società cinematografica australiana nata nel 1997 che ha co-prodotto diversi film con molte case di produzione di Hollywood.

<sup>22</sup> Joint Effort Productions: è la casa di produzione cinematografica dell'attore Bradley Cooper e del regista Todd Phillips.

<sup>23</sup> BRON Studios: è una casa di produzione canadese con sede nel British Columbia che ha co-prodotto svariati film con altre case di produzione di Hollywood.

<sup>24</sup> Creative Wealth Media Finance: è una società di produzione cinematografica con sede a Toronto in Canada che ha partecipato alla co-produzione di più di 50 film.

<sup>25</sup> Peter Travers: è un rinomato critico statunitense che ha scritto per le riviste *People* e *Rollingstones*.

<sup>26</sup> *Joaquin Phoenix e i dolori del giovane Joker*, Peter Travers, Rollingstones Italia, ottobre 2019.

<sup>27</sup> Fonte botteghino italiano rivista Best Movie.

<sup>28</sup> Fonte botteghino statunitense e globale Box Office Mojo.

<sup>29</sup> R-rated: è la dicitura per i film che contengono materiale adulto esplicito, quindi i genitori sono tenuti ad informarsi di più sul film prima di portare i propri figli a vederlo.

incasso totale con le altre case di produzione: il merito va attribuito in gran parte al ruolo svolto dalla critica.

In generale, riprendendo il discorso sulla forma recensoria, si può analizzare come sia innegabile che nonostante essa stessa sia una forma che nel corso degli ultimi anni si è mantenuta sensibilmente inalterata, sia altrettanto vero che è stata processata in diverse tipologie o per meglio dire, in format, tra cui i principali sono bene o male tre (qui come spesso accade ci viene in aiuto Claudio Bioni con il suo testo):

*“standard, lunga e mini; la recensione standard è oscillante in genere tra i 2000 e i 4500 caratteri; è questa recensione di taglia media a rappresentare il format più comune su quotidiani e pubblicazioni on line; è anche la forma di recensione in cui sono rimasti più codificati e stabili i vincoli di disposizione (che comunque, in certi casi, vengono trasgrediti); presenta nella maggior parte delle occorrenze la seguente ripartizione interna: per prima cosa un cappello introduttivo che contiene agganci all’attualità, considerazioni personali, esperienza concreta di visione; successivamente si trova la presentazione della trama ed infine l’analisi della forma e del contenuto con ipotesi interpretative che precede il giudizio di valore sul film e sulle sue componenti, dagli attori alla fotografia, passando per la regia, la musica e tutto il restante comparto tecnico; la recensione lunga invece, da considerare più da rivista specializzata, oscilla mediamente tra i 5000 e i 10000 caratteri; questa volta è preferibile la qualità dell’analisi piuttosto che quella della sintesi; non è da meno che infatti il cuore pulsante di questa tipologia di recensione sia la capacità inventiva dell’autore, l’accurata scelta dei topoi su cui focalizzarsi che vengono solitamente rappresentati in maniera piuttosto personale, essendo generalmente la trama presentata in maniera separata, così come viene limitato corposamente il giudizio “normativo”; infine, ma non per importanza, la mini-recensione; questa appare principalmente all’interno dei settimanali, oppure nelle rubriche periodiche dei quotidiani; generalmente è strutturata tra i 250 e i 650 caratteri e a causa dello scarso spazio a disposizione, la trama tratteggia i momenti salienti della pellicola e mentre la parte iniziale esordisce con numerosi elementi descrittivi spesso già ricchi di connotazione valutativa, in modo da guadagnare spazio, quella finale riassume in pochi termini un giudizio sanzionatorio, di successo o meno; nella stragrande maggioranza dei casi, chi è addetto alla scrittura di una mini-recensione deve possedere abilità quasi paragonabili a quelle di un miniaturista, dalla precisione lessicale all’efficacia del realismo della scrittura, tutti elementi che possono essere considerati fondamentali; il caso più estremo di questa forma espressiva, si trova in quello che*

*può definirsi a tutti gli effetti un suo sottogenere, la micro-recensione, che viene racchiusa all'interno dei 140 caratteri messi a disposizione della piattaforma Twitter*<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> *La critica cinematografica: un'introduzione*, C. Bioni, archetipolibri, 2003.

## 4. Significato e interpretazione

Come abbiamo analizzato nel paragrafo precedente, la recensione è il mezzo più comune attraverso il quale si attua la critica cinematografica, ma proprio per definizione è da considerare un mezzo, un supporto, attraverso il quale trasmettere, o in alcuni casi tramandare, le parole di un autore; tutto ovviamente viene incorporato all'interno dello step conclusivo di questo processo: l'interpretazione di chi riceve.

L'interpretazione stessa è veicolata, o per lo meno, debitrice, di quello che il ricevente estrapola dal significato; il significato è quel concetto che viene espresso tramite segni che a loro volta possono essere sia verbali che orali, ma anche grafici oppure dei gesti; tramite esso è possibile comprendere il senso di questi segni, qualsiasi forma essi abbiano.

Nel contesto critico, i significati che chi interpreta può dedurre durante l'analisi secondo il critico David Bordwell<sup>31</sup> possono essere suddivisi in quattro tipologie differenti: esplicito, referenziale, implicito e sintomatico.

Il significato esplicito è quel tipo di significato che si manifesta quando lo spettatore, tramite un lieve discostamento dalla pellicola in riproduzione (o astrazione), conferisce alla linea del racconto un valore particolare, un qualcosa di più concettuale: facendo un esempio nel film rivelazione del 2017 *Get Out*, diretto dal comico Jordan Peele, uno dei significati espliciti è che utilizzando il corpo delle persone di colore per preservare l'animo dei bianchi dimostra che la piaga della superiorità razziale, specialmente in America, sia tutt'altro che superata; il significato referenziale invece si produce quando lo spettatore struttura un iniziale livello di comprensione, proponendo ipotesi sull'intreccio della trama, sugli accadimenti temporali e logistici, cercando di venirne a capo utilizzando idee dettate dalla casistica degli eventi; sono significati facilmente deducibili e che non richiedono un grosso sforzo di astrazione e che spesso coincidono con la naturale comprensione degli oggetti e delle situazioni presenti sullo schermo: un classico esempio può essere la comprensione del contesto in cui si svolgono le azioni all'interno del film (come nel caso di una saga come quella estrapolata dai romanzi sul

---

<sup>31</sup> David Bordwell: storico, critico cinematografico e blogger statunitense.

mago Harry Potter, in cui ci troviamo in una realtà dove la magia coesiste con il mondo di tutti i giorni); in generale i significati referenziali ed espliciti costituiscono il quello che i critici definiscono il processo di comprensione del film e che loro stessi considerano che siano comunicati in maniera diretta e non mediata, dal film stesso; quando si parla di significato implicito invece si intendono quei dettagli ai quali lo spettatore può conferire dei simboli, qualcosa che non è subito comprensibile ma che con uno sforzo si può intuire; è abbastanza prevedibile infatti che il film faccia comprendere agli spettatori questi messaggi in maniera indiretta, tramite situazioni od elementi che fungono da mediatori; un esempio evidente possono essere i significati impliciti in *“The Big Short”* di Adam McKay, dove la caduta del mercato immobiliare implica la negligenza delle banche e degli istituti di rating nella valutazione delle obbligazioni; per ultimo ma non per importanza, secondo Bordwell ci imbattiamo nel significato sintomatico, una tipologia di significato che il film comunica addirittura in maniera involontaria e non implicita (differente perché nonostante la maniera indiretta il significato implicito implica una volontarietà); quotidianamente tutti noi facciamo uso involontariamente del significato sintomatico, come nel caso in cui incontrando un ragazzo alto la prima cosa che si pensa è che possa giocare a pallacanestro, questo perché la pallacanestro è contestualizzata all'interno della nostra società con l'altezza e quindi se qualcuno è molto alto difficilmente si penserà che possa praticare uno sport differente; è la società stessa dunque che parla per significati sintomatici; all'interno del panorama cinematografico, spesso ci si è trovati di fronte a situazioni in cui anche inconsapevolmente si inscena un significato sintomatico: secondo Bordwell per esempio negli stati uniti, molte donne facente parti dei movimenti femministi hanno spesso puntato il dito contro i registi di film horror rei di mettere in scena quasi sempre una rappresentazione sadica nei confronti del corpo femminile e nonostante le continue smentite dei registi le rappresentanti femministi hanno insistito sul fatto che gli stessi registi ormai possano creare elementi di disturbo per il corpo femminile anche inconsapevolmente; in *Blade Runner*, per esempio, una lettura femminista individuerebbe significati sintomatici di tipo misogino nella considerazione del fatto che Deckard, il protagonista interpretato da Harrison Ford, reprime la propria sessualità attraverso atti di violenza che richiamano la dinamica della castrazione (l'uccisione di

Pris) e nel fatto che quando il protagonista comincia a desiderare Rachel, la spinge a baciare trattandola come merce genetica destinata alla mera soddisfazione dei desideri maschili.

Comprendere le varie tipologie di significati, specialmente quelli impliciti o sintomatici è quello che dà modo di realizzare l'interpretazione e quindi superare la "semplice" comprensione del film.

Tutti questi significati non sempre si manifestano simultaneamente e il loro impiego non è avvenuto sempre nello stesso momento (infatti alcuni critici all'interno dei loro pezzi spesso non li utilizzano tutti, ma solamente alcuni).

Come vedremo nella parte storica, è soprattutto nella critica cinematografica francese del dopoguerra che si sviluppano strumenti di analisi abbastanza sofisticati per il reperimento di significati impliciti, mentre è soprattutto tra anni Sessanta e Settanta, a seguito dell'interazione tra analisi del film e scienze umane (psicanalisi, semiotica, teorie femministe) che si diffondono le letture sintomatiche dei testi popolari (cinema, ma anche fumetto, pro-grammi televisivi, musica commerciale ecc..).

Bisogna sottolineare che gli interpreti hanno possibilità di movimento varie ma non infinite; sono vincolati alla realtà testuale (problema della corrispondenza e della plausibilità) e al contempo le quattro categorie offrono grandi possibilità di reperimento di significati, chi avrà ragione saranno poi i criteri di appropriatezza, originalità e corrispondenza a determinare nell'impressione del lettore che una delle interpretazioni sia più convincente delle altre.

Va inoltre identificato come quando un significato si moltiplica secondo minime varianti attraverso un testo, quando è reperibile in molteplici elementi del testo stesso, quando è possibile individuare una ridondanza simile tra loro che fanno da gruppo, non si parla più di significati semplici ma di temi; un tema è precisamente l'organizzazione coerente e coesa di una serie di significati raggruppabili intorno a un universo semantico omogeneo.

Gli interpreti per dare ampiezza oltre che profondità all'analisi preferiscono organizzare i singoli significati in unità tematiche coerenti; esiste una lista dei temi reperibili predefinita a cui rivolgersi nel corso dell'analisi? la risposta è negativa in termini assoluti, eppure è vero che certi temi ricorrono più di altri e che in ogni epoca non tutti

i temi sono percepiti come rilevanti nella stessa maniera.

Nelle varie sfere interpretative di indole prettamente umanistica apprezzano particolarmente temi come il rapporto che si crea tra realtà e finzione oppure quello dell'emancipazione o dell'impossibilità a comunicare oltre ad avere una buona considerazione temi come il dualismo della percezione, il pensiero stesso di concepire scene come esempi di "lettura" (la paranoia all'interno della società, la violenza rivolta alla donna; altri temi sempre molto persistenti sono legati al doppio ruolo della realtà o al dualismo essere umano/macchina.

Il campo tematico è costantemente in espansione, ma in ogni caso, per qualsiasi tema che acquista notorietà, ce ne sarà un altro che prenderà la via del tramonto.



## Capitolo secondo: Storia

### 1. Delluc e la nascita della critica cinematografica

Convenzionalmente parlando, la nascita del cinema riconosciuta è il 28 Dicembre 1895, giorno in cui i fratelli Lumière, Auguste e Louis, proiettarono per la prima volta al cospetto di un pubblico il loro cortometraggio intitolato “*La sortie des usines Lumière*” e l’unica inquadratura che lo compone è la famosa uscita di un gruppo di operai dalla fabbrica di materiali fotografici Lumière; il tutto si svolge a Parigi, al 14 del Boulevard des Capucines, dove avviene la prima proiezione cinematografica della storia.

Il termine convenzionale è perché questa è considerata storicamente la data zero, il giorno in cui l’avvento del cinema è iniziato; in realtà, come tutte le grandi scoperte, la nascita del cinema è avvenuta in maniera quasi simultanea in varie parti del globo; di notevole rilevanza anche le scoperte dell’inventore statunitense Thomas Edison che giusto un anno prima, nel 1894, venne premiato a Londra per il suo Kinetoscopio<sup>32</sup>, il precursore del proiettore cinematografico.

Però il 28 dicembre 1895 resterà nella storia anche per quanto riguarda la critica cinematografica; infatti il giorno seguente, il 30 dicembre 1895, venne pubblicato il primo articolo che trattasse di cinema, all’interno del quotidiano parigino “*Le Radical*”: un giornalista anonimo che assistette alle prime proiezioni scrisse:

*“Una meraviglia fotografica. Una nuova invenzione che è certamente una delle cose più interessanti della nostra epoca, ad ogni modo così fertile, è stata prodotta ieri sera al numero 14 del boulevard des Capucines, innanzi ad un pubblico di scienziati, professori e fotografi. Si tratta della riproduzione, attraverso una proiezione, di scene vissute e fotografate tramite una serie di scatti istantanei. Quale sia la scena filmata o il numero dei personaggi sorpresi negli atti della loro vita, voi li rivedrete a grandezza naturale con i loro colori, la prospettiva, i cieli lontani, le case, le strade, con tutta l’illusione della vita vera”<sup>33</sup>.*

---

<sup>32</sup> Kinetoscopio: si trattava di una sorta di grande cassa sulla cui sommità si trovava un oculare; lo spettatore poggiava l’occhio su di esso, girava la manovella e poteva guardare il film montato nella macchina su dei rocchetti.

<sup>33</sup> Giornalista anonimo del quotidiano francese *Le Radical*, 1895.

Lo stesso aveva fatto un altro giornale di Parigi, “*Le Poste*” al cui interno uno dei loro reporter aveva profetizzato:

*“Quando questi apparecchi saranno resi disponibili al pubblico, quando tutti potranno fotografare gli esseri che gli sono cari non più soltanto nella loro forma immobile ma nei loro movimenti, nelle loro azioni, nei loro gesti quotidiani, con la parola quasi sulle labbra, la morte cesserà di essere assoluta”<sup>34</sup>.*

Se la nascita del cinema si colloca a ridosso della fine del XVIII secolo, la critica cinematografica non compare se non dopo alcuni anni; in realtà è la figura del critico ad apparire successivamente, perché le prime riviste specializzate, o comunque che trattassero l’argomento, erano nate poco dopo, anche se il cinema doveva ancora legittimare la sua essenza.

I primi scritti o gli articoli di argomento cinematografico si rilevano subito dopo le prime sperimentazioni nel campo, anche se non hanno ancora uno stampo prettamente definibile come critico: non costituiscono infatti dei discorsi sui film intenti ad analizzare la formulazione del linguaggio cinematografico presente o proiettati ad un giudizio di stampo estetico sull’opera, ma si trattava di mero giornalismo d’informazione; gli articoli erano indirizzati a quelle persone che erano curiose di conoscere le peculiarità di questa nuova invenzione ed il loro fine parallelo era quello di cercare di descrivere il funzionamento e gli effetti che produceva il movimento dell’immagine agli occhi del pubblico.

La critica cinematografica, come il cinema, muove i suoi primi passi soprattutto nel territorio transalpino, ma anche in Italia il percorso inizia poco dopo; nonostante il territorio delle origini sia da considerare come quasi del tutto inesplorato, la stampa specializzata di tipo corporativo-professionale comincia ad acquisire visibilità abbastanza tardi rispetto al cinematografo.

Negli anni Dieci del Novecento infatti i testi prodotti in ambito cinematografico, che non aveva ancora ottenuto un certo grado di legittimazione estetica, era come già anticipato, prettamente legata alla promozione, alla pubblicità dell’evento e all’analisi del mezzo e delle novità che proponeva (principalmente per addetti i lavori, non per un

---

<sup>34</sup> Giornalista anonimo del quotidiano francese *Le Poste* il 30 dicembre 1895.

pubblico vasto o generico).

Per i primi anni di esistenza del cinema, il problema principale, o comunque la questione che più attira i discorsi che lo riguardano, non è solo ed esclusivamente il suo funzionamento, ma principalmente definirlo: dargli una collocazione all'interno del pensiero generale; come si colloca il cinema?

È un discorso che esula dal cinema stesso, ma risponde ad un'esigenza umana e normativa: è un fenomeno di costume? Va posizionato sul versante artistico-letterario o su quello delle scoperte scientifiche?

Sono svariati anche gli studiosi interessati al fenomeno, letterati dei campi più vari: psicologi e neuropsichiatri per esempio si interessano degli effetti definibili allucinogeni dell'esperienza in sale, del riflesso che l'immagine filmica ha sullo spettatore.

In Francia le prime riviste specializzate si iniziano a far vedere intorno al biennio 1907-08 con l'uscita di "magazine" come "*Le Cinéma*" e "*Ciné-journal*" (nel 1907), o "*Filma*" (1908), ma sono ancora riviste di propaganda e promozione piuttosto che di analisi; la stessa cosa accade anche in Italia con la nascita di "*Cafè Chantant*<sup>35</sup>" o "*La Lanterna*", riviste che inaugurano la pratica discorsiva sul cinema, ma che sono un caso isolato all'interno di un panorama che soffre ancora di un retaggio culturale profondo, soprattutto da parte del settore umanistico che fatica ad inglobare al suo interno l'ambito cinematografico: gran parte della problematica è riscontrata soprattutto a causa dell'influenza estetica perpetuata da Benedetto Croce<sup>36</sup>.

L'estetica crociana infatti considerava la filosofia di gran lunga superiore alle scienze nell'ambito della logica e questo si traduceva in un superamento del soggetto creatore sulla tecnica utilizzata; nei poli di maggior fermento artistico (Napoli, Firenze, Milano), continuano comunque a prevalere gli interessi scientifici, meccanici, a discapito di quelli artistici, delle potenzialità espressive del mezzo.

In Francia agli albori degli anni '10 si respira aria di cambiamento nei confronti del rapporto con il cinema e di conseguenza le riviste a tema, si moltiplicano a dismisura e nascono alcune delle testate più importanti del periodo a cavallo tra le due grandi guerre:

---

<sup>35</sup> *Cafè Chantant*: era una rivista pubblicata da Pedrigotta 1902, fondata a Napoli nel 1897 che venne pubblicata fino al 1928.

<sup>36</sup> Benedetto Croce: principale ideologo del liberalismo novecentesco italiano ed esponente del neoidealismo.

“Le Film”, “L’Ecran” (poi da una sua costola nacque la rivista dedicata al cinema di fantascienza “L’Ecran fantastique” nel 1969 che da un semplice fanzine divenne poi un magazine professionale con cadenza mensile), “Hebdo-Film” , “Scenario” (una delle primissime riviste specializzate a tema cinema di stampo bilingue, francese ed inglese) o “Le Cinématographie française” (una delle promotrici della critica cinematografica che solo nel 1966 venne assorbita dalla più grande “Le Film Français<sup>37</sup>”); queste furono le prime riviste che si cimentarono nell’arte critica, commentando i film visionati.

Nel bel paese invece i pensieri principali che hanno per argomento il cinema, si concentrano principalmente su tre percorsi: trovare un modo per dare lustro al cinema esportandolo verso le classi più benestanti della popolazione, necessitando quindi di un cinema di derivazione maggiormente letteraria in maniera da ricercare un pubblico con un determinato bagaglio culturale; collegare l’innovazione tecnologica del medium al fermento di celebrazione tecnico che caratterizzava il periodo (non è casuale che i maggiori sperimentatori del mezzo cinematografico fossero niente di meno che i “seguaci” del futurismo, movimento il cui simbolo era sicuramente Filippo Tommaso Marinetti); ed infine il bisogno della rappresentazione dal vero, collegandolo alla necessità di realismo che caratterizza quei primissimi anni.

In Italia si afferma anche quella che è considerata la prima grande voce teorica del cinema, Ricciotto Canudo che nonostante sia unanimemente parlando il primo a concepire il cinema come arte (è lui che conia il termine “settima arte”), non disdegna anche gli aspetti mediali del mezzo:

*“Canudo pensa che il cinematografo resti un’arte nella sua essenza e un divertimento fotografico nella maggior parte delle sue applicazioni. Egli descrive, più che un’estetica cinematografica, i modi attraverso i quali il cinema può aderire ai precetti di un’estetica generale delle arti moderne. Il criterio che guida la valutazione del cinema in termini tanto entusiastici è una delle categorie estetiche più consolidate, quella della totalità: il cinema sarà la settima arte perché saprà cogliere per evocazione, far vibrare il tutto nel frammento. C’è un nesso strettissimo tra la meccanica del mondo restituita dal cinematografo e la capacità di*

---

<sup>37</sup> *Le Film Français*: rivista cinematografica nata nel 1944 a Parigi e che è tutt’ora in attività. Nel 1966 ha assorbito la rivista “*Cinématographie française*” nata nel 1918)

*sintesi evocatrice, cioè di implicare la - vita totale - , - lo slancio dell'individuo verso l'universale*"<sup>38</sup>

Da qui in poi il dibattito sul cinema si innesca: non c'è più solo ed esclusivamente la questione sul mezzo ma nascono i primi discorsi anche in campo artistico, si parla di linguaggio, di estetica, dei legami instaurati con le altre arti e ci si interroga anche sull'artefice diretto dell'opera, l'autore; il cinema entra a far parte del contesto culturale dell'epoca.

La svolta però, per quanto riguarda la figura di riferimento per la critica, cioè il critico, non avviene in Italia ma come già preannunciato nel territorio confinante, quello francese.

La rivista settimanale, "*Le Film*" nasce nel 1914 e nonostante sia una delle prime in assoluto a rivolgersi ad un pubblico "cinematografico", solo due anni più tardi, nel 1916, compie un passo editoriale differente e determinante: si orienta alla critica cinematografica.

Tra le sue prime "penne" o per meglio dire recensori, oltre ad alcuni nomi che poi segneranno il primo cinema francese, Abel Gance<sup>39</sup> e Jacques Feyder<sup>40</sup>, troviamo Louis Delluc, colui che può considerarsi a pieno titolo il primo critico della storia. Louis Delluc ha una vita molto breve: nasce nel 1890 e muore molto presto nel 1924 a neppure trentaquattro anni, eppure è considerabile come una delle figure più importanti sia per quanto riguarda il cinema che per la critica cinematografica.

Delluc è il precursore di tutta quella schiera di autori che poi popoleranno i salotti dei Chaiers du Cinéma trent'anni più tardi.

Delluc, come già detto, è uno dei primi saggisti e critici della storia del cinema, ma anticipa o meglio prevede, le tendenze di quella che poi sarà a tutti gli effetti considerata la critica moderna; egli infatti non esita a trasformarsi in regista, per vedere in pratica tutte quelle idee estetiche di cui scrive.

Delluc nonostante la breve vita è da considerarsi un vero prodigio: a soli quindici anni

---

<sup>38</sup> *La critica cinematografica: un'introduzione*, Claudio Bioni, p.6, cento pagine, 2013

<sup>39</sup> Abel Gance: regista francese considerato uno degli sperimentatori più importanti dell'espressionismo e pioniere della stereofonia nel cinema sonoro.

<sup>40</sup> Jacques Feyder: regista belga poi naturalizzato francese, vinse la Coppa per la miglior regia alla 4° Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia, nel 1936 per il film "*La kermesse eroica*"

ottiene il suo primo premio di poesia e a diciassette vanta già alcune pubblicazioni; tre anni più tardi è già critico teatrale per la rivista “*Comoedia Illustré*<sup>41</sup>” e nel 1917, appena ventisettenne, diventa capo redattore proprio di “*Le Film*”, uno dei magazine fondatori della critica cinematografica.

Seguendo proprio i pensieri di Ricciotto Canudo, Delluc delinea uno spartito tra i film che oggi definiremmo commerciali, quelli che fanno parte di un cinema che egli stesso definisce come “inguardabile”, film cioè di intrattenimento puro destinati ad un pubblico prettamente popolare e il cinema elitario, che annovera al suo interno pellicole in grado di essere apprezzate dal pubblico più preparato, più colto, in grado di coglierne le sensibili implicazioni artistiche.

Probabilmente la netta posizione di Delluc era leggermente sopra le righe nei confronti del cinema popolare; lui però non riusciva a tollerare delle storie così superficiali e uno stile narrativo tanto mediocre; era sconcertato della mole produttiva di questi film e non riusciva a farsene una ragione.

C'è da dire però che il suo fraporsi con un tipo di cinema che andava sempre più diffondendosi ha aiutato ad evidenziare l'idea che quest'ultimo aveva bisogno di trovare un proprio linguaggio specifico e che non era una mera proiezione di una rappresentazione teatrale sullo schermo.

Delluc, come tanti altri critici in erba del periodo, si ritroverà ad ammirare il cinema soprattutto grazie allo sbarco nel vecchio continente dei film d'oltre oceano, del primo, vero regista David Griffith o dell'icona, fin da quei tempi, Charlie Chaplin; come segnala però lo studioso e docente universitario Claudio Bioni nel suo libro “*La critica cinematografica: un'introduzione*”, il reale momento di “imprinting” Delluc lo ha avuto quando ha assistito alla prima proiezione parigina del film “*I prevaricatori*” del regista statunitense Cecil B. DeMille nel 1915.

Il primo articolo scritto da Delluc verrà pubblicato il 20 Maggio 1918 dal quotidiano francese “*Paris-Midi*<sup>42</sup>” sotto il titolo “*Cinéma et Cie*” e così ebbe inizio il suo percorso all'interno della critica cinematografica: era la prima volta che un giornale di natura

---

<sup>41</sup> *Comoedia*: è stato un periodico francese edito a Parigi tra il 1907 e il 1941, che a seconda dei periodi prese il nome di *Comoedia illustré*, di *Comoedia-journal* o di *Paris-Comoedi*.

<sup>42</sup> *Paris-Midi*: era un giornale francese che pubblicò per circa trent'anni dal 1911 al 1944.

informativa pubblicava articoli di critica cinematografica in serie e con cadenza prima settimanale poi quotidiana (creando una vera e propria rubrica); così via fecero poi tantissimi altri quotidiani a partire dal 1920 segnando di fatto l'entrata del cinema all'interno non solo delle mura giornalistiche ma anche dentro il senso comune che accompagnava la popolazione.

Grazie a Delluc le vesti di quella da poco definita settima arte acquistano una nuova consapevolezza; si sente il bisogno di ricercare nuovi contenuti, di renderli più profondi e di scoprire le potenzialità di un linguaggio ancora in gran parte inespresso: per esempio lo scenario, che fino a quel momento era considerato soltanto un addobbo, uno sfondo riciclato dal modello teatrale, adesso risalta in maniera importante, viene considerato al pari di tutti gli altri elementi.

Nel lungometraggio ora ogni particolare acquista significato: dalle luci ai costumi, passando per i dialoghi fino ad arrivare appunto agli stessi luoghi dove si gira la scena. Delluc poi riserverà sempre una spiccata predilezione per le riprese effettuate in esterno, dal vivo grazie soprattutto alla sua sconfinata convinzione della poesia che produce la natura; per Delluc infatti esiste una qualità poetica intimamente connessa alle cose, una qualità che solo il cinema è in grado di portare alla visibilità grazie alle sue spiccate caratteristiche di arte visiva: questi sono concetti ora apparentemente semplici e scontati, ma che invece a quel tempo aprirono i cancelli ad una nuova poetica e ad un tipo di linguaggio che diventerà caratterizzante a livello filmico.

Il cinema agli albori nacque quasi come fenomeno quasi di natura circense e l'ascesa così rapida al successo sorprese tutti, tanto che i suoi stessi inventori, i fratelli Lumière, lo avevano definito, non molto speranzosi a riguardo, come "un arte senza futuro".

In breve tempo però la diffusione degli spettacoli cinematografici, che ai tempi duravano soltanto pochi minuti, diede vita ad una vera e propria produzione industriale.

In principio si trattava soprattutto di brevi documentari o sketch comici, ma molto presto apparvero le prime riduzioni di racconti, romanzi o soggetti teatrali. Francia, Italia, Germania e Stati Uniti furono le prime nazioni a realizzare una fiorente industria cinematografica con un conseguente sviluppo delle possibilità tecniche e dei materiali. Le produzioni rimanevano fondamentalmente artigianali e pur nell'accanita concorrenza, le varie cinematografie combatterono sostanzialmente ad armi pari almeno

fino alla Grande Guerra.

La crisi post-bellica in Europa colpì soprattutto Italia e Germania, ma anche la Francia vide calare di molto le sue posizioni sul mercato. Gli Stati Uniti, al contrario, acquisirono una supremazia mai più venuta meno e che dura tutt'oggi.

Ovviamente Delluc non è l'unico ad interessarsi di cinema in maniera così nuova: insieme a lui infatti ci sono vari intellettuali che all'interno del panorama francese e in particolar modo quello parigino, riescono a sviluppare la critica cinematografica in maniera professionale.

Uno dei più importanti critici quasi al pari di Delluc è stato Emile Vuillermoz, quasi coetaneo di Delluc, prima di dedicarsi completamente all'ambito cinematografico si fece notare anche come critico musicale e scrisse per riviste come "*Le Temps*" o "*L'illustration*" ed anche per alcuni magazine stranieri.

Vuillermoz e Delluc possono essere considerati a tutti gli effetti i primi due critici cinematografici; quello che però mette in risalto il giovane Delluc sono i concetti che espone e che restano stampati sulle pagine del "*Paris-Midi*"; il concetto che più risalta all'interno del suo pensiero è quello di fotogenia, ripreso da un pensiero dell'onnipresente Ricciotto Canudi: la fotogenia è la capacità di maggiorazione estetica della realtà che si ottiene attraverso le fotografie e le immagini cinematografiche.

Per ottenere l'effetto di fotogenia e dotare le immagini di qualità fotogeniche è fondamentale essere in grado di cogliere la bellezza già presente in ciò che viene immortalato o filmato; Delluc la riconosce come la "legge del cinema" e la considera come la qualità che distingue l'immagine filmica dall'oggetto originalmente ripreso. È grazie ad essa che l'oggetto acquista una nuova espressività, rivelandosi allo spettatore sotto una luce completamente nuova; è un concetto che comunque risulta di difficile definizione, perché sono molto ampi i margini lasciati sensibilità personale dell'artista; una delle migliori, se non la migliore definizione è probabilmente quella lasciata da Jean Epstein<sup>43</sup>, collaboratore non a caso di Delluc, che scrisse: "*Con la nozione di photogénie è nata l'idea del cinema come arte. Come definire l'indefinibile photogénie, se non col dire che sta al cinema come il colore sta alla pittura e il volume alla scultura: è*

---

<sup>43</sup> Jean Epstein: regista e teorico del cinema, francese, è stato collaboratore di Louis Delluc ed ha approfondito il tema della specificità artistica del cinema.



*l'elemento specifico di questa arte*".

Delluc ha diretto sette film nella sua breve carriera da regista e anche se nessuno con risultati strabilianti, almeno due di essi, *"Fièvre"* (1921) e *"Le Femme de nulle part"* (1924) sono da considerarsi fondamentali per l'evoluzione della settima arte e rimangono esempi di autentica scuola di cinema; da queste pellicole emerge chiaramente l'attenzione per i particolari che compongono lo scenario dell'azione e che acquistano essi stessi un ruolo espressivo fondamentale che va oltre la narrazione e, al tempo stesso, la completano.

Delluc però ha dato il meglio di sé ovviamente come critico e questo paragrafo dedicato a lui e alla nascita della critica cinematografica non può che concludersi con un suo commento: il pezzo è apparso sulle pagine del *"Paris-Midi"* nell'Aprile del 1919 ed è la recensione del film di David Griffith *"Intolerance"* (1916):

*"Questo film immenso, era ancora più immenso nella sua integralità. Ma coloro, o colui, che si sono presi a cuore di vietare per tutta la durata della guerra un'opera di questa portata, si sarebbero sentiti disonorati nel togliere del tutto il loro veto. E sia, "Intolerance" è autorizzato. Ma un'autorizzazione con dei tagli è un pleonasmo nel cinema. È stato mai proiettato nelle sale di Parigi un film americano senza "adattarlo" allegramente? Le lacune che ne risultano hanno molto infastidito il pubblico, che non ha capito nulla per un'ora e mezza. Il pubblico, giudice infallibile e intransigente, rimarrà sempre sconcertato davanti a un'opera originale. Quelli che, alle rappresentazioni del Parsifal, hanno annotato le riflessioni idiote dei nove decimi degli spettatori, ritroveranno nella penombra della sala Marivaux lo stesso genere di comprensione. D.W. Griffith, regista di "Intolerance", non è un guastatore come Richard Wagner. Egli adopera la sua tecnica con la stessa serenità di M. Camille Saint-Saens. Ma la sua abilità ha un carattere e un accento tali da sconfinare nel virtuosismo. È un altro Kubelik. I posteri gli preferiranno Thomas Ince. L'opera disuguale, crudele, aspra, appassionata di Thomas Ince è l'opera di un poeta. I disordini, l'immaginazione, le debolezze e la luce intensa degli ispirati animano prove come "Peintures d'ames", "Celle qui paie", "La conquete de l'or". Griffith non ha di questi eccessi. L'osservazione è la sua forza principale. Egli vede con una tale precisione, possiede una tale capacità di sintesi per fondere la verità umana e la verità visuale che è impossibile trovare una sola pecca nei suoi giganteschi affreschi. "Hearts of the world"*

vi sorprenderà ancora di più di “Intolerance”. La concezione satirica di “Intolerance” ci sfugge per metà. La colpa è della censura o dei censori. Questo film della durata di quasi tre ore è troppo corto. Dei tre drammi paralleli che lo compongono, uno è quasi interamente soppresso – quello di Cristo – così come certi episodi storici destinati a sottolineare la portata apostolica di questo pamphlet muto. L’inizio dell’epoca moderna è allo stesso modo troncato e rimesso insieme male. Lo sciopero delle fabbriche Jenkins ha perso di peso. Almeno, tutta l’epopea babilonese ha mantenuto il suo sfarzo inverosimile, così come la fine dell’epoca moderna, il cui pathos mi ha sconvolto. Gli appassionati di film-opera come “Giulio Cesare, Antonio e Cleopatra, Salambò”, non perdoneranno ad un americano di aver schiacciato così ostentatamente la cinematografia italiana. Addio alle mascherate! Tutto qui è bello, notevole, magistrale. Scenografie come le mura di Babilonia, la porta di bronzo, la sala del banchetto, le scalinate gremite di carri da guerra, la corte del tempio; visioni come l’assedio della città, l’accampamento di Ciro, l’esercito in marcia, la corsa dei carri, le straordinarie danze della festa reale; dei personaggi veri, ancorché pittoreschi, come Balthazar, il sacerdote di Baal, la principessa, i giudici, la ragazza di montagna, il rapsodo ironico, Ciro, la danzatrice nell’acqua, le commensali del banchetto – ce ne sono migliaia – sono i temi caratteristici di questa grandiosa partitura. Più di una volta li abbiamo trovati in pieno accordo con l’orchestra che eseguiva Glazounov, Rimsky, Thcaikowski, Grieg, Borodine e Dukas, la cui splendida frenesia seguiva così ardentemente quella dell’ultima parte del film. L’epoca moderna che si intrecciava a quella babilonese è la più intensa, e con mezzi meno sfarzosi. Mentre le orde di Ciro sconfiggono l’esercito e la città di Balthazar tradito, una coppia di operai vaga attraverso i confini della nostra incoerente civiltà. L’omicidio, la corte d’assise, la corsa dal governatore, la prigione, la potenza, sono tutti una serie di quadri spaventosi e grandiosi. Sono eseguiti con la stessa precisione di tutto il resto. Così come i re, i sacerdoti, i soldati, le fanciulle, gli schiavi, di Gerusalemme e di Babilonia, ci sono sembrati un mondo di perfetti attori – personaggi appena intravisti sono interpretati da Lilian Gish, Bessie Love e altri talenti di cui ho dimenticato il nome – gli attori moderni sono impeccabili. L’industriale Jenkins, la donna traviata, il losco capobanda, il poliziotto, l’operaio Charlie, il pastore che lo confessa, il boia... ah, che perfetta verità! Ma qualcuno può eguagliare Mae Marsh? È lei che interpreta l’operaia Mary; il suo personaggio domina tutto il film. Come fa ad esprimere così tante sfumature? Dalla sua eccentrica fanciullaggine dell’inizio fino all’angoscia della fine, passa attraverso venti differenti personalità pur

*conservando un'unica anima. Io mi rifiuto di analizzare come ci riesca, e anche di domandarmi in che misura regista e attrice siano responsabili di tanta arte. Voglio pensare solo alla nostra gioia dolorosa nella corte d'assise dove il viso di Mae Marsh diventa un intero dramma inenarrabile, alle sue dita folli, ai suoi occhi persi, a questa apparizione insensata che supera la scienza del melodramma, il lirismo da incubo, la nitidezza della morte – e fissa sullo schermo un minuto che nella vita o sulla scena non sarebbe rimasto impresso nella memoria mutevole degli spettatori”<sup>44</sup>.*

---

<sup>44</sup> *Ecrits cinématographiques II/2 – Le Cinéma au quotidien*, Chaires du Cinéma, 1990, pp.66-68, tradotto da Alessio Trerotoli, *Il critico cinematografico ieri, oggi, domani*, 2008.

## 2. La politica degli autori

Questo elaborato si prefigge di raccontare solamente i tratti salienti che hanno condotto la critica cinematografica ad essere quella che è oggi, quindi gioco forza alcuni aspetti anche importanti verranno inesorabilmente tralasciati per concentrarsi nelle tappe dal sottoscritto considerate fondamentali.

Nel dopoguerra il cinema riconquista rapidamente il centro della scena culturale soprattutto in quella francese, come testimoniano l'investimento dello Stato nella diffusione della cultura cinematografica e un generale clima in cui il cinema è al centro degli interessi di filosofi, intellettuali, letterati.

Il periodo è propizio e il boom editoriale delle riviste lo conferma: il terreno è reso ancora più favorevole dal successo di tirature ottenuto dalle pubblicazioni clandestine, dal lavoro dei cineclub e dalla pubblicazione delle riviste più importanti dell'immediato dopoguerra.

Soltanto nel 1946 escono riviste come “*Télé-Ciné*”, “*Image et Son*”, la seconda serie di “*Le Revue du Cinéma*” riportata in auge da quello che era stato il suo fondatore quasi un ventennio prima, Jean George Auriol<sup>45</sup>, nel 1928, per far sì che si creasse un ponte generazionale tra i critici degli anni Venti e quelli del dopoguerra; va segnalata soprattutto per essere stata la prima rivista a pubblicare un intero dossier su Alfred Hitchcock nel 1948, inaugurando così l'incredibile fama che avrebbe seguito il regista da lì fino ad oggi.

In questo periodo si distinguono principalmente due figure tra tutte: Alexandre Astruc e André Bazin: Astruc è uno degli autori più influenti all'interno di quel tema che sarà il dibattito cardine di quel momento, cioè il realismo; inoltre ad Astruc si attribuisce la natalità del termine “*caméra-stylo*”<sup>46</sup>, è la prima volta che il cinema viene associato in maniera così diretta alla libera espressione individuale; Bazin invece si diletta nella scrittura per riviste del calibro di “*Esprit*”, “*Le tempes Modernes*” e “*La Revue du Cinéma*”.

Tutt'ora viene considerato dai ricercatori come uno dei più grandi studiosi del connubio storia-critica e nonostante sia stato a tutti gli effetti sinonimo di assidua prolificità saggistica, ad oggi mancano ancora molti dei suoi scritti da essere sviscerati ed analizzati (attendono di essere catalogati ancora quasi tremila articoli oltre ad un corposo numero di saggi), Bazin dunque prende parte a quella discussione teorica ipotizzando diverse forme di realismo (psicologico, ontologico e tecnico).

Considerato un vero e proprio operatore culturale, spesso occupato nelle educative

---

<sup>45</sup> Jean George Auriol: regista parigini, fondatore della rivista *La Revue du Cinéma*.

<sup>46</sup> “*caméra-stylo*”: è un termine che viene usato per indicare il cinema come linguaggio attraverso il quale l'artista può esprimere pensieri e ossessioni servendosi della macchina da presa esattamente come un pittore fa con il pennello.

attività di cineclub , come nel caso di Objectif 49, e al tempo stesso condottiero nell'ardua diffusione (in quel periodo) di certe pellicole o addirittura di intermonografie; perdì più come anticipato, svolgeva a tutti gli effetti l'attività di critico, ma svolgendo un'analisi intima e profonda sul ruolo stesso di quest'ultima e con la partecipazione dell'altro grande nome di quegli anni, Alexandre Astruc, cercava di portare alla ribalta il concetto di nuova avanguardia: cioè tentare di oltrepassare quei criteri, o postulati selettivi, che si ergevano a fondamenta delle avanguardie storiche, rendendo il cinema invece strumento la cui estetica inglobava il pubblico piuttosto che dividerlo.

Insieme a Jacques Doniol-Valcroze, definisce il regista d'avanguardia, non come chi si erge ad eletto di un ridotto gruppo ben definito e "per pochi", ma come qualsiasi persona in grado di amplificare e comunicare le infinite potenzialità del mezzo di cui dispone: in questa maniera vengono rivalutati, o meglio acquisiscono la "definizione" di film d'avanguardia le opere di registi come George Méliès, Waler Renoir, Preston Sturges, a prescindere se costoro avessero lavorato per raggiungere un successo "commerciale" oppure no.

Nel contesto culturale cinematografico che prende inizio a ridosso della conclusione della seconda grande guerra, Bazin va a prendere posto tra le tinte del rinnovamento delle categorie a cui asserisce la critica, le varie teorizzazioni del realismo e dal contributo fisico dato dall'immagine (non subisce tanto l'influenza dei critici "primordiali" o più teorici come Louis Delluc ma più quella di personalità come Jean Paul Sartre o Maurice Merleau-Ponty).

Indispensabile poi è assolutamente ricordare le nuove potenzialità introdotte nell'ambito della scrittura e del ragionamento critico, visto che lo stile unico di Bazin introduce dei veri e propri scarti rispetto a quelle forme giornalistiche che si erano consolidate nel periodo precedente.

Ci serviamo allora nuovamente del manuale di testo scritto da Claudio Bioni (*"La critica cinematografica: un'introduzione"*) in cui si analizza un articolo di Bazin su *"Alba Tragica"*, film di Marcel Carné del 1939 scritto da Jacques Prévert, in cui gli studiosi Jacques Aumont e Michel Marie notano che: *"La prima caratteristica della scheda (...) è la sua lunghezza piuttosto inconsueta: una buona ventina di pagine. La seconda è la libertà dell'autore in relazione allo schema di rito"*<sup>47</sup>.

Bazin lavora attraverso un *modus operandi* ricorrente: le tecniche di linguaggio utilizzate focalizzano maggiormente lo sguardo, rispetto alla lettura più "classica" del contenuto e vengono contestualmente indirizzate ad una visione più attenta all'estetica, ma ciò non significa che ponendo la propria attenzione più sul tecnicismo questo possa portare ad un'analisi fredda e formale: la tecnica è sempre simbolo dell'opera umana che rende possibile l'espressione del pensiero registico.

Al contrario l'altro grande esponente della critica di quel periodo, Auriol, già citato in

---

<sup>47</sup> *La critica cinematografica: un'introduzione* pp.14, C. Bioni, Archetipolibri, 2013.

precedenza, nutriva l'idea di poter dare nuova linfa alla rivista "La Revue du Cinéma" e fu proprio a causa della sua prematura dipartita nel 1950 che Jacques Doniol-Valcroze, Bazin e Joseph-Marie Lo Duca decisero di fondare, i futuri ed immortali "Cahiers du cinéma", il cui primissimo numero, con copertina gialla a richiamare le radici e delle foto di "Viale del Tramonto" uscì il primo aprile dell'anno seguente.

All'inizio della rivista era evidente un certo eclettismo che poi però è andato via via scemando; inizialmente infatti i "Cahiers" si ergono a paladini del cinema americano, ma anche quello francese con registi come Carnè, Bresson e Autant-Lara, oltre a quello di matrice "staliniana", nonostante lo stesso Bazin fosse considerato un "liberal borghese" da tutta quella fetta di critica appartenente al regime comunista di riviste come "L'Humanité", per colpa del suo articolo sulla pellicola "Il mito di Stalin nel cinema sovietico" che venne pubblicato nel 1950 e che si impegnava a "rivedere" tanto il linguaggio quanto la messa in scena del dittatore di stampo sovietico all'interno del cinema di propaganda.

Tra il 1953 e il 1956 una lotta interna alla redazione vede contrapporsi i fondatori originali della rivista (Bazin, Doniol-Valcroze, Pierre Kast, Joseph-Marie Lo Duca) ai giovani nuovi collaboratori trascinatori della corrente nata da Alfred Hitchcock e Howard Hawks (Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jean Luc Godard e ovviamente Françoise Truffaut).

Contemporaneamente all'aumento del potere alle giovani personalità la polemica e le possibilità di non conformarsi ai gusti canonici salgono vertiginosamente ed è quindi abbastanza comprensibile che si senta la necessità di una netta scissione nei confronti della tradizionalità, non solo dentro i "Cahiers" ma anche al di fuori, così nasce la "politique des auteurs".

Il manifesto della politica degli autori è naturalmente considerato un articolo di uno dei suoi esponenti di maggior fama e successo, ovvero Truffaut, che nel 1955 scrive "Alì Babà e la politica degli autori", che nonostante non sia il primo articolo del regista francese (ne scrisse uno due anni prima nel 1953), viene preso come riferimento perché al suo interno si trova un vero e proprio "formulario" della critica cinematografica moderna:

*"Le circostanze hanno voluto che io vedessi due volte "Alì Babà" in una piccola sala senza atmosfera prima di rivederlo finalmente in una cornice molto più adeguata, una sera di Capodanno in mezzo ai cinquemila spettatori del Gaumont-Palace tra i quali - secondo Renoir - solo tre persone potevano "capire". C'è bisogno di precisare che io mi sono annoverato subito tra questi tre eletti, arrivando a sospettare perfino dell'esistenza degli altri due? Alla prima visione, "Alì Babà" mi ha deluso, alla seconda mi ha annoiato, alla terza mi ha appassionato e incantato. Senza dubbio lo rivedrò ancora ma so bene che, superato vittoriosamente lo scoglio rischioso del numero 3, ogni film prende posto nel mio museo privato, molto ristretto. (Tra*

*parentesi, se tutti i cinefili avessero visto tre volte “L'isola di corallo”, “Il tesoro della Sierra Madre” e “La Regina d'Africa” ci sarebbero molti meno “houstoniani”.) Non è che rivedendo “Alì Babà” si capiscano o si scoprano più cose, come si può dire ad esempio della “Carrozza d'oro”, di “Gli uomini preferiscono le bionde” o di “Casco d'oro”), ma alla stregua dei musical (“Cantando sotto la pioggia,” “Un americano a Parigi” e così via) l'ultimo film di Becker va conosciuto bene per essere apprezzato. Bisogna aver oltrepassato lo stadio della sorpresa, bisogna conoscere la struttura del film perché svanisca la sensazione di squilibrio avvertita all'inizio”<sup>48</sup>*

Truffaut come si evince dall'articolo rappresenta un punto di svolta, o forse di non ritorno sia all'interno dei “Cahiers” che nella concezione della figura del critico e della critica.

Quando la personalità di Truffaut entra all'interno dei “Cahiers”, lo fa tutt'altro che in punta di piedi e anzi alimenta la tempesta che nel breve periodo devasterà l'ambiente critico; questo però non significa che la “rivoluzione” in atto sia soltanto opera di Truffaut, ma anzi ribadisce ancora una volta la potenza delle intenzioni collettive, una situazione simile che scalda gli animi di tutti i “giovani turchi” (come venivano soprannominati i membri più animati) e si impongono come detto a quel versante definibile più conservativo che si era sviluppato in passato; le personalità che fanno parte della politique sono tutte quelle più combattive dei “Cahiers” e curiosamente sono quasi tutti futuri registi che hanno costruito la loro corposa cultura cinefila all'interno dei cineclub dei quartieri parigini, come la Cinémathèque o la “Gazette du cinéma” : da Eric Rohmer a Jean Luc Godard, passando ovviamente per Truffaut, fanno parte di questa cerchia.

Le idee promulgate dai giovani membri della politique hanno preso forma per un periodo di quasi vent'anni che comprende il successivo dopo guerra, da metà degli anni Quaranta alla fine degli anni Cinquanta; nonostante inizialmente la rivista non potesse contare su di una vera e propria linea editoriale grazie alla fervida volontà dei giovani critici la ragione fondamentale dei “Cahiers” si riversa sugli scopi finali: se il cinema di stampo nazionalista (sottinteso quello francese), va screditato continuamente, al contrario quello a stelle e strisce viene incensato anche di fronte all'evidenza.

---

<sup>48</sup> *Alì Babà e la politica degli autori*, Françoise Truffaut, *Chaires du Cinéma* numero 44, Febbraio 1955.

Molto indicativo di questa netta presa di posizione un articolo pubblicato ancora una volta sotto la firma di Françoise Truffaut nel gennaio del 1954 intitolato “*Une certaine tendance du cinéma français*” che recita:

“Se il cinema francese esiste per un centinaio di film ogni anno, si comprende che solo dieci o dodici meritano di attirare l'attenzione della critica e dei cinefili, l'attenzione quindi di questi Cahiers. Questi dieci o dodici film costituiscono quella che è stata magnificamente chiamata “Tradizione della qualità”, costringono con la loro ambizione l'ammirazione della stampa straniera, difendono due volte l'anno i colori della Francia a Cannes e Venezia dove dal 1946, hanno regolarmente vinto medaglie, leoni d'oro e grandi premi. All'inizio del discorso, il cinema francese era l'onesta delimitazione del cinema americano. Sotto l'influenza di “Scarface” ci divertivamo con “Pépé le Moko”; quindi lo scenario francese ha dovuto annullare la più chiara della sua evoluzione. (...) È sempre bello concludere, è piacevole per tutti. È notevole che i “grandi” registi e i “grandi” sceneggiatori avessero ognuno fatto dei lungometraggi e che il talento al loro interno non fosse abbastanza per distinguerli dagli altri (quelli che il talento non l'avevano messo). È anche degno di nota il fatto che tutti siano venuti alla qualità allo stesso tempo, come se ci si scambiasse un buon indirizzo. E poi un produttore - e persino un regista - guadagna più soldi per fare “Quella certa età” che “Chi la dura la vince”. I film “coraggiosi” si sono dimostrati molto redditizi. La prova: un Ralph Habib che rinuncia bruscamente alla semi pornografia, realizza “I compagni della notte” e rivendica di ispriarsi a Cayatte. Ciò che impedisce ad André Tabet, ai Companeez, ai Jean Guitton, ai Pierre Véry, ai Jean Laviron, ai Ciampi, ai Grangiers di fare, da un momento all'altro, il cinema intellettuale, per adattare dei capolavori (ce ne sono ancora alcuni) e, naturalmente, aggiungere funerali ovunque? Quindi quel giorno saremo immersi nella “tradizione della qualità” e il cinema francese, in competizione tra “realismo psicologico”, “amarezza”, “rigore”, “ambiguità”, sarà come un vasto funerale che può lasciare lo studio di Billancourt per entrare più direttamente nel cimitero che sembra essere stato posizionato lì sul lato espressamente per andare più velocemente dal produttore al becchino. Solamente, devo ammetterlo, sebbene la passione e persino la prevenzione abbiano influenzato questo esame deliberatamente pessimistico che intrapresi riguardo ad una certa tendenza del cinema francese. Mi è stato detto che questa famosa scuola di realismo psicologico “doveva esistere in modo che potessero esistere a loro volta “Diario di un curato di campagna”, “La carrozza d'oro”, “Orfeo”, “Il casco d'oro”, “Le vacanze di Monsieur Hulot”. Ma i nostri autori che volevano educare il pubblico devono capire che forse si sono discostati dai modi primari per impegnarsi nella



*psicologia più sottile, facendo passare il pubblico in questa classe di sesta tanto cara a Jouhandeau ma devono capire che non possiamo far ripetere una classe all'infinito!*"<sup>49</sup>

Contestualmente all'altro articolo citato in precedenza, "*Alì Babà e la politica degli autori*", questo saggio ha permesso di porre una netta demarcazione tra i tempi passati e considerati "vecchi" e quelli che invece si prendevano la scena della ribalta in quegli anni perché nei loro contenuti si trovavano tutte le peculiarità che definivano un nuovo sguardo sul cinema: questa volta Truffaut ha nel mirino il realismo cosiddetto psicologico, marchio di fabbrica di registi come René Clément, Jean Delannoy e naturalmente Claude Autant-Lara, spesso al centro del bersaglio da parte di Truffaut e in generale di tutta la politique.

Fondamentalmente Truffaut espone con una sagace competenza tutti i problemi che impediscono al cinema francese di funzionare, o meglio, evolversi; un cinema nuovo, diverso, secondo lui è possibile, ma sente il bisogno di eliminare il segmento predominante del "realismo psicologico" per lasciare spazio al cinema d'autore.

Per la "new wave" fare critica non era solo chiacchierare di cinema tra appassionati, ma un vero e proprio mestiere giornalistico; la maggior parte dei loro scritti andavano a comporre un programma definendo un cinema altro per il periodo, nuovo, trasformando la rivista stessa nel cuore pulsante di un emergente stile cinematografico, all'interno dei loro scritti era penetrante l'odore di un nuovo modo di concepire il cinema.

In questo è ancora più rilevante l'estratto precedente che si considera il manifesto di questa "politica": scegliere "*Alì Babà*", un film di Jacques Becker definito minore dallo stesso Truffaut è simbolo del credo di questa corrente, i film minori non esistono: ogni regista va preso in esame considerando tutta la sua opera, quindi ogni film diretto, non tralasciando nulla della sua filmografia ed inoltre la messa in scena viene vista come la summa del cinema stesso, è considerata come quel linguaggio in grado di essere compreso da tutti e con cui l'autore può mettere in esposizione il suo credo e le sue tecniche.

Quindi la politique rifiuta quella distinzione forma/soggetto tanto cara alla critica tradizionale in favore della messa in scena, rielabora la visione sul cinema della

---

<sup>49</sup> *Une certaine tendance du cinéma français*, Françoise Truffaut, *Cahiers du cinéma*, Gennaio 1954.

cosiddetta “serie b” e arriva a considerare Alfred Hitchcock un genio proprio perché trova in lui ciò che prima non era considerato, dai contenuti, al soggetto e passando ovviamente per il realismo, compiendo un capovolgimento di ruoli snaturando le regole affezionate alla tradizione. Va però segnalato che la politique nonostante portasse il cinema americano ad un livello di quasi venerazione non tralasciavano registi interessanti anche del panorama europeo d’oltralpe: ammiravano ed analizzavano infatti le filmografie di registi come Rossellini, Bresson, Renoire e come abbiamo potuto vedere anche Jacques Becker.

Se oggi quindi all’interno delle università si studiano certi film, se ci si approccia in un determinato modo ad un regista, se non si tralascia nulla di una filmografia, anche il film più derivativo e sinonimo di mera esecuzione di stile, lo dobbiamo in toto alla politica degli autori.

### 3. La critica nell'era dei New Media

Superato l'anticipato salto generazionale, intorno ai decenni che compongono gli anni Settanta e Ottanta le nozioni di cinema vengono via via assimilate all'interno dei pensieri collettivi.

Allo stesso modo l'universo cinematografico però subisce un brusco scossone, soprattutto dal punto di vista delle presenze al botteghino oltre che di problemi produttivi, ma ciò nonostante invece la cultura cinematografica si diffonde a macchia d'olio: si assiste alla nascita di veri propri editori e collane di cinema, le università aprono le loro porte alla storia cinematografica e addirittura, sebbene in via del tutto sperimentale, all'interno di alcuni programmi scolastici.

La possibilità di far coesistere critica e ricerca universitaria permette con facilità il recupero di diverse teorie fin lì poco considerate, come il già citato Bazin che fino al 1972 era stato soltanto superficialmente tradotto e soprattutto concede delle riflessioni che si sono a loro volta dilatate con le evoluzioni temporali: cioè i rapporti intrecciati tra il cinema e le più importanti fonti di dibattito, la televisione in primis e poi via dicendo la serialità, il remake o la citazione.

Contemporaneamente invece all'interno della critica di stampo quotidianista si iniziano a vivere momenti di evidente crisi; chi prima si occupava "soltanto" di articoli a sfondo cinematografico, viene via via affiancato e in alcuni casi anche sostituito da giornalisti cosiddetti di costume, che ne minano la libertà stilistica e lo distolgono dal focus vero e proprio.

A causa dell'incredibile aumento di "offerta culturale" e della susseguente richiesta di informazioni, il critico non riesce a seguire tutte le vicende, non può più avere a disposizione gli spazi di cui disponeva prima per le riflessioni e soffre la poca intimità che iniziano ad offrire i festival di settore; con il tempo la critica vera e propria si riduce sempre di più all'interno del quotidiano per lasciare spazio ad altri temi di natura culturale o meno, mettendo il critico in crisi a causa anche dei vari passaggi multimediali che ne disperdono il ruolo e li fanno distogliere dal loro vero oggetto d'interesse, l'analisi.

A cavallo dei due decenni successivi (anni Novanta ed inizio del nuovo secolo) invece oltre al continuo ridursi delle libertà, oltre che degli spazi, concessi alla recensione nei principali organi di stampa fisica e al brusco calo di vendite che colpisce inesorabilmente le riviste specializzate (non solo però all'interno dell'ambito cinematografico) si notano contemporaneamente il realizzarsi di alcuni fatti non previsti: in primis si portano alla ribalta moltissime produzioni di stampo nazionale che riguardano però generi cinematografici poco considerati (come per esempio, nel nostro paese, il poliziesco, con il grande regista Ettore Scola a farne da padrone), ma soprattutto ci si accorge dei primi tentativi di traslazione della critica dal giornale al web.

Quello che era riuscita a fare principalmente la critica nei due decenni precedenti, era stato il porre l'accento sugli autori considerati "laterali" al percorso principale, tralasciando quindi molta della produzione di genere che non era considerata "sufficientemente alta".

Nonostante tutto questo molti generi come magari l'horror o il poliziesco, erano stati scartati a prescindere, vittime di una resistenza prettamente ideologica che li circondava; in quel momento però anche quei film che erano stati volontariamente lasciati ai margini acquisiscono una voce: nascono riviste come "*Nocturno*"<sup>50</sup> o "*Amarcord*" che ne raccontano le gesta sviscerando generi che prima rimanevano da parte.

Ad essere rivalutati sono molti generi e sotto-generi fin lì estromessi dai discorsi (come lo slasher, i revange movie e così via) e alcune volte l'operazione ottiene gli scopi prefissati.

Il merito è sicuramente della presenza di critici in grado di considerare ed interpretare al meglio fenomeni come la competenza storica, l'erudizione nella compilazione delle schede tecniche e delle filmografie; in altri casi lo spirito collezionistico e sacerdotale, la polemica anti-accademica, il partito preso della marginalità di gusto sono sfociati in una riesumazione archeologica priva di sguardo interpretativo, in un ambiguo (e talvolta molesto) anti-intellettualismo.

Per quanto riguarda la prima fase della diffusione della cultura cinematografica online, il fenomeno che inizialmente pare essere più rilevante è quello dei forum e dei blog di cinema in rete.

---

<sup>50</sup> *Nocturno*: rivista cinematografica italiana dedicata al cinema di genere fondata nel 1994.

La particolarità della “forma blog” è che permette la possibilità di reintegrare all’interno della critica degli strumenti che nell’ultimo periodo erano stati quasi del tutto abbandonati come la stessa conversazione, i ferventi dibattiti e anche le aspre polemiche, senza togliere ovviamente il ruolo più importante, cioè quello della sensazione di comunità, di un qualcosa che non è più solo proprio ma di molti, così da attivare quella caratteristica distintiva della critica francese che era stata la memoria sociale.

La parte che più spicca in rete è che ritorna in auge il concetto di esperienza visiva, ciò che conta realmente nel web quindi è quasi come dire il “livello” di interesse, l’amore che si prova per l’esperienza filmica in sé, in modo poi da poterlo condividere con la “comunità”.

L’apoteosi è il pensiero stesso espresso dal regista Orson Wells nei confronti del collega Peter Bogdanovic: “*Non esiste la cultura cinematografica Peter, solo un enorme mucchio di film*”, a testimoniare ancora una volta come il fulcro totale del discorso si sposti sempre più sull’esperienza filmica senza per forza passare dalla cultura cinematografica.

È questo dunque il grande scarto con i critici dei decenni precedenti, se infatti i membri dei “*Cahiers*” lottavano sul fronte della necessità del sapere tradizionale contestualizzato però in una ribellione culturale, senza tralasciare nulla, che sconfinava in una rivoluzione principalmente di gusto oltre che di luoghi e simboli, come la posizione del giornalista o la stessa redazione, con l’intento vero e proprio di soppiantare una “cultura”, un modo di vedere il mondo, con un’altra, la natura evanescente del web non lo permette; il blog conferisce sì un senso di comunità, ma allo stesso tempo con la sua elusività, accende e spegne i fuochi delle polemiche a piacimento, disperdendo spesso la maggior parte dei pensieri, rendendo l’individuo (o meglio utente), solo idealmente inserito in un contesto.

Le cose cominciano a cambiare nella seconda parte del primo decennio del nuovo millennio dagli anni delle lotte politiche alla fine del secolo; la forma-blog, il numero dei blog e il loro funzionamento sono cambiati notevolmente negli ultimi vent’anni (dal 1998 ad oggi).

In questo capitolo l’attenzione cade sui principali cambiamenti in atto, e sui modi in cui questi cambiamenti vengono pensati, accettati o rifiutati nella cultura contemporanea;

almeno su un fatto sono tutti d'accordo: con l'affermarsi del web un cambiamento c'è stato anche nel mondo della critica cinematografica, l'accordo è minore su come interpretarlo.

Le linee di pensiero si spaccano nettamente su due fronti: chi pensa che il web sia di grande aiuto, generando continuamente nuove discussioni all'interno del mondo critico, considerandolo quindi come un espediente positivo e chi invece fa leva su altre inclinazioni, pensando al web non per forza in termini lodevoli.

Uno di quest'ultimi sostenitori per esempio è Luca Malavasi, professore di cinema presso l'università di Genova, che considera la grande maggioranza dei portali cinematografici italiani (MYmovies e Movieplayer su tutti) come dei semplici emulatori dei modelli di critica cartacea, conservatori della critica tradizionali, aditi soltanto a "farcire" lo spettatore ingordo di film e del tutto non curante della qualità dell'analisi o del pensiero critico; un discorso molto simile è riconducibile anche ai blog, ma in quel caso le proporzioni sono diverse e più frammentate.

Le tipologie di blog cinematografici più comuni sono sostanzialmente tre: il primo caso riguarda il blogger e la sua esperienza di vita, chi scrive assume un tono quasi simile alla scrittura di un diario ed associa la visione del film alla propria esperienza personale, trasformando la critica in un'opinione o in un consiglio che si perde in molte parole; altro discorso invece per chi si mette in dura contrapposizione con i canali ufficiali, ponendosi direttamente in contrasto con le terminologie più complesse usate dal critico e innalzando al contempo invece i veri canali di comunicazione su cui fanno leva le pellicole visionate: emozioni forti e coinvolgenti; infine l'ultima, ma non per importanza, tipologia di blogger che si trova online, è la diretta opposizione della precedente, in questo caso infatti il blogger in questione, contrariamente al suo predecessore, non si mette in contrasto con la critica "ufficiale" ma anzi si erge a vero e proprio prolungamento di essa, ma online (non è un caso infatti trovare in questo periodo numerosi video su piattaforme come YouTube dove si implementa il proprio ragionamento su una questione).

Questo però non significa assolutamente che tutto quello che si trova online non si possa definire critica in toto; ci sono alcuni casi in cui lo sguardo critico è profondo e allo stesso tempo differente, che cerca magari di rinvigorire un'autorità che sia più adatta ai

tempi che percorre o che si focalizzi maggiormente su ciò che invece il ruolo industriale del cinema ha tralasciato.

È evidente che sia il mondo della critica che quello della cinefilia hanno adottato mutamenti quasi radicali nel corso di questi ultimi periodi e allo stesso modo può dirsi del cinema stesso e della cultura cinematografica; sono proprio i rapporti che si stabiliscono tra questi ultimi due “soggetti” che permettono al meglio di analizzare come si sia evoluta la critica ultimamente.

L'altro discorso imprescindibile da considerare sta nel fatto che sia la critica che la cinefilia non sono analizzabili senza contestualizzarle con lo sviluppo tecnologico in divenire, che sia da una prospettiva di diffusione della critica o da quello cinematografico in sé; per certi versi si può addirittura tentare di scandire i momenti salienti delle mutazioni della cinefilia tramite quelli dello sviluppo mediale (più che tecnologico in sé): dalla videocassetta all'impero industriale dei Dvd e per brevissimo dei Blu-Ray, arrivando fino ad oggi con la liquidità della fruizione raggiunta in rete, senza più necessità di un supporto fisico.

Il fatto che ci siano sempre più possibilità di fare dibattiti inerenti al cinema e che i blog siano sempre più diffusi, se da un lato non sempre aiutano a focalizzare il tema della discussione, dall'altro testimoniano la grande voglia di parlare di questo tema, qualsiasi sia il genere di riferimento o semplicemente trattando tematiche più a grandi linee; ma ciò non significa che i modi con cui si parla di cinema differiscano: i più utilizzati sono sempre le stesse, dalle interviste, ai saggi di lunghezza variabile e soprattutto, la metodologia principale che spicca è sempre quella della forma recensione, con tutte le sue varie forme possibili (brevi, medie o lunghe) che però spesso ne “rompono” le regole a proprio piacimento.

La forma-recensione è il più semplice per spiegare questo fenomeno, perché allo stesso modo che sulle riviste cartacee specializzate, anche online si nota questa invasione a non finire di recensioni, ma sul web, la recensione è orfana delle catene imposte dalla fisicità delle riviste (che sia nella forma del giudizio o nel posizionamento “a piacere” della trama); stessa cosa si può dire delle forme discorsive utilizzate, sul web è molto più presente la forma informale e colloquiale, piuttosto che quella “solenne” e per certi versi alto-mimetica delle riviste fisiche.

Uno degli argomenti fondamentali che hanno preso campo nel dibattito mediale in corso è la concezione di “critica di gusto”; fino a qualche anno fa la critica delle riviste specializzate si opponeva alla critica impressionistica, che veniva appunto definita “critica di gusto”: il giudizio e la valutazione erano considerate attività compromesse con gli aspetti più aleatori del lavoro intellettuale; oggi è sempre più difficile ragionare in questi termini.

In questo mondo digitale, a dispetto delle istituzioni classiche come la critica o allo stesso modo la scuola, il potere è stato preso da dei nuovi definatori di gusto (elementi cioè che indirizzano le scelte di preferenza) e quindi la stessa teoria del gusto riscontra problematiche prima non ipotizzabili.

Uno dei sociologi studiati anche all’interno di questo percorso di studi, cioè Pierre Bourdieu, ha permesso di “aggiornare” il modello con cui veniva analizzato e successivamente trasmesso il gusto, le cui pratiche di consumo e preferenza di natura culturale sono definite da confini sociali già esistenti.

Al processo, assai noto, che va dai network relazionali ai gusti oggi se ne affianca un altro in direzione inversa: dai gusti alle reti di relazioni: vale a dire, sul web i differenti stili di consumo e apprezzamento culturale influenzano e/o generano reti sociali; il gusto si converte all’istante in forme di socialità e di relazione tra individui, come testimoniato anche dai recenti studi sulle liste di preferenze e attività sui social network.

Le reti di connessioni già presenti sono sempre più accessibili e si rivelano come dei punti fondamentali per il consumo culturale, stimolando le conversazioni tra vari soggetti con interessi simili; inoltre il gusto assume sempre di più la forma di simbolo di identificazione sociale e un mezzo tramite cui è possibile stabilire una certa rete di relazioni, tramite le nicchie di interesse che formano piccole comunità con ognuna il suo insieme definito di stili di vita, luoghi in cui è il gusto l’elemento cardine tramite cui si edifica la socialità.

È la dimostrazione che stiamo vivendo in una società del giudizio generalizzato, dove i fattori di gusto sono i veri e propri criteri di selezione nell’infinita gamma di opzioni culturali che hanno invaso le nostre vite.

Scatta il momento in cui anche la critica cinematografica inizia a rendersi conto della nuova propensione al gusto e quindi comincia a misurarsi con tale situazione senza più



alcun segno di remora o timore; elevata la mole di critici che iniziano ad identificarsi come veri e propri indirizzatori di gusto trasversali, garantendo il loro grado di esperti online, ma anche nelle altre tipologie di media, recensendo sulle riviste cartacee ma al tempo stesso mantenendo i loro spazi all'interno dei siti oppure scontrandosi parlando di cinema nei vari tipi di social network (Facebook, YouTube e Twitter, tutti con la possibilità di rilasciare mini recensioni in vari formati).

Un ulteriore metodo per comprendere i nuovi legami creati tra la critica e la sociologia è quello di riconsiderare il ruolo dell'esperto all'interno della cultura di oggi.

L'immagine più impattante e funzionale in questo momento per comprendere le tipologie di azione con cui si diffonde la cultura è probabilmente quella della diffusione rapida, un'epidemia o un contagio, molto nota anche a livello cinematografico con numerose pellicole sul tema; uno degli elementi più esaustivi è sicuramente YouTube, demiurgo di continui successi vuoti di contenuti, con continuo ricambio e assolutamente senza alcuna possibilità di controllo, che si diffondono in maniera quasi virale attraverso il mezzo di proliferazione più potente del momento, il web.

È quindi apparentemente normale che anche i canali che storicamente hanno il compito di indirizzare le preferenze, come nel caso della critica, si trovino ad un certo punto smarriti, senza più "potere"; ciò nonostante le possibilità di formazione di piccoli o grandi sotto-gruppi dove si possano accumulare idee, giudizi ed esperienze sono molteplici.

L'esistenza di mediatori che agevolano la diffusione di alcune unità culturali piuttosto che di altre non è in discussione, sono chiamati "hub", connettori che fungono da leader di opinioni, da bandiere di idee che accomunano differenti tipologie di utenti.

Molti degli studiosi considerano la robusta proliferazione della cultura cinematografica sulla rete, come un motivo di vanto per la conseguente sconfitta di tutta quella fetta di critica ancorata ai canoni tradizionali del mestiere, favorendo invece lo scoppio della forma recensione nei blog, nei siti specializzati e naturalmente nei social network.

Le cose ovviamente sono leggermente meno nette e diverse da come solitamente si tende ad ipotizzare, infatti in molti casi si è intravisto come anche chi si sente parte dei vari gruppi stanziati nella rete, tenda lo stesso a replicare le strutture della critica tradizionale, o ad usare termini alto mimetici; un caso particolare è stato analizzato dal sociologo più

famoso che tratti questi argomenti e cioè Henry Jenkins: egli osserva una porzione di “spettatori” che sul web si incaricano di rivelare anticipatamente (spoilers) le vicende che riguardano la trasmissione televisiva “Survivor”; questa piccola comunità si alimenta alternando pareri “da esperti” e rivelazioni più artigianali (tramite situazioni di fermo immagine) e in questo caso è molto interessante perché permette di contestualizzare le libertà che conferisce il web: anche chi non ha conoscenze approfondite o da esperto, si permette comunque di impersonificare tale figura, prendendo il ruolo dell’autorità insindacabile, quindi una sorta di riappropriazione del ruolo dell’esperto, anche e soprattutto in contesti dove non ne è in grado.

Fenomeni simili sono comuni alla cultura cinematografica online, nella quale si contendono il campo due principali modelli di influenza culturale, entrambi chiariti dal funzionamento di un sito come Amazon: da un lato troviamo il fenomeno delle guide d’acquisto personalizzate online; ogni volta che si compera un libro o un film, il sito è in grado di elaborare un parametro di similarità tra unità di consumo e indicare un altro set di item culturali “limitrofi” che potrebbero ugualmente interessare l’acquirente e che hanno interessato altri consumatori simili a lui.

In questo caso il sapere esperto classico è superato da un sistema automatico di registrazione ed elaborazione di metadati (“*item-to-item*”, cioè da oggetto ad oggetto) capace di creare una simulazione di comunità di consumatori; su questo piano gli algoritmi di raccomandazione tipici dei siti di e-commerce rubano il lavoro al recensore e lo fanno senza neanche prendersi la briga di pensare; dall’altra parte troviamo la sopravvivenza di forme di “*expertise*”: Amazon e siti come MYmovies hanno una sezione dove viene raccolta una rassegna stampa.

Nuovi recensori si affacciano sempre sulla scena (negli spazi dedicati ai consumatori-recensori, o in spazi analoghi di approfondimento dove prendono la parola esperti il cui capitale culturale si è consolidato altrove).

L’*expertise* tradizionale è continuamente rimediata attraverso siti, blog, pagine personali, riviste online; funziona come un sistema senz’altro meno affidabile e chiuso di un tempo, ma anche molto più “testabile”.

È necessario ovviamente però che questa conoscenza, questo grado di esperto, venga costantemente provato, perché oggi le possibilità di invertire questo ruolo, di scomporre

un parere, è sempre più semplice: uno dei casi più spinosi è sicuramente quello del sito “*Metacritic*”: questo portale rende disponibili per la consultazione, infinite recensioni di “prodotti” di quattro ambiti differenti, cinema, musica, tv e giochi; ad ogni film, canzone o gioco viene assegnato un punteggio, o meglio un “metascore”, nell’ordine dei centesimi, che è formato dalla media di recensioni che sono distribuite su tre diversi gradi di giudizio: positive, negative e miste; ogni recensione è consultabile, basta infatti cliccare sul testo di espansione per leggerla approfonditamente.

L’analisi più interessante, resta comunque quella del metascore; come avevamo visto nei paragrafi precedenti, attraverso la valutazione in “stelle”, solo poggiando lo sguardo sulla recensione è possibile farsi un’opinione sulle prime impressioni della stragrande maggioranza dei film prodotti dall’industria culturale più “canonica”; dei simili criteri regolamentano anche la sezione degli articoli degli utenti; è semplice identificare, semplicemente frequentando la sezione dedicata agli utenti di Amazon per esempio, l’algoritmo del sito che riformula la valutazione che i singoli lettori danno del valutatore stesso.

Ogni critico ha un punteggio di gradimento che lo spinge più o meno in alto nella classifica dei recensori più affidabili; gli scettici avrebbero gioco facile a notare che i criteri indicativi della presunta qualità/affidabilità di un recensore sono diversi dai valori fissati nella tradizione umanistica.

In sintesi essere un buon recensore su Amazon significa soddisfare quasi gli stessi parametri individuati da Chuck Tryon a proposito dei blogger più influenti: alta connessione (alto quantitativo di recensioni postate), aggiornamento continuo, coinvolgimento in una rete di altri pareri/utenti, grado di “utilità” immediata.

Non bisogna però sottovalutare un fatto nuovo: la proliferazione di metadati su *Metacritic* consente di analizzare lo score complessivo di ogni recensore professionista, leggendo tutte le recensioni di un singolo critico e il suo grado di “bontà” o “cattiveria” verso il cinema in generale in relazione alla media di tutti gli altri recensori e in base a tre gradazioni di giudizio (più alti della media, simili al critico medio, inferiori al critico medio); il sistema di valutazione incrociato tra film, prodotti culturali, lettori e recensori professionali testimonia in modo eloquente quanto la nostra contemporaneità, tanto infestata da elenchi, classifiche, liste di gradimenti e disgusti, sia principalmente uno

spazio culturale in cui è tutt'altro che superfluo confrontarsi a fondo con la funzione orientativa al consumo; una funzione che tra l'altro orienta non più solo a scegliere tra i prodotti culturali ma anche tra le recensioni dei medesimi, tra i critici che tentano di commentarli, discreditarli o legittimarli.

Uno dei casi più esemplari che riassume in toto tutte le casistiche prese in analisi è sicuramente il “fenomeno” Netflix: l'ex azienda di videonoleggio fondata nel lontano 1997 dall'ormai miliardario Reed Hastings, oggi colosso della produzione audiovisiva e vera pioniera dell'on demand, ha racchiuso all'interno del suo portale tutte le peculiarità elencate in precedenza; in un periodo storico in cui le intelligenze artificiali vengono utilizzate in maniera massiccia in gran parte delle azioni inerenti alla nostra routine (il rimando alla proliferazione degli assistenti vocali sempre più invasori della propria privacy è immediato, da Google ad Alexa), Netflix ha sviluppato un algoritmo apposito per comprendere al meglio i nostri gusti e quindi consigliarci contenuti da vedere: il suo nome è CineMatch.

In realtà, come le grandi multinazionali sono solite fare, Netflix non ha sviluppato personalmente CineMatch, ma intorno al 2009 ha indetto un concorso, il “Netflix Prize”, per il miglior algoritmo “collaborative filter” che permettesse di individuare i gusti dei suoi utenti, il tutto ovviamente coadiuvato da un premio in denaro di circa un milione di dollari.

Utilizzando la piattaforma di streaming infatti ci accorgiamo che i suggerimenti per i film seguenti a quello appena visionato sono probabilmente quelli che ci interessano vedere; tutto ciò è possibile proprio grazie all'algoritmo di CineMatch, che “istruisce” i server affinché consiglino allo spettatore il film che si aspetta di vedere: questo grazie al fatto che l'algoritmo su cui si basa CineMatch prende dagli account degli utenti alcuni fattori che includono: i film stessi, che sono raggruppati in sottoinsiemi più piccoli di film correlati; le valutazioni dei film (o rating), che consentono per esempio ad un film valutato molto positivamente da un altro utente che ha a sua volta visionato lo stesso film che io o voi state riproducendo, di finire tra quelli suggeriti non appena conclusa la visione; oppure ancora la valutazione combinata di un film da parte di tutti gli utenti (infatti è molto probabile che i film con rating migliori o più elevati, saranno di gradimento della maggior parte degli utenti).

Molti degli abbonati al servizio di streaming di Reed Hastings hanno valutato l'algoritmo positivamente (arrivando a conferire 5 stelle di apprezzamento in circa 75 casi su 100).

L'algoritmo però non opera solamente basandosi sui dati preesistenti nei server, ma da buona intelligenza artificiale, apprende dai comportamenti dei singoli "users" in modo da poterne prevedere in maniera ancora più precisa i gusti e le preferenze. Recentemente Netflix ha addirittura effettuato una sovrascrittura dell'algoritmo al fine di implementarne maggiormente le performance e quindi renderlo ancora più preciso. Inoltre come se non bastasse, all'interno del web sono state realizzate alcune estensioni di browser tali da inserire all'interno della home page di Netflix direttamente le valutazioni dei più famosi agglomerati cinematografici (come IMDb) per ogni singolo prodotto presente nel catalogo: questo ovviamente va a nuocere gravemente al lavoro proposto dalla critica, bypassando bruscamente il ruolo fondamentale della recensione. I fenomeni fin qui considerati (proliferazione delle tipologie discorsive, inedita funzione sociale del gusto, nuovi profili dell'expertise, messa in crisi dell'autorità della critica tradizionale) rispondono tutti a una logica profonda di de-istituzionalizzazione della critica cinematografica.

La critica cinematografica non è mai stata un insieme discorsivo ad alto tasso di istituzionalizzazione, oggi però questa situazione si è accentuata, al punto che per i più scettici si può parlare di una vera e propria scomparsa: la critica si sarebbe dissolta nel trionfo dell'opinionismo molecolare e incompetente caratteristico del web. La de-istituzionalizzazione della critica online ha portato allo scoperto la natura sostanzialmente amatoriale della produzione critica stessa.

Per decenni, a fronte di un ristrettissimo numero di giornalisti e titolari di rubrica pagati per vedere e recensire film, circa l'ottanta per cento del comparto delle riviste cinematografiche è stato mandato avanti dal volontariato culturale; eppure pochi sarebbero stati disposti a considerare fuori luogo la pretesa di essere pagati per vedere film che si sarebbero visti in ogni caso.

La critica sul web ha mandato in crisi le ultime difese che permettevano di considerare seriamente l'attività ricreativa di chi guarda film con piglio professionale e competenza come un lavoro salariato.

Ora possiamo dire, più lucidamente: c'è stato un periodo piuttosto breve della storia dell'evoluzione culturale dell'occidente in cui è parsa possibile la distribuzione del privilegio di vivere compilando pareri, interpretazioni, giudizi sui prodotti della cultura di massa: quell'epoca pare in effetti finita.

Ciò però non significa che anche la critica sia morta, essa piuttosto circola nelle forme nuove che abbiamo cercato di individuare: all'interno del discorso la rete non manda in crisi la critica cinematografica ma solo alcune sue cinghie di trasmissione; non vincola o riduce in modo significativo l'accesso ai saperi tradizionali; qualsiasi critico specializzato può continuare a fare ciò che ha sempre fatto, senza dover forzatamente rinunciare a standard qualitativi; allo stesso tempo però se lo desidera può collaborare alle piattaforme online, scoprendo che i suoi articoli tramite la diffusione del web, sono o saranno letti da un numero di persone irraggiungibili tramite un articolo all'interno di una rivista specializzata stampata su carta.

#### 4. Nuove frontiere di fruizione

Nel contesto dell'evoluzione della critica, con la traslazione sempre più corposa di quest'ultima all'interno dello sconfinato mondo del web, un cenno fondamentale risulta necessario anche dal punto di vista del mutamento della fruizione del cinema: il cambio di rotta, o per meglio dire, di supporto attraverso il quale oggi il cinema viene riprodotto e di conseguenza l'influenza indiretta sulle modalità di critica.

Il cinema è stata una delle avventure della modernità più eccitanti del Novecento: sintesi di molteplici processi storici (culturali, tecnologici, economici e sociali) si è imposto come un'innovazione capace di parlare all'immaginario delle persone e di imporsi a ogni latitudine; in oltre il cinema è stato forse la prima vera e propria esperienza globale e di massa, collettiva e interclassista, capace di unire, metaforicamente parlando, nella stessa sala cinematografica, persone di ogni genere: dall'estrazione sociale all'area geografica, passando per l'orientamento religioso, sessuale, politico, senza dare importanza alla carta d'identità, diventando un'occasione simile ad un rito collettivo simile al mito nelle società antiche; fruire delle immagini in movimento non era poca cosa per lo spettatore del "secolo breve": significava spaventarsi innanzi all'arrivo di un treno alla fine dell'Ottocento, innamorarsi dei primi divi del cinema a cavallo tra le due guerre, convincersi della bontà delle politiche dei propri stati o della malvagità dei nemici grazie alla propaganda degli anni Trenta, sognare i mondi fantastici dei musical o emozionarsi di fronte ai melodrammi degli anni Quaranta, per non parlare del prendere parte alle vicissitudini quotidiane dei personaggi del secondo dopoguerra o spaventarsi di fronte agli horror e ai film di fantascienza degli anni Cinquanta. Significava, soprattutto, identificarsi, riconoscersi, crescere nel confronto con un mondo verosimile, con eroi e modelli rispetto ai quali confrontare il proprio essere nel mondo.

Il meccanismo stesso del cinematografo che è basato come abbiamo visto, fin dalle origini su un sistema automatico di proiezione delle immagini all'interno di una sala buia e su strategie narrative tese a presentare il mondo sullo schermo come inaccessibile allo spettatore, come una realtà a se stante, quasi fittizia, indipendente da quella della sala ma la cui esistenza, tuttavia, dipende necessariamente dalla presenza stessa dello

spettatore in sala, predisponeva una fruizione delle immagini stesse volta all'identificazione con il sistema di proiezione delle immagini, con il regista e il suo punto di vista, con il personaggio e le sue imprese; anche per queste ragioni, ma non solo, la sala cinematografica poteva essere considerata, fondamentalmente, una sorta di cattedrale al cui interno si celebrava il culto laico delle immagini in movimento, con lo spettatore relegato in una condizione quasi di "sottomissione", quella di chi può soltanto limitarsi a seguire la narrazione, lasciandosi coinvolgere il più possibile e quindi identificandosi con il flusso delle immagini e con le figure che le popolano.

Risulta difficile rintracciare nelle attuali fruizioni audiovisive quanto appena descritto: le modalità di costruzione del racconto filmico, ma soprattutto il processo di riallocazione delle immagini in movimento all'interno di altri medium, iniziato alla fine degli anni Cinquanta con l'avvento della televisione, ma portato a maturazione a partire dall'entrata in campo del dvd e del digitale nel corso degli anni Novanta, ha determinato una lenta metamorfosi dell'esperienza filmica e dell'identità dello spettatore, sempre più migrante, fluida e poliedrica.: identità che è tanto più facile rintracciare negli spettatori più giovani, i cosiddetti "nativi digitali" (o Millenials) cresciuti in una condizione di totale immersione nella sfera multimediale al cui interno le immagini sono diventate parte decisiva della quotidianità; non si esce più dalla realtà per entrare più o meno occasionalmente nella sala cinematografica, ma si vive immersi in un brodo di coltura multimediale, nel quale i confini tra realtà e rappresentazione sono sempre più labili.

La distanza tra la dimensione della sala e quella dello schermo con il ruolo del film che racchiude quello di momento a se stante, separato dalla realtà se non per il ruolo che essa ha in quanto supporto dell'immagine proiettata, si è ridotta sempre di più con il passare degli anni attraverso una serie di manovre predisposte per accerchiare lo spettatore, per renderlo il più possibile partecipe, tramite esperienze di "straniamento intellettuale" prodotte da nuove forme del racconto e, contemporaneamente, di coinvolgimento sensoriale grazie a un massiccio impiego delle nuove tecnologie.

All'interno dell'esperienza in sala quello che ancora oggi risulta fondamentale è il fattore tempo: si può soltanto restare seduti e guardare il film nel suo svolgersi cronologico, condividendo con altri spettatori un evento spettacolare nel quale *l'hic et*



*nunc*<sup>51</sup> conta certamente meno che per una performance teatrale ma comunque continua a giocare un ruolo molto importante (assistere ad un film all'interno della programmazione di un festival è certamente diverso che guardarlo in un cinema di prima visione, piuttosto che in un cinema d'essai o in un'arena estiva).

Nella logica dei new media, invece, è la dominante spaziale a governare la fruizione dello spettatore; un esempio classico è il dvd (solo per citare quello che potremmo definire il “grado zero” della digitalizzazione delle immagini) che, a partire dal menu interattivo fino a giungere alle possibilità di fruizione del film (muoversi non solo avanti e indietro rispetto alla linea del racconto, modalità già presente nelle “vecchie” videocassette, ma anche e soprattutto saltare interi capitoli per andare dritti al punto desiderato) si basa sulla possibilità di spostarsi virtualmente all'interno di un prodotto che si avvicina sempre più a quell'idea di film in quanto testo che ha attraversato gli studi sul cinema nella seconda metà del secolo scorso; infatti il dvd offre una maggiore possibilità di personalizzazione di quella che può essere definita come l'esperienza filmica: contenuti extra, commenti degli autori, interviste ai protagonisti, possibilità di fruire del film in maniera personalizzata (magari usufruendo del sonoro originale, a scapito della perdita di quell'immediatezza (visiva e sonora) che caratterizza la fruizione in sala.

Non più costretto entro i limiti della fruizione in sala, lo spettatore non sottostà più alla dittatura della linea narrativa (della sceneggiatura, della storia raccontata) ma entra in un campo da esplorare in più direzioni, secondo la modalità che preferisce, concentrando l'attenzione ora su questo ora su quell'elemento particolare; inoltre il dvd sembra addirittura mettere in discussione l'idea di film in quanto testo concluso, dato che non è difficile trovare tra i vari contenuti speciali i finali alternativi a quello scelto per il montaggio definitivo, oppure sequenze eliminate perché meno funzionali alla progressione del racconto ma spesso rivelatrici di particolari utili per lo spettatore a riorganizzare il senso del film.

Quella che sembra sempre più scomparire, o comunque ridimensionarsi, è l'attitudine dello spettatore tradizionale che si avvicina sempre più alle prerogative del fruitore

---

<sup>51</sup> Hic et nunc: espressione latina tradotta letteralmente in “qui e ora”, che conferisce la temporalità di qualcosa che sta accadendo in quel preciso momento.

dell'arte interattiva che ha la possibilità, o meglio l'obbligo, di intervenire sull'opera, entrando in maniera attiva nella costruzione dell'esperienza artistica e determinando non più soltanto il senso ma la stessa forma significativa dell'opera.

Nonostante sia sempre più vero che lo spettatore, specie quello adolescente, si sente costantemente meno partecipe di una comunità che si ritrova riunita per celebrare l'eventualità, sempre uguale e sempre diverso, della visione cinematografica, che con crescente difficoltà si riconosce nelle vicende narrate dal film, la sinergia tra i vari media e soprattutto lo sviluppo del web, gli consentono di far parte di un'altra comunità di spettatori estremamente "competenti" con i quali condividere impressioni, riflessioni, pareri sul materiale visionato: guardare un film (o un serie tv, un videoclip o quant'altro) è, in linea con l'attitudine "meta" del panorama postmoderno, sempre più raccontarlo e raccontarselo; si mettono in gioco componenti emozionali e passionali, connesse a una buona dose di narcisismo: vedere un film diventa mettersi nelle condizioni di stupirsi e di commuoversi ma non in un contesto ritualizzato, diffuso e condiviso, come ancora capitava agli spettatori del secolo scorso, bensì all'interno di una dimensione più personale, autoreferenziale, all'interno di un ristretto circolo di prescelti, in una chiave elitaria, connotata soprattutto dalla tendenza a fare proprio il film attraverso un'interiorizzazione delle sue forme (molto meno dei contenuti) certamente superiore rispetto al passato (in linea di massima simile alla corrente postmoderna che percuote il cinema in questo segmento temporale). L'attitudine di questo "nuovo spettatore" è essenzialmente basata sul tatto, sul possesso: del resto, a fronte di immagini sempre più migranti, capaci di passare dal cinema al video domestico, dal computer al tablet, dal telefonino agli schermi delle sale d'aspetto, dalle gallerie d'arte ai mezzi di trasporto, l'unica alternativa possibile è tentare di tenere saldo, o afferrare, il prodotto.

Il mutamento di quadro storico, tecnologico, culturale e antropologico che stiamo tentando di delineare è, come già visto, quello relativo al passaggio dai mass media ai personal media e di come ha determinato la diffusione di modalità molto diverse di intrattenimento, diversi gradi di partecipazione emotiva all'immagine, diverse possibilità di manipolazioni delle stesse, facendo emergere due bisogni socialmente intrecciati, ma distinti: un bisogno di espressività e un bisogno di relazione.

I nativi digitali fanno dipendere la propria identità dal modo in cui riescono a metterla

in scena autonomamente e all'interno di reti sociali ampie, diffuse, crossmediali, per questo personalizzano l'esperienza filmica, arrivando in alcuni casi a manipolare, gestire e idolatrare la propria presenza nel paesaggio (multi)mediale; è qui che si radica l'attività espressiva: lo spettatore, soprattutto quello più giovane, non assiste più semplicemente ad un prodotto audiovisivo ma inizia a intervenire direttamente sulle immagini, dato che (come visto nei "vecchi" dvd e ora ancor di più con le piattaforme integrate di streaming come Netflix) le potenzialità della fruizione digitale risiedono nella possibilità di lavorare sul film stesso.

Basta semplicemente pensare alla possibilità di inviarsi dei file, spezzoni di film, video, o file musicali trasformando ogni singolo utente in una sorta di "editor" capace di mettere a disposizione di altri utenti i materiali "originali", magari dopo averli sottoposti a una qualche forma di manipolazione più o meno pesante, più o meno legittima, oppure aggiungendo commenti in merito che trovano immediata risposta (magari attraverso altri video "caricati" per l'occasione) da parte della community di utenti. Sonorizzare di nuovo dei film, i montaggi alternativi, le playlist di social come YouTube o Spotify, sono solo alcuni esempi di un'attitudine sempre più diffusa specie tra adolescenti e giovani a performare l'immagine sia mettendo in scena i propri vissuti, sia facendo proprie le immagini cinematografiche o televisive attraverso una manipolazione tesa a personalizzarle.

Questo è il risultato della globalizzazione mediale in atto, un fenomeno che oltre a riguardare le tecnologie, i supporti, interessa anche i contenuti, ovvero storie, personaggi, ambientazioni, atmosfere che migrano da un media all'altro, da un supporto all'altro: si va dagli esempi più banali, come i gadget che, a ridosso dell'uscita di ogni film d'animazione prodotto dalle grandi case di produzione cinematografiche (Disney su tutte), invadono gli scaffali dei negozi di giocattoli e non solo, a quelli più interessanti come l'interscambio ormai incessante e reciproco tra film e videogiochi.

È davvero quindi così naturale sbalordirsi se oggi, nel 2020, all'interno della corsa ai premi Oscar, i riconoscimenti più ambiti all'interno del panorama cinematografico, la maggior parte dei film nominati per le varie categorie provengono da piattaforme di streaming? O forse è semplicemente il naturale decorso di un processo "evolutivo"?

È impensabile perciò non considerare coinvolta in questa evoluzione anche la critica

stessa, che anche prendendo “formalmente” le distanze da questo nuovo mondo di possibilità, non può far altro che venire inglobata al suo interno, tanto è dirompente la sua forza gravitazionale.

## Capitolo terzo: Studio

In questo mio elaborato ho voluto evidenziare le diverse strade intraprese dalla critica negli ultimi anni, modi e strategie per allinearsi con il media principale di questo momento storico: il web.

Ho deciso di analizzare i profili di tre riviste cinematografiche, molto diverse tra loro, ma che, per necessità o volere, fanno del comparto online il loro “core business”.

Per la mia analisi ho deciso di intervistare le redazioni di: *Cineforum*, *Uzak* e *i400Calci.*; ho posto alcune domande comuni a tutto il terzetto e altre specifiche per ogni situazione.

### **1. Cineforum**

*Cineforum* è la rivista per eccellenza in Italia, fondata agli albori degli anni '60 e inizialmente al servizio della FIC (Federazione Italiana Cineforum), esce in edicola con il suo primo numero nei mesi di marzo/aprile 1961, oggi sono quasi sessant'anni di onorato servizio alla critica cinematografica.

Ho avuto il privilegio di poter intervistare il suo direttore, Adriano Piccardi, uomo di cinema affermato nel nostro paese: cura e pubblica libri del calibro di “*Lontano da Roma - Il cinema di Ermanno Olmi*”, “*Imparare dal caso – I film di Silvio Soldini*”, “*John Boorman*” e “*Clint Eastwood – un cinema che ci riguarda*”; per il quadriennio '92/'96 è segretario del Premio Narrativa di Bergamo e dal 2009, la Federazione Italiana Cineforum gli affida l'incarico di curare la direzione della rivista di cultura cinematografica *Cineforum* per l'appunto.

Queste riportate in seguito sono le risposte alle domande poste;

**1. *Cineforum* è una delle riviste cinematografiche più longeve in assoluto: dal 1961 quante cose sono cambiate nel modo di fare critica? Alcune regole e principi si utilizzano ancora oggi?**

Quando *Cineforum* iniziò il suo cammino era fundamentalmente una pubblicazione al servizio della Federazione Italiana Cineforum (nostro editore anche oggi), anch'essa appena fondata: la missione per entrambe era di educare alla conoscenza del linguaggio cinematografico e degli autori che ne rappresentavano gli esponenti più importanti; entrambe si rivolgevano a un pubblico di appassionati desiderosi di approfondire le proprie conoscenze attraverso la lettura di analisi (le "schede") e di materiali inerenti i film e la discussione al termine delle proiezioni (il dibattito).

Questa prima fase, molto "al servizio di" durò fino alla fine degli anni '60. Il decennio successivo *Cineforum* affrontò cambiamenti, un'evoluzione che ne spostò il lavoro in un ambito più "militante" in cui cinema e impegno politico si riflettevano anche nelle nuove forme del discorso critico e culturale.

A partire poi dalla seconda metà degli anni 70, attraverso i decenni successivi, *Cineforum* si è rinnovata raccogliendo il meglio di generazioni di critici che si succedevano nel corso del tempo, sempre più provenienti anche dall'ambito accademico (i corsi cinematografici a livello universitario hanno iniziato a sfornare teste pensanti in numero sempre maggiore ma anche, ovviamente un approccio alla materia sempre più lontano da quello degli inizi).

Più in generale è cambiato il ruolo del critico nel sistema culturale, la sua funzione in relazione al pubblico, la stessa idea di autorevolezza che, almeno in apparenza, lo accompagnava un tempo.

Qui andrebbe introdotta una distinzione tra la critica "quotidianista" (sostanzialmente la forma canonica della recensione nelle pagine riservate appositamente sui quotidiani e su certi settimanali non specialistici) e quella esercitata in modo più specifico sulle riviste specializzate, ma immagino che a proposito di questi argomenti gli studi da lei condotti le abbiano già fornito conoscenze approfondite.

Il rimescolamento definitivo e tuttora in corso del paesaggio critico è stato prodotto dalla critica online: blog individuali, siti concepiti come riviste online, canali YouTube ecc..

La critica come pratica diffusa, spesso esercitata come espansione dell'ego di chi la fa, e volta principalmente a esercitare consenso da parte di chi la segue. Non credo che tutto questo mutamento abbia significato anche un mutamento delle modalità del fare critica: la recensione, la classificazione, la periodizzazione storicistica e finalizzante sono semplicemente esposte in forme linguistiche diverse (sia scritte che orali – la video critica da YouTube), ma sotto il sole non mi pare che ci sia ancora nulla di particolarmente nuovo.

Forse andrebbe sviluppata una riflessione sui video saggi, evoluzione contemporanea di quella forma che qualche decennio fa venne definita critofilm; a questo proposito non è però facile per me, almeno per ora, avere un'opinione certa; mi sembrano prodotti "critici" spesso sconfinanti nella ricerca virtuosistica di forme audiovisive autonome rispetto all'oggetto filmico o al tema cinematografico di riferimento, con una forte tendenza all'autoreferenzialità estetica o addirittura spettacolare.

**2. Quali sono le ragioni per cui avete intrapreso la linea parallela della rivista online e come si decide la linea editoriale? Quante e quali sono le differenze tra l'approccio e i contenuti tra la parte cartacea e quella digitale?**

L'idea iniziale era quella di aprire il "progetto Cineforum" a una nuova forma di comunicazione e quindi anche a un nuovo pubblico, che stimavamo ovviamente più giovane rispetto a quello che mediamente segue il cartaceo. Due riviste in un unico progetto, per così dire, che non dovevano sovrapporsi ma procedere dialetticamente: sul web avremmo guadagnato in tempestività nelle recensioni e nei report quotidiani dai festival più importanti e in flessibilità per quanto riguardava le altre tipologie di intervento (focus, news, rubriche dei singoli

collaboratori, interviste).

Componente essenziale dell'apertura al web doveva essere comunque la qualità della scrittura: collaboratori vecchi e nuovi, pur adeguandosi necessariamente a lettori differenti rispetto a quelli che seguono il cartaceo e a una misura diversa dei testi, dovevano mantenere gli standard all'altezza di quelli che hanno caratterizzato *Cineforum* nel corso della sua storia.

Agganciare un pubblico diverso, più giovane e molto più numeroso rispetto alle cifre di abbonamenti e vendite del mensile avrebbe poi dovuto portare a riflessi positivi sull'aumento di questi.

Indispensabile, perché tutto questo funzionasse, era riuscire ad arrivare a un numero di contatti tale da attirare forme di pubblicità che permettessero alla versione web di autofinanziarsi (almeno in parte, sia pure con obiettivi più ambiziosi) visto che era necessario il lavoro quotidiano di un gruppo redazionale certo non su base volontaristica (se non per una fase iniziale). Purtroppo, in questo le cose sono molto più complicate di quanto non avessimo pensato: pur avendo raggiunto un numero di contatti molto elevato per un sito di critica e cultura cinematografica della fascia alta in cui si colloca *Cineforum*, tale numero non riesce a raggiungere il tetto che ci permetterebbe di ottenere l'attenzione degli inserzionisti. Inutile nascondersi che stiamo attraversando un momento molto difficile a questo proposito rispetto alle speranze che nutrivamo.



**3. All'interno di *Cineforum* salta all'occhio anche l'inserimento di articoli riguardante il mondo della serialità: è perché siamo in un momento storico in cui il comportamento del consumatore diventa sempre più influente sull'organizzazione dell'offerta o perché risultano ormai difficilmente separabili i due ambiti? (a dimostrazione dei vari registi di matrice cinematografica che si cimentano sempre più spesso con prodotti dedicati al "piccolo schermo")**

La seconda. La produzione seriale televisiva è ormai sterminata e anche qui solo una piccola parte è meritevole di attenzione.

Cerchiamo di rendere conto di ciò che ci sembra più valido con interventi non regolari (non c'è una sezione mensile dedicata ai serial), in base alle scelte che insieme ai collaboratori vengono fatte.

Ci sono anche serial che non riusciamo a recensire, perché non sempre i collaboratori riescono a seguirli in modo adeguato a scriverne con completa cognizione di causa.

Visionare una serie e applicarsi a una sua analisi approfondita richiede un tempo non trascurabile.

È indubbio comunque che l'ambito della serialità televisiva e quello del cinema più propriamente detto si intercettano e si attraversano sempre più spesso, tant'è vero che tre anni fa anche il convegno annuale della Federazione Italiana Cineforum è stato dedicato proprio a questo argomento.

**4. Com'è cambiato il vostro rapporto con i lettori, una volta entrati nel contesto online? Ci sono più possibilità di contatto e di confronto o invece si rischia di perdere il rapporto più fedele nel mare sconfinato del web?**

Sulla nostra pagina Facebook e in Twitter i lettori possono ovviamente intervenire con i loro commenti e lo fanno, soprattutto in Facebook anche se in numero non particolarmente elevato.

Sicuramente l'interlocuzione è comunque aumentata rispetto ai tempi andati pre-web.

**5. Secondo lei e secondo la redazione in generale, la critica cinematografica oggi svolge ancora la stessa funzione di informazione e orientamento? In questo momento storico il web ha spalancato le porte al mondo della simultaneità: ogni utente ha a disposizione un'infinità di opinioni su qualsiasi film esistente, contemporaneamente. Come si può ancora fare critica con l'avvento dei social network (YouTube e Facebook su tutti) dove chiunque può esprimere il proprio giudizio e in alcuni casi è anche riconosciuto autorevole?**

La risposta è molto simile a quella data nella prima domanda, nonostante la proliferazione dei media le modalità di fare critica sono rimaste bene o male le stesse, nonostante il supporto sia e stia tutt'ora mutando.

- 6. È evidente come in questi ultimi anni il pensiero personale acquisti sempre più potere nel momento in cui si fonde con tantissimi altri che vanno nella sua stessa direzione, diventando un unico enorme giudizio che ne contiene in realtà milioni (Reddit è l'esempio più lampante). Si può considerare come una nuova forma della critica? Oppure è quanto di più lontana da essa?**

La parola “critica” esprime un’attività di giudizio e in quanto tale individuale: a mio modo di vedere, il suo esercizio dovrebbe assumersi dunque individualmente la responsabilità di quanto va esprimendo, senza cercare necessariamente forza nel “fondersi” con l’opinione altrui.

- 7. In che maniera si è evoluto il mercato della critica in questi ultimi anni? L’uscita mensile è ancora il perno principale della rivista o si concentrano molte più risorse ed energie nel materiale quotidiano che si riversa online?**

Molto semplicemente, il cartaceo mensile di *Cineforum*, con i suoi abbonamenti e le sue vendite mantiene comunque un ruolo fondamentale nell’attività editoriale della Federazione.

In questo momento, soprattutto, è “il perno principale” di questa attività, per il futuro, vedremo: tutto dipenderà dal riuscire o meno a trovare soluzioni operative migliori di quelle attuali (e a quali condizioni, anche economiche).

**8. Secondo lei, oggi il lettore ricerca un giudizio definito, in modo da potersi sentire più o meno appagato dalla visione di un film, oppure preferisce la sospensione del giudizio, così da mettere in discussione le sue impressioni e ampliare la sua esperienza di visione?**

Credo che il lettore di *Cineforum* cerchi un'analisi definita e “di peso”, da cui traspaia ovviamente anche il giudizio sul film analizzato, con cui potersi confrontare, misurando in questo confronto le proprie valutazioni a seguito della sua personale visione.

## 2. Uzak

*Uzak* è la rivista cinematografica più atipica in Italia: nasce nel 2009 come rivista esclusiva di film non importati nel bel paese e a caducità trimestrale, online.

Ho avuto il piacere di poter rivolgere le mie domande al suo direttore nonché fondatore Luigi Abiusi: scrittore, critico letterario e cinematografico, collabora con “*Il Manifesto*” e le riviste “*Critica Letteraria*”, “*Filmcritica*”, “*Filmparlato.com*”, “*Duels.it*”, “*Alias*” e con l’enciclopedia Treccani; è stato selezionato per la Settimana Internazionale della Critica al festival di Venezia; si occupa di letteratura italiana e letterature comparate presso l’università di Bari.

Queste riportate in seguito sono le risposte alle domande poste.

### **1. *Uzak* nasce nel 2010 come rivista di cinema online a cadenza trimestrale, come mai questa scelta di differenziarsi così tanto dalle altre testate online?**

L'idea fu di una casa editrice appena nata, che ora non esiste più, interessata a pubblicare anche cose di cinema: era “*Caratterimobili*” e mi si chiese di dirigere quella che poi sarebbe stata *Uzak.it*.

Accettai pensando di darle un taglio specifico: cioè scrivere di film mai distribuiti in Italia dal 2000 in poi senza precludermi però la possibilità di concepire una rivista periodica tradizionale.

In effetti venivo dall'accademia, e in questo senso, aderirono all'iniziativa alcuni colleghi, docenti e ricercatori che si muovevano tra letteratura, cinema, semiologia, ma c'era anche la mia militanza nella rivista “*Filmcritica*”, sicché in *Uzak* confluirono queste anime eterogenee: il che si tradusse in una ibridazione epistemologica e cronologica: trimestrale, ma anche settimanale, visto che il web ti permette di aggiornare la pagina quando vuoi.

C'era (e c'è) una sezione della pagina “più fissa” (aggiornata 4 volte all'anno) costituita dal trimestrale in cui confluiscono focus, approfondimenti teorici,

(ecc..) e un'altra più mobile, aggiornata una volta a settimana con una recensione di un film mai distribuito.

Poi, circa due anni fa, decisi che non aveva più senso adibire la parte settimanale (che ora è ha cadenza varia, non regolata: si pubblica quando c'è esigenza di sviscerare argomenti), adibirla dicevo, solo a recensioni di film mai distribuiti, sicché la aprii a istanze diverse secondo un principio di contaminazione e invasione degli ambiti, tra letteratura, cinema, musica.

Quindi ora non è inusuale trovare su *Uzak* interventi su testi letterari, dischi, saggi di filosofia, ecc..

**2. Come si forma la linea editoriale? Ho notato che *Uzak* fin dall'inizio si configura come una rivista di cinema singolare: tratta l'argomento in maniera apparentemente soggettiva, non ha bisogno di esporsi sui titoli del momento, ma parla per tematiche, per necessità proprie di dar voce a dei flussi di coscienza e utilizza come espediente il cinema. Quali sono i target di pubblico a cui fate riferimento?**

In parte ho risposto prima; se leggi molti degli editoriali di questi anni ci trovi una ripetizione quasi ossessiva: il cinema non può chiudersi nei propri argini disciplinari (pena, la diserbazione della vita, della materia cinematografica) ma per essere cinema deve travalicare il proprio ambito, deve perseguire una oltranza (dentro lettere, note, magari pitture) che poi la riporta specificamente a sé, proprio nella sua alterità, alterazione.

Il cinema è altro, è altro da sé che cerca di inscrivere l'Altro e anche la critica deve esserlo, non distinguendo tra critica cinematografica, letteraria, musicale (ecc..): c'è semplicemente il senso delle cose, quella che Benjamin chiamava immagine dialettica e non distinguendo neppure troppo nettamente tra chi lo fa il film e chi ne fruisce: anzi, il film esiste non di per sé ma perché uno sguardo critico ne fruisca e lo reinventi.

Il critico deve reinventare costantemente il film; non lo deve spiegare, anche perché il più delle volte, quando si tratta di un'opera d'arte e non di mero “prodotto audiovisivo”, è impossibile spiegare univocamente un palinsesto che per sua natura è sfaccettato, frutto dell'interrelazione complessa di linguaggi come l'immagine, la parola dei dialoghi, la musica, per non dire dei tagli delle inquadrature ecc., quindi il critico deve essere partecipe dell'atto creativo del regista, reinventando il film attraverso la forma della propria scrittura: sintassi, lessico, ecc..

Gran parte di uno scritto di cinema (o di letteratura e di musica e così via) è nella sua forma: non mero pensiero spiccato sul foglio ma organizzazione evocativa, finanche poetica, della scrittura, perché una certa sintassi e una specifica scelta lessicale e formale aggiungeranno sempre molto, tutto direi, al significato delle parole.

Il film si giova della forma della scrittura critica: diviene un'altra cosa eppure se stessa, pienamente, profondamente.

Riguardo il target, non mi sono mai posto il problema: il web ti consente di fare qualcosa che poi paradossalmente può restare lì, non fruito.

**3. Allacciandomi ad uno dei primi articoli pubblicati su *Uzak* da parte di Matteo Marelli (“*Riflessione sul rapporto tra cinema e nuovi media*”) secondo cui “*il comportamento di consumo dello spettatore diventa sempre più influente sull'organizzazione dell'offerta*”, è forse questo uno dei motivi principali, se non il motivo, per cui anche *Uzak* con il tempo ha inserito all'interno del suo palinsesto il fenomeno della serialità?**

Non so, non credo: la questione della serialità è stata risolta più sulla base di un'esigenza di chi guardava e poi scriveva (e guarda e scrive ancora) che in funzione della popolarità delle serie.

Cioè quando ti occupi, tra le altre cose, di immagini in movimento, non puoi

chiudere gli occhi davanti a una cosa come *Breaking Bad*. Diviene allora onesto, doveroso, dedicarsi alle serie.

- 4. All'interno della rivista assume una posizione di rilievo anche il teatro, principalmente quello sperimentale; è probabilmente il segno di una indissolubile interdipendenza tra le arti performative e quelle visive che negli ultimi anni si è sensibilmente accentuata, soprattutto nel panorama italiano? Mi spiego meglio, dopo Mario Martone e Falso Movimento sono stati sempre più i gruppi teatrali, specialmente quelli asseribili nella Terza Ondata (Motus, Fanny Alexander, Babilonia Teatri), ad aver fatto un uso sempre maggiore delle tecniche cinematografiche per lo spettacolo dal vivo. È per questo che avete scelto di inserire anche il teatro all'interno di una rivista cinematografica?**

Certo: il teatro contemporaneo ha di straordinario che ogni gesto sfonda o fonde tutto un corollario che è audio, video ecc., in nome di situazioni più che di narrazioni, come in una "messa in scena" di un Reygadas, Dumont, Weerasethakul ecc...



**5. Secondo lei e secondo la redazione in generale, la critica cinematografica oggi svolge ancora la stessa funzione di informazione e orientamento? In questo momento storico il web ha spalancato le porte al mondo della simultaneità: ogni utente ha a disposizione un'infinità di opinioni su qualsiasi film esistente, contemporaneamente. Come si può ancora fare critica con l'avvento dei social network (YouTube e Facebook su tutti) dove chiunque può esprimere il proprio giudizio e in alcuni casi è anche riconosciuto autorevole?**

Il problema è proprio il giudizio, almeno quello espresso gnomicamente: io sono per la sospensione del giudizio.

Anche perché poi bisognerebbe capire chi è titolato, e secondo quali prerogative, a esprimere il giudizio così perentorio: ed è tanto più netto e violento il giudizio quanto più ignorante e supponente chi lo ha emesso, incapace di argomentare: sono pose, schermature. *Uzak* fa critica non giudicando ma squadernando il film, considerandolo un'occasione per scrivere, per mettere in fila contenuti, immagini a prescindere dall'obiettivo del film considerato, ma restandovi comunque sempre aderenti, isole di senso, che prendono corpo sintatticamente, formalmente, non giudizi: questo ci prefiggiamo e questo cerco di comunicare nei miei corsi di critica.

Una pagina di critica è valida per il suo intrinseco portato epistemologico e formale: il procedimento si auto legittima in nome di una congruenza della forma e delle concatenazioni il-logiche (quelle a cui allude Deleuze).

Articoli con un linguaggio corrivo, magari forzatamente tranciante, fatti solo di giudizi del tutto personali, che rivelano una mancanza di riflessione e di studio, non hanno alcuna validità.

- 6. È evidente come in questi ultimi anni il pensiero personale acquisti sempre più potere nel momento in cui si fonde con tantissimi altri che vanno nella sua stessa direzione, diventando un unico enorme giudizio che ne contiene in realtà milioni (Reddit è l'esempio più lampante). Si può considerare una nuova forma della critica? Oppure è quanto di più lontano da quest'ultima?**

È quanto di più lontano dalla critica: non sappiamo che facene dei pareri, magari frutto di pose, cinismi del tutto costruiti, ignoranza totale della storia e della teoria non già del cinema, ma proprio del mondo.

Non si può scrivere di cinema se non si conosce la teoria della percezione, e le appercezioni e non si ha un minimo di velleità mistica, che ti fa vedere quello che è solo alluso dall'immagine, il cosiddetto visibile (non il visto), il potenziale infinito di immagini che presiedono e insidiano il visto. *“Tutto è immaginazione, poesia – direbbe Schelling – quando parlo di senso delle cose, mi riferisco alle cose scintillanti, sonanti, quindi alla poesia”.*

- 7. Nel contesto di oggi, con l'utente bersagliato da infiniti contenuti giornalieri, come si riesce ad avere un riscontro positivo con la cadenza trimestrale di *Uzak*?**

È un problema che non mi pongo; parto dal presupposto che chi arriva su *Uzak* è perché fa un certo tipo di ricerca.

Chi ci segue è perché forse vuole il piacere della frase, delle concatenazioni sonore, della forma che aggiunge molto, tutto al significato.

Non mi interessa che siano due o mille persone, alla fine si scrive sempre per sé stessi e per il piccolo gruppo di persone che fanno parte della tua comunità riparata, selezionata, ma mai esclusiva, piuttosto inclusiva di chiunque voglia semplicemente e ontologicamente immaginare.

### 3. i400Calci

*i400Calci* nascono nel 2009 come magazine online dedicato principalmente al cinema da loro definito “di combattimento”: si tratta di action e horror, con alcune eccezioni meritevoli in vari generi tra cui la fantascienza, il western e il bellico.

Lo staff di questa rivista di critica cinematografica è composto da autori con diversi background ma accomunati da una notevole cultura in campo cinematografico e una particolare propensione allo humour (esplicativo il firmarsi con nomi di registi iconici ma parodizzati).

Il magazine ha ottenuto successi e riconoscimenti, vincendo per tre volte gli Internet Italian Awards come miglior sito cinematografico e diventando ben presto uno dei siti di cinema italiano più apprezzato ed omaggiato.

I redattori de *i400Calci* hanno firmato per diverse riviste di settore e collaborato con Minerva Pictures, Sky Cinema, Paramount Italia e Lucca Comics and Games solo negli ultimi anni.

Queste riportate in seguito sono le risposte alle domande poste.

#### **1. I400Calci nasce nel 2009 come un blog di critica cinematografica in risposta ad un autore in particolare, Michael Bay, quanto è cambiato il vostro modo di pensare e fare critica da allora?**

Non è esatto: Michael Bay era sicuramente uno dei nomi che puntavamo a rivalutare, insieme a gente come Sylvester Stallone e Tony Scott, ma la nostra missione è sempre stata in generale quella di ridare giustizia a un paio di generi che tendono ad essere bistrattati per principio.

La nostra opinione su quei tre soggetti non è mutata di una virgola e anzi, abbiamo visto sempre più gente avvicinarsi alla nostra posizione: Stallone è stato premiato a Venezia con il Jaeger-LeCoultre ed è stato invitato a tenere una masterclass a Cannes, Michael Bay è stato soggetto di interessanti analisi e approfondimenti su diverse testate che prima lo snobbavano. Tony Scott ci ha

lasciati troppo presto, ma sarebbe sicuramente arrivato anche il suo turno.

In generale vediamo finalmente meno snobismo in giro, si veda ad esempio l'accoglienza critica a film come *The Raid* o *Mad Max: Fury Road*, o quella a gente come Jordan Peele e Ari Aster.

Dove siamo cambiati noi rispetto agli inizi è forse nel fatto che siamo un po' meno rigidi nella selezione (ricordo agli inizi di aver cassato *Let the Right One In*, pur apprezzandolo, perché chiaro tentativo di arruffianare chi non guarda gli horror) e le nostre recensioni tendono ad essere più complete e approfondite là dove i primi tempi ci accontentavamo di lanciare qualche spunto interessante e cavarcela in duemila battute tanto per stimolare una discussione.

## **2. Come e perché avete deciso di concentrarvi esclusivamente su film “di combattimento”, ad eccezione di alcuni particolarmente meritevoli, e come decidete la linea editoriale?**

Ci concentriamo su film che definiamo “da combattimento” e includiamo non solo gli action ma anche gli horror.

Il termine vorrebbe racchiudere tutti quei film che in qualche modo non ti lasciano “sicuro”, ti sfidano a un'esperienza in qualche modo adrenalinica.

Da giovane ho sempre letto tendenzialmente critiche che o snobbavano questi generi per pregiudizio, o dall'altro estremo cercavano di rivalutarli trattandoli come capolavori assoluti e con il terrore di riconoscerne anche i difetti più plateali, così, secondo me, non si incoraggiava nessuno.

Va riconosciuto che Michael Bay ha un occhio per la composizione incredibile, e per farlo non ho bisogno di farti credere che è anche un mago dei dialoghi.

Un film non action/horror, per essere preso in considerazione, deve come minimo prendersi dei rischi, raccontare con l'azione, o raccontare di vite d'azione. *Locke*, ad esempio, è un film in cui Tom Hardy è chiuso in auto a fare telefonate per 90 minuti risolvendo problemi urgenti e ragionando e comportandosi come un uomo d'azione.

**3. Com'è cambiato nel tempo il rapporto con i vostri lettori? Dalla rivista online siete arrivati alla pubblicazione di due manuali editi da Magic Press, quanto vi ha permesso di avvicinarvi ai lettori?**

La decisione di pubblicare libri cartacei non è stata tanto quella di avvicinarsi maggiormente ai nostri lettori, anche se sicuramente era da tempo che volevamo dare loro qualcosa da tenersi sul comodino in caso di emergenza.

Mi sono reso conto semplicemente che, ancora oggi, nel 2019, un certo tipo di pubblico lo raggiungi solo così, con il prestigio della libreria, o perché magari vedono il libro in casa di altri (che difficilmente invitano ospiti lasciando il computer acceso sulla cronologia del browser) e si incuriosiscono.

Possiamo dire che ha funzionato persino di più di quello che mi aspettassi; fa strano dirlo di questi tempi, ma il salto di reputazione agli occhi della gente nel passaggio da web a carta è ancora fortissimo.

**4. Secondo voi, la critica cinematografica oggi svolge ancora la stessa funzione di informazione e orientamento? In questo momento storico il web ha spalancato le porte al mondo della simultaneità: ogni utente ha a disposizione un'infinità di opinioni su qualsiasi film esistente, contemporaneamente. Come si può ancora fare critica con l'avvento dei social network (YouTube e Facebook su tutti) dove chiunque può esprimere il proprio giudizio e in alcuni casi è anche riconosciuto autorevole?**

La cosa più importante è avere un'idea chiara del tipo di pubblico che vuoi raggiungere.

Il lettore lo sa cosa vuole: se vuole un giudizio superficiale, si accontenta di chi glielo urla più forte; se vuole qualcosa di più approfondito, a un certo punto andrà in cerca di qualcos'altro.

Noi cerchiamo di parlare a gente che abbia un interesse e una passione per andare più in là del semplice “bello” o “brutto” e incoraggiamo il salto di livello incartando i pezzi con un linguaggio colloquiale/divertente, per spogliare il pregiudizio sul concetto di critico come di qualcuno che ti parla con superiorità, da maestro a studente, cosa che non è affatto necessaria.

L'autorevolezza vien da sé, ognuno ha più o meno quella che si merita, ma se c'è una cosa che l'avvento dei social network ha evidenziato è che non tutti i critici fanno davvero lo stesso mestiere, non tutti hanno lo stesso obiettivo e lo stesso pubblico, non tutti sono davvero “concorrenti” fra di loro e pertanto come prima cosa non vanno messi sullo stesso piano.

**5. È evidente come in questi ultimi anni il pensiero personale acquisti sempre più potere nel momento in cui si fonde con tantissimi altri che vanno nella sua stessa direzione, diventando un unico enorme giudizio che ne contiene in realtà milioni (Reddit è l'esempio più lampante). Si può considerare una nuova forma della critica? Oppure è quanto di più lontano da quest'ultima?**

È difficile chiamarlo “critica”.

È una massa di opinioni che finiscono per formare un giudizio e una reputazione, spesso difficile da scalfire.

La critica non è bella o brutta, la critica è “perché”: se ti chiedono un parere su un film e tu rispondi “guardalo” o “non guardarlo”, ha il 50% di possibilità di azzeccarci anche senza averlo visto e senza sapere nulla di cinema.

Se te lo chiede un amico di cui conosci i gusti poi, facile che ci azzecchi più spesso di un Fofi o un Morandini.

La critica sta nell'analisi e nella spiegazione, non nell'indovinare qual è il film giusto da guardare stasera che piove.

**6. Secondo voi, oggi il lettore ricerca un giudizio definito, in modo da potersi sentire più o meno appagato dalla visione di un film, oppure preferisce la sospensione del giudizio, così da mettere in discussione le sue impressioni e ampliare la sua esperienza di visione?**

Esistono tranquillamente entrambe le cose, ma statisticamente parlando sarà sempre più facile trovarsi davanti a qualcuno che cerca il giudizio definito, il voto in numeri o in stelletta, ecc..

Noi non facciamo niente di tutto questo, e in generale da sempre preferisco dare stimoli e spunti di discussione piuttosto che giudizi definitivi, però ne apprezzo l'importanza.

Come dicevo sopra la critica sta nell'analisi e non nella conclusione, ma saper dare una conclusione è comunque segno di idee chiare.

Se l'analisi è chiara e corretta, sarai in grado di consigliare o meno un film con successo indipendentemente dalla conclusione

**7. Quanto è importante oggi il concetto di esperienza? La critica da sola è ancora sufficiente a placare il bisogno del consumatore/lettore? Anche voi d'altro canto avete ampliato il vostro raggio d'azione: fiere, incontri, convention, pensate possa essere sempre più questa la direzione che la critica deve intraprendere?**

Questo è semplicemente quello che piace fare a noi: non mi è mai piaciuto semplicemente "predicare ai convertiti", mi ha sempre stimolato l'idea di avvicinare gente nuova, gente che magari non ha ancora stimolato l'interesse per il cinema come noi ma a cui magari basta far vedere le cose dall'angolazione giusta, o incartate nel modo giusto, e scoprono una nuova passione e mi piace cercarle un po' ovunque.

Noi ci prendiamo volentieri questo ruolo, altri possono avere diversi obiettivi.

**8. Quanto fate affidamento oggi sui vari strumenti social (Facebook, Instagram) e sulla newsletter per rimanere in contatto con i vostri lettori? È ormai possibile inserire i vostri supporter in una vera e propria Community “calcistica”?**

I nostri lettori sono una Community da anni ormai, da prima ancora che trovassimo un modo furbo per usare i social (e a parte l’iniziativa della #400tv che anticipava la moda delle visioni collettive su Twitter con risultati incredibili, secondo me non l’abbiamo ancora davvero trovato).

Non abbiamo newsletter ma sul nostro sito abbiamo forse l’unica sezione commenti ancora aperta, libera e attiva dell’intero pianeta: è stata una mossa decisiva, la gente si sente incoraggiata a scegliersi alias simili ai nostri e questo aumenta il senso di vicinanza in entrambe le direzioni, anche noi ci sentiamo più vicini a loro.

Facciamo del nostro meglio per utilizzare un po’ tutto quanto, è una parte sicuramente molto importante.

**9. In che maniera si è evoluto il mercato della critica in questo ultimo periodo? Quali sono le regole o i principi che per voi non si possono transigere anche con l’avvento del web?**

Non saprei dare regole che vadano bene per tutti o che siano diverse da web a carta.

Mi verrebbero da dire solo cose di buon senso: guarda un film fino alla fine, non interessarti solo alla storia ma a come si sceglie di raccontarla formalmente, non fissarti sulla leggenda metropolitana dell’obiettività, non cercare di indovinare che effetto fa un film a un target di cui non fai parte, se l’analisi è chiara chiunque capirà se un’opera è interessante o meno anche se le tue passioni sono esplicitamente diverse.



I “buchi di sceneggiatura” sono un mito, e nel 98% dei casi solo un fallimento da parte di tutti gli altri aspetti del film a intrattenerti con le emozioni. L’espressività non è l’unico metro con cui si misura una performance attoriale: Chuck Norris in *Delta Force* è cento volte più efficace di Johnny Depp in *Alice in Wonderland* e così via.

Chi non segue queste regole, probabilmente sta giocando a uno sport diverso.

**10. Nonostante il vostro indirizzo sia prettamente rivolto verso i film d’azione, o comunque gran parte di quei film che comprendono un’alta dose di adrenalina, opponete sempre al vostro stile dissacrante ed ironico una grande cultura di base (non solo cinefila, ma delle arti sceniche e visive in generale) nel vostro modo di fare critica. È forse il segno di una contaminazione reciproca delle arti che oggi converge in una sempre minor nitidezza dei confini che le separano? (non solo per gli addetti ai lavori, ma anche per il lettore/consumatore finale)**

È effettivamente così: c’è una battaglia in giro per dimostrare (ancora oggi!) che il fumetto non è un genere, non è solo Topolino e Batman, ma racconta storie di tutti i tipi per tutti i target e si fa ovviamente influenzare da cinema e letteratura. La stessa cosa vale per i videogiochi, che cercano narrazioni sempre più complesse ed esperienze sempre più cinematografiche.

Cerchiamo sempre di evitare espressioni tipo “sembra un fumetto” o “sembra un videogioco” nelle recensioni di un film, appunto perché non sono più un’esperienza univoca o nettamente separata.

#### 4. Nozioni strategiche (in)volontarie

L'entrata prepotente del web e della digitalizzazione all'interno della quotidianità di gran parte degli esseri umani, ha comportato come abbiamo visto un'evoluzione più o meno semplice degli organi di critica cinematografica.

Nonostante i raffronti tra le riviste specializzate analizzate nel capitolo siano in parte diverse tra loro e quindi discordanti, è innegabile che tutte quante, consapevolmente o meno, hanno applicato logiche economiche, o se vogliamo meglio specificare, di management, all'interno delle loro organizzazioni.

In questo paragrafo andremo a visionare le possibili analogie strategiche o le strade di pensiero, che hanno portato le suddette riviste a modificare in pochi anni la loro proposta nei confronti dei consumatori (prendendo spunto da alcune risposte all'intervista).

In generale, la questione della managerializzazione dell'arte e di conseguenza delle organizzazioni di produzione culturale che spesso ne veicolano i contenuti è al centro di continui dibattiti accademici, più o meno in concomitanza dell'avvento del web e della contemporanea globalizzazione.

Ai sensi della teoria, l'insieme di quelle attività che possono essere annoverate "di produzione culturale" è evidentemente molto ampio e soprattutto di non semplice definizione; inoltre l'utilizzo di approcci, classificazioni e termini disomogenei porta a conclusioni diverse e con ampiezze e popolazioni con sensibili scostamenti.

Riconoscere elementi che possono essere considerati come affiliabili a certe attività e l'individuazione di scopi conoscitivi, potrebbero rivelarsi differenti e di conseguenza portare a contorni sconnessi dell'assai vasto macro-settore.

Parallelamente alla crescita in un segmento temporale più lungo del vero e proprio significato di "cultura", come accennato in precedenza, nel recente periodo è risultato evidente il maggior focus del ruolo di creatività, della conoscenza e dell'accesso alle informazioni: il tutto viene inserito a corredo del concetto fondamentale che per l'appunto coincide con la nuova visione di interazione, tutt'altro che scontata, tra cultura, economia e sviluppo tecnologico, all'interno di una realtà già precedentemente definita globalizzata e "schiavizzata" da un nuovo impero costituito da testi, immagini, simboli e suoni.

Uno dei teorici che ha provato a definire le industrie creative all'inizio del nuovo millennio è stato Caves, che ha inserito al loro interno tutti i settori che si distinguono o per la produzione o per la distribuzione di quei beni e servizi a cui si è soliti affibbiare un valore culturale, artistico o di puro intrattenimento: tra questi troviamo per esempio le arti rappresentative, la produzione discografica e cinematografica, la moda, l'industria dei giocattoli, le arti rappresentative e ovviamente l'editoria libraria e periodica; proprio in quest'ultimo settore possiamo annoverare in senso più o meno lato le riviste prese in esame nell'intervista precedentemente realizzata; questo perché anche se apparentemente la sola *Cineforum* ha pubblicato (e continua tutt'ora a farlo) una rivista a cadenza periodica nei vari punti di distribuzione dell'editoria (librerie, edicole, biblioteche), lo stesso si può dire certamente per *Uzak* e in buona parte anche per *i400Calci*: cambiando la destinazione di un prodotto, o per meglio dire in questo caso canale di distribuzione, non se ne modifica l'obiettivo o la ragion d'essere.

È quindi corretto affermare che la critica, che sia essa sviluppata all'interno di un periodico cartaceo, oppure invece tramite la proliferazione sul web, sia la stessa identica cosa senza evidenziare alcuna differenza? Assolutamente no.

In generale, i pro e i contro dei due metodi "distributivi" ma anche per larga parte creativi sono molteplici e ciascuno con le loro peculiarità; in questo paragrafo però, partendo da alcune riflessioni teoriche, arriveremo ad analizzare proprio i fattori che oggi fanno propendere maggiormente per la diffusione online piuttosto che per quella fisica.

Il riferimento più semplice e più diretto, per svariati motivi, dalla longevità alla struttura, è sicuramente *Cineforum*; la rivista oggi guidata da Adriano Piccardi nasce, come visto in precedenza, nel lontano 1961 ideata dalla FIC (Federazione Italiana Cineforum) con pubblicazione fisica a cadenza mensile.

Una rivista come *Cineforum*, o per meglio dire un periodico<sup>52</sup>, deve rispondere a dei requisiti imposti dalla legge, previa impossibilità di pubblicazione, tra questi vanno sottolineati brevemente: l'articolo 5 della legge numero 47 del 1948, che stabilisce che nessun giornale o periodico può essere pubblicato se non sia stato preventivamente

---

<sup>52</sup> Periodico: è un prodotto editoriale, diverso da un giornale quotidiano, pubblicato ad intervalli regolari nel tempo sotto uno stesso titolo.

registrato presso la cancelleria del Tribunale nella cui circoscrizione la pubblicazione ha sede, mentre il seguente articolo 16 (della stessa legge 47/1948) punisce chiunque intraprenda la pubblicazione di un giornale ovvero di un periodico, senza che venga eseguita la suddetta registrazione (inoltre la legge impone che ci sia un direttore responsabile iscritto all'Albo dei giornalisti, nell'elenco dei professionisti oppure in quello dei pubblicitari); l'articolo 1 comma 1 della legge numero 62 del 2001, statuisce che:

*“per prodotto editoriale, ai fini della presente legge, si intende il prodotto realizzato, su supporto cartaceo, ivi compreso il libro, o su supporto informatico, destinato alla pubblicazione o, comunque, alla diffusione di informazioni presso il pubblico con ogni mezzo, anche elettronico, o attraverso la radiodiffusione sonora e televisiva, con esclusione dei prodotti discografici e cinematografici”*<sup>53</sup>

e stabilisce al comma 3 che:

*“al prodotto editoriale si applicano le disposizioni di cui all'articolo 2 della legge 8 febbraio 1948 numero 47. Il prodotto editoriale diffuso al pubblico con periodicità regolare e contraddistinto da una testata, costituente elemento identificativo del prodotto, è sottoposto, altresì, agli obblighi previsti dall'articolo 5 della medesima legge numero 47 del 1948”*<sup>54</sup>

*Cineforum* (come la stessa *Uzak* e in parte *i400Calci*) va quindi considerata come una vera e propria organizzazione di produzione culturale, in quanto è considerabile come un'istituzione, un'entità o una collettività sociale che ha degli scopi e degli obiettivi da raggiungere e che li persegue innanzitutto realizzando dei prodotti diretti a soddisfare dei bisogni definiti che la comunità richiede e poi impiegando delle risorse, creando in alcuni casi strutture, partnership ed entrando in competizione con altre organizzazioni. Anche se in piccolo e con delle dovute semplificazioni, le tre riviste in questione, volenti o meno, hanno dovuto e devono affrontare tutt'ora, delle problematiche tipiche che si possono riscontrare nella gran parte delle organizzazioni: dal processo strategico alla tensione tra obiettivi economici ed estetici, passando per lo sviluppo del vantaggio competitivo.

---

<sup>53</sup> Legge numero 62/2001 comma 1.

<sup>54</sup> Legge numero 62/2001 comma 3.

Ovviamente queste situazioni all'interno di riviste specializzate, spesso si trovano sotto forma di situazioni e in molti casi non sono temi che destano consapevoli preoccupazioni, ma in ogni caso, anche loro, si trovano a fronteggiarli quotidianamente ed inevitabilmente; cercheremo quindi, distillando alcune basi teoriche, di mostrare come anche in situazioni inusuali per i più, si applichino logiche "manageriali".

Prima ancora di parlare di strategia, va definito il concetto di prodotto culturale, perché sebbene in maniera poco ortodossa, o comunque, fuori dai canoni più comuni, la critica cinematografica, offre a tutti gli effetti un prodotto culturale; la strategia stessa di un'organizzazione di produzione culturale, trova nel prodotto l'elemento costitutivo più denso di significato: oltre infatti ad essere considerato il riferimento più importante che lega l'organizzazione al contesto in cui opera ed è inserita, il prodotto, naturalmente inteso come quello che offre ai diversi pubblici di riferimento, esprime la ragione stessa dell'esistenza dell'organizzazione e permette di caratterizzarne in maniera significativa l'identità.

Per comprendere al meglio il significato di prodotto culturale, la teoria introduce un ulteriore elemento distintivo, l'oggetto culturale; per oggetto culturale si intendono espressioni simboliche concrete che al loro interno incorporano e trasmettono significati nelle metodologie più svariate, che siano esse materiali o non; un oggetto culturale può essere definito a tutti gli effetti come un significato condiviso incorporato in una forma; fondamentalmente si tratta di un'espressione simbolica che può essere visibile o tangibile, ma perché no, anche udibile o articolata; particolarmente interessante da questo punto di vista è sicuramente il pensiero che il significato trova la sua realizzazione in un oggetto culturale che ne diventa, contemporaneamente, la forma espressiva concreta e lo stesso supporto (o veicolo) di trasmissione.

Tutto questo preambolo è necessario perché dare una definizione, quantomeno funzionale, di prodotto culturale è tutt'altro che semplice, ma può aiutare per definirne le basi: prima di tutto individua un'espressione culturale concreta diretta ad un pubblico che riceve dei significati i quali attraverso quest'ultima vengono diffusi; poi in seconda battuta, si tratta di un'espressione simbolica che trasporta un significato complesso (nel senso di un insieme di significati che possono essere interpretati soggettivamente); l'elemento fondamentale però non è tanto la sua forma materiale o meno, ma piuttosto

il ruolo relazionale che svolge (ruolo di “mediatore” tra l’espressione culturale e il pubblico ricevente).

È comunque necessario puntualizzare che il concetto di prodotto descritto non è in grado, suo malgrado, di fornire un aiuto significativo dal punto di vista della pianificazione strategica: occorre infatti l’adozione di una prospettiva più analitica attraverso la quale sia possibile descrivere dettagliatamente tutti quegli attributi, le componenti e le caratteristiche che influenzano tutta la sua filiera “produttiva”, dall’ideazione alla diffusione; quindi utile per questo scopo si rivela la classificazione di prodotto culturale attraverso la composizione di due elementi: content e supporto; il content è ciò che racchiude l’insieme dei significati che caratterizzano la proposta culturale (o per meglio dire il suo core business<sup>55</sup>), mentre il supporto ingloba al suo interno la forma, che sia materiale o meno, attraverso la quale è possibile esprimere o diffondere tali significati e costituisce lo strumento cardine attraverso cui avviene l’interazione con il pubblico ricevente; in alcune situazioni content e supporto sono ben distinguibili, soprattutto nel nostro caso pensando a *Cineforum*: la rivista fisica pubblicata mensilmente è il supporto, mentre ciò che racchiude al suo interno è il content; in altri casi invece scorporare content e supporto non è affatto semplice o scontato, come per esempio quando ci si trova di fronte ad un dipinto o ad una scultura. Una volta tentato di dare una definizione più che dignitosa al complesso concetto di prodotto culturale è il caso di focalizzarsi sull’altro caposaldo alla base della logica manageriale: la strategia; a livello teorico vengono raggruppati all’interno della strategia l’insieme di tutte le decisioni più importanti e complesse che caratterizzano lo sviluppo di un’organizzazione in diverse temporalità, sia nel breve che nel medio-lungo termine; è necessario confrontarsi con la strategia per tutte le organizzazioni che intraprendono un percorso, che sia in maniera consapevole o meno (meglio ovviamente se fatto con coscienza); chi decide deve essere consapevole di doversi districare con questioni molto complesse e che spesso possono presentarsi connesse tra di loro; resta quindi difficile pensare di poter scegliere per poi separare i grandi problemi da quelli piccoli e al tempo stesso quindi riuscire a delineare un ordine nelle decisioni da prendere.

---

<sup>55</sup> Core business di un’impresa o organizzazione è l’attività principale che ne determina il compito fondamentale preposto.

Sono diverse le scuole di pensiero che si sono sviluppate nell'arco dell'ultima metà del secolo scorso che hanno assegnato alla strategia differenti significati che risultano probabilmente i più utili da comprendere; una delle formulazioni più complete l'ha sicuramente fornita Mintzberg<sup>56</sup> che con la sua proposta delle cinque P attribuisce cinque diverse prospettive alla strategia, nel dettaglio troviamo: plan, pattern, position, perspective e ploy.

Plan si riferisce ad un piano, un programma, un direzione, o per meglio dire la linea d'azione futura che sarà in grado di portare l'organizzazione verso determinati assetti: pattern è invece un modello di comportamento che si mantiene coerente nel tempo, diciamo un percorso tracciato che permette di interpretare e dare un senso alle scelte e alle azioni intraprese dall'organizzazione; per position invece si intende il vero e proprio posizionamento strategico, cioè quella combinazione di prodotto-mercato che possono garantire all'organizzazione delle posizioni di vantaggio rispetto alle sue concorrenti e perdurare nel tempo; perspective invece cerca di delineare il modo in cui l'organizzazione percepisce sé stessa, cioè ciò che definisce nel profondo l'identità stessa dell'impresa, la sua mission e la sua vision (per utilizzare termini teorici), nel nostro caso tutte e tre le riviste analizzate hanno come identità comune la proliferazione dell'arte cinematografica, ognuna adottando sfumature differenti ma pressoché identiche nelle intenzioni; infine il ploy, una manovra o una particolare azione effettuata in un determinato momento dall'organizzazione in modo che possa far fronte ad opportunità o minacce dovute sia dall'ambiente esterno di riferimento che da quello interno.

Ovviamente all'interno delle organizzazioni di qualsiasi forma e dimensione tutte queste varie fasi non avvengono in maniera sequenziale e spesso neanche troppo definita, a maggior ragione se pensiamo al "piccolo" ruolo e dimensione delle riviste specializzate, qualsiasi esso sia il loro campo di riferimento, per questo la strategia pianificata deve spesso fare i conti con alcuni elementi legati all'impossibilità di prevedere il futuro e alla non sempre tempestiva reattività a reagire alle oscillazioni provenienti dal mercato: in tali casi le organizzazioni dovranno fare i conti con le intenzioni strategiche che

---

<sup>56</sup> Henry Mintzberg: accademico canadese, studioso di scienze gestionali, ricerca operativa, organizzazione e strategia.

durante il percorso non si sono realizzate (strategie irrealizzate) e allo stesso tempo con quei percorsi che invece si sono formati strada facendo (strategie emergenti).

Quali sono quindi le funzioni che si possono attribuire alla strategie e perché è così importante anche nel nostro contesto?

La strategia permette a chi deve prendere le decisioni di poter individuare tutti quegli aspetti, i problemi e le opportunità che possono rilevarsi essenziali nel tempo per lo sviluppo di quest'ultima; fornisce in poche parole una guida, che permette di definire delle priorità per strutturare delle azioni e quindi prendere delle decisioni; permette come abbiamo visto di mantenere o addirittura migliorare le posizioni raggiunte dall'organizzazione, sventando minacce e cogliendo opportunità all'interno di un ambiente che muta costantemente e, quando possibile, anticipare lo stesso cambiamento; permette di rispondere agli interessi dei diversi attori che compongono gli interessi dell'organizzazione, dai finanziatori ai ricettori oltre che permettere di sfruttare al meglio le risorse a sua disposizione e possibilmente aumentarne il valore; infine contribuisce in modo significativo a migliorare il livello di coordinamento tra i vari ruoli interni e a definire meglio l'immagine dell'organizzazione anche ai fini della comunicazione.

In realtà, benché possano sembrare concetti poco affini con delle riviste culturali specializzate in ambito cinematografico, queste nozioni sono molto utili se non fondamentali per permetterci di capire i vari ragionamenti dietro i grandi o piccoli cambiamenti che hanno dovuto affrontare tantissime realtà di questo settore con l'avvento del web; riprendendo le parole di Adriano Piccardi, direttore di Cineforum, la rivista è stata quasi “costretta” a fare un passo verso l'apertura al mondo del web perché:

*“Agganciare un pubblico diverso, più giovane e molto più numeroso rispetto alle cifre di abbonamenti e vendite del mensile avrebbe poi dovuto portare a riflessi positivi sull'aumento di questi”*

In sostanza un cambiamento necessario per poter ridare luce ad un prodotto che inevitabilmente stava perdendo non tanto consensi ma vere e proprie possibilità di sostentamento:



*“Indispensabile, perché tutto questo funzionasse, era riuscire ad arrivare a un numero di contatti tale da attirare forme di pubblicità che permettessero alla versione web di autofinanziarsi (almeno in parte, sia pure con obiettivi più ambiziosi) visto che era necessario il lavoro quotidiano di un gruppo redazionale certo non su base volontaristica”*

Tutto ciò quindi per permettere alla rivista di trovare nuove forme di finanziamento che le permettessero di allargare la propria sfera d’azione, aprendosi a nuove tipologie di “palcoscenico” in grado di dare visibilità maggiore e “al passo con i tempi”; non è un caso che l’incipit sia proprio quello di cercare di raggiungere quella fetta di pubblico che adesso fa da padrona all’interno del mercato: i nativi digitali per un certo senso, o per lo meno quella fascia di età che la sociologia ha il piacere di etichettare all’interno delle generazioni dei Millennials<sup>57</sup> e quella Z<sup>58</sup>.

Proprio come descritto in precedenza però, la totalità di quello che viene pianificato non è detto che si realizzi come previsto:

*“Purtroppo, in questo le cose sono molto più complicate di quanto non avessimo pensato: pur avendo raggiunto un numero di contatti molto elevato per un sito di critica e cultura cinematografica della fascia alta in cui si colloca Cineforum, tale numero non riesce a raggiungere il tetto che ci permetterebbe di ottenere l’attenzione degli inserzionisti. Inutile nascondersi che stiamo attraversando un momento molto difficile a questo proposito rispetto alle speranze che nutrivamo.”*

Non è semplice infatti pianificare strategicamente il flusso di azioni da intraprendere senza compiere un’attenta e precisa analisi delle opportunità e delle minacce che si stanziano di fronte alla volontà di cambiamento e in alcuni casi non è neanche sufficiente perché anche con le più accurate previsioni, il futuro presenta comunque una variabile di incertezza elevatissima.

Al contrario di *Cineforum* ma per un certo verso utilizzando una logica simile, *i400Calci* hanno loro stessi attuato un percorso che li portasse a tentare di accaparrare ulteriore

---

<sup>57</sup> Millennials: o generazione Y, classificazione generazionale dei nativi dal 1981 al 1996

<sup>58</sup> Generazione Z: o Post-Millennials, generazione successiva a quella dei millennials, dalla metà degli anni ’90 alla fine degli anni 2000.

pubblico attraverso la pubblicazione, attualmente, di tre manuali di cinema tramite la casa editrice Magic Press:

*“La decisione di pubblicare libri cartacei non è stata tanto quella di avvicinarsi maggiormente ai nostri lettori, anche se sicuramente era da tempo che volevamo dare loro qualcosa da tenersi sul comodino in caso di emergenza.*

*Ci siamo resi conto semplicemente che, ancora oggi, nel 2019, un certo tipo di pubblico lo raggiungi solo così, con il prestigio della libreria, o perché magari vedono il libro in casa di altri (che difficilmente invitano ospiti lasciando il computer acceso sulla cronologia del browser) e si incuriosiscono.”*

Che si penetri dal mondo “fisico” a quello digitale o che dal digitale si tenti di uscire attraverso quello “fisico”, comunque si ricercano metodi per ampliare i propri pubblici e sviluppare o strutturare delle strategie; ciò è possibile perché all’interno di queste riviste/organizzazioni si sviluppano concetti di logica manageriale.

Un altro punto fondamentale che accompagna la crescita delle applicazioni economiche all’interno del mondo culturale è sicuramente lo sviluppo del marketing in direzioni che tradizionalmente non erano state “considerate”, come il marketing esperenziale o la tecnica dell’inbound marketing.

Per contestualizzare questi due simboli della nuova era del marketing e collocarli all’interno delle organizzazioni culturali o più nello specifico nelle riviste culturali specializzate va fatta una premessa sull’evoluzione del concetto di marketing, quindi passando anche attraverso la visione tradizionale.

Il marketing esperenziale è un approccio di marketing che viene per lo più incentrato sulla valorizzazione dell’esperienza di consumo del cliente al fine di trasmettere un valore aggiunto connesso con l’acquisto del prodotto: fonda il suo approccio al mercato dell’organizzazione sulla centralità dell’esperienza d’uso e di consumo del cliente: è quello che un consumatore (o pubblico) prova quando entra in contatto con un fornitore di un bene o di un servizio.

In questo caso il cliente è posto al centro dell’attenzione non solo nella così detta fase di vendita di un prodotto, ma anche nella fase precedente la “transazione” e soprattutto, in quella successiva all’acquisto o alla fruizione dove risulta essere maggiore la possibilità di creare un valore aggiunto per il pubblico e quindi acquisire una posizione

maggiore per l'organizzazione; in generale però che cos'è l'esperienza?

Secondo lo studioso Bernd Schmitt, docente alla Columbia University e teorico proprio del marketing esperienziale:

*“Le esperienze sono eventi privati che si verificano in risposta a una qualche stimolazione che, in ambito aziendale, può essere costituita da iniziative di marketing pre e post acquisto. Le esperienze coinvolgono l'essere umano nel suo complesso e risultano spesso dall'osservazione diretta o dalla partecipazione ad eventi, siano essi reali, fantastici o virtuali”*<sup>59</sup>

Quindi in generale le esperienze non sono auto-generate ma indotte dall'esterno con stimoli di varia natura; in generale secondo la teoria esistono cinque diversi tipi differenti di esperienza e vengono racchiusi all'interno del SEM (Strategic Experimental Modules) e sono: Sense, Feel, Think, Act e Relate.

Il sense è parte costituente di quelle esperienze che smuovono l'apparato sensoriale del cliente (gusto, tatto, udito, olfatto e vista); il feel invece serve a creare o rievocare quelle esperienze affettive legate al prodotto stimolando i sentimenti interiori del consumatore; il think crea stimoli ed esperienze per la mente sollecitando le capacità intellettive e creative dell'essere umano e le sue abilità di problem solving; per act si intendono invece esperienze che coinvolgono la fisicità, gli stili di vita e le interazioni di chi intercede con il prodotto; mentre per relate si pensa di più a quella tipologia di esperienze che risultano dal porsi in relazione con altri individui o altre culture.

Negli anni 60 invece si credeva che il consumatore fosse un individuo razionale e capace di prendere decisioni considerando costi e benefici delle azioni intraprese; a questo ipotetico attore razionale servirebbe solo l'informazione, una volta informato, avrebbe scelto ciò che riesce a massimizzare la sua funzione di utilità, soppesando i benefici ottenuti da una certa scelta ai costi che essa comporta; ciò nonostante i limiti di questo paradigma di marketing classico potrebbero essere riassunti nei seguenti punti: in primis l'assunto secondo il quale i consumatori sono soggetti razionali dotati di uno schema di pensiero lineare; in verità le persone non agiscono secondo questo modello e le dinamiche di pensiero non sono facilmente prevedibili; successivamente, entra in gioco

---

<sup>59</sup> *Experiential Marketing: How to get customer to SENSE, FEEL, THINK, ACT and RELATE to Your Company Brands*, Brand Schmitt, 1999

la credenza che la dimensione cognitiva del consumatore sia consapevole: su questa credenza si sviluppano delle ricerche tramite le quali si chiede ai consumatori di dare informazioni riguardo ai loro atteggiamenti e comportamenti, in verità gli individui riescono a verbalizzare solo una parte minima della loro attività mentale, e spesso non la più interessante: quello che ci può dire un consumatore riguardo le sue scelte ed i suoi comportamenti di consumo è solo una parte minima del tutto; un ruolo chiave lo svolge anche l'esperienza di consumo che viene concepita come scomponibile nelle parti che la compongono: in particolare, è possibile studiare separatamente la mente, il corpo, l'ambiente culturale, e l'ambiente sociale senza tenere conto degli effetti di interazione tra di essi; questo approccio ritiene che sia possibile comprendere la realtà scomponendola nelle sue parti senza togliere nulla al tutto: come si smonta un orologio e se ne osservano le parti, così si può fare con ogni aspetto del reale, ma in verità questa visione non considera la rilevanza delle cosiddette proprietà emergenti, quelle che nascono proprio dall'interazione tra parti e che non sono prevedibili dalla semplice conoscenza di queste ultime; fondamentale è poi la convinzione che i consumatori siano in grado di ricordare in modo accurato le esperienze trascorse, e che i ricordi rimangano stabili e fedeli nel tempo; in verità le memorie degli individui si discostano col tempo dal vero e finiscono con il costruire una realtà spesso lontana da quella che si è vissuta in passato: questo ricordo ha però la forza del ricordo autentico, sebbene sia plasmato, in parte, dai desideri e significati che l'individuo fatto coincidere con l'esperienza; inoltre è di profonda rilevanza il fatto che

il processo di pensiero dei consumatori sia rappresentabile attraverso forme verbali, poiché l'aspetto cognitivo non è completamente consapevole, le forme logiche della comunicazione verbale si rivelano inadeguate all'oggetto che si vuole conoscere; infine non si può tralasciare il pensiero secondo cui i consumatori interpretano i messaggi delle aziende nel modo atteso dalle aziende, senza operare alcuna trasformazione o senza utilizzare alcun filtro; sebbene la capacità empatica ci permetta di anticipare le reazioni altrui a specifici stimoli, questa non è mai perfetta, perché le condizioni dell'altro non possono essere mai conosciute in maniera assolutamente approfondita; inoltre il sistema è così complesso da garantire quasi la presenza di effetti controintuitivi, e quindi l'impossibilità di pianificare con precisione azioni e reazioni.

Il teorico Gerald Zaltman<sup>60</sup> parlando dei consumatori li definisce come quegli attori delle parti che non possiedono l'accesso alle attività mentali che ipotizzano le organizzazioni ma che la grande maggioranza dello loro pensiero avviene a livello inconscio dove si amalgamano in maniera confusa pensieri ed emozioni, oltre ad altri numerosi fattori e processi cognitivi che sono quasi impossibili da controllare; da queste constatazioni deriva la consapevolezza di quanto sia inadeguato trattare l'individuo come se fosse in grado di comprendere con la ragione gli stimoli cui è esposto, elaborarli, e scegliere secondo un principio di massimizzazione rappresentabile da una funzione matematica, ecco perché occorre parlare non già di razionalità o soddisfazione, ma di esperienza.

Oggi la prospettiva esperienziale propone di considerare il consumatore come un individuo completo, che utilizza sia processi cognitivi che processi affettivi ed inoltre propone di analizzare l'esperienza in un tempo non puntuale, ma esteso; l'approccio esperienziale è olistico, perché riconosce la complessità dell'esperienza e non tenta di scomporla in parti; adotta la prospettiva del consumatore, ammette la soggettività dell'esperienza individuale, e, dunque, la necessità di porre l'individuo al centro dell'attenzione per poterne comprendere le esperienze; il consumatore non razionale sceglie dunque non in base ad un calcolo, ma stimolato da altri fattori, tra i quali ha una posizione di rilievo primario l'esperienza che vive quando entra in contatto con il prodotto che intende consumare (o che sta consumando) e con tutte le sue rappresentazioni.

È necessario evidenziare infatti la centralità dell'esperienza per il consumatore contemporaneo e quindi la rilevanza che essa dovrebbe avere per l'impresa: l'oggetto di attenzione non è il bene di consumo, per capire il quale si seguono le valutazioni razionali del consumatore, ma piuttosto, nella nuova prospettiva, l'oggetto d'interesse e di studio è la relazione tra consumatore e oggetto, dunque un qualcosa che è intrinsecamente dinamico e che richiede un modo nuovo di guardare al consumo, considerandolo innanzitutto un'esperienza, proprio perché è relazione e come tale non si esaurisce puntualmente nel tempo.

---

<sup>60</sup> Gerald Zaltman: docente dell'università di Harvard ed autore di oltre venti libri in merito al pensiero del consumatore.

La prospettiva esperienziale, adatta a comprendere i comportamenti di consumo nella fase attuale delle esperienze, ha come oggetto d'analisi non il bene in se, ma piuttosto l'esperienza di consumo in quanto relazione che si protrae nel tempo tra individuo e bene; proprio perché si tratta di una relazione che non è solamente razionale, essa comporta un qualche livello di coinvolgimento emotivo del consumatore indicato dal suo livello di coinvolgimento con l'oggetto, dalle modalità di consumo dello stesso, e dalle rappresentazioni simboliche che il consumatore ha degli oggetti di consumo: il coinvolgimento aumenta se aumenta l'importanza attribuita all'oggetto (o attività), e se è intenso l'entusiasmo che deriva da questa importanza attribuita.

La componente centrale, per poter parlare di coinvolgimento del consumatore, è necessariamente l'interazione tra il consumatore stesso e l'ambiente in cui si trova, comprendendo anche, e con un'attenzione particolare, il prodotto che viene consumato (prodotto come bene o servizio o esperienza); l'esperienza di consumo è infatti il risultato di una interazione tra individuo e ambiente, interazione che permette delle rappresentazioni soggettive della realtà da parte dell'individuo in relazione; il consumatore, grazie al suo essere sempre immerso in un determinato ambiente culturale e sociale, è in grado di produrre delle rappresentazioni simboliche delle sue esperienze di consumo.

Volendo si potrebbe conferire all'esperienza di consumo una temporizzazione isolando i vari processi che la compongono, dalla fase precedente alla scelta dell'esperienza di consumo, fino al momento del ricordo, attraversando il tempo in cui sceglie e fruisce il prodotto; tutto questo teoria però, risulta utile per capire le logiche che accompagnano i casi presi in esame e quindi constatare quali sono i metodi che vengono utilizzati dalle riviste per conferire al lettore un'esperienza d'uso.

Utilizzando come esempio la rivista *i400Calci*, è necessario analizzare quello che la rivista si propone per poter ampliare l'esperienza dei suoi lettori: in primis, avendo allargato la sua "product offering" anche all'editoria cartacea, la possibilità di organizzare dei firma copie dei libri o dei classici "meet and greet"<sup>61</sup> è utile per dare un riscontro effettivo alle migliaia di lettori che possono interagire solamente online; la realizzazione di premi cinematografici ad hoc creati dalla redazione con il

---

<sup>61</sup> Meet and greet: incontro ravvicinato tra scrittori o artisti in generali e il loro pubblico.

coinvolgimento di personaggi più o meno noti del panorama televisivo e cinematografico italiano e negli ultimi anni anche la possibilità di assistere alla cerimonia di consegna dei premi dal vivo in varie città della penisola; tutti elementi che permettono al lettore/consumatore di costruire un'esperienza completa beneficiando anche di un'associazione tout court tra l'idea che possiedono della rivista e la realtà dei fatti; ciò nonostante, il più grande punto di contatto per i lettori restano sicuramente le "fiere di settore": eventi come le fiere del libro o del fumetto, tra tutti rispettivamente Book City a Milano e il Lucca Comics & Games, o rassegne cinematografiche, non per forza "di cartello" come il Far East Film Festival di Udine, sono occasioni per assistere a veri e propri convegni (o convention, in pieno stile americano) dove poter interagire fisicamente all'interno di dibattiti con personalità che altrimenti rimarrebbero definite solo da un username all'interno del web.

Fondamentale per le riviste, come si evince dalle interviste rilasciate, è riuscire a trovare maggior pubblico in modo da poter far fronte ai vari obiettivi, sia di natura finanziaria che di crescita organizzativa; uno degli approcci migliori per far fronte a questa problematica è sicuramente quello di ricorrere a tecniche di marketing che accompagnino il soggetto ricevente alla scelta di un determinato prodotto: la metodologia più innovativa negli ultimi periodi è sicuramente quella dell'inbound marketing.

L'inbound marketing è una modalità incentrata sull'essere trovati da potenziali clienti/pubblico (prospettiva outside-in) piuttosto che attraverso la modalità tradizionale, detta anche outdbounde marketing (o prospettiva inside-out), focalizzata su un messaggi direzionati unicamente verso i pubblici; Attraverso l'inbound marketing l'audience va conquistato fornendo contenuti interessanti e utili per i vari target di riferimento.

Gli strumenti di cui si avvale il metodo inbound sono: il contenuto, il SEO (Search Engine Optimization), il Social Media Marketing, l'email marketing e il SEM (già visto precedentemente); naturalmente i vantaggi dell'inbound possono essere estesi a qualsiasi tipologia di organizzazione, che sia a scopo di lucro o meno, che utilizzi principalmente il "canale" internet (in primis il sito web) come mezzo di comunicazione con i pubblici esistenti e potenziali.

In generale questi strumenti possono essere riassunti in: la capacità di essere trovati sul web attraverso parole chiave che potenziali clienti usano per cercare la risoluzione o l'assuefazione di un loro bisogno; in poco parole amplificare la possibilità di essere "scoperti" o "rintracciati" online, in contesti affini agli ambiti in cui l'organizzazione opera; capire cosa fanno i potenziali clienti una volta arrivati sul sito web, che cosa leggono e che argomento (il tutto rintracciabile attraverso Google Analytics<sup>62</sup>); comprendere quale sia il prodotto che li attrae maggiormente; questo punto è conosciuto anche con il nome di "conversione" (da "conversion"), in quanto racconta all'organizzazione in che modo potenziali pubblici diventa tali; utilizzando un'analogia relativa alla vendita al dettaglio di scarpe del negozio in questione (che non sa ancora di esserlo), passeggia tranquillamente sul marciapiede, passa davanti alla vetrina, dà un'occhiata perché sa che a breva avrà bisogno di un paio di scarpe nuove, vede dei nuovi modelli che incontrano decisamente il suo gusto e sono anche relativamente a buon prezzo, entra ed inizia a parlare con la commessa: in questo preciso istante è avvenuta la conversione, da passante "ignaro" a potenziale cliente; tracciare, misurare ed ottenere una semplice reportistica che fornisca all'organizzazione informazioni utili a comprendere come migliorare il sito web, quali social network sono più efficaci ed efficienti, cosa piace e cosa non si sintonizza con i potenziali clienti/pubblici e soprattutto come avviene la conversione da potenziale pubblico a pubblico vero e proprio: quali sono i fattori che contribuiscono in modo decisivo, cosa deve essere migliorato e cosa abbandonato.

La metodologia inbound consiste nell'insieme dei processi attraverso i quali un utente "sconosciuto" si trasforma in un cliente/pubblico e poi in un promotore di un certo "brand" o business; in questo set di processi, il contenuto conserva una centralità essenziale, perché solo attraverso la creazione di contenuti pertinente è possibile attrarre l'attenzione dell'audience di riferimento, inclusi i prospecti e convertirli prima in clienti acquisiti e poi in promotori; oltre ai contenuti, l'altro elemento essenziale della metodologia dell'inbound è la call to action o chiamata in azione.

Gli stadi del "tunnel" dell'inbound sono principalmente quattro: attirare, convertire,

---

<sup>62</sup> Google Analytics: è un servizio di web analytics gratuito fornito da Google che consente di analizzare delle dettagliate statistiche sui visitatori di un determinato sito web.



chiudere e deliziare.

Con attirare si intende il processo di attrazione per il cliente che è determinato dalla creazione di contenuti ad hoc, pensati specificatamente per i bisogni e gli interessi del mercato obiettivo, distribuiti nel momento giusto e al momento giusto; convertire invece si riferisce come abbiamo visto al fatto che l'utente è diventato un visitatore del sito o di una qualsiasi altra piattaforma web di un brand o di un'organizzazione; chiudere si riferisce alla trasformazione concreta del potenziale pubblico a pubblico effettivamente acquisito, sicuro; infine con il termine deliziare ci si riferisce al fatto di far diventare dei veri e propri promoter del prodotto in questione i pubblici acquisiti, superare quindi la soglia della semplice visita.

## Conclusioni

In linea generale questo studio è servito per fare chiarezza sul ruolo intrapreso dalla critica cinematografica in questo nuovo millennio, mettendo in luce la sua evoluzione con lo scandire del tempo e dei processi di percezione da parte del pubblico.

Una volta descritti e sottolineati i mutamenti storici, alcuni naturali ed altri tecnologicamente obbligati, della critica e della figura del critico, si è spostato il focus sull'esperienza diretta sul campo, analizzando tramite intervista la situazione delle riviste specializzate che curano il campo critico cinematografico.

La situazione per tutte quante nonostante si focalizzino su tematiche differenti, è bene o male la stessa: l'avvento del web ha portato, come in quasi tutti gli ambiti, possibilità e minacce che hanno influenzato, influenzano ed influenzeranno ancora, l'andamento di queste riviste; chi dovendo entrare in un mondo molto diverso da quello a cui erano abituati, chi invece facendo un passo indietro dal mondo digitale in cui sono "nate", approdando al mondo cartaceo che era più conforme ad un periodo ormai quasi trascorso; altri addirittura che hanno adottato una forma del tutto unica adattando la natura della periodicità dei magazine ad un contesto online.

Se ciascuna rivista ha la sua visione delle cose, i suoi obiettivi e progetti, difficoltà e speranze, è innegabile che tutte quante si trovino d'accordo sul cambiamento del ruolo del critico: con l'avvento delle nuove tecnologie e della diffusione della critica online il ruolo del critico cinematografico è mutato sensibilmente: se prima infatti si ergeva a figura quasi mistica, conoscitore assoluto del sapere filmico e investito dell'aurea quasi "semi-divina" nel campo di riferimento, adesso, a causa dell'allargamento del sapere, il critico per certi versi veste una nuova pelle, quella che lo mette costantemente a contatto con il pubblico; come espresso anche da Adriano Piccardi, direttore di Cineforum:

*“Più in generale è cambiato il ruolo del critico nel sistema culturale, la sua funzione in relazione al pubblico, la stessa idea di autorevolezza che, almeno in apparenza, lo accompagnava un tempo”*

L'autorevolezza del critico non scompare del tutto, ma è innegabile che oggi con la possibilità di apprendere notizie, di informarsi, di studiare e soprattutto confrontarsi, il

suo ruolo sia sensibilmente mutato, dovendo concedere l'austerità del suo sapere in favore di una maggiore incertezza.

Oggi il fulcro della questione è che la gran parte delle tematiche vengono costantemente messe in discussione e anche la cultura stessa (intesa in questo caso come preparazione e dedizione), a causa delle infinite informazioni a disposizione, viene riempita di dubbi. Ascoltando i vari pareri delle diverse riviste, tutte quante sviluppano lo stesso pensiero circa la situazione dell'autorità del critico e viene ben espressa dalla redazione de *i400Calci* durante l'intervista:

*“L'autorevolezza vien da sé, ognuno ha più o meno quella che si merita, ma se c'è una cosa che l'avvento dei social network ha evidenziato è che non tutti i critici fanno davvero lo stesso mestiere, non tutti hanno lo stesso obiettivo e lo stesso pubblico, non tutti sono davvero “concorrenti” fra di loro e pertanto come prima cosa non vanno messi sullo stesso piano”*

In parte è innegabile che questa affermazione sia più che veritiera, c'è però un aspetto che è emerso e che accomuna volenti o meno tutte le riviste specializzate e che va tenuto conto obbligatoriamente: l'aspetto puramente economico; che siano riviste storiche come *Cineforum*, o avanguardistiche come *Uzak*, o ancora più giovani come *i400Calci*, tutte devono fare i conti con la sopravvivenza e la ricerca costante di nuovo pubblico.

L'argomento è stato estrapolato all'interno dell'ultimo paragrafo dell'elaborato e si è constatato che, chi più chi meno, applica delle logiche manageriali all'interno della propria rivista, che sia per allargare la propria platea per cercare nuovi finanziatori o per differenziare la loro offerta.

È impensabile al giorno d'oggi di poter far fronte all'enorme “concorrenza” che la diffusione online ha portato nell'ambiente critico senza sfruttare alcune peculiarità del mondo economico anche inconsciamente; lunga da me avere la pretesione di poter anche solo ipotizzare i risvolti interni a delle organizzazioni che inglobano meccanismi complessi, ma è altrettanto vero che loro stesse dimostrano queste attitudini.

Sfruttare pagine social, newsletter o grandi eventi, sono tutti tipi di ragionamenti volti alla fidelizzazione e all'allargamento dei propri pubblici di riferimento; tentare di raggiungere nuovi e potenziali “clienti” tramite la pubblicazione di un manuale, o la creazione di una rivista online parallela a quella cartacea sono tutte lecite logiche di

mercato, arrivate dopo lunghe analisi delle opportunità e delle minacce interne ed esterne all'organizzazione.

L'unica accuratezza personale che posso proporre alla conclusione di questo studio è quella di mettere a fuoco un aspetto cruciale e che questi anni sta prendendo sempre più forma anche all'interno dei prodotti culturali: l'attenzione per il pubblico.

Prestare attenzione al pubblico non significa soltanto rispondere alle richieste che più si pensano possano essere adatte a chi fruisce il prodotto, ma significa ascoltarlo, entrare in relazione con esso; il prodotto culturale, qualsiasi esso sia, difficilmente può funzionare senza avere qualcuno che ne fruisca, per questo applicare degli accorgimenti per favorire un'esperienza completa al fruitore, come un incontro in fiera o la possibilità di ricevere una risposta ad un commento di un articolo online, sono tutte azioni, grandi o piccole che possono portare ad una migliore conoscenza di chi effettivamente riceve il prodotto; utilizzare metodi come gli analytics di Google all'interno della propria piattaforma non può far altro che migliorare il proprio rapporto con i pubblici, permettendo di conoscere meglio non solo i loro gusti, ma anche altri fattori che se lasciati al caso possono sembrare inutili ma che se analizzati con criterio possono portare enormi vantaggi.

In conclusione però, la vera e grande differenza sorta negli ultimi anni con l'entrata nel nuovo millennio, non è altro ciò che sostiene Claudio Bioni nel suo manuale: prima si pensava di poter vivere venendo pagati per scrivere di cinema su di un pezzo di carta, oggi semplicemente non è più sufficiente.

## Bibliografia e sitografia

### Manuali

- “*Il linguaggio dei nuovi media*”, L. Manovich, Edizioni Olivares, 2016
- “*L'avventura del cinematografo*”, S. Bernardi, Biblioteca Marsilio, 2016
- “*Il cinema*”, G. Carluccio, L. Malavisi, F. Villa, Carocci editore, 2017
- “*Manuale di cinema da combattimento*”, i400calci, Magic Press, 2017
- “*Guida da combattimento a Sylvester Stallone*”, i400calci, Magic Press, 2018
- “*New Media- theories and practies of digitextuality*”, A. Everett, J. Caldwell, Afi Film Readers, 2003
- “*The twenty first century media industry*”, J. A. Hendriks, Lexington Books, 2010
- “*The Internet- an introduction to new media*”, L. Green, Bloomsbury, 2010

- “*Convergence culture- where old and new media collide*”, H. Jenkins, New York University Press, 2006
- “*Artist in the audience*”, G. Taylor, Princeton University Press, 1999
- “*The I of the camera*”, W. Rothman, Cambridge University Press, 2004
- “*The language and Style of Film Criticism*”, A. Klevan, A. Clayton, Rutledge, 2011
- “*La critica cinematografica, un'introduzione*”, C. Bisoni, Archetipo Libri, 2013
- “*Dioniso e la nuvola. L'informazione e la critica teatrale in rete: nuovi sguardi, nuove forme, nuovi pubblici*” G. Alonzo, O, Ponte di Pino, Franco Angeli, 2017
- “*Inbound marketing: Le nuove regole dell'era digitale*”, J. Matteuzzi, Dario Flaccovio Editore, 2014
- “*Marketing e creazione del valore*” G. Ferrero, G. Giappichelli editore, 2013
- “*La critica cinematografica. Metodo, storia, scrittura*”, C. Bisoni, Archetipo Libri, 2008

- “*Marketing esperienziale. Come sviluppare l’esperienza di consumo*” M. Ferraresi, B. H. Schmitt, Franco Angeli, 2018
- “*Economia del cinema. Principi economici e variabili strategiche del settore cinematografico*”, F. Perretti, G. Negro, Etas, 2003
- “*Making Meaning: Interference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*”, D. Bordwell, Harvard University Press, 1991
- “*Lo sviluppo strategico delle organizzazioni di produzione culturale: commitment, risorse, prodotti*”, M. Rispoli, G. Brunetti, M. Tamma, A. Curtolo, Il Mulino, 2009
- “*Strategy: process, content, context: An international perspective*”, B. De Wit, R. Meyer, Cengage Learning, 1997.

## Siti

- <http://www.treccani.it/enciclopedia/la-critica-cinematografica>
- <https://ilmanifesto.it/web-cinefilia-e-critica-nel-terzo-millennio>
- <https://www.cinematografo.it/news/a-cosa-serve-un-critico>
- <http://www.cinecriticaweb.it/panoramiche/la-critica-cinematografica-sul-web-situazione-e-prospettive/>
- <http://www.i400calci.com/>
- <http://www.cineforum.it/>
- <https://www.uzak.it/>



## **Ringraziamenti**

Giunto al termine di questo percorso mi sembra doveroso fermarmi un attimo per ringraziare tutte quelle persone che mi hanno permesso di arrivare qui, fino in fondo a quella che a tutti gli effetti può considerarsi l'ultima tappa di tutta la mia trafila di studi. Approdato poco più di due anni fa al sole della laguna veneziana per concludere la mia formazione personale, ho deciso di intraprendere un sentiero che potesse coniugare i miei studi pregressi in campo economico con la mia passione per l'arte in tutte le sue forme e dimensioni: proprio per questo motivo la mia scelta è ricaduta sull'offerta formativa dell'università di Ca' Foscari e del corso di studi magistrali in Economia e gestione delle arti e delle attività culturali (in breve, Egart).

In questi due anni ho avuto la possibilità, non solo di poter affinare la mia passione artistica, vivendo in prima persona e toccando con mano una città che può considerarsi unica al mondo per la sua storia, l'incredibile morfologia e la presenza infinita di opere d'arte di ogni forma, ma anche di vedere l'arte sotto un'accezione più manageriale, apprendendo molti di quei meccanismi che permettono il corretto funzionamento di tutte le organizzazioni di produzione culturale sul territorio e non solo.

Grazie a Ca' Foscari ho avuto la possibilità di conoscere e confrontarmi con personalità che condividevano la mia stessa passione ed obiettivi comuni, allargando così la mia rete di contatti in un mondo e specificatamente in un settore sempre più determinato dalla possibilità di fare rete per dare vita a progetti nuovi ed interessanti.

L'università inoltre mi ha permesso di effettuare un'attività di tirocinio all'interno di un'associazione culturale della mia regione, le Marche, che gestisce tutto quello che riguarda gli spettacoli dal vivo all'interno del territorio: tramite questa esperienza effettuata, ho avuto la possibilità di toccare con mano la vita di un'organizzazione culturale, vedendo applicati gli studi teorici in atti pratici, facendo fronte ai numerosi problemi che insorgono quotidianamente e dovendo "convivere" con la complessità di tutte le varie decisioni da prendere.

All'interno di AMAT (Associazione Marchigiana Attività Teatrali), l'associazione che mi ha ospitato, ho avuto la possibilità di rapportarmi con numerose figure facenti parte

del settore dello spettacolo dal vivo, che stessero sul palco o “dietro le quinte”, in più ho avuto la possibilità di avere un contatto diretto con gli alunni delle varie scuole che si avvicinavano per le prime volte al mondo teatrale e trasmettere loro le mie conoscenze e le mie esperienze è stato qualcosa che mi ha permesso di intravedere quale strada vorrei realmente intraprendere.

Un grazie va ovviamente alla professoressa Novielli, la mia relatrice di tesi, che mi ha seguito sempre con molta passione e dedizione in tutto questo lungo anno di stesura dell’elaborato, aiutandomi a superare le difficoltà incontrate e rendendosi sempre molto disponibile ad ascoltare le mie proposte e i miei dubbi nonostante i numerosi impegni intercorsi.

Grazie di cuore anche alle riviste: *Cineforum*, *Uzak* e *i400Calci*, che hanno dato tutta la loro disponibilità per le interviste che si sono dimostrate fondamentali per la stesura di questa tesi.

Il grazie più grande però, va naturalmente alla mia famiglia, i miei genitori che mi hanno sempre supportato e sopportato in tutti questi lunghi anni, non solo gli ultimi due qui a Ca’ Foscari, che tramite i sacrifici mi hanno permesso di poter studiare in un contesto stimolante e nuovo, dove poter esprimere finalmente tutto me stesso.

Per ultima ma non per importanza, il grazie più vero, più sentito e più atteso va alla mia fidanzata Chiara: senza di lei probabilmente non sarei quello che sono oggi, mi ha accompagnato in tutto questo lungo viaggio che si conclude oggi, aiutandomi nei momenti di difficoltà, gioendo con me negli attimi felici; avere lei al mio fianco mi ha permesso di migliorarmi esponenzialmente, facendo tesoro del suo carattere estroverso e solare, aiutandomi a trovare la luce anche nei posti più bui: grazie con tutto il cuore, semplicemente per esserci sempre.